

CAFÉS, SUBASTAS Y MONASTERIOS.
TRES CASOS DE IMPACTO DE LA CULTURA EN EL DERECHO.

RESUMEN

El derecho de la cultura es el fruto de acontecimientos que han propiciado reformas legales e incluso el surgimiento de nuevos derechos. Sin ciertos sucesos de carácter histórico, la génesis de algunas normas hubiera sido más tardía o sencillamente nunca hubiera tenido lugar. En el presente trabajo se analizan tres casos concretos en tres disciplinas distintas relacionadas con el mundo del arte y la cultura así como su significado e impacto actual.

Por una parte, en el ámbito de la pintura, se explica cómo la revalorización de ciertas obras desembocó en el surgimiento del denominado “*droit de suite*” o derecho de participación. En cuanto a la música, se analiza el suceso del café Les Ambassadeurs de París, cuyo desenlace fue la creación de la primera entidad de gestión moderna. Por último, se relaciona la actividad exportadora de Arthur Byne con las primeras leyes españolas de protección del patrimonio artístico y el esquema de la vigente ley.

Autor: Diego de la Vega Merino (col. 111.003)

CAFÉS, SUBASTAS Y MONASTERIOS.
TRES CASOS DE IMPACTO DE LA CULTURA EN EL DERECHO.

Existen algunos rincones del derecho íntimamente ligados al mundo de la cultura y de la creación. Entre ellos, indudablemente el derecho de autor, pero el legislador también dedica atención, por ejemplo, a la protección del patrimonio. Si algo tienen en común estas áreas es el impulso provocado por determinados acontecimientos que a la larga han cristalizado en normas tuitivas con un marcado carácter cultural. Así, existen en nuestro ordenamiento multitud de leyes que son fruto de experiencias y de avatares históricos, promulgadas generalmente como reacción frente a la falta de protección de la cultura, el expolio y la desatención, y es que, en este ámbito, es la cultura la que suele moldear al derecho y no al revés.

Estos acontecimientos tradicionalmente han escondido una sentida pulsión moral, al ser conceptos a menudo de nuevo cuño desconocidos para el derecho romano, que apenas se ocupó de la protección de la cultura, entendida como concepto amplio, y eso si asumimos que el derecho romano sigue estando en la base de nuestro derecho civil. La reivindicación en este campo es, por tanto, la base del avance legislativo. Por ejemplo, si el derecho de autor nace tal como lo conocemos a lo largo del siglo XIX, con algunos antecedentes como el británico “Estatuto de Ana” de 1710, la preocupación por la protección del patrimonio es más propia del siglo XX y resultado de un interés por institucionalizar la cultura y preservar piezas culturales que de otra forma se hubieran perdido en las peores manos. Una concepción más evolucionada y actual de este concepto nos llevaría a fijarnos, por ejemplo, en que la protección de elementos culturales inmateriales es el fruto de un cambio en la conciencia colectiva y no de meras teorías jurídicas.

Nada para ilustrar la importancia de una buena norma como esta esclarecedora reflexión que hacía un ilustre del siglo XIX, José Zorrilla, que angustiado por la falta de retorno de sus obras más que por el mero reconocimiento, lo describía de esta forma:

«Mis obras, que son tan malas como afortunadas, han enriquecido á muchos, y mi Don Juan mantiene en el mes de Octubre todos los teatros de España y las Américas Españolas, ¿es justo que el que mantiene á tantos muera en el hospital ó en el

manicomio, por haber producido su Don Juan en tiempo en que aun no existía la ley de propiedad literaria?»¹

Aunque Zorrilla vivió ese momento en el que los autores comenzaron a dignificarse legalmente, con la aprobación de las incipientes normativas de propiedad intelectual, lo cierto es que en España ya existía una Ley de Propiedad Literaria desde 1847, aunque con un alcance muy limitado. El avance en el campo del derecho de autor, como se verá, es de agradecer en gran medida a las reivindicaciones de los artistas franceses y al posicionamiento de la cultura cada vez más arriba en las prioridades de los Estados, que cada vez dedican más recursos económicos a su protección y se preocupan de generar marcos legales adecuados para que la tutela sea real.

A lo largo de este trabajo se analizarán tres casos relevantes para el derecho desde el punto de vista de la cultura, analizando tanto causas como consecuencias. El primero de ellos, el surgimiento del denominado derecho de participación o “*droit de suite*” a raíz de la especulación en el mercado del arte. El segundo de ellos, el surgimiento de las entidades de gestión a través de una discusión en un café parisino. Y por último, los efectos de la exportación de monasterios góticos y otras piezas como una mercancía más y sus consecuencias en la legislación sobre el patrimonio. Elemento común a todos ellos es el influjo francés, y es que no en vano Francia, aparte de ser un país capital en cuanto a cultura se refiere, ha estado siempre a la vanguardia de la protección del arte y de la cultura, y por tanto, le debemos no sólo una cierta conciencia sobre este tema, sino además el germe de diversas leyes que se explicarán a lo largo del artículo.

I.- Pintura y derecho. El *droit de suite* o el realismo artístico en el derecho francés.

Tras las últimas reformas legales, el derecho de participación ha vuelto al artículo 24 de la Ley de Propiedad Intelectual española, de donde partió hace unos años para

¹ Zorrilla, J. (1880). *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona. Imprenta de los Sucesores de Ramírez y Cía. P. 8. Insistiendo en la misma idea se lamentaba también así: “*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 lesión 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»*”.

convertirse en una ley autónoma². El derecho de participación o *droit de suite* (derecho de seguimiento) es aquel que tienen los autores de obras gráficas o plásticas a “percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice tras la primera cesión realizada por el autor”³. Desgraciadamente es un derecho poco conocido, y en muchas ocasiones, al que renuncian los propios interesados, que se ven en una posición de debilidad frente a los galeristas. Tiene un encaje difícil en el marco general del derecho de autor. Al menos en el caso español se trata de un derecho de una efectividad muy débil, lo que se corrobora con los datos de Vegap, cuya última memoria disponible⁴, correspondiente al año 2019, indica que la facturación por este concepto alcanzó 1.012.906 €, cifra poco destacable para un país como España.

Pocas veces se ha explicado que el derecho de participación tiene una génesis que responde a un acontecimiento muy concreto, con epicentro en la campiña francesa y en íntima conexión con la pintura. En julio de 1857 el pintor impresionista Jean-François Millet acabó el cuadro “El Ángelus”, tras el encargo formulado por el artista Thomas G. Appleton, que nunca lo recibió. Tras pasar unos años arrumbado en el taller de Millet, el cuadro comenzó a pasar de mano en mano sometido a una rápida y espectacular revalorización económica, de la que desde luego no sería partícipe ni el propio Millet, ni su familia.

Si la primera compra del cuadro se efectúa por la suma de 1.000 francos, la última vez que alguien pagó por él lo hizo abonando la cantidad de 800.000 francos, y ya bajo el respaldo del Estado francés, preocupado por el destino de una obra de enorme importancia en su colección y por extender su dominio a una pieza clave de su acervo cultural. El que una pieza así se mantuviera en manos privadas se consideraba por la administración francesa como toda una anomalía, lo que concuerda bien con la tradicional preocupación francesa por la preservación de piezas artísticas clave.

² Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original.

³ Art. 24 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 (“TRLPI”).

⁴ Memoria e Informe de Gestión 2019. Vegap. P. 5.

Esta exagerada revalorización tuvo su consecuencia más inmediata en el surgimiento del movimiento que propugnaba que los artistas plásticos, fundamentalmente los pintores, pudieran tener “participación” en los beneficios generados por la reventa en el mercado secundario de sus obras. Es necesario destacar que la vinculación del *corpus mysticum* y el *corpus mechanicum* en las obras plásticas juega un importante papel que lo diferencia del resto de obras, en las que la reproducción de la obra tiene poca importancia por contraposición al soporte original. Como es obvio, en la pintura lo que prima es el ejemplar primero y no las reproducciones que se puedan hacer *a posteriori*, por lo que el soporte cobra una importancia fundamental.

Tras este episodio, y tras el auge y caída del movimiento impresionista, el *affaire Millet* había sembrado la semilla para una nueva regulación que complementase la no tan antigua ley de derecho de autor francesa (de 1791, fruto directo de la Revolución, y fragmentada en realidad en varias normas). La visibilidad que a este episodio se dio en una célebre viñeta de Forain en la que unos niños miran por el escaparate de una galería cómo se subasta un cuadro de su padre mientras exclaman “*¡un cuadro de papá!*”⁵ provocó la organización de un movimiento ya con entidad política que acabó cristalizando en la primera ley del mundo que reguló el “*droit de suite*”, asumiendo las ideas expresadas por Albert Vaunois en la *Chronique de Paris* sobre la necesidad de un derecho así. A este respecto, tal como indica RUBÍ PUIG,⁶ en realidad existe un debate sobre el origen, o más bien las motivaciones, de la aparición de este derecho, puesto que si bien es cierto que la revalorización de algunas obras es una cuestión puramente fáctica, el mito del “artista pobre”, extendido también por algunas óperas como *La bohème* de Puccini, ofrece algunas dudas cuando los ingresos de los artistas decimonónicos se ponen en contexto histórico y se comparan con otros gremios, no necesariamente mejor parados y desde luego menos reconocidos.

En todo caso, la primera norma sobre el *droit de suite* se trata de una breve ley de tres artículos sancionada en 1920, y que sirvió de base para el tímido desarrollo de posteriores leyes en otros países o para su inclusión en las leyes de propiedad intelectual

⁵Forain, Jean-Louis. *À l'Hôtel des ventes*. 1905.

⁶ Rubí Puig, A. *Incentivos, costes de transacción y rent-seeking en la regulación del derecho de participación de artistas plásticos*, en Pe. i. revista de propiedad intelectual, n.º 38 (mayo/agosto 2011). P. 86.

de cada uno de ellos. En esta ley claramente se respira el influjo de la legislación sobre derechos reales, en realidad más bien como contrapunto al derecho de cosas, y parece que en concreto al artículo 2.398 del *Code Civil* francés, que determina que los bienes muebles no tienen “seguimiento”⁷.

No debe perderse de vista que esta ley se promulga después de la experiencia impresionista y en un momento en el que en Francia existía todavía una importante pujanza cultural, que no obstante tenía el efecto negativo de proporcionar un retorno bajo o nulo a los artistas que, paradójicamente, eran el motor del enorme tirón cultural del momento. Y particularmente en el último siglo, al calor de acontecimientos culturales tan relevantes como la Exposición Universal de París, celebrada sólo un par de décadas antes, e incluso a pesar de los desastres de la I Guerra Mundial.

A partir de ahí la evolución del derecho de participación responde más a la consolidación del derecho de autor a lo largo del siglo XX y al impulso institucional que a la fuerza de otros movimientos artísticos. De hecho, el estar regulado desgraciadamente no es sinónimo de que su aplicación sea efectiva, como es el caso de España, en el que los artistas se quejan con frecuencia de que los galeristas rechazan aplicar el derecho de participación, que por lo demás lleva regulado desde la ley de propiedad intelectual de 1987.

El impulso no solo francés, sino de otros países europeos fue determinante para que el derecho de participación entrase en la legislación europea; tanto, que el Considerando tercero de la Directiva relativa al derecho de participación establece que “el derecho de participación tiene como finalidad garantizar a los autores de obras de arte gráficas y plásticas una participación económica en el éxito de sus obras; este derecho tiende a restablecer un equilibrio entre la situación económica de los autores de obras de arte gráficas y plásticas y la de otros creadores que se benefician de la explotación sucesiva de sus obras”⁸.

⁷ “Les meubles n'ont pas de suite par hypothèque”.

⁸ Directiva 2001/84/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2001, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original.

Lo cierto es que, sin una obra con nombre y apellidos, la génesis del *droit de suite* probablemente hubiera sido distinta y más tardía, ya que su valor es precisamente haber visibilizado una circunstancia de orden jurídico como es el hecho de que el soporte, en ocasiones, es tan importante como la obra que incorpora.

II.- Música, literatura y derecho. El nacimiento de las entidades de gestión colectiva.

También debemos a Francia el origen de las entidades de gestión, que en realidad son la manifestación institucional del concepto de gestión colectiva, con un marcado carácter económico. La imposibilidad de obtener un beneficio equivalente al uso real de las obras ya despertó suspicacias desde que el derecho de autor está consagrado, y quizás las palabras de Zorrilla, antes citadas, sean un magnífico ejemplo de ello.

Su nacimiento responde más a hechos (y enfados) concretos que a la conceptualización de algún teórico del derecho posteriormente desarrollada en una ley. Al contrario, se trata de la consecuencia de una serie de hechos muy bien definidos, que de forma similar a lo que sucedió con el “*droit de suite*”, sirvió para activar esa parte aún por entonces sin explorar de la propiedad intelectual que es la gestión colectiva.

Y es que las obras de carácter teatral contienen los ingredientes necesarios para poder hablar de gestión colectiva. En efecto, en un mundo en el que las obras se comunicaban públicamente sólo a través de su representación teatral, el interés por el retorno (o más bien, la forma de generarla) era grande. Ya Beaumarchais, uno de los grandes dramaturgos del XVIII, no fue ajeno a esta preocupación por el uso indiscriminado de sus obras, aunque más bien lo que le preocupaba era el trato un tanto vejatorio recibido por parte de los comediantes de abolengo de su país, reunidos en torno a la célebre *Cómedie*. El recorrido no había sido fácil: ya desde 1653, en una época en la que siquiera existía el derecho de autor (lejos estaba de hacerlo) existían algunas reglas que concedían a los autores ciertos ingresos proporcionales, que arrancan con el autor Philippe Quinault y su obra *Les Rivaux* y se van transformando, controladas por la *Cómedie* sin mucha oposición de los autores (más bien, imposible) hasta que Beaumarchais decidió dar un impulso definitivo a la situación. Cuentan las memorias de la SACD (*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*) que el movimiento

desembocó así (Revolución Francesa de por medio) en la primera ley “relativa a los derechos de los autores dramáticos” de 1791⁹, con el objetivo esencial de delimitar las competencias de los teatros franceses y muy especialmente de la *Comedie*, que actuaba en una suerte de constante abuso de posición dominante.

Y es que la música era considerada entonces un género menor, y a decir de la propia SACEM, los editores eran poco menos que unos comerciantes¹⁰. Azuzado por el éxito de su obra *El Barbero de Sevilla* y el poco cambio que ello suscitó en su posición social, así como sus dudas sobre las cuentas que la *Comedie* le ha habido hecho llegar, decidió liderar en 1777 un grupo de dramaturgos notables del que surgió la idea de fundar el “*Bureau de Législation Dramatique*”, luego reconvertida en la citada “*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*”.

No obstante, la anterior debe entenderse como el antecedente de la “*Societé des Gens de Lettres*”, impulsada por un autor no menos conocido, Honoré de Balzac, que en 1836 hizo un llamamiento para reunir a los novelistas franceses en torno a una agrupación similar a la anterior. La fundación institucional es algo posterior, de 1838, año en el que unos cincuenta literatos deciden poner en común sus intereses para la defensa de sus derechos de autor. Y no son literatos cualquiera, puesto que entre ellos se cuentan nombres como el de Víctor Hugo, Honoré de Balzac y Alexandre Dumas.

Aún de forma algo rudimentaria, la sociedad gestiona los derechos de los autores de una forma algo alejada de lo que hoy entendemos como gestión colectiva, puesto que más bien actúa como agente de los autores al concluir acuerdos con terceras partes tras resultar cesionaria de los derechos de explotación de los primeros. Tal fue el éxito que en la *Societé de Gens de Lettres* se ha querido leer el preámbulo de lo que fue la convención de Berna de la que resultó el más importante tratado sobre la materia.

Dado que la gestión colectiva es un campo especialmente relevante en la música, no se puede dejar de citar el nacimiento de la SACEM en Francia, unido igualmente a estos movimientos de artistas que pretendían defender sus intereses en un momento

⁹ *Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*. Commission des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Paris, 1869. P. 15-18.

¹⁰ <https://societe.sacem.fr/histoire>. Consultado el 10 de enero de 2021.

coincidente con el nacimiento del derecho de autor. El factor SACEM, es en realidad, el considerado como origen de las entidades de gestión en sentido moderno, y ésta, la primera entidad de gestión tal como las conocemos hoy día.

Se trata de una anécdota relativamente conocida. Según el mito popular, en 1847, el compositor Ernest Bourget, compositor y dramaturgo, decidió acudir junto a los compositores Paul Henrion y Victor Parizot al café Les Ambassadeurs de París. En aquella época estaba de moda la fórmula de café y concierto, una forma innovadora y bastante efectiva de resultar competitivo frente a otros cafés de los muchos que existían en la capital francesa hacia mediados del siglo XIX y con el objetivo del público cada vez más refinado fruto de la incipiente sociedad de clases. Estos cafés no cobraban un precio específico por la música, y entre ellos Les Ambassadeurs tenía un especial predicamento. Tanto, que aparece retratado incluso por pintores como Degàs. Al llegar el momento de abonar la consumición se cuenta que se negaron puesto que la propiedad del café no les había abonado a ellos cantidad alguna por las piezas de su autoría que estaban siendo interpretadas. La conciencia sobre el uso ilícito de las obras a raíz de este suceso (sin consentimiento) y la imposibilidad de percibir, al menos, algún tipo de contraprestación habría sido el germe de la SACEM, fundada por estos tres autores y auspiciados, según la propia entidad, por el editor Jules Colombier. Esta es, aparte de la versión legendaria, la asumida como cierta por la propia SACEM¹¹.

Algunos autores la ponen en duda. Entre otros, ALBINSSON¹², que cuestiona que el episodio tuviera lugar en esos términos (incluso de que Bourget estuviera acompañado de los otros dos), y alerta sobre la dificultad de encontrar fuentes primarias referidas al mismo, lo que hace pensar que la leyenda no es demasiado fiel a lo que realmente debió ocurrir. Como único dato sospechoso de ser cierto, ALBINSSON se refiere a la aparición de la dueña del café Les Ambassadeurs, Mme. Varin, confundida al parecer

¹¹ *La SACEM et son rôle dans la musique*. SACEM. Noviembre 2015. Así narra la entidad en esta presentación los hechos, citando de forma genérica la prensa parisina de marzo de 1847: “*Hier, Ernest Bourget, Paul Henrion et Victor Parizot, compositeurs et auteurs bien connus, ont refusé de payer leurs consommations, déclarant qu'ils ne devaient rien puisque le propriétaire du café-concert utilisait leurs œuvres à son bénéfice, faisant fi des droits des auteurs et de leur rétribution. Une action judiciaire va vraisemblablement s'ensuivre [...]*”. Más identifiable es la última parte, referida al procedimiento judicial.

¹² Albinsson, S. *A Costly Glass of Water. The Bourget v. Morel case in Parisian courts 1847-1849*. en Svensk tidskrift för musikforskning vol. 96(2) 2014 – Swedish Journal of Music Research Vol. 1 2014, Pp. 59-70.

con M. Morel, propietario del café Morel, en el litigio que mantuvo Bourget con este último. El origen del pleito es muy similar al que se supone hecho generador de las entidades de gestión: Bourget, molesto porque no se le hubiera querido servir un simple *eau sucré* y ser expulsado del café Morel, publicó al día siguiente una carta al director en la que advertía de que vedaba a la propiedad del café la representación de obras de su repertorio. A partir de aquí, efectivamente comenzó una sucesión de pleitos cuya consecuencia última, directa o indirectamente, fue el alumbramiento de la SACEM. Antes, el Tribunal de Comercio del Departamento del Sena prohibió a M. Morel la reproducción de cualquier obra del repertorio de Bourget y en posteriores instancias se le condenó al pago de 300 y 500 francos a Bourget.

Lo que sí está totalmente del lado de la realidad es que los tres autores con Bourget a la cabeza fundaron poco después, en 1850, la “*Agence Centrale pour la Perception des Droits des Auteurs et Compositeurs de Musique*”, reencarnada en 1851 en la SACEM (“*Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*”) para la protección mutua de creadores y editores, espejo en el que se han mirado desde entonces no pocas entidades de gestión europeas.

Realidad o leyenda, la gestión colectiva tiene una cuenta pendiente en el café Les Ambassadeurs de París.

III.- Patrimonio y derecho. La reacción frente al expolio cultural.

Es sencillo observar en un repaso por la historia del patrimonio cultural el maltrato al que ha sido sometido históricamente, incluyendo mutilaciones, expolios y toda clase de infortunios, solo revertidos en tiempos relativamente recientes. También es necesario poner de relieve que estos acontecimientos han sido, en ocasiones, una consecuencia (si bien indirecta) de las diversas leyes de desamortización.

Es fácil observar también que la potencia del patrimonio español ha forzado la promulgación de leyes para su más eficiente manejo y disfrute por la sociedad, ante la ausencia del sentimiento de necesidad, a lo largo de la historia, de conservar el

patrimonio. Por ejemplo, la existencia de colecciones pictóricas a manos del Estado justifica la creación de museos¹³ para su conservación y exhibición. Esta idea, naturalmente, no es nueva, y museos como el del Prado, inaugurado en 1819, son a estas alturas instituciones de hondísima raigambre. Se atribuyen a Manuel Azaña estas palabras, en un contexto no precisamente propicio para la conservación de obras de arte: *"El Prado es más importante que la República y la Monarquía. Porque en el futuro podrá haber más repúblicas y monarquías en España, pero estas obras son insustituibles"*¹⁴. Así, la consecuencia ha sido un notable esfuerzo por articular un conjunto de normas con el objeto de proteger del patrimonio histórico ye su transmisión a las generaciones venideras.

Como es obvio, la ley rectora en la materia, aparte de las disposiciones constitucionales, es la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (PHE), que orbita en torno a la idea de inventario para facilitar la preservación. Su preámbulo, que es toda una declaración de intenciones, dedica unas sentidas palabras al Patrimonio Histórico Español, al que reivindica como *"el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea"*¹⁵.

En el imaginario colectivo pervive el saqueo generalizado de las tropas francesas en España durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). En palabras de HEMPEL, las tropas francesas regresaron a casa con innumerables piezas de patrimonio español, en un verdadero y ávido ejercicio de pillaje¹⁶, y llama la atención sobre la difundida excusa (tal vez cierta¹⁷) de que de esta forma afloró una porción del patrimonio que de otra forma hubiera permanecido olvidado. HEMPEL cita, sobre lo anterior, a Prosper

¹³ La definición legal considera a los museos como “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (Art. 59 Ley 16/1985).

¹⁴ Gavaldà, J. *Las pinturas del Museo del Prado en el "exilio"*. Diciembre de 2020. Consultado el 3 de enero de 2021. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pinturas-museo-prado-exilio_16035

¹⁵ Aunque no define el PHE, el artículo primero establece que lo integran “inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico, junto con los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial”.

¹⁶ Hempel Lipschutz, I. *El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia*., en Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. 3.º cuatrimestre de 1961. Madrid. P. 216.

¹⁷ Nótese, por ejemplo, que José Bonaparte fue el creador, mediante decreto de 20 de diciembre de 1809, del denominado *Museo Josefino* en 1809 para centralizar las principales obras pictóricas del país.

Merimée¹⁸, el célebre arqueólogo e historiador francés, que presto a justificarlo decía que “*les Français ont eu le tort de laisser partir tant de trésors d'art qui souvent ne sont pas estimés à leur juste valeur par leur légitimes propriétaires*”, en definitiva, que los franceses ya tenían experiencia en dejar partir tesoros infravalorados, insinuando efectivamente que el expolio era menos si servía al noble fin de aflorarlo.

Pero no fue el único expolio. Existe un caso singular en la historia española con nombre y apellidos: Arthur Byne. Estadounidense, experto en arquitectura, hispanista oficioso, tratante de arte en la sombra, expoliador para la posteridad, Byne se encuentra detrás de la pérdida de numerosas piezas del patrimonio español. Figura controvertida, sus dudosos manejos relacionados con obras notables son inmediatamente anteriores a la promulgación de la primera ley moderna sobre patrimonio, que es la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Patrimonio Artístico Nacional, que consiguió estar vigente con algunas modificaciones hasta 1985, sobreviviendo a la II República, el franquismo e incluso los primeros años de democracia. Esta ley, sin duda, es un acto de reacción frente a expolios y su preparación es temporalmente coincidente con los denodados trabajos de Byne para extraer patrimonio de suelo español para comerciar con él. Sucedía, por cierto, a un primer intento legislativo, el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre protección y conservación de la riqueza artística. Es difícil pensar que Byne actuara solo. Es evidente que tuvo que contar con la connivencia del *establishment* político español de la época, dispuesto a mirar para otro lado y corresponsable, por tanto, de numerosas pérdidas.

Una búsqueda preliminar en las bases de datos científicas sobre Byne ya deja claro que se trata de una figura controvertida. Son varios los artículos publicados sobre su legado y creciente el interés por desmitificarlo como hispanista. Quizás quien más atención le ha dedicado es José Miguel Merino de Cáceres, prácticamente el descubridor de esta otra faceta del hispanista, y autor de diversas obras que reconstruyen el pasado crematístico de Byne a través de sus exportaciones.

¹⁸ Vid. 16.

La semblanza que hace MERINO¹⁹ de Byne es la de un apasionado del arte que se trasladó a España en 1912 y que ya desde 1921 se encontraba trabajando para el magnate de los medios William Randolph Hearst. Para hacerse una idea del papel de Hearst y especialmente de Byne, basta con decir que el primero se llevó a Estados Unidos por mediación del segundo nada menos que el monasterio cisterciense de Santa María de Óvila, del siglo XII. Narra PEIRÓN que el traslado se hizo desmontando cada piedra y en doce buques que descargaron en San Francisco²⁰, y MERINO que Byne y su mujer comunicaron a Hearst en 1921 que se habían convertido oficialmente en anticuarios, lo que al parecer agradó mucho a Hearst, con los resultados ya apuntados²¹. Esta quizás sea la gestión más notable de Byne, pero desde luego no es la única.

En su haber exportador se cuenta, según PAREDES²², la siguiente nómina básica de obras: convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), Castillo de Benavente (Zamora), el citado monasterio de Óvila (Guadalajara), la reja de la catedral de Valladolid, partes de la catedral de la Seo de Urgel o valiosas piezas de arte del Conde de las Almenas. Para MERINO²³, el monasterio de Sacramenia es también una de las mayores pérdidas, al haberse trasladado a Florida (EE.UU.), donde permanece en la actualidad. Todas estas transacciones tienen lugar aproximadamente en una década, la que va entre 1925 y 1935, año de su defunción en un accidente de tráfico, y coincide en buena parte con los últimos años de la monarquía de Alfonso XIII y la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

Como se ha apuntado, la reacción principal, no sólo a este expolio sino a otros muchos, fue la de promulgar la importante ley de 1933, que estuvo acompañada de la creación de una serie de organismos de capital importancia como la Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos o incluso la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional²⁴. De esa misma época, la del despertar de la preocupación por la conservación del patrimonio, son otras interesantes iniciativas

¹⁹ Merino de Cáceres, José M. *Arthur Byne, un expoliador de guante blanco*. E-artDocuments, 2010, Núm. 3, <https://www.raco.cat/index.php/e-art/article/view/218725> Consultado el 14 de enero de 2021.

²⁰ Peirón, F. *Gótico de California*. La Vanguardia, ed. 27/12/2013.

²¹ Llegaban hasta el punto de ofrecer castillos como mercancía.

²² Paredes, J. *El americano que expolió España*. El Mundo, ed. 4/12/2005.

²³ Califica su acción de expolio como “incesante”.

²⁴ Martínez Pino, J. *La gestión del patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación* en Tejuelo. Revista de ANABAD, n.º 12, 2012 PP. 10-21.

como la de promover el turismo a través de la por entonces novedosa red de “paradores”, creada a raíz de la aparición del Real Decreto 745, de 25 de abril de 1928, por la que se crea el Patronato Nacional de Turismo, que pretendía aprovechar y conservar inmuebles singulares que de otra forma permanecerían sin uso y normalmente en proceso de decadencia, salvándolos así de otras tropelías.

Ha de tenerse en cuenta que el nombre de Byne reaparece solo a finales del siglo XX cuando los análisis científicos demuestran que es él quien se encuentra detrás de algunas de las más importantes operaciones de exportación de bienes patrimoniales españoles, inmuebles incluidos, y que su importancia en el adelgazamiento del inventario español es muy superior a la de otros personajes.

La ley de 1933 instituía un sistema moderno de protección de los bienes culturales, pero lo que más destaca a estos efectos es la inclusión de un artículo sobre la exportación de bienes. Aunque no era el primero, catalizaba los intentos anteriores y sentaba las bases para el tratamiento de estas operaciones a lo largo del siglo XX²⁵. Naturalmente, este concepto pervive en la ley de 1985, con un sistema ampliamente reforzado, y entendido como “la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español”²⁶, lo que no impide que en nuestros días también se produzcan ocasionalmente algunos episodios como el más reciente relacionado con el cuadro “Cabeza de mujer joven”, de Picasso, incautado en Córcega en el año 2015²⁷, con tratamiento por vía penal.

²⁵ “No se podrá exportar ningún objeto histórico-artístico sin el permiso de la Sección de Exportaciones de la Junta Superior del Tesoro Artístico. Cuando el valor del objeto sea superior a 50.000 pesetas oro, será necesaria la autorización de la Junta en pleno acordada por mayoría absoluta. En el premiso se hará constar, bajo la responsabilidad de la Sección de Exportaciones o de la Junta en pleno, según los casos, que la salida no cause detrimento al Patrimonio histórico-artístico nacional”.

²⁶ El mismo artículo (art. 5) precisa que “los propietarios o poseedores de tales bienes con más de cien años de antigüedad y, en todo caso, de los inscritos en el Inventario General previsto en el artículo 26 de esta Ley precisarán para su exportación autorización expresa y previa de la Administración del Estado” y que “queda prohibida la exportación de los bienes declarados de interés cultural, así como la de aquellos otros que, por su pertenencia al Patrimonio Histórico Español, la Administración del Estado declare expresamente inexportables”.

²⁷ De acuerdo con los hechos probados de la sentencia 1/2020 del Juzgado de lo Penal n.º 7 de Madrid, de 14 de enero de 2020, el Ministerio de Cultura en 2012 denegó por unanimidad la autorización de exportación de la obra, pese a lo cual fue intervenido por agentes aduaneros franceses en la goleta de su propietario, a la sazón atracada en el puerto de Calvi, en la isla francesa de Córcega.

Sin la existencia de Byne, la historia del expolio del patrimonio español probablemente no hubiera cambiado mucho a grandes rasgos, pero su intervención ocupa un lugar ciertamente distinguido. La gravedad de los hechos radica en su intensa actividad y también en que en términos históricos Byne operaba cuando ya comenzaba a existir una cierta idea del patrimonio y de su necesidad de preservarlo. Sin esta figura, el patrimonio español hoy sería más rico. Aunque las leyes sobre el patrimonio no son solo una consecuencia de su labor, Byne bien puede ser considerado como una auténtica espoleta.

IV.- Conclusiones

- I.** El denominado derecho de la cultura muestra un evidente carácter reactivo frente a determinados episodios históricos que, en mayor o menor medida, han propiciado cambios legislativos de gran importancia. Esta rama del derecho se ocupa de la protección de inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, pero su génesis ha sido lenta e impulsada en muchos casos por el reconocimiento del valor de ciertas contribuciones artísticas concretas o bien por la existencia de determinado patrimonio material digno de protección.
- II.** En el ámbito de la pintura, cabe destacar el surgimiento del derecho de participación, que se aleja un tanto del derecho clásico de autor, al surgir en conexión con el episodio de la revalorización del cuadro “El Ángelus”, de Jean-François Millet. La exagerada revalorización de ciertas obras pictóricas del posimpresionismo francés está en el origen de la primera ley que reconoció el *droit de suite* en el mundo.
- III.** Las entidades de gestión son el fruto de la necesidad de los artistas musicales y dramáticos de agruparse para recaudar de forma más eficiente el fruto económico de la difusión de sus obras. En concreto, parece que el episodio vivido en el café Les Ambassadeurs de París en 1847, junto con los posteriores litigios, es el antecedente directo de la creación de la SACEM en Francia, reconocida como primera entidad de gestión en sentido moderno.

IV. La exportación de patrimonio histórico, incluso de carácter inmueble, impulsó en el primer tercio del siglo XX el primer marco normativo para su protección real y efectiva. La actividad de Arthur Byne en los años previos a la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Patrimonio Artístico Nacional tuvo como consecuencia la exportación impune de valiosas piezas. Esta exportación de bienes es precisamente lo que dicha ley pretendía evitar con la introducción de un régimen de autorizaciones más exigente que el existente hasta la fecha.