



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Música y Derecho: la obra musical como objeto
protegido por la Propiedad Intelectual

Autora

María Hernández Plo

Director

José Antonio Serrano García

Catedrático de Derecho Civil

Facultad de Derecho

Año 2020

ÍNDICE

0. ABREVIATURAS	2
I. INTRODUCCIÓN	3
1. CUESTIÓN TRATADA EN EL TRABAJO FIN DE GRADO	3
2. RAZÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN DE SU INTERÉS	3
3. METODOLOGÍA SEGUIDA EN EL DESARROLLO DEL TRABAJO	3
II. BREVE REFERENCIA A LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ESPAÑOL	4
III. LA OBRA MUSICAL COMO OBJETO DE PROPIEDAD INTELECTUAL: CONCEPTO Y CALIFICACIÓN	5
1. LA OBRA MUSICAL COMO RESULTADO DE LA CREATIVIDAD HUMANA	6
1.1. <i>La música concreta</i>	8
1.2. <i>Música asistida o música automática</i>	9
2. ORIGINALIDAD COMO REQUISITO INDISPENSABLE PARA LA PROTECCIÓN DE LA OBRA.....	11
2.1. <i>La originalidad del título</i>	13
2.2. <i>Las obras derivadas. En especial los arreglos musicales</i>	13
IV. LOS AUTORES DE LA OBRA MUSICAL Y OTROS SUJETOS BENEFICIARIOS DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL	17
1. AUTOR CONOCIDO.....	17
2. LA PRESUNCIÓN DE AUTORÍA Y EL AUTOR DESCONOCIDO	18
3. VARIOS AUTORES: OBRAS PLURALES	19
3.1. <i>Obras en colaboración</i>	19
3.2. <i>Obras colectivas</i>	22
3.3. <i>Obras compuestas</i>	24
4. ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES	25
V. CONCLUSIONES	27
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	30
1. MONOGRAFÍAS, MANUALES Y OTROS	30
2. WEBGRAFÍA.....	31
3. NORMATIVA	31

0. ABREVIATURAS

Art.	Artículo
CC	Código Civil
Coord.	Coordinador
Dir.	Director
Cit.	Obra Citada
núm.	Número
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
PI	Propiedad Intelectual
p.	Página
RDL	Real Decreto Legislativo
STJUE	Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea
TRLPI	Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual

I. INTRODUCCIÓN

1. CUESTIÓN TRATADA EN EL TRABAJO FIN DE GRADO

Este Trabajo Fin de Grado tiene por objeto analizar principalmente las características que debe reunir una obra musical para obtener protección por parte de nuestra Ley y saber si existen distintos grados de protección dependiendo de estas características. A su vez, estudiar diferentes tipos de obras para conocer si merecen la misma protección y de qué depende esto último. También se tratarán los distintos sujetos implicados en la creación de estas obras, con mención de algún otro sujeto no implicado en este proceso, pero sí directamente vinculado con la obra.

Todo esto mediante un análisis de la ley vigente de Propiedad Intelectual, concretamente el campo de los derechos de autor.

2. RAZÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA Y JUSTIFICACIÓN DE SU INTERÉS

El Derecho tiene incidencia en prácticamente todos los aspectos de la vida y la música no deja de ser uno de estos aspectos. La mayor parte de la población está en contacto constante con ella, si no es como creadora de ésta, como consumidora de la misma.

Personalmente, fuera de la vida académica la música ocupa gran parte de mi tiempo. Y como jurista me parece interesante estudiar cómo se conectan estos dos campos. Es decir, qué es la música a los ojos del Derecho, qué consideración y protección le merece.

A su vez, la Propiedad Intelectual es una materia que no se estudia en profundidad y, entendiendo que hay muchos temas dentro del Derecho de más importancia y que, por tanto, tienen preferencia a la hora de ser estudiados, me parece interesante trabajar este tema para acabar la carrera con conocimiento de otro campo del Derecho.

3. METODOLOGÍA SEGUIDA EN EL DESARROLLO DEL TRABAJO

La característica principal de este TFG radica en que se trata de un trabajo basado en un análisis exhaustivo de las disposiciones concretas sobre la materia que se expone, con ayuda de la revisión bibliográfica de un catálogo de fuentes, principalmente manuales y monografías.

Esto implica que la metodología aplicada consiste en el estudio de la redacción de los artículos que regulan el tema escogido para obtener las respuestas buscadas en cuanto a la protección que ofrecen los derechos de autor. Todo ello a través de la lectura de distintos trabajos de autores expertos en Derecho y, sobre todo, expertos en PI.

II. BREVE REFERENCIA A LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ESPAÑOL

Si acudimos a la Constitución Española de 1978, podemos observar que en su artículo 149 se establece que *El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias, para posteriormente referenciar en el epígrafe 1.9 del mismo artículo Legislación sobre propiedad intelectual e industrial.*

Más concreto es el artículo 20.b (Título I, capítulo II, sección 1ª), que reconoce y protege el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica, es decir, ampara el acto creador.

En el texto constitucional, igual que para muchos otros campos, se establece ya una relación directa entre el ordenamiento jurídico español y la materia de Propiedad Intelectual. En cualquier caso, los avances en esta materia han sido numerosos a lo largo de los años desde que se aprobó nuestra Constitución en 1978, teniendo una ley propia, que será analizada a lo largo del trabajo.

En cuanto al Código Civil, se localiza en el TÍTULO IV, por lo que esta materia tiene consideración de propiedad especial. No se desarrolla en profundidad, pues se remite a la Ley propia de PI y en lo no previsto por ella, establece que se aplicarán las normas generales de propiedad.

Nuestra Ley vigente sobre PI es el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual de 1996, que derogó las disposiciones contenidas en la ley anterior, la Ley 22/1987, de 11 de noviembre. Ésta última podría considerarse la primera ley española contemporánea sobre Derecho de Autor.¹

En España, el Convenio de Berna, uno de los tratados internacionales de Derecho de Autor que cuenta con una larga tradición, fue ratificado el 2 de julio de 1973. Contiene diferentes disposiciones que delimitan una protección mínima para los países en desarrollo que quieran hacer uso de ellas. Muchas de las facultades de explotación que hoy en día se encuentran en leyes estatales provienen de este Convenio, así como la institución del Derecho moral, también muy interesante.

¹ MARTÍN SALAMANCA, S. *Derecho de la Propiedad Intelectual: Derecho de Autor y Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2017, p. 50.

Para terminar, mencionar la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, que cuenta con 193 estados miembros, siendo España uno de ellos, y que fue creada tras el Convenio de Estocolmo de 1967. En el año 1974 pasó a tener la consideración especializada de la Organización de Naciones Unidas e incluye dos ramas fundamentales, la propiedad industrial y el derecho de autor.²

III. LA OBRA MUSICAL COMO OBJETO DE PROPIEDAD INTELECTUAL: CONCEPTO Y CALIFICACIÓN

El art. 10 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante TRLPI) hace referencia a los tres campos de creación que derivan en propiedad intelectual, siendo estos: artístico, literario y científico. A pesar de poder extraer de este artículo que la obra musical es una creación artística, por exclusión de los otros dos campos y por otros elementos que se comentarán a posteriori, la Ley no nos da una definición concreta de obra musical. Dice el artículo 10 TRLPI: *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*. Pero no acaba de definir qué es una creación artística.

Por ello, interpretando el art. 10.1.b) TRLPI y el art. 2.1 del Convenio de Berna³, podemos decir que las obras musicales, para las normas sobre propiedad intelectual, son *aquellas composiciones musicales, con letra o sin ella, que abarcan distintas clases de combinaciones de sonidos*⁴. Deduciendo de aquí, por tanto, que el sonido es el elemento a través del cual se expresa la obra musical y éste puede proceder de lugares muy diversos.

A la vez, la obra musical no se encuadra en un solo campo creativo y para saber la categoría en la que se encuentra se ha de acudir a criterios extrajurídicos como consecuencia de la falta de precisiones al respecto en nuestra Ley; como afirma DE ROMÁN, para saber en qué campo puede ubicarse la obra musical debemos:

² RUIZ MUÑOZ, *Derecho de Propiedad Intelectual... cit.*, p. 40.

³ “El Convenio de Berna, que fue adoptado en 1886, trata de la protección de las obras y los derechos de los autores. Ofrece a los creadores como los autores, músicos, poetas, pintores, etc., los medios para controlar quién usa sus obras, cómo y en qué condiciones”. *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Consultado el 13 de abril de 2020 en <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/index.html>

⁴ *¿Qué es una obra musical?* Consultado el 12 de abril de 2020 en <http://www.institutoautor.org/ES/SitePages/corp-ayudaP2.aspx?i=320>

1. Tener en cuenta la finalidad a la que se destina.
2. Estudiar sus elementos expresivos.⁵

La finalidad no es sino el destino que se le quiere dar a la obra; es decir, si esa obra ha sido planteada para interpretarse ante un público, si pretende incidir sobre la sensibilidad del aquel que la escucha, si pretende hacer surgir emociones concretas en el receptor, entre otros ejemplos. A lo largo de la historia se ha llegado a la conclusión de que la finalidad de la obra musical, de la música, es, principalmente, el disfrute de la misma por la persona que la escucha.

Dicho esto, también es cierto que, si nos centramos en la creación de música desde un punto de vista más técnico, ésta requiere de habilidad y estudio, siendo posible encuadrarla dentro del campo científico, contribuyendo en él al aprendizaje de la música como técnica o saber.⁶ La creación de obras musicales consiste, por tanto, en poner en práctica el conjunto de leyes que rigen la producción de sonido y que pertenecen al estudio científico. Todo este conocimiento científico obtenido a través del estudio se pone en práctica dentro del campo artístico.

Cabe mencionar también, ya que hemos hablado del científico, el campo literario. Autores como H. DESBOIS, coincidiendo con él DE ROMÁN, consideran que la obra musical no debe confundirse con la obra literaria. Esto se debe a que la obra musical llega hasta la sensibilidad del público, mientras que la literaria llega al intelecto de éste.⁷

Habiendo hecho estas precisiones sobre lo literario o científico, la obra musical va a ser considerada en este trabajo como creación artística, aunque ahora ya sabemos que la podríamos encuadrar en el campo científico en un segundo plano y no estaríamos equivocados.

1. LA OBRA MUSICAL COMO RESULTADO DE LA CREATIVIDAD HUMANA

Dice L. RUI MANUEL DOMINGUES TEIXEIRA en su tesis *La Originalidad, Un tamiz irremplazable para la tutela del derecho de autor* que “la creatividad es la llave para que la fortaleza abra sus puertas a los productos del intelecto humano, para impedir que la

⁵ DE ROMÁN, R., *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*, Reus, Madrid, 2003, p. 16.

⁶ MADSEN, C.K. y MADSEN, C.H., *Investigación experimental en música*, Buenos Aires, 1988, p.3.

⁷ DESBOIS, H., *Le Droit D'auteur en France*, Dalloz, París, 1978, p. 153 a 156. DE ROMÁN, R., *Obras musicales...* cit., p. 17.

creación muera prematura, sin nunca llegar a ser obra, condenada por la eternidad al mundo de las simples ideas o de las creaciones intrascendentes”.⁸

Si bien el artículo 10 TRLPI habla de obras originales, el 5 hace referencia a los autores y otros posibles beneficiarios. Conectando estos dos artículos podemos extraer los primeros requisitos o cualidades que tiene el autor de una obra. Como se dice en el artículo 5.1 TRLPI, *se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica*; a pesar del segundo apartado, donde alude a la posibilidad de que personas jurídicas se beneficien de la protección de la Ley en casos excepcionales que hayan sido previstos, se puede deducir que el autor es una persona natural y, por tanto, una persona física. De aquí es de donde se deduce que las obras, en este caso musicales, derivan de la actividad creativa humana.

Ahora bien, es necesario concretar qué se entiende por creatividad y cuándo una acción humana puede ser considerada como creativa. Nuestra Ley exige una creación derivada, como es obvio, de un acto creador. Y el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la “creatividad” como *Facultad de crear*, “creación” como *Acción y efecto de crear* y el verbo “crear” como *Producir algo de la nada*.

Pone DE ROMÁN de manifiesto que, en principio, las obras que van a ser protegidas son las que pueden calificarse como intelectuales.⁹ Y podemos confirmar que por muchas creaciones que el ser humano realice a lo largo de su vida, no todas pueden tener dicha calificación de intelectual y, por tanto, no todas van a ser objeto de protección de la Ley.

Por tanto, las obras que quedan fuera de la protección de la PI son, en primer lugar, las que no presentan una naturaleza intelectual a pesar de ser una creación humana. En segundo lugar, también se excluyen aquellas que directamente no son humanas; en este caso hablaríamos de sonidos producidos por animales, que podemos escuchar como recurso auditivo en distintos medios, así como la televisión, el cine o música como tal, siendo el caso más obvio el pío de los pájaros o incluso aullido de los lobos. Los sonidos de la naturaleza o algún otro ambiente también formarían parte de este grupo excluido y

⁸ DOMINGUEZ TEIXEIRA, L. M., *La originalidad, un tamiz irremplazable para la tutela del derecho de autor* (Tesis doctoral), Salamanca, 2015, p. 18. Consultado en https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/132872/REDUCIDA_Originalidad.pdf?sequence=1

⁹ DE ROMÁN PÉREZ, R., *Obras musicales... cit.*, p. 21.

algún ejemplo sería la lluvia, el sonido de las hojas como consecuencia del viento o ruidos procedentes de la vida cosmopolita tales como el tráfico o las obras de construcción.¹⁰

A su vez, la aportación creativa que supone la obra debe ser, cuantitativa o cualitativamente trascendente; pues, en otro caso, podría no gozar de la protección que venimos comentando.

Por tanto, ciertas creaciones van a plantear dudas a la hora de ser consideradas objeto del TRLPI. A continuación, las dos categorías más importantes, que han sido estudiadas por músicos expertos durante décadas; la música concreta y la música asistida o generada artificialmente.

1.1. La música concreta

La música concreta ha sido objeto de debate durante años entre los estudiosos de la música, llegando a distintas conclusiones, lo que produce también dificultad a la hora de integrarla de forma clara en el Derecho.¹¹

En muchas composiciones encontramos ruidos que por sí solos, de una forma aislada, no tendrían un valor musical propio, pero que, al ser integrados en la composición, con las ediciones necesarias, yuxtaposiciones y procesos varios, acaban siendo otro elemento más en ella.¹²

Es por ello, que, gracias a los avances tecnológicos de las últimas décadas y aparición de dispositivos con los que grabar y manipular sonidos, se abrió un nuevo mundo para la experimentación musical.¹³

¹⁰ Otros ejemplos serían el sonido de las aguas o del mar. BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2019, p. 54.

¹¹ “La música concreta es un tipo de organización del sonido que se origina en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de grabación de la radiodifusión francesa en 1948”. Consultado en abril de 2020 en http://musiki.org.ar/M%C3%BAsica_concreta.

¹² Consultado el 20 de abril de 2020 en <https://lapiedradesisifo.com/2014/09/05/le-jeu-infini-pierre-schaeffer-y-la-m%C3%BAsica-concreta/>.

¹³ Dice M.C. BEJARANO CALVO, M.C. que “todo esto gracias a que se consiguió abandonar la idea de que la música concreta hacía alusión a la grabación de unos ruidos o sonidos concretos encontrados por casualidad, cuando son realmente capturados para ser a continuación registrados y posteriormente comenzar el trabajo de creación sonora y composición”, en *Música Concreta. Tiempo destrozado*, colecciónsincondición, Bogotá, 2007, p. 55.

En definitiva, podríamos entender la música concreta como un conjunto de sonidos que se manipulan a través de transformaciones electrónicas, tales como la distorsión, aceleración, ralentización o filtros¹⁴ y que tiene protección de la Ley, pues el autor ha empleado distintos medios para manipular las grabaciones y obtener una obra musical. Es decir, el resultado final proviene de la creatividad del propio autor.

Si simplemente se integran sonidos sin ninguna transformación posterior y, por tanto, el autor no demuestra la creatividad de la que habla el art. 10 TRLPI, no podríamos hablar de una obra protegible por la Ley. Sin embargo, como dice DE ROMÁN, cada vez se es más permisible con las obras que tienen una baja aportación del autor¹⁵, lo que nos hace llegar a la conclusión de que la mayoría de las obras que demuestren una mínima implicación creativa, así como selección de fragmentos que van a yuxtaponerse, van a ser, al fin y al cabo, protegidas por la Ley.

1.2. Música asistida o música automática

Si con la música concreta surgen problemas a la hora de concretar si merece protección por parte de la ley o no, la música asistida también genera dudas, que se resuelven con facilidad. La tecnología avanza a pasos de gigante y esto afecta a todos los aspectos de la vida, incluyendo entre ellos la creación, producción, distribución, disfrute, etc. de la música.

Desde hace años y principalmente en la actualidad, numerosos artistas como Björk, Grimes, Charli XCX o Arca, se sirven de ordenadores, sintetizadores y muchos otros recursos electrónicos para complementar su obra o bien, crearla desde cero. La música asistida supone que el compositor emplee todos estos recursos a su alcance, pero siga cumpliendo personalmente con la carga creativa que deducimos del art. 10 TRLPI, por lo que merece una protección total por parte de la Ley. Esto es así porque el autor se sirve de estos medios, pero cumplen la misma función que cumpliría un instrumento, como por ejemplo una guitarra o piano, en una obra de un carácter más tradicional.

Ocurriría lo mismo con las aplicaciones informáticas que utilice el compositor si hablamos de música asistida por ordenador; es decir, éstas serían unos medios auxiliares empleados para la composición de la obra, pero la creación recae cien por cien en el autor.

¹⁴ DE ROMÁN PÉREZ, R. *Obras musicales... cit.*, p. 23.

¹⁵ DE ROMÁN PÉREZ, R., *Obras musicales... cit.*, p. 23.

Sin embargo, lo que sí genera más dudas es la música automática. Como dice Andrés GUADAMUZ, “los últimos tipos de inteligencia artificial, el programa informático ya no es una herramienta, sino que toma muchas de las decisiones asociadas al proceso creativo sin intervención humana”¹⁶. Si bien es cierto que cada vez existen aplicaciones informáticas más avanzadas que tienen una base de datos suficiente como para la creación mecánica de piezas musicales, en este apartado va a tener especial relevancia el juzgar cada caso concreto. Conviene distinguir dos posibilidades diferentes, como apunta DE ROMÁN¹⁷.

- Colaboración del autor con un programador informático que es el que, a partir de las instrucciones recibidas, emplea el programa pertinente para la creación de una o varias obras musicales.
- El propio ordenador ejecutando una aplicación programada para ello elabora la obra musical en cuestión.

Coincidiendo con la autora, en el primer caso, en principio sí gozaría dicha obra de protección, pues surge de una idea creativa del autor y es ejecutada por el programador informático. Éste, podría ser considerado coautor si a la hora de ejecutar la obra ha atendido a sus criterios propios y, por tanto, aporta creatividad a la creación.

El segundo caso, sin embargo, no debería gozar de la protección de la Ley, puesto que, aunque no ponga en duda que podría tratarse de una pieza original y con calidad, el aporte creativo es nulo. Si se demostrara de alguna forma que sí ha habido implicación artística por parte de una persona a la hora de formatear el programa informático que ejecutaría posteriormente la obra, podría estudiarse como un posible caso de obra protegible, pero se necesitaría la opinión de expertos en la materia para esclarecer la duda.¹⁸

¹⁶ GUADAMUZ, A., “La inteligencia artificial y el derecho de autor” en *Revista de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (OMPI), núm. 5/2007 (octubre): https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2017/05/article_0003.html

¹⁷ DE ROMÁN PÉREZ, R., *Obras musicales... cit.*, p. 31.

¹⁸ Lo seguro es que la protección correspondería al programa de ordenador y su autor, ya que éste es el que contiene todos los elementos determinantes de las creaciones. BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2019, p. 54.

2. ORIGINALIDAD COMO REQUISITO INDISPENSABLE PARA LA PROTECCIÓN DE LA OBRA

Atendiendo una vez más al art. 10 TRLPI, la obra tiene que ser original para ser protegible: *Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales*. Hasta aquí es bastante sencillo, pues lo necesario para saber si una obra merece protección de la ley o no sería atender a la definición de “original” y aplicarlo al caso en cuestión. Lo primero que suscita el artículo y la palabra “original” es que ha de ser una obra nueva.

Entiendo que una interpretación básica de “original” supone que la creación correspondiente sea diferenciable de las demás, es decir, que seamos capaces de distinguir la obra que estamos creando/escuchando de otras ya existentes. Debe tener algún elemento que nos permita diferenciarla de las demás. La originalidad es, por tanto, el requisito fundamental sin el cual una obra no cabría dentro de la protección de la que venimos hablando.

Algunos autores son de la opinión de que la originalidad puede tener grados, pero, si bien es aceptable que el creador encuentre inspiración en obras previas o en el ambiente, su obra tiene que ser, como ya hemos comentado, diferenciable de otras. J.M RODRIGUEZ TAPIA dice “la falta de originalidad de una creación no excluye su protección si es solo parcial y no se deriva de coincidir con la parte original de otra creación”.¹⁹ Con base a esto reforzamos la idea de que no se excluye una originalidad parcial y añade el matiz de que dicha inspiración no debe coincidir con la parte original de la obra en la que se inspira.

Si algunas obras cuentan con una originalidad total, mientras que la de otras es parcial, pudiéndose diferenciar distintos grados, podemos llegar a la conclusión lógica de que cuanto mayor sea la originalidad de nuestra obra, una mayor protección recibirá.²⁰

Son muchos los autores que realizan una distinción entre originalidad subjetiva y objetiva. Podríamos resumir diferenciando entre no copiar y crear algo nuevo. A priori puede

¹⁹ RODRÍGUEZ TAPIA, J.M., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual (Texto refundido, RDL 1/1996, de 12 de abril)*. Civitas Thomson-Reuters, Cizur Menor, 2009, p. 124.

²⁰ Es de la misma opinión ARIAS MAÍZ, V., que dice que se protegerá la obra en aquella parte que es original y, cuando sea posible, dependerá del grado de originalidad que posea. “De la originalidad como requisito de la creación intelectual” en *RFDUC*, N°90, 1998, p. 49.

parecer lo mismo, pero tiene diferentes matices que hacen que al final siempre se opte por seguir un criterio a la hora de determinar la protección que merece una obra.

- Originalidad subjetiva: la aplicación de este requisito está ligada a la defensa de una creación que tiene marca de la personalidad del autor. Supone no haber copiado una creación ajena y en algunos casos es la que ha sido considerada relevante por parte de la doctrina.²¹
- Originalidad objetiva: ésta coincidiría con el concepto de novedad. Es decir, haber creado algo que previamente no existía, algo nuevo.

Si bien son dos formas distintas de interpretar la originalidad de una obra, la mayoría de los autores anteponen el criterio objetivo al subjetivo. En el caso de DE ROMÁN, la autora considera que si se antepone el objetivo es porque el criterio subjetivo entra en conflicto con el TRLPI, siendo así porque cualquier obra o creación va a tener la marca personal de quien la realiza y, por tanto, todas obras merecerían protección si se siguiera este criterio.²² Otra justificación que lleva a considerar como preferible la tesis de la objetividad es que, al fin y al cabo, ésta defiende que la obra ha de constituir una novedad objetiva frente a cualquier otra creación existente, y no se basa en el intento de demostrar el desconocimiento por parte del autor de la semejanza que comparte su obra con otra anterior.

En muchas ocasiones surgirán conflictos y tendrán que ser resueltos de forma diferente dependiendo si partimos de un planteamiento subjetivo u objetivo. En el primer caso se tendrá que demostrar que no ha habido plagio o copia; mientras que, en el segundo, lo que se tendrá que demostrar es que la creación es distinta a otras preexistentes.²³

La conclusión a la que llegamos en virtud de lo comentado es que la obra no va a encontrar protección por su mera existencia, sino que ésta vendrá otorgada mediante el cumplimiento del requisito de la originalidad. Y, a su vez, esto descarta que dependa del valor artístico que pueda tener, que entraría a ser importante en el campo de los estudiosos de la música.

²¹ Un ejemplo relevante es la STJUE de 16/07/2009, conocida como *caso Infopaq*.

²² DE ROMÁN PÉREZ, R., *Obras musicales... cit.*, p. 42.

²³ BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad... cit.*, p. 56.

2.1. La originalidad del título

Otra cosa a tener en cuenta a la hora de tratar la protección de obras musicales es que, en virtud del segundo apartado del mismo art. 10 TRLPI, el título de la obra también se encuentra protegido siempre que sea original.

El autor da un título a su obra para que ésta se diferencie de otras ya existentes (ajenas o propias); es una forma de individualización. Es decir, titular una obra no solo forma parte del propio proceso de creación, haciendo a éste una parte más de la obra, sino que además pretende que los posibles oyentes la identifiquen con facilidad y diferencien del resto. Por un lado, se protege al creador, y por otro, se facilita al público la información necesaria para que estas creaciones sean más accesibles.

Son numerosas las creaciones de distintos artistas que tienen el mismo título; un ejemplo notorio sería *Las Estaciones* de Vivaldi, Chaikovski y otros. Y otro ejemplo más urbano: *Wish you were here* de Avril Lavigne, Pink Floyd o The Get Up Kids, siendo éstas musical y líricamente diferentes, pero con el título en común. Es tan habitual que haya títulos repetidos entre canciones, sobre todo en la actualidad, porque los artistas acuden a sentimientos, situaciones o vivencias compartidas por gran parte de la población y normalmente lo que se pretende es que se asocie fácilmente con la temática que van a encontrar en la obra y no tanto el que sea necesariamente distinto a muchos otros ya existentes.

No surge o no tiene por qué surgir un conflicto de una situación como ésta, lo importante es que dicho título no se protegerá como parte de la obra porque no es original.²⁴

2.2. Las obras derivadas. En especial los arreglos musicales

Nuestro legislador regula las obras derivadas en el art. 11 del TRLPI, estableciendo en el apartado 5º que serán objeto de propiedad intelectual *cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica*. Un concepto de obras derivadas sería, en palabras de SAÍZ GARCÍA, “todas las transformaciones de obras preexistentes originales que

²⁴ Es importante tener en cuenta que estamos hablando del campo de la música en particular; si las obras que comparten título fueran, por ejemplo, una sonata y una fotografía, no tendría ni por qué plantearse un conflicto.

derivan en una obra diferente cuya lícita explotación requiere la autorización del autor de la obra primigenia”.²⁵

La base de una obra derivada es una transformación; por ello debemos también mencionar el art. 21 TRLPI, que habla propiamente de las transformaciones, *la transformación de una obra comprende cualquier modificación en su forma de la que se derive una obra diferente*. Es importante tenerlo en cuenta para poder distinguir una obra derivada de una compuesta, regulada en el art. 9 TRPLI. Las obras compuestas, atendiendo al tenor literal del artículo, deben incorporar una obra ya existente sin la colaboración del autor de ésta. Requisito que no comparten las derivadas, ya que quien realiza la transformación puede ser el propio autor de la obra primigenia. Tal y como se plasma en estos artículos, la ley habla de autores, de personas físicas, pues las transformaciones fruto exclusivo de máquinas, azar o naturaleza, no son protegibles.

Como resulta evidente, el grado de originalidad exigido va a ser menor porque el margen de libertad creativa es mucho más estrecho. Esto es así porque la nueva obra debe cumplir con un mínimo de originalidad, pero a su vez tiene que contar con elementos suficientes que permitan identificar la obra originaria en el resultado final.

Si la aportación de quien transforma la obra no es suficientemente original, se trataría de una copia. Y si la obra no contara con los elementos necesarios que permitan la identificación de la originaria, sería desde luego una obra diferente, inspirada quizá en ella, pero no una obra derivada de la misma.²⁶ Cabe mencionar también a raíz de estos matices que, al no tratarse entonces de una transformación, se podría considerar, en el primer caso, una reproducción, regulada en el art. 18 de la misma ley.

Se debe hablar de la contraposición entre obra originaria y obra derivada. Es por ello, que el art. 11 TRLPI cae en una incorrección al hablar de obra original²⁷. Esto es así porque una de ellas es la originaria o preexistente y la otra es la de más reciente creación, la derivada, pero ambas obras son originales. Existe entre ambas una relación de dependencia, en el sentido de que la “nueva obra” mantiene algunos de los caracteres esenciales de la originaria. Y es aquí donde puede surgir conflicto, en establecer

²⁵ SAÍZ GARCÍA, C., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch – Tratados, Comentarios y Prácticas Procesales, Valencia, 2017, p. 111.

²⁶ DE ROMÁN PÉREZ, R., *Las obras musicales... cit.*, p. 77.

²⁷ BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad... cit.*, p. 74.

correctamente los márgenes de la dependencia y poder distinguir fácilmente inspiración de copia. La inspiración es libre, no necesita permiso de nadie; lo que nos lleva al siguiente punto, los autores de las obras originarias y las autorizaciones correspondientes.

Como bien he mencionado anteriormente, puede ser el mismo autor el que transforma su obra creando así una derivada. En ese caso, no tendría que autorizar nada, salvo que hubiera cedido los derechos de explotación, por ejemplo, a un tercero, que sería el que tendría que autorizarla. Si por el contrario y, como es muy común, quien transforma es una persona diferente, ésta necesitaría la autorización del autor de la primigenia. Esto es así porque en el art. 17 TRLPI se establece que *corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización*''; por tanto, no podrá transformarse una obra sin el consentimiento de su autor.

Puede darse el caso de que la obra que se transforme sea de dominio público. En tal caso, como dice SAÍZ GARCÍA, “la protección de la obra derivada no podrá extenderse a la obra transformada, que sigue siendo libremente utilizable”.²⁸ La obra originaria carece de tal protección, así que no será necesaria la autorización para su transformación. Sin embargo, atendiendo a la cuestión del mínimo de originalidad exigido, sería comprensible que fuera mayor, pues se trata del dominio público cultural.

En cuanto a las clases de obras derivadas, las encontramos enumeradas en el art. 11 TRLPI, pero el tipo que procedo a comentar por ser el más relevante para este trabajo son los arreglos musicales.²⁹

²⁸ SAÍZ GARCÍA, C., *Comentarios a la Ley... cit.*, p. 230.

²⁹ **Artículo 11. Obras derivadas.** Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

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.

5.º Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica

“Un arreglo musical es la adaptación de una composición para un medio diferente de aquel para el que fue compuesta originalmente, generalmente con la intención de conservar la esencia de la sustancia musical”, apunta MARISCAL.³⁰ Es decir, todos aquellos cambios que modifiquen una obra y a la vez la adapten a un medio distinto al originario, haciendo que conserve su esencia y se pueda identificar con la primigenia, pero consiguiendo una obra original en un ámbito diferente.

Como con todo tipo de obras, el requisito de la originalidad es clave para saber si merece o no la protección de la Ley. En el caso de los arreglos musicales, es necesario que los cambios introducidos afecten a los aspectos expresivos de la obra musical. Estos aspectos pueden ser armónicos, melódicos, rítmicos, de ornamentación, etc.

MARISCAL afirma que tienen consideración de arreglo musical: la modificación de una pieza musical que permita su interpretación mediante instrumentos, la orquestación de una obra que en principio fue creada para ser tocada exclusivamente con instrumentos, la reducción de una pieza para poder ser interpretada por un solo instrumento, entre otros.³¹

Una cuestión que nos planteamos, por tanto, es si la originalidad debe recaer sobre el conjunto de la nueva obra o sobre alguno de los elementos modificados y la solución es que será suficiente que alguno de dichos elementos aporte un grado de originalidad, sin importar en este caso, la proporción de dicho aporte. Lo que sí será necesario es que la obra derivada en conjunto presente una apariencia y una estética distinta, como resultado de la introducción de dichos arreglos.

Esto es así porque de nuestros tribunales no podemos extraer un criterio uniforme. Sin embargo, las sentencias de 9 de enero de 2004 y 30 de marzo de 2001³², de las Audiencias Provinciales de Barcelona y Madrid respectivamente, sí revelan que hay acuerdo en aplicar una regla gradual, por lo que la solución final dependerá del caso concreto.

³⁰ MARISCAL, P., *Derecho de transformación y obra derivada*, Tirant Lo Blanch – Monografías, Valencia, 2013 p. 419.

³¹ MARISCAL, P., *Derecho de transformación... cit.*, p. 420.

³² La citada sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid admitió como acto de transformación de una obra musical el arreglo musical que supone la alteración del ritmo original de la obra respetando su armonía. ESTEVE PARDO, M. A., *Propiedad Intelectual: Doctrina, Jurisprudencia, Esquemas y Formularios*, Tirant Lo Blanch – Esfera, Valencia, 2009, p. 160.

IV. LOS AUTORES DE LA OBRA MUSICAL Y OTROS SUJETOS BENEFICIARIOS DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

El autor de la obra musical es quien más se beneficia de la protección de nuestra ley y quien más es tenido en cuenta en este ámbito, pero eso no significa que sea el único sujeto que haya que tratar, pues como veremos a continuación, hay diversos sujetos que gozan de cierto grado de protección en función de su naturaleza y otros elementos.

El legislador titula el Libro Primero del TRLPI como “De los derechos de autor” y en él encontramos varios artículos que componen el régimen jurídico de aquel que compone la música. El Libro Segundo, por otro lado, hace referencia a otros derechos de la PI.

1. AUTOR CONOCIDO

El art. 5 establece que *se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica*, de aquí extraemos que la persona física que crea personalmente la obra va a ser quien tenga la consideración de autor.

Debemos relacionar directamente este artículo con el primero de la ley, según el cual *la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de ser de su creación*. En virtud de relacionar estos dos artículos sabemos que el derecho de PI de una obra es adquirido en el mismo momento de la creación. No encontramos más consideraciones respecto a cuándo nace dicho derecho, por lo que entendemos que, con el mero hecho de crear la obra, es adquirido.

No era así antiguamente, pues una de las leyes previas, concretamente la Ley de 1879³³, establecía que para otorgar la protección que le correspondía al autor, éste tenía que inscribir la obra en el Registro. Era en su art. 36, párrafo primero, en el que vinculaba el goce de los beneficios de la ley a la inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual. Como consecuencia de posteriores cambios, el registro pasó a ser voluntario y hoy en día se encuentra regulado en los arts. 144 y 145 del actual TRLPI, indicando el primer apartado del 145 que *Podrán ser objeto de inscripción...*, lo que revela carácter opcional y no obligatorio.

Volviendo al art. 5 TRLPI, como acabamos de observar, se atribuye la creación a la persona física, pues es ésta quien tiene la capacidad de crear; pero en su segundo apartado

³³ Ley de 10 de enero de 1879 de propiedad intelectual.

menciona la posibilidad de que personas jurídicas también puedan ser beneficiarias de la protección que ofrece la ley. Un ejemplo de dicha posibilidad lo encontramos en el art. 8, que hace referencia a las obras colectivas (*bajo la coordinación de una persona natural o jurídica...*).

Esto genera un debate que, como señala BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO³⁴, divide a la doctrina. Por un lado, parte de ella está de acuerdo con la consideración del legislador. La persona jurídica poseería dicho derecho puesto que, aunque la obra es creada por una persona física, ésta puede cederle sus facultades de la PI a otra. Por otro lado, está la parte de la doctrina que opina que atribuir los derechos de autor a personas jurídicas es y debe ser criticable, pues esto supone, en la mayoría de casos, una ficción en beneficio de empresarios del sector de la música que crean y explotan obras mediante grandes aportaciones de capital y un trabajo constante de equipos que se dedican a ello. En mi opinión, dicha crítica está más que justificada, pues el contenido intelectual a proteger surge de la creatividad del autor, es esto lo que debe ser protegido y, por tanto, es el autor quien merece beneficiarse de esa protección, ya que de lo contrario se estaría vulnerando el principio de autoría.

2. LA PRESUNCIÓN DE AUTORÍA Y EL AUTOR DESCONOCIDO

La creación surge de un acto personal e íntimo y, como consecuencia, en muchos casos es difícil de probar la autoría. El objeto de este trabajo es la obra musical y las formas más comunes de identificar a sus autores son las firmas de las partituras, los nombres en los créditos si ésta forma parte de una obra audiovisual, las carátulas físicas o digitales de los discos, etc. Es decir, depende del soporte en el que la obra es exteriorizada.

El artículo encargado de regular la presunción de autoría e identificación del autor es el art. 6 TRLPI. El primer apartado establece que *se presumirá autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique*. Sabemos con base a ese “salvo prueba en contrario” que se trata de una presunción *iuris tantum* y que la carga de la prueba se traslada a quien pretende demostrar que quien tiene la consideración de autor, no lo es.

Como es lógico suponer, si hay varias copias, el nombre que figure en la original es quien será considerado como autor de la obra. Si no se tuviera conocimiento de la localización

³⁴ BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad... cit.*, p. 30.

de la obra original, se emplearía el nombre de la más antigua, es decir, convendría aplicar el criterio *prior tempore*.

También existe la posibilidad de que el autor de la obra sea desconocido, no tener los datos suficientes para conocer la autoría. Es el segundo apartado del art. 6 TRLPI el que asigna el ejercicio de los derechos de PI de la obra anónima o bajo pseudónimo o signo, *a la persona natural o jurídica que la saque a la luz con el consentimiento del autor, mientras él no revele su identidad*. El último apunte nos da la clave para saber si el autor puede recuperar o no esos derechos, siendo sí la respuesta, podrá obtener el ejercicio de esos derechos una vez desvele su identidad.

El consentimiento del autor se deduce del hecho de no oponerse a la divulgación de su obra, sin que sea necesario que figure su nombre de forma expresa. Pero una vez el autor es conocido, ya podrá recuperar u obtener por primera vez la posición de divulgador en los contratos de los que forme parte, siempre que sean relativos a la obra. Y dejarían de tener eficacia los contratos de la persona que ocupaba antes la posición de divulgador en los contratos previos a la revelación del verdadero autor, que debe haber tenido suficiente publicidad para poder ser justificada.³⁵

3. VARIOS AUTORES: OBRAS PLURALES

Los supuestos que acabamos de analizar corresponden a sujetos que realizan una obra de forma individual y tienen la consideración de autor a título único. Sin embargo, existen diferentes casos amparados por la Ley en los que interviene más de una persona, teniendo la consideración, por tanto, de obras plurales. Éstas se regulan desde el art. 7 TRLPI (obras en colaboración) hasta el art. 9 (obras compuestas), pasando, como es obvio, por el art. 8 (obras colectivas).

3.1. Obras en colaboración

Como acabo de indicar, este tipo de obra se regula en el art. 7 de nuestra Ley. Atendiendo al primer apartado del artículo podríamos definirla como aquella obra que es el resultado unitario de la colaboración de varios autores. Por tanto, sabemos que el primer requisito es que deben haber participado dos autores como mínimo y, además, haber colaborado entre ellos. No se menciona en el artículo que tenga que ser una aportación igualitaria en

³⁵ ROGEL VIDE, C. y SERRANO GÓMEZ E., *Manual de derecho de autor*, Reus – Colección Propiedad Intelectual, Madrid, 2008, p. 28.

cuanto a cantidad, por lo que dichas aportaciones van a formar una obra en colaboración a pesar de su naturaleza y a pesar de que, sobre el conjunto, la proporción sea distinta. Y, como es obvio y vengo repitiendo a lo largo del trabajo, otro de los requisitos es que las aportaciones de estos compositores sean de carácter creativo original.

Una especificidad del art. 7 TRLPI es la necesidad de un “resultado unitario”, refiriéndose con esto a que de las distintas aportaciones de los compositores se tiene que derivar un “todo” (que a continuación veremos si puede explotarse de forma separada o no) que sea identificable como tal por el público cuando lo escuche. Por la falta de consideraciones posteriores, tampoco se derivan otras exigencias más allá de que se origine este resultado conjunto.

Los compositores que participen en una obra en colaboración deben actuar al mismo nivel: no existe una subordinación o jerarquía entre ellos a pesar de que alguno haya tenido la iniciativa o tenga funciones de coordinación. Es decir, independientemente de las labores que cada uno de ellos asuma en cuanto a la obra, ésta se va a caracterizar por una igualdad entre los coautores y por la toma de decisiones sin jerarquías previamente establecidas.³⁶

El compositor puede colaborar en distintas creaciones. Puede tratarse de obras creadas con contribuciones inseparables, que frecuentemente son del mismo género musical. Al contrario, obras integradas por aportaciones pertenecientes a géneros distintos que podrán explotarse de forma separada (como ejemplos: las zarzuelas, las canciones populares). O el tipo de obras, que una vez separados sus aportes, siguen conservando cierto sentido autónomo; sería el caso de sonatas cuyos movimientos hayan sido compuestos por autores diferentes.³⁷

Es importante tener en cuenta que las personas que están implicadas con la obra de alguna manera, pero no en el proceso creativo, no van a tener la consideración de coautor.

³⁶ FERNÁNDEZ CARBALLO-CALERO, P., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2017, p. 129.

³⁷ DE ROMÁN, R., *Obras musicales... cit.*, p. 130.

Algunos ejemplos serían:

- Las personas implicadas exclusivamente en el proceso de comercialización.
- Las personas que únicamente estuvieron presentes en el momento de definición de la idea de la que surge la obra, ya que la idea, en sí, no es objeto de protección de la Ley.
- Técnicos de sonido, auxiliares o intérpretes.
- Aquellas personas que no aportan nada nuevo y son reemplazables por otras en el ejercicio de sus funciones, no produciéndose ninguna alteración en la obra.³⁸
- Aquellas cuya función únicamente consista en la transcripción a partitura de la obra o grabación de las piezas musicales.

En cuanto a la divulgación y modificación de la obra musical en colaboración, el art. 7.2 TRLPI señala que se requerirá el consentimiento de todos coautores y, en su defecto, será el Juez quien resuelva. Por tanto, le atribuye poder de decisión a los coautores que inmediatamente limita cuando habilita al juez para resolver por falta de acuerdo.

Cuando esto ocurra, el juez deberá entrar a valorar las distintas peticiones que haya podido realizar alguno de ellos, como, por ejemplo, el veto a la divulgación, ya que, además de que los demás compositores han confiado en que dicha obra sería publicada, tras dedicarle dedicación y trabajo, este veto podría hacer peligrar la existencia de la propia obra. Y es posible que dicho trabajo se vea defraudado, sobre todo si “las singulares participaciones, aisladas, carecen de sentido”.³⁹

Por ello, dependiendo de las características del caso concreto, el juez analizará la problemática y los intereses que puedan entrar en conflicto y una vez hecho esto, decidirá autorizando o no la petición de no divulgar la obra musical creada o modificar la misma.

En el siguiente apartado es donde se hace alusión a la posibilidad de explotar separadamente sus aportaciones, añadiendo una excepción: *salvo que causen perjuicio a la explotación común*. Para que uno de los compositores pueda explotar su aportación de forma ajena al conjunto de la obra, ésta tiene que ser diferenciable del resto. Es decir, este artículo permite que la obra en colaboración se componga de aportaciones no separables

³⁸ DE ROMÁN, R., *Obras musicales... cit.*, p. 130.

³⁹ ROGEL VIDE, C. y SERRANO GÓMEZ, E. *Manual de derecho... cit.*, p. 29.

del resultado final, pero también permite que estas contribuciones sean separables cuando tengan suficiente autonomía como para ser explotadas por su cuenta.

Para finalizar con las obras en colaboración, el último apartado del art. 7 indica que *los derechos de propiedad sobre una obra en colaboración corresponden a todos los autores en la proporción que ellos determinen*. Como bien mencionaba antes, el porcentaje de las contribuciones de los compositores a la obra musical no tienen por qué ser idéntico. Pues bien, si cuantitativamente no es obligatorio que la extensión de dichas aportaciones sea igual, tampoco es obligatorio que la proporción de los derechos de propiedad intelectual lo sea. Serán ellos los encargados de determinar dicha proporción y en todo lo que no regule la LPI, habrá que acudir a las reglas del CC sobre la comunidad de bienes.⁴⁰

3.2. Obras colectivas

La obra colectiva encuentra su regulación en el art. 8 TRLPI y es aquella *creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada*. A continuación, procedo a analizar el significado de estas palabras, que diferencian este tipo de obra del resto de obras plurales.

Para empezar, que este tipo de obras se defina como ‘colectiva’ no quiere decir simplemente que necesite de la participación de varias personas como único requisito. Será obra colectiva aquella que es coordinada por una persona distinta a los compositores de la misma, con alguna excepción. Esto es lo que caracteriza a la obra colectiva y la diferencia del resto de obras plurales. En este caso, las funciones de dirección, edición y divulgación son fundamentales y vendrán supeditadas a la idea o iniciativa común del proyecto y también a las directrices que otros propongan.

En las obras colectivas, a diferencia de lo que ocurre en las obras en colaboración, las distintas contribuciones son accesorias respecto del conjunto⁴¹. En las segundas mencionadas, se podía identificar qué autor había realizado cada aportación, en las colectivas no tiene por qué ser así. Pero sí habrá casos en los que las piezas que conformen

⁴⁰ Es el art. 393.2 CC el que establece que, *A falta de contratos, o de disposiciones especiales, se registrará la comunidad por las prescripciones de este título*.

⁴¹ ROGEL VIDE, C. y SERRANO GÓMEZ, E., *Manual de derecho... cit.*, p. 31.

la obra puedan ser separables de la misma. Que sean separables supone que se pueda prescindir de alguna de ellas, pero la obra siga manteniendo su esencia.

Podemos afirmar que esto así, entre otros ejemplos, porque, aunque no lo encontremos expresamente en la Ley, el art. 28.2 TRLPI, sobre la duración y el cómputo de las obras colectivas, establece que las contribuciones separables tendrán un plazo propio de protección. Claro está que, para poder realizar esta explotación separada, las partes separables deben reunir los requisitos del art. 10, es decir, lo que se le exige a cualquier obra para obtener protección.

En cuanto a los sujetos protagonistas, por un lado, tenemos los compositores de la obra musical y por otro, el coordinador.

A los autores se les exige que la mayor parte de sus contribuciones sean originales en el sentido de que hayan sido creadas expresamente para realizar esta obra colectiva.

El compositor de la obra musical, además de autor, puede ejercer la labor de coordinador. Pero esto no es lo más común, pues normalmente se limitará a realizar las aportaciones musicales correspondientes. Un caso en el que el compositor es, a su vez, coordinador, sería las enciclopedias musicales; se encargaría de seleccionar y ordenar canciones hasta crear un todo compacto; pero este caso es más posible que se calificara como una colección de las que recoge el art. 12 TRLPI.

En cuanto a la figura del coordinador, recae sobre éste un peso importante, ya que realiza funciones como orientar a los compositores en cuanto a lo que el resultado debe ser para cumplir con la iniciativa de la que se parte; y también, ordenar todas las contribuciones por el mismo motivo.

Esta persona coordinadora, a pesar de que sus funciones son diferentes a las de los compositores, también tendrá la consideración de autor. Esto es así porque su labor también constituye una tarea creativa y que, por tanto, va a aportar cierta originalidad a la creación. Dicha originalidad no se exige en un alto grado, solo se pide la suficiente para así poder considerarle autor; una mera yuxtaposición de las contribuciones no sería suficiente porque no representaría un acto creativo.⁴²

⁴² DE ROMÁN PÉREZ, R., *Sujetos del derecho de autor* (Dir. Rogel Vide, C), Reus, Madrid, 2007, p. 67.

Hasta ahora se ha hecho referencia a la persona física, pero en el propio art. 8 se apunta la posibilidad de que la persona jurídica también sea coordinadora. Ésta podrá coordinar las distintas aportaciones, financiar la obra musical, editarla y divulgarla bajo su nombre; contando, claro, con un equipo de personas físicas.

Se trata de una cesión de los derechos patrimoniales de los compositores a la persona jurídica que ha tenido la iniciativa de realizar esta obra musical colectiva; esto asumiendo que no existe una relación laboral, ya que, si la hubiera, deberíamos acudir a lo establecido en el art. 51 TRLPI (*Transmisión de los derechos del autor asalariado*).⁴³

3.3. *Obras compuestas*

Tercer tipo de obras plurales recogidas en el Capítulo I del TRLPI. Lo que diferencia a estas obras de las previamente comentadas es que se componen de otras ya preexistentes cuyos autores no están conectados creativamente. Es decir, no hay colaboración entre ellos, son independientes en cuanto a la creación. Esta independencia se ve reflejada sobre todo en cuanto al trabajo de cada autor. Si en la obra colectiva la figura del coordinador era clave, pues, como su nombre indica, se encargaba de coordinar y supervisar las funciones de los coautores; en las obras compuestas no existe tal figura, sino que se elabora a partir de varias creaciones ajenas y no hay una persona que dé instrucciones. Esto también diferencia a las obras compuestas de las obras en colaboración, pues en este tipo que estamos tratando, los coautores no colaboran entre ellos y tampoco participan en el proceso creativo.

Sin embargo, y como establece el primer apartado del art. 9 TRLPI, que regula estas obras, a pesar de que los autores de las obras preexistentes no colaboran en la creación de esta obra compuesta, estos tendrán que autorizar los cambios que puedan producirse en virtud de los derechos que les corresponden. Sin embargo, por norma general, no será imprescindible dicha autorización para utilizar la obra previa en la de nueva creación; pero lo que sí será estrictamente necesario, como explican RODRIGUEZ TAPIA Y J. MARCO es “obtenerla con carácter previo a la explotación de la obra compuesta”.⁴⁴

⁴³ DE ROMÁN PÉREZ, R., *Obras musicales... cit.*, p. 149.

⁴⁴ RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. y MARCO, J., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 197.

Todas las obras que se aportan, parcial o íntegramente, deben cumplir con lo exigido en el art. 10 TRLPI, especialmente con el requisito ya expuesto anteriormente de la originalidad.

Los casos más comunes en el campo de la música serían las variaciones musicales. Mediante las variaciones musicales, el autor integrará melodías (el caso más típico) de obras previas, “introduciendo a su vez nuevos desarrollos en ellas”.⁴⁵

Como último apunte, el otro supuesto recogido en el art. 9 TRLPI es el de las obras independientes. Su segundo apartado dice textualmente que *la obra que constituya creación autónoma se considerará independiente, aunque se publique conjuntamente con otras*. Esto quiere decir que, a pesar de que dichas obras se publiquen de forma conjunta, no van a perder autonomía; y esto es así porque los compositores realizan obras diferentes al resto, sin intención de formar un resultado creativo unitario. A pesar de la relación que estas obras puedan guardar, quizá por similitud en cuanto al contenido, no formarán parte de una creación unitaria.⁴⁶ Un ejemplo sería la recopilación de partituras de diferentes autores presentadas en algún concurso; según H. BAYLOS, cada autor tendrá la PI de su obra, pero no sobre las demás.⁴⁷

4. ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES

Si el Libro Primero, en el que me he estado moviendo hasta ahora, corresponde a los derechos de autor; el Libro Segundo recoge otro tipo de derechos, que podríamos considerar conexos a los anteriormente mencionados:

- Título I: Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes.
- Título II: Derechos de los productores de fonogramas.
- Título III: Derechos de los productores de las grabaciones audiovisuales.
- Título IV: Derechos de las entidades de radiodifusión.

Podemos entender que los sujetos de este Libro son intermediarios entre aquellos que componen las obras y los oyentes que forman el público. Esto es así porque estos sujetos son los que permiten que la obra sea percibida por la gente.

⁴⁵ ROGEL VIDE, C. y SERRANO GÓMEZ, E., *Manual de derecho... cit.*, p. 32.

⁴⁶ FERNÁNDEZ CARBALLO-CALERO, P., *Comentarios a la Ley... cit.*, p. 159.

⁴⁷ BAYLOS, H. *Tratado de Derecho Industrial*, Civitas, Madrid, 1993, p. 568.

Voy a centrarme en el Título I y, además, no me extenderé en este apartado, pues realmente lo que constituye objeto de protección con relación a estos ejecutantes será la interpretación que lleven a cabo de la obra musical y no ésta en sí misma.

Como es obvio suponer, no se identifican la creación de la obra musical y la ejecución de ésta; pero igualmente, el artista que la interpreta merece protección por parte de la Ley. No tienen la consideración de autores porque no son creadores, pero interpretan las obras de una forma personal y dando lugar a un resultado interpretativo único. Esta protección es inferior a la que se ofrece a los autores, pero encontramos un artículo que permite la aplicación subsidiaria de algunos aspectos de los derechos de autor. Éste es el art. 132 TRLPI, en el que se dice expresamente que *se aplicarán con carácter subsidiario y en lo pertinente, a los otros derechos de propiedad intelectual regulados en este Libro*, refiriéndose a disposiciones concretas del Libro Primero⁴⁸.

La definición de los artistas intérpretes o ejecutantes la encontramos en el art. 105 TRLPI y en el campo de la música serán *las personas que representen, canten o ejecuten de otra forma una obra musical*. GARCÍA TESTAL y ALTÉS TÁRREGA consideran que lo establecido en este artículo cumple una función paralela al art. 5, sobre autores y otros beneficiarios, pero no encontramos un precepto paralelo a lo establecido en el art. 10, sobre requisitos que deben tener las obras para obtener la protección de la Ley. La solución se encontraría en tomar como referencia el art. 105 y posteriores y concluir con que la protección, además de recaer en la interpretación artística de los ejecutantes, recae en la fijación que se hace de ésta en un soporte material, ya que esto permite que posteriormente se pueda reproducir en cualquier lugar y momento.⁴⁹

Una cuestión que ha sido objeto de debate es la localización de los intérpretes en la ley de PI. Esto es así porque, aunque no tengan los mismos derechos que los compositores, la interpretación de los artistas depende de su talento; y, por el contrario, el resto de sujetos mencionados que forman parte del Libro Segundo, tales como entidades de radiodifusión, productores de fonogramas, así como empresas que aportan el capital necesario, reciben

⁴⁸ Concretamente los arts. 6.1, las disposiciones de la sección 2ª del capítulo III del Título II y en el capítulo II del Título III TRLPI.

⁴⁹ GARCÍA TESTAL, E., ALTÉS TÁRREGA, J.A., *Contrato de Trabajo y Propiedad Intelectual de los artistas musicales*, Tirant Lo Blanch – Enfoque Laboral, Valencia, 2017, p. 26.

la protección por el TRLPI, no por la realización de un acto creativo, sino por la aportación económica que efectúan.⁵⁰

La actuación de los artistas está mucho más ligada a la creatividad, así como a la difusión de las obras musicales y, por ello, poseen facultades morales (el art. 113 TRLPI es el que recoge estos derechos morales) de las que carecen el resto de sujetos de este Libro, que gozan principalmente de facultades de explotación. El derecho de autor viene dado por la existencia de un acto creador, mientras que el resto de derechos de PI, vienen de la producción. Los artistas, no siendo autores, también realizan una actividad personal creativa, pero se integran en el conjunto de derechos de PI que no son derechos de autor.⁵¹ Es esto lo que hace pensar que quizá tendría más sentido que los intérpretes y ejecutantes se encontraran en el primer Libro de la Ley.

V. CONCLUSIONES

El objeto de este trabajo ha sido la obra musical y lo que he pretendido ha sido conocer qué le pide nuestra Ley a ésta para poder darle protección. Como conclusión principal, lo que se pide es que sea una obra procedente de un acto creativo original. La originalidad, por tanto, es considerada condición *sine qua non* para la protección de una obra. La creatividad es importante porque la creación de las piezas musicales, así como de otras piezas artísticas, deriva de la creatividad humana, pues es la habilidad que va a permitir a la persona ver nuevas posibilidades de creación. Sin embargo, es la connotación de originalidad lo que finalmente hace que una obra sea protegible o no.

Realmente la creatividad y originalidad son algo que no se puede medir a través de una Ley. El legislador no puede introducir parámetros en cuanto a estos requisitos porque decidir si una obra musical es original o no es una cuestión que corresponde a los estudiosos de la música. Pero sí que es la Ley la que debe garantizar que las obras catalogadas como originales reciban los derechos oportunos.

Estos derechos de los que son merecedores los autores deben ser garantizados siempre por la propia condición de autor y como reconocimiento de la relación creador y creación.

⁵⁰ DE ROMÁN, R., *Obras musicales... cit.*, p. 173.

⁵¹ BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., *Manual de Propiedad... cit.*, p. 33.

Pero no va a ser siempre así porque entran en juego otros factores, casi siempre de índole económica, pues a su vez no dejan de ser productos que generan ingresos.

Una cuestión que se puede apreciar al analizar la Ley de PI es que en algunos artículos se introducen disposiciones relativas a las personas jurídicas, a pesar de que, como se ha tratado a lo largo del trabajo, el acto creador proviene de una persona física. Ya en el art. 5, sobre autores y beneficiarios, se introduce la posibilidad de beneficiar a las personas jurídicas de la protección que se concede a los autores.

Tras la lectura del articulado y análisis de diferentes autores, llego a la conclusión de que introducir estas disposiciones en favor de las personas jurídicas suele suponer que empresas obtengan el beneficio originalmente establecido para los autores. Esto puede ser objeto de crítica, aunque es algo inevitable dado el sistema capitalista en el que vivimos.

Por las dinámicas y estructuras que se forman dentro del capitalismo, se tiende a crear monopolios sobre bienes culturales y esto tiene consecuencias a la hora de determinar qué protección merecen estos. Lo que deberíamos plantearnos es si realmente se busca proteger al músico o se tiende a querer proteger a los titulares de los derechos vinculados al beneficio económico. Estos sujetos a los que me refiero serían las discográficas, las entidades de gestión de derechos, las productoras, entre otros.

Si bien la Ley debe ser un reflejo de la sociedad que queremos, la gran parte de la crítica iría dirigida a la propia industria de la música. La música tiene una influencia directa sobre la sociedad; ésta ocupa espacios culturales que tienen un reflejo en las formas de ser y estar de la población, ya que afecta a las identidades individuales y colectivas. Sería este valor simbólico lo que se debería proteger, pero por las características del sistema, es el valor material y la explotación económica que se puede obtener de estos productos lo que se protege.

Como mencionaba antes, esto es algo que no se puede evitar, pues el sistema económico tiene incidencia directa sobre los creadores de música, los productores musicales y los propios consumidores. Por tanto, es obvio que el capitalismo va a marcar pautas en la producción, distribución y consumo de la música, pero cabe preguntarse si se podría regular alguna cuestión no contemplada hasta el momento que garantice una protección total del acto creador, sin limitaciones posteriores por terceros implicados.

Es un derecho de propiedad, que por todo lo comentado hasta ahora, está fuertemente ligado a las inversiones económicas que se realizan en la industria y, por ello, se tiende a proteger al empresario que las realiza, pero pensando en la rama de los derechos morales, cabe preguntarse cómo de justa es esta realidad. Pues no garantizar una protección justa a estas obras puede traer consecuencias como la debilitación del sector de la cultura, cuando el objetivo sería conseguir una industria respetuosa con ésta y permitir el acceso a estos productos culturales a un público lo más grande posible.

Para finalizar, quiero puntualizar que me parece importante intentar evitar que se priorice la protección de los intereses empresariales. Así como seguir fomentando la cultura y creación de bienes culturales. Es decir, la clave radicaría en conseguir un equilibrio entre la esfera moral y la esfera económica de la Propiedad Intelectual.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. MONOGRAFÍAS, MANUALES Y OTROS

ARIAS MAÍZ, V., ‘‘De la originalidad como requisito de protegibilidad de la creaci3n intelectual’’, en *RFDUC*, n3m. 90, 1998, p. 49.

BAYLOS CORROZA, H., *Tratado de Derecho Industrial*, Civitas, Madrid, 1993.

BEJARANO CALVO, C.M., *M3sica concreta. Tiempo destrozado*, colecci3n sin condici3n, Bogot3, 2007.

DE ROM3N P3REZ, R., *Obras musicales, Compositores, int3rpretes y nuevas tecnolog3as*, Reus, Madrid, 2003.

DESBOIS, H., *Le Droit D’auteur en France*, Dalloz, Par3s, 1978.

DOMINGUES TEIXEIRA, L. M., *La originalidad, un tamiz irremplazable para la tutela del derecho de autor* (Tesis doctoral), Salamanca, 2015. Consultado en https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/132872/REDUCIDA_Originalidad.pdf?sequence=1

ERDOZA3N L3PEZ, J.C., MINERO ALEJANDRE, G., BERCOVITZ 3LVAREZ, G., MAR3N L3PEZ, J.J., BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., GARROTE FERN3NDEZ, I., GONZ3LEZ GOZALO, A., MORALEJO IMBERN3N, N., S3NCHES ARISTI, R., P3REZ DE CASTRO, N., C3MARA 3GUILA, M^a., L3PEZ MAZA, S., MORILLO GONZ3LEZ, F., MART3NEZ ESP3N, P., *Manual de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2019.

GARC3A TESTAL, E., ALT3S T3RREGA, J.A., *Contrato de Trabajo y Propiedad Intelectual de los artistas musicales*, Tirant Lo Blanch – Enfoque Laboral, Valencia, 2017.

GUADAMUZ, A., ‘‘La inteligencia artificial y el derecho de autor’’ en *Revista de la Organizaci3n Mundial de la Propiedad Intelectual* (OMPI), n3m. 5/2017 (octubre): https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2017/05/article_0003.html

MADSEN, C.K. y MADSEN, C.H., *Investigaci3n experimental en m3sica*, Buenos Aires, 1998.

MARISCAL GARRIDA-FALLA, P., *Derecho de transformaci3n y obra derivada*, Tirant Lo Blanch – Monograf3as, Valencia, 2013.

MART3N SALAMANCA, S. *Derecho de la Propiedad Intelectual: Derecho de Autor y Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2017.

PALAU RAM3REZ, F., PALAO MORENO, G., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2018.

RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. y MARCO, J., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (coord. Bercovitz, R.), Tecnos, Madrid, 1997.

RODRÍGUEZ TAPIA, J.M., *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual (Texto refundido, RDL 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas Thomson-Reuters, Cizur Menor, 2009.

ROGEL VIDE, C., *Sujetos del derecho de autor*, Reus, Madrid, 2007.

SERRANO GÓMEZ, E., ROGEL VIDE, C., *Manual de derecho de autor*, Reus, Madrid, 2007.

XALARDE PLANTADA, R., GÓMEZ CABALEIRO, R., MARSAL GUILLAMET, J., MARTÍN CARRASCAL, A., ESTEVE PARDO, M^a.A., LÓPEZ SÁNCHEZ, C., ESTEVE PARDO, S., CARBAJO CASCÓN, F., PERPIÑÁ-ROBERT NAVARRO, C., PÉREZ SOLÍS, M., PLAZA PENADÉS, J., STEINHAUS, T., MARTÍN SALAMANCA, S., MARTÍN VILLAREJO, A., *Propiedad Intelectual: Doctrina, Jurisprudencia, Esquemas y Formularios*, Tirant Lo Blanch – Esfera, Valencia, 2009.

2. WEBGRAFÍA

¿Qué es una obra musical? Consultado el 12 de abril de 2020 en <http://www.institutoautor.org/es-ES/SitePages/corp-ayudaP2.aspx?i=320>

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Consultado el 13 de abril de 2020 en <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/index.html>.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://rae.es>

Música concreta. Consultado en abril de 2020 en http://musiki.org.ar/M%C3%BAAsica_concreta

Le jeu infini: Pierre Schaeffer y la música concreta. Consultado el 20 de abril de 2020 en <https://lapiedradesisifo.com/2014/09/05/le-jeu-infini-pierre-schaeffer-y-la-m%C3%BAAsica-concreta/>

3. NORMATIVA

Constitución Española de 1978.

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil.