

ANEXO 9

DECLARACIÓN JURADA SOBRE LA ORIGINALIDAD DEL TRABAJO

De conformidad con lo dispuesto en el art.10.3 del Reglamento del TFG de la Facultad de Derecho de la UMA, D/D^a JESÚS CANAVACA AGUILAR.....
....., con DNI 77224073-F....., alumno del Grado en DERECHO.....

DECLARO: que el presente trabajo, que lleva por título DERECHOS DE AUTEN Y COPY PASTICA COMPADE.....
.....es una obra original de mi autoría, habiendo utilizado en su realización las fuentes legales, jurisprudenciales y doctrinales que se encuentran debidamente citadas en el mismo.

Lo que declaro a los efectos de responsabilidad por plagio oportunos.

Fdo:



Málaga, a 6 de junio de 2016.....



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE DERECHO
Universidad de Málaga

TRABAJO FIN DE GRADO



DERECHOS DE AUTOR Y OBRA PLÁSTICA COFRADE
(«COPYRIGHT AND “COFRADE” WORKS OF FINE ART»)

AUTOR

Jesús Caravaca Aguilar

TUTOR

José Miguel Rodríguez Tapia

**-Departamento Derecho Civil, Derecho Eclesiástico del Estado y Derecho Romano-
-Facultad de Derecho, año 2018-**

«Esto que hago ahora es mejor, mucho mejor que cuanto hice en la vida, y el descanso que voy a lograr es mucho más agradable que cuanto conocí anteriormente»

Charles Dickens: A Tale of Two Cities



Logo de creación propia, basado en la combinación entre el clásico estandarte cofrade y la emblemática C del logotipo de copyright.

©

RESUMEN

La obra que nace en un taller cofrade no es un simple bloque de madera o metal manipulado y pintado, sino algo más. Se trata de una obra plástica, uno de los objetos de protección de la Ley de Propiedad Intelectual. Su autor será el autorizado para ejercer los derechos que emanan de la creación de la propia obra. Estos serán morales (inalienables e irrenunciables), patrimoniales (exclusivos), y de remuneración. En el momento en que decide divulgarla con su entrega a una Cofradía, su obra escapa de su esfera personal y sus derechos pueden ser invadidos. Se describen las consecuencias de esto último: qué es lo que realmente adquiere la Cofradía al comprar una obra y con cuánto margen cuenta. Por último, se habla de la duración de estos derechos atribuidos al autor, pues estos no serán eternos, dando lugar, con su finalización, al paso al dominio público.

Palabras clave: obra plástica, derechos de autor, propiedad intelectual, autor, cofradía.

ABSTRACT

The work of art that is born in a *cofrade* workshop is not a simple wood or metal block kneaded and painted, but something else. It is about a plastic work of art, an object protected by the intellectual property law. Its author will be the only one allowed to use the rights of their work. These will be moral (inalienable and sovereign), patrimonial (exclusive), and able to make the author earn money. In the right moment the author decides to reveal its work, it escapes from their personal sphere and its rights can be harmed. Consequences are explained in this paper: what is what the Religious Brotherhood actually obtains when a work of art is bought. Lastly, the author's rights duration is discussed, since these won't keep eternal. When it ends, public control will own the work of art.

Key words: work of art, author rights, intellectual property, author, religious brotherhood.

ÍNDICE

OBJETIVOS	1
¿POR QUÉ OBRA PLÁSTICA COFRADE Y DERECHOS DE AUTOR?	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO PRIMERO: LA CATEGORÍA DE AUTOR DE LA OBRA PLÁSTICA EN EL MUNDO COFRADE	4
I. REQUISITOS	4
1. Persona física	4
2. Persona jurídica	5
II. UN AUTOR	7
1. Autónomos, freelance	7
2. Autor asalariado	8
A) ¿Puede reclamar derechos de autor el, valga la redundancia, autor cofrade asalariado?.....	9
B) ¿Quién o qué regula el alcance de la cesión de derechos descrita anteriormente?	9
C) ¿Durante cuánto tiempo cede el autor cofrade asalariado sus derechos al taller correspondiente?.....	10
D) ¿Qué ocurre con los derechos morales del autor cofrade asalariado?	10
III. VARIOS AUTORES	11
1. Obras en colaboración	11
2. Obras colectivas	13
3. Obras compuestas	14
CAPÍTULO SEGUNDO: LA CATEGORÍA DE OBRA PLÁSTICA EN EL MUNDO COFRADE	16
I. RÉGIMEN JURÍDICO	16
II. CONCEPTO DE OBRA PLÁSTICA Y RELACIÓN CON EL MUNDO COFRADE	18
III. TIPOLOGÍA	19
1. Categoría de pintura	20
2. Categoría de escultura	20
3. Categoría de dibujo	21
4. Otros tipos	22
IV. CARACTERES	23
1. Creación	24
2. Originalidad	26
3. Exteriorización de la obra	27
4. Exclusión del mérito	30
5. Licitud	31
6. Autoría	32

V. OBRA INACABADA	32
1. Ideas.....	32
2. Bocetos y ensayos.....	33
CAPÍTULO TERCERO: DERECHOS DEL AUTOR COFRADE	35
I. DERECHO MORAL	35
1. Inédito o divulgación	35
2. Paternidad.....	37
3. Integridad.....	39
4. Modificación	41
5. Restauración	42
6. No destrucción	43
7. Retirada de la obra del comercio	44
II. DERECHOS DE EXPLOTACIÓN	44
1. Se mantiene el género.....	45
A) Reproducción	45
a) Fotografía, reproducciones fotostáticas de la obra	45
b) Grabación en vídeo	46
B) Distribución.....	46
C) Comunicación pública.....	47
2. Puede modificarse el género	48
A) Transformación	48
III. DURACIÓN	48
IV. LÍMITES	50
1. Copia privada: ¿modelismo cofrade?.....	50
2. Actos oficiales y ceremonias religiosas	51
3. Paso al dominio público (art. 41 LPI).....	51
CONCLUSIONES	52
I. OBJETIVOS-CONSECUENCIA DE LOS MISMOS	52
II. VISIÓN PERSONAL	52
BIBLIOGRAFÍA	54
ANEXO I	57

OBJETIVOS

Los enumeramos de la siguiente manera:

- 1) Concienciar al lector de la importancia de la Propiedad Intelectual y, en concreto, de los Derechos de Autor. Al igual que nadie duda de que el individuo A es dueño del coche B porque lo ha comprado, nadie debería dudar de que el escultor B ostentará una serie de derechos sobre su obra C no porque la haya comprado, sino por su mera creación.
- 2) Enfocar la cuestión anterior desde el punto de vista de la obra cofrade. Ésta, al igual que cualquier otra obra que reúna las características legales, será objeto de protección desde la Ley de Propiedad Intelectual.
- 3) Describir el eje cronológico jurídico que sigue la obra cofrade, desde que sale del taller, hasta su paso al dominio público, incluyendo todas las etapas intermedias.
- 4) Reivindicar la labor de todo aquel colectivo que se dedique a la ideación, ejecución y mantenimiento de la obra plástica cofrade, pues su papel resulta de vital importancia en este aspecto.
- 5) Proteger y promover el oficio, tanto desde el punto de vista objetivo como subjetivo, de la industria cofrade, siempre bajo la vidriera de los Derechos de Autor.
- 6) Contribuir con nuestra humilde aportación a la necesaria profesionalización del mundo cofrade, especialmente el malagueño. Los cofrades del futuro serán formados, o no serán.

¿POR QUÉ OBRA PLÁSTICA COFRADE Y DERECHOS DE AUTOR?

La cuestión comenzó a rondar mi cabeza tras la realización del curso de Gestión Jurídica de Cofradías y Hermandades, pionero a nivel nacional. En él, coordinado por la profesora Saborido, se debatieron numerosas cuestiones, todas ellas de sumo interés. Sin embargo, hubo una sesión dedicada a la Propiedad Intelectual, realizada por el profesor Rodríguez Tapia que consiguió captar mi atención. Tanto fue así que quedé con ganas de conocer más a fondo el asunto.

De alguna manera, gracias a la impartición de dicha materia, quedaron casados dos aspectos muy importantes de mi vida: por un lado, el Derecho, disciplina que estudio y, por otro lado, el arte, en especial el de naturaleza cofrade. El pegamento era la Propiedad Intelectual.

Rodríguez Tapia ya fue mi profesor en varias asignaturas a lo largo de la carrera. Lo anterior, unido a lo aprovechable de sus clases, me convencieron para hablar de este tema. Entiendo que es un aspecto desconocido, e incluso espinoso en muchos aspectos. Las nociones con que cuenta el público de hoy día acerca de la Propiedad Intelectual se limitan a lo escuchado en las noticias: la SGAE, el canon digital, etc. Se trata de un conocimiento muy pobre.

La Propiedad Intelectual en general y, en concreto, los Derechos de Autor, suponen una disciplina que va bastante más allá, hasta el punto de fusionarse con una de las realidades más tradicionales con que contamos: la Semana Santa y el mundo cofrade.

INTRODUCCIÓN

Charles Dickens ya se preguntaba en 1842 por qué su obra «*Cuentos de Navidad*» se vendía a seis centavos en Estados Unidos, mientras que en Gran Bretaña el precio llegaba a los dos dólares y medio. Entonces, comenzó una reivindicación por parte del escritor inglés, pues éste encontraba tremendamente injusto que las obras de autores británicos fueran copiadas sin ningún pudor y vendidas a precios ínfimos al público norteamericano. La reivindicación del respeto a los derechos de autor no es una invención del siglo XXI y las nuevas tecnologías. Ni siquiera se trata de un fenómeno del siglo pasado. Fue ya Dickens el que, de una manera lógica, mostró estupor ante la injusticia tan evidente que supone que alguien se aproveche del trabajo de otro, tomándolo como suyo propio.

La gran coctelera que supone la Semana Santa en concreto y, en particular, el mundo cofrade, permite la entrada a numerosos ingredientes: desde aspectos trascendentales y espirituales, como la fe o la devoción, hasta elementos más tangibles, pero con la misma importancia, pues de ellos depende en gran parte el éxito y la supervivencia de este fenómeno, de este baile de acontecimientos cuyos protagonistas presentan una tipología más que variada.

De esta gran variedad seleccionamos lo tangible, lo que se ve: todas aquellas obras que, una vez al año, al menos en teoría, pueblan e invaden las vías públicas con el fin de dar testimonio de lo que se avecina. El patrimonio cofrade tiene una función anunciadora, es decir, se utiliza como un medio para dar un mensaje, en este caso de carácter cristiano. El origen de esta necesidad se remonta a tiempos en los que el analfabetismo alcanzaba valores altos en la sociedad y, la única manera de que el pueblo entendiese este mensaje, era representándolo directamente, como si de una obra de teatro se tratase.

Las obras del patrimonio cofrade no aparecieron solas, pues detrás de ellas se encuentran autores de todo tipo: imagineros, orfebres, tallistas, carpinteros, floristas, ebanistas, etc., y un sinfín de protagonistas que, a través de su labor, enriquecen aún más si cabe el mundo cofrade.

Aquí damos la vuelta a esto: no nos servimos de las obras plásticas cofrades como medio, sino como fin, pues éste es precisamente el objetivo de este trabajo. La creación de la obra por parte del autor; su venta a una Cofradía; su exposición en la vía pública; su restauración, modificación, transformación e incluso, su copia, dan lugar a una serie de consecuencias que trataremos de analizar desde el punto de vista jurídico.

Textos como la Ley de Propiedad Intelectual y el Convenio de Berna, entre otros, tratan de arrojar algo de luz a dicha cuestión.

CAPÍTULO PRIMERO
LA CATEGORÍA DE AUTOR DE
LA OBRA PLÁSTICA EN EL
MUNDO COFRADE

CAPÍTULO PRIMERO: LA CATEGORÍA DE AUTOR DE LA OBRA PLÁSTICA EN EL MUNDO COFRADE

I. REQUISITOS

1. Persona física

«Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica». Así reza el artículo 5.1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI). Además, el párrafo segundo permite a las personas jurídicas beneficiarse de aquello que la Ley otorga al autor, siempre y cuando reúnan los requisitos exigidos en el cuerpo legal.

De ello se desprende que el protagonista, el auténtico acaparador de los derechos que otorga el TRLPI, es el autor. De su consideración como tal dependerá en gran medida el poder situarnos, o no, dentro del ámbito de aplicación de la norma, en concreto, dentro de su ámbito subjetivo. Sin embargo, resulta de vital importancia realizar aquí una importante matización: aunque el autor sea, con carácter general, el sujeto protegido por la LPI, esto no tiene por qué ser siempre así. También puede ocurrir que el titular de determinados derechos no sea el autor, lo que nos lleva a distinguir una doble posibilidad:

- Titular originario: aquí el titular coincide con el autor, es decir, con la persona física que ha creado la obra. El hecho que ha generado el surgimiento de los derechos de autor, de los que disfruta su titular, es la creación misma de la obra.
- Titular derivado: el origen de la titularidad de los derechos de autor no es aquí la creación de la obra, sino un contrato de cesión o de licencia con el autor. Es decir, el autor habrá creado una determinada obra y después habrá cedido, en todo en parte, sus derechos de autor sobre la misma a otro, siendo éste, titular derivado.

Lo anterior podría explicarse con un ejemplo:

Imaginemos que la Cofradía A acuerda con el Imaginero B la realización de un cajillo con una serie de instrucciones mediante un contrato de encargo: estilo neobarroco, motivos arbóreos y vegetales, medidas concretas, madera de cedro real, etc. A la entrega de la obra, por parte del Imaginero B y del precio, por parte de la Cofradía A, esta última adquirirá los derechos patrimoniales sobre la obra culminada, no así los derechos de autor. El titular será aquí el autor, con carácter originario. Sin embargo, imaginemos que una de las cláusulas del contrato reza lo siguiente: «con la entrega del precio, el autor se compromete a trasladar los derechos de autor sobre la obra a la Cofradía». En este caso, el titular será la Cofradía, con carácter derivado, pues no es ésta la creadora de la obra, pero sí la adquirente de sus derechos de autor.

El legislador trata de dejar claro a qué colectivo va dirigido cuál texto legal. En nuestro caso, el autor será el colectivo elegido. Sin embargo, debemos afinar un poco más: ¿es el autor cofrade el mismo que menciona el artículo 5 del Texto Refundido?; ¿reúne los requisitos para considerarlo como tal?

Volvamos al TRLPI: «se considera autor a la persona natural que crea alguna obra...». De este simple enunciado extraemos hasta tres requisitos de los cuales dependerá la consideración de autor:

Persona natural: el artículo 5.1 considera necesario que la condición de autor recaiga sobre una persona natural, es decir, persona física. El requisito que se exige para catalogar a la persona como persona natural es únicamente su nacimiento. Aplicándolo al universo cofrade, podemos decir que las obras cofrades son resultado de un proceso artesanal realizado por una persona física salvando, claro está, de la imprescindible ayuda de herramientas a la hora de dar forma a la pieza.

El hecho de que la Ley de Propiedad Intelectual requiera únicamente que una persona exista para ser considerada como sujeto de derechos de autor, sin tener en cuenta aspectos como la edad o la capacidad intelectual, puede generar problemas. A la hora de relacionarse con el autor de una obra plástica, dependiendo de cuáles son sus circunstancias, se pueden dar diversas situaciones:

- Es mayor de edad y tiene plena capacidad: no habrá problemas.
- Es mayor de edad, pero está judicialmente incapacitado: siempre y cuando haya sido declarado como tal bajo las premisas del Código Civil, éste podrá crear obras, pero el ejercicio de sus derechos recaerá sobre los representantes legales.
- Tiene entre 16 y 18 años y vive independientemente con conocimiento de padres y tutores, o con autorización de la persona que indica el art. 44 LPI: podrá crear obras y tendrá los derechos de explotación sobre las mismas.
- Tiene menos de 18 años y no cumple los requisitos del párrafo anterior: podrá crear obras, pero los derechos de explotación recaerán sobre sus padres o tutores.

Labor creativa: una doble consideración cabe aquí. Nos preguntamos, en primer lugar, si la obra cofrade puede ser considerada como creación. La Real Academia Española define el término *crear* como producir algo de la nada. Así pues, si aplicamos tal definición al universo cofrade, consideramos que ésta encaja en el mismo, pues las piezas que aquí se muestran no existían hasta que el autor las concibió y dio forma. Por lo tanto, la actividad del autor cofrade debe ser considerada como labor creativa, pues su trabajo nace de la creación en el más estricto sentido de la palabra. En segundo lugar, debemos dilucidar si la obra, además de ser considerada como creación por su propia naturaleza, también puede ser considerada como creación a ojos de la Propiedad Intelectual. Es decir, se trata de averiguar si la simple creación dota de protección a la obra. Esta cuestión queda resuelta en el artículo 1 de la Ley de Propiedad Intelectual: «*la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación*». Por lo tanto, el hecho generador del amplio catálogo de derechos y deberes de los que disfruta el autor de una obra es la simple creación de la misma.

El oficio del autor cofrade es una labor creativa y, además, susceptible de ser encajada en el universo de la Propiedad Intelectual.

Obra: nos remitimos a lo que se expondrá en el capítulo II.

De esta manera, la Ley de Propiedad Intelectual no exige grandes requisitos formales a la hora de considerar o no a una persona como autor. El Convenio de Berna recoge una especie de «*presunción de autoría o paternidad*», tal y como se recoge en el artículo 15.1 del Convenio de Berna¹.

2. Persona jurídica

Hasta ahora nos hemos encargado del párrafo primero del artículo 5 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Sin embargo, éste no termina ahí, pues a continuación, en su segundo párrafo, se involucra a un nuevo protagonista en la casuística: las personas jurídicas.

El art. 5.2 TRLPI reza lo siguiente: «*No obstante, de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella*». Cabe aquí preguntarnos si las Cofradías, como asociaciones de culto, reúnen los requisitos necesarios para ser consideradas como persona jurídica y, por lo

¹ «Para que los autores de las obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio sean, salvo prueba en contrario, considerados como tales y admitidos, en consecuencia, ante los Tribunales de los países de la Unión para demandar a los defraudadores, bastará que su nombre aparezca estampado en la obra en la forma usual...».

tanto, beneficiarias a ojos de la Ley de Propiedad Intelectual. El término «beneficiarias» puede dar lugar a error por sus numerosas interpretaciones. Por lo tanto, antes de aclarar a qué se refiere la Ley con este término, aclararemos antes si una Cofradía es persona jurídica o no.

No obstante, catalogar a una Cofradía como persona jurídica supone un triple salto mortal a estas alturas. Es necesario, en primer lugar, retrotraernos a los orígenes del derecho de asociación como germen y razón de existencia de los entes procesionistas para después, conseguir deducir si una Cofradía es persona jurídica ante los ojos de la Ley de Propiedad Intelectual y, por lo tanto, posible beneficiaria de los derechos de autor recogidos en la LPI.

Para comenzar, debemos partir del principio de libertad asociativa que recoge la Constitución Española en su articulado. Concretamente, este derecho, aplicado a las confesiones religiosas, aparece en el artículo 16 de la CE². En el caso de que nos encontremos en el ámbito estrictamente civil, la problemática quedaría resuelta por la aplicación de la Ley Orgánica 1/2002 de 22 de marzo, reguladora del derecho de asociación y sus formas. Sin embargo, como decimos, no nos encontramos en un marco estrictamente civil, pues recordemos, las Cofradías nacen del derecho de asociación en el marco canónico, es decir, son asociaciones canónicas, y como tal quedan sometidas al Derecho Canónico.

Lo anterior se deduce directamente del canon 300 del Código de Derecho Canónico, en el que se establece que no ya la creación o no de una asociación de tipo religioso, sino su catalogación como católica, dependerá de la autoridad competente, y ésta es la recogida por el canon 312 del mismo Código: La Santa Sede, la Conferencia Episcopal y el Obispado.

Por lo tanto, a modo de resumen y sin entrar a valorar en el tipo asociativo que presentan las Cofradías y Hermandades, pues no es esta nuestra tarea, diremos que la razón de ser de las mismas radica en la propia Constitución, y su naturaleza, es decir, su carácter canónico, proviene del Código de Derecho Canónico. A continuación, nos embaucaremos en su ámbito de actuación, es decir, si estos entes asociativos tienen personalidad jurídica o no.

En primer lugar, debemos decir que, aunque este tipo de entes puede erigirse como asociaciones sin personalidad jurídica, esto se presenta en escasas ocasiones en la práctica, ya que el derecho obliga de una u otra forma a que este tipo de entidades adquieran personalidad jurídica. Así lo establece el canon 114 del Código de Derecho Canónico: *«se constituyen personas jurídicas, o por la misma prescripción del derecho o por especial concesión de la autoridad competente dada mediante decreto, los conjuntos de personas (corporaciones) o de cosas (fundaciones) ordenados a un fin congruente con la misión de la Iglesia que trasciende el fin de los individuos»*.

Después, y una vez nombrado el canon 114, compilamos y obtenemos una especie de régimen general aplicable a las Cofradías y Hermandades:

1. Las asociaciones católicas serán nombradas como tal por autorización de la autoridad competente.
2. El obispo se encargará de su vigilancia.
3. Tendrán sus estatutos: cánones 94 y 304.

² «Se garantiza la libertad ideológica, religiosa y de culto de los individuos y las comunidades sin más limitación, en sus manifestaciones, que la necesaria para el mantenimiento del orden público protegido por la ley».

De esta última característica del régimen jurídico obtendremos la respuesta definitiva a la pregunta de si una Cofradía o Hermandad tiene personalidad jurídica: debemos acudir a sus estatutos. A modo de ejemplo, y sin que sirva de precedente, atenderemos a los estatutos de las Cofradías del Rocío, por un lado, y Cautivo, por otro, ambas malagueñas.

Los estatutos de la Cofradía del Rocío recogen en su Título I: Denominación, naturaleza y normas básicas, concretamente en el Capítulo II del mismo, la naturaleza jurídica de la Cofradía. El apartado 2 de la Regla 2ª es claro al respecto: «*Igualmente, tiene reconocida civilmente su personalidad jurídica al encontrarse inscrita en el Registro de Entidades Religiosas del Ministerio de Justicia, Sección de Entidades asociativas Católicas, con el núm. 2283-/0-SE/C*».

Por su parte, los estatutos de la Cofradía del Cautivo recogen su naturaleza con palabras semejantes a la de su homónima.

Por lo tanto, a nuestro parecer, consideramos a una Cofradía como ente con personalidad jurídica, además de capacidad jurídica, pues es sujeto de derechos y obligaciones y suele actuar en el tráfico jurídico. Ello las incluye de lleno en la posibilidad de actuar como beneficiarios, de acuerdo con el art. 5.2 TRLPI, pues el único requisito para ello es que cuenten con personalidad jurídica.

Sin embargo, nos preguntamos aquí lo siguiente: ¿a qué se refiere el art. 5.2 TRLPI a la hora de hablar de beneficiarias? Debemos traer a colación aquí la Directiva de la UE 2009/24/CE sobre programas de ordenador. El art. 5.2, a la hora de hablar de beneficiarias, añade un «salto» a lo establecido en el art. 5.1 LPI. La regla general establece que los autores lo serán por su propia condición humana. Una persona jurídica no podrá ser autora de algo, pero sí los miembros que la componen. La persona jurídica, además, podrá llegar al nivel de ostentar la titularidad exclusiva de la obra, con los derechos de explotación propios que otorga dicha facultad, pero, como decimos, se refiere a lo contemplado en el art. 97.1 de la Ley, pues, la posibilidad de que una persona jurídica sea considerada autor será únicamente la contemplada en dicho artículo a la hora de hablar de programas de ordenador.

II. UN AUTOR

1. Autónomos, *freelance*

Con carácter general, un escultor especializado en la imaginería cofrade es un autónomo. Ello se desprende del artículo 2 del Decreto 2520/1970, que aporta una definición de autónomo: «*...se entenderá como trabajador por cuenta propia o autónomo aquel que realiza de forma habitual, personal y directa una actividad económica a título lucrativo, sin sujeción por ella a contrato de trabajo y aunque utilice el servicio remunerado de otras personas*». Distinta será la situación de los autores asalariados, que describiremos en el siguiente apartado.

El imaginero suele contar con un taller propio, en el que permanece durante largas jornadas con el fin de sacar adelante los encargos de Cofradías e incluso particulares. Su situación encaja con lo definido por el Decreto anterior, puesto que se necesita de la habitualidad. También habla el texto de que la colaboración de otras personas remuneradas en la labor que desempeña el autónomo no lo excluye de su condición como tal. Resulta habitual que el imaginero tenga que contar con la colaboración de otros individuos.

Es recomendable que, en una determinada relación contractual entre el imaginero y la Cofradía, a fin de que no queden cabos sueltos que provoquen problemas en el futuro, se recojan con exactitud los extremos del contrato. La posición del imaginero no es,

precisamente, dominante, y se debería atender al artículo 45 de la LPI, es decir, a la necesidad de formalizar por escrito cualquier cesión de derechos por parte del autor a la Cofradía. La idea es escapar de lo establecido en el artículo 56.2 de la LPI: en caso de cesión de una obra plástica a una Cofradía, se sobreentiende que ésta adquirirá, además del soporte de la obra, el derecho de explotación correspondiente a la comunicación pública, a pesar de que la obra no se haya divulgado, a no ser que el autor se niegue y, la mejor manera de hacerlo será por escrito y reflejado en el contrato.

No obstante lo anterior, resulta algo ineficaz la aplicación del artículo 56.2 en el ámbito de la obra plástica cofrade, puesto que con la venta de ésta por parte del autor a una Cofradía, se entiende implícita la capacidad que adquirirá ésta para exponer y, por lo tanto, ejercer la labor de comunicación pública que antes de la venta correspondía al autor. Es decir, un autor cofrade no puede vender una obra a una Cofradía, la cual tiene la intención de utilizarla como parte de su patrimonio en Semana Santa, reservándose el derecho a la comunicación pública y negándose a la Cofradía. Y si esto ocurriera así, el contrato, probablemente, fracasaría.

2. Autor asalariado

El apartado en el que nos encontramos recoge una realidad más en el mundo cofrade. En la actualidad, aunque existe, resulta difícil imaginar la figura del imaginero autodidacta, autónomo, inmiscuido en la soledad de su taller, en el que, a base de golpes de gubia y horas extra, obtiene una pieza que formará parte del mayor museo al aire libre que existe. Salvando el limbo que supuso los años de la crisis, las Cofradías y Hermandades actuales, especialmente a nivel andaluz, aunque sin olvidar el ámbito nacional, encargan un gran número de elementos de todo tipo con el fin de enriquecer su patrimonio. Debido a la carga de trabajo que ello supone, resulta imposible que éste sea absorbido por un único par de manos, por lo que resulta necesario e incluso imprescindible dotar de mayores medios a los artistas ejecutores de obras plásticas. La coyuntura descrita da lugar a una fenomenología pujante en la actualidad: la industria cofrade; en ella, carpinteros, escultores, ebanistas, orfebres, tallistas, e incluso floristas, tratan de sacar adelante los encargos de las Cofradías. Su organización no es baladí, pues normalmente se encuentran encapsulados en talleres, bajo la coordinación de una persona jurídica. Aquí es donde interviene la regulación de la Propiedad Intelectual.

Cada uno de los componentes de un taller cofrade, sea de la materia que fuere, recibe una retribución por su actividad. Se trata de una especie de cadena de montaje, sin olvidar la naturaleza de la actividad en sí, en la que cada una de las partes cumple una función.

A modo de ejemplo, imaginemos un taller de orfebrería especialista en la realización de ciriales³. Una parte del proceso será la de carpintería, con el fin de realizar el cuerpo de la pieza. La siguiente consistirá en el labrado y modelación de las placas de alpaca que recubrirán la pieza de madera en sí, mediante motivos ornamentales, vegetales o de cualquier otro tipo. Tras esto, las placas serán bañadas en la mezcla oportuna para obtener un acabado u otro (efecto oro o plata, mayormente). Después, otra sección del taller se encargará de ensamblar la pieza, acoplando elementos de carpintería y metálicos. Finalmente, labores de limpieza de la pieza y culminativas.

Cada uno de los protagonistas del proceso anterior se considerarán autores de una obra, aunque no podrán reclamar la propiedad intelectual en sí al formar parte su labor de una obra colectiva. Sin entrar aquí en este concepto, pues para ello dedicaremos tiempo en

³ Los ciriales son piezas de orfebrería consistentes en una barra de unos dos metros que, en posición vertical, encuentran en su extremo superior una especie de pequeña plataforma que, tallada con formas muy variadas, soportará la inclusión de una vela, también en posición vertical, en su centro.

apartados siguientes, nos interesa únicamente el ámbito subjetivo del fenómeno, es decir, los autores, los distintos engranajes del reloj suizo que representa un taller cofrade. Cada uno de ellos recibe una remuneración por la labor que realiza en forma de salario, por lo que nos encontramos en el ámbito del autor asalariado. Barberán Molina define a los autores asalariados como a «*aquellas personas físicas que desarrollan su labor creativa intelectual en el seno de una empresa que no es de su propiedad por la que cobra una nómina y bajo las órdenes del empresario*»⁴. Se trata de una definición, si se nos permite, que encaja sin excesivas fricciones en la situación descrita anteriormente. Por lo tanto, podemos afirmar que el trabajador que actúa en un taller de naturaleza cofrade puede ser considerado como un autor asalariado.

Tras esto, podemos hablar de qué implica esto, es decir, cuál es la situación del autor asalariado con respecto al taller al que pertenece. Para ello, nos haremos una serie de cuestiones:

A) ¿Puede reclamar derechos de autor el, valga la redundancia, autor cofrade asalariado?

La respuesta no es del todo positiva. El autor cofrade asalariado podrá reclamar derechos de propiedad ordinaria sobre lo que ha elaborado, pero no sobre la obra en conjunto. No puedes retirar el elemento que has realizado porque afecta a la obra definitiva.

Siguiendo con el ejemplo anterior del cirial, imaginemos que uno de los autores de una de las planchas talladas queda descontento con su trabajo. La pieza se encuentra terminada y entregada. El autor, aunque propietario ordinario de su obra, no podrá obligar al desmontaje de la pieza conjunta para perfeccionar la suya propia, pues afecta a la obra en su conjunto. Esto, como hemos mencionado, afecta a la obra realizada por varios autores, de la que hablaremos más adelante.

B) ¿Quién o qué regula el alcance de la cesión de derechos descrita anteriormente?

Como hemos descrito arriba, el autor cofrade asalariado cede una parte de sus derechos intelectuales o, si se nos permite, «*renuncia*» a los mismos a cambio de un salario. El alcance de esta cesión lo determinará el contrato de trabajo, como así lo establece el art. 51.1 LPI: «*La transmisión al empresario de los derechos de explotación de la obra creada en virtud de una relación laboral se regirá por lo pactado en el contrato, debiendo éste realizarse por escrito*». A falta de contrato por escrito, el alcance de la cesión se regulará por anexos complementarios o mediante el convenio colectivo correspondiente.

La LPI habla aquí de empresario y de relación laboral. Estos términos encajan con la situación de los autores cofrade asalariados. Ello se desprende directamente de lo dispuesto en el art. 1.1 y 2 del Estatuto de los Trabajadores:

«Esta ley será de aplicación a los trabajadores que voluntariamente presten sus servicios retribuidos por cuenta ajena y dentro del ámbito de organización y dirección de otra persona, física o jurídica, denominada empleador o empresario.

A los efectos de esta ley, serán empresarios todas las personas, físicas o jurídicas, o comunidades de bienes que reciban la prestación de servicios de las personas referidas en el apartado anterior, así como de las personas contratadas para ser cedidas a empresas usuarias por empresas de trabajo temporal legalmente constituidas».

Los asalariados prestan voluntariamente sus servicios al taller correspondiente. Además, consideramos al taller como empresario, pues tal y como establece el Estatuto, éste recibe la prestación de servicios por parte del trabajador.

⁴ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, pp. 53-54.

No obstante lo anterior, la ambigüedad suele ser una nota dominante en el universo cofrade, al menos en el plano jurídico. No suele estar recogido con exactitud en un contrato de trabajo entre un autor asalariado cofrade y un taller el alcance de la cesión de los derechos de explotación por parte del primero al segundo. Nos volvemos a impulsar aquí a través de Barberán Molina⁵, que recoge dos requisitos que, aplicados al caso que nos compete, en caso de que se cumplan y no exista pacto previo, se entenderán cedidos al empresario los derechos de explotación de la obra:

- 1) Que la obra cuyo autor sea el asalariado cofrade tenga que ver con la actividad habitual del taller en que la haya realizado.
 - 2) Que el empresario no utilice la obra del autor cofrade asalariado para objetivos que desvirtúen la naturaleza de la actividad del propio taller.
- C) ¿Durante cuánto tiempo cede el autor cofrade asalariado sus derechos al taller correspondiente?

Son varias opiniones doctrinales las que podemos verter aquí. No obstante, en primer lugar, recogemos lo que establece la Ley de Propiedad Intelectual. El artículo 51.2 establece que la duración de la cesión de los derechos de explotación por parte del autor asalariado al taller en cuestión tendrá una duración adecuada y suficiente para que el empresario pueda llevar a cabo de manera adecuada su actividad. Se trata de una explicación ambigua la que aporta la Ley. No dice, en definitiva, nada al respecto, por lo que entraremos en el terreno de la interpretación o contextualización del caso.

Existen opiniones al respecto. Algunos autores, como el caso de Rodríguez Tapia, se inclinan por remitirse a lo que establece el Estatuto de los Trabajadores: dos años o seis meses, dependiendo de la naturaleza del caso. Otros se inclinan por el plazo de cinco años que recoge la LPI para el caso de ausencia de pactos. Por su parte, la jurisprudencia se ha inclinado en alguna otra ocasión por la tesis de que la duración de la cesión será igual a la de la relación laboral, es decir, a la del contrato, tal y como estableció la Audiencia Provincial de Asturias en su sentencia del 10 de octubre de 2006⁶.

A nuestro modo de ver, no creemos que ninguna de las opiniones expuestas se adapte de manera adecuada al mundo cofrade. Todos los trabajadores, en este caso autores asalariados que forman parte de este universo actúan, si se nos permite, y nunca mejor dicho, *por amor al arte*. Encontramos escasas posibilidades de que un autor cofrade, perteneciente a un taller, reclame al mismo, tras finalizar su contrato, sus obras, ya que éstas ya habrán pasado a formar parte del patrimonio cofrade y, por lo tanto, del patrimonio de todos, incluido el trabajador que ya no pertenece a la empresa. Se trata de un ambiente que, aunque es necesario profesionalizar en innumerables aspectos, se mueve por grandes dosis de altruismo y desinterés. Lo más probable es que la parte que haya realizado un autor cofrade, una vez que entre a formar parte de la obra en conjunto y salga del taller, escape ya de su esfera, no durante un tiempo, sino para siempre.

- D) ¿Qué ocurre con los derechos morales del autor cofrade asalariado?

Se trata de una pregunta de una fácil respuesta. Traemos aquí a colación, con una sutil pincelada, el art. 14 LPI en cuanto al derecho moral: «*Corresponde al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables*». La Ley dota de irrenunciabilidad e inalienabilidad a los derechos morales, por lo que estos seguirán perteneciendo al autor de la obra, aunque eso sí, sin olvidar que el ejercicio de los mismos no podrá realizarse contraviniendo la buena fe de la relación laboral.

⁵ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, p. 54.

⁶ SAP Asturias (Oviedo) 2659/2006 de 10 de octubre.

En definitiva, aunque no ostentan ningún carácter vinculante, hemos tratado de arrojar algo de luz a la situación de los autores asalariados de los talleres cofrades, siempre desde el punto de vista de la Propiedad Intelectual.

III. VARIOS AUTORES

1. Obras en colaboración

La obra en colaboración se encuentra regulada en el artículo 7 de nuestro TRLPI. Su párrafo primero establece que «*los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos*». Además, el párrafo segundo añade que «*para divulgar y modificar la obra se requiere el consentimiento de todos los coautores*». La Ley describe aquí una situación de presunta igualdad, al menos de cara al público, en lo que a relación entre autores se refiere. Se trata de una cuestión de coordinación entre los distintos trabajos. Aplicado al mundo cofrade, aportamos el siguiente ejemplo:

Imaginemos que en la realización de un trono intervienen distintos autores, independientemente de que se traten de talleres o no. Una parte se encargará de la carpintería, otra del dorado y habrá una última parte que se encargue de las distintas esculturas que compondrán la iconografía del trono. Se trata de una obra compuesta, pues han intervenido distintos autores sobre una obra unitaria.

El matiz de la relación de colaboración resulta capital en este apartado, pues permitirá distinguirlo de otros tipos de obras realizadas por varios autores.

Los distintos colaboradores de esta figura jurídica recibirán el nombre de coautores. Todos los participantes en la ejecución de una obra cofrade plástica, siempre que no medie entre ellos algún tipo de relación jerárquica, están al mismo nivel. Su sueldo, a diferencia del autor asalariado, no vendrá de la nómina proporcionada por el taller.

En esta relación de colaboración pueden surgir problemáticas. Una de ellas está relacionada directamente con el segundo párrafo del apartado dos del artículo 7 de la Ley de Propiedad Intelectual. Éste argumenta que ningún coautor puede negarse de manera injustificada a que la obra siga siendo explotada de la manera en que se divulgó. En definitiva, se protege aquí una vez más a la obra como conjunto. Se trata de un criterio dotado de una gran rigidez, quizá necesaria, con el fin de evitar que el autor que pone en la calle la obra se eche atrás. Podría el autor sufrir un cambio en sus convicciones, incluso morales, que lo obliguen a adoptar un nuevo *modus vivendi* con el fin de adaptarse a las mismas. Nuestro protagonista podría querer borrar con su pasado, algo no contemplable, a no ser que se haga de manera justificada, según la Ley.

Imaginemos que un autor cofrade crea una imagen escultórica en el año 2003. Fechas más tarde, en el 2006, un terrible accidente le hace replantearse muchos de los pilares de su existencia, hasta llegar a su religión. El autor tendrá difícil pretender retirar la obra en base al art. 7.2 LPI.

No obstante, dicho artículo choca frontalmente con lo establecido en el artículo 14.6, en el que se permite que el autor pueda retirar su obra del comercio por un cambio en sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización por daños y perjuicios, claro está. Traemos aquí a colación el caso de Roger Garaudy, autor que, tras años de defensa a ultranza de una serie de valores, cambió radicalmente su manera de pensar y tenía la intención de borrar con su pasado. Aunque admitimos que la aplicación de los artículos mencionados anteriormente está más pensada para una obra literaria o, en definitiva, escrita, que no una obra plástica, decimos que un autor cofrade tendrá muy difícil retirar

del mundo cofrade una obra realizada anteriormente, pues no ya en base a la Propiedad Intelectual, sino también debido al reino abstracto de los sentimientos.

De este modo, se trata aquí de dilucidar la frontera entre los artículos 7.2 y 14.6 de nuestra Ley de Propiedad Intelectual. El primero restringe lo establecido en el segundo, y el segundo impone una excepción a lo afirmado en el primero. En definitiva, hablamos de dos artículos que pueden parecer contradictorios. Una manera de encajar este tetrís legal sería que el legislador, en su función, añadiera algún enunciado aclaratorio entre ambos preceptos. Se trataría, simplemente, de afirmar que un cambio en las convicciones morales y/o personales del autor representa un motivo justificado y suficiente como para retirar una obra del comercio. Hablaremos más de este fenómeno en el apartado dedicado a la retirada de la obra del comercio, en los derechos morales.

Otra problemática que puede surgir en la obra en colaboración está relacionada con la frontera que existe entre el coautor y el ayudante del autor. Es decir, hasta qué punto un ayudante puede ser considerado también autor de una obra, bien por la magnitud de su labor en el proceso creativo, bien por la trascendencia o dificultad de su trabajo.

Un criterio jurisprudencial es el que aporta al respecto la sentencia del Tribunal Supremo de 11 de julio de 2000⁷, cuyo tercer fundamento de derecho recoge lo siguiente: *«No se puede olvidar, además, que la aportación de cada autor al resultado final han de tener entidad suficiente para mostrarse como piezas necesarias y, en algún sentido equiparables, por su carácter decisivo, en el conjunto para que no puedan confundirse con meras colaboraciones o actos de ejecución del proyecto.»*. Aquí el Alto Tribunal tiene en cuenta distintos criterios que, a priori, pueden parecer algo ambiguos. Conceptos como *«entidad suficiente»* o *«pieza necesaria»* no terminan de dejar claro cuándo una persona que participa en la ejecución de una obra es ayudante y en qué momento y bajo qué criterios adopta la posición de autor.

Una solución posible a este ambiguo criterio es acudir directamente a las condiciones generales establecidas para considerar una invención como una obra susceptible de protección. Se trata de, en lugar de atender a la labor del individuo que realiza parte del proceso creativo para decidir si su intervención es de suficiente calado, prestar atención a si su creación va a ser considerada obra o no. Éste es el criterio que adopta el Tribunal Supremo en su sentencia del 24 de junio de 2004⁸: *«...el presupuesto primordial para que la creación humana merezca la consideración de obra es que sea original (...) haber creado algo nuevo que no existía anteriormente»*.

Ahora nos llevamos las dos corrientes doctrinales a la materia que nos ocupa: *imaginemos que un maestro imaginero cofrade, especialista en realización de imágenes marianas, recibe el encargo de la realización de una dolorosa de escuela típica andaluza*⁹. *Dicho imaginero cuenta con un joven aprendiz en el taller. A partir de aquí, describimos dos situaciones posibles:*

- 1) *El maestro imaginero no considera que el aprendiz cuente con la experiencia y pericia suficiente como para responsabilizarle con la creación de una de las partes de la talla del encargo de la dolorosa que ha recibido, así que únicamente permite que realice labores de observación, incluso tomando apuntes, pero simplemente como mero espectador. Su relación con la obra será únicamente la de proporcionar al maestro las herramientas que éste le pida, sujetar el bloque*

⁷ STS 5717/2000 de 11 de julio.

⁸ STS 4443/2004 de 24 de junio.

⁹ Los imagineros pertenecientes a esta escuela suelen dotar de rasgos típicos de la mujer andaluza a sus imágenes marianas: ojos grandes y oscuros, tez morena, etc.

de madera, etc. Aquí la labor del aprendiz no pasará de ser un mero ayudante y, aunque fuesen muchas las horas dedicadas por el mismo, éste no será considerado como coautor de la obra.

- 2) *Ahora, imaginemos que el maestro considera que el aprendiz reúne las condiciones necesarias para dar un paso más en su formación. El maestro le comunica que será él el encargado de realizar las manos de la dolorosa, mientras que el busto y mascarilla serán tarea del primero. El aprendiz acepta el encargo y ejecuta el trabajo de manera notable. Aquí el aprendiz será considerado como coautor de la dolorosa mariana.*

Una vez descritas las dos problemáticas, es necesario hablar aquí de un matiz. Antes decíamos que en la obra en colaboración existe una relación de coordinación entre los autores, los cuales actúan como coautores de la misma. El párrafo tercero del artículo 7 de la Ley de Propiedad Intelectual establece que será posible la explotación individual de las aportaciones de los coautores a la obra en colaboración, siempre que no perjudiquen a ésta. Esto significa que el tipo de coautoría contemplada en la Ley de Propiedad Intelectual será la diferenciada, en la que es posible distinguir las partes aportadas por los coautores. De estas partes podrán obtener los coautores derechos de explotación, siempre y cuando no afecten a la cosa común, pues hay cosas que, aunque físicamente son susceptibles de división, no lo son jurídicamente hablando.

2. Obras colectivas

A continuación, trataremos de hablar de obras colectivas. Su régimen básico se encuentra recogido en el artículo 8 de la LPI, cuyo primer párrafo establece lo siguiente: *«Se considera obra colectiva la creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.»* El artículo ya advierte de algunas diferencias con respecto a la obra en colaboración del artículo 7.

Para empezar, describe una situación con palabras como *«coordinación»* o *«bajo su nombre»*, lo que da pie a pensar que la relación entre los autores es aquí sensiblemente distinta. La obra colectiva será una obra en colaboración, al igual que la figura anteriormente analizada. Aunque esto pueda parecer contradictorio, trataremos de explicarnos. En la obra en colaboración, como mencionamos anteriormente, los autores se encuentran al mismo nivel, mientras que en la obra colectiva existe un nivel jerárquico, en el que el editor se encuentra en la casilla superior y, de ésta surgen los distintos brazos de los diferentes autores de la obra, quedando estos en un nivel inferior al del editor.

Tanto los autores de obras colectivas como los autores de obras en colaboración trabajan contemporáneamente. Sin embargo, dependiendo de la relación entre los mismos (jerárquica o de coordinación), hablaremos de obra colectiva o en colaboración. Por lo tanto, los autores de las obras colectivas no adquieren la condición de coautoría de la obra resultante, a diferencia de lo que ocurría en la obra en colaboración. Y es que si esto fuera así, es decir, si los autores de una obra en colaboración fueran considerados coautores, se estaría vulnerando lo establecido en la segunda parte del art. 8.1 LPI (*«sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada»*).

Si en el apartado relacionado con el autor asalariado analizábamos la vertiente subjetiva del asunto, es decir, el papel de dicho sujeto en un taller, aquí hablamos de la faceta objetiva, es decir, del resultado. El trabajo de cada uno de los autores asalariados,

concebido de manera individual y aunado una vez terminado, da lugar a una obra colectiva. Consideramos aquí que ambas figuras, la del autor asalariado y la de la obra colectiva, se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Vista la redacción del art. 8.1 LPI, el legislador parece describir la situación típica de un taller de imaginería cofrade, en el que una persona natural o jurídica, en este caso jurídica (el taller), mediante instrucciones y en una situación jerárquica superior con respecto a sus empleados, edita y divulga bajo su nombre, es decir, su marca, el resultado final.

Imaginemos aquí un cabildo¹⁰ de una Cofradía. En éste se acuerda la realización de una determinada pieza de orfebrería que se estrenará para la Semana Santa del año siguiente. La pieza será realizada por los talleres “el buen hacer”, compuesto por 35 personas distribuidas en diferentes fases de ejecución. Se trata de una práctica lógica y habitual. Normalmente, no se informará a los hermanos de los orfebres específicos que realizarán la pieza ya que, además de tratarse de una información irrelevante y de difícil obtención por la posible carga de trabajo del taller (resulta complicado predecir con tanta antelación quién de las 35 personas será la encargada de realizar obra), ésta estará sustentada bajo el sello del propio nombre del taller (“el buen hacer”). Es decir, será la persona jurídica la que edite y divulgue, y no los autores individuales, pues estos cuentan con el papel de autores asalariados supeditados a su situación en el taller.

Todo lo anterior queda supeditado, como no podía ser de otra manera, a la voluntad de las partes. Ello se desprende del segundo párrafo del artículo 8, en el que se incluye la posibilidad de que los derechos, aunque recaigan por defecto sobre el editor, puedan ser salvaguardados en beneficio de sus autores. Si las partes han acordado que determinados derechos pertenezcan a los autores y han reflejado dicha disposición en un contrato con el suficiente calado, nada impide que esto sea así, siempre y cuando se respete la buena fe y contractual y los elementos esenciales que recoge la legislación civil.

Con respecto al alcance de estos derechos que obtienen los autores, nos remitimos a las cuestiones resueltas anteriormente en el apartado del autor asalariado. Sin embargo, traemos a colación aquí la sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid de 13 de diciembre de 2004¹¹, en la que se establece que los colaboradores de la obra colectiva conservan su derecho moral con respecto a la persona jurídica. Incluso esto es susceptible de matices, pues existirán derechos morales específicos, como el caso del derecho de divulgación, que debido a la propia naturaleza de la situación en la que nos encontramos (obra colectiva), se sobreentiende que recae sobre el editor. Por todo ello, resulta indispensable definir bien la relación de derechos que existe entre ambas partes, incluso con más razón en el ámbito cofrade, pues hablamos de obras que saldrán a la calle a ser, en definitiva, expuestas, y permanecerán como tal durante mucho tiempo.

3. Obras compuestas

La obra compuesta difiere de las anteriores figuras. Se encuentra recogida en el artículo 9 de la Ley de Propiedad Intelectual: «*se considerará obra compuesta a la obra nueva que incorpore una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización*». Esta tipología se diferencia de las dos anteriores en que los autores no se conocen previamente. Mientras que las obras colectivas y en colaboración los autores trabajan contemporáneamente y dependiendo de su relación, hablaremos de una u otra figura, en

¹⁰ Un Cabildo es el máximo órgano de decisión de una Cofradía. Con reuniones normalmente anuales, estarán llamados a convocatoria todos los hermanos de la Cofradía, que contarán con derecho a voz y, con la mayoría de edad, a voto. Su alcance y características dependerá de los estatutos de las corporaciones.

¹¹ SAP Madrid 15901/2004 de 13 de diciembre.

la obra compuesta se incorpora una obra a otra preexistente, sin ningún tipo de contacto previo entre ambos autores.

Si atendemos al sentido literal de la Ley, éste nos habla de la incorporación de una obra a otra preexistente. Para el caso de las obras artesanales cofrades, describimos el siguiente caso:

Una Cofradía tiene la intención de llevar a cabo una auténtica revolución en el trono de su imagen cristífera. Para ello, desea cambiar el mismo. Sin embargo, las cartelas¹² del trono antiguo cuentan con un gran valor artístico y sentimental para la institución, por lo que quieren encargar la realización de una talla nueva, a excepción de las cartelas, pues éstas irán incorporadas al nuevo trono.

Nos encontramos, en vista del ejemplo anteriormente descrito, ante una obra nueva (nuevo trono) que va a incorporar otra preexistente (cartelas antiguas). Podríamos hablar de una obra compuesta.

¹² Las cartelas son piezas del trono, independientes del mismo pero colocadas sobre él, que actúan a modo de continente de cada uno de los mensajes iconográficos, en forma de tallas de imágenes, que desee el autor incluir en la obra.

CAPÍTULO SEGUNDO
LA CATEGORÍA DE OBRA
PLÁSTICA EN EL MUNDO
COFRADE

CAPÍTULO SEGUNDO: LA CATEGORÍA DE OBRA PLÁSTICA EN EL MUNDO COFRADE

I. RÉGIMEN JURÍDICO

El artículo 1 de la Ley de Propiedad Intelectual establece lo siguiente: *«La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación»*. Esto significa que, el único requisito necesario para la protección extra que otorga la LPI al autor es, precisamente, que su obra nazca. Según Isabel Espín Alba en *Cultura popular y Propiedad Intelectual*, *«tal derecho nace, por lo tanto, del mero hecho de la creación artística original»*. He aquí dos protagonistas: autor y obra; ámbito subjetivo y objetivo, respectivamente. Hablaremos a continuación del segundo.

Para comenzar, debemos contextualizar, normativamente hablando, el origen de la legislación actual de la Propiedad Intelectual española. No resulta baladí, pues nos encontramos en el alambre entre la regulación de la propiedad ordinaria, recogida en el artículo 33 de la Constitución Española, y el 20.1.b) de la misma, con respecto a la Propiedad Intelectual. De esta manera, la idea de dotar a una obra resultado del espíritu de una protección con mayor cualificación que la de la propiedad ordinaria viene de un mandato constitucional. Es la propia Carta Magna la que establece la libertad de creación literaria, artística y científica y, para garantizarla, es necesaria una regulación que la proteja.

Antes, esta regulación, actualmente recogida en la Ley de Propiedad Intelectual, que proviene a su vez de la Constitución Española, emana a su vez de otros textos de carácter internacional.

El Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas recoge una auténtica declaración de intenciones, avalada por hasta 176 Estados en la actualidad. Concretamente, su artículo 2.1 establece lo siguiente:

«Los términos “obras literarias y artísticas” comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con o sin letra; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de artes aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativos a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias».

Creemos que gran parte del universo cofrade se encuentra encuadrado en esta definición que aporta el Convenio de Berna. Ni que decir tiene que la obra plástica, aunque no mencionado literalmente, también se incluye de manera implícita. No hablamos de que gran parte de lo mencionado ahí no sea obra plástica, ya que lo es, sino que, como veremos más adelante, resulta complicado aportar una definición de lo que es obra plástica, aunque será más sencillo hablar de sus categorías concretas y su contextualización en la Semana Santa. Por lo tanto, nos encontramos, objetivamente hablando, en el cuerpo legal que otorga Berna.

Tras esto, merece la pena ir un paso más allá. Resulta obvio que la obra plástica es susceptible de protección intelectual, al menos a los ojos de Berna. Sin embargo, tenemos la intención aquí de dilucidar si la Semana Santa en sí, como acontecimiento cultural, es

susceptible de valoración desde la Propiedad Intelectual. No hablamos de si tal o cual obra que se procesiona todos los años es obra plástica y, por tanto, obra de propiedad intelectual, sino si la fiesta en sí lo es.

Podemos aportar aquí la definición que otorga la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en el Proyecto de Disposiciones para su protección. Éste considera la obra plástica como una manifestación del folclore, en su punto iv): *«las expresiones tangibles, tales como las obras de arte y, en particular, dibujos, pinturas (incluidas las pinturas corporales), tallas, esculturas, alfarería, terracota, mosaicos, ebanistería, forja, joyería, cestería, labores de punto, textiles, cristalería, tapices, indumentaria; artesanía; instrumentos musicales; y obras arquitectónicas»*.

El artículo 2 del Convenio de Berna, junto con el punto iv de lo expuesto anteriormente, nos otorgan un marco bastante evidente, a nuestro parecer, como para afirmar que la obra cofrade, desde el punto de vista de la doctrina de la OMPI, se encuentra, cuanto menos, protegida desde el punto de vista de la Propiedad Intelectual.

Incluso, la Semana Santa puede ser considerada folclore, y éste, según la autora Román Pérez¹³ en *Cultura Popular y Propiedad Intelectual*, es susceptible de ser protegido. No obstante, nuestro propósito es únicamente la obra plástica, ya que el folclore es un término demasiado amplio.

El artículo 10 del TRLPI, en su apartado primero, establece lo siguiente: *«son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas...:»*. A continuación, nombra una serie de elementos que pueden ser objeto de protección. Tenemos que decir que se trata de un listado *numerus apertus*, pues que algo que no aparezca ahí no significa que no sea susceptible de protección desde la Propiedad Intelectual. Sin embargo, el objeto del que nos encargamos sí aparece textualmente, concretamente en la letra e) de la lista: *«las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas»*. Nos quedamos con esculturas y obras de pintura, aunque como decimos podrán encuadrarse otros elementos, ya que el artículo no cierra puertas al establecer al final *«y las demás obras plásticas»*.

En definitiva, se trata de comprobar si los objetos protagonistas del universo cofrade reúnen las características como para ser considerados como obras plásticas y, de ser así, pasar al siguiente nivel. Hablamos del ámbito objetivo de la Ley y de su comprobación.

Por su parte, el artículo 11 establece una inclusión al anterior, pues añade que cualquier tipo de transformación de una obra artística también cuenta con protección bajo la Propiedad Intelectual.

Un ejemplo: imaginemos que un imaginero cofrade de reconocido prestigio realiza, bajo encargo previo de una Cofradía, la imagen de un Cristo clavado a la cruz. Tras años de salidas procesionales, los anclajes encargados de sujetar la imagen a la cruz presentan problemas de estabilidad. Para solucionarlos, la Cofradía deposita en el taller del autor la imagen para su reparación. El autor, para la misma, cree imprescindible modificar la anatomía de la imagen, pues la que presenta ahora resulta incompatible con las vibraciones y movimientos propios de un trono o paso. Aunque el ejemplo es controvertido, pues no resulta clara la frontera en donde acaba la modificación y empieza la transformación, queremos decir que el autor de una transformación también

¹³ De Román Pérez, Raquel, *Cultura Popular y Propiedad Intelectual*, Reus, 2011, pp. 29 y ss.

cuenta con la protección que le otorga la LPI. Quizá una transformación pueda ser considerada como una obra en sí misma, con todos los requisitos necesarios para ser entendida como tal.

Finalmente, únicamente mencionar nuestro propósito con estas líneas: tratar de recopilar el cuerpo normativo que puede servir de sustento y que, a nuestro parecer, incluye a la obra cofrade en concreto y a la Semana Santa en general como elementos dotados de protección bajo el paraguas de la Propiedad Intelectual.

II. CONCEPTO DE OBRA PLÁSTICA Y RELACIÓN CON EL MUNDO COFRADE

Aportar un concepto unitario de obra plástica supone una odisea difícilmente alcanzable para nosotros. Nuestra Ley de Propiedad Intelectual no cuenta con un término para la misma, sino que se remite a decir qué se considera obra plástica, es decir, su tipología. Se trata por tanto de un término dotado de grandes cotas de subjetividad que escapa con relativa facilidad del encorsetamiento necesario para dotarlo de un régimen jurídico.

Podemos partir de la definición de obra plástica que aporta el jurista Bercovitz Rodríguez-Cano: obras plásticas «son aquellas que se manifiestan por medio de la forma y el color, se da forma o color a la materia preexistente. De ahí la importancia de las líneas, los planos, las dimensiones, los volúmenes, la intensidad y la variedad de colores y de sus tonalidades»¹⁴. Según el profesor, la obra no debe confundirse con el arte, pues éste es un estado ulterior a la misma. La obra nace siendo obra y, conforme se desarrolle y goce de admiración y expectativa social, podrá llegar a ser considerada como arte con el paso del tiempo y la superación de los trámites administrativos oportunos.

También conocemos, sin parecer pretenciosos, los elementos que componen la obra en sí:

1. *Corpus mechanicum*: se trata del primer elemento de la obra, quizá el más próximo a la realidad tangible. Su soporte. Toda obra plástica dispone de una hechura. La idea de un autor pasará del mundo abstracto al material a través de la ejecución de la misma. Para ello, éste se servirá de una serie de materiales, como pueden ser la madera, la tela, el metal o cualquier otro tipo de elemento, con el fin de exteriorizar su obra. Hablamos, en definitiva, de aquello de lo que está hecha una obra plástica. Aquí la Propiedad Intelectual jugará un papel poco importante.
2. *Corpus misticum*: el segundo elemento de la obra sí será el auténtico objeto de la Propiedad Intelectual. A diferencia del anterior, el corpus misticum es la parte de la obra que representa su bien intelectual, es decir, su objeto de protección, aquella que supera la propiedad ordinaria y adquiere una especie de protección legal con mayor cualificación, con superior intensidad en su protección. Si lo llevamos al terreno de la informática, mientras que el corpus mechanicum representaría el *hardware*, el corpus misticum sería el *software*.

Hasta ahora hemos tratado de dejar bien claro cuáles son los elementos de la obra plástica y su distinción del arte, pues se trata de un estado previo a la misma. Sin embargo, no hemos abordado todavía la relación que puede tener la obra plástica con el mundo cofrade en general.

¹⁴ Bercovitz Rodríguez Cano, Rodrigo, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tecnos, 1997, pp. 228 y 229.

Tal y como hemos explicado anteriormente, cualquier regulación jurídica cuenta con un ámbito. Éste, *grosso modo*, suele estar configurado por un elemento subjetivo, ya descrito anteriormente con la figura del autor y sus posibles combinaciones, y un elemento objetivo, es decir, el elemento real sobre el que recae lo establecido en el cuerpo legal. La Ley de Propiedad Intelectual no puede ser menos. Su elemento objetivo será la obra plástica, al igual que ocurre, a nuestro parecer, en el mundo cofrade.

No hablamos únicamente de lo acontecido en la Semana de Pasión. La realidad es algo más amplia. Cualquier acontecimiento litúrgico que se desarrolle en el exterior, en las calles o las plazas de las calles, tiene consecuencias desde el punto de vista de Propiedad Intelectual. Cientos de obras, ya sean pinturas, esculturas, bordados, etc., son lanzadas a la calle para dotar de cuerpo y forma a lo que consideramos el mayor museo al aire libre que puede existir. Se trata de una fiesta, la fiesta del barroco echada a la calle.

Este acontecimiento, como hemos mencionado, se encuentra configurado gracias a una serie de obras que, aplicadas al mundo cofrade, podrían ser las imágenes titulares de las Cofradías, los tronos, pasos y, en definitiva, altares deambulantes de madera, orfebrería o ambas, que invaden las calles de la ciudad de turno. La pregunta es si, a la vista de la falta de definición exhaustiva que presenta la Ley de Propiedad Intelectual en cuanto al término de obra plástica, somos capaces de, partiendo de otras definiciones doctrinales anotadas anteriormente, concluir si una obra cofrade se puede considerar una obra plástica o, dicho de otra manera, si los elementos que forman parte del universo cofrade se encuentran en el ámbito objetivo de la Propiedad Intelectual. Lo intentamos desgranando la definición de obra plástica que nos proporciona Bercovitz Rodríguez-Cano, con el fin de comprobar si sus elementos casan con las características de la obra cofrade:

Las obras plásticas... «*son aquellas que se manifiestan por medio de la forma y el color, se da forma o color a la materia preexistente...*»:

- La forma: es evidente que cualquier obra de carácter cofrade cuenta con una forma concreta, fruto de la visión particular de la realidad por parte de su autor.
- El color: de gran trascendencia en el universo del que estamos tratando. El mundo cofrade no se entendería sin color y, además, resulta ser una parte importante de sus obras.
- Materia preexistente: elemento relacionado íntimamente con el *corpus mechanicum*. Las obras cofrades parten de un material preexistente en la propia naturaleza, como puede ser la madera, el oro, la plata, la alpaca, etc.

Podemos observar cómo cada una de las características aportadas por nuestro autor son cumplidas por las obras que protagonizan este mundo cofrade. En vista de la falta de contenido a la hora de tratar de conseguir una definición legal de obra plástica, trataremos de ahondar más en el asunto a través de las categorías que formarán dicho concepto.

III. TIPOLOGÍA

La razón de ser de este apartado proviene directamente del carácter *numerus apertus* que proporciona el artículo 10 de la LPI. El legislador no tenía la intención de elaborar una lista cerrada con el fin de incluir una serie de elementos y excluir otros. Así lo afirma Jorge Ortega Doménech: «*De la lectura del precepto se puede comprobar claramente que se trata de una enumeración ejemplificativa y de ningún modo exhaustiva, como lo demuestra el hecho de que, tras indicar cuáles son los diversos tipos, alude a las demás obras plásticas*»¹⁵.

¹⁵ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, p. 29.

Lo anterior no significa que el artículo 10 no contenga una categoría relacionada con la obra plástica, pues sí que la tiene, concretamente en su apartado segundo, letra e), sino que lo que recoge la Ley es tan amplio que conviene acotarlo en categorías para simplificar su estudio. Éstas, a nuestro parecer, encajarían en el ámbito objetivo del mundo cofrade en relación con la Propiedad Intelectual.

1. Categoría de pintura

Según el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, la pintura está considerada como una de las Bellas Artes. La Real Academia Española la define como «*tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo*», refiriéndose con ello únicamente al corpus mechanicum de la obra, no así a su corpus mysticum.

De la definición anterior se puede extraer varias características de la pintura, como es la presencia del color. Con ello no nos referimos a que la variedad de colores tenga que ser protagonista, pues no es ésta una connotación diferencial. Basta decir que podrá considerarse parte de la categoría de pintura desde un paisaje costero, en el que el azul del mar se encuentra representado en innumerables tonalidades, hasta un cuadro abstracto, formado únicamente por un trazo en el centro del lienzo. Lo que queremos decir es que un lienzo en blanco, por norma general, no será considerado pintura.

Otra característica propia de la pintura es la bidimensionalidad de la misma. Hans Hofmann afirma que «*la esencia del plano pictórico es su cualidad de lisura. Lisura es sinónimo de bidimensionalidad*»¹⁶. La bidimensionalidad no es otra cosa, a nuestro parecer, que la ausencia de figuras de bulto en la pintura.

Las anteriores características pueden encontrarse de manera franca en las obras del mundo cofrade. Son muchas las pinturas, dotadas de color y bidimensionalidad, las que componen en gran medida el ajuar de la Semana Santa. Los ejemplos son innumerables pinturas que aparecen en el centro de los estandartes¹⁷ de las secciones de cristo y virgen en las Cofradías, obras pictóricas que narran el discurso iconográfico de un trono o las habituales «*glorias*» que se incluyen en los palios¹⁸ típicos de las vírgenes malagueñas.

Por todo lo anterior, creemos que el mundo cofrade no está ya solo formado, sino colmado de obras plásticas pictóricas.

2. Categoría de escultura

El concepto escultura aparece en el Diccionario como «*el arte de modelar, tallar y esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia conveniente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza, o el asunto y composición que el ingenio concibe*».

De este modo, la escultura va un paso más allá con respecto a la pintura, ya que, si en la anterior se aprecia bidimensionalidad, en esta categoría se añade un rasgo más, como es la profundidad, dotándola por ello de tridimensionalidad. Al igual que ocurría con la definición de pintura, el Diccionario aprecia aquí el corpus mechanicum de la obra en sí, ya que menciona una potencial lista de los materiales de los que puede estar elaborado una obra escultórica.

Debemos decir que las características que se aprecian en la definición coinciden de manera fiel con las esculturas que forman parte de las Cofradías. Éstas se encuentran elaboradas por materiales como madera, normalmente, con el fin de representar de

¹⁶ Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, 2005, p. 573.

¹⁷ Los estandartes son un tipo de «banderín» que, mediante una tela rectangular acoplada a una estructura en forma de cruz, anuncia la sección de la procesión en la que nos encontramos (cristo o virgen).

¹⁸ El palio, hablando en plata, es el «techo» que suele cobijar a las dolorosas andaluzas en su trono o paso.

manera fiel la figura de una persona, en este caso Jesucristo, en las distintas escenas de la pasión que debió pasar según narran las Escrituras, salvando la excepción de determinadas Cofradías que no muestran escenas de pasión, pues no es éste su fin, sino momentos previos o posteriores a la misma. La Semana Santa, fruto de los avances en las últimas décadas, ha ido un paso más allá. Las Cofradías desean ser lo más fieles posible a su razón de ser y, con el fin de alcanzar la excelencia, cuidan cada vez mejor el detalle. No solo se encuentran representadas imágenes de Jesucristo, sino también figuras secundarias que lo acompañaron, formando con ello grupos escultóricos. El papel de estos elementos alcanza tal importancia que, hoy en día, determinadas Cofradías no se entenderían como tal de no ser por la presencia de estas figuras secundarias.

Además de las imágenes realistas que hemos mencionado anteriormente, no es ésta la única función de la escultura en el ámbito cofrade. Todos los demás elementos, como es el caso de tronos, enseres y demás piezas, consideramos que juegan un papel trascendental y, al igual que ocurría con las imágenes, forman parte de la categoría de escultura. No podemos olvidar la amplitud del término *«escultura»*, e incluso es el propio Diccionario el que, utilizando la frase *«otros objetos de la naturaleza, o el asunto y composición que el ingenio concibe»*, deja la puerta abierta a otros elementos que no representen figuras humanas. Es el caso, como decíamos, de tronos y otros elementos que, basándose en una serie de motivos, normalmente vegetales, fruto del estilo barroco que predomina, y teniendo su origen en el ingenio del autor, merecen ser denominadas esculturas, al menos en lo que a la vertiente artística se refiere. Evidentemente no podemos incluir la carpintería interna del trono o su estructura, responsable de su sustentación, pues esto no será objeto de protección desde la Propiedad Intelectual, aunque sí quizá desde la Propiedad Industrial, aunque no lo afirmaremos con rotundidad.

Para finalizar dicha categoría, nos permitimos aquí cierta reflexión. Las obras plásticas cofrades, como decimos, pertenecen por igual manera tanto al terreno de la pintura como de la escultura. Sin embargo, no hay que olvidar que, en la mayoría de los casos, la talla de una imagen cuenta con un acabado superficial pictórico. Es lo que conocemos como policromía de la obra. El objetivo final de la Semana Santa es representar una serie de acontecimientos históricos de la manera más fidedigna posible, por lo que no será igual el realismo aportado por una talla de madera desnuda que el alcanzado por otra debidamente estucada, patinada y policromada.

Al igual ocurre con los tronos y demás enseres. Normalmente, cuando una Cofradía encarga la realización de cualquier pieza, el taller presentará la pieza por fases, en función de la carga de trabajo del taller o de la dificultad del encargo. El primer año, por ejemplo, se presentará la carpintería de la obra. El segundo año, la talla y el tercero, en condiciones idóneas y casi utópicas, el dorado de la misma. Al igual que ocurría con las imágenes realistas del párrafo anterior, la idea a la hora de realizar un trono es que con el paso del tiempo cuente con un acabado mediante un baño de oro u otro, perteneciendo esta labor, probablemente, al mundo pictórico más que al escultórico.

Por ello, podemos afirmar que la categoría escultórica cofrade es más de tipo mixto, pues reúne características apreciables tanto en una tipología como en otra.

3. Categoría de dibujo

Partimos una vez más, sin ánimo de parecer repetitivos, pues no podemos hacer aquí otra cosa que remitirnos al sentido literal de la palabra, de la definición que aporta el Diccionario en cuanto a la palabra dibujo: *«delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace»*. A pesar del parecido con la pintura, pues una de las connotaciones es la presencia de bidimensionalidad, el

dibujo se distingue de ésta en que no tiene color, al menos no si atendemos a un sentido estricto.

A la hora de hablar del dibujo, lo haremos desde dos puntos de vista:

Dibujo como fin: en primer lugar, podemos entender el dibujo como una obra plástica susceptible de protección en sí misma. Es decir, el dibujo no supone un medio para obtener algo posterior con mayor o menor elaboración, sino que éste supone la obra *per se*. Debemos decir aquí que ésta es una visión poco frecuente en el mundo cofrade. Normalmente, cualquier dibujo realizado por cualquier artista cofrade tiene la intención de servir de base a una obra futura. En Semana Santa no se procesionan dibujos, sino obras plásticas que han partido con anterioridad de un dibujo.

Dibujo como medio: ésta sí podría presentar una vertiente más adecuada al plano que nos movemos. En el mundo cofrade, con el fin de organizar sus ideas y en un proceso de raciocinio y reflexión previo, los autores tratan de volcar en un folio en blanco, una vez que han recibido las instrucciones de la Cofradía, sus ideas, para después dotarlas de presencia real. El dibujo se confunde aquí con, si se prefiere, la categoría de boceto previo.

El hecho de que el dibujo en Semana Santa represente una categoría provisional no debería dar pie a pensar que éste carece de valor. Las Cofradías, en sus cada vez más pujantes archivos, e incluso la propia Agrupación de Cofradías¹⁹, presumen de bocetos y, en definitiva, dibujos de gran valor histórico, realizados años atrás por autores ya desaparecidos o no y que muestran los orígenes de lo que hoy día se saca a la calle.

Por lo tanto, y con esto finalizamos este apartado, la categoría de dibujo tiene poca aplicación práctica en el mundo cofrade, al menos no en la Semana Santa. Sí tendrá aplicación como categoría previa a otra, aunque para ello preferimos referirnos al apartado dedicado a bocetos que se puede encontrar más adelante.

4. Otros tipos

La Semana Santa no está constituida únicamente por esculturas y pinturas. El patrimonio cofrade actual es tan rico que podemos encontrar todo tipo de elementos realizados con infinitos materiales que pueden estar catalogados como obras plásticas y, por lo tanto, susceptibles de protección desde la Propiedad Intelectual. Nos permitimos afirmar esto gracias al ambigüedad que presenta el artículo 10 de la LPI, pues recordemos que se trata de un listado *numerus apertus* que, al recoger en su enunciado «y las demás obras plásticas», está permitiendo la posibilidad de una interpretación extensiva.

Basándonos en el carácter orientativo del artículo 10, diremos, sin adelantar nada, pues para ello están epígrafes siguientes, que el criterio para decidir si una obra puede o no pertenecer a la Propiedad Intelectual es la originalidad. Siempre que una obra reúna esta condición, adecuadamente considerada, podrá disfrutar de la protección otorgada por la Ley. No entraremos, como decimos, en qué tipos de originalidad existen, su aplicación al mundo cofrade y sus consecuencias.

Por lo tanto, de lo anterior se deduce que, si una obra es original, independientemente del tipo de obra que sea, puede ser protegida. Recordamos aquí lo establecido en el punto iv) del artículo 2 del Convenio de Berna: «*Las expresiones tangibles, tales como las obras de arte y, en particular, dibujos, pinturas (incluidas las pinturas corporales), tallas, esculturas, alfarería, terracota, mosaicos, ebanistería, forja, joyería, cestería, labores de punto, textiles, cristalería, tapices, indumentaria; artesanía; instrumentos musicales; y obras arquitectónicas*». Berna habla aquí, en el contexto del folclore ya analizado

¹⁹ Ente encargado de la coordinación de horarios e itinerarios de las distintas Cofradías de Semana Santa, sillas y tribunas, además de otras labores de mediación, organizativas y promocionales.

anteriormente, de una serie de categorías complementarias a las aportadas por la legislación nacional y que amplían el espectro. Nombramos aquí una serie de elementos con simple intención ejemplificativa:

Mosaicos: esta subcategoría dista sensiblemente del resto. Los mosaicos pertenecientes a las Cofradías representan normalmente elementos relacionados con las mismas (imagen del cristo, de la virgen, escudo de la corporación, etc.). Estos se sitúan normalmente en las fachadas de Iglesias, Conventos, Basílicas o incluso en las de la propia Casa Hermandad²⁰. Sin embargo, tal y como hemos dicho, las obras se encuentran en el exterior, por lo que nos encontramos en el contexto del art. 35.2 LPI: «Las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales». Este precepto representa una excepción a la protección por defecto establecida en el art. 10 de la LPI, pues si la obra se encuentra permanentemente en el exterior, condición no observable en el resto de obras plásticas que componen la Semana Santa, esquivan dicha protección, pudiendo ser utilizadas por los particulares, siempre y cuando, claro está, respeten la propia integridad de la obra.

Joyería: nos referimos aquí al ajuar que utilizan los vestidores de las imágenes, especialmente para las imágenes marianas. Son muchas las vírgenes que ostentan broches, coronas, rosarios y otras piezas que, previo boceto y diseño, han sido elaborados por orfebres, con el requisito de la originalidad, por lo que no observamos razones para no incluirlos en la protección que otorga la Ley de Propiedad Intelectual. Así lo recoge el artículo 10.1.e) de la propia LPI que, mediante una solución *numerus apertus*, incluye «las demás obras plásticas, sean o no aplicadas». Desde el punto de vista jurisprudencial, lo corrobora la sentencia del Tribunal Supremo de 26 de octubre de 1992, de la que hablaremos más adelante.

Labores de punto y textiles: se trata de dos subcategorías que van de la mano. La una no se entendería sin la otra, pues el textil sirve de soporte a la labor de punto que se ejercita sobre la misma. Sin tela, el bordado no tendría sentido, al menos no en la industria cofrade. Son innumerables las piezas, de incuestionable labor, realizadas con esmero y dedicación por talleres de bordado. A nuestro parecer, al igual que ocurría con la categoría anterior, son susceptibles de protección.

Instrumentos musicales: al igual que ocurría con los mosaicos, tampoco creemos aquí aplicable las normas de Propiedad Intelectual. Los instrumentos musicales que componen las bandas de Semana Santa no cuentan con Propiedad Intelectual, pues no reúnen los caracteres que a continuación describiremos. No obstante, lo que sí se protegerá será la pieza musical que resulte de la utilización correcta de todos los instrumentos a la vez, pero no el instrumento en sí. Creemos que la utilización de instrumentos de viento madera, viento metal y percusión (componentes, en su mayoría, de las bandas cofrades) se remonta a tiempos bastante remotos y su utilización, que no evolución en la misma, es vetusta.

IV. CARACTERES

Los caracteres no deben de entenderse como criterios absolutos, de manera que si se cumplen todos nos encontramos en el ámbito objetivo y, en caso de que alguno no tenga lugar, nos encontramos fuera de la esfera. Se trata más de aspectos transversales. Todos

²⁰ Lugar, en forma de nave, pero con un aspecto más acorde al lugar urbano en el que normalmente se localiza, en el que se guardan los tronos durante todo el año hasta su salida. Las Cofradías suelen utilizar también sus Casas de Hermandad para reuniones, celebraciones y otros asuntos.

son susceptibles de interpretación, pues no hay un único criterio al respecto. Simplemente trataremos de, con el texto legal en la mano y la jurisprudencia, decir cuándo existe autoría, qué tiene que ver esto con la creación, cuándo hay originalidad..., y otros aspectos. El artículo 5 de la LPI establece: «*Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica*». Según dicho precepto, la autoría se encuentra estrechamente relacionada con la creación. Sin embargo, podríamos preguntarnos en este punto: ¿qué es la creación?; ¿cuándo se considera que se ha creado algo?; ¿qué consecuencias trae esto?

1. Creación

Debemos comenzar aludiendo a la importancia de aclarar este término. La creación, tal y como establece el art. 1 de la LPI, es el único hecho generador del derecho y protección que recoge la Ley. No es necesario, por tanto, inscripción en Registro de la obra, pues éste no es constitutivo, de ahí la necesidad de conocer quién es el creador de una obra y por qué.

Las anteriores cuestiones no resultan fáciles de responder. La jurisprudencia y la propia LPI no se desenvuelven con soltura en este aspecto. El art. 5 LPI, según Bercovitz Rodríguez-Cano: «*deja sin definir la noción de creación [...]. No llegamos a saber cuál es el valor que la noción de creación haya de tener en el sistema interno de la Ley. [...] el artículo 5 desempeña la función de determinar la cualidad de autor, sin que en ningún caso se añada más especificaciones sobre el valor de este concepto*»²¹. Por lo tanto, partimos de la base de que a la hora de afrontar el problema de definir qué es la creación, la propia Ley resulta insuficiente o, cuanto menos, ambigua.

Una opción para definir esta realidad podría pasar por acudir al pasado legislativo en la materia. La disposición transitoria séptima de la actual Ley de Propiedad Intelectual establece lo siguiente: «*El Reglamento de 3 de septiembre de 1880 para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual y demás normas reglamentarias en materia de propiedad intelectual continuará en vigor, siempre que no se oponga a lo establecido en la presente Ley.*». Por lo tanto, como decimos, podríamos estudiar qué decía el Reglamento de finales del siglo XIX en esta materia.

A este respecto, el Reglamento mencionado arriba, en su artículo 2, afirmaba que el autor era la persona que «*crea y ejecuta*». Por lo tanto, subdividía el término crear en dos tipos de creación: una parte intelectual, íntimamente relacionada con la Propiedad Intelectual, y otra con un carácter más material, estrechamente relacionado con el ámbito mecánico de la creación. Existen algunos autores que recogen y explican esta doble noción de creación, como es el caso de Peñuelas i Reixach, que en su obra *Autoría y originalidad de las obras de arte a efectos de su venta, exposición y divulgación*, recoge una interesante tesis acerca de la distinción entre los tipos de creación.²²

Por un lado, en cuanto al ámbito intelectual de la creación, nuestro autor considera que éste se entiende como «*un acto de inteligencia o de personalidad propia y novedosa*». No se refiere aquí a que, aplicado al mundo cofrade, el autor agarre la gubia y el cincel y comience a martillar la madera, sino más bien a un proceso mental previo. Se trata de la inspiración de la que ha partido el imaginero cofrade para, a través de una idea, ejecutar la obra. La creación intelectual es esa idea, la visión individual que tiene el artista del asunto.

²¹ Rodríguez-Cano, Rodrigo, *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, Tecnos, 2007, 3ª ed., p. 98.

²² Peñuelas Reixach, Lluís y VV. AA., *Autoría y originalidad de las obras de arte a efectos de su venta, exposición y divulgación* en: *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, Polígrafa, pp. 13 y ss.

Lo que trata de conseguir el imaginero a través de ese proceso mental es lo siguiente. Se nos ocurre aquí una palabra popular de la jerga cofrade que puede venir al caso. El término «unción». Éste puede encajar en lo que podría ser el objetivo de la creación intelectual. La consecuencia de la unción no es otra cosa que, explicado como buenamente podemos, quedar ensimismado al paso de una imagen determinada. La unción es la capacidad que tiene una imagen, bien sea cristo, bien virgen, para atrapar al espectador a su paso, invitándole a una especie de burbuja. No es algo que solo alcancen imágenes concretas, sino se trata de algo más espiritual: muchas veces es resultado del conjunto procesional completo.

Por otro lado, el profesor Peñuelas habla de vertiente material de la creación. Se trata de que el autor sea partícipe de la elaboración mecánica de la obra. El autor matiza y afirma que no es necesario que el autor trabaje directamente el material en que va a estar realizada la pieza, sino que basta con que los ayudantes del mismo actúen como prolongaciones del autor, siempre y cuando se ciñan a las instrucciones y éstas sean de suficiente calado.

Hay que decir aquí que resulta extraño que un imaginero cofrade conciba una obra y la ejecute otra persona. Normalmente, al menos en el plano de la realización de la imaginería (elaboración de imágenes reales), éste es responsable de todas las cadenas del proceso, desde la concepción de la idea hasta su ejecución, independientemente de intervenciones puntuales de ayudantes. No obstante, en el plano de la orfebrería (recordemos en el capítulo anterior la descripción de los talleres), sí puede existir mayor distinción entre la creación intelectual y la manual. La primera será responsabilidad de aquel que diseñe una determinada pieza, mientras que su ejecución será responsabilidad de los asalariados que compongan el taller. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, si las instrucciones son claras por parte del creador intelectual y los demás miembros del taller se ciñen a seguir sus instrucciones, éste podría ser considerado también como creador mecánico de la obra.

Hasta ahora hemos recogido la visión que tenía el Reglamento de 1880 sobre el término «crear», además del apoyo doctrinal correspondiente. Sin embargo, debemos decir que la actual LPI entiende el asunto con matices. No decimos aquí que para el actual texto resulta inconcebible que la creación cuente con dos puntos de vista, pues mentiríamos si lo afirmásemos, sino que el artículo 5 de la LPI, en el momento en que habla de crear, se refiere a ambos sentidos de la palabra, es decir, tanto a la noción intelectual como material. Así lo defiende Carrasco Perera: «El artículo 2 del Reglamento pretendía conseguir una concreción mayor. Se consideraba autor a la persona que [...] “crea y ejecuta” alguna obra artística. Esta norma aclaraba un extremo que ahora se ha de considerar implícito. A saber, que, en la obra artística, la ejecución material es parte de la creación.»²³. En la misma corriente doctrinal se encuentra Ortega Doménech: «El autor ha de ser quien conciba la obra y luego la ejecute, teniendo en cuenta que la protección de una obra necesita de la interacción de los conceptos en el propio autor»²⁴. Lo mismo al respecto considera la Audiencia Provincial de las Islas Baleares²⁵.

En definitiva, hemos tratado aquí de recopilar, en vista de la deficiente explicación que arroja la Ley, algunos de los puntos de vista doctrinales y jurisprudenciales en cuanto al término «crear». Se trata de dar respuesta a la primera parte de lo establecido en el artículo 10 de la LPI: «Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones

²³ Carrasco Perera, Ángel, *Comentario al artículo 5*, op. cit., p. 99.

²⁴ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, p. 36.

²⁵ SAP Islas Baleares 106/2008 de 22 de enero.

originales...». Ya conocemos, grosso modo, qué es una creación, y ésta, de manera obvia, se encuentra en las obras plásticas cofrades. A continuación, trataremos de hablar de la originalidad.

2. Originalidad

Nos referimos ahora a la segunda característica que tiene que tener una obra para ser protegida. Además de que sea una creación, también es necesario que sea original. Hablamos de un criterio trascendente, pues la jurisprudencia en su práctica totalidad ha requerido de dicho requisito, casi únicamente, para aplicar la LPI. Sin embargo, al igual que ocurría con la creación, existen varios puntos de vista a la hora de apreciar qué es la originalidad y cuál es la imprescindible. Para arrojar algo de luz a la cuestión, nos serviremos de una serie de opiniones doctrinales y jurisprudenciales.

Para Espín, la originalidad *«es el resultado de la creación intelectual, que la distingue de otras creaciones similares preexistentes. La originalidad de cualquier obra del espíritu refleja la personalidad del creador»*²⁶. Por lo tanto, como decimos la originalidad es un criterio de gran importancia. Sin embargo, ¿cuántos tipos de originalidad hay?

Por un lado, debemos partir de la sentencia de 5 de abril de 2011 del Tribunal Supremo²⁷, que recoge el criterio anteriormente expuesto por el mismo tribunal en otra sentencia de 26 de octubre de 1992²⁸: *«La sentencia de 26 de octubre de 1992 hace referencia desde una perspectiva subjetiva a la exigencia de un “esfuerzo creativo” y que “se refleje la personalidad del autor”, y en el plano de la novedad objetiva, a la trascendencia de la obra, que rechaza, en el caso que examina, por la forma de utilización de los motivos ornamentales –gran simplicidad y reducido tamaño. Ciertamente el examen se realiza con base en el concepto de “originalidad”, pero se pondera con la extensión de comprender la creatividad y relevancia de la novedad. [...] La creatividad supone la aportación de un esfuerzo intelectual –talento, inteligencia, ingenio, inventiva, o personalidad...».*

De esta manera, el Alto Tribunal considera la originalidad subjetiva, basándonos en el profesor Peñuelas, como el esfuerzo que realiza el creador a la hora de concebir la obra, como una prolongación de su personalidad. Sin embargo, por originalidad objetiva se entiende un sentido más estricto de la palabra *original*, es decir, que lo creado por el autor difiera en algo con respecto a todo lo creado con anteriormente. No nos referimos a que la obra suponga una auténtica revolución, pero sí que aporte algo de novedoso. En esta sentencia de 1992 el Tribunal considera poco importante la apreciación de la novedad objetiva, pues la subjetiva resulta un criterio más acertado.

Por otro lado, la sentencia del Tribunal Supremo de 24 de junio de 2004 dota de una mayor importancia a la originalidad objetiva: *«Según autorizada doctrina científica, el presupuesto primordial, para que la creación humana merezca la consideración de obra, es que sea original, cuyo requisito, en su perspectiva objetiva, consiste en haber creado algo nuevo, que no existía anteriormente; es decir, la creación que aporta y constituye una novedad objetiva frente a cualquier otra preexistente. Es original la creación novedosa, y esa novedad objetiva es la que determina su reconocimiento como obra y la protección por la propiedad intelectual que se atribuye sobre ella a su creador».*

Hay que apreciar un notable avance en la doctrina y jurisprudencia en este aspecto, pues si hace unas décadas prevalecía el criterio de la originalidad subjetiva, actualmente se tiene igualmente en cuenta el plano objetivo. Quizá el criterio afortunado pase por tener

²⁶ Espín, Diego, *Los derechos del autor de obras de arte*, Civitas, 1996, p. 65.

²⁷ STS 2456/2011 de 5 de abril.

²⁸ STS 7972/1992 de 26 de octubre.

en cuenta tanto uno como otro, pues ambos tienen sentido en el mundo en el que nos movemos.

En cuanto a su aplicación a las obras plásticas del mundo cofrade, como decíamos, consideramos necesario tanto un tipo de originalidad como otro. Atendiendo a la originalidad subjetiva, resulta evidente que todas las obras plásticas cofrades, especialmente las pertenecientes a la categoría de imaginería, son resultado de un proceso mental y creativo por parte del autor, derrochando una parte de su personalidad en su obra. Los elementos cofrades, para empezar, están realizados en su totalidad a mano, sin ningún tipo de molde, por lo que la creatividad resulta evidente.

Hablando de la realidad objetiva, hemos de decir que es igualmente apreciable en el mundo cofrade. Aunque existan imágenes que coincidan en cuanto a lo que representan (nazareno portando la cruz, crucificado, virgen dolorosa...), ninguna de ellas es igual a otra anterior. Compartirán rasgos comunes, pues no hay que olvidar que se repetirán determinados cánones y corrientes artísticas, sin embargo, guardarán las suficientes diferencias como para considerarlas obras nuevas.

Podemos entrar en matices aquí. Es cierto, al igual que ocurre con la imaginería, que determinados patrones se repiten en concretos diseños orfebres o de bordados. Es habitual que los autores realicen piezas en las que predominen motivos vegetales a base de hojas de acanto, hojarasca u otros. Sin embargo, como establecimos más arriba, la novedad es suficiente como para considerarla como tal.

Por lo tanto, las obras plásticas cofrades reúnen, a nuestro parecer, la noción objetiva y subjetiva que recoge la opinión doctrinal y la jurisprudencia del Tribunal Supremo, al menos recientemente.

3. Exteriorización de la obra

Se trata de un requisito tan obvio como necesario a la hora de considerar la protección de una obra plástica y, por lo tanto, también una obra plástica cofrade. Partimos de lo establecido en la Guía del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París de 1971). Se trata de un texto que se encarga de explicar la intención del legislador en lo establecido en el Convenio de Berna, pues en ocasiones éste puede resultar ambiguo. Una especie de herramienta que se encarga de comentar la propia ley. Evidentemente, nos centraremos en lo dispuesto para las obras artísticas, pues, aunque la Guía habla de otro tipo de elementos, no es nuestra función aquí.

El artículo 2 del Convenio de Berna establece las obras que serán susceptibles de protección con el siguiente título: «*obras protegidas*». A este respecto, la Guía del Convenio de Berna explica de manera exhaustiva este precepto. El texto establece el denominado «*criterio de la fijación*», con una serie de características que desarrollaremos a continuación:

- En su apartado 2.3, la Guía parte de la premisa de que «*en principio, la idea no puede ser protegible*»
- Acto seguido, añade que «*a partir (...) que esa idea ha sido elaborada y expresada, el derecho de autor protege los vocablos, las notas, los dibujos, etc. (...) que visten la idea*»
- En cuanto a de qué modo debe exteriorizarse esa idea para ser protegida, la Guía establece en su apartado 2.4 que «*no debe tenerse en cuenta su modo ni su forma de expresión*». Mediante esta solución se respeta lo establecido en el art. 2.2 del propio Convenio de Berna, remitiéndose a que será la legislación de cada país la encargada de establecer el medio correcto para expresar una idea y dotarla así de protección.

- Sin embargo, en su apartado 2.5, la Guía matiza lo establecido en el 2.3, pues afirma que «*cuando se trata de una obra artística, el plan (maqueta, esbozo, etc.), es por sí mismo, susceptible de recibir protección, pues, ya en esa fase, la idea se encuentra concretada y su expresión se realizará mediante líneas o colores...*».

Por lo tanto, en el ámbito internacional deducimos de lo anterior que, a priori, la idea necesita de exteriorización para su protección. No obstante, para el caso de las obras plásticas se considera exteriorización el boceto de las mismas. Ampliaremos más sobre este tema en las secciones dedicadas a boceto e ideas.

A continuación, abordaremos la legislación nacional para explicar este mismo aspecto, tomando como referencia los artículos 376 y 377 del Código Civil. Se trata de los preceptos dedicados a la accesión respecto a los bienes muebles. Nuestro Código Civil, al igual que lo recogido en el Convenio de Berna, establece la necesidad de que una obra cuente con un soporte para su protección, pues así lo establece el art. 377.2 CC para los casos de pintura y escultura. Aquí el Código establece que será accesorio lo que servirá de soporte a la obra (tabla, metal, piedra, lienzo...). En cuanto a qué será lo principal, la Ley también se pronuncia al respecto, pues el art. 376 establece que «*se reputa principal, entre dos cosas incorporadas, aquella a que se ha unido otra por adorno, o para su uso o perfección*». Incluso el Código va un paso más allá e incluye una norma subsidiaria para los casos en que no se puede distinguir qué es parte principal y qué es parte accesoría en un bien mueble, tal y como vemos en el art. 377.1, en el que se ciñe a que será principal el que mayor valor tenga y, en caso de igual valor, el de mayor volumen.

Debemos decir que el régimen jurídico descrito anteriormente no se adapta bien a lo que hoy se concibe como obra plástica. Resulta difícil realizar una división de una obra, distinguiendo qué es lo principal y qué es lo accesorio en base a criterios tan ambiguos como qué perfecciona a qué cosa o, en su defecto, el valor de un determinado aspecto de la obra. En el caso de las obras plásticas, tanto su soporte como la obra en sí se retroalimentan entre ellas. Existe *feedback*. Nadie imagina, en el caso de las obras plásticas cofrades, el valor de la madera que tuvo que utilizar el imaginero granadino Martín Simón²⁹ para concebir El Cautivo de Málaga o cuánto vale el cedro que utiliza Juan Vega³⁰ en sus elaboraciones. Así lo establece Ortega Doménech en *Obra plástica y Derechos de autor*: «*Para la obra plástica, la accesoriedad del art. 377.2 se muestra como un elemento esencial en su configuración por cuanto el material empleado deviene imprescindible para la elaboración de la obra. Con esta idea no resulta aplicable el art. 376, por cuanto ni la obra plástica en sí ni su soporte han sido incorporados el uno al otro por adorno, o para su perfección. Ambos se necesitan para dar vida a la obra plástica concreta*»³¹.

Por lo tanto, descartado el criterio de la distinción entre lo principal y lo accesorio, el único precepto del Código Civil aplicable es lo recogido en el segundo párrafo del 377. En caso de que se descarte éste, se aplicará lo establecido en el primer párrafo en cuanto al valor o al volumen.

También discrepamos aquí en la norma subsidiaria del primer párrafo del 377. Para el caso de una obra plástica cofrade, el criterio del valor probablemente juegue a favor de la obra. Resulta evidente que siempre va a tener un mayor valor la obra en sí que el material

²⁹ Martín Simón fue un escultor granadino, encargado de la realización de la imagen de Jesús Cautivo de Málaga, una de las más afamadas de la ciudad.

³⁰ Juan Vega, autor malagueño, representa no ya un prometedor imaginero, sino una realidad presente. En su haber encontramos obras de mérito extraordinario, además de otras que están por venir y que prometen enriquecer aún más el patrimonio cofrade.

³¹ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, p. 38.

en que está realizada. A pesar de que las obras cofrades estarán realizadas, mayormente, con maderas nobles, el valor de éstas nunca superará el valor de la obra en sí. En cuanto al criterio del volumen, también discrepamos profundamente. No consideramos que tenga sentido que el soporte de la obra, por tener un mayor volumen que la misma, pueda ser definida como principal. No creemos que sea un baremo correcto.

Imaginemos que la madera con la que se ha realizado un determinado Ecce Homo³², fruto del encargo de una Cofradía a un determinado imaginero malagueño, ha sido obtenida de la madera extraída de un pino de Flandes de ocho metros de altura. No tendría sentido considerar la madera como elemento principal de la obra y el Ecce Homo como accesorio por el criterio del volumen.

De la legislación nacional aportada por el Código Civil, consideramos que únicamente puede aplicarse a una obra plástica cofrade el criterio aportado por el art. 377.2 CC relativo a su propia categoría, es decir, a la pintura y la escultura. La parte accesorio será el material en que está realizada la obra, independientemente de otros criterios como el volumen o el valor.

Finalmente, en cuanto a la corriente jurisprudencial y doctrinal, la premisa parece clara. Peña y Bernaldo de Quirós aseguran en *Comentarios a los artículos 428 y 429 CC*, que «para que nazca la propiedad intelectual es necesario que la obra tenga expresión concreta, manifestación suficiente, o sea, que la obra salga de la mente del autor a la luz por cualquier medio»³³. Además, el Tribunal Supremo ha establecido en algunas sentencias centenarias, como es el caso de las de 25 de abril de 1900 y 18 de noviembre de 1903, que «no cabe propiedad sobre el mismo pensamiento no contenido dentro de los móviles expresados en la Ley de Propiedad Intelectual».

Resulta evidente, y no hace falta grandes filigranas mentales al respecto, que una idea, aunque concebida en la mente del artista, no puede ser susceptible de protección si no es reflejada en ningún soporte. La problemática residirá en el momento en que comienza la protección. Esto es, a partir de qué momento una idea se puede considerar lo suficientemente expresada como para ser protegida. Muchas serán las conjeturas al respecto, pues existirán opiniones que considerarán que con un simple boceto será suficiente, mientras que otras requerirán la realización del grueso de la obra para ser protegida.

Imaginemos el caso de un hipotético imaginero nacido a mediados del siglo XX. Éste gozó de gran popularidad en las décadas de los 60 y 70, dejando como legado innumerables obras ejecutadas, pero también un gran archivo lleno de bocetos e ideas. Finalmente, falleció en la década de los 80 sin dejar herederos. Después, por razones desconocidas, otro imaginero posterior se hace con dicho archivo y comienza a ejecutar las ideas del fallecido. Resulta evidente que las ideas con las que murió el primer imaginero no serán susceptibles de protección intelectual, pues no escaparon de la esfera de su mente. Sin embargo, puede parecernos chocante que sus bocetos e ideas escritas no gocen de protección. Se trata, en definitiva, de establecer la frontera en donde comienza la protección.

³² En latín «Ecce Homo», en castellano «He aquí el hombre», es el nombre que reciben los grupos escultóricos de Semana Santa que representan el momento en que Poncio Pilatos se dirige al pueblo a fin de que éste decida sobre el futuro de Jesús.

³³ Peña y Bernaldo de Quirós, M., *Comentarios a los artículos 428 y 429 CC*, en Albaladejo, M. y Díaz Alabart, S. (coordinadores) *Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales*, Edersa, Madrid 1995, t. V-2, p. 760.

Ortega Doménech plantea si merecería la pena la creación de un Registro de proyectos de obra plástica³⁴, al igual que ocurre en el ala mercantil con el Registro de patentes. Sin embargo, él mismo se auto cuestiona su reflexión, pues en el caso de las obras plásticas, suele distar bastante el proyecto en sí con el resultado final. El autor, en su labor de ejecución, suele introducir sobre la marcha modificaciones al proyecto inicial que mejorará el aspecto final de la obra.

En el caso de la obra plástica cofrade, es tanta la provisionalidad con la que comienza un proyecto de una imagen mariana, por ejemplo, que el imaginero comienza con la elaboración de un boceto en papel. Después, éste lo lleva a un modelaje en barro, con el fin de captar proporciones y realizar modificaciones con facilidad. Después, el boceto en barro lo lleva a la madera ya con las variaciones oportunas. Imaginemos que, un año antes de la culminación de la obra, el imaginero inscribió el boceto en un imaginario Registro de proyectos, en el que aparecía la obra en una determinada posición (la imagen con las manos abiertas), para después ser modificada y concebir la imagen con las manos entrelazadas en actitud de rezo. La variación es sensible. La contradicción entre lo establecido en el Registro y el resultado final es más que evidente. Por lo tanto, la creación de un Registro de proyectos dista de ser una solución efectiva.

4. Exclusión del mérito

Si la originalidad resulta ser un criterio susceptible de numerosas interpretaciones, no digamos ya el mérito. El mérito es definido en el Diccionario de la RAE como el «derecho a recibir reconocimiento por algo que uno ha hecho» o, en su segunda acepción, como el «valor o importancia que tiene una cosa o una persona». Por lo tanto, de lo anterior deducimos que la decisión sobre si algo tendrá o no mérito recaerá sobre el espectador, pues éste es el sujeto hacia el que se dirige una obra plástica, en general, y una obra cofrade, en particular.

De esta manera, una vez distinguido quién será el juez encargado de considerar el mérito de una obra plástica cofrade, encontramos un doble tipo de sujeto aquí. Podemos enfocar el enjuiciamiento de la cuestión desde dos puntos de vista.

En primer lugar, si enfocamos la cuestión desde un punto de vista profesional, serán los académicos expertos en obra plástica los encargados de, en base a criterios de aplicación de técnica, laboriosidad, ejecución o rigor, decidir si una obra cumplirá con el criterio del mérito, esto es si en el trasfondo de lo que se observa se pueden vislumbrar el número de horas de trabajo empleadas por el artista. Sin embargo, esto puede resultar contradictorio, pues el mérito no tiene por qué ser sinónimo de tiempo. Quizá una obra minimalista, por ejemplo, los conocidos como *Specific Objects* de Donald Judd, no han llevado al artista a emplear grandes cantidades de tiempo en la ejecución de la obra, pero sí en el proceso mental por el que ha transcurrido el autor desde el surgimiento de una idea en su mente hasta agarrar la primera herramienta para ejecutar su particular visión del mundo.

En segundo lugar, podríamos también orientar el problema desde un punto de vista más emocional. El arte, como disciplina, la obra plástica como categoría y la obra plástica cofrade, como sub-categoría, consideramos, tienen la intención de generar una emoción en el espectador. Se trata, en definitiva, de no dejar indiferente a nadie. Pueden existir obras plásticas cofrades que, a pesar de no reunir las condiciones apropiadas como para que un académico las tilde del suficiente mérito, sí que contarán con otro tipo de condiciones, por ejemplo históricas, en base a las cuales sí que existirá mérito en la propia obra. Incluso existirán obras cofrades que no reunirán ni una cosa ni la otra: no serán

³⁴ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, p. 39.

obras especialmente brillantes en lo técnico, ni tampoco centenarias, pues no ha transcurrido el tiempo suficiente. Sin embargo, y esto es en lo que se desmarca la obra cofrade del resto de la obra plástica en cuanto al mérito, pueden contar con el cariño del público, la devoción o, como mencionamos más arriba, la unción necesaria para crear la conmoción en el público, en el espectador.

Por lo tanto, con lo anterior tratamos de definir la dificultad con la que puede contar no solo ya la catalogación jurídica de lo que se considera mérito, mediante elaborada jurisprudencia y doctrina, sino también la propia definición del término, pues existirán tantos tipos de mérito como personas existen.

Ortega Doménech recoge todo lo anterior en su doctrina: «...*tan protegible es la obra de un artista consagrado universalmente (Velázquez, Goya...), como la de un artista que da sus primeros pasos*»³⁵. Así lo corrobora Bercovitz: «*la originalidad no está condicionada por los valores estéticos alcanzados*»³⁶. De esta manera, el profesor Doménech añade un matiz más a esta consideración de la existencia o no de mérito, pues cree que ello dependerá también de los tiempos que corren. Durante su vida, la obra de Picasso valía mucho menos de lo que vale ahora, precisamente por esto, por la volatilidad del criterio social de qué es arte o qué no.

Este asunto no es nuevo. Charles Batteaux ya publicó, en 1746, un ensayo sobre los requisitos que debía reunir una obra para ser considerada como arte: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Vista la complejidad del asunto, no seremos nosotros quienes tratemos de resolver la cuestión. Simplemente repetimos aquello que han reflejado otros antes.

En definitiva, aunque resulta claro, a nuestro parecer, que la obra cofrade cuenta un mérito más que evidente, al tratarse de un criterio demasiado subjetivo como para ser decisivo, nos sumamos a lo anteriormente expuesto y consideramos que el mérito no supone un criterio apropiado como para ver si nos encontramos ante un objeto susceptible de protección intelectual, no por no tratarse de una cuestión baladí, sino por ser algo tan amplio que resulta inabarcable.

5. Licitud

Se trata de un aspecto de invención doctrinal, pues la Ley de Propiedad Intelectual no lo recoge de manera explícita, pero resulta obvio. Las dos vertientes principales para considerar si nos encontramos ante una obra lícita serán dos: la moral y el orden público.

Hemos de decir que comprobar si una obra cofrade cumple con dichas vertientes resulta bastante sencillo. Recordemos que nos encontramos en un mundo bastante encorsetado en el que, sin perjuicio del margen de interpretación con que cuente el artista, el tema será religioso. Las obras cofrades se conciben para lo que son. No entramos aquí en si determinados colectivos pueden sentirse ofendidos con este tipo de celebraciones, pues se encuentran en su legítimo derecho, sino en si estos acontecimientos pueden ser considerados, en sí mismos, ofensivos desde el punto de vista moral o en cuanto al orden público.

La respuesta es negativa. En tiempos en los que la libertad de expresión ha alcanzado grandiosas cotas de importancia, incluso en la propia interpretación del término y en lo que abarca, debemos decir que el mundo cofrade en general, y sus obras en particular, no hacen siquiera ademán de acercarse a vulnerar este tipo de máximas. Nos encontramos en una sociedad avanzada, al menos en teoría. Atrás quedan tiempos pretéritos en los que, por orden de determinada autoridad, eran ocultadas determinadas imágenes y obras

³⁵ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, p. 39.

³⁶ Bercovitz Rodríguez Cano, *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, op. cit, p. 179.

cofrades por parecer inadecuadas, inapropiadas o violentas³⁷. Hoy en día, la Semana Santa y sus obras se encuentran perfectamente asentadas en la sociedad, además de por la aportación que realizan a la misma, también por cumplir con este tipo de principios.

Independientemente de nuestra interpretación, tenemos que decir que los principios morales que deberán ser respetados son los establecidos por la legislación de cada país, tal y como se establece en los artículos 29 de la Declaración de Derechos Humanos, el 19.3.b) del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, y el 10 del Tratado de Roma. En caso de las obras cofrades, éstas se deberán ceñir a la legislación española.

De igual manera, en cuanto al respeto del orden público, el mandato proviene directamente de la Carta Magna. El artículo 16 de la Constitución establece que «*se garantiza la libertad ideológica, religiosa y de culto de los individuos y las comunidades sin más limitación, en sus manifestaciones, que la necesaria para el mantenimiento del orden público protegido por la Ley*». El mundo cofrade encuentra su máximo colofón en la celebración de la Semana Santa. Ésta, mediante sus correspondientes obras plásticas, supone una manifestación de tipo cultural y religioso, por lo que nos encontramos en el pretexto de dicho artículo. No solo debemos entender el orden público como una limitación a la Semana Santa y sus amplias expresiones, que también, sino que la Semana Santa supone, además, un derecho con el que cuentan los ciudadanos y ciudadanas, ciudadanas y ciudadanos, hasta el punto de que se trata de un derecho constitucional. En definitiva, las obras cofrades no atentan contra el orden público ni la moral.

6. Autoría

Volvamos por un momento al artículo 5 de la LPI: «*Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica*». Ya hemos analizado qué es la creación y qué implica la originalidad. También qué se considera por obra artística, sus tipologías, siempre aplicadas al mundo cofrade, así como quién es la persona natural y cuáles son los requisitos para serlo. Por todo ello, la autoría recaerá sobre la persona que, desde un plano subjetivo y objetivo, reúna las condiciones descritas con anterioridad.

No obstante, debemos mencionar aquí la llamada presunción de autoría. Ésta se encuentra recogida en el artículo 6.1 LPI, y es claro al respecto: «*se presumirá autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique*». Resulta frecuente que la firma del autor de la obra plástica cofrade, especialmente en las imágenes, aparezca o bien tallada en la propia talla, valga la redundancia, normalmente en el perizoma³⁸, o bien en forma de manuscrito insertado en la propia talla. Por lo tanto, en caso de que éste elemento aparezca en la obra, se considerará autor de la misma a quien aparezca como tal, y aquel que lo niegue deberá demostrar su postura, pues sobre él recae la carga de la prueba.

V. OBRA INACABADA

1. Ideas

Pueden ser protegidas, pero deben ser plasmadas en un soporte tangible o intangible (en el caso de la obra artística, solo será posible su protección cuando se plasme en soporte tangible, o bien su diseño). Esto puede tender a confusión, pues, tal y como establece

³⁷ Algunas obras cofrades fueron censuradas debido a avatares de épocas pretéritas: es el caso del Cautivo de Málaga, imagen concedida para ser procesionada desnuda. Sin embargo, la Cofradía fue obligada a ocultar la anatomía de la imagen con una túnica. Se eligió el color blanco y ello acabó siendo una magnífica casualidad.

³⁸ Paño de pureza, en italiano.

Ortega Doménech³⁹ en su obra, que el legislador permita la exteriorización de la idea en soporte intangible, no significa que se esté protegiendo aquí la idea, sino el medio intangible de expresión de la misma, como es el caso de una melodía, pues ésta no se puede tocar ni ver.

La jurisprudencia del Tribunal Supremo, sirviéndose de lo establecido en la propia Ley, no ha admitido por normal general la protección de las ideas. Un ejemplo es la remota sentencia del TS de 18 de noviembre de 1903, la cual establece que para que una idea se considere una propiedad «*precisa que se hayan manifestado en alguna de las formas de que hace expresión la Ley Especial de 10 de enero de 1879*». Aunque aquí se remite a lo establecido en la anterior LPI, puede aplicarse perfectamente a la actual, teniendo en cuenta la última modificación de abril de 2018, aunque ésta apenas nos concierne en este ámbito.

De esta manera, como escapatoria a la imposibilidad de proteger la idea como tal desde el punto de vista intelectual, Ortega Doménech⁴⁰ menciona que la solución podría pasar por la vía contractual, esto es, acordar mediante concurrencia de voluntades y entre partes que una determinada idea no será plagiada por otro. Hay que decir que en el mundo cofrade existen pocos casos de apropiación indebida de ideas, al menos en lo que a obra plástica se refiere. Nos encontramos en un ámbito colmado de individuos con grandes conocimientos en la materia. A los pocos minutos de presentar una nueva obra, ésta ya tendrá su reproducción correspondiente en forma de foto, vídeo u otro en los denominados *mass media*. Gracias a la denominada *democracia de enjambre*, término acuñado por Byung-Chul Han, resulta cuanto menos improbable que alguien no se dé cuenta de que la nueva obra de un determinado autor cofrade guarda ciertos parecidos con otra obra anterior. Este juicio digital, que no justo, constante, junto con el evidente respeto que se guardan los autores cofrades entre ellos, pues compañeros de gremio son, hacen, como decíamos anteriormente, extraña la existencia de plagios de ideas entre autores de obras cofrades. Además, el amor propio con el que cuentan, unido a su capacidad y al estilo único que cada uno de ellos atesora, convierten en innecesario que el imaginero A arrebate a B tal o cual idea.

2. Bocetos y ensayos

Tal y como establecimos en su momento en el apartado dedicado a la exteriorización de la obra, nos encargaremos aquí de hablar de aspectos cronológicos previos a la ejecución de la misma. Nos referimos a todo el proceso mental por el que atraviesa el autor antes de comenzar a manipular la materia de la que estará conformada la obra definitiva. Se trata de los bocetos, fundamentalmente, y que en el aspecto cofrade adquieren especial importancia.

Para comenzar, dedicaremos estas líneas a una labor más conceptual que práctica. Cuando hablamos de boceto, aunque no queramos, estamos incluyendo en un mismo concepto una más o menos amplia tipología. No queremos decir aquí que existan distintos tipos de boceto, sino que las labores previas de preparación de ejecución de la obra del artista pueden quedar reflejadas en distintos medios que, dependiendo de sus características, adquirirán uno u otro nombre. La autora Del Hoyo recopila en su obra distintas definiciones de boceto⁴¹, de acuerdo con su tipología. De las definiciones que se nos presentan, podemos extraer la definición de boceto: éste no es otra cosa que un estudio

³⁹ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de autor*, Reus, 2000, pp. 57 y ss.

⁴⁰ Ortega Doménech, Jorge, *Obra plástica y Derechos de Autor*, Reus, 2000, p. 58.

⁴¹ Del Hoyo, Paloma, *Ensayos y bocetos de obras plásticas*, en Rogel, Carlos y Sáiz, Concepción (directores) y VV.AA.: *Ideas, bocetos, proyectos y derechos de autor*, Reus, 2011, pp. 123 y ss.

preparatorio de la futura obra a través de su diseño, compuesto por un conjunto de bosquejos, esbozos, apuntes y trazas que delimitan y crean una especie de croquis.

A la pregunta de si las obras cofrades van precedidas de bocetos, la respuesta es afirmativa. Como cualquier obra perteneciente a la escultura que presente un mínimo de detalle, y recordemos que la imagería se considera una sub-categoría de la escultura, éstas van precedidas de la ordenación de las ideas del artista mediante un boceto. Éste tomará su forma primer en papel, con trazos simples. Después, probablemente el autor elevará los trazos simples primigenios a una categoría más compleja, con el diseño completo de la obra en papel para así observar la mayoría de los detalles. Tras esto, comenzará otro tipo de bocetado, esta vez en arcilla o terracota, para medir proporciones. Finalmente, comenzará la talla fina en madera.

Por lo tanto, ya contamos con una definición de boceto y con la seguridad de que estos existen en el mundo cofrade objeto de nuestro estudio. Una vez dicho esto, ¿son objeto de protección los bocetos?; ¿se consideran obras en sí? Existen varias respuestas, aunque todas ellas van en la misma dirección.

Desde el punto de vista doctrinal, merece la pena aquí mencionar las palabras de Juan Acha, teórico latinoamericano, quien establece que «*el proceso creativo del artista plástico comienza con un trazo o figura, un color o tema, una vaga idea o una imagen borrosa, sea en la mente, en el esbozo o en la obra*»⁴². Éste considera que el proceso creativo, esto es, la creación de la obra, comienza bocetando la misma, por lo que, para nuestro autor, bocetar una imagen ya implica estar creándola.

También podemos ceñirnos a un aspecto simplemente legal: el recogido en el artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual. Aquí, en su apartado primero, en la letra e), se establece que serán objeto de propiedad intelectual: «*las esculturas y las obras de pintura (...) así como sus ensayos o bocetos*». Por lo tanto, los bocetos y ensayos pueden ser protegidos como obras independientes de cualquier otra: diferencias de color, composición, trazados, color, ya que en ocasiones el primer boceto dista mucho de la obra final. Los diseños de piezas cofrades reúnen perfectamente condiciones de bocetos protegibles de LPI.

Vuelve a plantearse aquí la posibilidad de creación de un Registro de Proyectos a fin de proteger estos bocetos, consideradas obras independientes. Ya mencionamos la potencial ineficacia de esta medida en líneas anteriores.

⁴² Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, 1992, pp. 146-147.

CAPÍTULO TERCERO
DERECHOS DEL AUTOR
COFRADE

CAPÍTULO TERCERO: DERECHOS DEL AUTOR COFRADE

I. DERECHO MORAL

Estos se encuentran recogidos en el artículo 14 de la LPI. El Texto Refundido los cataloga con el distintivo de que son «*irrenunciables e inalienables*». Por lo tanto, se trata de una realidad inherente al sujeto creador de una obra, simplemente por ser autor de la misma. Barberán Molina los define como «*aquellos derechos más unidos al autor con respecto a la obra que ha creado (como la de un padre con su hijo)*»⁴³. Como no podía ser de otra manera, y visto lo explicado anteriormente, los imagineros cofrades, al contar con la condición de autores de sus propias obras, gozarán de dichos derechos con las condiciones establecidas en la Ley. Incluso, algunos derechos morales, como es el caso de la paternidad y la integridad, no estarán limitados por ningún aspecto temporal, pues durarán para siempre.

No obstante, antes podríamos preguntarnos, siguiendo con el autor mencionado más arriba, si, aunque la Ley establezca que los derechos morales son inalienables e irrenunciables, existe posibilidad de que los artistas trasladen este tipo de derechos a las personas jurídicas. Recordemos que, en páginas anteriores de este Trabajo, catalogamos a las Cofradías como personas jurídicas por una serie de razones. Por ello, este conflicto puede guardar cierta trascendencia, pues recordemos que el principal cliente de un imaginero cofrade será la Cofradía X, independientemente de posibles encargos de particulares.

Imaginemos que un conocido imaginero de Semana Santa fallece sin dejar descendencia. Sin embargo, en su testamento, y debido al gran cariño que siente por sus sagrados titulares, realizados por él mismo, cede sus derechos morales sobre éstos a la Cofradía a la que pertenece. Éste fenómeno, desde la doctrina de Barberán, sería posible, pues afirma que las personas jurídicas pueden tornarse en titulares originarios del derecho moral, basándose en lo establecido por la propia Ley.

También cuentan con la posibilidad de pasar a ser titulares originarios de derechos morales los talleres en los que, gracias a la labor de autores individuales, se crean numerosas obras que, debido a que será el propio taller el que las edite o divulgue, adquirirán dicha condición.

En definitiva, los derechos morales presentan una realidad compleja. A continuación, trataremos de nombrarlos y desarrollarlos.

1. Inédito o divulgación

Se aprecian en el artículo 14.1º LPI, en el que se establece lo siguiente: «*decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma*». Antes de llevar esta ideal al terreno de la Semana Santa y el mundo cofrade, necesitamos aclarar algunos conceptos.

En primer lugar, debemos distinguir aquí entre divulgar y publicar. Estos preceptos se encuentran en el artículo 4 de la LPI. Tras su lectura, se puede concluir que la divulgación supone un término más amplio que la publicación. Dicho de otra manera: la publicación es un tipo de divulgación, siendo la primera la puesta a disposición de ejemplares que satisfagan necesidades, y la segunda la expresión externa de la obra por vez primera y, de cualquier forma. No creemos que el concepto *publicación* pueda ser aplicable a las obras cofrades. Cuando un imaginero recibe un encargo, lo ejecuta y lo entrega, no está realizando la entrega de un ejemplar de una obra. Cada obra es única. Distinto será si se

⁴³ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, p. 67.

realizan réplicas de una obra cofrade en concreto y éstas son publicadas mediante su venta en cualquier establecimiento, pero no es el caso.

Por lo tanto, de lo anterior concluimos que el término *divulgación* sí es aplicable al caso, pero no la *publicación*.

Sin embargo, ¿qué significa divulgar una obra?; ¿existe algún requisito en cuanto a número de espectadores para una obra se considere divulgada?: el requisito está más bien en la naturaleza de los espectadores que observan. Para que una obra sea divulgada, será necesario que, según el profesor Rodríguez Tapia, «*esté observada por público, entendiéndose por éste un grupo de personas que no sean familias o amigos del artista sino un conjunto variado, anónimo e indiscriminado de personas*»⁴⁴.

De lo anterior extraemos que el acto que realizan los imagineros cofrades a la hora de ejecutar la obra encargada, entregándola a la Cofradía para que forme parte del patrimonio cofrade y desfile en las procesiones, supone un auténtico acto para el cual el autor ejerce su derecho de divulgación. La frontera entre la existencia de la divulgación o no la marca el lugar en donde se encuentre la obra cofrade:

Imaginemos que una determinada Cofradía encarga una obra (ya sea imagen, orfebrería o bordado) a un determinado autor, con la idea de ser procesionada, es decir, que ésta pase a formar parte del desfile procesional de la Cofradía. El autor acepta el encargo. Investiga y concibe, mentalmente, la obra. Después, la ejecuta. A partir de aquí se dibujan varias situaciones, en las que, dependiendo de las circunstancias, el autor ejercerá o no su derecho de divulgación:

El autor finaliza la obra y la entrega: se entiende aquí ejercido el derecho de divulgación, de manera positiva, con todas sus consecuencias, pues recordemos que la idea de la Cofradía será la de procesionar la obra en su desfile.

El autor finaliza la obra y decide no entregarla: en caso de que el autor finalice la obra, y por las razones que sean, decide no entregarla a la Cofradía, bien por no estar orgulloso de su trabajo, o bien por todo lo contrario, es decir, ha quedado prendado de su obra y sentiría una pena terrible si la tiene que entregar, ejerce aquí su derecho de divulgación de manera negativa. El autor está legitimado para tomar esta decisión, pues así lo establece el artículo 14.1º de la LPI, sin perjuicio del incumplimiento de contrato de entrega en que incurrirá el artista, pues la Cofradía esperaba la entrega de una obra que, finalmente, no llegará. El autor estaría ejerciendo aquí su derecho de inédito.

La obra no está concebida para ser procesionada: quizá se dé la situación de que la obra encargada no sirve para procesionar, sino que será, por ejemplo, una imagen para la capilla interna de la Cofradía, en el interior de sus dependencias. Posteriormente, la Cofradía decide procesionar la obra, estando el autor en desacuerdo, pues el contrato tenía como objeto una obra no procesionable. En aplicación de lo establecido en el artículo 14.1º LPI, el autor podría retirar la obra a la Cofradía, pues es él el que decide de qué forma va a ser divulgada su obra. Quizá no considera oportuna la técnica o pericia con que realizó la escultura, debido al fin al que fue destinada, que distaba de ser el que ahora desea darle la Cofradía.

Una práctica continuación de lo establecido en el artículo 14.1º supone su segundo párrafo, esto es, «*determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente*». Podemos observar en el anexo I aportado al Trabajo que no es baladí la representación de autores anónimos en cuanto a las imágenes cofrades de la Semana Santa de Málaga. Se trata de una continuación del derecho de

⁴⁴ Lección Magistral, *Máster de Asesoría Jurídica de Empresas*, UMA, abril de 2018.

divulgación por el simple hecho de que el nombre que aparezca o no en una obra forma parte de la forma en que el autor quiere que la obra sea divulgada. Quizá tenga la intención de divulgar la obra, esto es, que ésta sea conocida por el público, pero no bajo su nombre.

La duración del derecho recogido en el artículo 14.1 LPI sobrevive a la muerte del autor, esto es, presentará una duración de toda la vida del mismo más 70 años *post mortem*. Para explicar esto imaginaremos varias situaciones:

- El autor de una determinada obra decide no divulgar en vida su creación: se encuentra legitimado, pues así lo establece el art. 14.1 LPI. Sin embargo, la Ley intenta «dar una segunda oportunidad» a la obra mediante el plazo de 70 años *post mortem*. La Ley, mediante el artículo 15.1 y su plazo, intenta evitar que una potencial obra con características y belleza notable quede en saco roto y olvidada, trasladando la decisión de divulgar o no la obra y en qué forma a, en primer lugar, aquella persona que haya elegido el autor y, en segundo lugar, a sus herederos. En todo caso, si un juez decide que una obra debe ser divulgada por ser de interés público, ésta deberá ser divulgada, con independencia de lo que opinen los herederos (aplicación del artículo 40 de la LPI). Parece algo rocambolesco, por lo que nos serviremos de un ejemplo aplicado al mundo cofrade:

Imaginemos que un imaginero, llamado Juan, concibe la imagen de un nazareno portando la cruz. Éste decide la no divulgación de la obra (marco del art. 14.1 LPI) por las razones que sean. Fallece en 2002 y deja como persona de confianza para que gestione su legado a su leal ayudante, llamado Paco, ya que no cuenta con herederos (marco del art. 15.2). Paco dispone de un plazo de 70 años para decidir si la obra de Juan puede ser divulgada (marco del art. 15.2). Finalmente, decide no hacerlo por respeto a la memoria de su maestro.

Años más tarde, en 2009, Paco recibe una notificación del juzgado. Ésta habla de que el Ayuntamiento de la localidad «equis» le reclama la divulgación del nazareno portando la cruz ideado por Juan, pues ésta supone un bien de interés público, en base al art. 40 LPI y el 44 CE (derecho a la cultura del pueblo español). Nos encontramos otra vez en el marco del art. 15.2, pero esta vez en su última frase: «sin perjuicio de lo establecido en el artículo 40». De esta manera, la LPI prioriza lo establecido en la CE relativo al acceso a la cultura, a través del art. 40 LPI, sobre lo dispuesto por el derecho de divulgación cedido «mortis causa» de Juan a Paco.

Por su parte, el derecho moral recogido en el artículo 14.2 LPI sí que «se lo lleva el autor a la tumba». Si Juan, siguiendo con el ejemplo anterior, decide divulgar el nazareno bajo su inicial (J), ello debe ser respetado por sus causahabientes, así como por la autoridad judicial. Lo mismo ocurre si Juan ha decidido divulgar la obra de manera anónima: nadie puede modificar esto.

2. Paternidad

Algún sector de la doctrina, como es el caso de Barberán Molina, lo consideran el derecho moral de mayor importancia⁴⁵. Se encuentra directamente relacionado con la autoría, pues así se observa en el artículo 14.3º de la LPI: «*exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra*». Resulta obvia la intención de la Propiedad Intelectual: proteger y fomentar el esfuerzo de los artistas, sean plásticos o no, a la hora de realizar su trabajo. Una manera de compensar este logro es, siempre que el artista lo permita, que el público sepa quién ha realizado una determinada obra. Se trata de un reconocimiento más que necesario.

⁴⁵ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, p. 69.

Lo establecido en el artículo 14.3º de la LPI no es más que una transcripción de lo dispuesto por el Convenio de Berna en su art. 6.1.bis: «*Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación*». Podemos observar aquí dos tipos de derechos reconocidos al autor: por un lado, la reivindicación de la paternidad; por otro, la oposición a alteración sensible de la obra. Nos centraremos a continuación en el primer derecho.

La paternidad no requiere que el autor refleje su nombre en una determinada obra. Con la reivindicación de la paternidad, lo que el artista quiere decir es «ésta obra es mía porque la he hecho yo», independientemente de la manera en que este individuo va a aparecer con respecto a la obra, si es que quiere aparecer. Así lo establece la abogada Porto Cortés, letrada de *Legaltea Abogados S.L.*: «*la condición de autor es un derecho irrenunciable, pudiendo exigirse el reconocimiento, incluso si la obra se publicó bajo pseudónimo, o anónimamente, por expreso deseo del autor*»⁴⁶. De esta manera, sea cual sea la identificación del autor, éste podrá reclamar la paternidad. Barberán Molina⁴⁷ habla incluso del derecho de revelación con el que cuenta el autor.

No queremos decir que el autor, cada vez que conciba y ejecute una obra, tenga que exigir el reconocimiento de su autoría, puesto que ésta actúa de manera automática si se cumplen los requisitos subjetivos y objetivos, sino que en caso de que se la nieguen, podrá exigir que se le reconozca. En caso de que el autor haya divulgado la obra con su «*nombre, firma o signo que lo identifique*» (Art. 6.1 LPI), la autoría se presume *iuris tantum*. En caso de que la obra haya sido divulgada bajo pseudónimo o de manera anónima, se aplicará lo dispuesto en el artículo 6.2 de la LPI, correspondiendo a la persona natural o jurídica el sacar a la luz la obra, siempre y cuando se respete el anonimato o pseudónimo que el autor haya deseado.

Volvemos aquí a apreciar lo establecido en el anexo I adjuntado al Trabajo. Son varias las obras anónimas existentes en la Semana Santa de Málaga y les serán de aplicación lo dispuesto en el artículo 6 de la LPI. Que el autor de la Virgen de La Esperanza de Málaga sea anónimo no significa que éste no exista, sino que prefirió mantener en penumbra su identidad, y esto constituye algo inquebrantable, tal y como hemos mencionado anteriormente en lo relativo al artículo 14.2 aplicado al ejemplo del imaginero Juan.

Es cierto que, tal y como establece el profesor Rodríguez Tapia, existen «pseudónimos y pseudónimos»⁴⁸. Existirán algunos que, pesar de ocultar las letras por las que está formado el nombre real del autor, resulta evidente su identidad. Es el caso de los, tal y como denomina Porto Cortés, «pseudónimos transparentes»⁴⁹, o *pen-names*.

Con respecto a las maneras de vulnerar este derecho a la paternidad por parte de terceros, según recoge el Dr. Víctor Amaya Rico, en su artículo publicado en la revista

⁴⁶ Porto Cortés, Alejandra, *El derecho moral a la paternidad de la obra*. «Disponible en: http://www.legaltoday.com/practica-juridica/civil/prop._intelectual/el-derecho-moral-a-la-paternidad-de-la-obra»

⁴⁷ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, p. 70.

⁴⁸ Lección Magistral, *Máster de Asesoría Jurídica de Empresas*, UMA, abril de 2018.

⁴⁹ Porto Cortés, Alejandra, *El derecho moral a la paternidad de la obra*. «Disponible en: http://www.legaltoday.com/practica-juridica/civil/prop._intelectual/el-derecho-moral-a-la-paternidad-de-la-obra».

UNED⁵⁰, podrían ser dos: cuando se usurpa la identidad, o cuando directamente ésta se omite.

Resulta aquí una vez más escasa la ejemplificación al mundo cofrade. Ya hemos mencionado el ambiente, generalmente, de colaboración y hermanamiento entre imagineros y autores de obras plásticas. Los errores en cuanto a la autoría de tal o cual obra se suelen deber a insuficiencia de documentación histórica, fomentada por lo convulso de la historia de nuestras Cofradías, más que por mal intención de un determinado autor que desea aparecer como tal en una obra que realmente no es de su autoría.

3. Integridad

Hablábamos en el capítulo 1.2, dedicado a la paternidad, de las dos partes en que se encontraba dividido el artículo 6.1.bis del Convenio de Berna, centrándonos en ese momento en su primera sección, la dedicada a la reivindicación de la paternidad. A continuación, nos dedicaremos a analizar la segunda parte de dicho precepto, el relativo a que el autor puede «*oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación*».

Lo anterior encuentra su reflejo en la legislación nacional, como no podía ser de otra manera, en la Ley de Propiedad Intelectual, concretamente en el artículo 14.4°. Su redacción guarda semejanzas con lo establecido por Berna, aunque con ciertas diferencias. No obstante, la intención de la legislación nacional, al igual que la del Convenio, van en la misma dirección. Trataremos, como hemos realizado en capítulos anteriores, de explicar la parte conceptual del respeto a la integridad de la obra, para después ocuparnos de la problemática que subyace al interpretar dichos conceptos y aplicarlos al universo cofrade y sus obras plásticas.

Desde el punto de vista conceptual, no podemos hacer otra cosa que fijarnos en la corriente doctrinal imperante, pues son ellos los que conocen del asunto. Espín, por ejemplo, considera que, observando lo dispuesto en el artículo 14.4°, son necesarios dos requisitos para considerar afectada la integridad de la obra⁵¹: un sentido objetivo, por el cual cualquier tipo de modificación es considerada afectación a la integridad, independientemente del sentido de la misma; y otro sentido subjetivo, en el que tal modificación debe afectar al honor o a la reputación del autor, según Berna, o su interés legítimo, según la LPI.

Por otro lado, desde el punto de vista del sentido de cada concepto indicado en el párrafo anterior, existen diversas visiones: el sentido objetivo, a pesar de incluir cualquier tipo de modificación, su interpretación, a nuestro parecer, debe realizarse de manera algo más restrictiva, sin ánimo de pisar la labor que recae, como no podía ser de otra manera, sobre los tribunales. Son varios los conflictos que pueden surgir a raíz de qué se entiende por modificar la integridad de una obra plástica cofrade, especialmente en el plano de la imaginería:

- 1) *Imaginemos que la modificación que se va a realizar en una determinada obra cofrade se debe a problemas estructurales, no afectando a la apariencia estética de la imagen (caso reciente del Cautivo de Málaga). Aquí, la modificación, a pesar de afectar a la integridad de la imagen, se encuentra justificada por motivos de*

⁵⁰ Amaya Rico, Víctor, *La protección del derecho de autor y la propiedad intelectual*, de revista de Derecho UNED, núm. 3, 2008, pp. 417 y ss.

⁵¹ Espín, Diego, *Los derechos del autor de obras de arte*, Civitas, 1996, p. 89.

supervivencia de la propia obra. Más que modificación, podríamos encontrarnos en el terreno de la restauración que describiremos más adelante.

- 2) *También puede realizarse otra modificación, y por lo tanto, una afectación a la integridad, cuando se restaura una determinada imagen: son algunos los casos de esculturas cofrades que, debido al paso de los años, han perdido parte de la policromía que los recubre, o bien ésta ha quedado oscurecida por la deposición sobre la superficie de polvo, pigmentos extraños (carmín, en caso de besamanos o besapiés) o incluso el propio humo del incienso que se propaga en procesiones y otros acontecimientos. Imaginemos la trascendencia que puede tener el hecho de que un autor tenga que intervenir sobre la «piel» de una imagen, pudiendo modificar no solo ya su superficie física, sino también su propia naturaleza, generando con ello la indignación entre los devotos.*

Aunque dedicaremos más líneas a ello en apartados consecutivos, basta con decir aquí que toda intervención sobre una obra, y por ende una obra cofrade, puede ser modificación. Dependiendo del calado de la intervención, o de su objetivo, se dará a la modificación una especie de «apellido» (restauración, limpieza, etc.). Deberemos individualizar cada caso y será el autor, si éste vive, el encargado de considerar si la intervención, aunque afecte a la integridad de la obra, tiene la suficiente importancia como para permitir hacerla o no, pues recordemos que se trata de un derecho moral cuyo ejercicio exclusivo corresponde al autor de la obra. Como decíamos, pueden existir intervenciones que, aunque cuenten con la negativa del autor, deben ser realizadas con el fin de conservar el arte o para respetar el derecho sobre la obra adquirido por un tercero.

Hasta ahora, con alteraciones a la integridad de la obra nos referimos solo a las físicas. Recordemos que la intención fundamental de la obra plástica es transmitir una idea por parte del autor al espectador. Y esta idea, en obras compuestas por varios elementos, puede depender también de la ubicación o disposición de dichos elementos en la escena. Por lo tanto, quizá la alteración a la integridad de la obra puede ir más allá, llegando a la ubicación de la misma.

Así lo establecen varias sentencias del Tribunal Supremo, como es el caso del 18 de enero de 2013⁵², que, parte de una interpretación extensiva de la idea de modificación.

Imaginemos que una Cofradía encarga la ejecución de un grupo escultórico a un determinado imaginero. Recordemos que las imágenes dispuestas encima de un trono o paso no adoptan dicha posición porque sí, sino basándose en un determinado pasaje bíblico. El imaginero, antes de comenzar la obra, comienza la labor de investigación correspondiente y extrae sus conclusiones. Ejecuta la obra y la entrega a la Cofradía: se trata de una obra formada por tres escenas simultáneas: la primera, Jesús besado por Judas Iscariote; la segunda, un soldado romano a punto de agredir a un apóstol atemorizado; la tercera y final, otro soldado romano con antorcha conversando con otro apóstol. El imaginero ha tratado de ser fiel al pasaje propio a la traición y prendimiento de Jesús en el huerto. Si la Cofradía, con el paso de los años, decide modificar la disposición de las figuras, se estaría produciendo una modificación a la integridad de la obra, puesto que el autor estructuró la misma en distintas escenas simultáneas, no dejando nada a la arbitrariedad.

Hasta ahora nos hemos centrado en la posible interpretación que puede tener el sentido objetivo del artículo 14.4º LPI. Ahora, hablaremos del sentido subjetivo, esto es, de la vulneración a la reputación del autor que se puede producir por la modificación de su obra. A pesar de que Berna y la LPI utilizan distintos sustantivos, pues mientras que la

⁵² STS 371/2013 de 18 de enero.

primera habla «*del perjuicio al honor o reputación del autor*», la segunda se refiere al interés legítimo del mismo, siendo éste un criterio menos restrictivo, damos por sentado que la intención tanto de un texto como de otro es la misma, independientemente de posibles interpretaciones.

El criterio subjetivo resulta cuestionable para algún sector de la doctrina. Rodríguez Tapia lo considera desproporcionado⁵³, y se apoya en la sentencia del Tribunal Supremo de 15 de diciembre de 1998⁵⁴, la cual tumba este segundo requisito basado en la reputación. La intención de esto es lógica. Hoy en día, la frontera entre buena o mala reputación y popularidad puede resultar difusa. Pueden existir modificaciones de obras que, a pesar de la aparente vulneración de la obra original, también dotan a ésta de gran popularidad, produciéndose una especie de compensación entre la reputación y la popularidad. No es que el criterio de la reputación no sea acertado, sino que su interpretación, al ser tan extensiva, resulta difícil de concretar.

Finalmente, en cuanto a la duración temporal del derecho moral a la integridad de la obra, será semejante al indicado anteriormente en el artículo 14.3º de la LPI.

4. Modificación

Con el respeto a la integridad de la obra entendíamos una especie de derecho defensivo, esto es, la posibilidad con que cuenta el autor para evitar que alguien modifique o deforme la obra. Aunque aquí se vuelva a hablar de modificación, ésta cobra un sentido distinto. El artículo 14.5º permite al autor ejercer aquí un derecho ofensivo, pues no se trata de que éste evite que su obra se toque, sino de que pueda intervenir su obra con el fin que estime oportuno, siempre y cuando se respeten derechos de terceros y la protección de la cultura. La LPI lo explica con las siguientes palabras: «*modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural*».

El derecho moral del que dispone el autor a modificar su obra encuentra su razón de ser en el tiempo. Con esto queremos decir que el mundo de las obras plásticas se encuentra en constante evolución. Sus protagonistas, los autores, evolucionan y mejoran con cada elemento que realizan. Una obra realizada por un autor puede ser susceptible de mejora unos años después, pues las técnicas cambian y la pericia del autor, probablemente, haya aumentado con el paso de los años. Igual ocurre con las obras plásticas cofrades.

En el propio concepto de qué es modificación podemos encontrar su alcance. Es decir, la Ley, cuando habla de modificación, se refiere a intervenciones menores, según Barberán Molina⁵⁵. Si éstas van más allá de una modificación menor, habrá que ver a partir de qué momento una determinada obra, debido a una gran modificación, pierde su naturaleza y adquiere otra nueva, dando lugar a una obra nueva.

Lo anterior no se concibe en el mundo cofrade. Por norma general, el imaginero que toma una obra ya entregada a una Cofradía lo hace con ánimos de mejorarla, bien estéticamente, bien estructuralmente, pero nunca para acometer una modificación que altere el derecho adquirido por el legítimo propietario (la Cofradía). Se produce aquí, según Barberán, un conflicto de intereses que la Ley resuelve en favor del tercero, es decir, de la Cofradía.

Existen casos de Cofradías que han contratado modificaciones de «mejora» de una imagen en un determinado aspecto (policromía, mayormente) y, debido a que la modificación tuvo que ser realizada por imaginero distinto al autor de la imagen, o bien por el mismo autor, pero de manera cuanto menos polémica, la modificación acabó

⁵³ Lección Magistral, *Máster de Asesoría Jurídica de Empresas*, UMA, abril de 2018.

⁵⁴ STS 7596/1998 de 15 de diciembre.

⁵⁵ Barberán Molina, Pascual, *Manual práctico de propiedad intelectual*, Tecnos, 2010, p. 71.

empeorando el aspecto de la imagen. En muchas ocasiones, modificaciones de este tipo se realizan con el fin de dotar a la imagen de su aspecto originario. Imaginemos una obra de tez morena. La oscuridad de la misma ha sido obtenida con el paso de los años, debido a intervenciones anteriores, acumulación de suciedad, etc. que, a pesar de ser, a priori, circunstancias nocivas para una obra de arte, han dotado a la misma de su particular apariencia. Sin embargo, la Cofradía tiene la intención de volver a los orígenes de la imagen y desea que el imaginero dote a la misma de su policromía original. Esto no se realiza de otra manera que no sea «rascando» las distintas capas de la imagen, hasta llegar a la primigenia. Tras finalizar su trabajo, el imaginero entrega la obra a la Cofradía con una tez bastante más clara que la habitual. La Cofradía no está contenta con el resultado, sin embargo, el imaginero no ha hecho otra cosa que no sea lo que se le pidió.

En el ejemplo anterior habrá que valorar si ese tipo de intervención permanece en la modificación menor, aquella a la que presuntamente se dedica la Ley, o bien nos encontramos ya en una de suficiente calado como para considerar violados los derechos adquiridos por terceros. Resulta paradójico, pues el tercero (la Cofradía) es el propio sujeto que ha ordenado al imaginero ese tipo de intervención. Sin embargo, también cuenta con el derecho de que se respete la naturaleza de su obra, pues es el legítimo propietario. Habrá que atender a cada caso concreto para resolver este tipo de cuestiones.

En cuanto a la duración del derecho moral del autor a modificar su obra, éste finalizará con su fallecimiento. Resulta obvio, pues una obra no puede quedar prisionera de un autor que ya no existe.

5. Restauración

Podríamos considerar esta categoría como un sub-tipo de la anterior. La afectación a la integridad de la obra implica modificación. La modificación, dependiendo de la intención con que ésta se realice, puede ser restauración. Seguimos encontrándonos, por tanto, en el ámbito del artículo 14.5º de la LPI.

La tercera acepción del Diccionario de la RAE define el término restaurar como «*reparar una pintura, escultura, edificio, etc., del deterioro que ha sufrido*». El objetivo de esto, podemos añadir nosotros, es conseguir que la obra perdure por mucho más tiempo. El material con que está realizado una obra plástica, si hablamos de la categoría en la que nos encontramos, suele ser bastante vulnerable. Si a esto añadimos las condiciones a las que se someten a las obras plásticas en cualquier desfile procesional, podemos llegar a la conclusión de que la restauración representa una porción importante del mercado de la imaginaria, orfebrería, carpintería, ebanistería, etc. del mundo cofrade.

La restauración de la obra plástica cofrade puede ser de dos tipos:

Interna: nos referimos a aspectos meramente estructurales que, por lo general, no afectarán al aspecto de la obra. Sin embargo, su labor es incluso más importante, pues es habitual afirmar que es más importante lo que no se ve, que lo que se ve.

Externa: esto sí puede generar conflicto desde el punto de vista de los derechos de autor. Que una obra cofrade tenga que ser restaurada externamente es, cuanto menos, necesario. Sin embargo, ocurre un poco aquí igual que en el apartado anterior. En caso de que la restauración adquiera tintes conservadores, respetando siempre lo que fue, es y debería ser la obra, no habrá problema, independientemente de si la restauración se realiza por el propio autor o por otro. Ahora bien, si la restauración sobrepasa la frontera de su propio significado, podrían existir conflictos.

Imaginemos que una Cofradía contrata a un autor para la restauración de una determinada obra plástica. Suponemos que ésta es una imagen de un crucificado, pues

este tipo (la imagería) es la que suele dar más juego. A partir de aquí nos encontramos con varias situaciones:

El autor contratado es el mismo que el que concibió la obra: debe restaurar la obra porque le obliga la relación contractual con la Cofradía (existe consentimiento de las partes, objeto y causa: art. 1261 del Código Civil). Además, en caso de no haber sido contratado, también podría restaurar la obra, pues se trata de un derecho moral contenido en el 14.5º LPI (dimos por sentado más arriba que la restauración es un tipo de modificación). Los límites del restaurador serán los establecidos en el contrato, además de los propios del derecho, en caso de que acceda a la obra por esta vía; si va a restaurar la obra en el ejercicio de su propio derecho moral, su limitación será la establecida por el propio art. 14.5º (derechos adquiridos por terceros y protección de bienes culturales).

El autor contratado no es el mismo que el que concibió la obra: aquí accede un extraño a la triple relación existente entre el autor, su obra y la Cofradía. Este autor deberá ceñirse, además de a lo establecido en el contrato, también al 14.4º, en lugar del 14.5º anterior. Es decir, la obra va a ser intervenida por alguien que no la ha ejecutado. Por tanto, el autor originario exigirá el respeto a la integridad de su obra, de manera que la restauración no atraviese las fronteras de la misma, y el restaurador deberá respetar esta premisa.

Hemos dado por sentado en la casuística descrita arriba que el autor originario vive. En caso de que haya fallecido, se deberá exigir el respeto a la integridad de la obra igualmente vía artículo 14.4º, no así el 14.5º, pues ya no será posible que sea éste el que modifique la obra.

6. No destrucción

El derecho a que una obra realizada por un autor no sea destruida puede resultar implícito vistos los epígrafes anteriormente desarrollados. Aunque la Ley no recoja textualmente el hecho de que se debe impedir la destrucción de una obra, dicho fenómeno se puede entender recogido en el artículo 14.4º de la LPI relativo a la integridad de la obra. La destrucción puede entenderse como uno de los resultados más nocivos de la vulneración a la integridad de la obra. No se trata ya solo de modificar o no la naturaleza de la obra, sino de hacer desaparecer parte de la misma mediante una acción física directa.

Resulta evidente que el autor no va a destruir su obra. La destrucción puede darse cuando la obra escapa de la esfera del autor. Esto puede ocurrir en un marco contractual, en el que el autor enajena su creación a un tercero a cambio del pago de un precio. Ésta supone una situación más que habitual en el mundo cofrade. Son muchos los encargos de obras realizados por autores y adquiridos por Cofradías, los cuales crean un auténtico mercado, e incluso, como hemos mencionado anteriormente, una verdadera industria, que permite en muchos casos que los autores se ganen la vida con este trabajo.

Como decíamos, en el momento en que una obra es vendida, cedida, donada o cualquier otra figura jurídica que se nos ocurra, a un tercero, ésta escapa del control del autor. En caso de venta, la Cofradía pasará a ser dueño legítimo del objeto o soporte de la creación, no así de los derechos morales, pues estos seguirán recayendo sobre el autor en base al artículo 14 de la LPI. La Cofradía deberá, aplicando la lógica, no destruir la obra. Sin embargo, el origen de esta obligación resulta controvertido. No nos planteamos aquí si existe tal obligación de no destrucción, pues sí que existe, sino en qué precepto legal debemos basarnos para afirmarlo.

Espín explica con claridad las posibles fuentes a las que podemos ceñirnos para reivindicar el derecho a la no destrucción⁵⁶. Éste habla de que todo aquello a lo que no llegue la Propiedad Intelectual, deberá actuar el propio Código Civil. Así lo establecen las normas de reenvío existentes entre ambos cuerpos legales (artículos 4.3 CC y 7.4 LPI). Sin embargo, el autor no se conforma con esto y cree que la compatibilidad entre ambos cuerpos legales no resulta suficientemente resuelta con estos reenvíos. Por ello, nuestro autor se remite a «*la aplicación judicial del principio de buena fe y la proscripción del abuso*».

Por lo tanto, que una Cofradía no pueda destruir la obra al adquirirla, además de parecer una premisa lógica y de sentido común, también cuenta con su respaldo jurídico en uno de los principios más básicos del ordenamiento, como es la buena fe.

7. Retirada de la obra del comercio

El artículo 14.6º de la LPI incluye otro de los derechos morales de los que dispone el autor: «*Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación*». Esta posibilidad choca frontalmente con lo ya mencionado acerca del artículo 7.2 de la LPI, en el apartado dedicado a las obras en colaboración. Además, la posibilidad de retirar una obra del comercio puede resultar inconcebible debido a la propia naturaleza de las obras cofrades.

Esta última idea es la que, a nuestro parecer, presenta interés en el mundo cofrade. Es mucha la jurisprudencia que apoya la posibilidad de que un autor retire su obra del comercio por cambio en las convicciones morales del autor, en aplicación directa de lo que establece la LPI. Sin embargo, esta posibilidad hay que contextualizarla. Quizá, una vez que el autor ha entregado una obra a una determinada Cofradía, ésta ya haya conectado con el público cofrade, pues de esto se trata, y puede ser demasiado tarde para que el autor pueda retirar una obra que forma parte de un universo tan tangible como intangible.

El artículo 1258 del Código Civil establece que: «*Los contratos (...) obligan, no solo al cumplimiento de lo expresamente pactado, sino también a todas las consecuencias que, según su naturaleza, sean conforme a la buena fe, al uso y a la ley*». La legislación civil aporta una solución tan sencilla como eficaz. Lo ilustraremos con un ejemplo.

Imaginemos que un conocido imaginero malagueño recibe el encargo de la realización de un cirineo. Tras la ejecución y entrega de la talla a la Cofradía, años más tarde, el mismo imaginero cambia de religión y, por ello, exige en base al artículo 14.6º de la LPI que se retire dicha imagen, pues va en contra de sus actuales convicciones morales. La Cofradía se podría negar vía artículo 1258 CC: en el momento en que se encargó la obra al autor, existían una serie de derechos de exposición implícitos en la naturaleza de la obra, pues ésta se concibió para ser procesionada, que irían a parar a la Cofradía. Se trata de una consecuencia (la de exponer una obra que va a ser procesionada) derivada de la propia naturaleza del contrato de encargo.

En cuanto a la duración del derecho a la retirada de la obra, el autor dispondrá de éste durante toda su vida, desapareciendo tras su muerte.

II. DERECHOS DE EXPLOTACIÓN

A continuación, abordamos los llamados «*Derechos de explotación*», también conocidos como de carácter patrimonial, contenidos en los artículos 17 a 23 de la Ley de

⁵⁶ Espín, Diego, *Los derechos del autor de obras de arte*, Civitas, 1996, pp. 92 y 93.

Propiedad Intelectual. A diferencia de los derechos morales, de los que el autor no se podía desprender, pues eran inalienables e irrenunciables, los derechos patrimoniales sí podrán ser objeto de un mínimo de actividad comercial entre las partes. Esto es, probablemente, en el universo cofrade, a la hora de contratar el autor de una obra con una determinada Cofradía, sí serán objeto de intercambio, además del soporte material de la obra, determinados derechos patrimoniales. Sin embargo, esto deberá ser entendido de manera moderada, pues los derechos patrimoniales son exclusivos del autor que realiza la obra (artículo 17 LPI). Desarrollaremos esto más ampliamente a continuación.

También existirán diferencias entre los derechos patrimoniales y los morales en cuanto a la duración de los mismos. Los primeros tendrán la duración establecida en los artículos 36 a 30 de la LPI, a diferencia de los segundos, que disponían de una regla concreta para cada uno de ellos.

Los derechos patrimoniales son, además, independientes (artículo 23 LPI): a pesar de que pertenecen de manera exclusiva al creador, pueden ser cedidos por éste a otros, y dicha cesión no tiene por qué afectar a todos los derechos, sino solo los que acuerden las partes.

Dividiremos los derechos patrimoniales o de explotación en dos grandes ramas: en primer lugar, aquellos cuya puesta en práctica no supone una alteración del género de la obra, esto es, de su lenguaje; en segundo lugar, aquél cuya ejecución sí supone una variación de su naturaleza. Esta división coincide con el propio significado de la palabra «explotar», pues ésta podrá ser mecánica (reflejada en los artículos 18, 19 y 20 de la LPI; no cambia el género), o intelectual (reflejada en el artículo 21; sí cambia el género).

1. Se mantiene el género

A) Reproducción

El artículo 18 de la LPI establece que: «*Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias*». Tanto la Ley como la jurisprudencia centran la casuística de esta figura jurídica en la falsificación de obra de arte original. Puesto que este fenómeno tiene poca cabida en el mundo cofrade, hablaremos directamente de dos aspectos que sí se suelen dar en dicho ámbito:

a) Fotografía, reproducciones fotostáticas de la obra

Hoy en día son muchas las instantáneas que se toman de las distintas Cofradías en la calle, tanto de sus imágenes como de cualquier elemento de su procesión. No entraremos aquí en las consecuencias que puede tener subir una foto a una red social, pues no es tarea de este ensayo, pero sí hablaremos del acto de tomar una fotografía en sí:

¿Qué ocurre con la fotografía de una obra plástica cofrade en la calle? Esto es, ¿qué ocurre si un particular toma una fotografía en Semana Santa de un trono, paso, imagen...?: no debería haber problemas si el uso es privado. Así lo establece el artículo 31.2 de la LPI.

Imaginemos que un particular, mientras espera el paso de una determinada Cofradía, decide sacar una foto con su smartphone. Posteriormente, dicha foto no pasará de su esfera privada (la enseñará a amigos y familiares). Aquí no habrá problemas. Así lo establece Lien Verbauwhede⁵⁷, Consultora de la División de Pymes de la OMPI, cuando habla de que, dependiendo del uso que se dé a una fotografía, se requerirá autorización

⁵⁷ Verbauwhede, Lien, *Problemas jurídicos que plantea tomar o utilizar fotografías de marcas, personas y material protegido por derecho de autor*, WIPO, 2006, pp. 3 y ss.

o no del dueño de los derechos de autor de una obra plástica, o del propietario de su soporte (la Cofradía). Habrá que atender también a la duración de este derecho, pues en España será de toda la vida del autor más 70 años post mortem (artículo 26 de la LPI).

Sin embargo, hay que recordar que las Cofradías ejercen una de sus funciones principales en la vía pública, en el momento en que invaden las calles en Semana Santa. Habrá que atender qué consecuencias plantea el hecho de que, en realidad, lo que se está fotografiando es una obra que se encuentra en la calle. La Ley de Propiedad Intelectual establece, en su artículo 35, que, si la presencia de la obra en el exterior es permanente, ésta podrá ser distribuida. Las Cofradías no se encuentran de manera permanente en la calle (sus obras no son como la escultura de una rotonda o la fuente de una plaza), sino que su presencia es temporal. Debido a lo anterior, según la autora mencionada anteriormente, la Cofradía o el autor podrían exigir permiso al particular dispuesto a realizar una fotografía, siempre y cuando el derecho no haya llegado a su límite temporal. Esto, no obstante, choca con el propio objetivo de la Semana Santa en la calle y el uso privado que probablemente se dé a la instantánea que el particular quiera tomar. En definitiva, la realización de una fotografía.

Distinta será la situación en la que el particular del ejemplo anterior quiera tomar la fotografía para uso lucrativo, es decir, obtener un beneficio económico mediante, por ejemplo, la clásica venta de *stampitas cofrades* de una imagen. Sobre ésta (la imagen) existirá un derecho de autor, siempre y cuando nos encontremos en el límite legal y, en cualquier caso, un legítimo propietario (la Cofradía) que podría tomar medidas legales contra esta práctica.

Tampoco será la misma situación si la fotografía se toma en la calle o en el templo, pues éste último no se considera exactamente un lugar público. «*En relación a los templos católicos, nuestra legislación reconoce la facultad de la autoridad eclesiástica para ejercitar libremente su potestad en los lugares sagrados (cf. can. 1213), y, en consecuencia, regular el uso de las iglesias, salvaguardando su carácter sacro*».

b) Grabación en vídeo

Aquí el régimen es semejante al expuesto en cuanto a la fotografía. Habrá que ver si el uso es privado, si la obra que se va a filmar se encuentra en la calle o no (se puede grabar una obra plástica cofrade que se encuentra en el templo) y de qué modo (permanente o no) o si el uso va a ser lucrativo.

B) Distribución

Otro derecho patrimonial sobre la obra que pertenece, sin perjuicio de acuerdos, al autor, es el derecho de distribución. Se encuentra en el artículo 19.1 LPI, cuyo primer párrafo establece que «*se entiende por distribución la puesta a disposición del público del original o las copias de la obra, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma*». Cuando un autor vende a una Cofradía su obra, entendemos que está ejerciendo su derecho de distribución sobre lo que él mismo ha creado. Para afirmar esto, nos basamos en la propia definición del artículo 19.1 de la LPI:

- «*...puesta a disposición del público del original o copias...*»: en este caso, el autor está distribuyendo la obra original.
- «*...en un soporte tangible...*»: la obra concebida por el autor se encuentra exteriorizada en un soporte (escultura, elemento de orfebrería, etc).
- «*...mediante su venta, préstamo...*»: es habitual la celebración de contratos de encargo entre autor y Cofradía cuyo objeto será una obra cofrade.

Además de con la venta de obras originales, la LPI también entiende que existe distribución cuando se ponen a disposición del público copias de las mismas. Es el caso

del clásico *merchandising* de figuras de Semana Santa, pues esta acción, además de suponer una reproducción de las mismas, también supondrá distribución en caso de su venta.

Resulta interesante hablar de los siguientes párrafos del artículo 19. El segundo establece la llamada *teoría del agotamiento del derecho*: ésta establece que, aplicado al mundo cofrade, una vez que una Cofradía haya adquirido la obra de un autor cofrade mediante contrato de compraventa, ésta podrá revender la obra sin necesitar autorización del autor, pues éste pierde el derecho de distribución con la primera venta. Esto debe ser entendido con matices en el ámbito de las obras plásticas. El denominado *droit de suite* garantiza que el autor de la obra, en caso de reventa de la misma a un tercero, percibirá un determinado porcentaje.

C) Comunicación pública

La comunicación pública se encuentra recogida en el artículo 20 de la LPI. Presenta dos requisitos acumulativos y necesarios, tal y como estableció Emilia Aragón, Consejera Técnica del Ministerio de Cultura en el año 2003⁵⁸, para considerar un acontecimiento como comunicación pública. Estos son dos:

- Accesibilidad de la obra a una multitud de personas.
- Que no se hayan repartido ejemplares previos de la obra al público.

De lo anterior, podríamos considerar la Semana Santa como un macro acto de comunicación pública, pues las obras plásticas se presentan a un público anónimo sin la entrega de ningún ejemplar previo (podríamos pensar aquí que los clásicos *itinerarios cofrades* pueden ser considerados ejemplares de la obra, pero no creemos que sea así, pues no pasan de ser meras guías orientativas).

Por lo tanto, las obras plásticas cofrades son mostradas en un acto de comunicación pública, que es la Semana Santa. Nos referimos a la Semana Santa en la calle. Sin embargo, ¿qué ocurre con las emisoras de televisión municipales que dedican varias horas de su programación a aspectos cofrades?; ¿acaso no representa esto otro acto de comunicación pública?: así es, y nos encontramos en el marco del segundo punto del artículo 20. Las cadenas de televisión, siempre que cuenten con la licencia correspondiente, podrán cubrir las procesiones mediante la retransmisión oportuna.

Lo anterior puede resultar complejo: con la venta de su obra a una Cofradía, el autor renuncia en cierta parte a la exclusividad de la comunicación pública, al ceder dicho derecho a dicha Cofradía, pues resulta obvio que, a partir de la entrega de la obra, será la Cofradía la que gestione la comunicación pública de la creación, siempre y cuando respete, claro está, los derechos morales sobre la obra con que cuenta el autor, pues recordemos que estos eran inalienables. Ahora bien, a pesar de que la Cofradía gestione, en cierto modo, la comunicación pública de la obra, no podrá negarse a que los canales de televisión de la ciudad retransmitan los acontecimientos, pues están en su derecho, tal y como establece el artículo 20 CE y el derecho a la información. Distinto será, como hemos explicado anteriormente, que un particular filme las obras plásticas de una Cofradía en la calle con un uso no privativo y de lucro: esto no se encuadra en el artículo 20 CE.

⁵⁸ Aragón, Emilia, *Contenido del derecho de autor. El autor, la obra, limitaciones y excepciones*, Ministerio de Cultura, 2004, p. 13.

2. Puede modificarse el género

A) Transformación

Se encuentra en el artículo 21 de la Ley de Propiedad Intelectual, aunque éste debe complementarse con el artículo 11 de la misma Ley. Mientras que el primer precepto, en su primer párrafo, define qué se entiende por transformación, el segundo establece un listado *numerus apertus* de diferentes manifestaciones de obras derivadas. En el caso de las obras plásticas cofrades, si existe algún fenómeno que pueda ser catalogado de transformación, será la restauración de las mismas.

Las restauraciones de las obras plásticas, en palabras de la autora López Sánchez, «*no dan lugar a una obra derivada porque con ellas no se crea nada nuevo, pretendiéndose únicamente intentar que una obra vuelva a su estado anterior, es decir, que recupere el aspecto que tenía antes de ser deteriorada por el paso del tiempo*»⁵⁹. Añadimos nosotros que, en ocasiones, el propósito de la restauración, en concreto, de la obra plástica cofrade, además de devolverla a un estado anterior, puede ser la mejora de las cualidades tanto externas como internas de la misma. Ya hablamos de este tema en el apartado dedicado a la restauración, dentro de los derechos morales del autor.

Por lo tanto, sí estamos de acuerdo con la autora en que, si la restauración de la obra plástica se ciñe al propio significado de la misma palabra, ésta no puede dar lugar a obra derivada. Sin embargo, el término *restaurar* adquiere manga ancha en su interpretación, al menos en el mundo cofrade. A lo largo de su historia, la Semana Santa ha contado con imágenes que han sido modificadas de tal manera que resulta complicado entender que ello haya sido fruto de una mera restauración:

Un ejemplo es la imagen de María Santísima del Rosario, titular mariana de la Cofradía de la Sentencia de Málaga. Ésta obra fue adquirida por la Cofradía a un particular a finales de la Guerra Civil. En la década de los 40, fue sometida a una transformación con el fin de adaptarla a los «cánones pasionistas»⁶⁰. Décadas más tarde, en los 70, fue intervenida de nuevo, cambiando de una manera más que notable su aspecto. En definitiva, al comparar la imagen primigenia con la actual, las diferencias son más que palpables.

Por ello, dependiendo del alcance de la restauración de la obra plástica cofrade, ésta podrá dar lugar a la misma obra, pero simplemente mejorada, o bien a una obra derivada o incluso una obra nueva. En cualquier caso, la restauración de una obra por persona diferente a su autor original, deberá contar con su autorización o la de sus herederos, o bien un título mortis causa, siempre y cuando éste sea posible y no nos encontremos en el límite temporal. El restaurador de una obra dispondrá también de derechos de autor sobre su restauración, siempre y cuando presente el requisito de la originalidad.

III. DURACIÓN

A continuación, trataremos de recopilar, simplemente, lo que recoge la LPI en este aspecto. Se trata de la horquilla temporal durante la cual se extiende la posibilidad de que el autor reivindique sus derechos patrimoniales, pues el límite temporal de los derechos morales ya fue recogido individualmente con cada tipo. Esto será aplicable también a las obras plásticas cofrades.

La LPI, en su artículo 27, establece un cómputo general del derecho de explotación sobre las obras. Luego, dependiendo del tipo de obra en el que nos encontremos, tanto

⁵⁹ López Sánchez, Cristina, *La transformación de la obra intelectual*, Dykinson, 2008.

⁶⁰ La Virgen del Rosario fue, en sus orígenes, una imagen de gloria, es decir, que no mostraba actitud de duelo por la muerte de Jesús. Posteriormente, fue adaptada para ser transformada en virgen dolorosa.

desde el punto de vista de si se conoce al autor o no, o de qué manera (artículo 27 LPI), como desde el número de personas que han participado en la ejecución de la creación (artículo 28 LPI), impone un plazo u otro. Para tratar de recopilar toda esta información, elaboraremos un cuadro explicativo a modo de compilación:

Tipo de obra	Duración y cómputo de los derechos de explotación	Ejemplo
Obras anónimas o pseudónimas divulgadas lícitamente (Art. 6 LPI)	70 años desde su divulgación lícita	<i>En el anexo I adjuntado se indica que la Virgen de la Esperanza es una obra anónima. Los derechos de explotación comenzarían a contar 70 años después de la divulgación de la obra. Sin embargo, esto no es exactamente así: no se conoce su autoría exacta, pero sí cuándo se realizó la obra (siglo XVII). Su autor fallecería antes del 7 de diciembre de 1987. Por lo tanto, para calcular la duración de los derechos de explotación de su autor no será aplicable lo dispuesto en la actual LPI, sino en la Ley de 10 de enero de 1987, tal y como establece la disposición transitoria cuarta de la Ley actual</i>
Obras que estando vigente el plazo de arriba de 70 años, pasan a ser conocidas porque el pseudónimo es evidente o aparece el autor	Toda la vida del autor y 70 años desde su muerte o declaración de fallecimiento	<i>Son varias las imágenes existentes en la Semana Santa de Málaga cuyo autor, a pesar de no conocerse en principio, gracias a labores de investigación, se han acabado atribuyendo a un imaginero en concreto</i>
Obras anónimas o pseudónimas no divulgadas lícitamente	70 años desde su creación, salvo la excepción de la casilla de arriba	<i>Desconocemos la existencia de obras plásticas cofrades bajo anónimo o pseudónimo que no hayan sido divulgadas. Sin embargo, no creemos que esto sea una situación descabellada: las Cofradías podrían contar con obras que, por las razones que sean, no han acabado formando parte de sus desfiles procesionales, no divulgándose, pero sí conservándose en otras de sus dependencias (Iglesia, capilla propia de la Cofradía, etc.)</i>
Obras en colaboración (Art. 7 LPI)	Toda la vida de los coautores y 70 años después de la	<i>Recordemos que las obras en colaboración implicaban una relación de coordinación entre los coautores. El actual trono de la Paloma, estrenado en la Semana Santa de 2018, puede ser un ejemplo de obra en</i>

	muerte del último coautor	<i>colaboración (algo desafortunada), en el que elementos como la carpintería o talla han sido ejecutados por un determinado taller, mientras que otros aspectos como la iconografía del mismo responden a otro autor. Por lo tanto, la duración de sus derechos de explotación se extenderá durante toda la vida de los coautores y 70 años más desde la muerte del último de ellos</i>
Obras colectivas (Art. 8 LPI)	70 años desde la divulgación de la obra	<i>Las obras colectivas sí respondían a una estructura jerárquica. Habitual en los ya mencionados talleres de orfebrería</i>

IV. LÍMITES

Se encuentran recogidos en los artículos 31 a 40 bis de la Ley. Nos referimos aquí a una serie de situaciones en las que no será necesaria la petición de autorización al autor para ejercer determinados derechos de explotación. Esto es, a pesar de que los derechos patrimoniales recaen en exclusiva sobre el autor, determinadas personas en determinadas situaciones podrán *invadir* esta exclusividad, siempre y cuando encuentren justificación en la LPI. Nos centraremos en aquellos que, a nuestro parecer, guardan más relación con la obra plástica cofrade, aunque existan otros de igual importancia.

1. Copia privada: ¿modelismo cofrade?

El artículo 31 de la LPI, en apartado segundo, establece uno de los límites a la necesidad de autorización al autor de una obra: la copia privada. Para que ésta pueda ser catalogada como tal, la Ley reúne una serie de requisitos:

- Que sea realizada por una persona física para uso privado y sin ánimo comercial ni empresarial.
- Que la persona acceda a la obra original, de manera lícita, para obtener la copia.
- Que la copia no haya sido obtenida por utilización colectiva, lucrativa o mediante precio.

Se nos ocurre un fenómeno aplicable al ámbito descrito por la Ley: el modelismo cofrade. Éste ya fue definido por un servidor en otro ensayo anterior como: *«individuos que, normalmente, sin ningún tipo de formación y de manera autodidacta, a través del análisis y la observación, reproducen y ejecutan obras a escala de las ya existentes en el mundo cofrade, desde lo más simple hasta lo más rocamboloso, a través de materiales de fácil acceso y bajo coste económico»*. La razón de ser de éste reside en la propia inquietud de determinadas personas por reproducir, lo más fielmente posible, una realidad monumental y barroca. Al igual que un aprendiz de pintor podría comenzar imitando a los grandes artistas, un modelista cofrade partirá de las grandes obras de dicha naturaleza.

A nuestro parecer, la actividad que realiza un modelista cofrade cumple con los requisitos descritos más arriba. En el momento en que éste sobrepasa su esfera privada y comercia con su actividad, se saldrá del ámbito de la copia privada. Ello no significa que no pueda seguir haciéndolo, sino que, al pisar terreno exclusivo del autor, necesitaría de su autorización. Sin embargo, existe cierta *manga ancha* en este mundo, al menos en Málaga. Conocemos de primera mano el testimonio de un modelista cofrade que comercia con su actividad que no ha tenido que soportar ninguna cortapisa a la hora de vender sus productos: esto resulta obvio, pues no puede haber mayor honor que ver reproducido tu obra, en miniatura, en un escaparate. Sin embargo, también somos conscientes gracias a

la misma fuente que, a diferencia de en Málaga, en otras localidades sí existen ciertas exigencias, obvias también, por otra parte, viendo lo que establece la LPI.

2. Actos oficiales y ceremonias religiosas

Resulta interesante este límite. Aunque no afecte a las obras plásticas cofrades como tal, sí involucra a una realidad cofrade cada vez más trascendente: la música. Hoy en día, el nivel de las bandas de este estilo ha alcanzado cotas sin precedentes. Sin embargo, ¿cuál es la consecuencia de que una muchedumbre escuche una pieza interpretada en la calle por una banda cofrade, sea cual sea su estilo?; ¿acaso no sería necesaria algún tipo de autorización por parte del autor de la pieza musical?

La LPI, en su artículo 38, responde de manera negativa a estas cuestiones. Al encontrarnos en el marco de una ceremonia religiosa, pues no olvidemos que la Semana Santa es esto mismo, la ejecución de las obras musicales «no requerirá autorización de los titulares de los derechos, siempre que...» y a continuación, la LPI añade una serie de requisitos:

- El público pueda asistir gratuitamente: observar las piezas interpretadas en la calle en Semana Santa, hasta donde sabemos, es gratuito. Distinto será el pago del precio del abono para permanecer en una determinada localidad del recorrido oficial durante las celebraciones o, por su parte, el precio de la entrada para asistir al concierto de una determinada banda de música cofrade, pues no nos encontraremos entonces en el contexto de una ceremonia religiosa.
- Que los artistas no perciban remuneración: por regla general, los músicos de banda cofrade no perciben remuneración. Su labor es desinteresada, sin perjuicio del caché propio de la banda.

3. Paso al dominio público (art. 41 LPI)

No es más que la consecuencia de la extinción de los derechos de explotación sobre una determinada obra. Esta extinción se debe al transcurso del término legal impuesto a los derechos de explotación. Lo que sí es transversal y debe respetarse, aunque la obra forme parte del dominio público, será la autoría y la integridad de la misma, de acuerdo con los párrafos 3 y 4 del artículo 14 de la LPI.

CONCLUSIONES

I. OBJETIVOS-CONSECUCIÓN DE LOS MISMOS

Al comienzo del ensayo, recitábamos una serie de objetivos que nos proponíamos con este trabajo. En *cursiva*, los recordaremos. En formato estándar, consideramos si esto se ha logrado o no y en qué medida:

- 1) «*Concienciar al lector de la importancia de la Propiedad Intelectual (...) el escultor B ostentará una serie de derechos sobre su obra C no porque la haya comprado, sino por su mera creación.*»: la palabra «concienciar» supone un estado muy absoluto. Éste llega con la consecución de etapas, y este trabajo puede ser una de ellas, pero nunca será ni debe ser la única. No nos encontramos en disposición de afirmar si hemos concienciado o no al lector, pero sí, al menos, así hemos tratado de hacerlo.
- 2) «*Enfocar la cuestión anterior desde el punto de vista de la obra cofrade (...) desde la Ley de Propiedad Intelectual.*»: consideramos que así lo hemos hecho. Nos hemos servido de numerosos ejemplos a lo largo del cuerpo del trabajo para abordar cuestiones que, incluso basándonos en la Ley, la jurisprudencia o la doctrina, presentaban dificultades para observarlas desde el punto de vista cofrade. No hay mejor medio para acercar esta materia que la ejemplificación con situaciones cercanas y que nos resultan familiares.
- 3) «*Describir el eje cronológico jurídico que sigue la obra cofrade, desde que sale del taller, hasta su paso al dominio público, incluyendo todas las etapas intermedias.*»: si no lo hemos descrito, al menos sí hemos tratado de realizar un seguimiento de la obra, desde el artículo 1 de la Ley de Propiedad Intelectual (hecho generador), hasta su paso al dominio público, incluido en el artículo 41.
- 4) «*Reivindicar la labor de todo aquel colectivo que se dedique a la ideación, ejecución y mantenimiento de la obra plástica cofrade, pues su papel resulta de vital importancia en este aspecto.*»: será el lector el que decida. No obstante, creemos que se deja entrever el gusto por lo que estábamos estudiando y la admiración por las personas creadoras de lo que, a nuestro parecer, no deja de ser arte.
- 5) «*Proteger y promover el oficio (...), siempre bajo la vidriera de los Derechos de Autor.*»: la supervivencia del oficio no dependerá de un TFG, pero sí de la conciencia del público del respeto hacia lo que está viendo y lo que supone fotografiarlo, reproducirlo o cualquier otra potencial acción invasora de los derechos del autor.
- 6) «*Contribuir con nuestra humilde aportación a la necesaria profesionalización del mundo cofrade. Los cofrades del futuro serán formados, o no serán.*»: objetivo cumplido. El saber no ocupa lugar.

II. VISIÓN PERSONAL

De lo estudiado concluimos lo siguiente:

1. El mundo cofrade se encuentra colmado de obras que merecen el apellido de «plásticas», con la consiguiente protección que brinda la Ley.
2. Además, los autores cofrades cumplen con los requisitos subjetivos que arroja la Ley y, por ello, merecen protagonizar los derechos incluidos en la misma.
3. La Ley de Propiedad Intelectual se nos presenta, en muchos ámbitos, insuficiente o, cuando menos, ambigua. Es necesario, a nuestro parecer un mayor peso en el texto legal de la obra plástica, pues la Ley existente parece estar orientada a obras literarias y científicas, dejando de lado a las primeras.

4. Con lo anterior no queremos decir que sea necesaria la implementación de una nueva Ley, pues ya es suficiente con su última modificación (14 de abril de 2018), sino que haga honor a su artículo 1 y se dedique, no ya decimos por igual, sino con semejante interés, a los tres distintos tipos de obras que componen el ámbito objetivo de la actual ley.
5. Agradecemos la extensa corriente doctrinal existente acerca de, en concreto, los Derechos de Autor y la obra plástica. A falta de texto legal, la doctrina realiza una labor de complementación que agradecemos.
6. Un objetivo bastante asequible podría pasar por acercar la Propiedad Intelectual a los planes de estudio, no ya como un sub-apartado, de un apartado, de un tema, de una asignatura, sino como una materia en su conjunto, puesto que la misma da juego suficiente.
7. Tenemos la impresión de que se trata de una materia politizada y re-politizada. Es necesario consenso y algo de estabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

I. LIBROS

- ACHA, Juan, (1992). *Introducción a la creatividad artística*. México: ed. Trillas.
- BARBERÁN MOLINA, Pascual, (2010). *Manual práctico de propiedad intelectual*. Madrid: ed. Tecnos.
- B. CHIPP, Herschel (2005). *Teorías del arte contemporáneo*. Lugar desconocido: ed. Akal.
- ESPÍN CÁNOVAS, Diego (1996). *Los derechos del autor de las obras de arte*. Madrid: ed. Civitas.
- ORTEGA DOMÉNECH, Jorge, (2000). *Obra plástica y derechos de autor*. Madrid: ed. Reus.
- *El derecho de autor en la jurisprudencia del Tribunal Supremo* (2013). Madrid: ed. Reus.
- VALDÉS & ROGEL, Caridad & Carlos, (2011) (dir.). *Cultura popular y Propiedad Intelectual*. Madrid: ed. Reus.
- VICENT LÓPEZ, Cristina (1999). *Derechos de autor sobre la obra plástica enajenada*. Valencia: ed. Ediciones revista general de derecho.

II. ARTÍCULOS

- ESPAÑA (1986): «Derecho de autor y destrucción de la obra plástica». *Anuario de Derecho Civil*, vol., nº1, p. 217 y ss.
- MINERO ALEJANDE, Gemma (2013): «Aproximación jurídica al concepto de derecho de autor. Intento de calificación como libertad de producción artística y científica o como derecho de propiedad». *Dilemata*, vol nº12, p. 216-245.

III. CAPÍTULOS DE LIBRO

- CARRASCO PERERA, Ángel (2007): «Comentario al artículo 5». *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, de Bercovitz Rodríguez-Cano, Rodrigo (coord.) y VV.AA. España: ed. Tecnos, pp. 97-140.
- DEL HOYO, Paloma (2011): «Ensayos y bocetos de obras plásticas». *Ideas, bocetos, proyectos y derechos de autor*, de Rogel, Carlos y Sáiz, Concepción (directores) y VV.AA. Madrid: ed. Reus, pp. 123 y ss.
- PEÑA & BERNALDO DE QUIRÓS, M. (1995): Peña y Bernaldo de Quirós, M., «Comentarios a los artículos 428 y 429 CC». *Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales*, de Albaladejo, M. y Díaz Alabart, S. (coords.) y VV.AA. Madrid: ed. Edersa, t. V-2, p. 760.
- PEÑUELAS I REIXARCH, Lluís (2013). «Autoría y originalidad de las obras de arte a efectos de su venta, exposición y divulgación». *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, de Peñuelas i Reixach, Lluís y VV.AA. Barcelona: ed. Polígrafa, pp. 13 y ss.
- ROMÁN PÉREZ, Raquel (2011). «Manifestaciones de la cultura popular relevantes como obras del espíritu. Artesanía. Tapicería. Folclore. Cuentos y tradiciones populares». *Cultura Popular y Propiedad Intelectual*, de Caridad, Valdés y Rogel, Carlos (directores) y VV.AA. Madrid: ed. Reus, pp. 29 y ss.

IV. REVISTAS

AMAYA RICO, Víctor, (2008). La protección del derecho de autor y la propiedad intelectual. Madrid: revista de Derecho UNED, núm. 3, 2008, pp. 417 y ss.

V. DOCUMENTO ELECTRÓNICO

ARAGÓN, Emilia. (2004). *Contenido del derecho de autor. El autor, la obra, limitaciones y excepciones.* «Disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/mdocs/es/ompi_pi_ju_lac_04/ompi_pi_ju_lac_04_9.pdf»

ALÓS, Ernest. (2016). *Seudónimos, heterónimos, anónimos y huraños: ocho grados de anonimato.* «Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20161004/ocho-grados-anonimato-5454446>»

COFRADÍA DEL CAUTIVO. (Fecha desconocida). *Estatutos de la Hermandad.* «Disponible en: <https://cautivotrinidad.com/>»

COFRADÍA DEL ROCÍO. (Fecha desconocida). *Estatutos de la Hermandad.* «Disponible en: <https://cofradiadelrocio.com/>»

ESTATUTO DEL ARTISTA (Fecha desconocida). *Informe sobre la situación de los artistas visuales.* «Disponible en: <https://avvac.wordpress.com/2013/03/21/estatuto-del-artista-2012/>»

FERNÁNDEZ MOLINA, Juan Carlos (2009). *Derechos de autor.* «Disponible en: https://www.ugr.es/~derechosdeautor/derechos_autor.html»

GOBIERNO DE ESPAÑA. (Fecha desconocida). Obra compuesta: incorporo una obra ajena. Disponible en: http://www.riate.org/version/v1/recursos/navegablecursolicencias/obra_compuesta_incorporo__una_obra_ajena.html

HIDALGO HERNÁNDEZ & MARTÍN CARRASCAL & JIMÉNEZ DÍAZ, Emilio, Augusto & Rafael (2011). *Semana Santa y propiedad intelectual e industrial.* «Disponible en: <http://www.latoga.es/detallearticulo.asp?id=260411193654&nro=181&nom=Enero/Marzo%202011>»

J. PÉREZ, Fernando. (2006). *Cuando la propiedad intelectual se topa con el derecho canónico.* «Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/12/01/sociedad/1164927609_850215.html»

PORTO CORTÉS, Alejandra. (2013). *El derecho moral a la paternidad de la obra.* «Disponible en: http://www.legaltoday.com/practica-juridica/civil/prop._intelectual/el-derecho-moral-a-la-paternidad-de-la-obra»

UNIVERSIDAD DE ALICANTE (Fecha desconocida). *Propiedad Intelectual: conceptos básicos.* «Disponible en: <https://ssyf.ua.es/es/...universitaria/propiedad-intelectual-conceptos-basicos.pdf>»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (Fecha desconocida). *Preguntas frecuentes sobre propiedad intelectual y derechos de autor.* «Disponible en: <https://www.uma.es/ficha.php?id=135174>»

VERBAUHEDE, Lien. (Fecha desconocida). *Problemas jurídicos que plantea tomar o utilizar fotografías de marcas, personas y material protegido por derecho de autor.* «Disponible en: http://www.wipo.int/export/sites/www/sme/es/documents/pdf/ip_photography.pdf»

VI. LEGISLACIÓN

España. Código de Derecho Canónico

España. Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. Boletín Oficial del Estado, núm. 206, de 25/07/1889

España. Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Boletín Oficial del Estado, núm. 97, de 22/04/1996

España. Decreto 2530/1970, de 20 de agosto, por el que se regula el Régimen Especial de la Seguridad Social de los trabajadores por cuenta propia o autónomos. Boletín Oficial del Estado, 15 septiembre 1970, núm. 221

París. Convenio de Berna

VII. SENTENCIAS

España. Tribunal Supremo, 1900 de 25 de abril. (sin datos de número de sentencia)

España. Tribunal Supremo, 1903 de 18 de noviembre. (sin datos de número de sentencia)

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 7972/1992 de 26 de octubre

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 7596/1998 de 15 de diciembre

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 5717/2000 de 11 de julio

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 4443/2004 de 24 de junio

España. Audiencia Provincial de Madrid (sección 10ª). Sentencia núm. 15901/2004 de 13 de diciembre

España. Audiencia Provincial de Asturias (Oviedo, sección 1ª). Sentencia núm. 2659/2006 de 10 de octubre

España. Audiencia Provincial de Islas Baleares (Palma de Mallorca, sección 5ª). Sentencia núm. 106/2008 de 22 de enero

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 2456/2011 de 5 de abril

España. Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, sección 1ª). Sentencia núm. 371/2013 de 18 de enero

ANEXO I. RELACIÓN ENTRE OBRAS DE AUTORES DE LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA Y AÑO DE EJECUCIÓN DE LAS MISMAS

Cofradía	Imagen cristífera	Imagen mariana	Año y autor
<i>Pollinica</i>	Jesús a su entrada en Jerusalén	María Santísima del Amparo	Cristo: Juan Martínez Cerrillo, 1943 Virgen: Antonio Castillo Ariza, 1947
<i>Humildad y Paciencia</i>	Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia	María Santísima de Dolores y Esperanza	Cristo: Manuel Ramos Corona, 2007 Virgen: anónima, s. XIX
<i>Humildad</i>	Cristo de la Humildad en su Presentación al Pueblo (Ecce Homo)	Nuestra Madre y Señora de la Merced	Cristo: talla: Francisco Buiza, 1982; policromía: Francisco Berlanga, 1983 Virgen: Luis Álvarez Duarte, 1982
<i>Huerto</i>	Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto	Nuestra Señora de la Concepción	Cristo: Fernando Ortiz, 1756 Virgen: anónima, s. XVIII (atribuida a Fernando Ortiz)
<i>Salud</i>	Santísimo Cristo de la Esperanza en su Gran Amor	María Santísima de la Salud	Cristo: Luis Álvarez Duarte, 1991 Virgen: Luis Álvarez Duarte, 1988
<i>Dulce Nombre</i>	Nuestro Padre Jesús de la Soledad	María Santísima del Dulce Nombre	Cristo: Antonio Bernal Redondo, 2000 Virgen: Antonio Bernal Redondo, 2005
<i>Salutación</i>	Jesús Nazareno de la Salutación	María Santísima del Patrocinio Reina de los Cielos	Cristo: Antonio Joaquín Dubé de Luque, 1989 Virgen: Antonio Joaquín Dubé de Luque, 1985
<i>Prendimiento</i>	Nuestro Padre Jesús del Prendimiento	María Santísima del Gran Perdón	Cristo: Antonio Castillo Lastrucci, 1960 Virgen: talla: Andrés Cabello Requena, 1957; policromía: Luis Ramos Rosas, 1957
<i>Crucifixión</i>	Santísimo Cristo de la Crucifixión	María Santísima del Mayor Dolor en su Soledad	Cristo: José Manuel Bonilla Cornejo, 1993 Virgen: Antonio Dubé de Luque, 1987
<i>Gitanos</i>	Nuestro Padre Jesús de la Columna	María Santísima de la O	Cristo: Juan Vargas Cortés, 1942 Virgen: Francisco Buiza, 1970
<i>Dolores del Puente</i>	Santísimo Cristo del Perdón	Nuestra Señora de los Dolores Coronada	Cristo: Suso de Marcos, 1987 Virgen: Atribuida a Pedro Asensio de la Cerda, s. XVIII
<i>Pasión</i>	Nuestro Padre Jesús de la Pasión	María Santísima del	Cristo: Luis Ortega Bru, 1976 Virgen: Antonio Asensio de la Cerda, 1771

		Amor Doloroso	
<i>Estudiantes</i>	Santo Cristo Coronado de espinas	Nuestra Señora de Gracia y Esperanza	Cristo: Pedro Moreira López, 1946 Virgen: anónima, s. XVIII
<i>Cautivo</i>	Nuestro Padre Jesús Cautivo	María Santísima de La Trinidad Coronada	Cristo: José Gabriel Martín Simón, 1934 Virgen: Francisco Buiza, 1968
<i>Rocío</i>	Nuestro Padre Jesús Nazareno de los Pasos en el Monte Calvario	María Santísima del Rocío Coronada	Cristo: Antonio Eslava Rubio, 1977; Rafael Quiles realizó testa y manos Virgen: Pío Mollar Franch, 1935
<i>Penas</i>	Santísimo Cristo de la Agonía	María Santísima de las Penas, Reina y madre	Cristo: Francisco Buiza, 1972 Virgen: Antonio Eslava Rubio, 1964
<i>Nueva Esperanza</i>	Jesús Nazareno del Perdón	María Santísima de Nueva Esperanza	Cristo: Juan Manuel García Palomo, 1999 Virgen: anónima, donada a la Hermandad en 1977
<i>Estrella</i>	Nuestro Padre Jesús de la Humillación y Perdón	María Santísima de la Estrella	Cristo: Francisco Palma Burgos, 1942 Virgen: testa atribuida a círculo próximo a Miguel Márquez García, fecha desconocida; manos de Juan Manuel García Palomo, 1997
<i>Rescate</i>	Nuestro Padre Jesús del Rescate	María Santísima de Gracia	Cristo: Antonio Castillo Lastrucci, 1954 Virgen: Antonio Castillo Lastrucci, 1956
<i>Sentencia</i>	Nuestro Padre Jesús de la Sentencia	María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos	Cristo: José Gabriel Martín Simón, 1935 Virgen: Salvador Gutiérrez de León, ss. XVIII-XIX (donada por particular en 1938)
<i>Mediadora</i>	Nuestro Padre Jesús Nazareno Redentor del Mundo	Nuestra Señora Mediadora de la Salvación	Cristo: José Antonio Navarro Arteaga, 2013 Virgen: Juan Manuel García Palomo, 1997
<i>Salesianos</i>	Santo Cristo de las Penas	María Santísima del Auxilio	Cristo: Manuel Carmona Martínez, 1989 Virgen: Manuel Carmona Martínez, 1990
<i>Fusionadas</i>	Ntro. Padre Jesús de Azotes y Columna, Santísimo Cristo de la Exaltación, Santísimo Cristo de	María Santísima de Lágrimas y Favores, Nuestra	Cristos: -Azotes: anónimo, 1730 -Exaltación: Francisco Buiza, 1982 -Ánimas: Pedro de Zayas, 1649 -Vera+Cruz: anónimo, s. XVI

	Ánimas de Ciegos, Santísimo Cristo de la Vera+Cruz	Señora del Mayor Dolor	Virgenes: -Lágrimas: Antonio José Dubé de Luque, 1982 -Mayor Dolor: Antonio José Dubé de Luque, 1980
<i>Paloma</i>	Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón	María Santísima de la Paloma	Cristo: Juan Manuel Miñarro López, 1989 Virgen: Luis Álvarez Duarte, 1970
<i>El Rico</i>	Nuestro Padre Jesús Nazareno Titulado "El Rico"	María Santísima del Amor	Cristo: José Navas Parejo, 1939 Virgen: Antonio Joaquín Dubé de Luque, 1981
<i>Sangre</i>	Santísimo Cristo de la Sangre	María Santísima de Consolación y Lágrimas	Cristo: Francisco Palma Burgos, 1941 Virgen: primitiva de Fernando Ortiz, siglo XVIII; profunda transformación de la misma por Álvarez Duarte, 1972
<i>Expiración</i>	Santísimo Cristo de la Expiración	María Santísima de los Dolores Coronada	Cristo: Mariano Benlliure y Gil, 1940 Virgen: anónimo, círculo de los Asensio de la Cerda, siglo XVIII
<i>Santa Cruz</i>	-	Nuestra Señora de los Dolores en su Amparo y Misericordia	Cristo: - Virgen: Antonio Dubé de Luque, 1983
<i>Sagrada Cena</i>	Sagrada Cena Sacramental	María Santísima de la Paz	Cristo: Luis Álvarez Duarte, 1971 Virgen: Luis Álvarez Duarte, 1970
<i>Viñeros</i>	Nuestro Padre Jesús Nazareno de Viñeros	Nuestra Señora del Traspaso y Soledad de Viñeros	Cristo: Francisco Buiza Fernández, 1975 Virgen: Francisco Buiza Fernández, 1970
<i>Mena</i>	Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas	Nuestra Señora de la Soledad Coronada	Cristo: Francisco Palma Burgos, 1942 (recreación de imagen anterior de Pedro de Mena) Virgen: anónima, atribuida a Antonio del Castillo, 1692
<i>Misericordia</i>	Nuestro Padre Jesús de la Misericordia	Nuestra Señora del Gran Poder	Cristo: José Navas Parejo, 1944 Virgen: anónima; restauración profusa por Álvarez Duarte, 1979
<i>Zamarrilla</i>	Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros	María Santísima de la Amargura Coronada	Cristos: -Suplicio: Francisco Palma Burgos, 1985 -Milagros: Francisco Palma Burgos, 1939

			Virgen: atribución a Antonio Gutiérrez de León y Martínez, s. XIX
<i>Esperanza</i>	Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso	María Santísima de la Esperanza Coronada	Cristo: Mariano Benlliure y Gil, 1935 Virgen: anónima, s. XVII; manos de Álvarez Duarte, 1969
<i>Dolores de San Juan</i>	Santísimo Cristo de la Redención	Nuestra Señora de los Dolores	Cristo: Juan Manuel Miñarro, 1987 Virgen: anónima; atribuida a la familia Asensio de la Cerda, s. XVIII
<i>Monte Calvario</i>	Santísimo Cristo Yacente de la Paz y de la Unidad en el Misterio de su Sagrada Mortaja	Nuestra Señora de Fe y Consuelo, Santa María del Monte Calvario	Cristo: Antonio Eslava Rubio, 1970; reconstrucción y restauración de Juan Manuel Miñarro, 2006 Virgen: atribuida a Antonio Asensio de la Cerda, 1770
<i>Descendimiento</i>	Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo	Nuestra Señora del Santo Sudario, María Santísima de las Angustias	Cristo: Luis Ortega Bru, 1980 Virgenes: -Santo Sudario: boceto de Luis Ortega Bru; talla de Luis Ángel Ortega León, 1987 -Angustias: Castillo Lastrucci, 1945
<i>Santo Traslado</i>	Santo Traslado	Nuestra Señora de la Soledad	Cristo: Pedro Moreira, 1951 Virgen: Pedro Moreira, 1945
<i>Amor</i>	Santísimo Cristo del Amor	Nuestra Señora de la Caridad y Santísima Virgen de los Dolores	Cristo: anónima; atribuida a Fernando Ortiz, s. XVIII Virgenes: -Caridad: Francisco Buiza, donada a la Hermandad en 1948 -Dolores: atribuida a Francisco Ortiz, s. XVIII
<i>Piedad</i>	Grupo escultórico de Nuestra Señora de la Piedad abrazando a su hijo		Grupo escultórico: Francisco Palma Burgos, 1941
<i>Santo Sepulcro</i>	Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro	Nuestra Señora de la Soledad	Cristo: Nicolás Prados López, 1938 Virgen: José Merino Román, 1938
<i>Servitas</i>	-	María Santísima de los Dolores	Cristo: - Virgen: atribuida a Fernando Ortiz, s. XVIII
<i>Resucitado</i>	Santísimo Cristo Resucitado	María Santísima Reina de los Cielos	Cristo: José Capuz, 1945 Virgen: Luis Álvarez Duarte, 1992

Fuente: páginas web de cada una de las Cofradías. Elaboración propia