UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Facultad de Derecho

MÁSTER UNIVERSITARIO EN LA ABOGACÍA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LOS DERECHOS DE AUTOR EN EL ORDENAMIENTO JURIDICO ESPAÑOL: ESPECIAL REFERENCIA AL PLAGIO EN EL ÁMBITO MUSICAL

MARIO LÓPEZ CARRIO

Primera Convocatoria. Enero 2021.

LOS DERECHOS DE AUTOR EN EL ORDENAMIENTO JURIDICO ESPAÑOL: ESPECIAL REFERENCIA AL PLAGIO EN EL ÁMBITO MUSICAL

RESUMEN.

Los derechos de autor son una cuestión relativamente reciente dentro del ordenamiento jurídico de los Estados. En primer lugar se presentará su evolución histórica, desde del tratamiento que recibían las obras literarias y artísticas, donde aún no existía un derecho de autor como tal, hasta el Convenio de Berna y los posteriores convenios internacionales y directivas europeas, en los que ya podemos observar un derecho de autor con unas características muy próximas a su configuración actual. En segundo lugar se analizará su regulación en la legislación española, centrándonos en su naturaleza, su objeto y, especialmente, en los casos de plagio dentro del ámbito musical. Dentro de esta última cuestión, se intentarán estudiar las principales sentencias dictadas por los tribunales, así como ofrecer alguna propuesta que ayude a resolver aquellos casos en los que exista duda de si se ha producido plagio o no.

ABSTRACT.

Copyright is a relatively recent issue within the legal system of States. First of all, we will present its historical development, from the treatment of literary and artistic works, where there was no copyright as such, to the Berne Convention and subsequent international conventions and European directives, where we can already see a copyright with characteristics very close to its current form. Secondly, we will analyse its regulation in Spanish legislation, focusing on its nature, its object and, especially, on cases of plagiarism within the musical field. Within this last issue, an attempt will be made to study the main sentences handed down by the courts, as well as offering some proposals to help resolve those cases in which there is doubt as to whether plagiarism has occurred.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. 5

2. LOS DERECHOS DE AUTOR A LO LARGO DE LA HISTORIA.....6

2.1. DESDE EL DERECHO ROMANO HASTA LA EDAD MODERNA. 6

2.2. EL PRIMER CONVENIO INTERNACIONAL SOBRE DERECHOS DE AUTOR. EL CONVENIO DE BERNA.....10

2.3. OTROS CONVENIOS INTERNACIONALES Y LAS DIRECTIVAS EUROPEAS EN MATERIA DE DERECHOS DE AUTOR. 13

3. LOS DERECHOS DE AUTOR EN LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA. 16

3.1. EL DERECHO DE AUTOR COMO DERECHO CONSTITUCIONAL.....16

3.2. EL OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR. LA OBRA PROTEGIDA. ESPECIAL REFERENCIA A LA OBRA MUSICAL. 20

3.3. LA OBRA DERIVADA. EL DERECHO DE TRANSFORMACIÓN.....24

4. LA FIGURA DEL PLAGIO EN EL ÁMBITO MUSICAL......30

4.1. CONCEPTO DE PLAGIO. 30

4.2. PRINCIPALES SENTENCIAS DICTADAS POR LOS TRIBUNALES ESPAÑOLES SOBRE PLAGIO MUSICAL. 32

5. CONCLUSIONES.....38

6. BIBLIOGRAFÍA.....41

ÍNDICE DE ABREVIATURAS.

Audiencia Provincial	AP
Código Penal	CP
Constitución Española	CE
Fundamento Jurídico	FJ
Ley de Propiedad Intelectual	LPI
Organización Mundial de la Propiedad Intelectual	OMPI
Real Academia Española	RAE
Repertorio de Jurisprudencia	RJ
Sentencia de la Audiencia Provincial	SAP
Sentencia del Tribunal Constitucional	STC
Sentencia del Tribunal Supremo	STS
Tribunal Constitucional	TC
Tribunal Supremo	TS
Unión Europea	UE

1. INTRODUCCIÓN.

El reconocimiento de los derechos de autor tal y como se entienden hoy en día ha requerido el transcurso de un largo periodo de tiempo y una serie de acontecimientos históricos de enorme trascendencia. Así, en el derecho romano era visto como un trabajo más sometido a las reglas de accesión de los bienes muebles, a pesar de que algunos autores entienden que se llega a vislumbrar una discreta conciencia del derecho de autor sobre las creaciones literarias y artísticas. En la Edad Media, el acceso a la cultura queda limitado al clero, nobles y reyes, no siendo hasta la aparición de la imprenta cuando se empieza a difundir el conocimiento y aparecen grandes escritores y artistas. A pesar de ello, la protección se centraría en la figura del editor, a los que el poder público les concedía privilegios de edición que, a cambio, les servía para controlar y adoctrinar al Pueblo. No es hasta la Edad Moderna cuando aparecen las primeras leyes y convenios internacionales que reconocen los derechos de autor de manera similar a la de nuestros días. El análisis de esta evolución ocupará el primer punto de este trabajo.

En segundo lugar, ya centrándome en el derecho español vigente, se estudiará la naturaleza jurídica del derecho de autor desde el punto de vista constitucional, donde la doctrina varía entre los que defienden su carácter de derecho fundamental y los que rechazan dicha teoría. Después, se analizará el objeto del derecho de autor, la obra original y los requisitos que ha de reunir una obra para merecer la protección que les concede a aquellas la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), así como las características de las obras derivadas como resultado del ejercicio del derecho de transformación reconocido legalmente en el artículo 21 LPI.

En tercer lugar, se estudiará la figura, no regulada legalmente, del plagio en el ámbito musical. Primero se ofrecerá una definición de qué podemos entender por plagio, a la vista de lo apuntado por la doctrina y los tribunales, no sin antes mencionar dos antiguos casos de plagio de los que se tiene conocimiento, uno procedente del mundo romano y el otro del mundo griego. A continuación, nos centraremos en analizar las sentencias más importantes dictadas por los tribunales españoles en casos donde se discutía la posible existencia de plagio, mediante los cuales podremos ver cómo se trata de una cuestión que no ha encontrado aún una opinión clara y pacífica. Finalmente, se intentará ofrecer alguna posible solución para resolver los casos de plagio de los que tengan que tener conocimiento nuestros tribunales.

2. LOS DERECHOS DE AUTOR A LO LARGO DE LA HISTORIA

2.1. DESDE EL DERECHO ROMANO HASTA LA EDAD MODERNA.

Hay que retroceder a la Antigua Roma para avistar los primeros estadios de lo que hoy conocemos como propiedad intelectual. No cabe afirmar que exista ya en esta época unos derechos de autor como tal, pero sí que vemos cómo se empieza a tratar la propiedad sobre determinadas obras de arte y literarias. Así, en el caso de los escritos se aplica la regla de la accesión[1], de manera que el propietario de la tabla, pergamino o papiro hace suyo lo escrito en dicho material, sin perjuicio de la posible reclamación de las cantidades dinerarias en concepto de gastos de tinta. Para las pinturas el criterio es más difuso, existiendo un gran debate entre sabinianos y proculeyanos. Los primeros defendían que el dueño del material en el cual se llevaba a cabo la pintura hacía suya la misma[2], mientras que los segundos mantenían el criterio contrario, siendo el dueño del todo el pintor[3]. En el caso de las estatuas, en un primer momento, existía la misma controversia doctrinal, sin embargo con Justiniano se resolvió de tal forma que la estatua sería del propietario de la materia únicamente si el producto podía revertirse, pudiendo volver a ser materia prima. Si no era posible dicha reversión, entonces el especificante (escultor) se hacía dueño del producto. No obstante, si la estatua se colocaba en una plaza

---

[1] "Mas también lo que se escribe en un papiro mío o se pinta en una tabla mía se hace mío instantáneamente, aunque en cuanto a la pintura hayan opinado algunos en contra, en razón al valor de la pintura; pero es preciso que una cosa cede a aquella sin la cual no puede existir" (D., 6, I, de rei vindicat, 23, 3, Paulo). Otro aforismo que es muy claro a este respecto: "También las letras, aunque fuesen de otro, ceden igualmente a los papiros o pergaminos, como suele ceder al suelo lo que en él se edifica o se siembra; y de este modo, si en papiros o pergaminos tuyos hubiese escrito Ticio una poesía, o una historia, o un discurso, será considerado el dueño de este objeto (o volumen), no Ticio, sino tú. Pero si reclamases a Ticio tus libros o tus pergaminos y no estuvieses dispuesto a pagar los gastos de la pintura, podrá Ticio defenderse por la *exceptio doli mali*, con tal que hubiese adquirido de buena fe la posesión de tales papiros o pergaminos" (Eod., 33).

[2] "Pero se acepta una solución contraria si alguien en una tabla mía pintase, por ejemplo, una imagen; pues se prefiere decir que la tabla cede a la pintura. De cuya diversidad de criterio difícilmente se da una razón idónea. Ciertamente, según esta regla, si estando yo poseyendo me reclamas el cuadro que es tuyo, sin pagarme el precio de la tabla, podría rechazar tu demanda por medio de la excepción de dolo; y si tú poseyeras, lógico es que se me deba dar contra ti una *actio utilis*, en cuyo caso, si no pagase los gastos de la pintura podrás rechazarme con la excepción de dolo, siempre que fueses poseedor de buena fe. Es evidente que si tú u otro me hubiereis sustraído la tabla, me compete la *actio furti*" (Gayo, 2, 78).

[3] "Si alguien hubiera pintado en tabla ajena, opinan unos que la tabla cede a la pintura; les parece a otros que la pintura, cualquiera que sea, cede a la tabla. Pero a nosotros nos parece mejor que la tabla ceda a la pintura, porque es ridículo que una pintura de Apeles o Parrasio ceda por accesión a una pobrísima tabla. Lo cual no obsta para que si el dueño de la tabla poseedor del cuadro se lo reclamase el que lo pintó y no pagase el precio de la tabla, pueda ser repelido con la *exceptio doli mali*. En cambio, si le poseyese el que lo pintó, es lógico que se dé contra él una *actio utilis* al dueño de la tabla, en cuya hipótesis, si éste no pagase el coste de la pintura, podrá ser repelido por la *exceptio doli mali*, siempre que hubiera sido poseedor de buena fe el que hizo la pintura. Porque es evidente que si el que pintó u otro sustrajo las tablas, compete al dueño de las mismas la *actio furti*" (I., 2, I, de rerum div., 34.).

pública, aunque no era propiedad de la comunidad, no podía ser movida de aquel lugar ni tan siquiera por el propio donante de la estatua, a pesar de haber sido el escultor, y en ella solo podía aparecer el nombre del emperador y, excepcionalmente, el del donante [4]. Esta problemática en el ámbito de la pintura y las estatuas encontraba mejor solución si estas se realizaban e instalaban en un edificio, en cuyo caso serían del propietario del inmueble.

De todo lo anterior parece extraerse que las creaciones de los pintores y artistas eran vistas como un mero trabajo (*operae*), no merecedoras de una protección especial a pesar de la creatividad que requerían, siendo objeto de negocios jurídico patrimoniales, principalmente la *locatio conductio* y la *stipulatio*. Sin embargo, parte de la doctrina está convencida que en algún momento del derecho romano se empieza a considerar que la obra pertenece al autor y que son ilícitas la usurpación de la paternidad, la publicación contra su consentimiento y el plagio. En efecto, *Franceschelli* recuerda la aplicación de la *actio iniuriarum* frente a la publicación no autorizada, con análogo sentido al que posee en los casos de relevancia abusiva de disposiciones testamentarias o secretos familiares, y de la *actio furti* contra la publicación abusiva cometida a través de un atentado al manuscrito, y señala las manifestaciones de un derecho de paternidad y a perfeccionar la obra en sucesivas ediciones. Incluso, como ya se verá más adelante, Marcial manifiesta, en un conocido epigrama, la convicción de la ilicitud del plagio[5].

Si avanzamos un poco más adelante en la historia, concretamente en la época medieval, los manuscritos representaban el principal medio de conservación y transmisión de las obras y conocimientos existentes. Los manuscritos eran copias más o menos fehacientes de obras originales, principalmente de orientación religiosa, producidas por los monjes que residían en los monasterios. A ellos solo tenían acceso los propios miembros de la Iglesia, siendo propiedad de los altos cargos eclesiásticos, por lo que no aparece aún la idea de "propiedad intelectual". Como bien documenta LAURA NOVELLE[6], en los siglos XII y XIII la situación toma un gran cambio, con el desarrollo de las universidades,el c en las ciudades los estudiantes precisan de instrumentos de estudio, lo que da lugar a la aparición de manuales y códices gestionados por las bibliotecas universitarias. Pero el progresivo aumento de estudiantes universitarios y de una nueva clase social laica y culta, incrementa aún más la demanda de libros, lo que lleva a la aparición de talleres urbanos profesionales (denominados estacionarios o libreros) que se

[4] GARCÍA, Ernesto Rengifo. Derecho de Autor en el Derecho Romano, El. *Rev. Derecho Privado*, 2009, vol. 16, p. 22.

[5] BAYLOS CORROZA, Hermenegildo. Tratado de Derecho Industrial, 2da. *CIVITAS SA*, 1993, p. 150.

[6] NOVELLE-LÓPEZ, Laura. De la arcilla al e-book. *Historia del libro y las bibliotecas*. 2012, p. 17.

comprometían, mediante una actividad comercial regulada y vigilada por la Universidad, a tener existencias de calidad de los libros de enseñanza, y los prestaban a los estudiantes para que los copiaran (normalmente por trozos o piezas) a cambio de un determinado pago ("sistema de pecias"[7]).

Merece especial atención la figura de los juglares medievales, estos eran intérpretes (a diferencia de los trovadores y troveros, que eran compositores y poetas) que se ganaban la vida actuando ante un público, eran tanto cantantes, como instrumentistas, bailarines, contadores de historias, lanzadores de cuchillos, acróbatas, contorsionistas, magos, malabaristas y domadores de animales. Se caracterizaban por su vida itinerante, desplazándose de lugar en lugar, de castillo en castillo, intentando colocar su talento al servicio de quien quería pagarlo bien, como por ejemplo un señor o incluso un rey[8]. Tanto juglares como trovadores guardaban recelosamente sus obras, hasta el punto de necesitar la autorización del señor o rey para el que servían en caso de querer enseñar sus canciones y poemas a otros juglares. Incluso, era común que el juglar no compositor tuviese que pagar bien en dinero bien en especie al autor para que este le enseñase de memoria la obra o le cediese el manuscrito. Lo que está claro es que no fue un entorno pacífico, pues se sabe que no era extraño que algunos juglares hicieran modificaciones de las obras y se presentasen a sí mismos como autores cuando, realmente, eran meramente intérpretes[9].

Sin embargo, es en el siglo XV cuando, con la invención de la imprenta, se produce un verdadero punto de inflexión en esta materia. Como bien apunta PEDRAZA GRACIA[10], aparece una nueva "cadena" en la producción de libros. En primer lugar encontramos la figura del autor, siendo lo más habitual que este no contase con los recursos suficientes para publicar su obra, por lo que precisaba acudir a un tercero que fuese capaz de asumir dichos gastos. Es aquí donde entra en juego la figura del "editor", el cual asumía todos los costes inherentes a la elaboración de la impresión. Dicho negocio entre autor y editor se instrumentalizaba través del contrato de edición, en base al cual el autor cedía su obra al editor a cambio del pago de la

---

[7] Para más información sobre el sistema de pecias: MUÑOZ, Paloma Cuenca. El libro en el Siglo XIII: La Pecia. *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés. Madrid: Universidad Complutense de Madrid*, 2002, pp. 231-245.

[8] NAVARRO, Ángela, XIA, Anqi. *"La música profana medieval: trovadores y juglares"*. P. 6.

[9] PIDAL, Ramón Menéndez. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria cultural de España.* Tip. de la" Rev. de archivos", 1989.

[10] GRACIA, Manuel José Pedraza. La función del editor en el libro del siglo XVI. *Titivillus*, 2015, vol. 1, p. 211-226.

cantidad económica que ambos pactasen (en otros casos tomaba la forma de pago en especie, obligándose el editor a entregar al autor un número concreto de ejemplares). Así, el editor se convertía en dueño de las obras que publicaba, obteniendo íntegramente los beneficios de su posterior venta o perdiendo su capital cuando el resultado no era exitoso. El siguiente agente dentro de la cadena es el impresor de la obra, relacionándose con el editor a través del contrato de impresión. Por medio de dicho contrato el impresor se obligaba a imprimir una determinada obra en las condiciones pactadas con el editor a cambio del pago por este de un precio que, en algunas ocasiones, al igual que ocurría con el autor, podía incluir o ser sustituido por la entrega de un número determinado de ejemplares de la obra impresa. Además del contenido estrictamente económico, el contrato de impresión también recogía cláusulas referidas al tiempo máximo de ejecución, el lugar de entrega de los ejemplares, el tipo de papel y letra (formato) así como otras de tipo jurídico, como las penalidades en caso de incumplimiento del contrato, la responsabilidad de los avalistas en caso de incumplimiento, etc. Finalmente, el último eslabón dentro la cadena la ocupaba el mercader de libros, el cual adquiría del editor ediciones completas, o parte de ellas, que distribuía en diferentes lugares proveyendo a libreros y feriantes (no directamente a los lectores)[11]. A medida que avanzamos en el tiempo los diferentes agentes de la producción del libro van entremezclando sus funciones.

Esta nueva cadena de producción de libros no estuvo exenta de problemas ya que tuvo lugar la proliferación constante de ediciones falsificadas de obras ya impresas, a un coste muy inferior a las originales e, incluso, el robo de los propios textos, originando graves perjuicios económicos a los editores originales. Como respuesta a esta situación, estos comenzaron a buscar apoyo en los poderes públicos, lo que dio lugar a la aparición del denominado "sistema de privilegios", por el cual los reyes o gobernantes concedían a los editores un privilegio o exclusiva de impresión de aquellas de sus obras para las que solicitasen tal protección. El plazo de concesión variaba mucho en cada país y para cada obra, en cualquier caso, terminado el plazo de concesión, el editor debía pedir su prórroga pues, en caso de no hacerlo, la obra quedaba libre y cualquier otro editor podía solicitar el privilegio[12]. Como se puede apreciar, se trataba de un sistema que pretendía proteger la explotación comercial de las obras por parte de los editores, pero que no reconocía la propiedad intelectual de sus autores. Además de esta

[11] GRACIA, Manuel José Pedraza. El control de la distribución del libro en Zaragoza y la defensa de los privilegios de los libreros en los siglos XVI y XVII: el gremio de libreros contra Juan Baube. *Pliegos de bibliofilia*, 2004, no 28, pp. 51-60.

[12] CUADRADO, Amparo García. *Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta durante la Edad Moderna en España*. Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 126-134.

función económica, los privilegios servían al poder público de forma de control político, pues se decidía qué contenidos eran objeto de publicación y cuáles no.

Otro de los grandes problemas que planteaba el sistema de privilegios fue la inexistencia de una legislación común internacional, de modo que los privilegios únicamente producían efectos dentro del territorio en el cual ejercía su jurisdicción la autoridad pública concedente del privilegio, siendo común que una edición publicada en España fuese editada furtivamente en otro país sin que el editor original pudiese protegerse de dicha actuación, lo que además suponía una reducción de sus expectativas de negocio en otros Estados[13].

Es en el siglo XVIII cuando comienza a centrarse la protección en la figura del autor, quedando desvinculado del impresor/editor, reconociéndose de esta forma la originalidad creativa por encima de las labores mecánicas de edición/impresión. De hecho, es en este siglo cuando da a luz la que es considerada por la mayor parte de doctrina como la primera disposición que regula los derechos de autor, el Estatuto de 10 de abril de 1709, de la Reina Anna, aprobado por la Cámara de los Comunes. Esta disposición puso fin al monopolio que ostentaba la "Stationers Company", en virtud del cual nadie podía editar una obra que hubiese sido publicada por alguno de sus agremiados. Dicho Estatuto otorgaba a los autores el derecho exclusivo de reproducción (derecho de "copyright") de sus obras por un plazo de catorce años, renovable por una vez, por el mismo plazo, solo si el autor seguía vivo. En el caso de las obras publicadas antes de 1710, estas recibían un único plazo de protección de veintiún años contados a partir de esa fecha[14].

2.2. EL PRIMER CONVENIO INTERNACIONAL SOBRE DERECHOS DE AUTOR. EL CONVENIO DE BERNA.

El primer gran avance a nivel internacional en el reconocimiento de los derechos de autor tiene lugar con el convenio adoptado por la Convención de Berna celebrada el 9 de septiembre de 1886. Dicha Convención fue promovida por la Asociación Literaria Internacional, precursora de la Asociación Literaria y Artística Internacional (ALAI), y a ella acudieron delegados de sociedades literarias, academias, universidades, artistas, autores y editores de varios países,

[13] FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *La aparición del libro*. Libraria, 2005, p. 260.

[14] DE LEON GARCIA, SHAMARA, et al. *Análisis histórico del derecho de autor y su inclusión constitucional como derecho humano en México*. 2017. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma del Estado de México, p. 12.

buscando la protección efectiva de los derechos de autor[15]. El Convenio aprobado en Berna tenía como objetivo principal establecer una protección mínima que sirviese de base para la regulación normativa de los derechos de autor de cada uno de los Estados parte (entre ellos España), pero sin ánimo de prevalecer sobre dicha legislación interna.

Aunque en el texto del Convenio[16] no aparece una definición expresa de que se ha de entender por derechos de autor sí que se señala qué son "obras protegidas" las "obras literarias y artísticas", las cuales "comprenden toda producción del dominio literario, científico o artístico, cualquiera que sea la manera o forma de expresión, como libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones 'y otras obras de igual naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales, las obras coreográficas y las pantomimas, cuya presentación en escena está consignada por escrito o de otra manera; las composiciones musicales con letra o sin ella, las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado y litografía; las ilustraciones, las cartas geográficas, los planos, croquis y obras plásticas relativos a la geografía, la topografía, la arquitectura o las ciencias". Asimismo, se asimila y protege como obras originales "las traducciones, adaptaciones, arreglos de música y demás transformaciones de una obra literaria o artística" así como "las colecciones de diferentes obras", sin perjuicio de los derechos de autor de la obra original.

Uno de los preceptos más novedosos y de mayor trascendencia internacional es el artículo 5 del Convenio. Este precepto consagra el denominado "principio de trato nacional", según el cual un autor de un país (Estado de origen) vería protegida su obra en el resto de países miembros (distinto al país de origen de la obra), disfrutando de los mismos derechos que sus nacionales, así como de los derechos especialmente recogidos en el Convenio. Dicha protección no quedaba subordinada al cumplimiento de ninguna formalidad, independientemente de la existencia o no de protección en el país de origen de la obra. En cuanto a la duración de la protección conferida por el Convenio, se estableció un plazo general que se extendía durante toda la vida del autor y cincuenta años después de su muerte. Además, se establece un derecho inalienable a favor del autor, o de sus causahabientes, a participar en las ventas posteriores a la primera cesión hecha por el autor (art. 14 ter).

Centrando nuestro análisis en la parte del articulado del Convenio que hace referencia al ámbito musical, además del citado artículo 2, podemos encontrar varios preceptos de cierto interés. El

---

[15] FUCHS MATEO, Liliana C. *La propiedad intelectual como propiedad especial a lo largo de la historia*. 2017. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 675-676.

[16] Gaceta de Madrid núm. 115, de 25 de abril de 1933, páginas 618 a 623.

primero de ellos es el artículo 12, el cual establecía, en su texto original, que tendrían la consideración de "representaciones ilícitas (…) las apropiaciones indirectas no autorizadas de una obra literaria o artística, tales como adaptaciones, arreglos de música, transformaciones de una novela (…) cuando no sean más que la reproducción de esta obra, en la misma o en distinta forma, con cambios, adiciones o supresiones no esenciales y sin presentar el carácter de una nueva obra original". Dicho precepto presentaba dos graves problemas: en primer lugar, de su literal parecía extraerse que si la adaptación o arreglo no era una mera reproducción de la obra original y, además, tenía el carácter de una obra nueva, no era necesaria la autorización del autor, no pudiendo ser considerada una reproducción ilícita; y, en segundo lugar, en el Convenio no aparecía ninguna definición de que debía entenderse por "supresiones no esenciales". Por ello, en posteriores revisiones del Convenio fue modificado, estableciéndose en su última redacción que corresponde al autor original el derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y demás transformaciones de sus obras. A lo anterior hay que añadir lo recogido en los artículos 11 y 13 del Convenio, en virtud de los cuales se establece un derecho exclusivo del autor de una obra musical para autorizar tanto la grabación sonora de su obra, como su representación y ejecución pública por cualquier medio. Por otro lado, el artículo 10 deja que sea la legislación interna de los Estados la que establezca o no la posibilidad de copiar y utilizar lícitamente trozos de obras literarias y artísticas en publicaciones destinadas a la enseñanza.

No nos podemos olvidar de que el artículo 6 Bis del Convenio establece que, independientemente de los derechos patrimoniales del autor, y lo mismo después de la cesión de dichos derechos, el autor conserva el derecho de reivindicar la paternidad de la obra, así como el derecho de oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de dicha obra, que fuere perjudicial a su honor o a su reputación. Estos derechos son los que actualmente reconoce la legislación española como derecho de paternidad y derecho de integridad, respectivamente. Conviene remarcar que en el Convenio se refiere a aquellos cambios de la obra que sean perjudiciales para el honor o reputación de su autor original, por lo que no cualquier cambio va a vulnerar dichos derechos.

El Convenio de Berna fue objeto de múltiples revisiones, entre ellas, el Acta Adicional de París (1896), el Acta de Berlín (1908), Protocolo Adicional de Berna (1914), el Acta de Roma (1928), el Acta de Bruselas (1948), el Acta de Estocolmo (1967) y el Acta de París (1971). De todas estas revisiones cabe destacar la llevada a cabo por el Acta de Estocolmo (1967), pues introduce la denominada "regla de los tres pasos", según la cual "se reserva a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de permitir la reproducción de dichas obras en determinados casos

especiales, con tal que esa reproducción no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor", es decir, que se trate de "usos honrados" ("fair use"). Cabe decir que esta "regla" se ha incorporado al Derecho español a través del artículo 40 bis LPI.

2.3. OTROS CONVENIOS INTERNACIONALES Y LAS DIRECTIVAS EUROPEAS EN MATERIA DE DERECHOS DE AUTOR.

Con posterioridad al Convenio de Berna se han sucedido numerosos convenios internacionales que han tratado directamente los derechos de autor. Entre ellos podemos destacar el Acuerdo sobre los Aspectos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) adoptado en 1994 por la Organización Mundial del Comercio (OMC) y, sobre todo, el Tratado OMPI sobre Derecho de Autor (TODA) y el Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (TOIEF) adoptados en el seno de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en 1996 (ratificados por España el 14 de diciembre de 2009). Estos dos tratados tenían como principal objetivo completar y adaptar el Convenio de Berna al desarrollo de las nuevas tecnologías y sistemas. En este sentido, como bien analiza BRAGA DE SIQUEIRA[17], las mayores aportaciones de los Tratados OMPI han sido la ampliación de la regla de los tres pasos a cualquier otro derecho exclusivo, así como el establecimiento de un mandato al legislador nacional para la creación de nuevos límites que resulten adecuados al nuevo contexto digital, además de equiparar el régimen de límites de los autores al de los intérpretes o ejecutantes y productores de fonograma.

En el ámbito comunitario, las primeras disposiciones normativas en materia de derechos de autor fueron la Directiva 96/9/CE y la Directiva 2001/29/CE. Esta última, la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo, fue la que abordó con mayor profundidad la armonización comunitaria en materia de derechos de autor. Por un lado, esta Directiva extiende los derechos exclusivos de reproducción, de comunicación al público y de distribución al público, al ámbito de las nuevas tecnologías. Además, el derecho de puesta a disposición al público se segrega del derecho de comunicación al público, configurándose como un nuevo derecho exclusivo, con el objetivo de incluir las transmisiones "a la carta", caracterizadas estas precisamente por el hecho de que cualquier persona pueda acceder a ellas

[17] BRAGA DE SIQUEIRA NEIVA, María Rita. *La regla de los tres pasos como norma interpretativa del derecho de autor: por una aplicación razonable de los límites a la propiedad intelectual*. 2015, pp. 137-138.

desde el lugar y en el momento que ella elija, a través de Internet u otras redes de comunicación. Respecto al derecho de distribución del original o copias de las obras incorporadas a cualquier tipo de soporte material, se establece el principio del agotamiento comunitario, en base al cual, el derecho de distribución se extingue con la primera venta o cesión de la propiedad dentro del territorio de la Unión Europea, no así, si ocurre fuera, en cuyo caso, el titular conserva el derecho de autorizar la primera venta. Además de extender estos derechos, la Directiva también establece excepciones a los mismos siendo, en su mayoría, voluntaria para los Estados miembros su incorporación a su legislación interna. Una de estas excepciones, que actúa a modo de límite del derecho de reproducción, es la que faculta a las personas físicas para llevar a cabo copias para uso privado, no profesional ni empresarial, y sin fines directa ni indirectamente comerciales. Por último, la Directiva obliga a los Estados a fijar sanciones proporcionadas y disuasorias, así como a prever vías de recurso, medidas cautelares y acciones de resarcimiento de daños y perjuicios en su legislación en aras de asegurar la protección de los derechos de autor. A la Directiva 2001/29/CE le han sucedido la Directiva 2004/48/CE, la Directiva 2006/115/CE, la Directiva 2011/77/UE, la Directiva 2012/28/UE, la Directiva 2014/26/UE, la Directiva 2017/1564/UE y, la más reciente, la Directiva (UE) 2019/790, de 17 de abril. De esta última podemos destacar su regulación en el ámbito musical. Así, en primer lugar, la Directiva garantiza a los autores y los artistas intérpretes o ejecutantes que concedan licencias o cedan sus derechos exclusivos para la explotación de sus obras el derecho a recibir una remuneración adecuada y proporcionada (principio de remuneración adecuada y proporcionada).

En segundo lugar, se establece la obligación informar periódicamente, o al menos una vez al año, a los autores e intérpretes acerca de los ingresos y remuneración derivados de la explotación de las licencias concedidas y los derechos cedidos por aquellos, para que así sea posible determinar el valor económico de sus derechos (obligación de transparencia).

En tercer lugar, se obliga a los Estados miembros a fijar, en caso de no existir convenios colectivos que lo prevean, un mecanismo de revisión de aquellos contratos en los que la remuneración inicialmente pactada resulte ser desproporcionadamente baja en comparación con la totalidad de los ingresos subsiguientes derivados de la explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones. En cuarto lugar, se garantiza un derecho de revocación a favor de los autores e intérpretes o ejecutantes cuando sus obras u otra prestación protegida no se estén explotando. Fuera del ámbito musical, esta Directiva ha resuelto también la controversia relativa a los “GIFs” y “Memes”, señalando que en la medida en que los mismos sean usados

para fines de cita, crítica, reseña, caricatura o parodia no supondrán vulneración de derechos de autor.

Como vemos, el tema de los derechos de autor ha ido experimentando una importancia creciente en el ámbito internacional, incluso aparece reconocido en el artículo 27.2° de la Declaración Universal de Derechos Humanos al reconocer que: “Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”

3. LOS DERECHOS DE AUTOR EN LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA.

3.1. EL DERECHO DE AUTOR COMO DERECHO CONSTITUCIONAL.

En nuestro Derecho no existe aún una posición pacífica acerca de la naturaleza jurídica del derecho de autor (propiedad intelectual). Las posiciones varían entre los que defienden su naturaleza de derecho fundamental y los que consideran que posee dos vertientes bien diferenciadas, una que goza de categoría de derecho fundamental (vertiente moral) y otra de derecho especial (vertiente patrimonial). Básicamente, se pueden diferenciar tres teorías en torno a esta cuestión.

La primera de estas teorías, como se acaba de anunciar, es la que propugna su categoría de derecho fundamental en base al artículo 20 CE (teoría monista). Sus defensores entienden que el derecho de autor se encuentra expresamente mencionado en el artículo 20.1.b) CE cuando este dice que "se reconocen y protegen los derechos (…) a la producción, creación literaria, artística, científica y técnica". Esa conexión con el artículo 20 CE también la encuentran[18] al conectar el artículo 10.2 CE, que establece que las normas relativas a los derechos fundamentales y a las libertades que la Constitución reconoce se interpretarán de conformidad con la Declaración Universal de Derechos Humanos, con el artículo 27 de la Declaración que dice que "toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora". En todo caso, del literal del citado artículo 20 CE no queda claro si nos encontramos ante un "derecho" o una "libertad". Esta duda surge ya que mientras que los apartados 1.b) y 2 del artículo 20 CE emplean el término "derecho", el artículo 20.4 CE[19] utiliza el término "libertades".

Los defensores de la tesis anterior encuentran la solución a esa dicotomía en la STC 6/1981 de 16 marzo de 1981[20]. En esta sentencia el TC analiza la libertad de expresión que consagra el artículo 20.1.a) señalando que se trata de "un derecho fundamental del que gozan por igual

[18] Esta posición la inicia el magistrado (TS) Fernández Rodríguez con su voto particular en la Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª) de 9 de diciembre de 1985 (RJ 1985/6320).

[19] Art. 17.4 LPI: Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las Leyes que lo desarrollan y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

[20] Sentencia de Tribunal Constitucional nº 6/1981 (recurso nº 211/1980), de 16 marzo de 1981

todos los ciudadanos y que les protege de cualquier injerencia de los poderes públicos que no esté apoyada en la Ley, e incluso frente a la propia Ley en cuanto ésta intente fijar otros límites que los que la propia Constitución (arts. 20.4 y 53.1) (…). Son estos derechos, derechos de libertad frente al poder y comunes a todos los ciudadanos". De lo anterior, los defensores de esta tesis extraen que el derecho de autor tiene la naturaleza de derecho de libertad con rango constitucional, pues reconoce la libertad individual de crear obras artísticas. Además, la Sentencia del TC antes mencionada conecta este derecho de libertad con el mandato dirigido a los poderes públicos de realizar "…actuaciones positivas en este género", relacionando así el artículo 20 CE con los artículos 9.2 CE[21] y 11 CE.

La segunda teoría postula que el derecho de autor posee dos vertientes bien diferenciadas. Por un lado, una vertiente patrimonial que estaría protegida en virtud del artículo 33 CE y, por otro lado, una vertiente moral con fundamento en el artículo 20.1.b) CE, ya comentado. Mientras que la primera vertiente gozaría del mismo régimen jurídico que el de la propiedad ordinaria (limitada por su función social[22]), su vertiente moral gozaría de naturaleza constitucional con la protección de la que disfrutan los derechos de la personalidad (arts. 15 y 18 CE). Esta teoría es descartada por gran parte de la doctrina pues rechazan dividir el derecho de autor en dos derechos diferentes (teoría dualista).

La tercera teoría es la que goza de un mayor número de adeptos. Esta teoría defiende que el derecho de autor es único e inescindible (teoría monista) pero posee diferentes facultades, unas de contenido moral y otras de contenido patrimonial[23]. Las facultades de tipo moral se encontrarían en el artículo 10.1 CE, que protege el libre desarrollo de la personalidad como fundamento del orden político y la paz social, y en el artículo 15 CE que tutela la integridad moral de las personas al señalar que "todos tienen derecho a la vida y a la integridad física y moral"[24]. Esta idea quedaría respaldada por el TS cuando apunta que "(...) no cabe duda de que

[21] Artículo 9.2 CE: 2. Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social.

[22] En este sentido, la STC 227/1988, de 29 de noviembre de 1988, interpreta el artículo 128.1 CE y entiende que este establece que "toda la riqueza del país en sus distintas formas está subordinada al interés general". De hecho el propio artículo 33 CE, en su primer apartado reconoce el derecho a la propiedad privada, pero a continuación, en su segundo apartado señala que "la función social (…) delimitará su contenido (…)".

[23] En este sentido se ha pronunciado el Tribunal Supremo en sus sentencias de 3 de junio de 1991, de 2 de marzo de 1992 y de 19 de julio de 1993.

[24] MUCI, Gileni Gómez. *El derecho de autor en el marco de los derechos humanos: su consagración constitucional en España y demás países iberoamericanos*. 2016, p. 232.

el derecho moral de autor (…), es un derecho subjetivo, de carácter absoluto, con monopolio jurídico, temporalmente limitado y que no tiene exclusivamente naturaleza patrimonial o económica, pues junto a tal aspecto, tiene un contenido extrapatrimonial que no es otro que el derecho moral (…), con facultades personalísimas, aunque no sea derecho de la personalidad por carecer de la nota indispensable de la esencialidad, al no ser consustancial o esencial a la persona, dado que no toda persona es autor; pero creada la obra de arte, no puede desconocerse su vocación o llamada a la exteriorización (…)"[25]. Como consecuencia de lo anterior, el derecho moral de autor quedaría fuera del ámbito del artículo 20.1.b) CE, perdiendo la de consideración de derecho fundamental y, con la consiguiente pérdida de la protección del artículo 53.2 CE.

Por otro lado, las facultades patrimoniales del derecho de autor encontrarían fundamento constitucional en el artículo 33 CE, configurándose como una propiedad especial que tendría la categoría de "derecho fundamental de segundo orden (artículo 53.1) con un tipo de protección distinta de la que recibe la libertad de creación en el art. 20.1.b), que recae sobre lo creado"[26]. En este orden de cosas, parece bastante acertada la conclusión a la que llega GISELA MARÍA PÉREZ, quien considera que el fin de la vertiente patrimonial no es sólo salvaguardar las prerrogativas económicas que ostenta el autor sobre la obra, sino también proteger el destino de un bien cultural dentro de un mercado social[27].

Los defensores de esta tesis añaden a su argumentación una importante consideración que tampoco está libre de discusión: los derechos fundamentales y libertades públicas han de ser regulados vía ley orgánica (artículo 87 CE), lo que no ocurre con el derecho de autor, que ha sido regulado mediante ley ordinaria, por lo que no puede reconocérsele la categoría de derecho fundamental de ningún modo. Sin embargo, la realidad es que, en lo relativo a qué materias han de regularse por ley orgánica, el Tribunal Constitucional no ha adoptado aún una postura realmente clara al respecto. Así, la STC 101/1991, de 13 de mayo de 2011 (FJ 2º)[28] advierte que el art. 81.1 de la Constitución, el cual establece qué materias han de ser reguladas por ley orgánica, posee una función de garantía adicional que "conduce a reducir su aplicación a las normas que establezcan restricciones de esos derechos y libertades o las desarrollen de modo directo, en cuanto regulen aspectos consustanciales de los mismos, excluyendo, por tanto,

---

[25] Sentencia del Tribunal Supremo (Sección 1ª) de 2 de marzo de 1992 (ECLI: ES: TS: 1992:12588).

[26] DE ROMÁN PÉREZ, Raquel Esther. *Naturaleza jurídica del derecho de autor. P.* 37

[27] FUENTES, Gisela María Pérez. Evolución doctrinal, legislativa y jurisprudencial de los derechos de la personalidad y el daño moral en España. *Revista de derecho privado*, 2004, no 8, p. 124.

[28] Sentencia del Tribunal Constitucional nº 101/1991 (recurso nº 993/1985), de 13 de mayo.

aquellas otras que simplemente afecten a elementos no necesarios sin incidir directamente sobre su ámbito y límites"[29].

Por su parte, la STC 127/1994, de 5 de mayo (FJ 3º)[30] indica que "cualquier disciplina legal que afecte a los derechos fundamentales no viene constitucionalmente obligada a ser aprobada por Ley Orgánica, sino que una regulación de tales derechos se adentra inevitablemente en la reserva del art. 81.1 de la Constitución -en vez de en la reserva de Ley ordinaria del art. 53.1- cuando desarrolle la Constitución de manera directa y en elementos esenciales para la definición del derecho fundamental, ya sea en una regulación directa, general y global del mismo o en una parcial o sectorial, pero, igualmente, relativa a aspectos esenciales del derecho, y no, por parcial, menos directa o encaminada a contribuir a la delimitación y definición legal del derecho". Añade, la misma sentencia, que la reserva de ley orgánica del artículo 81.1 CE ha de ser interpretada de "modo restrictivo y excepcional", ya que "excepcional es también la exigencia de mayoría absoluta y no la simple para su votación y decisión parlamentaria".

Resulta interesante traer a colación la reflexión hecha por PLAZA PENADÉS[31]. Este autor mantiene que el derecho moral de autor, si bien es una parte importante de la ley, pues regula los derechos inherentes y privativos del autor sobre su obra, parece que no constituye su núcleo esencial (ya que también se regulan derechos de carácter patrimonial y derechos que pertenecen a otros titulares distintos del autor). Además, la ley regula aspectos que no son materia de ley orgánica sino materias conexas, como son: la duración de los derechos de explotación (artículos 26 y ss. de la LPI); el régimen de cesión inter vivos de los derechos de explotación (artículos 43 y ss. de la LPI); la adquisición de obras de arte y el derecho de propiedad ordinaria sobre la misma (artículo 56 de la CE); el contrato de edición (artículos 58 y ss. de la LPI); el contrato de representación teatral y ejecución musical (artículos 74 y ss. de la LPI); el Registro de la Propiedad Intelectual (artículos 129 y ss.), la normativa relativa a las entidades de gestión (artículos. 132 y ss. de la LPI), etc. La clave está en determinar si esa parte de la LPI donde se regulan los derechos inherentes y privativos del autor constituye el núcleo esencial de la ley y, además, es desarrollo directo en sentido estricto del artículo 20.1.b) CE. Lo más acertado, pues,

---

[29] En este mismo sentido las SSTC 160/1987, 161/1987, 57/1989 y 132/1989, entre otras.

[30] Sentencia del Tribunal Constitucional nº 127/1994, de 5 de mayo, recursos de inconstitucionalidad 1.363/1988, 1.364/1988, 1.412/1988 y 1.430/1988 (acumulados). Promovidos, respectivamente, por el Consejo Ejecutivo de la Generalidad de Cataluña, Parlamento de Cataluña, Parlamento Vasco y 51 Diputados del Grupo Popular del Congreso contra la Ley 10/1988, de 3 de mayo, de Televisión Privada. Votos particulares.

[31] PENADÉS, Javier Plaza. *El derecho moral de autor y su protección en el artículo 20, 1, B) de la Constitución*. 1995. Tesis Doctoral. Universitat de València, pp. 356-358.

es esperar a que el TC se pronuncie expresamente sobre ello, resolviendo de manera definitiva estas cuestiones.

3.2. EL OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR. LA OBRA PROTEGIDA. ESPECIAL REFERENCIA A LA OBRA MUSICAL.

Una vez perfilada la naturaleza jurídica del derecho de autor lo siguiente es analizar cuál es su objeto. Así, desde un punto de vista internacional, hemos de tomar como punto de partida el tratado constitutivo de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), el cual refiere que "la protección del derecho de autor abarcará las expresiones pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí" (artículo 2). A su vez, el artículo 3 se remite a los artículos 2 y siguientes del Convenio de Berna, los cuales señalan cuáles son las "obras protegidas" por el derecho de autor. Por lo tanto, el objeto del derecho de autor son las creaciones intelectuales que, de acuerdo a la normativa vigente, merezcan la consideración de "obra protegida".

En la normativa española, como apuntamos en el punto anterior, la norma que regula los derechos de autor es el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. Concretamente, el Capítulo II del Título II (artículos 10 a 14) está dedicado a regular el "objeto" de la propiedad intelectual (derecho de autor). El artículo 10.1 LPI señala que "son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro". A continuación, el mismo precepto pasa a realizar una enumeración de las creaciones amparadas por el derecho de autor, que debemos considerar como un "numerus apertus", entre ellas destacar "las composiciones musicales, con o sin letra" (art. 10.1.b LPI) y "las obras dramáticas y dramático-musicales…" (art. 10.1.c LPI), así como "el título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de ella" (art. 10.2 LPI). Puede afirmarse, entonces, que las obras musicales son susceptibles de protección por los derechos de autor, ostentando unos derechos morales[32] y patrimoniales[33] sus autores.

---

[32] Los derechos morales del autor son inalienables (no se pueden transmitir por "actos *inter vivos"*) e irrenunciables, y son los recogidos en el artículo 14 LPI.

[33] A diferencia de los derechos morales del autor, los derechos patrimoniales pueden ser objeto de cesión bien por "actos inter vivo"s bien por "actos mortis causa", y son los que siguen*:* derecho de reproducción (art 18 LPI), derecho de distribución (art. 19 LPI), derecho de comunicación pública (art. 20 LPI) y derecho de transformación (art. 21 LPI). La LPI también reconoce otros derechos de carácter patrimonial en sus artículos 24 y 25, como son el derecho de participación (reventas) y el derecho de compensación equitativa por copia privada.

Y es que resulta especialmente relevante lo contenido en el artículo 10 LPI, porque de él extraen los dos requisitos claves para saber cuándo una creación quedará protegida por los derechos de autor, y son: la originalidad y la exteriorización. Y es que, a pesar de que el artículo 1 LPI proclama que "la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación", si no se aprecian los elementos de originalidad y exteriorización no se considerará una creación digna de ser protegida por el derecho de autor. Hay que recordar, además, que la inscripción de la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual únicamente la hace beneficiaria de la presunción *iuris tantum* de existencia y veracidad (art. 1 LPI en relación al art. 145 LPI), no teniendo efectos constitutivos.

En cuanto al primero de estos requisitos, el de originalidad, nuestra jurisprudencia menor ya ha abordado esta cuestión, concretamente la STS 542/2004[34] ha señalado que "el requisito de -originalidad- que ha de darse en la creación literaria, artística o científica para ser objeto de propiedad intelectual ha sido entendido por la doctrina en dos sentidos diferentes, subjetivo y objetivo. En sentido subjetivo se entiende por obra original cuando refleja la personalidad del autor y desde el punto de vista objetivo que considera la -originalidad- como -novedad objetiva-". En palabras del TS, la concepción objetiva defiende que la originalidad consiste "en haber creado algo nuevo, que no existía anteriormente; es decir, la creación que aporta y constituye una novedad objetiva frente a cualquier obra preexistente: es original la creación novedosa". En cambio, para la concepción subjetiva lo relevante es que la obra sea una plasmación de la personalidad del autor, aunque el resultado creativo no sea nuevo.

Sin embargo, la doctrina jurisprudencial[35] más reciente ha venido reconociendo un criterio "intermedio", el cual representa una "relajación" del de "originalidad objetiva". El ejemplo más representativo lo encontramos en la STS 439/2013[36], la cual concluye que "aunque en ciertas épocas prevaleció la concepción subjetiva de originalidad (…) actualmente prevalece el criterio de que la originalidad prevista por el art. 10.1 TRLPI exige un cierto grado de altura creativa. Esa concepción objetiva permite destacar el factor de recognoscibilidad o diferenciación de la obra respecto de las preexistentes, imprescindible para atribuir un derecho de exclusiva con aspectos morales y patrimoniales, lo que requiere que la originalidad tenga una relevancia

[34] Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª, Sección 1ª) nº 542/2004 (recurso nº 2397/1998), de 24 de junio de 2004.

[35] En este sentido, Sentencia del Tribunal Supremo nº 214/2011 (recurso nº 566/2007) de 5 abril de 2011, Sentencia del Tribunal Supremo nº 439/2013 (recurso nº 1778/2011) de 25 junio de 2013, y Sentencia del Tribunal Supremo nº 253/2017 (recurso nº 2012/2014), de 26 abril de 2017, entre otras.

[36] Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª, Sección 1ª) nº 439/2013 (recurso nº 1778, 2011), de 25 de junio.

mínima suficiente". Vemos, por tanto, que se refiere a la "concepción objetiva", sin embargo, no exige que se trate de una "novedad objetiva" sino que basta con que exista "un cierto grado de altura creativa" para que se cumpla el requisito de originalidad. Ahí radica la razón de la protección de las traducciones, adaptaciones o cualesquiera otra forma de transformación, ex artículo 11 LPI, e incluso, la aportación individualizada y personal del autor derivativo, artículo 11 LPI, o del artista intérprete o ejecutante de la obra (derechos conexos), de los artículos 105 a 113 LPI[37]. Lo que es claro es que el TS ha fijado una concepción en la que persiste un alto grado de indeterminación, así lo ha reconocido en la STS 214/2011[38], donde la ponderación de la suficiencia creativa "dependerá de las circunstancias de cada caso, pues son diversos los factores y aspectos que pueden incidir, correspondiendo su valoración en principio a los Tribunales que conocen en instancia, a cuyo efecto han de tomar en cuenta la pluralidad de elementos de convicción que hayan podido proporcionarles las partes -periciales, informes de expertos, revistas especializadas, exposiciones, certámenes, premios, etc.-, además de las máximas de experiencia comunes". A pesar de esta indeterminación, en mi opinión, se trata de la concepción más adecuada para enjuiciar el requisito de originalidad, y más en el caso de las obras derivadas donde el margen es más estrecho.

En cuanto al segundo de los requisitos, el de exteriorización, este tiene su base en el artículo 2 del Tratado constitutivo de la OMPI[39] que dice que "la protección del derecho de autor abarcará las expresiones pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí". Por lo tanto, para que nazca la protección de la propiedad intelectual es necesario que la obra tenga expresión concreta, manifestación suficiente, o sea, que la obra salga de la mente del autor a la luz por cualquier medio[40]. Esto hay que ponerlo en relación con el derecho de divulgación, pues el artículo 14 de la LPI fija como derecho irrenunciable del autor el de "decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma", lo que significa que no es necesaria la publicación o divulgación de la obra para que nazca la protección legal del derecho de autor[41].

---

[37] GARCÍA SEDANO, Tania. Análisis del criterio de originalidad para la tutela de la obra en el contexto de la Ley de Propiedad Intelectual. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 2016, no 49, p. 251-274.

[38] Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª, Sección 1ª) nº 214/2011 (recurso nº 566/2007), de 5 abril de 2011.

[39] En el mismo sentido se pronuncia el artículo 9.2. ADPIC (Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio), del que también es parte España.

[40] PEÑA Y BERNALDO DE QUIRÓS, M., "Comentarios a los artículos 428 y 429 CC", en ALBALADEJO, M., y DÍAZ ALABART, S. (coords.), *Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales*, Edersa, Madrid 1995, t.V-2, p. 760.

[41] VEGA, José-Antonio Vega. *Protección de la propiedad intelectual*. Reus, 2002., p. 188.

Por otro lado, es importante distinguir entre el "corpus mysticum", es decir, la concepción de la obra, y el "corpus mechanicum", que es el soporte material de la obra (art. 3.1º LPI). Los derechos de autor recaen sobre un objeto incorporal (la creación intelectual) y no sobre el soporte material donde aquella se recoja. El propietario del soporte material (por ejemplo: un lienzo) tendrá un derecho de propiedad ordinaria sobre él, pero no gozará, por este solo título, de ningún derecho de explotación sobre la creación inmaterial (art. 56.1º LPI). La única excepción es la prevista en el artículo 56.2º LPI, ya que "el propietario del original de una obra de artes plásticas o de una obra fotográfica tendrá el derecho de exposición pública de la obra, aunque ésta no haya sido divulgada, salvo que el autor hubiera excluido expresamente este derecho en el acto de enajenación del original". Con ello, se trata de no limitar la facultad de todo propietario de ubicar el objeto poseído en el lugar donde le plazca, siempre que ello no sea contrario a la moral, las buenas costumbre o a alguna ley o norma existente ni perjudique la reputación profesional del autor[42].

En relación con lo anterior, conviene traer a colación la acertada reflexión hecha por RAQUEL ESTHER DE ROMÁN sobre el requisito de exteriorización de las obras musicales. Esta autora señala que, a diferencia de las creaciones del arte plástico, que requieren ser plasmadas en un lienzo u otro soporte físico, "las obras musicales (…) a través de los sonidos adquiere(n) corporeidad en el instante mismo de su interpretación y es a partir de este momento cuando puede percibirse. Por lo tanto cabe decir que la obra musical que se ejecuta directamente, sin que exista fijación anterior gráfica o auditiva, cumple ya el requisito de exteriorización, teniendo en cuenta que la LPI admite los medios o soportes intangibles"[43].

Para poner fin a este apartado cabe recordar que los derechos de autor están sometidos a un plazo general de protección que abarcará toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (art. 26 LPI), a contar desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento del autor. Junto a esta regla general existen plazos concretos, como es el caso de las obras anónimas o seudónimas (art. 27 LPI), para las cuales se fija un plazo de setenta años desde su divulgación lícita (salvo que antes de cumplirse dicho plazo fuera conocido el autor o el seudónimo deje dudas sobre su identidad o el propio autor la revele, en cuyo caso se aplicará la regla general) o desde su creación si han

[42] ALEJANDRE, Gemma Minero. Aproximación jurídica al concepto de derecho de autor. Intento de calificación como libertad de producción artística y científica o como derecho de propiedad. *Dilemata*, 2013, no 12, p. 215-245.

[43] DE ROMÁN PÉREZ, Raquel Esther. *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*. Editorial Reus, 2003, p. 64.

sido divulgadas ilícitamente, es decir, sin el consentimiento de su autor (siempre que el plazo no sea computado a partir de la muerte o declaración de fallecimiento del autor o autores de la obra). Resulta particular el plazo que se establece para las obras musicales con letra (art. 28.1 LPI), ya que se fija un plazo de protección que durará toda la vida del autor de la letra y del autor de la composición musical y setenta años desde la muerte o declaración de fallecimiento del último superviviente.

Además de lo anterior, en el caso de los artistas, intérpretes y ejecutantes, los derechos de explotación que se les reconocen tendrán una duración de cincuenta años (art. 112 LPI). El mismo plazo de duración se establece para los derechos de los productores de fonogramas (art. 119 LPI). En ambos casos, el plazo se contará a partir del 1 de enero del año siguiente al de la interpretación, ejecución o grabación de la obra. No obstante, dicho plazo podrá ampliarse a setenta años (cincuenta años si es la mera grabación de una interpretación o ejecución), si durante el plazo de los cincuenta años la obra se publicase o comunicase al público, a contar desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha de la primera publicación o la primera comunicación pública, si ésta es anterior.

3.3.LA OBRA DERIVADA. EL DERECHO DE TRANSFORMACIÓN.

Según el Glosario de la OMPI, por "obra derivada" se entiende aquella "obra basada en otra ya existente: su originalidad radica bien sea en la realización de una adaptación de la obra preexistente, o bien en los elementos creativos de su traducción a un idioma distinto". En la legislación española no podemos encontrar una definición similar, pero sí que disponemos de una lista de obras derivadas en el artículo 11 LPI: "1.º Las traducciones y adaptaciones; 2.º Las revisiones, actualizaciones y anotaciones; 3.º Los compendios, resúmenes y extractos; 4.º Los arreglos musicales; y, 5.º Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica". Este último apartado debemos verlo como una previsión del legislador, que ha decidido establecer una lista abierta para así poder incluir, en su caso, las nuevas clases de obras derivadas que vayan surgiendo en el futuro. Realmente, la obra derivada es el resultado del ejercicio del derecho de transformación que recoge el artículo 21 LPI, lo que implica que: (i) la elaboración de una obra derivada implica necesariamente la utilización de una obra preexistente, sobre la cual eventualmente pervivirá un derecho exclusivo a favor de algún sujeto, lo que trae como consecuencia que sea preceptivo obtener la previa autorización del titular de ese derecho;

y (ii) debe darse un esfuerzo creativo realizado por un autor que le permita adicionar alguna aportación original a la primera obra y, como consecuencia de ello, reclamar a su vez un derecho exclusivo para explotar la obra derivada que ha concebido[44]. De lo anterior se extraen los dos elementos fundamentales de la obra derivada: la originalidad y el consentimiento de autor original. A ellos hay que añadir el requisito de exteriorización, para el cual nos remitimos a lo expuesto en el apartado anterior en la obra original.

En cuanto al primero de estos requisitos, el de originalidad, debemos traer a colación la SAP de Madrid 554/2018[45], la cual señala que "mediante la transformación, un tercero distinto del autor de una obra lleva a cabo sobre ella una actividad creativa dotada del grado suficiente de originalidad como para hacerse merecedora de protección, dando lugar a una obra distinta que se conoce como -obra derivada-. Es por ello inherente a toda obra derivada, sin perjuicio de resultar reconocible en ella la obra preexistente de la que parte, la característica de que las aportaciones del tercero que dan lugar a su transformación son aportaciones sustanciales en el sentido de que están dotadas de originalidad suficiente como para gozar de la protección del derecho de autor. Cuando la modificación acometida por el tercero sobre la obra preexistente no tiene carácter sustancial y carece de originalidad no estamos en presencia de una transformación (consentida o inconsentida, esta es otra cuestión) ni, por consiguiente, se origina a consecuencia de esa modificación obra derivada alguna. Hablamos entonces de que la resultante de esa transformación no sustancial constituye un simple plagio de la obra de que se trate". Añade la sentencia que, "de ahí que la transformación inconsentida no atente contra el derecho de reproducción del Art. 18 L.P.I. (pues la obra resultante no es una simple réplica ligeramente alterada de la obra originaria) sino que atenta contra otro derecho de explotación distinto: el derecho de transformación contemplado por el Art. 21 L.P.I."

También es acertada la reflexión que recoge la Sentencia del Juzgado Mercantil de Madrid 110/2008[46], la cual resuelve la acción ejercitada por el titular de la obra musical "Rapper's delight" contra el compositor de la obra "Aserejé" y la entidad editora. Esta sentencia señala que "tanto la doctrina como la jurisprudencia (STS 24 de junio de 2004) han venido exigiendo para que una obra sea original, cuando se habla de obra derivada en la transformación, se ha

---

[44] SÁNCHEZ ARISTI, Rafael, *La propiedad intelectual sobre las obras musicales,* Comares, Granada, 2005, pp. 356-357.

[45] Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid nº 554/2018 (recurso nº 91/2017), de 15 de octubre de 2018.

[46] Sentencia del Juzgado Mercantil de Madrid (Sección 5ª) nº 110/2008 (recurso nº 131/2006), de 4 de noviembre de 2008.

venido manteniendo por un importante sector de la doctrina que la originalidad en este caso ha de ser subjetiva, como reflejo de la personalidad del autor. Se ha de tratar de una originalidad relativa inferior a la que se exige para la obra preexistente, ya que la razón de ser de la protección de la obra derivada está en la singularidad".

La SAP de Madrid 554/2018[47] analiza también el requisito de consentimiento del autor original señalando que, "de acuerdo con los Arts. 17 y 21 LPI, el de transformación es una modalidad de derecho de explotación que confiere al autor, por una parte, la facultad de autorizar o impedir que un tercero lleve a cabo sobre su obra modificaciones de carácter original dando lugar con ello a una obra derivada y, por otro lado, la prerrogativa de autorizar o prohibir a ese tercero la realización sobre la obra derivada tanto de otros actos de explotación (reproducción, comunicación pública y distribución) como de transformar, a su vez, la propia obra derivada". Existe, no obstante, consenso a la hora de considerar que, tratándose de obras como la que ahora nos ocupa en las que no resulta discernible un *corpus mechanicum* (obra musical), el mero acto de transformar constituye un acontecimiento puramente doméstico, inocuo y jurídicamente intrascendente, de manera que la doble autorización a la que nos acabamos de referir se resuelve, en definitiva, en una sola: el otorgamiento de autorización para transformar implica en realidad la autorización para la explotación de la obra derivada fruto de la transformación. En relación a este requisito cabe realizar dos precisiones más: en primer lugar, el consentimiento para la transformación no es *in genere* sino "solamente en relación con cada acto o proyecto transformativo concreto" y, en segundo lugar, cuando la obra preexistente forme parte del dominio público no será necesaria autorización del autor, sin perjuicio de que se mantengan sus derechos morales y de paternidad del autor original de los arts. 14.3º y 14.4º LPI (art. 15.1 LPI). No hay que olvidar que, en aquellos casos en que se pretenda su reproducción por cualquier medio, su comunicación pública o su puesta a disposición por Internet, será necesario recabar la correspondiente autorización del autor para la explotación de la obra derivada, de acuerdo con el artículo 17 LPI.

Una vez analizados los elementos definitorios de las obras derivadas merece la pena detenernos a estudiar las diferencias entre dos tipos de obras derivadas muy comunes en el ámbito musical, recogidas en el artículo 11 LPI, y que no siempre aparecen bien diferenciadas en la práctica: el arreglo y la adaptación.

[47] Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid (Sección 28ª) nº 554/2018 (recurso nº 91/2017), de 15 de mayo de 2018.

En cuanto al término “arreglo”, la RAE lo define como la “transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales”. Más clarificadora ha sido nuestro jurisprudencia, que engloba dentro del concepto de “arreglo” a todas “aquellas obras musicales derivadas en las que las transformaciones introducidas por el arreglista, se proyectan exclusivamente sobre el plano expresivo, pudiendo afectar a cualquiera de sus aspectos formales, la amplitud del concepto permite dar lugar tanto a situaciones que puedan entenderse que vulneran los derechos morales del autor originario, como a otras en las que tal faceta de los derechos de autos quede incólume, lo que pone de manifiesto la esencia del problema litigioso, no siendo una cuestión de conceptos, sino una cuestión de límites cualitativos y cuantitativos, para cuya determinación ha de huirse de criterios subjetivos y acudir a baremos de carácter eminentemente técnico,..."[48]. Por otro lado, el Diccionario Harvard de Música aporta dos definiciones distintas de arreglo:

> (1) "La adaptación de una composición para un medio diferente de aquél para el que fue compuesta originalmente, generalmente con la intención de conservar la esencia de la sustancia musical; también el resultado de una proceso de adaptación de este tipo. La práctica estuvo ya muy extendida de los siglos XIV al XVI, cuando se arreglaban para instrumentos de teclado y para laúd numerosas obras vocales (tanto religiosas como profanas). Bach cuenta con los ejemplos más famosos de la época barroca con sus arreglos de obras de Antonio Vivaldi. Wolfgang Amadeus Mozart arregló a su vez varias fugas de Bach para trío y cuarteto de cuerda. [...].
>
> (2) En la música popular y el jazz, una versión específica, incluida la orquestación si es para un grupo, de una melodía y sus armonías. En estos repertorios se asume generalmente que el papel del compositor ha sido el de especificar la melodía e indicar las armonías de acompañamiento de una forma bastante elemental, dejando al arreglista total libertad con respecto al medio interpretativo y a la orquestación, y un margen también considerable en relación con los detalles rítmicos y armónicos. Un arreglo es en general algo que queda fijado por escrito o al menos conservado esencialmente sin modificaciones de una interpretación a otra, sin que haya lugar a la improvisación. Este modelo, en el que una melodía puede circular profusamente en una serie de arreglos muy diferentes, es algo menos característico del jazz y del rock reciente que de la música popular y el jazz hasta 1960 aproximadamente [...]"[49].

---

[48] Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª, Sección 1ª) nº 683/2008 (recurso nº 2881/2001), de 17 de julio.

[49] RANDEL, Don Michael; GAGO, Luis Carlos. *Diccionario Harvard de música*. Diana, 1984.

En cuanto a las adaptaciones, la RAE entiende por “adaptar” (en sentido artístico) la acción de "modificar una obra literaria, musical, etc., para que pueda ser difundida entre otro tipo de público o para que pueda ser transmitida por un medio distinto del pensado originalmente". En el ámbito musical, la adaptación consistiría en la modificación de una obra musical dirigida a otro público diferente al de la obra original, aunque pertenezca al mismo género musical. Como bien señala la SAP de Málaga 170/2001[50], “cierto es que el derecho de autor sobre la obra adaptada o transformada corresponde al autor de la adaptación, pero no lo es menos que ésta no cabe sea realizada sin permiso del autor de la obra que se transforma, titular del derecho de explotación (art. 21.2 LPI)”. Por lo tanto, la adaptación debe atenerse lo máximo posible a la obra original, salvo que la autorización permita cambios o, incluso, una adaptación libre.

De todo lo anterior se extrae una diferencia clara entre ambas figuras, la adaptación se caracteriza por estar orientada su difusión a un público diferente del de la obra original, mientras que el arreglo consiste en una nueva interpretación de la obra preexistente, introduciendo nuevas líneas musicales (instrumentos y voz) y, en su caso, efectos sonoros, aunque tratando de respetar “la esencia de la sustancia musical (melodía y armonías)” de la obra original. Nada impediría que una obra derivada tenga la consideración simultánea de adaptación y arreglo si concurren las características de ambas figuras, pues no son conceptos contrarios sino meramente distintos.

Junto a los “arreglos” y “adaptaciones” están cobrando recientemente gran importancia las “versiones”. Estas, a su vez, se puede dividir en dos categorías: a) las que buscan ser una copia lo más exacta posible de una obra preexistente (“cover”); y b) las que consisten en una reinterpretación de otra obra ya grabada y publicada, tomando las “ideas musicales” de esta para así crear una nueva (“versión en sentido estricto”). Ambas están sujetas a la regulación establecida para las obras derivadas en base al artículo 11.5º LPI, con la particularidad de que en el caso de las versiones se puede incurrir, además, en la vulneración de la normativa de la Ley de Competencia Desleal[51]. En este sentido resulta ejemplificativo el Auto de la AP de Madrid 141/2007[52], que determinó que la comercialización del “cover” objeto del litigio constituía un acto de imitación (art. 11.2 LCD), por no haberse evitado el riesgo de asociación por parte del consumidor medio, indicando que “la evitabilidad del riesgo se relaciona con la

[50] Sentencia de la Audiencia Provincial de Málaga (Sección 5ª) nº 170/2001 (recurso nº 960/1998), de 15 de marzo de 2001.

[51] Ley 3/1991, de 10 de enero, de Competencia Desleal (BOE núm. 10, de 11 de enero de 1991).

[52] Auto de la Audiencia Provincial de Madrid (Sección 28ª) nº 141/2007 (recurso nº 691/2006) de 7 junio.

forma en que la imitación se ofrece al público y se comercializa, y exige que se adopten medidas que revelen la distinta procedencia de las prestaciones”.

4. LA FIGURA DEL PLAGIO EN EL ÁMBITO MUSICAL.

dx

4.1. CONCEPTO DE PLAGIO.

Como bien apunta NETTEL DÍAZ[53], la palabra "plagio" proviene del latín *plagiaris*, la cual encuentra su origen en la ley (romana) Fabia de *plagiaris*, que castigaba a los ladrones de niños, de esclavos o de hombres libres (libertos). Asimismo, el poeta romano Marcial[54], escribió numerosos escritos para quejarse de los que plagiaban sus obras, a los que calificaba de ladrones, usando el adjetivo *plagiarius* para referirse al "ladrón de versos". Se trataba de un uso metafórico, pues si su obra se puede considerar como su "hijo", entonces el que roba su obra queda equiparado al ladrón de niños.

Por otro lado, en Grecia es conocido el pasaje de Vitruvio que narra cómo el dramaturgo Aristófanes, habiendo sido seleccionado como juez en un concurso literario, propuso declarar ganador al peor concursante. Y es que Aristófanes consiguió probar que todos los participantes habían recitado poemas ajenos (plagio), salvo el peor concursante. En vista de ello, el Rey ordenó que todos los plagiarios fuesen tratados como ladrones y, después de condenados, los despidió ignominiosamente. En cuanto a Aristófanes, este fue honrado con muchos regalos y nombrado bibliotecario mayor de Rey[55].

En nuestros días, el término plagio ha sufrido una transformación enorme. Así, el Glosario de la OMPI entiende que el plagio es "el acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados"[56]. De forma general, se podría decir que el plagio se configura con la concurrencia de dos elementos:

1) La utilización no autorizada de la obra ajena, en todo o en parte, reproduciéndola de manera literal (caso en el cual se denomina "plagio servil"), o simulada (en cuyo caso la doctrina le

---

[53] NETTEL DÍAZ, Ana Laura. Derecho de autor y plagio. *Alegatos-Revista Jurídica de la Universidad Autónoma Metropolitana*, 2013, no 83, pp.140-141.

[54] "Te encomiendo, Quinciano, mis libritos. Si es que puedo llamar míos los que recita un poeta amigo tuyo. Si ellos se quejan de su dolorosa esclavitud, acude en su ayuda por entero. Y cuando aquél se proclame su dueño, di que son míos y que han sido liberados. Si lo dices bien alto tres o cuatro veces, harás que se avergüence el plagiario" (Marcial, Epigrama LII).

[55] ORTIZ Y SANZ, Joseph. Los diez libros de Arquitectura de M. *Vitrubio Polion. Traducidos del latín y comentados por Don*, 1787, p.162.

[56] BOYTHA, György. Glosario de derecho de autor y derechos conexos. *Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*, 1980, p. 192.

denomina “plagio inteligente”), es decir, introduciéndole a la obra algunas modificaciones que buscan disimular la copia realizada; y

2) La suplantación del autor, al presentar la obra o nombre de persona a nombre de persona distinta del autor verdadero[57].

De lo anterior puede extraerse que en el caso de plagio existe una “doble vulneración de derechos”. Por un lado, se estarán vulnerando los derechos morales del autor, concretamente, el derecho de paternidad, pues el plagiario se hace pasar por autor de una obra que no es suya. Y, por otro lado, también quedan vulnerados los derechos patrimoniales del autor, concretamente, el derecho de transformación (pues la modificación se hace sin autorización del autor original) y, en su caso, los derechos de reproducción, comunicación pública y de puesta a disposición. En este sentido, como señala Sánchez Aristi[58], sólo cuando se vulnera el derecho de reproducción unido al silenciamiento o engaño sobre la verdadera autoría es cuando se puede afirmar que existe plagio, y no si se vulnera otro derecho patrimonial.

Por otro lado, nuestro Tribunal Supremo, al tratarse de una figura no regulada legalmente[59], ha intentado ofrecer una definición de qué debe entenderse por “plagio” en su Sentencia nº 216/1984[60], señalando que se produce cuando se “trata de copiar la obra original o auténtica (ya de una manera servil o falsificación, ya de manera que induzca a error sobre la autenticidad o imitación y ya sea de modo total o parcial, la suplantación tiende a presentar como propia una obra ajena para aprovecharse de la fama y mérito intelectual de su autor, de suerte que aquí se da una doble conducta delictiva:

La usurpación de la personalidad intelectual que ataca el elemento espiritual o subjetivo del derecho de autor y la defraudación que ataca al elemento patrimonial de aquel derecho y que, a su vez, presenta doble vertiente:

---

[57] OLARTE COLLAZOS, Jorge Mario; ROJAS CHAVARRO, Miguel Ángel. *La protección del derecho de autor y los derechos conexos en el ámbito penal*. 2010, pp. 100-101.

[58] ARISTI, Rafael Sánchez. Plagio de fondos musicales para" spots":¿ responde el editor?. *Pe. i.: Revista de propiedad intelectual*, 2004, no 17, p. 31-76.

[59] La único norma española que emplea el término “plagiar” es el artículo 270.1 del Código Penal, el cual castiga con la pena de prisión (de seis meses a cuatro años) y multa (de doce a veinticuatro meses) al “que, con ánimo de obtener un beneficio económico directo o indirecto y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya, comunique públicamente o de cualquier otro modo explote económicamente, en todo o en parte, una obra o prestación literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios”.

[60] Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 2ª) nº 216/1984, de 14 de febrero (RJ 1984/1129).

El ataque al patrimonio del autor y el perjuicio que pude causarse al público con la suplantación, doble ofensa que, ya se comprende, puede darse también en el plagio si la copia se utiliza con fines lucrativos".

4.2. PRINCIPALES SENTENCIAS DICTADAS POR LOS TRIBUNALES ESPAÑOLES SOBRE PLAGIO MUSICAL.

En primer lugar, vamos a analizar la SAP de Barcelona nº 274/2011, de 21 junio de 2011[61]. En esta sentencia se discutía la posible existencia de plagio de la canción "Me gustas tú", obra del reconocido artista Manu Chao, por parte de una empresa publicitaria y un diario gratuito que elaboraron un spot publicitario al que incorporaron una canción que se asemejaba mucho a aquella. En primera instancia se declaró que estos habían infringido tanto los derechos morales del autor (demandante) como los derechos de reproducción y comunicación pública del autor y de la compañía editora de la canción original, al haberla usado sin el consentimiento debido; y, por ello, también se les condenó a una indemnización por daños y perjuicios, así como a abstenerse de usar la obra, retirarla de los medios de difusión y retirar o destruir cualquier copia o soporte en la que apareciese la infracción. En segunda instancia, el tribunal revoca la sentencia dictada en primera instancia, pues considera, con serias dudas, que se trata de dos obras claramente diferenciables. Pero antes de llegar a tal conclusión, el tribunal analiza la posible de existencia de plagio (FJ 9º).

Para ver si existe o no plagio, lo primero que se analiza es la jurisprudencia del Tribunal Supremo en esta materia. Así, recuerda que el plagio se basa en la "copia sustancial, como actividad material mecanizada y poco intelectual y menos creativa, carente de toda originalidad (sentencias de 28 de enero de 1995, 17 de octubre de 1997 y 23 de marzo de 1999), aunque, sin embargo, pueda aportar cierta manifestación de ingenio, decía la STS de 26 de noviembre de 2003. Por ello, no hay plagio (…) cuando puede apreciarse que se trata de dos obras distintas y diferenciables, aunque tengan puntos comunes de exposición (sentencia de 20 de febrero de 1992) o aunque tengan múltiples e innegables coincidencias (sentencia de 7 de junio de 1995) que se refieran, no a coincidencias estructurales básicas y fundamentales, sino accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales (sentencia de 28 de enero de 1995 y 23 de marzo de 1999). Por tanto, el plagio, razonaba la STS de 26 de noviembre de 2003, no

[61] Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona (Sección 15ª) nº 274/2011 (recurso nº 252/2010), de 21 de junio de 2011.

sólo comprende la copia idéntica sino también la encubierta, en la que despojada de los ardides y ropajes que la disfrazan se descubre su total similitud con la obra original, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y esfuerzo ideario o intelectivo ajeno".

La cuestión se centra, pues, en determinar si existen o no "coincidencias estructurales básicas y fundamentales" entre la obra original de Manu Chao y la creada para el *spot* publicitario. A estos efectos, el tribunal razona que hay que atender tanto a los elementos objetivos de toda obra musical (el compás, la tonalidad y la modalidad, el carácter, el tiempo, el ritmo, la métrica, la tímbrica, la armonía, la melodía y en su caso la letra) como a los elementos de tipo subjetivo, concretamente los que se refieren a la impresión que la obra debatida pueda producir en el público (identificado con la figura ficticia del oyente medio, razonablemente atento y perspicaz) y la posible evocación o el recuerdo a otra obra (la obra original plagiada).

La misma sentencia, dentro de los elementos objetivos, destaca la melodía, entendida como la "sucesión coherente de sonidos y también de silencios que se desenvuelve en una secuencia lineal, horizontal y que tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular"[62], y "que, en combinación, en su caso, con la letra sería el elemento definitorio por excelencia de la obra musical, por lo menos de música ligera", como es en este caso. En definitiva, "tales elementos combinados (melodía y letra) representan en este caso los parámetros fundamentales para apreciar la posible semejanza sustancial, o en su caso las diferencias relevantes entre una y otra obra"[63].

Clave para apreciar la existencia o no de plagio es la prueba pericial, que en estos casos es llevada a cabo por personas vinculados al ámbito musical, normalmente músicos, editores musicales, directores musicales, musicólogos, etc. En este juicio, los peritos señalaron que existían diferencias de estilo, ritmo, armonía y tonalidad, que daban lugar a una "línea melódica

---

[62] También se define como "la composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento" (RAE).

[63] En relación a la importancia de la melodía, la Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona nº 415/2005 (recurso nº 354/2004), de 30 de junio de 2005, que resuelve un posible caso de plagio en la canción "El amor" de las famosas artistas españolas Azúcar Moreno, señala que la coincidencia total de dos compases (secuencia melódica que además formaba parte del estribillo) en dos canciones de música ligera no ha de determinar, por sí, la existencia de plagio, y más tratándose de melodías de uso generalizado dentro de un determinado tipo de música. Además, el hecho de que la tonalidad (las notas no son las mismas, pero sí los grados tonales) y el tempo sea diferentes en ambas canciones es clave, pues entiende el tribunal que "una misma secuencia melódica o de grados (interválica) puede resultar notablemente modificada según el comportamiento armónico, rítmico y el tempo dominante", hasta el punto de que "resultarían composiciones totalmente distintas, aunque la idea temática primigenia fuera la misma". Por lo tanto, la melodía es un elemento decisivo, pero puede quedar moderado por otros elementos (como el tempo, la armonía y el ritmo), pasando a tener un carácter secundario.

diferente", sin que la coincidencia en ambas canciones de la expresión "me gustas tú" pueda suponer, por sí, la existencia de plagio, ya que se trata de una expresión comúnmente utilizada en obras de música ligera y, además, no existía coincidencia en la duración y la sonoridad de la base instrumental y vocal del fragmento en que se usaba tal expresión. Así, la mayoría de los peritos llegaron a la conclusión de las obras no eran idénticas en sus elementos objetivos estructurales, produciendo que "el efecto musical sea distinto y que por ello ambas obras sean diferenciables". Únicamente el perito de la parte demandante se apartó de dicha opinión, que, a pesar de reconocer la existencia de diferencias de tonalidad y modalidad, dictaminó que el ritmo, la métrica, la tímbrica, la armonía y la melodía guardaban "cierta similitud", sobre todo en la parte de la letra "me gustas tú". Este parecido entre la melodía de ambas canciones y la coincidencia de dicha parte de la letra hacen, a juicio de este último perito, que el oyente evocara la canción de Manu Chao.

A continuación, el tribunal pasa a analizar esta última cuestión, la relativa a determinar "el grado de intensidad necesario para que la evocación o el recuerdo por parte del oyente medio produzca la impresión de que se está reproduciendo con alteraciones la obra original anterior y que, por consiguiente, la obra posterior en conflicto no supera el mínimo de originalidad o distinguibilidad suficiente para ser considerada una obra nueva, distinta de la originaria". En este sentido, el propio tribunal reconoce que echa en falta un dictamen que llevara a cabo el test del oyente medio (común en otros ordenamientos jurídicos, como el americano), en el que, "previa exposición de los perfiles de oyentes seleccionados, mostrara, en un grado que pudiera estimarse suficiente, si la percepción del público, identificado con esa figura ficticia, es efectivamente de evocación o recuerdo de la obra del Sr. Donato, como paso previo a determinar si esa relación, evocación o recuerdo se traduce en la falta de distinguibilidad de ambas obras o en un grado de apropiación de los elementos de la obra ajena que justifique la estimación de la infracción de los derechos de autor". Por faltar esta prueba y por estimar insuficiente la pericial aportada por la parte demandante, el tribunal decide estimar el recurso de apelación, desestimando la demanda interpuesta en primera instancia.

Me gustaría poner especial atención al test del oyente medio, ya que el propio tribunal lo ha demandado en el caso que acabamos de ver. Si incorporamos el "test de observador medio" como medio de prueba fundamental debemos tener presente la dicotomía que podría surgir cuando el resultado de dicho test es el contrario al informe del perito experto en música. En ese caso, ¿qué opinión ha de prevalecer? En mi opinión, el criterio del perito es la que debe tener mayor peso. Básicamente, porque un experto musical ha adquirido unos conocimientos en el

ámbito musical que no presenta el oyente medio y que le permite estudiar el caso desde muchos más puntos de vista y con más precisión musical. Y es que, sin ánimo de desprestigiar al "oyente medio", para un músico o un experto musical la música se configura como su medio de vida y, por ello, suelen adquirir una "experiencia musical" que no presenta el público medio. Ello no es óbice para que dicho test adquiera cierta relevancia en un juicio sobre plagio, ya que en aquellos supuestos en los que los informes de los peritos no son concluyentes o, existiendo más de uno, resultan contradictorios, la opinión del público medio puede servir de mecanismo para decantar la decisión del Juez. Si, en cambio, consideráramos fundamental el "test del oyente medio", a la par de la prueba pericial del perito o, incluso, superior a esta, lo que deberíamos preguntarnos seria como incorporar dicho test al proceso judicial. Una posible solución sería atribuir la competencia sobre los juicios sobre plagio al Tribunal de Jurado, incorporando un nuevo apartado en el artículo 1.2 de la Ley Orgánica del Tribunal del Jurado (LOTJ) con el siguiente literal: " (…) l) de los delitos relativos a la propiedad intelectual (arts. 270 a 272)". En todo caso, esto plantea tres problemas: a) en primer lugar, no sólo se enjuiciarían por dicho cauce los casos de plagio musical, lo que podría representar una carga excesiva de trabajo para el Tribunal del Jurado; b) en segundo lugar, el hecho de que se animase a perseguir la conducta del plagio por la vía penal llevaría a obtener condenas de prisión[64] que, además de suponer un excesivo castigo, iría en muchos casos en contra del objetivo principal del demandante, que solo busca que se le compense económicamente por los daños y perjuicios generados; c) en tercer lugar, el Tribunal del Jurado no aparece configurado para el orden civil, lo que impediría el acceso de un gran número de casos. En todo caso, este último problema sería fácil de resolver si se prevé el Tribunal del Jurado para ciertas materias del orden civil en las que pueda resultar útil y en las que, además, no representen un elevado número de casos anualmente.

Adicionalmente, el criterio de accesibilidad también puede resultar útil en algunos casos, ya que si se prueba que no se tuvo acceso a la obra original, que se considera plagiada, o por no tener esta un grado suficiente de difusión, se podría considerar que no ha habido plagio. También se podría valorar la posibilidad de existencia de plagio involuntario criptomnesia), aunque presentaría una gran dificultad probatoria. De hecho en el propio caso de Manu Chao, el tribunal reconoce que este criterio subjetivo puede ser relevante. Por ello debemos tomar este

[64] Art 270.1 CP: "Será castigado con la pena de prisión de seis meses a cuatro años y multa de doce a veinticuatro meses el que, con ánimo de obtener un beneficio económico directo o indirecto y en perjuicio de tercero (…), plagie (...), en todo o en parte, una obra o prestación literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares (…).

criterio como último recurso en aquellos supuestos en los que no queda claro si existe o no plagio.

Otro caso muy conocido y reciente ha sido el del supuesto plagio en la canción “La bicicleta”, de los conocidos cantantes Carlos Vives y Shakira. En dicho caso los demandantes alegaron plagio de su obra musical “Yo te quiero tanto” (1997), concretamente su frase “expresión yo te quiero yo te quiero tanto", por utilizarse en la canción "La Bicicleta" (2016) compuesta por Carlos Vives y Shakira y producida por Sony Music, aquí demandados. La demanda finalmente fue desestimada por el Juzgado de lo Mercantil nº 12 de Madrid[65] en base a varios motivos. Uno de estos motivos fue que la citada expresión “te quiero tanto” representaba una “expresión común, utilizada en todo tipo de canciones y textos, a lo largo de la historia, no considerándose una expresión que goce de originalidad”. Además, dicha letra quedaba configurada como el estribillo de la canción del demandante (“siendo el eje principal de la misma, junto con su título”), mientras que en la canción de los demandados no formaba parte “claramente” de su estribillo principal (en esta segunda canción existían dos estribillos diferenciados) y, además, el título de la canción no era el mismo. Por otro lado, aunque el Juez reconoce que si bien es cierto que existe una coincidencia parcial de cuatro palabras en las dos canciones, aclara que “las similitudes en fragmentos o en parte de estribillo de la pieza, salvo que sean especialmente originales, no ocasionan la sanción civil[66] ni penal[67] (Casos Azuzar Moreno SAP 30-6-2005 y Manu Chao SAP Barcelona 21-6-2011)”. Una cuestión de suma importancia es la relativa al hecho de que aunque el juzgador comienza reconociendo los cuatro elementos esenciales en la música son el ritmo, la melodía, la armonía y los matices, luego puntualiza que el ritmo no ha de ser tenido en cuenta como “elemento determinante de la configuración del plagio en este tipo de composiciones, más allá de ser un elemento que pueda coadyuvar a determinar similitudes”. En relación a esto debemos entender que el Juez se refiere a las canciones que

[65] Sentencia del Juzgado de lo Mercantil de Madrid (Sección 12ª) nº 172/2019, de 14 de mayo de 2019.

[66] La parte demandante podrá ejercitar las acciones y medidas cautelares previstas en los artículos 138 a 143 LPI, entre ellas, podrá instar la publicación o difusión, total o parcial, de la resolución judicial o arbitral en medios de comunicación a costa del infractor (art. 138 LPI). También podrá instar el cese de la actividad ilícita del infractor, que comprenderá, entre otras, la retirada del comercio de los ejemplares ilícitos y su destrucción así como la suspensión y/o prohibición de la explotación o actividad infractora (art. 139 LPI). En cualquier caso, la acción más importante es la consistente en exigir la indemnización de los daños materiales y morales causados al titular del derecho infringido. Corresponderá al perjudicado elegir el criterio en base al cual se fijará la indemnización, existiendo dos opciones: 1) las consecuencias económicas negativas, entre ellas la pérdida de beneficios que haya sufrido la parte perjudicada y los beneficios que el infractor haya obtenido por la utilización ilícita, así como el daño moral producido aunque no se pruebe el daño económico; y, 2) la cantidad que como remuneración hubiera percibido el perjudicado, si el infractor hubiera pedido autorización para utilizar el derecho de propiedad intelectual en cuestión (art. 140 LPI).

[67] El plagio quedaría enmarcado dentro de los delitos establecidos en los artículos 270 a 272 CP.

pueden englobarse dentro del género musical “vallenato” (como son las dos obras objeto del juicio), en las que el tipo de compás es el mismo y el ritmo melódico es también similar. Por todo ello, el Juez llega a conclusión de que “la letra de la música en cuatro palabras es igual, pero carente de sustancialidad respecto al carácter cualitativo y cuantitativo, en cuanto a la melodía no hay coincidencia alguna; la velocidad del ritmo y la armonía también son diferentes. En resumen, no existe de ninguna manera plagio como pretende la parte demandante en esta demanda”.

5. CONCLUSIONES

Una vez terminado mi estudio sobre los derechos de autor, con especial énfasis en el ámbito musical, me referiré ahora a las conclusiones a las que he llegado.

PRIMERA. – El derecho de autor, desde el punto de vista constitucional, es un derecho único e inescindible, de carácter absoluto, temporalmente limitado, e integrado por facultades tanto de contenido moral como de contenido patrimonial. Las facultades de tipo patrimonial encuentran fundamento constitucional en el artículo 33 CE, configurándose como una propiedad especial con la categoría de derecho fundamental de segundo orden. Por otro lado, las facultades de contenido moral están amparadas por el artículo 10.1 CE, que protege el libre desarrollo de la personalidad, y el artículo 15 CE, que protege la integridad moral de toda persona, otorgándose facultades personalísimas al autor pero sin tener el carácter de derecho de la personalidad. Por lo tanto, el derecho de autor no tiene la categoría de derecho fundamental, idea que se encuentra reforzada por el hecho de que la Ley de Propiedad Intelectual tiene el carácter de ley ordinaria, pues si fuera un derecho fundamental debería haberse regulado vía ley orgánica. No obstante, si se considera que la parte de la LPI donde se regulan los derechos inherentes y privativos del autor constituye el núcleo esencial de la ley y, además, es desarrollo directo en sentido estricto del artículo 20.1.b) CE, entonces deberá entenderse que la ley desarrolla un derecho fundamental.

SEGUNDA. – De acuerdo al artículo 10 LPI, el derecho de autor protege las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, entre ellas las composiciones musicales, con o sin letra, así como el título de una obra, cuando sea original. De lo anterior se extraen dos elementos claves: la originalidad y la exteriorización. El primero de ellos, el de la originalidad, exige que la obra tenga un cierto grado de altura creativa que tenga una relevancia mínima suficiente, que la haga reconocible o diferente respecto de otras obras anteriores. En cuanto al segundo requisito, el de exteriorización, es necesario que la obra tenga expresión concreta, manifestación suficiente, o sea, que la obra salga de la mente del autor a la luz por cualquier medio, no siendo necesaria la publicación o divulgación para que nazca la protección. De hecho, en el caso de las obras musicales estas adquieren corporeidad a través de los sonidos en el instante mismo de su interpretación y es a partir de este momento cuando puede percibirse, adquiriendo la protección desde dicha exteriorización. Finalmente, hay que recordar que la protección de los derechos de autor está sometido a un plazo general que abarcará toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (art. 26 LPI), a contar desde el 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento del

autor. Junto a esta regla general existen reglas particulares en determinados casos, como por ejemplo para las obras musicales con letra y composición musical, ya que aunque la duración es la misma que en la regla general, el plazo empieza a contarse desde el fallecimiento del último superviviente. En cambio, en el caso de los artistas, intérpretes y ejecutantes, la duración de la protección es inferior a la establecida para la del autor, ya que durará cincuenta años a contar desde el 1 de enero del año siguiente al de la interpretación o ejecución, no obstante, dicho plazo podrá ampliarse a setenta años si aquellas se publicasen o comunicasen al público.

TERCERA. – La obra derivada es aquella que está basada en otra ya existente, en ejercicio del derecho de transformación (art. 21 LPI), lo que implica: la utilización de una obra preexistente, siendo necesaria la previa autorización del titular de ese derecho, y el esfuerzo creativo que permite adicionar alguna aportación original. Son obras derivadas las nombradas en el artículo 11 LPI, así como cualesquiera otras transformaciones que cumplan los requisitos de originalidad, consentimiento del autor original y exteriorización. En lo relativo al primer requisito, se exigirá que la modificación ejercida por la obra derivada tenga carácter sustancial y refleje la personalidad del autor que ejecuta la transformación, lo que implica reconocer la concepción subjetiva de la originalidad como criterio rector en el caso de las obras derivadas. En cuanto al consentimiento del autor original, este no es "in genere", sino que se concede solamente para cada acto o proyecto transformativo concreto. No obstante, cuando la obra preexistente forme parte del dominio público no será necesaria dicha autorización, aunque se mantendrán los derechos morales y de paternidad del autor original. No hay que olvidar que, en aquellos casos en que se pretenda su reproducción por cualquier medio, su comunicación pública o su puesta a disposición por Internet, será necesario recabar la correspondiente autorización del autor para la explotación de la obra derivada, de acuerdo con el artículo 17 LPI. Dentro del elenco de obras derivadas que cita el artículo 17 LPI cabe remarcar las diferencias entre el arreglo y la adaptación, figuras comunes en el ámbito de la música que se confunden en múltiples ocasiones. Mientras que la adaptación se caracteriza por estar orientada su difusión a un público diferente del de la obra original, el arreglo consiste en una nueva interpretación de la obra preexistente, introduciendo nuevas líneas musicales (instrumentos y voz) y, en su caso, efectos sonoros, aunque tratando de respetar la esencia de la sustancia musical de la obra original.

CUARTA. – El plagio puede definirse, según la OMPI, como el acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados. En el plagio existe una doble vulneración de derechos, por un lado la de los derechos morales del autor original (derecho de paternidad) y, por otro lado, la de sus derechos

patrimoniales (transformación, reproducción, comunicación pública y de puesta a disposición). Para el Tribunal Supremo español no hay plagio cuando puede apreciarse que se trata de dos obras distintas y diferenciables, aunque tengan puntos comunes de exposición o aunque tengan múltiples e innegables coincidencias que se refieran, no a coincidencias estructurales básicas y fundamentales, sino accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales. La clave para apreciar que existe plagio será, pues, determinar si se dan coincidencias estructurales básicas y fundamentales. Concretamente en la música, los elementos que van a servir para verificar la existencia de plagio musical son de dos tipos: objetivos y subjetivos. Dentro de los objetivos encontramos, fundamentalmente, cuatro elementos: la armonía, el ritmo, el entorno melódico y la melodía, siendo esta última la más decisiva. En cuanto a los elementos subjetivos, lo fundamental es constatar la impresión que la obra debatida puede producir en el público (en el oyente medio) y la posible evocación o el recuerdo a la obra plagiada. Por ello, junto a la prueba pericial del experto en música ha de dotarse de especial relevancia al test del oyente medio. Desde mi punto de vista, el oyente medio es capaz de distinguir cuando una obra es plagio de otra en los casos más claros, además de ser el público el destinatario de las obras musicales, pues no debe olvidarse que en la actualidad se ha configurado una verdadera industria musical en la que lo que prima es la explotación de la obra más que la paternidad artística en sí. Esto me lleva a plantear como posible solución o innovación, la atribución de la competencia sobre los juicios de plagio al Tribunal de Jurado, debiendo incorporarse un nuevo apartado en el artículo 1.2 de la Ley Orgánica del Tribunal del Jurado (LOTJ) con el siguiente literal: “ (…) l) de los delitos relativos a la propiedad intelectual (arts. 270 a 272)”. En todo caso, en caso de existir contradicción entre la prueba pericial y el test del oyente medio, debería prevalecer la del primero pues es el que cuenta con mayores conocimientos técnicos, siendo capaz de identificar posibles estrategias de plagio no apreciables por una persona media. Finalmente, en lo relativo a la letra, la Sentencia 172/2019 del Juzgado de lo Mercantil de Madrid entendió que las similitudes en fragmentos o en parte de estribillo de la pieza, salvo que sean especialmente originales, no ocasionan la sanción civil ni penal, por lo que ha de tratarse de términos no muy comunes dentro del ámbito musical ni del acervo social.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALEJANDRE, Gemma Minero. Aproximación jurídica al concepto de derecho de autor. Intento de calificación como libertad de producción artística y científica o como derecho de propiedad. Dilemata, 2013, no 12.

ARISTI, Rafael Sánchez. Plagio de fondos musicales para" spots":¿ responde el editor?. Pe. i.: Revista de propiedad intelectual, 2004, no 17.

BAYLOS CORROZA, Hermenegildo. Tratado de Derecho Industrial, 2da. CIVITAS SA, 1993.

BOYTHA, György. Glosario de derecho de autor y derechos conexos. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), 1980.

BRAGA DE SIQUEIRA NEIVA, María Rita. *La regla de los tres pasos como norma interpretativa del derecho de autor: por una aplicación razonable de los límites a la propiedad intelectual*. 2015.

CUADRADO, Amparo García. Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta durante la Edad Moderna en España. Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1996.

DE LEON GARCIA, SHAMARA, et al. Análisis histórico del derecho de autor y su inclusión constitucional como derecho humano en México. 2017. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma del Estado de México.

DE ROMÁN PÉREZ, Raquel Esther. Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías. Editorial Reus, 2003.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. La aparición del libro. Libraria, 2005.

FUCHS MATEO, Liliana C. La propiedad intelectual como propiedad especial a lo largo de la historia. 2017. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

FUENTES, Gisela María Pérez. Evolución doctrinal, legislativa y jurisprudencial de los derechos de la personalidad y el daño moral en España. Revista de derecho privado, 2004, no 8.

GARCÍA, Ernesto Rengifo. Derecho de Autor en el Derecho Romano, El. Rev. Derecho Privado, 2009, vol. 16.

GARCÍA SEDANO, Tania. Análisis del criterio de originalidad para la tutela de la obra en el contexto de la Ley de Propiedad Intelectual. Anuario Jurídico y Económico Escurialense, 2016, no 49.

GRACIA, Manuel José Pedraza. La función del editor en el libro del siglo XVI. Titivillus, 2015, vol. 1.

GRACIA, Manuel José Pedraza. El control de la distribución del libro en Zaragoza y la defensa de los privilegios de los libreros en los siglos XVI y XVII: el gremio de libreros contra Juan Baube. Pliegos de bibliofilia, 2004, no 28.

MUCI, Gileni Gómez. El derecho de autor en el marco de los derechos humanos: su consagración constitucional en España y demás países iberoamericanos. 2016.

MUÑOZ, Paloma Cuenca. El libro en el Siglo XIII: La Pecia. I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

NAVARRO, Ángela, XIA, Anqi. "La música profana medieval: trovadores y juglares".

NETTEL DÍAZ, Ana Laura. Derecho de autor y plagio. *Alegatos-Revista Jurídica de la Universidad Autónoma Metropolitana*, 2013, no 83.

NOVELLE-LÓPEZ, Laura. De la arcilla al e-book. *Historia del libro y las bibliotecas*. 2012.

OLARTE COLLAZOS, Jorge Mario; ROJAS CHAVARRO, Miguel Ángel. La protección del derecho de autor y los derechos conexos en el ámbito penal. 2010.

ORTIZ Y SANZ, Joseph. Los diez libros de Arquitectura de M. Vitrubio Polion. Traducidos del latín y comentados por Don, 1787.

PENADÉS, Javier Plaza. El derecho moral de autor y su protección en el artículo 20, 1, B) de la Constitución. 1995. Tesis Doctoral. Universitat de València.

DE ROMÁN PÉREZ, Raquel Esther. Naturaleza jurídica del derecho de autor.

PEÑA Y BERNALDO DE QUIRÓS, M., "Comentarios a los artículos 428 y 429 CC", en ALBALADEJO, M., y DÍAZ ALABART, S. (coords.), Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales, Edersa, Madrid 1995, t.V-2.

PIDAL, Ramón Menéndez. Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria cultural de España. Tip. de la" Rev. de archivos", 1989.

RANDEL, Don Michael; GAGO, Luis Carlos. Diccionario Harvard de música. Diana, 1984.

SÁNCHEZ ARISTI, Rafael, La propiedad intelectual sobre las obras musicales, Comares, Granada, 2005.

VEGA, José-Antonio Vega. Protección de la propiedad intelectual. Reus, 2002.