

La configuración del autor literario a lo largo de la historia

The literary author's configuration along history

CRISTINA RUIZ URBÓN

Universidad de Valladolid

cristina.ruiz.urbon@uva.es

ORCID: 0000-0002-5535-2703

Recibido: 12/03/2022. Aceptado: 25/03/2022.

Cómo citar: Ruiz Urbón, Cristina, “La configuración del autor literario a lo largo de la historia”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 29 (2022): 1-33.

DOI:<https://doi.org/10.24197/sxxi.20.2022.1-33>

Resumen: A pesar de que la conciencia autorial es connatural al ser humano, los escritores no han tenido siempre un reconocimiento social o una compensación económica por la producción de obras literarias y, menos aún, una protección jurídica. Tampoco han sido conscientes, hasta hace relativamente poco tiempo, de la unicidad de su escritura. En este trabajo ahondamos en las causas que han propiciado la configuración del autor literario a lo largo de la historia, primero como entidad social y, posteriormente y de forma gradual, como entidad profesional, jurídica e idiolectal; así como en su relación con la proliferación de textos anónimos, apócrifos, plagiaris, (auto)censurados o escritos bajo pseudónimo.

Palabras clave: autor literario; escritor; propiedad intelectual; derechos de autor; idiolecto.

Abstract: Although authorial consciousness is natural to human beings, writers have not always had social recognition or economic compensation for the production of literary works, and even less legal protection. Nor have they been aware, until relatively recently, of the uniqueness of their writing. In this work we delve into the causes that have led to the configuration of the literary author throughout history, first as a social entity and, later and gradually, as a professional, legal, and idiolectal entity; as well as in its relationship with the proliferation of anonymous, apocryphal, plagiarized, (self)censored or pseudonymous texts.

Keywords: Literary Author; Writer; Intellectual property; Author's Rights; Idiolect.

Sumario: Introducción: 1. La conciencia autorial como cualidad inherente a la condición humana; 2. Primer estadio: el autor como entidad social; 3. Segundo estadio: el autor literario como entidad profesional; 4. Tercer estadio: el autor literario como entidad jurídica; 4.1. Reconocimiento de las facultades patrimoniales del derecho de autor; 4.2. Reconocimiento de las facultades morales del derecho de autor. 5. Cuarto estadio: el autor literario como entidad idiolectal; Conclusiones.

Summary: Introduction: 1. The authorial conscience as a quality inherent to the human condition; 2. First stage: the literary author as a social entity; 3. Second stage: the literary author as a professional entity; 4. Third stage: the literary author as a legal entity; 4.1. Recognition of

Patrimonial Rights; 4.2 Recognition of Moral Rights; 5. Fourth stage: the literary author as an idiolect entity; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

La autoría literaria es una entidad compleja, heterogénea y cambiante, que ha sido objeto de reflexión teórica desde las civilizaciones antiguas hasta las actuales. Las obras de Platón y Aristóteles, matrices del pensamiento occidental, presentan al autor como un imitador de la realidad, si bien el concepto de *mimesis* en uno y otro es bien distinto. Desde entonces hasta ahora, las poéticas de autor han mostrado un interés vacilante por esta figura, alternando periodos de divinización con otros de absoluta indiferencia e, incluso, negación. Del autor como sujeto colectivo en la Edad Media se pasa a la exaltación de su individualidad en los siglos XVI y XVII (ya sea con la idea del *furor poeticus*, del poeta como *artifex* o del creador *ingenioso*) y, de ésta, al desinterés neoclásico, que vuelve a desembocar, poco después, en la admiración por el genio romántico. Con la llegada del siglo XX, las teorías en torno a la importancia del autor siguen estando polarizadas. Las poéticas estructuralistas menosprecian su figura en favor de la autonomía de los textos literarios, mientras que otras corrientes, como las psicológico-literarias, vuelven la vista a ella, al considerar que todo mensaje es la manifestación de una experiencia individual. Las poéticas textuales, herederas de la Pragmática lingüística, perciben la literatura como un “circuito agrietado”, en donde el emisor y sus potenciales receptores no siempre comparten un mismo tiempo, espacio, historia o cultura. Y la Estética de la recepción, por su parte, vuelve a ignorar al autor para centrar su atención en la figura del lector. Sólo de un tiempo a esta parte han empezado a surgir una serie de propuestas integradoras, como las de García Berrio o Albaladejo Mayordomo, que reclaman la necesidad de recuperar todo lo relacionado con el autor, sin olvidar, lógicamente, al texto y al lector (Pozuelo Yvancos, 1988; Rubio Montaner, 1990).

Nuestro objetivo en este trabajo no es profundizar en la figura del autor como entidad teórica, ya tantas veces estudiada, sino en su configuración histórica fuera del discurso literario. Parece posible afirmar que las creaciones artísticas son connaturales al ser humano y que éste ha tenido siempre, en mayor o menor medida, una cierta conciencia de

autoría)¹; a pesar de ello, esa conciencia no ha ido acompañada siempre de la idea de ser dueño de ese algo y, menos aún, de tener una serie de derechos por ello (tanto patrimoniales como morales). De igual modo, y a pesar de ese sentimiento primitivo, los escritores no han sido siempre conscientes de que su escritura es personal y distintiva, lo que ha provocado que, desde tiempos remotos, algunos copien, usurpen, falsifiquen o traten de ocultar su identidad bajo la falsa idea de la anonimidad.

Tal y como veremos en los siguientes apartados, la conformación del autor literario como entidad social, profesional, jurídica e idiolectal, tal y como hoy lo conocemos, es la consecuencia gradual de una serie de circunstancias históricas, culturales, científico-tecnológicas y económicas de muy diversa índole, en las que es necesario profundizar para entender la inestabilidad de esta categoría y su vinculación con la aparición de textos anónimos, apócrifos, plagarios, (auto)censurados o escritos bajo pseudónimo.

1. LA CONCIENCIA AUTORIAL COMO CUALIDAD INHERENTE A LA CONDICIÓN HUMANA

Los arqueólogos sostienen que los primeros sistemas de escritura surgen en la Mesopotamia de finales del IV milenio a. C., como un método mnemotécnico utilizado por los mercantes sumerios en sus transacciones comerciales; así, a través de la incisión en arcilla de diferentes figuras, podían recordar datos como la cantidad de ganado que se intercambiaban o los nombres de los compradores y los vendedores. La escritura pictográfica, formada por signos de carácter iconográfico, tenía unas posibilidades comunicativas muy reducidas: servía para reproducir palabras y objetos, pero no ideas o conceptos abstractos. Poco a poco este arcaico código de escritura se fue puliendo y perfeccionando, dando paso en el III milenio a. C. a la llamada escritura cuneiforme, un nuevo sistema de expresión basado ya no sólo en iconos gráficos, sino también en símbolos fonético-silábicos con los que poder expresar al fin ideas abstractas y elementos gramaticales.

¹ Basta recordar que los arqueólogos interpretan las huellas de manos que aparecen junto a las primeras manifestaciones del arte rupestre de diferentes partes del mundo como un sistema arcaico de rúbrica, como un signo distintivo de identificación personal.

Con el nacimiento de un código que permite transcribir los más hondos pensamientos del ser humano, la tradición literaria, que hasta ese momento se había transmitido de generación en generación por vía oral, empieza a ser fijada por los escribas sumerios en tablillas de barro; los relatos épicos, los libros de sabiduría, las historias humorísticas o los poemas laudatorios se convierten así en las primeras muestras escritas de la literatura universal. La aparición de la literatura escrita acrecienta la conciencia creadora de los autores mesopotámicos: si presumiblemente siempre se habían sentido creadores —del mismo modo que se sentían como tales los autores prehistóricos del arte rupestre—, el paso de la transmisión oral a la escrita constituye para ellos un primer hito en la erradicación del anonimato involuntario, la transgresión textual o la apropiación indebida de sus creaciones. De hecho, los primeros textos conservados de carácter nominal se fechan precisamente en los estertores del III milenio de la era precristiana, en torno al año 2300 a. C., y pertenecen a la princesa sumeria Enheduanna de Akkad, hija del rey Sargón I de Acadia.

La misma conciencia de autoría que presenta el pueblo sumerio del Sur de Mesopotamia aparece en la civilización egipcia del valle del Nilo, que desde el II milenio a. C. utiliza la escritura jeroglífica para fijar los textos literarios en papiros, paredes, obeliscos, tumbas y pirámides. Muchas de estas primitivas muestras son anónimas, aunque otras muchas sí recogen el nombre de su creador, como ocurre con *Las enseñanzas de Ptahhotep*. Y es que son los propios escribas egipcios (¿autores o copistas?) los que difunden la importancia de preservar el nombre de los autores para “ser recordados”, tal y como queda reflejado en el siguiente texto, escrito en torno al año 1300 a. C.:

¡Sé escriba! ¡Graba esto en tu corazón
para que también tu nombre sobreviva!
El papiro es mejor que la piedra tallada.
Un hombre ha muerto: su cuerpo se convierte en polvo,
y sus familiares se extinguen.
Un libro es lo que hace que sea recordado
en la boca del hablante que lo lee (Citamos por Manguel, 1998: 214-215).

En el mundo clásico no sólo sigue vigente esa primitiva conciencia de autoría, sino que, además, los autores empiezan a reflexionar sobre el

origen de la creación literaria y a reclamar, aún de manera muy endeble, ciertos derechos sobre sus obras.

2. PRIMER ESTADIO: EL AUTOR LITERARIO COMO ENTIDAD SOCIAL

Andrew Bennett abre el segundo capítulo de su obra *The Author. The New Critical Idiom* con la siguiente pregunta: “who was the first author in the Western or European tradition?”. Tras dar una serie de posibles nombres, afirma que la respuesta depende “on which criteria one takes, whether it is sheer chronological priority or something else: individuality, print publication, transcendent and universal genius, literary self-consciousness, financial independence, or even self-obsession” (2005: 30); uniendo, en definitiva, la idea de la autoría a una serie de condicionantes que poco a nada tienen que ver con lo literario.

Bennett, siguiendo a Milman Parry y Albert B. Lord, cree que la concepción moderna de autoría literaria hunde sus raíces en la Antigua Grecia, a pesar de que resulte difícil aceptar, desde la óptica actual, la originalidad de un autor como Homero, que, de existir, hubo de heredar de otros no sólo los temas y las historias, sino también sus técnicas compositivas y sus fórmulas lingüísticas. La originalidad de los *aedos* (‘cantores’) sólo puede ser entendida desde las reglas de la oralidad, en donde cada representación es única en sí misma, en tanto que difiere del resto; una originalidad que finaliza en el momento en que dicha tradición se fija por escrito, pues, a partir de ese momento, sólo el texto fijado es el “original” y todos los representados pasan a ser copias de aquél. En ese sentido, y al margen del debate sobre la existencia real de Homero, la *Iliada* y la *Odisea* deben entenderse como textos de transición entre el modo de composición oral y el escrito, con todas las implicaciones que ello conlleva:

Homeric authorship, then, is fundamentally different from that of later, literate and especially print-based cultures, cultures which rely on the possibility of a stable 'text' and, to varying degrees, on a specific relationship between text and original writer, poet or 'author' And yet the process of the retrospective 'authorization' of the oral epic poet might also be said to share something with the authorization of writers in literate and print cultures (Bennet, 2005: 35).

Aunque oralidad y escritura no deban entenderse de manera excluyente, lo cierto es que la segunda no sólo posibilita la fijación de los textos en un material duradero (mucho más que la memoria), sino que acrecienta, como indicábamos antes, la conciencia autorial y la idea de la obra como un objeto físico susceptible de comercialización. Y es que, en contra de lo que pueda parecer, y a pesar de que la inexistencia de la imprenta dificultaba enormemente la reproducción del material artístico, sí existió en el mundo clásico una activa industria editorial.

Cuando los escritores de la Grecia y la Roma antiguas optaban por transmitir la cultura literaria de manera escrita, entregaban sus manuscritos a los *bibliopolae* o *librarii*, que se encargaban de reproducirlos y distribuirlos en copias manuscritas. Esta fórmula de cesión era gratuita pero no desinteresada, ya que los escritores buscaban obtener popularidad social y alcanzar la gloria literaria.² No podemos hablar de un ánimo de lucro,³ pero sí de cierto ánimo de notoriedad, basado en la búsqueda del honor a través del reconocimiento público:

¿Qué perseguía alguien como Cicerón al publicar sus discursos y ensayos? Expandir sus ambiciones sociales y políticas, aumentar su fama y su influencia; fabricar una imagen pública a la medida de sus intereses; asegurarse de que sus amigos —y enemigos— conocían sus éxitos [...] Los libros servían, sobre todo, para crear o afianzar el prestigio de ciertas personas (Vallejo, 2019: 279-280).

Son constantes las referencias de los escritores griegos y romanos a lo que Juvenal llama “la hueca fama”. Ovidio, desde el destierro, se consuela pensando que sus escritos recorrerán todo el mundo, de Oriente hasta Occidente; Propertio se enorgullece de que se le conozca hasta en

² Dock comenta los casos excepcionales de Cicerón y Marcial que, al parecer, sí llegaron a recibir compensación económica por ceder sus escritos a los editores, a pesar de que no era lo habitual (1974: 132 y ss.); así se desprende de la carta que Cicerón envía a Atticus, su editor, para felicitarle por las altas ventas de su discurso *Pro Ligario*, o de los epigramas de Marcial, en donde hay varias alusiones a la venta de sus obras y al comercio que de ellas hacían libreros y copistas.

³ No faltan, sin embargo, autores que lamentan que los editores se hagan ricos a su costa. Marcial, que siempre andaba escaso de dinero, habla de este asunto en varios de sus epigramas: “El discreto lector podrá comprar un hermoso volumen con todas mis *Xeniae* por cuatro sestercios. La verdad es que cuatro es mucho. Ya estaría bien pagar dos. Y aun entonces mi editor habría hecho un buen negocio” (Citamos por Reyes, 2011: 50).

las comarcas septentrionales; Horacio se jacta de que sus poemas se lean en las riberas del Bósforo, Las Galias, Hispania, y África; y se sabe que Tácito y Plinio el Joven, autores rivales, medían su fama en base a la cantidad de dinero que les dejaban los aristócratas en sus herencias.

A pesar de la existencia en el mundo clásico de un mercado editorial, el estudio de los textos conservados evidencia la inexistencia de cualquier tipo de derecho patrimonial de los autores sobre la obra intelectual, con independencia del derecho de propiedad que existía sobre el soporte de la obra en sí mismo. La mentalidad jurídica clásica presenta cierta aversión a lo abstracto, que impide la distinción entre el *corpus mysticum* (la creación intelectual) y el *corpus mechanicum* (el objeto que recoge dicha creación). La obra literaria es considerada un bien mueble⁴ y, por ello, cuando un escritor cede su manuscrito a un editor, cede también la propiedad del texto en él incorporado. La *scriptura* sigue la misma suerte jurídica que la materia y, en consecuencia, el dueño del objeto físico es dueño también de su contenido intelectual, teniendo potestad para modificarlo a su antojo. Lucio Anneo Séneca escribe a este respecto lo siguiente:

Decimos que los libros pertenecen a Cicerón; el librero Dorus llama suyos a los mismos libros y la verdad es de doble faz. Uno los reivindica como autor y el otro como comprador; y es con razón que se dice que los libros pertenecen al uno y al otro. En efecto, aquellos pertenecen a ambos, pero no de la misma manera (Citamos por Espín Cánovas, 1995: 43).

Tampoco existen en el mundo clásico lo que hoy denominamos derechos morales de propiedad intelectual, a pesar de que nos hayan llegado varios testimonios de autores que alzan su voz contra la publicación no consentida de sus obras o la copia ilícita de las mismas. Sirva a modo de ejemplo la anécdota que recoge Aulio Gelio en las *Noches Áticas*, en donde acusa a Platón de plagiar a Pitágoras: “Tú, Platón, puesto que ansiabas el saber, / por una suma desorbitada compraste un librito / que te enseñó a escribir el Timeo” (Citamos por

⁴ La clasificación de *bienes muebles e inmuebles* viene de antiguo. Los *bienes muebles* son aquellos que tienen portabilidad, es decir, aquellos en los que su naturaleza no dificulta el desplazamiento (como un coche, un ordenador portátil o los muebles de una casa). Los *bienes inmuebles*, también denominados *bienes raíces*, en cambio, son aquellos anclados al suelo (por ejemplo, nuestra casa). En ambos casos, hablamos de propiedades físicas (no intelectuales) que se aplican a las cosas materiales.

Perromat Augustín, 2010: 29). O la del poeta Teognis, que decide poner un sello a todas sus obras “para que nunca [más] pase inadvertido si alguien las roba [...] y así todo el mundo diga «Estos son versos de Teognis de Mégara»” (Citamos por Banks, 1856: 218). Aunque, sin duda, las quejas más sonoras en este sentido son las de Marcial, que en varios de sus epigramas acusa a Fidentino de “plagiario”:

AL PLAGIARIO FIDENTINO:

La fama dice que tú, Fidentino, recitas mis escritos
a la gente como si fueran tuyos. Si quieres
que se digan míos, te enviaré gratis los versos: si quieres
que se digan tuyos, cómpralos para que no sean míos (Marcial, 1997: 125).

La ley Fabia romana establecía la pena “ad plagas” —es decir, de latigazos— para los ladrones de niños, esclavos u hombres libres, pero en ningún caso para el robo de palabras. Marcial es el primero en usar metafóricamente este término (*plagiarius*) para señalar a aquél que usurpa un bien intelectual a otro, denotando así la importancia de la identidad en la relación del creador con su obra (relación paterno-filial): si el ladrón de niños es un plagiario, de igual modo lo es que el roba una obra (hijo) a su autor (padre).

Aunque cierto sector crítico se ha basado en las palabras de Marcial para defender la existencia en Roma de un cierto derecho moral de los autores, nosotros coincidimos con Miró Llinares en negar la existencia de cualquier tipo de protección jurídica, tanto en la esfera de lo patrimonial como de lo moral (2007: 113). Desde nuestro punto de vista, no se puede defender la existencia de un derecho de paternidad cuando su principal negación, es decir, el robo literario, no era castigado. Tampoco se puede defender la existencia de un derecho de integridad de la obra cuando, como hemos visto, la *actio furti* protegía el manuscrito como soporte, pero no como contenido. Ni la existencia de unos derechos de divulgación basándose en la *actio injuriarium*, cuya finalidad era la protección del honor, pero no la publicación de una obra sin el permiso de su autor. El rechazo social al plagio y a las publicaciones no autorizadas puede entenderse como un “ilícito moral”, pero lo cierto es que el sistema jurídico romano no protege, en ninguno de sus aspectos, el derecho de propiedad intelectual:

Este derecho existía *in abstracto*, se manifestaba en las relaciones de los autores con los bibliópolas y los organizadores de los juegos; pero las necesidades sociales de la época no habían impuesto que éste entrara a formar parte de la esfera del derecho (Dock, 1974: 154).

En definitiva, en las antiguas Grecia y Roma hay conciencia del valor de la obra en sí misma, pero no existen los derechos patrimoniales (más allá del soporte físico), ni se reconocen los derechos morales de su autor. Los escritores buscan un reconocimiento público y social y, a falta de un ordenamiento jurídico protector, se ven obligados a defenderse de los plagarios por sí mismos, a través de la denuncia explícita en sus obras literarias. La copia ilícita no era perseguida por la ley, pero aquellos que la realizan se convertían en objeto de crítica y burla.

Esa ausencia de reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual se mantiene durante toda la Edad Media, en donde se produce, además, un importante retroceso en la conciencia de autoría. A partir del siglo II d. C., los escritores desarrollan una especial reverencia por determinados autores del mundo helénico y del siglo de Augusto, a los que consideran infinitamente mejores que ellos. La originalidad está proscrita y los escritores entienden que para alcanzar las más altas cotas deben imitar —e incluso parafrasear— las obras de los grandes clásicos de la Antigüedad (*auctoritas*);⁵ autores a los que muchas veces no se refieren expresamente, pero cuyos textos son tan conocidos por sus contemporáneos que en caso alguno podemos entender esta práctica como un intento de copia subrepticia. El famoso aforismo de Bernardo de Chartres (“Somos como enanos a hombros de gigantes”) sirve para ilustrar esta idea y poner de manifiesto la importancia de la *imitatio* y el papel secundario que asumen los autores del Medievo.

En los primeros siglos de la Edad Media, la cultura se circunscribe a los monasterios, en donde la creación literaria, por influencia de la doctrina cristiana, ya no es entendida como una actividad de carácter individual, sino como un proceso del que participa toda la comunidad. Los monjes, condicionados por sus votos monásticos de humildad y

⁵ El término *auctoritas* en la Edad Media hace referencia a la noción de un patrimonio colectivo, una fuente de la que estaba permitido sacar ideas, temas, conceptos, palabras o textos sin necesidad de una justificación explícita; la *auctoritas* aporta valor a las obras, ya que para el hombre medieval la veracidad está por encima de la originalidad. Para profundizar en la noción romana de este término y en la responsabilidad por *auctoritas*, véase Casinos Mora (2020).

pobreza, no sólo renuncian a la obtención de un beneficio económico por la producción de sus obras literarias, sino también a la obtención de fama o prestigio, lo que hace que apenas encontremos en ellas marcas individuales de autoría. Muchas de las obras que conservamos de este periodo son anónimas e, incluso en las que figura un patronímico, resulta difícil saber si éste hace referencia al copista, al recitador, al compilador o al autor propiamente dicho, como ocurre con el famoso Per Abbat del *Cantar de Mio Cid*. La autoría entendida en el sentido moderno se desdibuja y da paso a una idea de autoría compartida entre los diferentes agentes responsables de la transmisión textual.

Los medievalistas a menudo llaman la atención sobre un comentario del monje franciscano San Buenaventura, quien establece cuatro grados de intervención textual, cada uno de ellos relacionado con una forma diferente de concebir a su creador: el primero es el copista o amanuense (*scriptor*), que no añade ni cambia nada; el segundo es el compilador (*compiler*), que junta varios pasajes de textos que no son suyos; el tercero es el comentarista (*commentator*), que agrega palabras propias a los textos de otros autores; y el último es el autor (*auctor*), que escribe con sus propias palabras, pero añade también las de otros para apoyar sus ideas. Lo interesante es que San Buenaventura no concede ningún privilegio particular a la última categoría, la que puede parecer más cercana a nuestro propio sentido de autoría, pues, dentro del contexto medieval, el autor está configurado como parte de un continuo que se extiende desde el proceso “simple” de copiar, en un extremo, hasta el acto de composición “original”, en el otro. Si bien las dos funciones tienen, a día de hoy, significados esencialmente diferentes, para este teólogo franciscano no hay una separación clara entre la una y la otra (Bennett, 2005: 38).

La anonimidad voluntaria es una característica esencial de las obras del alto medievo y la búsqueda de la gloria literaria deja de ser una motivación legítima para sus autores. En este contexto, la práctica más denostada ya no es la del plagiario, que hace pasar por suyo un texto ajeno, sino justamente la contraria, la del falsificador, que adscribe un texto suyo a un autor canónico para dotarlo de autoridad y verdad. Son de sobra conocidos los textos apócrifos atribuidos a Aristóteles durante la Edad Media; y contamos incluso con el testimonio del traductor Adelardo de Bath, quien llega a reconocer que ha atribuido ideas propias a autores árabes para aprovecharse de su prestigio.

Con el paso de la Alta a la Baja Edad Media se va produciendo una paulatina restauración del concepto de autoría como categoría individual, primero con la irrupción escrita de las lenguas romances y la creación de la Escuela de Traductores de Toledo y, más tarde, con la aparición de las primeras universidades y la instauración de un nuevo sistema de citación por parte de la Escolástica. Las universidades posibilitan una nueva difusión secular de la cultura escrita —ajena a los monasterios—, así como una importante revalorización de los autores como entes individuales. Escritores como Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz (arcipreste de Hita), don Juan Manuel, Íñigo López de Mendoza y de la Vega (marqués de Santillana), Pero López de Ayala, Juan Fernández de Heredia, Ausias March o Ramón Llull empiezan a proclamar con orgullo la nobleza de su trabajo y a exigir el reconocimiento de sus obras, aunque éstas sean herencia de las lecturas de otros:

Bienaventurado príncipe, podría ser que algunos, los quales por aventura se fallan más prestos a las reprehensiones e a redargüir e emendar que a fazer nin ordenar, dixessen yo haver tomado todo o la mayor parte d'estos Proverbios de las dotrinas e amonestamientos de otros, assí como de Platón, de Aristóteles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de otros philósophos e poetas, lo qual yo no contradiría, antes me plaze que assí se crea e sea entendido. Pero estos que dicho he de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros de aquellos que por luenga vida e sotil inquisición alcançaron las experiencias y las causas de las cosas (Marqués de Santillana, Proemio a sus *Proverbios*. Citamos por Perromat Agustín, 2010: 87-88).

Aunque durante la Baja Edad Media la conciencia de autoría parece restituirse, las relaciones entre autores y editores son mucho más endeblés que las que existían en la antigua Roma, algo que no favorece, en absoluto, el reconocimiento de unos derechos de autor. No conservamos ningún testimonio que acredite el desarrollo de una doctrina jurídica relacionada con lo que hoy conocemos como propiedad intelectual, a excepción del derecho de *Tabula Picta*, destinado a dirimir los conflictos entre el autor y el propietario de una obra pictórica. Lo que vuelve a poner de manifiesto un tipo de mentalidad jurídica incapacidad de discernir entre la creación artística y el soporte físico en el que se presenta.

3. SEGUNDO ESTADIO: EL AUTOR LITERARIO COMO ENTIDAD PROFESIONAL

En algún momento de la década de 1440, el joven herrero alemán Johannes Gutenberg revoluciona el mundo editorial con la presentación de una nueva técnica tipográfica, que permite realizar un alto número de copias en un corto periodo de tiempo y con un coste bastante reducido. La imprenta de tipos móviles se expande con gran celeridad por toda Europa y antes del 1500 ya existen en España más de una treintena de talleres de impresión. Si el paso de la literatura oral a la literatura manuscrita permitió fijar los textos, el paso del manuscrito al impreso favorece su permanencia e inalterabilidad:

In the system of manuscript transmission, it was normal for lyrics to elicit revisions, corrections, supplements, and answers, for they were part of an ongoing social discourse. In this environment texts were inherently malleable, escaping authorial control to enter a social world in which recipients both consciously and unconsciously altered what they received (Marotti, 1995: 35).

La reproducción masiva del material escrito tuvo consecuencias inmediatas. La multiplicación del número de ejemplares de una misma obra permitió que se empezase a distinguir entre el continente y el contenido, entendiéndose, al fin, que el soporte material en que se recoge un texto no es más que un instrumento para exteriorizar una creación intelectual. Pero, además, la aparición de un alto raudal bibliográfico de fácil acceso y mucho más asequible desde el punto de vista económico propició la democratización de la cultura y, con ella, la difusión del libre pensamiento; basta recordar que es por estos años cuando Lutero traduce e imprime la *Biblia* a lengua vernácula y propugna la libre interpretación de las Sagradas Escrituras.

La imprenta no es bien acogida por todos. Los representantes del poder público advierten que este nuevo sistema de copia facilita la rápida propagación de ideas contrarias a sus propios intereses; los editores, por su parte, se ven incapaces de controlar la competencia desleal que ejercen todos aquellos que reeditan sus mismos textos, a pesar de haber sido ellos los que han negociado la compra o cesión del manuscrito con los autores. Circunstancias todas ellas que hacen necesaria la regulación y el control

de los libros impresos, y que son el origen de los llamados *privilegios*⁶, es decir, autorizaciones otorgadas por el poder real mediante las cuales se concede a alguien la posibilidad de imprimir, publicar y vender una determinada obra de forma exclusiva y temporal.

El régimen de privilegios se da en la mayoría de países europeos, entre ellos, España. Los Reyes Católicos, que inicialmente habían defendido la libre circulación de ideas y la importación de libros de otros reinos (Pragmática de Toledo de 1480), pronto advierten la necesidad de controlar y regular la impresión documental: lo hacen primero con la imposición de una alcabala para los libros extranjeros (Pragmática del 8 de julio de 1482) y, poco después, con la redacción de una disposición en la que se prohíbe imprimir, introducir o vender libros sin especial licencia del Rey o de persona autorizada por él (Pragmática de 8 de julio de 1502).⁷ Un control que se va a ir recrudeciendo en los años sucesivos, bajo los reinados de Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Felipe V y Fernando VI, y que sólo empezará a cambiar con la llegada al poder de Carlos III, ya en el siglo XVIII.⁸

El régimen de privilegios promueve el crecimiento de la imprenta y hace rentable el oficio de impresor. Tal y como explica Miró Llinares, se limita la competencia mediante “la concesión de un monopolio, durante un tiempo limitado, y sobre un producto relacionado con la actividad que se quiere fomentar, de forma que se hace rentable esa actividad, se incita a la competencia y, pasado un tiempo, se liberaliza el comercio sobre ese

⁶ El instituto jurídico del privilegio viene del mundo romano y es una norma aplicable a un caso específico (*lex privata*) y no a una situación general (*lex generalis*). A partir de la Edad Moderna, y por los motivos ya expuestos, el privilegio se convierte en una “gracia real” mediante la que el monarca otorga un poder específico para dar solución a una determinada situación, pero no puede considerarse en sentido estricto el reconocimiento de ningún tipo de derecho subjetivo (Miró Llinares, 2007: 117).

⁷ Además, con el edicto de los Reyes Católicos de expulsión de los judíos (1492), la labor del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición se recrudece y, a partir de 1551, se empiezan a publicar índices de libros prohibidos por razones de ortodoxia religiosa. Ya sea por vía directa (censura) o indirecta (autocensura), la Inquisición condiciona la labor de los escritores, independientemente de su condición civil o estado.

⁸ La pragmática que mayores consecuencias tuvo sobre la impresión de libros es la que otorga doña Juana, en nombre de Felipe II, el 7 de septiembre de 1558, por la que se obliga a incluir el privilegio, si lo hay, al principio de cada libro, junto al nombre del autor, el nombre del impresor, el lugar de impresión y la tasa. Para profundizar en los inicios, desarrollo y consecuencias del privilegio en la España de los siglos XV, XVI y XVII y su repercusión en el circuito transaccional formado en torno al libro impreso, léase Reyes Gómez (2001).

bien concreto” (2007: 118). Un buen ejemplo de este nuevo sistema editorial lo encontramos en un valiosísimo documento notarial de 1605, por el que el mercader de libros Diego Pérez, que asegura haber comprado los derechos de impresión y venta de *La pícaro Justina* a fray Baltasar Navarrete, otorga “dejación, cesión, renunciación y traspaso” de tales derechos al también mercader de libros Jerónimo Obregón (Rojo Vega, 2004: 214-215).

Aunque algunos ven en el sistema de privilegios el origen del derecho de autor moderno, lo cierto es que las autorizaciones se otorgan al editor o al impresor, rara vez a los autores, que siguen estando tan desamparados como antes; tanto es así que, una vez vendida la obra, éstos pierden todo derecho patrimonial, moral y estético sobre ella. A pesar de esto, el nuevo sistema sí beneficia de algún modo a los autores, que empiezan a tener la posibilidad de ganarse la vida “escribiendo”, al margen de las reglas del clientelismo y el mecenazgo. Las relaciones contractuales entre escritores y editores se fortalecen,⁹ ya que éstos, al tener garantizada la fácil recuperación de los gastos de impresión, empiezan a estar más predispuestos a pagar cierta cantidad de dinero por la adquisición de obras literarias. Surge así el derecho pecuniario de los autores, que “es tutelado mediante la protección arbitrada a los intereses de sus editores” (Bondía Román, 1988: 74).

Como ha estudiado muy acertadamente Carlos M. Gutiérrez, siguiendo la teoría del *campo literario* del sociólogo francés Pierre Bourdieu,¹⁰ la profesionalización de la escritura es uno de los elementos

⁹ La relación entre un autor y su editor se mantiene normalmente a lo largo del tiempo, aunque también puede romperse y pasar a establecerse con otro editor: “Ejemplos de esta continuidad cambiante nos la dan Cervantes y Lope de Vega. Miguel de Cervantes está unido editorialmente con los Robles, familia de libreros. Blas de Robles le edita en 1585 *La Galatea*; su hijo Francisco las dos partes del *Quijote*, 1605 y 1615, y las *Novelas ejemplares*, 1613. En 1615 cambia Cervantes de editor, eligiendo al joven Juan de Villarroel, que publica en este año las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, y en 1617 su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles*. Hasta 1605, las obras no dramáticas de Lope son generalmente editadas por Juan de Montoya, que es substituido por el gran librero-editor Alonso Pérez, el padre de Juan Pérez de Montalbán” (Moll, 2003: 80).

¹⁰ El *campo literario* para Bourdieu es un “campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que de un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (1989-1990: 2); en relación con su estructura, considera que “la oposición principal se establece entre los productores más autónomos (campo de producción restringida), poseedores de un gran capital específico, pero de escaso éxito

que permiten la configuración en el Madrid del 1600 del primer campo literario de la historia de España; esto es, un espacio social definido, con sus jerarquías y sus estructuras internas, en el que sus agentes (los autores) luchan por distinguirse —literaria o socialmente— en el ámbito de la producción restringida (literatura de élite) o en el de la producción de masas (literatura popular):

Esto ocurrió en un momento histórico en el que la literatura se había convertido en una actividad específica y reconocida por amplias capas sociales; en una actividad, en suma, que devengaba beneficios directos (venta de libros, encargos, comisiones de obras, premios materiales) o indirectos (reconocimiento simbólico por parte del campo de poder). Uno de los argumentos principales para llegar a esta conclusión fue constatar que Lope y Góngora comenzaron a ser percibidos por sus contemporáneos como estandartes de los dos espacios simbólicos en los que, según Bourdieu, se divide el campo literario: el de la producción masiva (Lope) y el de la producción restringida (Góngora) (Gutiérrez, 2005: 265).

Con el auge del mercado editorial y el teatro comercial, el oficio de escritor empieza a sufrir una progresiva profesionalización. Si Cervantes es un “hombre que escribe” pero que también “trata negocios”, Lope de Vega se nos presenta ya como un escritor que vive exclusivamente de su pluma, sin necesidad de tener una profesión secundaria como fuente constante de ingresos.¹¹ En su epistolario privado, Lope reconoce que depende económicamente de la venta de comedias a las compañías del momento (poeta popular), aunque no por ello renuncia a escribir para la élite del poder (poeta cortesano), lo que permite advertir en él, en palabras de García-Reidy, una “conciencia autorial en tensión, entre el

en el público (al menos en la fase inicial de su empresa), y los productores más heterónomos y de gran éxito económico (campo de gran producción)” (21). No deja de resultar paradójico que el valor de una obra literaria sea mayor conforme aumenta la distancia que dicha obra mantienen con el campo de producción masiva; algo que Bourdieu calificó como “mundo económico invertido”.

¹¹ La escritura teatral era la base fundamental de los ingresos económicos de Lope de Vega. García-Reidy calcula que obtuvo unos 500 escudos anuales por la venta de comedias que “supusieron al menos dos terceras partes de sus ingresos, si no más” (2013b: 181); a diferencia de otros escritores del momento, “fue un escritor que, si bien participó en una relación clientelar con la nobleza, tuvo siempre en su pluma literaria su principal fuente de ingresos” (199).

orgullo de la obra creada para el mercado literario y el ansia por pertenecer a una idealizada concepción aristotélica de la literatura, plasmada a través de la búsqueda del mecenazgo nobiliario y regio” (2013b: 15 y 16).

El sistema de privilegios, por tanto, favorece la industria del libro y beneficia a los agentes implicados en ella (autores, editores, impresores, traductores...), pero no logra poner freno a la existencia de circuitos comerciales paralelos, en donde se imprimen ediciones sin las licencias legalmente exigidas o con licencias falsificadas, ediciones contrahechas o ediciones subrepticias de difusión clandestina. Así lo denuncian muchos autores del momento, como fray Antonio de Guevara, que se queja de la existencia de copias impresas no autorizadas de su *Relox de Príncipes de Marco Aurelio*, que ni siquiera llevan su nombre, o San Juan de Ávila, que asegura que su *Audia filia* se vende sin sus correcciones, ni su permiso, ni el de su editor. Y es de sobra conocido el caso de la falsificación de la primera edición de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, que no fue impresa en Barcelona por Sebastián de Cormellas sino en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano (Moll, 1979).¹²

4. TERCER ESTADIO: EL AUTOR LITERARIO COMO ENTIDAD JURÍDICA

4.1. Reconocimiento de las facultades patrimoniales del derecho de autor

Con el advenimiento del pensamiento ilustrado, son muchas las voces que se alzan en defensa de la libertad de imprenta, como una manifestación más del libre ejercicio de la actividad económica. Las ideas de Milton, Locke y Blackstone en Inglaterra, Pütter en Alemania o D’Hericourt y Diderot en Francia son el caldo de cultivo para el desarrollo de una primera idea de propiedad intelectual, que, como

¹² Los escritores de esta época siguen aceptando la imitación como un acto legítimo, siempre que la copia sea de un verso o una sentencia breve. Así lo propugna Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1600) o Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* (1614), donde advierte “que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco” (1984: 190). La diferencia entre la copia como práctica legítima (intertextualidad) o denostada (plagio) era simplemente cuestión de tamaño.

veremos, no se materializa de igual modo ni al mismo tiempo en todos los países.

Los primeros vestigios de cambio los encontramos en Inglaterra. Ya en el año 1644, el escritor y político John Milton, por encargo de la Sociedad de Libreros de Londres, había pronunciado un discurso ante el Parlamento inglés en el que se oponía a toda forma de censura o licencia previa. Pero no será hasta medio siglo más tarde, en 1710, cuando se apruebe el *Estatuto de la Reina Ana*, por el que se reconoce a los autores —o a aquellos que hubieran tenido la cesión por parte de los mismos— el derecho exclusivo de reproducción de sus obras, por un tiempo de catorce años para los libros inéditos (prorrogable por otros catorce si el autor seguía con vida) y de veintiuno para los ya publicados. Inglaterra se convierte así en el primer país en reconocer unos derechos de autor, aunque éstos sólo afecten a la esfera de lo patrimonial.

En la Europa continental, Francia es el primer país en regular este tipo de derechos. Allí, al igual que ocurrió en Inglaterra, hubo una serie de autores que fueron encendiendo el debate en torno a este asunto; especialmente significativa nos parece la *Carta sobre el comercio de la librería* de Diderot (1763), una memoria encomendada por los libreros parisinos al enciclopedista francés para legitimar la permanencia del sistema de privilegios y con la que éste logra defender no sólo el oficio de los editores, sino también el de los autores, sin comprometer la idea de libertad que propugna el liberalismo.¹³ Pero el verdadero reconocimiento de unos derechos de autor lo encontramos en la promulgación de los decretos franceses de 1777, por los que se establecen dos tipos distintos de privilegio: uno concedido al editor por un periodo determinado de tiempo y otro concedido al autor de manera exclusiva y perpetua.¹⁴ De

¹³ Diderot defiende a los libreros frente a la censura, la piratería, las restricciones comerciales y la intromisión económica del Estado; pero, al tiempo, defiende también a los autores como creadores intelectuales: “Lo digo y lo repito: el autor es dueño de su obra o nadie en la sociedad es dueño de sus bienes. El librero entra en posesión de aquella, como antes fue posesión del autor: tiene el derecho incontestable de sacar el partido que mejor le convenga de sus reiteradas ediciones, y tan insensato sería impedirselo como condenar a un agricultor a dejar sus tierras yermas, o al propietario de una casa a conservar las estancias vacías” (1997: 59). Con esta argumentación, Diderot diferencia entre el derecho natural de los autores sobre sus obras y los derechos adquiridos por los libreros tras su compra, respaldando el privilegio no como gracia real sino como “salvaguardia” de un contrato privado.

¹⁴ Estos decretos recogen al fin la idea de que el autor es el propietario de su obra, pero falta el reconocimiento total del derecho. Éste se produce con la abolición del sistema

este modo, mientras en Inglaterra la propiedad intelectual es entendida como un instrumento de interés colectivo, en Francia lo es como un derecho inalienable de la persona, es decir, como un interés individual; y en esta discrepancia está el origen de la diferenciación entre el modelo anglosajón del *copyright* y el continental de los derechos de autor, que aún hoy persiste (Miró Llinares, 2007: 123-135).

En España, el cambio empieza a gestarse durante el reinado de Carlos III, quien establece que “de aquí en adelante no se conceda a nadie privilegio exclusivo para imprimir ningún libro, sino al mismo autor que lo haya compuesto” (Real Orden de 22 de marzo de 1763), y que dichos privilegios puedan transmitirse *mortis causa* a los herederos (Real Orden de 20 de octubre de 1764). Pero no será hasta el siglo XIX cuando, por influencia de la normativa francesa, se reconozca la propiedad de los autores sobre sus obras, primero con el Decreto CCLXV, de 10 de junio de 1813,¹⁵ y después con la llamada Ley Calatrava de 1823, en el marco de la Constitución de 1812 y las Cortes de Cádiz.

Es importante advertir que la vigencia de estas primeras regulaciones fue puramente testimonial: el decreto de 1813 fue derogado tras la vuelta de Fernando VII a España en 1814 y la Ley Calatrava, promovida por el

de privilegios en 1789 y la promulgación de los Decretos de 1791 y 1793, por los que se concede al autor derechos exclusivos de representación y de reproducción durante toda su vida (así como a sus herederos, por un periodo de cinco años en el caso de los derechos de representación y de diez en los de reproducción).

¹⁵ Este decreto, sin embargo, tampoco acaba de convencer a los escritores. En un artículo publicado el 11 de noviembre de 1820 en el periódico *El censor*, titulado la “Propiedad literaria”, leemos lo siguiente: “No deja de ser admirable que en un tiempo en que todo el mundo clama, porque se establezcan las bases necesarias para asegurar á cada uno el goce libre y tranquilo de su propiedad, haya una ley en España, por la cual no solo no se protege la propiedad de los individuos, sino que se les priva legalmente de ella al cabo de un cierto y determinado tiempo [...]. El decreto de las Cortes de 10 de junio de 1813, relativo á la propiedad de las obras literarias, asegura á sus autores el dominio exclusivo de ellas durante toda su vida, y diez años después de su muerte en beneficio de sus herederos, de modo que el hijo de un autor célebre pierde la herencia de su padre á los diez años y un dia despues de la muerte de aquel. Es de advertir que esta disposición de las Cortes, como todas las que contiene el preciado decreto de 10 de junio, fueron dadas con el único obgeto de proteger la propiedad de los autores, abandonada hasta entonces al pillage, digámoslo asi, del primer librero ó impresor que se aventuraba á imprimirlas. Sin embargo no entendemos qué especie de proteccion es aquella que lleva envuelto en sí misma un despojo legal al cabo de diez años de uso” (Anónimo, 1820: 223-225).

Gobierno constitucional de la Revolución de 1820, fue abolida por este mismo monarca tres años después, al recobrar definitivamente el poder y reinstaurar el absolutismo. El propio Larra —en un artículo que publica en *El pobrecito hablador*, bajo el pseudónimo del Bachiller don Juan Pérez de Munguía— lamenta que en 1832 España siga a la zaga respecto de otros ordenamientos europeos en cuanto a derechos de autor se refiere: “¿Qué cosa es el derecho de propiedad? Si nosotros no lo decimos, ¿quién lo dirá? Y si ninguno lo dice, ¿quién lo sabrá? Y si ninguno lo sabe, ¿quién lo remediará?” (1832: 15).

Las palabras de Larra parecen tener rápida respuesta y, tras restablecerse el régimen constitucional con la muerte de Fernando VII, se suceden una serie de órdenes, decretos y proyectos que confluyen primero en la aprobación de la Ley de Propiedad Literaria de 1847¹⁶ y, poco después, de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, vigente hasta 1987.¹⁷ Estas nuevas leyes ponen fin al antiguo sistema de privilegios, y reconocen por primera vez la existencia de un derecho de autor como facultad patrimonial (pero no como facultad moral o personal). Si la ley de 1847 otorgaba a los autores el derecho exclusivo para reproducir o

¹⁶ La Ley de Propiedad Literaria de 1847 no reconoce la obra como creación inmaterial sino como objeto físico, algo que cambia con la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, donde se extiende la propiedad a todas las formas posibles, y no sólo a su materialidad. Como advierte Marco Molina, la Ley de Propiedad Literaria de 1847 “no consigue todavía abstraer el derecho sobre la obra como creación inmaterial del derecho de propiedad ordinaria que recae sobre el objeto físico. Es por ello que, al igual que los antiguos privilegios, en realidad sólo protege plenamente a la obra escrita (artículo 1º de la ley) en forma de libro” (1995: 22).

¹⁷ Es importante señalar que, en 1876, el jurista Manuel Danvila Collado había presentado en el Congreso de los Diputados una Proposición de ley en la que se recogía que la propiedad intelectual, como el resto de propiedades, es perpetua y que “no admite más limitaciones que las impuestas por la ley o por a voluntad de los que la tienen”. Esta tendencia a favor de la perpetuidad no se materializa en la Ley de 1879, posiblemente por influencia de Víctor Hugo, impulsor de la Asociación Literaria y Artística Internacional (ALAI), quien un año antes se había mostrado partidario de la temporalidad: “El derecho de propiedad intelectual pertenece a dos unidades: el autor y la sociedad. Antes de la publicación, el autor tiene un derecho incontestable, ilimitado; pero, desde que la obra se da a la luz, ya el autor no es dueño de ella... El heredero no tiene derecho a hacer ni una raspadura ni a suprimir un solo renglón; sólo tiene un derecho: el de vivir de la parte de herencia que le ha legado su ascendiente. El escritor trabaja en primer lugar para los hombres, después para sus hijos. Hay que conciliar los derechos de los tres personajes, el autor, el dominio público y el heredero... Durante su vida nade tiene derecho de publicar sus obras; después de su muerte no puede impedir a la posteridad que las recobre” (Citamos por Rogel Vide, 2006: 79).

autorizar la reproducción de sus obras durante toda su vida y a sus herederos durante cincuenta años, la ley de 1879 amplía el derecho de los herederos hasta los ochenta años (que se rebajará a los setenta con la Ley de Propiedad Intelectual de 1987).

El reconocimiento jurídico de la propiedad intelectual supone un gran avance para los escritores, pero no llega a tiempo en el caso de José Zorrilla, que en el mismo año de su aprobación lamenta que ésta no tenga carácter retroactivo:

No puedo hacer al tiempo volver atrás: no puedo quitarme de encima ni uno solo de mis sesenta y cuatro años: no puedo hacer volver á mis manos el capital pagado por las deudas de mi herencia paterna, ni lo por mí gastado en vivir bien o mal: no puedo rescindir los contratos de venta de mi *Don Juan* ni de mi *Zapatero y el Rey*, escritos cuando la ley de propiedad no existía: esta ley no tiene efecto retroactivo ni protege mi propiedad por lesion enorme: y no puedo pedir limosna en España, sinó poniéndome al pecho un cartel que diga: “este es el autor de *Don Juan Tenorio*, que mantiene en la primera quincena de Noviembre todos los teatros de verso de España y América”; pero para esto sería preciso que yo explicase cómo el autor de tal obra podía pedir limosna; cosa muy fácil de esplicar, pero muy difícil de comprender (1880: 3).

Pero ni incluso la llegada de la ley de 1879 parece contentar a los escritores, que siguen criticando las condiciones abusivas de los contratos de edición: Valle-Inclán se queja de que sólo le ofrezcan el 5% por algunas de sus obras; Pío Baroja critica que la editorial de V. Prieto y Compañía —más conocida como Biblioteca Renacimiento— le pague derechos muy bajos (500 pesetas) por tiradas muy superiores a las manifestadas (10.000 ejemplares); y Blasco Ibáñez lamenta que *La Barraca* le dé más dinero en Francia “a los dos meses de traducirse, que en los ocho años de vida que lleva en España” (Citamos por Sánchez García, 2002: 1018).

A pesar de estas discrepancias de índole económica, tanto el auge de los nacionalismos como la idea de la existencia de una propiedad sobre las creaciones intelectuales propicia que muchos filólogos pongan el acento tanto en editar las obras de los grandes clásicos (como hace, por ejemplo, Rivadeneyra en su famosa “Biblioteca de autores españoles”) como en escribir las historias de la literatura y la crítica literaria, siguiendo, por lo general, el método biográfico de Charles de Sainte-Beuve, que parte de la premisa de que en toda obra hay una estrecha

relación autor-texto. También surgen por esos años muchos estudios de atribución de autoría, primero como un modo de devolver a los autores del pasado esos derechos usurpados, pero, más tarde, como una manera de obtener fama y notoriedad por parte de ciertos investigadores; recordemos, por ejemplo, el caso de Adolfo de Castro, quien en 1948 hizo pasar por cervantina una obra escrita por él mismo (*El Buscapié*).

4.2. Reconocimiento de las facultades morales del derecho de autor

En el último tercio del siglo XIX, tras el reconocimiento masivo de los derechos de los autores dentro de cada territorio, se advierte la necesidad de que éstos tengan dimensión internacional, pues los múltiples avances tecnológicos estaban facilitando la realización de actos lesivos. Es en este contexto en el que surgen una serie de acuerdos bilaterales que darán lugar, poco después, al primer gran movimiento de cooperación internacional: el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias (1886), gracias al cual los titulares de los derechos de propiedad intelectual se ven respaldados, al fin, tanto dentro como fuera de su país.¹⁸

A lo largo del siglo XX, el texto del tratado de Berna es revisado en varias ocasiones para adaptarlo a las nuevas formas de creación, utilización y difusión de las obras literarias y artísticas. De todas las revisiones, la más interesante para el objeto que nos ocupa es la que se produce en 1928, ya que en ella se reconoce, por primera vez, la existencia de unas facultades morales dentro del derecho de autor:

Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, y lo mismo después de la cesión de dichos derechos, el autor conserva el derecho de reivindicar la paternidad de la obra, así como el derecho de oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de dicha obra, que fuere perjudicial a su honor o su reputación (Citamos por Marco Molina, 1995: 135).

Los derechos de autor también aparecen recogidos en el artículo 27.2 de la primera Declaración Universal de los Derechos Humanos, adoptada

¹⁸ El texto de este primer tratado es suscrito por diez países; entre ellos, España (completan la nómina Alemania, Bélgica, Gran Bretaña, Francia, Haití, Liberia, la Confederación Helvética, Italia y Túnez). A día de hoy están adheridos un total de 180 países.

por la Asamblea General de la Naciones Unidas en 1948, en donde se especifica que “toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora” (Citamos por Serrano Gómez, ed., 2014: 156).

Pero, sin duda, el hito más importante en la conformación del derecho de autor, tal y como lo conocemos actualmente, lo constituye la primera declaración de la Convención Universal de los Derechos de Autor (1952), encaminada a armonizar el modelo anglosajón con el continental, que responden —como hemos explicado antes— a dos formas diferentes de entender la protección de los autores (interés colectivo *vs.* derecho individual).¹⁹ Esta declaración supuso la primera piedra hacia la constitución en el ámbito internacional de una legislación unificada en materia de protección de derechos de propiedad intelectual, que se completará poco después con la creación, en 1967, de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).

Resulta paradójico advertir que es precisamente cuando la institución jurídica se fortalece e internacionaliza, cuando la figura del autor como entidad teórica empieza a sufrir una profunda crisis de identidad, que tendrá su punto álgido con el Postestructuralismo. A finales de los años sesenta, Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault proclaman la destrucción del autor en aras de una postura menos individualista de la creación, dando así por finalizado el matrimonio autor-texto que había caracterizado la tradición crítica desde Sainte-Beuve. Derrida critica el “falocentrismo” como una obsesión no justificada del ser humano por tratar de fijar un origen para todo, un patriarca que ejerza de creador universal.²⁰ Barthes, mucho más tajante, defiende que la escritura es la

¹⁹ España, a pesar de ser uno de los primeros países en comprender la urgencia de ampliar la protección de los autores al ámbito internacional, no es tan diligente en el reconocimiento de los derechos morales de autor, que no aparecen legislados en el derecho nacional hasta casi entrado el siglo XX. Será la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, caparazón y corazón de la ley actual (1996), la que reconozca por primera vez de manera expresa que el derecho de autor comprende tanto facultades patrimoniales como morales, y que éstas últimas son irrenunciables e inalienables.

²⁰ En una entrevista a Lucette Finas, traducida al español por Cristina de Peretti della Rocca, Jacques Derrida explica el *falogocentrismo* del siguiente modo: “Con este término —*falogocentrismo*—trato de absorber, de hacer desaparecer el guion mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, logocentrismo y, por otra, allí donde opera, la estrategia *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio

destrucción de toda voz y que el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor (1968). Y Foucault, por su parte, sostiene que el autor debe ser despojado de su rol de artífice para pasar a ser analizado como una entidad discursiva —presente sólo en algunos textos y en algunos momentos de la historia— que se mueve entre los límites de lo real y lo ficticio (función-autor); se distancia así de la idea del autor como sujeto de carne y hueso para pasar a entenderlo como una entidad teórica y conceptual, gracias a la cual se ordenan y agrupan cierto número de textos bajo unos criterios de unidad.²¹

Nos parece relevante señalar que Foucault vincula el nacimiento de la función-autor a la idea de “apropiación penal”, pues es en el momento en el que los textos empiezan a ser transgresivos cuando las autoridades advierten la necesidad de identificar y castigar a sus autores:

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien; c'était essentiellement un acte —un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés (Foucault, 1969: 84).

Desde este punto de vista, Foucault concede a la Literatura un *status* especial. Para el filósofo francés, la función-autor actúa de pleno en las obras literarias de la Edad Moderna, de las que, entre otras cosas, necesitamos saber quién las ha escrito. El anonimato literario (ya sea

dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como «significante privilegiado» (Lacan)” (Peretti della Rocca, 1989: 35).

²¹ Foucault distingue cuatro características fundamentales de la función-autor: (i) está ligada a un sistema jurídico-institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos que son objeto de apropiación; (ii) no actúa en todos los discursos —ni lo hace con las mismas características en todos ellos—, ni en todas las épocas o civilizaciones; (iii) está definida por una serie de operaciones específicas y complejas que confieren unidad a los discursos; (iv) no remite pura y simplemente a un individuo real, pues, por un lado, puede ser ocupada por varios individuos, y, por otro, un mismo individuo puede ocupar diferentes posiciones-sujeto (1969).

accidental o voluntario) no es socialmente soportable, y por eso la búsqueda de autores se convierte en un *jeu*, en un *énigme* por resolver (1969: 85).

5. CUARTO ESTADIO: EL AUTOR LITERARIO COMO ENTIDAD IDIOLECTAL

A pesar de que el Postestructuralismo, con Barthes a la cabeza, anunciara a bombo y platillo la “muerte del autor”, lo cierto es que dicha muerte no acaba con el autor en sí mismo, sino con la concepción romántica que de él se tenía. Coincidimos con Zapata en la idea de que la declaración de Barthes no es más que una manera de culminar una larga historia de negaciones sobre la idea del autor como autoridad cuasi divina²²:

La idea de un sujeto propietario y el responsable de la obra parecía incomodar a toda una generación para la cual la autoridad no era más que un simple tropiezo en la historia. “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”, protestaba Barthes, y al hacerlo, proclamaba la liberación de la palabra, la emancipación de un leguaje anónimo, democrático, redimido de la autoridad del “Autor-Dios”. Dadas así las cosas, reducir la interpretación de una obra a la vida del autor resultaba no sólo disparatado e irrealizable, sino que era políticamente incorrecto, pues era una manera más de plegarse a una autoridad a la que toda una generación de estudiantes, escritores y profesores parecían oponerse tajantemente (2011: 37).

La obra de Foucault, además, ha servido para fortalecer la idea del autor como entidad teórica. No son pocos los que desde los años 80 hasta nuestros días han profundizado en el análisis de la figura autorial desde múltiples perspectivas; no podemos detenernos ahora en todos ellos, pero basta recordar los trabajos de Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Jacques Dubois, Dominique Maingueneau o Alain Vaillant, entre otros, para darse cuenta de su alcance.

Al margen de todos estos estudios teóricos, el autor ha resurgido, con más fuerza que nunca, bajo la idea del idiolecto. El idiolecto (del latín

²² Nietzsche había declarado la muerte de Dios, Hegel y Marx la muerte del arte, Mallarmé la necesidad de suprimir al poeta en beneficio de la escritura misma y Valéry la impertinencia de la intención del autor para describir el valor y significación de sus textos.

idiolectus, ‘habla individual’) hace referencia a la variedad lingüística de un determinado individuo, que lo distingue y diferencia de los demás; y es precisamente este carácter diferenciador lo que imposibilita desligar a ese individuo de los textos que produce:

Language not only differs at the level of the group (sociolect, dialect, genderlect), but also at the level of the individual (idiolect), a concept which is also important for forensic linguists in terms of authorship attribution: determining who wrote a text (Coulthard, Johnson y Wright, 2017: 15).

Desde los años 80 del siglo XX, pero mucho más intensamente en el siglo XXI, la Lingüística forense ha empezado a dar respuesta a esa idea foucaultiana de la identificación como apropiación penal; el lenguaje, por lo que tiene de idiosincrásico y personal, se constituye como una evidencia que permite perseguir toda una serie de infracciones relacionadas con la propiedad intelectual, ya sea en la esfera de lo patrimonial o lo moral. Escritores como Camilo José Cela, Bryce Echenique, Vázquez Montalbán o Jorge Bucay han tenido que enfrentarse judicialmente a las acusaciones de plagio vertidas sobre alguna de sus obras, cuyos parecidos (textuales y/o de contenido) con las originales difícilmente podían ser fruto de la casualidad. Más controvertidos son los experimentos intertextuales detectados en las canciones de Enrique Bunbury (Val, 2020) o las prácticas apropiacionistas utilizadas por Agustín Fernández Mallo para escribir *El hacedor (de Borges), Remake*. Un caso, éste último, que debe hacernos reflexionar sobre las limitaciones creativas que impone el modelo continental de los derechos de autor; un modelo que, frente al anglosajón del *copyright*, entiende la propiedad intelectual como un derecho inalienable de la persona, es decir, como un interés individual, no colectivo (Ruiz Urbón, en prensa).

Pero el idiolecto no sólo ha permitido identificar diferentes infracciones relacionadas con los derechos de autor, como el plagio o el uso no autorizado de una obra derivada, sino también todos aquellos juegos literarios que se producen bajo la falsa idea de la anonimia.

De todos estos juegos, el más interesante, sin duda, es el de los pseudónimos. Recordemos, por ejemplo, el caso de Stephen King, que siendo ya un autor de reconocido prestigio decidió publicar varios libros con el nombre de Richard Bachman, como una estrategia para escapar de

su encorsetado perfil editorial. El *engaño* fue descubierto por el librero norteamericano Steve Brown, tras advertir una serie de similitudes lingüísticas entre los escritos de Bachman y los de King, como detalló minuciosamente en *The Washington Post*. En 1996, la editorial Dutton, en una acción de marketing sin precedentes, publicó *The Regulators*, anunciando que su autor, Richard Bachman, había fallecido de “cáncer de pseudónimo”, y el propio King, años más tarde, reconoció que, aunque es un alivio poder escribir desde el anonimato, cada vez es más difícil mantener el secreto a lo largo del tiempo, pues él fue desenmascarado “by someone who recognized my style, and in these days of the Internet, that becomes more and more likely”.

Otro caso parecido es el de J. K. Rowling, que, abrumada por el éxito de la saga de Harry Potter, quiso publicar *The Cuckoo's* bajo el pseudónimo de Robert Galbraith, con el objetivo de saber si detrás de sus *best sellers* había algo más que un simple golpe de suerte. Al igual que ocurrió con Bachman, la verdadera identidad de Galbraith no tardó en ser descubierta.

Tampoco podemos olvidarnos del caso de Elena Ferrante, cuya identidad ha sido objeto de diferentes hipótesis; las más sólidas, sin duda, las que la relacionan con el matrimonio formado por la traductora Anita Raja y el escritor Domenico Starnone, con cuyas obras guarda un parecido lingüístico bastante significativo, tal y como han podido probar diferentes estudios basados en la comparación de textos y la estilometría (Galella, 2005; Lalli, Trial y Loreto, 2018; Savoy, 2018). Domenico nunca ha reconocido la autoría; tal vez porque, en este caso, el anonimato ha llegado a convertirse en una estrategia más de la mercadotecnia literaria.

Y, circunscribiéndonos al ámbito español, hemos conocido recientemente, gracias al Premio Planeta, que tras la máscara literaria de Carmen Mola se esconden en realidad tres hombres (Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero), acusados desde entonces por muchos lectores de tratar de beneficiarse de la moda “feminista” para vender más libros. En este caso, el estudio comparado de los idiolectos indubitados de estos tres autores con el idiolecto contenido en las obras firmadas por Carmen Mola ha permitido demostrar que la huella lingüística de Martínez es la más endeble; o, dicho de otro modo, que es el que menos ha aportado (al menos desde el punto de vista lingüístico) a la

configuración de la máscara ficticia de Carmen Mola (Blasco, 2022).²³ Un trabajo que abre nuevas vías de investigación relacionadas con la escritura colaborativa y sus repercusiones, tanto desde el punto de vista legal como desde el creativo.

Como advierte Love (2002: 32-50), es necesario distinguir la autoría puramente *ejecutiva* (en la que el texto nos llega en su versión más primigenia) de otro tipo de autorías, como la autoría *de revisión*, que se produce cuando el autor repasa el texto; la autoría *colaborativa*, en la que son terceros los que revisan y corrigen; la autoría *declarativa*, que se da cuando un tercero asume la autoría de un texto escrito por otro (es el caso de los vulgarmente llamados “negros literarios”); o la autoría *precursora*, en la que el autor reproduce de manera más o menos sistemática los textos de otros, ya sea en forma de cita textual o de parafraseo. Sin duda, “the attributionist who sees furthest is the one with the richest sense of the possibilities in the given case” (2002: 50).²⁴

CONCLUSIONES

Este breve repaso por la historia permite advertir que la institución de la autoría literaria, tal y como la conocemos hoy día, ha estado determinada por una serie de factores sociales, culturales, económicos e ideológicos de muy diversa índole.

El interés individual de los escritores por ser reconocidos (origen de la facultad moral del derecho de autor) y por obtener un beneficio económico de sus obras (origen de la facultad patrimonial) es muy

²³ Además, las posibilidades que ofrece la existencia del idiolecto como marca personal ha hecho que, de un tiempo a esta parte, muchos investigadores hayan puesto el acento en tratar de resolver algunos de los grandes misterios de nuestra literatura, como la identidad real de Alonso Fernández de Avellaneda o de Lázaro de Tormes. O en tratar de rescatar del anonimato (accidental o voluntario) obras que nos han llegado anónimas, como *La tía fingida*, *La pícaro Justina* o *Yo he hecho lo que he podido*, *Fortuna lo que ha querido*.

²⁴ Es necesario conocer la historia para entender la institución de la autoría literaria en el siglo XXI. Las cuatro categorías estudiadas (social, profesional, jurídica e idiolectal) existen en la actualidad, pero es evidente que no operan igual en todos los casos. Hay escritores que renuncian al reconocimiento público, ocultando su verdadera identidad; otros que ceden sus derechos de explotación, por diferentes motivos; otros que renuncian a todo beneficio económico al facilitar el acceso gratuito a sus obras, ya sea a través de blogs o redes sociales; etc. Pero en todos estos casos, está detrás la propia voluntad de los autores.

anterior al reconocimiento jurídico del hecho de la creación y de su reproducción. Es más, a pesar de que los escritores tienen conciencia de la existencia de cierto derecho de índole personal sobre sus obras incluso antes de comprender el interés económico individual derivado de su explotación, el reconocimiento de las facultades patrimoniales es anterior en el tiempo al de las facultades morales. La razón estriba en el hecho de que la concesión de autorizaciones exclusivas de explotación —bien en forma de privilegios regios, bien ya como derechos de propiedad— responde no sólo a necesidades de tipo individual relacionadas con la retribución al impresor y al autor por su trabajo, sino también (y sobre todo) a necesidades supraindividuales relacionadas con el control de las ideas y el desarrollo monopolizado del mercado editorial.

Los abusos contra los derechos de autor han existido siempre, pero sólo empiezan a ser perseguidos y castigados cuando estas malas praxis atentan contra la moral o el sistema económico. Sólo la existencia de una necesidad social conlleva la aparición de una solución jurídica, y ésta evoluciona conforme lo hace dicha necesidad; en palabras de Macrobio, “leges bonae ex malis procreantur”.

De un tiempo a esta parte, y gracias los estudios de atribución de autoría de la Lingüística forense, el lenguaje se ha convertido en garante de la autoría, en un medio de prueba válido para identificar a los autores de los textos (incluso cuando éstos no desean ser identificados). Gracias al idiolecto —o por su culpa—, la idea de la anonimidad empieza a ser una entelequia. Los escritores, al fin y al cabo, siempre dejan su huella.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo (1820), “Propiedad literaria”, *El censor. Periódico político y literario*, 15, pp. 223-231.

Banks, J. (ed.) (1856), *The Works of Hesiod, Callimachus and Theognis*, London, Henry G. Bohn.

Barthes, Roland (1968), “La mort de l’auteur”, *Manteia*, 5, pp. 12-17.

Barthes, Roland (1977), *Elements of Semiology*, New York, Hill and Wang.

- Blasco, Javier (2010), “Introducción”, en Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón (eds.), *Hos egos versículos feci... Estudios de atribución y plagio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.
- Blasco, Javier (2022), “La «boutade» de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola”, *Homenaje a Margarita Santos Zas*, University of Colorado at Boulder [en prensa].
- Bennett, Andrew (2005), *The Author. The New critical Idiom*, London / New York, Routledge.
- Bondía Román, Fernando (1988), *La Propiedad intelectual: su significado en la sociedad de la información (la nueva ley de 11 de noviembre de 1987)*, Madrid, Trivium.
- Bourdieu, Pierre (1989-1990), “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28, pp. 20-42.
- Bouza, Fernando (2012), *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- Casinos Mora, Francisco Javier (2000), *La noción romana de auctoritas y la responsabilidad por auctoritas*, Granada, Editorial Comares, 2000.
- Cervantes, Miguel de (1984). *Poesías completas. I. Viaje del Parnaso y adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- Coulthard, Malcolm, Alison Johnson y David Wright (2017), *An Introduction to Forensic Linguistics. Language in Evidence*, London / New York, Routledge, 2ª ed.
- Diderot, Denis (1997), *Carta sobre el comercio de librería*, Salamanca, Junta de Castilla y León / CEGAL.
- Dock, Marie-Claude (1974), “Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria”, trad. de Juana Juana Martínez-Arretz, *Revue Internationale du Droit d’Auteur (RIDA)*, 79, pp. 130-154.

- Espín Cánovas, Diego (1995), *Fundamento y protección del derecho de autor en las obras de arte, real academia de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Editorial Civitas.
- Foucault, Michel (1969), “¿Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 64, pp. 73-104.
- Galella, L. (2005), “Ferrante-Starnone. Un amore molesto in via Gemito”, *La Stampa*, Torino, 16 de enero de 2005.
- García-Reidy, Alejandro (2013a), “Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, 75 (150), pp. 417-438.
- García-Reidy, Alejandro (2013b), *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Gutiérrez, Carlos M. (2005), *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Lalli, Margherita, Francesca Trial y Vittorio Loreto (2018), “Data-Compression Approach to Authorship Attribution”, en Arjuna Tuzzi y Michele A. Cortelazzo (eds.), *Drawing Elena Ferrante's profil*, Padova, Padova University Press, pp. 61-83.
- Larra, Mariano José (seud. Bachiller don Juan Pérez de Munguía) (1832), “¿Quién es por acá el autor de una comedia?”, *El pobrecito hablador. Revista satírica de costumbres*, 5, pp. 15-21.
- Love, Harold (2002), *Attributing Authorship: An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Manguel, Alberto (1998), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial / Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- Marcial, Marco Valerio (1997), *Epigramas I*, trad. y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.
- Marco Molina, Juana (1995), *La propiedad intelectual en la legislación española*, Madrid, Marcial Pons.
- Marotti, Arthur F. (1995), *Manuscript Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press.
- Miró Llinares, Fernando (2007), “El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado: La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Miguel Hernández*, 2, pp. 103-155.
- Moll, Jaime (1979), “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro español”, *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, 59 (216), pp. 49-108.
- Moll, Jaime (2003), “El impresor, el editor y el librero”, en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 77-84.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Peretti Della Rocca, Cristina de (1989), *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- Perromat Agustín, Kevin (2010), *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00992391/> (25-1-2022).
- Reyes Gómez, Fermín de los (2001), “Con privilegio: La exclusiva de edición del libro antiguo español”, *Revista general de información y documentación*, 11.2, pp. 163-200.

- Reyes, Alfonso (2011), *Libros y librerías en la Antigüedad*, Madrid, Fórcola.
- Rogel Vide, Carlos (2006), *Estudios completos de Propiedad Intelectual. Volumen segundo*, Madrid, Editorial Reus.
- Rojo Vega, Anastasio (2004), “Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, pp. 201-228.
- Rubio Montaner, Pilar (1990), “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura”, *Castilla: Estudios de literatura*, 15, pp. 183-197.
- Ruiz Urbón, Cristina (2022), “Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio: *El hacedor de Borges* vs. el *Remake* de Fernández Mallo”, en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (coords.), *Grietas: Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang [en prensa].
- Sánchez García, Raquel (2002), “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936”, *Hispania: Revista española de historia*, 62 (212), 993-1020.
- Savoy, Jacques (2018), “Elena Ferrante Unmasked”, en Arjuna Tuzzi y Michele A. Cortelazzo (eds.), *Drawing Elena Ferrante's profil*, Padova, Padova University Press, pp. 123-139.
- Serrano Gómez, Eduardo (coord.) (2014), *Obras inéditas, anónimas, pseudónimas, póstumas y huérfanas*, Madrid, Reus.
- Strosetzki, Christoph (1997), *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.
- Val, Fernando del (2020), *El método Bunbury*, Valladolid, Difácil.

Vallejo, Irene (2019), *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela.

Zapata, Juan Manuel (2011), “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”, *Lingüística y Literatura*, 60, pp. 35-58.

Zorrilla, José (1880), *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y C^a.