DOI: https://doi.org/10.69592/2990-0255-NEXTRA-SEPTIEMBRE-2026-ART-1

Presentación. El *Art Brut*, el arte urbano y el arte callejero en el Proyecto «Artistas marginales: propuestas de regulación jurídica para un colectivo olvidado»

Art Brut, Urban Art, and Street Art in the Project "Marginalized Artists: Proposals for Legal Regulation for a Forgotten Community"

Julia Ammerman Yebra
Profesora Ayudante Doctora de Derecho Civil
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En este texto se da cuenta de las actividades y publicaciones surgidas del proyecto "Artistas marginales: propuestas de regulación jurídica para un colectivo olvidado". En él se estudiaron, desde el punto de vista jurídico, tres manifestaciones artísticas: el *Art Brut*, compuesto por quienes se encuentran fuera de los contornos habituales del arte; el arte del grafiti y el arte urbano, expresiones artísticas hoy ya consolidadas, pero con límites legales difusos; y el arte callejero en su vertiente performativa. En el trabajo resumimos las principales conclusiones alcanzadas, a la vez que recogemos los testimonios de varios de los juristas, artistas y profesionales de otros ámbitos que participaron en el proyecto.

Palabras clave: art brut, artistas callejeros, grafitis, propiedad intelectual, libertad artística.

Abstract: This text provides an overview of the activities and publications resulting from the project "Marginal Artists: Proposals for Legal Regulation of a Forgotten Group." The project examined, from a legal perspective, three artistic expressions: Art Brut, created by those who fall outside the usual boundaries of art; graffiti and urban art, artistic expressions that are now well-established but have blurred legal boundaries; and street art in its performative form. In this paper, we summarize the main conclusions reached, while also compiling the testimonies of several of the legal experts, artists, and professionals from other fields who participated in the project.

Keywords: art brut, street artists, graffiti, intellectual property, artistic freedom.

1. Germen del proyecto y líneas temáticas

Las contribuciones de este número extraordinario nacen del proyecto desarrollado entre los años 2022 y 2025 denominado «*Artistas marginales: propuestas de regulación jurídica para un colectivo olvidado*». El germen fue la obtención de una Beca Leonardo para investigadores y creadores culturales de la Fundación BBVA, gracias a la cual se celebraron en la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela varios seminarios y un congreso en los que se estudiaron, desde el punto de vista jurídico, las manifestaciones artísticas de tres colectivos.

En primer lugar, a los que integran el fenómeno conocido como *Art Brut*, compuesto por quienes se encuentran fuera de los contornos habituales del Arte; los que se sitúan, para algunos, «en los márgenes» de la cultura. No obstante, y aunque resulte una paradoja, que este tipo de arte podamos calificarla como *outsider*, intuitiva o marginal, para nosotros —y para muchos desde que Jean Dubuffet puso el foco en estas obras desde mediados del siglo pasado— son manifestaciones artísticas igual de válidas que cualquier otra, pues partimos de un concepto de Arte subjetivo y abarcador de cualquier expresión original que provoque un impacto estético. Para ello, contamos desde el principio con la colaboración de las profesionales y miembros del Proyecto *Arte Espida*, surgido en el seno del Hospital Psiquiátrico de Piñor (Ourense), del que hablaremos más adelante.

En segundo lugar, nos propusimos estudiar el arte del grafiti y el arte urbano. Manifestaciones estas que se encuentran muchas veces en los límites de lo legal, lo alegal o lo ilegal, pero que constituyen expresiones que nadie duda ya de calificarlas como artísticas. Pudimos escuchar testimonios de artistas de estos dos mundos que nos mostraron los problemas legales con los que se enfrentan, pero también la mayor aceptación del arte callejero por parte de administraciones, particulares y sociedad en general. Además, tratamos de alejarnos de la visión tradicional de este tipo de arte para ofrecer una más feminista, para la que fue fundamental contar con la participación del colectivo 7H Cooperativa Cultural que, entre otras actividades, organiza desde el año 2019 en Galicia el *Delas Fest*, el primer festival feminista de arte urbana contextual en Europa.

Por último, quisimos acercarnos a los artistas callejeros en su vertiente performativa, especialmente a aquellos que diariamente ambientan con música en directo muchos de los rincones de nuestras ciudades. Con una regulación muy particular (cuando existe), derivada de normativa municipal, las expresiones artísticas que englobamos en este pilar del proyecto incluían no solo a los músicos, sino también a los mimos, artistas de circo, bailarines, etc. En concreto, tuvimos la suerte de contar con los testimonios del escritor David Uclés, quien durante muchos años vivió de sus actuaciones con el arpa, la guitarra o el acordeón en las calles de ciudades españolas —entre ellas la nuestra— y europeas, y del historiador del arte Mano Pereira, gaiteiro de Compostela que desde hace al menos una década ambienta la entrada de los peregrinos en la praza do Obradoiro tocando en el Arco del Palacio de Xelmírez.

Con estas tres manifestaciones sobre la mesa fuimos construyendo un diálogo entre juristas, artistas, e incluso profesionales de otras disciplinas (médicos, gestores culturales) que derivó en la celebración de tres seminarios temáticos y un Congreso internacional que aunó los tres ámbitos. A continuación, damos cuenta de estos y de las principales conclusiones que se alcanzaron en ellos. Algunas de las ponencias y comunicaciones se transformaron en las contribuciones que podrán leer en este número extraordinario de la revista *Cultus et Ius*.

2. Aproximación jurídica al *Art Brut* y a los artistas con discapacidad

La literatura psiquiátrica recoge desde finales del siglo XIX la utilidad de las obras artísticas, especialmente pinturas, de los enfermos mentales para el diagnóstico clínico, pero no es hasta principios del siglo XX cuando las vanguardias artísticas empiezan a valorarlas. Así, en 1945 el artista francés Jean Dubuffet acuñará el término *art brut* para referirse a las creaciones de las personas sin formación académica, especialmente a los pacientes internados en hospitales psiquiátricos[1]. No obstante, ya desde finales del siglo XIX tenemos constancia de que doctores como Benjamin Pailhas, en el asilo de Bon-Sauveur de Albi, habían empezado a recopilar las creaciones de sus pacientes, conservadas en esa misma institución en la que fueron creadas —de forma diferente a Dubufett, que, aunque le debemos el mérito de difundir las obras, ello fue a costa de exponerlas fuera de dichas instituciones—. También Francesc Tosquelles, psiquiatra español que estallada la guerra civil se refugió en Francia, trabajó en el Hospital de Saint-Albain y transformó notablemente la práctica médica que había entorno a los internos, haciendo del arte, de la escritura y del teatro un instrumento básico de la terapia. Entre otras cuestiones, fomentó la expresión cultural como herramienta para despertar el vínculo social de los enfermos, creando un taller propio dentro del hospital. En él, Auguste Forestier —quien vivió hospitalizado en el psiquiátrico de Sain-Albain entre 1914 y hasta su muerte en 1958, tras haber provocado el descarrilamiento de un tren— produjo un gran número de esculturas que se podían adquirir en el contexto de una economía de trueque como la que predominaba en el hospital[2].

El *art brut* no será simplemente una terapia en el sentido literal del término, aunque por supuesto que puede producir en determinados sujetos efectos terapéuticos, por ser una de las formas de tratar el sufrimiento psíquico o ser el modo de conseguir la estabilización sintomática; además de ello, muchas creaciones llegarán a adquirir entidad de obra artística, como veremos después. Por lo que estas obras alcanzarán una dimensión triple: científica, terapéutica y cultural.

Yayoi Kusama es una de las mayores representantes del *art brut*[3]. Artista genial que nos dejó el pasado mes de agosto de 2026, canalizó su neurosis a través de un arte que trascendió fronteras, estilos y todo tipo de barreras culturales. Describe en su libro *La red infinita* episodios en los que no

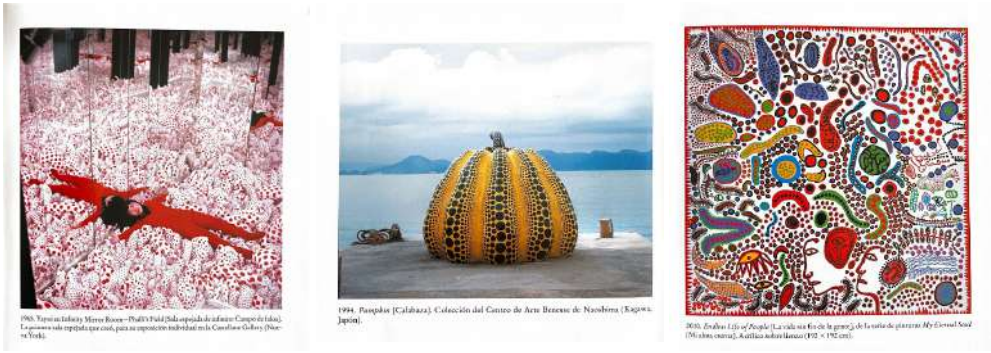
1 Sobre los comienzos del fenómeno del art brut, puede consultarse el catálogo *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection,* Collection de L'Art Brut Lausanne, Sophie Laporte (Dir.), Sarah Lombardi, (Comisaria), 2020. El artista Jean Dubuffet reunió estas obras en forma de colección y después las donó en 1971 a la ciudad de Lausana, que inauguró la «Collection de l'Art Brut» en febrero de 1976. Para una nota biográfica y bibliográfica sobre Dubuffet, véase *Dubuffet, e l'arte dei graffiti*, Renato Barilli, Ed. Gabriele Mazzota, Milán, 2002, pp. 129-132.

2 Información extraída de la Exposición «Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo», *Museo Reina Sofía,* celebrada entre el 28 septiembre 2022 hasta el 27 de marzo de 2023. Se pueden consultar hojas de sala y fotografías de varias de las obras aquí: https://www.museoreinasofia.es/exposicion/francesc-tosquelles

3 Si bien es cierto que su éxito ha sido tal, que la mayoría de las ocasiones se prescinde de su encuadramiento en el art brut, describiéndola como una artista vanguardista, conceptual, y precursora del arte pop de (entre otros) Andy Warhol. Pero es debido a sus conocidas alteraciones psíquicas, que ella misma describe, lo que permite que podamos incluirla, también, dentro del movimiento del art brut.

hacía más que pintar durante el día y la noche, parando apenas para comer y dormir brevemente: «*Todos los días me levantaba antes del amanecer, trabajaba hasta bien entrada la noche y no me detenía más que para comer. Poco después tenía el estudio repleto de lienzos, todos y cada uno de ellos cubiertos exclusivamente de redes. Con el tiempo, mis amigos comenzaron a inquietarse y a mirarme con cara de preocupación. «Yayoi, ¿te encuentras bien?» me decían un tanto angustiados. «Por qué pintas lo mismo todos los días?». Lo cierto es que sufría frecuentes episodios de una severa neurosis: llenaba un lienzo de redes, y acto seguido continuaba pintándolas en la mesa, en el suelo, y al final me las pintaba también por todo el cuerpo. Iba repitiendo este proceso una y otra vez, y aquellas redes empezaban a expandirse hacia el infinito. Me envolvían, y yo me olvidaba de mi misma, se me adherían a los brazos, a las piernas, a la ropa, y llenaban la habitación entera. Una mañana me desperté y me encontré con las redes que había pintado el día anterior, pegadas a las ventanas. Maravillada ante aquello, fui a tocarlas, y las redes comenzaron a reptar y se me metieron por la piel de las manos. Se me aceleró el pulso. En plena agonía de un ataque de pánico de los gordos, llamé a una ambulancia, que me llevó al hospital Bellevue. Por desgracia, este tipo de situaciones empezaron a producirse con una cierta regularidad, y me vi llegando en ambulancia al hospital cada pocos días. Al verme, los médicos ya ponían los ojos en blanco, como si dijeran* «¿Otra vez tú?». *Terminaron diciéndome que en el Bellevue no trataban enfermedades como la mía. Me aconsejaron que buscara ayuda psiquiátrica y me adelantaron que tendría que internarme en un hospital para enfermos mentales. Pero lo que hice fue seguir pintando como loca*»[4].

Los profesionales de la psiquiatría han descrito la locura como uno de los mayores dramas humanos, suponiendo además «la más intensa de las soledades, la alteridad absoluta»[5]. La manera de abordarla a lo largo de la historia ha sido variada y, en general, poco respetuosa con el individuo que padece estas alteraciones subjetivas. Con la aparición de la psiquiatría social a principios del s. XX se produjo un cambio de paradigma, viendo que la pobreza, la desigualdad o la exclusión social son factores con una alta incidencia en la aparición de psicopatologías, por lo que reconocerlo sería el primer paso no solo para dejar de estigmatizar a quien las padece, sino también para buscar métodos de prevención y tratamiento. Uno de ellos es canalizar los trastornos a través de la creación artística, como tan bien supo hacer Kusama.



Algunas de las obras de Yayoi Kusama, reproducidas en su libro *La red infinita (2022)*

4 Yayoi Kusama, *La red infinita,* Penguin Random House, Barcelona, 2022, pp. 28-29.

5 Arquivo de Galicia, *Mentes no labirinto. Saúde mental, cultura e inclusión: catálogo de exposición,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2024, p. 6.

Partiendo de este contexto, el 9 de marzo de 2023 celebramos el primero de los seminarios del proyecto[6], realizando una primera aproximación a esta manifestación artística que, afortunadamente, en Galicia tiene ya una consolidada presencia y recorrido gracias al colectivo *Arte Espida*. Capitaneado por Chus Gómez, Psiquiatra jefa de sección del Hospital de Piñor (Ourense), y cuidado con mimo por Alcira Cibeira, Antón Casais, Luisa Peleteiro, todos ellos psiquiatras del mismo centro, además de otros profesionales como el terapeuta ocupacional Martín Estévez, la psicóloga Marta García, y muchos otros médicos residentes, enfermeras y psicólogos, llevan años fomentando un taller de arte en el hospital, a la vez que rescatando obras desperdigadas por diferentes lugares, lo que culminó en la creación de la colección de *Art Brut* Toén-Piñor. De este proyecto y colección de arte nos hablaron las dos primeras, así como Antón Casais en el posterior Congreso, poniendo el foco en el cambio de paradigma que ha supuesto la arteterapia como herramienta socioterapéutica, así como su proyección en su dimensión artística a la sociedad, más allá de los muros del psiquiátrico. Por lo que con el Proyecto Arte Espida no solo estudian el efecto clínico estabilizador que el arte puede proporcionar a determinados pacientes, sino que además pretenden dar a conocer la enorme colección de *Art Brut* y de obras realizadas en el hospital para que se valore por toda la ciudadanía la capacidad artística por sí misma[7].

El cartel del citado seminario se diseñó a partir de uno de los artistas participantes en el proyecto, David González, y que también nos acompañó durante los seminarios.

6 Dejamos constancia del seminario en la web del grupo de investigación *De Conflictu Legum*: http://deconflictulegum.usc.gal/es/de-conflictu-legum/actividades-y-actualidad/actividades/Seminario-de-aproximacion-Juridica-al-Art-Brut-y-a-los-Artistas-con-Discapacidad-Marzo-2023/

7 Entre otras exposiciones, destacamos las que realizaron en el Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense, «Escoitar cos ollos. Arte e loucura» (mayo-junio 2023), y la «II Exposición Internacional de Art Brut – AL CUBO» (abril-mayo 2026), estando representadas en esta última también otros dos colectivos de artistas, los de Andar de Nones (Zaragoza) y Alpha Cultures (Burdeos). En 2024, la Cidade da Cultura de Santiago acogió otra exposición que reunía documentos históricos de los Hospitales de Conxo (Santiago de Compostela), Toén (Ourense) y Piñor (Ourense), salientando las iniciativas socioterapéuticas que progresivamente se fueron poniendo en marcha en los mismos, como los talleres de arteterapia. El catálogo de la exposición fue publicado posteriormente por Arquivo de galicia, *Mentes no labirinto. Saúde mental, cultura e inclusión: catálogo de exposición,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2024. Entre otras cuestiones, en ella explicaban que en España fue en la década de los años sesenta del siglo pasado cuando una serie de movilizaciones en los psiquiátricos, además del impulso de profesionales comprometidos, provocaron un debate alrededor del tratamiento de la locura, propiciando la recepción de un movimiento antipsiquiátrico y la incorporación de la psicoanálisis, la psicología social y la antropología cultural como forma de abordar las enfermedades mentales (p. 6 del Catálogo citado).

Pintura de David González – Artista. Autor participante del Proyecto *Arte Espida*, que se utilizó para ilustrar el cartel del seminario «Aproximación jurídica al *Art Brut* y a los artistas con discapacidad»

Pintura mural de 8 x 3 metros en los vestuarios de hombres. Hospital de Toen

Colección Art Brut Toén-Piñor

Autor(a) desconocido/a. Colección Art Brut Toén – Piñor

Autor(a) desconocido/a. Colección Art Brut Toén – Piñor

Autora: Rosa. Colección Art Brut Toén - Piñor

Desde el prisma jurídico, Jesús Delgado Echeverría, Catedrático emérito de Derecho civil de la Universidad de Zaragoza, incidió sobre la importancia de la toma en consideración de este tema por los juristas —con independencia de su necesaria o no regulación legal específica—. A algunas de las dudas jurídicas planteadas por las profesionales médicas se refirieron las profesoras María Paz García Rubio, catedrática de Derecho civil de la USC, y Eugenia Torres Costas, investigadora de la UPO. En sus intervenciones se centraron en cuestiones contractuales como el consentimiento de los artistas para la exposición de sus obras[8], o la posibilidad de expresar por medio de los poderes preventivos, como medida de apoyo voluntaria que es, la voluntad del artista que prevé una discapacidad futura[9]. Por su parte, la investigadora Fernanda Magalhães, de la Universidade do Porto, nos ilustró sobre la tecnología *blockchain* y los contratos inteligentes como medios para fomentar la inclusión de los artistas con discapacidad[10]. Y finalmente quien escribe ahora, ejemplificó con un caso real

8 Entre otros trabajos de María Paz García Rubio, puede consultarse «La capacidad para contratar de las personas con discapacidad», *Estudios de derecho de contratos*, Emilio Blanco Martínez (coord..); Antonio Manuel Morales Moreno (Dir.), 2022, pp. 333-358.

9 Eugenia Torres Costas, *La capacidad jurídica a la luz del artículo 12 de la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad,* Publicaciones del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2020.

10 Fernanda de Araujo Meirelles Magalhães, «El uso de los Contratos Inteligentes (Smart Contracts): Nuevos Caminos para el Derecho Contractual (?) [The use of Smart Contracts: New Directions for Contract Law (?)]», *Desafíos del Derecho en la Sociedad Actual: Reflexiones y Propuestas,* Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2022, pp. 317-329. Durante el Congreso celebrado en octubre de 2023 también tuvimos ocasión de escuchar las ponencias de Covadonga López Suárez, de la Universidad de Cádiz («La responsabilidad de los artistas con discapacidad en la organización de eventos») y Ana Rodríguez Álvarez, de la Universidad de Santiago de Compostela («El caso de Aurora Rodríguez Carballeira y su hija Hildegart: proceso judicial, locura y feminismo en la España de la II República»).

las previsiones o ajustes que se podrían contener en los contratos con artistas que sufran episodios de alteraciones psíquicas.

El caso del músico Daniel Johnston es paradigmático y podría ser un modelo a seguir en la contratación de artistas con alguna alteración psíquica o discapacidad[11]. En él se contenían cláusulas que establecían, por ejemplo, que debería velarse por «*Daniel's best interest*»[12]; también debería salvaguardarse su salud mental, ofreciéndole un médico en caso de descompensación; que no tendría que ir de gira si no era ese su deseo, pues se le daba flexibilidad para acordarlas; o, en fin, que la compañía discográfica no podría resolver el contrato en caso de que Daniel no promocionase el disco[13]. Finalmente, el contrato ofrecido por la empresa discográfica nunca llegó a firmarse por las «interpretaciones delirantes» del músico, que por cierto acabó firmando otros contratos que terminaron resueltos por «comportamiento inestable»[14].

Tanto en el seminario como en el Congreso, en el que también participó en este pilar el abogado y catedrático de Derecho mercantil Carlos Lema Devesa, hablamos de propiedad intelectual. En síntesis, analizamos dos cuestiones con respecto al *art brut* y a sus creadores: una relativa a qué se considera protegido por el derecho de autor y desde qué momento, y otra respecto al sujeto o sujetos al que pertenece la obra creativa, y la capacidad de actuación que tendrán las instituciones respecto a dichas obras[15].

Por un lado, y de acuerdo con el art. 1 LPI, es el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística o científica lo que genera el derecho de propiedad intelectual sobre la misma. Es decir que, producido el hecho de la creación, el Derecho se limita únicamente a reconocer tal

11 Daniel Johnston fue un singular artista estadounidense, dibujante, músico y cantautor, una figura influyente del country americano de finales del s. XX. Aunque hay escasa documentación sobre su enfermedad mental, se sabe que fue diagnosticado por distintas instituciones psiquiátricas, entre otros trastornos, de psicosis maníaco-depresiva, aunque también de trastorno bipolar severo y de esquizofrenia

12 Aunque es cierto que esta expresión no sería actualmente acorde con el modelo establecido por la Ley española 8/2021, que pretende evitar el paternalismo anterior a la reforma, que hacía prevalecer el «mejor interés» de la persona con discapacidad, como si de un menor de edad se tratase (haciendo un paralelismo con el «mejor interés del menor»).

13 Jeff Feuerzeig, *The devil and Daniel Johnston,* 2005. Documental autobiográfico (EE. UU.). Disponible en: https://www.dailymotion.com/video/x2hv6zm

14 Quizá, como mencionamos en su día, la validez de estos dos contratos sí firmados por el músico podría verse cuestionada -siguiendo a María Paz García Rubio, «La necesaria y urgente adaptación del Código civil español al artículo 12 de la Convención de Nueva York sobre los derechos de las personas con discapacidad», *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, T. LVIII, p. 185; y «Las primeras aplicaciones por el Tribunal Supremo de la reforma de la discapacidad. Coda sobre las discrepancias en la exégesis de dos Convenios internacionales de derechos humanos» —por falta de, en su caso, los apoyos que debería haber tenido el músico en la firma del contrato, además de que se debería analizar si ha habido o no un aprovechamiento o ventaja injusta por la contraparte—. Sobre el caso Daniel Johnston y otros de artistas con discapacidad, puede verse Julia Ammerman Yebra/ Fernando Vázquez Asper, «Artistas vulnerables», *Libertad, arte y cultura. Reflexiones jurídicas sobre la libertad de creación artística,* La Cultivada, 2023, pp. 833-884, en especial pp. 870-871.

15 Cuestiones que ya reflejamos en Julia Ammerman Yebra/ Fernando Vázquez Asper, «Artistas vulnerables», *op. cit.*, en especial pp. 867-869.

hecho y a atribuirle unas consecuencias jurídicas, sin necesidad de inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual, pues este tiene carácter meramente declarativo. Se atribuyen al autor una serie de derechos morales y de explotación por ese simple hecho, que se produce incluso al margen de la voluntad creativa de su autor. Así, se protege por igual la creación de un niño de cinco años que la de otro que crea bajo los efectos de sustancias estupefacientes, o la de aquel que en el momento de crear estaba en medio, por ejemplo, de un episodio psicótico[16].

En el modelo vigente hasta la Ley 8/2021, los autores hablaban de que cuestión diferente sería «el complemento de capacidad que requiriesen determinados sujetos para realizar actos de disposición de los derechos sobre la creación»[17]. Hoy, con la entrada en vigor de la citada Ley, afortunadamente la institución de la incapacitación ha desaparecido, por lo que no se puede ya hablar de complementos de capacidad, aunque podrán ser tomados en consideración los apoyos que, de ser el caso, esa persona pueda necesitar para realizar ese específico acto jurídico. Por lo tanto, las creaciones que están, por ejemplo, en los hospitales psiquiátricos, son obras protegidas por los derechos de autor por el mero hecho de existir con cierto grado de originalidad. En cuanto a este último concepto, se ha dicho que es de apreciación subjetiva, siendo la marca de la personalidad resultante del esfuerzo creador. Pero como ello no es suficiente —dado que, si lo fuese, cualquier esfuerzo inocuo podría generar una obra protegida— la doctrina añade otros criterios para complementar el concepto de originalidad y cuantificar el grado de esfuerzo creador o aportación personal del autor. Así, la forma en la que se expresan las ideas, o la manera de ordenarlas[18]. En las obras plásticas, algunos autores estiman que su mera ejecución ya se considera *per se* de carácter creativo[19].

En cuanto a qué sujetos pueden ser considerados autores, el principio general sobre autoría, recogido en el art. 5.1 LPI, indica que el derecho de autor nace a favor de la persona que efectivamente crea la obra, la que realiza la tarea puramente humana y personal de composición de la obra. Sobre ella se reconocen de manera imperativa una serie de facultades morales en el art. 14 LPI entre las que se encuentra la paternidad de la obra, y que son intransmisibles e irrenunciables[20]. Como no se puede pactar la condición de autor, quien pretenda reclamar su derecho de paternidad compartida respecto de una obra deberá probar que intervino en su generación, que colaboró de manera creativa; no llegará, en general, con el mero encargo, sugerencia o inspiración en un tema[21]. En caso de que una obra sea divulgada en forma anónima o bajo seudónimo o signo, lo cual sucederá frecuentemente en el *art brut,* según el art. 6.2 LPI, el ejercicio de los derechos de propiedad intelectual corresponderá a la persona natural o jurídica que la saque a la luz con el consentimiento de su autor, mientras

16 En similares términos se expresa Javier Plaza Penadés, «Comentario al art. 1 LPI», *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual,* Tirant lo Blanch, Valencia, p. 18.

17 Javier Plaza Penadés, *op. cit.,* p. 19.

18 Por todos, Javier Plaza Penadés, *op. cit.,* pp. 20-36.

19 En este sentido, Germán Bercóvitz Álvarez, *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor,* Tecnos, Madrid 1997; Concepción Sáiz García, «Comentario al art. 5 LPI», *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual,* Tirant lo Blanch, Valencia, 2017, p. 117.

20 Por eso, en el fenómeno de la autoría fantasma, se afirma que las cláusulas del contrato celebrado entre el autor verdadero y el fantasma que se refieran a la transmisión del derecho de paternidad sobre la obra, son nulas de pleno derecho, por ser una facultad irrenunciable e intransmisible. Véase Alejandro Nieto Cruz, «El autor fantasma: determinación de la autoría y derechos morales», *Actualidad Civil,* núm. 1, enero 2022, pp. 1-18.

21 Concepción Sáiz García, *op. cit.,* p. 116.

este no revele su identidad. Y si se crease una obra colectivamente por varios de los internos, estaríamos ante la previsión del art. 8 LPI, que califica de obra colectiva a aquella creada por iniciativa y coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre, aun estando constituida por aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma. Salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponden a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre.

Por último, nos podríamos preguntar sobre los derechos que podrían ostentar los propietarios de los soportes materiales de una obra de arte, en los casos en los que las instituciones se hayan convertido en propietarias de alguna de estas obras. En principio, y de acuerdo con el art. 56 LPI, «el adquirente de la propiedad del soporte a que se haya incorporado la obra no tendrá, por este solo título, ningún derecho de explotación sobre esta última». Esto es, quien adquiere un cuadro no tiene, por el solo título de su adquisición, derechos de explotación sobre el mismo. Esto es acorde con el art. 3 LPI, que contiene el principio de separación entre los derechos de propiedad intelectual sobre una obra y la propiedad material sobre la cosa a la que se incorpora. Los derechos de autor son independientes, compatibles y acumulables con otros derechos, en particular «con otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual» (art. 3.1 LPI). Pero el art. 56.2 LPI contiene una excepción, y es que el propietario del original sí que tendrá el derecho de exposición pública de la obra, que es un subtipo del derecho de divulgación, incluso aunque esta no haya sido divulgada[22].

3. Aproximación jurídica al arte urbano y al grafiti

El segundo de los pilares del proyecto estaba dedicado a los y las artistas urbanos y del grafiti. Como bien señala Rita L. Amor García, conservadora-restauradora de Arte e investigadora, en «**Conservar Sin Traicionar: Debates en Torno a la Conservación del Arte Urbano**», primero de los artículos de este número extraordinario de *Cultus et Ius*, el grafiti y el arte urbano son dos prácticas artísticas distintas. Mientras que las primeras manifestaciones de grafitis podemos situarlas en los años 60 del siglo pasado, en ciudades de Estados Unidos como Filadelfia o Nueva York, el arte urbano surge dos décadas más tarde, y no se consolida hasta casi entrado el nuevo milenio, con técnicas que irán más allá de la escritura con aerosol y un diálogo más amplio con el público general, y no solo con aquel público relacionado directamente con el movimiento, como sucedía con el grafiti. La restauradora, con la que contamos tanto en el seminario como en el Congreso de octubre de 2023, analiza en este artículo las implicaciones de musealizar obras que en un principio fueron concebidas como efímeras, ligadas a un contexto urbano cuasi-indisoluble con la obra; para ello, en su trabajo transita por ese difícil equilibrio entre proteger la «integridad física» de la obra, por un lado, y mantener

22 Todo ello, siempre y cuando el autor no hubiese excluido este derecho cuando dispuso del original. En todo caso, se remarca que «el autor podrá oponerse al ejercicio de este derecho, mediante la aplicación, en su caso, de las medidas cautelares previstas en esta Ley, cuando la exposición se realice en condiciones que perjudiquen su honor o reputación profesional». En las exposiciones de art brut de las que hemos hablado en estos seminarios y trabajos el respeto a los autores de las obras ha sido siempre máximo, ensalzando y poniendo en valor su arte, divulgándola y dando un valor añadido a ella, que no tendría si se quedase intramuros de los hospitales psiquiátricos.

su autenticidad conceptual y social, por otro, cuestión nada fácil cuando se la desliga de su entorno, de ese espacio público en que fue creada y plasmada.

Quisimos incluir en el proyecto Artistas Marginales este pilar dado que, especialmente el grafiti, como técnica «fundamentalmente ilegal» y de firma anónima, puede calificarse de marginal u *outsider* por encontrarse en los bordes de los sistemas artísticos. Con una realidad estética vinculada a la subcultura del hip-hop, esta expresión artística pretende visibilizar la presencia de las personas que habitan los espacios mediante un sistema de signos, en sus inicios pseudónimos, pero también mediante dibujos y murales, compitiendo con el resto de publicidad y señales del espacio público[23]. Normalmente esta apropiación se dará en lugares de difícil acceso, como manifestación de rebeldía y confrontación con el sistema establecido. Y como señalan las artistas del colectivo 7H Cooperativa cultural, el espacio público, por norma, aparece vinculado a identidades masculinas, por lo que la visibilización de las mujeres, si ya de por sí ha resultado tradicionalmente complicada en la historia del arte, en esta manifestación cultural todavía más, entre otras cosas por la clandestinidad y frecuente anonimato con el que se realiza este arte[24].

El 27 de marzo de 2023 celebramos un seminario sobre la temática del grafiti y arte urbano[25], en el que comenzamos hablando de la protección del grafiti por el derecho de autor y sus efectos de la mano de la Catedrática de Derecho civil de la Universidad de Burgos Elena Vicente Domingo, experta en este tema[26]. A continuación, María Pilar López García, Gestora de proyectos en Smartib (Cooperativa de impulso empresarial para el sector artístico y cultural)[27], contó algunos casos llegados a sus manos y las gestiones que realizan desde la cooperativa para que el marco legal de algunas creaciones de arte urbano por encargo quede definido de la mejor manera posible. Finalizó esta primera sección el profesor Antoni Rubí Puig, Profesor Agregado de Derecho civil de la Universitat Pompeu Fabra, quien acompañó su exposición sobre la contribución de los artistas a la narrativa visual de los espacios públicos con la proyección de diversos grafitis y murales de la Ciudad Condal. El mismo profesor Rubí Puig habló posteriormente en el Congreso de octubre de 2023 sobre «Arte en el espacio público: cuestiones de teoría estética y derecho», tratando cuestiones como la relación entre valor artístico y moral —por ejemplo, si afecta al valor artístico de la obra que haya habido algún tipo de acoso a los actores, o maltrato animal durante un rodaje, analizando las diferentes posiciones que podríamos adoptar, desde una autonomía radical entre valor artístico y moral, hasta una inmoralidad absoluta, donde el valor artístico desaparecería. Desde el punto de vista jurídico, destacó que el derecho de autor no tiene en cuenta el valor ético de una obra a la hora de ofrecerle protección si es original —idea en la que se asienta la protección de los grafitis por los derechos de autor—. A lo largo de su exposición mencionó varios casos

23 7H Cooperativa Cultural, *Cando elas toman os muros: feminismo e arte urbana en Galicia,* Universidade da Coruña. Servizo de publicacións, A Coruña, 2022, p. 14.

24 7H Cooperativa Cultural, *Cando elas toman os muros...op. cit.,* p. 15.

25 Aquí un resumen y fotos del seminario: http://deconflictulegum.usc.gal/gl/de-conflictu-legum/actividades-y-actualidad/actividades/Seminario-de-aproximacion-juridica-al-arte-urbano-y-a-los-grafitis-Marzo-2023/

26 De Elena Vicente Domingo puede consultarse su trabajo «Mecanismos preventivos de protección de los grafitis: el caso 5Spointz», *Arte urbano, Propiedad intelectual y Propiedad industrial,* Luis Antonio Anguita Villanueva / Maria Raquel Guimarães (Coords.), 2022, pp. 133-154; así como su libro *Los grafitis como obras protegibles*, Editorial Reus-Fundación AISGE, 2021.

27 La actividad y servicios ofrecidos a los artistas por la cooperativa SmartIB que coordina María Pilar López García se puede consultar aquí: https://smart-ib.coop/

controvertidos, alguno llegado a los tribunales, señaladamente uno en que se concedió una cuantiosa indemnización a un grafitero por infracción de sus derechos de propiedad intelectual tras el uso, por una marca de ropa de lujo, de un diseño muy parecido a sus grafitis[28].

Volviendo al seminario, la segunda parte la focalizamos en la figura de los artistas grafiteros y de arte urbano. Maria Raquel Guimarães, Professora Agregada de Derecho Civil de la Universidade do Porto y con dilatada trayectoria en las cuestiones de arte urbano, se centró en el estudio del grafiti desde la perspectiva de la personalidad del artista, como manifestación del derecho a la libertad de expresión y el derecho a la creación personal[29]. La siguió el grafitero y diseñador Asier Vera, hablándonos de su experiencia como artista tanto a nivel nacional como internacional. Fue uno de sus grafitis el que utilizamos para promocionar el seminario:

Cartel del seminario «Aproximación jurídica al arte urbano y al grafiti», celebrado el 27 de marzo de 2023

28 Del profesor Antoni Rubi Puig se pueden consultar diversos trabajos sobre propiedad intelectual y arte, entre otros «La espada de Judith. Fenómenos de copia y estándares para la evaluación judicial de su licitud en el derecho de autor y el derecho del arte», *Anuario Iberoamericano de Derecho del Arte*, 2017, pp. 29-164.

29 Raquel Guimarães desarrolló un proyecto en la Universidade do Porto sobre la tutela jurídica de los grafitis. Pueden consultarse sus resultados aquí: https://cijefdup.wixsite.com/odireitoacidade Destacamos los trabajos *A arte saiu à rua: A tutela jurídica dos graffiti*, Maria Raquel Guimarães, Maria Regina Redinha (Coords.), Editora d'Ideias, 2023*; Arte urbano, Propiedad intelectual y Propiedad industrial*, coord. por Luis Antonio Anguita Villanueva / Maria Raquel Guimarães; Jorge Ortega Doménech (sel.), Reus: Fundación AISGE, 2022.

Por último, abrimos un coloquio dando la palabra al resto de participantes del seminario. Además de las cuestiones más técnicas concernientes al mundo grafitero —como el mítico conflicto entre los propietarios del soporte y los derechos de autor del artista— hubo tiempo para reflexionar, desde el punto de vista jurídico, sobre cuestiones puestas de manifiesto por los artistas allí presentes como el valor del arte, su naturaleza eminentemente transgresora, la función preventiva y protectora del Derecho, o la importancia de realizar buenos contratos.

Este diálogo lo continuamos en el Congreso celebrado los días 5 y 6 de octubre de 2023, en el que la Letrada de la Xunta de Galicia y Asesora jurídica de la Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional y Universidades, Isabel Novo Castro, comentó, entre otras cuestiones, las iniciativas promovidas por las instituciones públicas para proteger y fomentar este tipo de arte. El abogado especializado en propiedad intelectual Martín Bello aportó el apunte práctico a toda esta materia, hablando sobre propiedad intelectual en el arte urbano. Por otro lado, contamos con la perspectiva de la profesora de Derecho civil de la Universidad del País Vasco Laura Sancho Martínez, sobre propiedad intelectual y su registro, particularmente en lo relativo a la hipoteca de propiedad intelectual. Sobre este tema versa el siguiente de los artículos publicados en este número extraordinario de *Cultus et Ius:* «**Financiar para crear: algunas cuestiones de interés sobre la hipoteca de propiedad intelectual**». En él, la profesora Sancho nos habla de la importancia de promover el conocimiento sobre la hipoteca de propiedad intelectual, hoy infrautilizada, pero que presenta un notable interés económico para los autores y demás titulares de derechos de propiedad intelectual, quienes a través de esta figura podrían financiar sus actividades, véase la creación de nuevas obras. A través de un análisis minucioso concluye, entre otros aspectos, que cada facultad de explotación de una obra es susceptible de gravamen hipotecario, debiendo de quedar perfectamente delimitado en la escritura pública constitutiva de inscripción en el Registro de Bienes Muebles cuáles son las facultades patrimoniales gravadas.

La posible consecuencia penal que podrían alcanzar estas manifestaciones artísticas nos la apuntó la profesora de esta disciplina de la Universidad de Santiago de Compostela María Castro Corredoira. De ella es la tercera contribución de este número: «**Entre la expresión artística y el acto vandálico. Grafitis y daños constitutivos de la infracción penal del art. 263 CP**». En este trabajo, la profesora Castro Corredoira desgrana y diferencia, en base a la numerosa doctrina jurisprudencial que cita, los casos de mero deslucimiento de un bien a causa de un grafiti, y que por tanto deben reconducirse como infracción administrativa, de aquellos otros en los que al deslucimiento se sume una pérdida de valor del bien evaluable económicamente, donde el Derecho penal sí tendrá algo que decir.

Desde un punto de vista internacional-privatista, en el Congreso contamos con la intervención de la profesora de esta disciplina de la Universidad de Valladolid, Irene Merino Calle, quien ofreció una ponencia sobre la protección del arte urbano a través del patrimonio cultural inmaterial[30]. La nota final de esta sesión la puso el profesor de Derecho civil de la Universidad de Sevilla Manuel García Mayo, quien con el sugerente título «La propiedad intelectual de las marchas procesionales en la Semana Santa de Sevilla» se preguntó por la protección de

30 Véanse los trabajos de Irene Merino Calle, «A apropriação cultural da camisola poveira: uma abordagem provisória para avançar com propostas legislativas para a salvaguarda do Património cultural imaterial português», *Revista Electrónica de Direito*, Vol. 29, N.º 3, 2022, pp. 131-156; «Patrimonio cultural inmaterial y bienes comunes: ¿nuevos derechos de propiedad intelectual?», *Derecho global. Estudios sobre derecho y justicia*, Vol. 4, N.º 12, 2019, pp. 41-60.

estas obras realizadas, en su mayoría, por compositores que le dedican la pieza a una imagen de su devoción, cediendo los derechos de explotación a la Hermandad titular de esa imagen.

La última tarde del Congreso nos trasladamos hasta el Auditorio de Galicia, en donde visitamos la exposición «1984: Unha xenealoxía feminista da arte urbana galega», comisariada por Clara Rodríguez Cordeiro y Amabel González Troncoso. La primera de ellas, historiadora de arte y cooperativisa cultural de H7, nos guio por la exposición, en la que se mostraba un recorrido desde los inicios del arte urbano gallego hasta la actualidad en clave femenina, con multitud de murales, videos, y textos explicativos. Entre otras, nos encontramos con las obras de la pionera Seor, y también de quienes siguieron su estela: Lupita Hard, Nana, Sax… todas ellas autoras de innumerables grafitis y murales[31]. El diálogo, tras la exposición, lo continuamos en una mesa redonda, en la sala circular del Auditorio, en la que participaron Juan Nogueira Cámara (Juan2), artista de grafiti, Diana Rodeiro Cabanas (Nana), ilustradora y muralista, y Marina Álvarez Martínez de la Riva (Festa), artista de grafiti.

Mural de Sax revisitando a Seor (2023) y varios de los integrantes del Congreso

4. Aproximación jurídica a los artistas callejeros

Lev Tolstói describe en su cuento *Lucerna* cómo el protagonista, el príncipe Nejludov —seguramente representando al propio Tolstói— llega a la citada ciudad y siente una sensa-

31 Para un recorrido por la historia del grafiti gallego en clave feminista, así como las biografías y obras de las principales artistas, véase 7H Cooperativa Cultural, *Cando elas toman os muros… op. cit.*, en especial pp. 25 y ss.

ción «de frío y de soledad, como a veces sucede sin una razón aparente cuando uno llega a un lugar nuevo». Hasta que le sorprenden «los sonidos de una música extraña pero sumamente dulce y grata», provocándole un efecto «vivificante, como si una luz resplandeciente y alegre» le penetrase en el alma[32]. A partir de ahí relata la historia de un hombre al que encuentra tocando en la calle música tirolesa acompañado de su voz y una guitarra, y del que la gente se mofa una vez termina, sin darle un centavo. «Le había insinuado a mi interlocutor que era un artista, pero él no se reconocía como tal, sino que miraba su quehacer de la manera más simple, como un medio de ganarse la vida»[33]. El príncipe Nejludov tenía razón: por supuesto que estaba ante un artista.

Sobre los *buskers* poco se ha escrito, aunque es un término que, según cuentan los que viven de esta profesión, ya aparece en las obras de Shakespeare para definir al artista callejero[34]. Estos intérpretes son capaces de convertir cualquier sitio en un escenario, que como relata Natalia Paruz (Saw Lady), se consigue «tratando cualquier lugar con tanta seriedad, dignidad y respeto como si fuera *Carnegie Hall*. Dando lo mejor de ti en cada ocasión. No importa donde estés. No importa cuánta gente haya viéndote o escuchándote. No importa si tienes cien espectadores o solo uno». Esta artista también resalta que el arte callejero es de las formas de entretenimiento más honestas, pues no se paga una entrada para el «espectáculo», por lo que no hay una preconcepción —que sí hay en los teatros, auditorios— de que lo que verás es bueno. Por lo que si quien pasa por la calle se detiene y aplaude, será una apreciación genuina, una reacción honesta[35].

Bajo este prisma, el jueves 4 de mayo de 2023 tuvo lugar el III Seminario del Proyecto bajo el título «Aproximación Jurídica a los Artistas Escénicos Callejeros»[36].

32 Lev Tolstói, *Lucerna y Albert,* Acantilado, Barcelona, 2024, p. 16.

33 En la historia, el narrador se muestra enojado cuando ve que los residentes del lujoso hotel Schweizerhof no le dan nada una vez acaba de tocar: «Seguramente allá [Italia] no sucede como aquí, que, en un enorme hotel donde sólo se hospeda gente rica, cien personas escuchen a un artista y no le den nada…». (p. 35). Y vuelve sobre ello más adelante (p. 50): «¿Por qué este hecho inhumano, imposible en cualquier aldea alemana, francesa o italiana, es posible aquí, donde la civilización, la libertad y la igualdad se han llevado a su punto más alto, donde confluyen los viajeros más civilizados de los países más civilizados?».

34 José Miguel Vilar-Bou, *Diario de un músico callejero,* Ed. Espuela de Plata, Sevilla, 2013, p. 165.

35 Entrevista a Saw Lady recogida en el libro José Miguel Vilar-Bou, *Diario de un músico callejero, op. cit.,* pp. 167-178.

36 Aquí un resumen y fotos del seminario: http://deconflictulegum.usc.gal/es/de-conflictu-legum/actividades-y-actualidad/actividades/Seminario-Aproximacion-Juridica-a-los-artistas-escenicos-callejeros-Jueves-4-mayo-00001/

Cartel del Seminario «Aproximación Jurídica a los Artistas Escénicos Callejeros», diseñado por Danae Lobos

Como introducción al seminario, la Catedrática de Filosofía del Derecho de la USC, Milagros Otero Parga, abogó por volver a darle a las Artes y a las Humanidades la centralidad que tuvieron en la Universidad de antaño, huyendo de modelos mercantilistas de enseñanza universitaria y apostando por la formación de un alumnado crítico. La segunda parte del seminario se centró en los aspectos jurídicos de mayor incidencia en estas manifestaciones artísticas. Por un lado, Alejandro Nieto Cruz, Doctor de Derecho civil por la Universidad de Cádiz, comentó aquellos aspectos más relevantes de la propiedad intelectual para los intérpretes callejeros, advirtiéndonos que, aunque la LPI está centrada en aquellos artistas que graban su actuación, y no tanto los que actúan en directo, sí que hay preceptos de la ley plenamente aplicables. Este mismo profesor, durante el posterior Congreso, amplió esta exposición haciendo alusión a los derechos de imagen de estos artistas. María Pilar López García, gestora de proyectos en Smartib, además de ilustrarnos sobre todas las cuestiones que hay que tener en cuenta a la hora de gestionar la actividad de los intérpretes callejeros (desde su fiscalidad, hasta protocolos de seguridad, prestaciones sociales, así como las novedades que trajo consigo el Estatuto del Artista) puso sobre la mesa diversos casos reales llegados a la cooperativa Smartib. Para finalizar esta primera parte, Alejandro Platero Alcón, Profesor contratado doctor de Derecho Civil de la Universidad de Extremadura, hizo un recorrido por más de una decena de ciudades y nos expuso su regulación (o ausencia de ella) en torno al arte callejero.

En Galicia, como nos explicó María Moreno Berguer, Jefa del Servicio de Movilidad y Seguridad Ciudadana del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, disponemos de una normativa relativa a artistas callejeros que parte de la regulación autonómica de espectáculos públi-

cos y actividades recreativas —competencia exclusiva de las CC. AA.—. Nos referimos a la Ley 10/2017, de 17 de diciembre, primera norma autonómica con rango legal que establece una regulación genérica y global de esta materia. Derivado de ella, se dictó una Ordenanza por el Ayuntamiento de posibles ocupaciones que se pueden llevar a cabo en la vía pública que supongan un aprovechamiento especial. Esa Ordenanza se desarrolló mediante un Decreto del Ayuntamiento en el año 2013 que recoge una regulación para las actividades artísticas promovidas por particulares que ocupan la vía pública, y que se ha ido modificando de acuerdo con la realidad de una ciudad cultural y sensible a estas manifestaciones artísticas como es Santiago. Actualmente, es la resolución 2021/2252 la que contiene las normas aplicables a los artistas callejeros. En ella se trata de buscar un equilibrio entre ocio y descanso, libertad y espacio público. Las actividades de la vía pública están sujetas a autorización porque, como nos recordó la letrada, la Administración tiene la obligación de organizar el espacio común entre todos los ciudadanos para su disfrute ordenado. En la citada regulación, por tanto, encontramos normas que se refieren al horario y espacios en los que se podrán situar los artistas, a la obligación de rotar entre ellos al alcanzar las dos horas en el mismo lugar o, en fin, a las obligaciones de renovar el permiso de actuación en vía pública cada tres meses.

Por otro lado, quisimos tocar la perspectiva fiscal, para lo cual el Director financiero de SmartIB, Carlos García Marqueño, dio una ponencia sobre «La fiscalidad aplicada a la gestión cultural». El abogado partió de los siguientes datos: un 2.20 % del PIB nacional son del sector cultural; casi 700.000 personas empleadas en este sector, el 3,5 % de los trabajadores. Pero paradójicamente, solo recibe el 0.8 % de los presupuestos de todas las Administraciones. Por lo que recibe mucho menos de lo que aporta… De forma muy clara diferenció las responsabilidades y obligaciones que habría en las diferentes formas que se podría ejercer la actividad artística: como autónomo, como empresa, como asociación, o mediante una cooperativa.

Tanto en el seminario como en el Congreso dedicamos un espacio a los testimonios de los propios artistas callejeros. Tuvimos la suerte de contar con las experiencias artísticas de dos intérpretes, David Uclés y Mano Pereira.

David Uclés[37] comenzó señalando la valentía de sacar a la luz estos temas en un Congreso, lo que ve como un objetivo noble y vanguardista. A continuación, pasó a relatar su experiencia como músico callejero y nómada: a explicarnos el porqué de hacer este trabajo y dedicar su vida a ello. Con su grado y máster podría haber trabajado en un colegio, pues estudió traducción e interpretación con la idea de tener un trabajo estable; no obstante, siempre prefirió trabajar en la calle. Y es que más que dar conciertos en salas y auditorios, a los 18 años descubrió que lo que más ilusión le hacía era tocar en la calle con esa espontaneidad que aportaba el espacio público. Empezó a los 18 en Úbeda, antes de emanciparse, pero sus padres no querían que lo hiciera porque para ellos era como un estigma, como un ser pobre que mendiga en la calle. Por lo que la primera lucha fue con ellos, intentando hacerles ver que no era un oficio desprestigiado, lo cual no consiguió hasta mucho más tarde. Cuando se emancipó en Córdoba empezó a cantar con mayor libertad. Allí empezó a tener problemas con la policía, pues tocaba en la Mezquita, sentado en el muro que la rodea, pero se tenía que ir cada vez que aparecían las fuerzas del orden. Lo cierto es que tocaba con la guitarra clá-

37 El contenido de estos párrafos pertenece a la experiencia del escritor, músico y pintor David Uclés, de su vida como músico callejero antes de dedicarse plenamente a la escritura literaria. Generosamente ha permitido que reproduzca lo que nos contó aquel día de octubre de 2023, en el seno del Congreso reseñado.

sica, punteo, suave, pero igualmente en ocasiones era apartado de tocar. Después fue a vivir a Granada, donde el trato de la policía era similar al de Córdoba, salvo que cantase flamenco en el Mirador de San Nicolás. En cambio, en Alemania y en Suiza nunca tuvo ningún problema, nunca le pidieron la documentación ni lo echaron, y eso que tocaba con la guitarra acústica, que suena más alto que la clásica. Pero nunca ha tocado amplificado. Luego vivió en Barcelona y en Madrid, donde no tuvo ningún problema salvo cuando dejó la alcaldía Manuela Carmena, pues la libertad que ella había otorgado se fue de pronto: cuando iba al metro con su guitarra, le decían: «ya no está Carmena, ya no están sus normas…». En estas dos ciudades más que problemas con la policía, era con los otros músicos, pues no estaba regulado, y era difícil justificar el lugar en el que se colocaba cada uno. En cualquier caso, en esa primera tanda de mudanzas, aprendió varias reglas que quiso seguir de ahí en adelante:

1. La primera, cantar en un espacio abierto, nunca delante o al lado de una vivienda —por muy céntrico o turístico que fuera el lugar— para no molestar a los vecinos.
2. Nunca cantar amplificado: por un lado, porque le parece más romántico que se cante a viva voz; y por otro, porque no ve adecuado que se deba tocar o cantar a tal volumen. En ocasiones, esta «regla» autoimpuesta le ha hecho sufrir bastante, por ejemplo, cuando tocaba el arpa y hacía frío, pues se le llenaban los dedos de ampollas y le sangraban. Pero prefiere que le suceda esto anterior, a que la música «se convierta en ruido» a causa de los decibelios.
3. Además, canta de pie, pues así es mayor la presencia; y canta sin amigos al lado, porque podría dar la impresión de estar pasando el tiempo, cuando es un trabajo serio.

Por último, nos comentó que trataba de mimetizarse con el lugar en el que cantaba. Por ejemplo, cuando vivió un año en París, se aprendió 20 canciones de *chanson française* con acordeón. Allí se embebía del espíritu de Jacques Brel y de Edith Piaf, se iba a Montmartre y cantaba esas canciones. Quería que la música fuese patrimonio inmaterial de la ciudad. Como los gaiteiros en el arco, que los peregrinos cuando vienen están deseando escuchar la gaita al entrar en el Obradoiro. Por eso empezó a mimetizarse con el lugar. Cuando vivió en Oporto, cantaba fado. En Galicia vivió dos años y siete veranos, en los que fuimos muchos los que lo vimos y escuchamos cantando música celta, canciones de Amancio Prada, de Luz Casal, de Luar na Lubre…

Por su parte, el músico e historiador de arte Mano Pereira[38], gaiteiro del Arco de Palacio, empezó mostrándonos de palabra la realidad de las personas que tocan en la calle. El Arco de Palacio es un lugar privilegiado, nódulo central de la actividad turística y cultural de Santiago, por estar al lado de la plaza del Obradoiro. Es lo último que ven los peregrinos antes de llegar a la Catedral. Mano Pereira entiende que forman parte del patrimonio cultural y emocional de la ciudad, no solo los músicos, sino también las medalleiras, el castañeiro, los mimos… En su recuerdo de Santiago siempre estará Antonio[39] tocando en la Rúa do Vilar, o el Jazzman[40]

38 También el músico Mano Pereira nos ha permitido, generosamente, plasmar su testimonio como gaiteiro del Arco del Palacio de Xelmírez, en el que da la bienvenida a miles de peregrinos todos los días en su entrada al Obradoiro, plaza principal frente a la Catedral de Santiago de Compostela.

39 En referencia a Antonio Recuero, quien amenizó durante casi tres décadas los soportales de la Rúa do Vilar. Aquí una entrevista al músico, quien versionaba a Aute, Sabina, Víctor Manuel… https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/santiago/2016/09/28/calles-santiago-musicos-dejan-helado-hielan-alma/0003_201609S28C8991.htm

40 En referencia a Quique Azambuya, músico uruguayo que a mediados de los 90 creó en Santia-

tocando en la Praza da Quintana. Y cree que la imagen de los gaiteiros en el Arco de Palacio es algo similar, pues los peregrinos los reconocen como tal, como aquellos que les esperan en el último punto del Camino antes de llegar, por fin, a la Catedral.

Nos hizo notar las incoherencias de la normativa santiaguesa: situar en un mismo plano regulatorio a los intérpretes y comerciantes; tener que alegar un título en alguna disciplina musical o un examen *ad hoc* para evaluar si alguien es apto para tocar en la calle. En su opinión, la vara de medir la debe tener el público quien, en última instancia, dará o no valor a quien se pone a tocar en la vía pública.

Como se indica en el procedimiento de concesión, los artistas deben pedir una autorización trimestral —aunque no les dan nada que los identifique como artistas callejeros, cosa que agradecería para poder acreditar que tiene derecho a ocupar ese espacio durante la hora y media que sea—, pero después se autogestionan: ese mínimo de libertad para que los intérpretes se organicen entre ellos dice que es muy necesario, sobre todo por el pluriempleo que casi todos practican. Él mismo da clase en más de 10 centros, es músico en la Catedral desde hace 20 años, toca en el grupo de la cantante Pili Pampín… Todos necesitan trabajar todos los días, pero no pueden siempre a la misma hora, por eso es bueno que les dejen ese margen para autorregular sus horarios. Su gran demanda, tras llevar muchos años cumpliendo con el sistema establecido por el Concello de Santiago, es poder estar protegido laboral y fiscalmente, pues entiende que el régimen de autónomos no se acomoda bien a su realidad ni a la del resto de los artistas callejeros.

Durante el Congreso también hubo tiempo para la presentación de comunicaciones. Entre otras, contamos, por un lado, con una del del profesor de Derecho civil de la Universidad de la Laguna Luis Javier Capote Pérez. De él contamos ahora en este número extraordinario con la contribución «**La autoría de las obras no exime del conocimiento**»**.** En ella defiende la necesidad de que la formación para artistas y creadores de contenido incluya acciones en el área de las disciplinas jurídicas y más concretamente, en el de la regulación de la propiedad intelectual. Por otro lado, la profesora de Derecho civil de la Universidad de Oviedo Paula Vega García nos ilustró sobre «**La imagen de artistas, intérpretes y ejecutantes en la era de la Inteligencia Artificial»,** que también se añade ahora al elenco de artículos de este número. En él trae a colación el tema de las réplicas digitales de un artista mediante sistemas de inteligencia artificial, analizando hasta qué punto es posible para el artista proteger su imagen, tanto a través de la regulación del derecho constitucionalmente protegido como de los derechos de propiedad intelectual que pudieran recaer sobre ella.

Como colofón, en este número extraordinario de *Cultus et Ius* se contiene un último artículo que, si bien no se encuadra en el Proyecto Artistas Marginales, de alguna forma da continuidad a la línea iniciada con él: el estudio desde el punto de vista jurídico de aquellas manifestaciones artísticas menos tenidas en cuenta, tradicionalmente, por el Derecho. En concreto, nuestra investigación desde entonces se ha centrado, en especial, en el mundo musical, celebrando en temporada estival los cursos de verano «Sinergias entre el Derecho y la Música». Del segundo de estos cursos deriva la contribución que aquí se recoge del Catedrático emérito de Derecho civil de la Universidad de Zaragoza, Jesús Delgado Echeverría,

go este «personaje», el del jazzman, en las más emblemáticas plazas compostelanas. Aquí una entrevista: https://www.elprogreso.es/articulo/cultura/jazzman-11-anos-envolviendo-con-musica-las-piedras-de-compostela/20080905155400164658.html

quien como ya mencionamos también formó parte del Proyecto Artistas Marginales desde sus inicios. En este caso nos hablará de **«El La 440, los castrati en la iglesia y la prohibición de representar óperas en cuaresma»**, realizando un recorrido, a través de multitud de ejemplos, por las reglas no solo ni principalmente jurídicas que organizan la vida musical y las relaciones entre sus participantes.

5. Coda

Debo confesar que este proyecto nació por la confluencia de muchas inquietudes: el amor por el arte (el arte en todas sus manifestaciones), que sobre todo se lo debo a mis padres; el amor por el Derecho, que en especial se lo debo a quienes fueron mis primeras profesoras de esta disciplina, Maripaz García Rubio y Marta Otero Crespo; y por último el amor, o quizás mejor dicho «cierta inclinación mía» hacia lo «vulnerable», hacia lo olvidado, o hacia lo que se queda al margen de los grandes estudios. Hace un tiempo me encontré con una revista del colegio, a la que nutríamos de artículos los alumnos adolescentes, y vi uno de mi autoría del que no me acordaba, titulado «espacios olvidados». El artículo se encontraba inserto en una sección en la que nos despedíamos de las instalaciones del colegio, que se mudaba a las afueras de Santiago, dedicando grandes páginas a las aulas, al gran patio de recreo, al salón de actos, a la dirección… pero se ve que yo había decidido que la carpintería, las calderas, la lavandería, la cocina, la fotocopiadora, junto a todo el personal que allí trabajaba, también se merecían su espacio para el recuerdo. Como también creí, cuando concebí este proyecto, que las manifestaciones artísticas más marginales, como puede ser el *art brut*, como puede ser la de un mimo callejero, o la de una grafitera, se merecían su estudio desde el punto de vista jurídico.

6. Bibliografía

7H Cooperativa Cultural, *Cando elas toman os muros: feminismo e arte urbana en Galicia,* Universidade da Coruña. Servizo de publicacións, A Coruña, 2022.

Ammerman Yebra, Julia/Vázquez Asper, Fernando, «Artistas vulnerables», *Libertad, arte y cultura. Reflexiones jurídicas sobre la libertad de creación artística,* La Cultivada, 2023, pp. 833-884.

Anguita Villanueva, Luis Antonio/Guimarães, Maria Raquel (Coords.); Ortega Doménech, Jorge (sel.), *Arte urbano, Propiedad intelectual y Propiedad industrial*, Reus: Fundación AISGE, 2022.

Arquivo de galicia, *Mentes no labirinto. Saúde mental, cultura e inclusión: catálogo de exposición,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2024.

Barilli, Renato, *Dubuffet, e l'arte dei graffiti*, Ed. Gabriele Mazzota, Milán, 2002.

Bercóvitz Álvarez, Germán, *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor,* Tecnos, Madrid.

de Araujo Meirelles Magalhães, Fernanda, «El uso de los Contratos Inteligentes (Smart Contracts): Nuevos Caminos para el Derecho Contractual (?) [The use of Smart Contracts: New Directions for Contract Law (?)]», *Desafíos del Derecho en la Sociedad Actual: Reflexiones y Propuestas,* Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2022.

Feuerzeig, Jeff, *The devil and Daniel Johnston,* 2005. Documental autobiográfico (EE. UU.). Disponible en: https://www.dailymotion.com/video/x2hv6zm

García Rubio, María Paz, «Las primeras aplicaciones por el Tribunal Supremo de la reforma de la discapacidad. Coda sobre las discrepancias en la exégesis de dos Convenios internacionales de derechos humanos», *La reforma de la discapacidad: comentarios a las nuevas reformas legislativas*, Castro-Girona Martínez, Almudena; Cabello de Alba Jurado, Federico; Pérez Ramos, Carlos (Coords.), Vol. 1, Tomo 1, 2022, pp. 531-572.

García Rubio, María Paz, «La capacidad para contratar de las personas con discapacidad», *Estudios de derecho de contratos*, Emilio Blanco Martínez (coord..); Antonio Manuel Morales Moreno (Dir.), Ed. Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2022.

García Rubio, María Paz, «La necesaria y urgente adaptación del Código civil español al artículo 12 de la Convención de Nueva York sobre los derechos de las personas con discapacidad», *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, T. LVIII.

Guimarães, Maria Raquel / Redinha, Maria Regina (Coords.), *A arte saiu à rua: A tutela jurídica dos graffiti*, Editora d'Ideias, 2023.

Kusama, Yayoi*, La red infinita,* Penguin Random House, Barcelona, 2022.

Laporte, Sophie (Dir.), Lombardi, Sarah (Comisaria), *L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection,* Collection de L'Art Brut Lausanne, 2020.

Merino Calle, Irene, «A apropriação cultural da camisola poveira: uma abordagem provisória para avançar com propostas legislativas para a salvaguarda do Património cultural imaterial português», *Revista Electrónica de Direito*, Vol. 29, Nº. 3, 2022, pp. 131-156.

Merino Calle, Irene, «Patrimonio cultural inmaterial y bienes comunes: ¿nuevos derechos de propiedad intelectual?», *Derecho global. Estudios sobre derecho y justicia*, Vol. 4, Nº. 12, 2019, pp. 41-60.

Nieto Cruz, Alejandro, «El autor fantasma: determinación de la autoría y derechos morales», *Actualidad Civil,* núm. 1, enero 2022, pp. 1-18.

Plaza Penadés, Javier, «Comentario al art. 1 LPI», *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual,* Tirant lo Blanch, Valencia.

Rubi Puig, Antoni, «La espada de Judith. Fenómenos de copia y estándares para la evaluación judicial de su licitud en el derecho de autor y el derecho del arte», *Anuario Iberoamericano de Derecho del Arte*, 2017, pp. 29-164.

Sáiz García, Concepción, «Comentario al art. 5 LPI», *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual,* Tirant lo Blanch, Valencia, 2017.

Tolstói, Lev, *Lucerna y Albert,* Acantilado, Barcelona, 2024.

Torres Costas, Eugenia*, La capacidad jurídica a la luz del artículo 12 de la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad,* Publicaciones del Boletín Oficial del Estado, Madrid, 2020.

Vicente Domingo, Elena, "Mecanismos preventivos de protección de los grafitis: el caso 5Spointz", *Arte urbano, Propiedad intelectual y Propiedad industrial,* Anguita Villanueva, Luis Antonio / Guimarães, Maria Raquel (Coords.), 2022, pp. 133-154.

Vicente Domingo, Elena, *Los grafitis como obras protegibles*, Editorial Reus-Fundación AISGE, 2021.

Vilar-Bou, José Miguel, *Diario de un músico callejero,* Ed. Espuela de Plata, Sevilla, 2013.