



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

FACULTAD DE DERECHO

LA PROPIEDAD INTELECTUAL Y EL DERECHO MUSICAL

Autor: Inés Medina Pérez de Ayala

5ºE3-B

Área de Derecho Civil

Tutor: Jesús Sieira Gil

Madrid
Abril 2021

RESUMEN

La música forma parte de nuestra vida, creando recuerdos en nuestra memoria que perduran para siempre. Desde un punto de vista legal, está protegida por los derechos de propiedad intelectual. Una obra musical, a partir de su creación, puede pasar por las manos de distintos actores como artistas, distintos del autor o compositor original, o productores. Es importante conocer los derechos de cada uno así como los diferentes contratos que permiten su transmisión. Además, es relevante entender dónde está el límite de esos derechos que deben coexistir pacíficamente con otros, como son la libertad creativa de los usuarios y el derecho de acceso a la cultura de los ciudadanos. El objetivo de este trabajo es exponer la regulación de la propiedad intelectual y los derechos de autor. Y, a partir de ello, analizar el derecho musical concretamente y las nuevas realidades que se producen, hoy en día, en la industria musical.

Palabras clave: propiedad intelectual, derechos de autor, derecho musical, piratería, *sampling*, *cover versions*.

ABSTRACT

Music is part of our life, creating memories in our minds that last forever. From a legal point of view, it is protected by intellectual property rights. A musical work, from its creation, can pass through the hands of different actors such as artists, other than the original author or composer, or producers. It is important to know the rights of each one as well as the different contracts that allow its transmission. In addition, it is relevant to understand where the limits of these rights lie, which must coexist peacefully with others, such as the creative freedom of users and the right of access to culture of citizens. The aim of this paper is to explain the regulation of intellectual property and copyright. And, from this, to analyze music law specifically and the new realities that occur today in the music industry.

Keywords: *intellectual property, copyright, music law, piracy, sampling, cover versions.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I.....	8
LA PROPIEDAD INTELECTUAL Y LOS DERECHOS DE AUTOR	8
1.1 La Propiedad Intelectual.....	8
1.2 Los derechos de autor.....	10
1.2.1 <i>Derechos morales</i>	11
1.2.2 <i>Derechos patrimoniales</i>	13
1.2.3 <i>Duración de los derechos</i>	16
1.2.4 <i>Transmisión y cesión de los derechos</i>	17
1.2.5 <i>El registro de los derechos de propiedad intelectual</i>	18
1.2.6 <i>Las entidades de gestión colectiva</i>	20
CAPÍTULO II.....	23
EL DERECHO MUSICAL Y LA TRANSMISIÓN DE DERECHOS EN LA INDUSTRIA MUSICAL	23
2.1 El derecho musical.....	23
2.1.1 <i>Derechos de los artistas</i>	24
2.1.2 <i>Derechos de los productores</i>	25
2.2 La transmisión de derechos en la industria musical	25
2.2.1 <i>El contrato de edición musical</i>	26
2.2.2 <i>El contrato de ejecución musical</i>	28
CAPÍTULO III	30
NUEVAS REALIDADES EN LA INDUSTRIA MUSICAL ACTUAL	30
3 NUEVAS REALIDADES EN LA INDUSTRIA MUSICAL ACTUAL	30
3.1 La piratería digital.....	30
3.1.1 <i>El caso Napster</i>	30
3.1.2 <i>Los casos Grokster y StreamCast.</i>	32
3.2 Obras derivadas en la industria musical actual.....	36
3.2.1 <i>El Sampling</i>	36
3.2.2 <i>Cover versions</i>	39
3.3 Nueva directiva europea de <i>Copyright</i>	42
CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA	48

LISTADO DE ABREVIATURAS

- AIE: Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes.
- AGEDI: Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales.
- Art: Artículo.
- CD: *compact disc*, que se traduce como disco compacto.
- CE: Constitución Española.
- CE: de Conformidad Europea.
- LATAM: Latinoamérica.
- MP3: *moving picture experts group audio layer 3*.
- OMPI: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.
- *Op.cit: opus citatum*, obra citada.
- P2P: *peer to peer*.
- SGAE: Sociedad General de Autores y Editores.
- Sr: Señor.
- S.L: Sociedad Limitada.
- TODA: Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor.
- TOIEF: Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas.
- TRLPI: Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.
- TS: Tribunal Supremo.

INTRODUCCIÓN

A nivel mundial, la música es algo muy presente en el día a día de nuestra sociedad. Nos acompaña a lo largo de nuestra vida, celebrando momentos importantes y creando recuerdos que permanecen. Siempre me ha despertado curiosidad el mundo de la música y como es su funcionamiento desde un punto de vista legal. Hasta ahora solo era consciente de que las obras musicales gozan de protección jurídica por pertenecer a las creaciones de propiedad intelectual. Sin embargo, no ha sido hasta la realización de este trabajo cuando he descubierto que la regulación del derecho musical es más compleja de lo que creía. Además, la ignorancia en este tema es bastante grande lo que está perjudicando a los artistas, en relación a sus derechos.

El objetivo general de este trabajo es explicar la regulación del derecho musical y las nuevas realidades existentes dentro de esta industria. Este objetivo general se desglosa en otros más específicos como comprender los derechos que tienen los artistas o desarrollar el marco jurídico de esas situaciones novedosas que se han dado. Por ejemplo, el *sampling* o la piratería digital, entre otras.

En el primer capítulo, se hace referencia a la propiedad intelectual y los derechos de autor mediante el repaso de las fuentes jurídicas correspondientes. Tanto a nivel nacional como internacional. Igualmente, se despliega brevemente la historia de los derechos de propiedad intelectual y de su actual legislación. Por otro lado, se explican detalladamente los distintos tipos de derechos de autor así como su duración. Además, se expresa la posible transmisión y registro de estos derechos. Para acabar, se hace hincapié en las entidades de gestión colectiva de los derechos de autor.

El segundo capítulo se adentra más específicamente en el derecho musical. Primero, se exponen los derechos de los artistas y, separadamente, los de los productores. Para en una segunda parte abordar la transmisión de los derechos de estos, dentro de la industria musical. Precizando en los contratos de edición y de ejecución musical.

En el tercer y último capítulo, se tratan las nuevas realidades que han ido surgiendo dentro del mundo musical. La piratería digital, causada por la aparición de Internet, es la primera que se plantea. Se habla de los casos más destacados en este tema y se formulan las

soluciones legales y prácticas que han aparecido. Por otra parte, se analizan las obras derivadas dentro de la industria musical, en concreto, la técnica del *sampling* y las *cover versions*. Por último, se habla de la nueva directiva europea referente a *Copyright* y las consecuencias que podría conllevar su cumplimiento.

La metodología utilizada para esta tarea ha sido la revisión bibliográfica. Ésta ha consistido en la recopilación de información sobre la legislación de la propiedad intelectual y del derecho musical. Recurriendo tanto a manuales y libros tradicionales de propiedad intelectual como a recursos doctrinales electrónicos. Además de bases de datos de jurisprudencia. Igualmente se ha llevado a cabo una investigación sobre los temas actuales más interesantes dentro de la industria musical. Al ser un tema moderno y en constante cambio, se han empleado desde páginas web y comunicados de prensa hasta ejemplos de casos reales sobre cada nueva realidad.

CAPÍTULO I

LA PROPIEDAD INTELECTUAL Y LOS DERECHOS DE AUTOR

1.1 La Propiedad Intelectual

En un mundo tan globalizado es importante asegurar las creaciones propias para evitar los plagios y los beneficios a costa del trabajo de otros. En ello consisten la propiedad intelectual e industrial. La propiedad intelectual se refiere a los derechos de una persona sobre sus creaciones mentales incluyendo las obras científicas, literarias y artísticas. Los llamados “derechos de autor”.

Destaca la discusión existente en la doctrina sobre el fundamento y la legitimidad del derecho de propiedad intelectual¹. Una primera tesis negativa defiende que las creaciones incluidas en el derecho de propiedad intelectual pertenecen a la comunidad pues prevalece un interés público y social. Además, se entiende que las creaciones están influenciadas por la formación y la ideología que le ha propiciado la sociedad al autor.

Una segunda tesis se contrapone a la anterior justificando que las creaciones del ingenio son estrictamente propiedad del autor. Pues son obra de su personalidad humana y por tanto deben propiciarle una retribución económica fruto de su trabajo.

Por último, existe una postura intermedia que es la predominante en nuestra legislación. Ésta defiende el derecho individual del autor pero por tiempo limitado, la vida del autor y un número determinado de años. De esta manera se permite el beneficio del autor por su trabajo y el interés público y social de divulgación de la cultura.

Esto se confirma en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Concretamente en su artículo 27 y es que ambos se consideran derechos humanos. Tanto la protección de los intereses morales y materiales del autor como el derecho de acceso a la cultura. El objetivo es que exista un equilibrio entre ambos.

¹ Díez-Picazo, L. y Gullón, A., “La propiedad intelectual”, *Sistema de derecho civil*, Anaya, Madrid, 2016, p. 204.

A nivel nacional, la Constitución Española de 1978 recoge en su artículo 20.1.b) el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica como derecho fundamental. En un primer momento, se entendía que los derechos de autor eran también derechos fundamentales por ser extensión del derecho reconocido en el artículo mencionado. Cabe mencionar el polémico caso del escultor Pablo Serrano que se resolvió gracias a la sentencia del 9 de diciembre de 1985.

El famoso escultor reclamaba la vulneración de su derecho fundamental del art. 20.1.b) por el desmontaje que se había hecho de su obra. El Tribunal Supremo desestimó el recurso de casación alegando: *“lo que se consagra como fundamental, es un derecho genérico e impersonal, a producir o crear obras artísticas, pues no toda persona crea o produce arte, viniendo a proclamar la protección de una facultad; cuando se produce o crea, entonces lo que se protege es el resultado, que hace surgir un derecho especial, el derecho de autor, que no es un derecho de la personalidad porque asimismo carece de la nota indispensable de la esencialidad, pues no es consustancial o esencial a la persona, en cuanto que no toda persona es autor”*². Sin embargo, hubo un voto particular que defendía que el núcleo esencial del derecho debatido eran los intereses morales y patrimoniales³. Por lo tanto, también serían derechos fundamentales los derechos de autor.

Tras varias sentencias, y al no estar la Ley de Propiedad Intelectual desarrollada en ley orgánica se confirma que los derechos de autor no son derechos fundamentales. Asimismo a nivel constitucional, el artículo 149.1.9ª de la CE recoge la competencia exclusiva del Estado en materia de propiedad intelectual e industrial.

La propiedad intelectual se encuentra regulada en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante TRLPI). Este decreto es fruto de la evolución legislativa sobre propiedad intelectual y mantiene en gran parte lo dispuesto en la Ley 22/1987, de 11 de noviembre.

² Sentencia del Tribunal Supremo núm. 747/1985, de 9 de diciembre, [versión electrónica-base de datos V-lex]. Fecha de última consulta: 5 de marzo de 2021.

³ Vattier, C., “La propiedad intelectual (Estudio sistemático de la Ley 22/1987)”, *Anuario de Derecho Civil*, vol. III, 1993, p. 1046, (disponible en https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-C-1993-30104101108; última consulta 5/03/21).

Se han hecho varias reformas a lo largo de los años del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. La última ha sido la Ley 2/2019, de 1 de marzo, que constituye la normativa vigente.

Subsidiariamente, rige el Código Civil⁴ y, no menos importantes, los convenios internacionales destacando el Convenio de Berna de 1886 sobre la protección de obras y derechos de autor; y la Convención Universal sobre Derechos de autor de 1952, entre otros. Igualmente es importante tener en cuenta el derecho europeo respectivo a la materia. Se han escrito distintas directivas con la finalidad de armonizar la regulación europea y favorecer el funcionamiento del mercado interior de la Unión Europea. Destaca la Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 29 de abril de 2004 relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual.

1.2 Los derechos de autor

La propiedad intelectual corresponde a su autor por el solo hecho de la creación⁵. En España, para que se creen los derechos de autor no es necesaria la inscripción de la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual. Además, la publicidad de este registro no es constitutiva sino declarativa del derecho. No obstante, existe una presunción *iuris tantum* de titularidad de la obra⁶.

Los derechos de autor comprenden derechos de carácter moral y patrimonial, principalmente el derecho de explotación, sin más límites que los que establezca la Ley. El artículo 10 del TRLPI establece que los objetos de la propiedad intelectual son todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier soporte. Además, contiene una lista exhaustiva de los posibles medios.

Por otra parte, el artículo 11 del TRLPI habla de las obras derivadas que también son objeto de propiedad intelectual. Una obra derivada es *“una obra intelectual creada a partir de una o varias obras preexistentes incluyendo aspectos que pueden estar sujetos a derechos de autor. La obra derivada debe respetar los derechos de autor de la obra original. Una obra*

⁴ Art. 429 del Código Civil.

⁵ Art. 1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

⁶ Art. 6.*Op.cit.*

*derivada presupone una transformación, modificación o adaptación de una obra preexistente, garantizando los derechos de autor sobre ésta última*⁷. Las obras derivadas pueden ser, según el artículo 11 del TRLPI:

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".

1.2.1 Derechos morales

Los derechos morales integran el contenido legal del derecho subjetivo de propiedad intelectual. Son facultades personalísimas puesto que son ejercidas por el autor y son inseparables de él. Se extinguen con la muerte del autor excepto las de divulgación, autoría e integridad de la obra que admiten el ejercicio *post mortem auctoris* con tiempo ilimitado⁸.

El artículo 14 del TRLPI contiene la lista de derechos morales y dicta que son "*irrenunciables e inalienables*". Estos derechos son:

14.1º. Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.

La facultad de divulgación consiste en la decisión del autor de poner en manos del público la obra, por primera vez, en cualquier forma o mantenerla inédita.

14.2º. Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.

Esta facultad consiste en la opción de revelar su nombre real o mantenerse oculto bajo el seudónimo o anonimato.

14.3º. Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra

⁷ Según el Instituto de Autor, asociación creada por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Esta asociación trabaja por la promoción y difusión del estudio de la PI y colabora en la mejora de su normativa en Europa y LATAM.

⁸ Arts. 15 y 16 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Este precepto se refiere a la facultad de autoría. Como ya se ha mencionado anteriormente existe una presunción *iuris tantum* de autoría recogida en el art. 6 del TRLPI.

14.4º. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

El derecho de “integridad” de la obra consiste en impedir cualquier vulneración a la misma sin consentimiento del autor. Por ejemplo, en las obras musicales introducir ritmos no consentidos por el compositor. Este derecho tiene una vertiente positiva que permite al autor exigir el respeto a la integridad de su obra ante lesiones potenciales. Mientras que la vertiente negativa permite al autor reaccionar contra las lesiones reales o actuales⁹.

14.5º. Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural

El autor posee la facultad de modificación de la obra una vez divulgada, pero no es absoluta. Los dos límites principales son el respeto a los derechos adquiridos por terceros y, dentro de ese, la protección a las obras que son declaradas bienes de interés cultural.

14.6º. Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación.

Si, posteriormente, el autor decide reemprender la explotación de su obra deberá ofrecer preferentemente los correspondientes derechos al anterior titular de los mismos y en condiciones razonablemente similares a las originarias.

El llamado derecho de arrepentimiento es poco común porque solo se puede llevar a cabo cuando existe un notorio cambio de convicciones y su prueba no es nada fácil. No alcanza a los derechos ya adquiridos, sino únicamente se trata de la supresión de la actividad comercial de la obra.

Además, se debe indemnizar a los titulares de los derechos de explotación. Si se reanuda la explotación de la obra estos mismos tendrían derecho de adquisición preferente.

⁹ Vattier, C., “La propiedad intelectual (Estudio sistemático de la Ley 22/1987)”, *Anuario de Derecho Civil*, vol. III, 1993, p. 1063, (disponible en https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-C-1993-30104101108; última consulta 15/01/21).

14.7º. Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

Este derecho no permitirá exigir el desplazamiento de la obra y el acceso a la misma se llevará a efecto en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades al poseedor, al que se indemnizará, en su caso, por los daños y perjuicios que se le irroguen.

La finalidad de esta facultad no es recobrar el poder de la obra sino acceder a ella para ejercer las demás facultades que le corresponden como autor.

1.2.2 Derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales, a diferencia de los morales, no son personalísimos. Es decir, el autor puede ejercerlos por sí mismo o transmitirlos a terceros por cesión o autorización. Las facultades patrimoniales son principalmente las de explotación y remuneración.

El artículo 17 del TRLPI dice: *“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, salvo en los casos previstos en la presente Ley”*. Por lo tanto, los derechos de explotación son varios y son independientes entre sí.

En primer lugar, el derecho de reproducción recogido en el artículo 18 del TRLPI. Este derecho consiste en la fijación de la obra o parte de ella por cualquier medio para su comunicación u obtención de copias. Son ejemplos de reproducción de obras la grabación de fonogramas y las grabaciones audiovisuales.

En segundo lugar, el derecho de distribución hace referencia a la comercialización de las obras por la puesta a disposición del público mediante la venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma¹⁰. En el apartado segundo del artículo 19 del TRLPI, se habla más detalladamente del caso de venta y cualquier otro tipo de transmisión de la propiedad.

¹⁰ Art. 19.1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Explica que en el ámbito de la Unión Europea el derecho de distribución se agota con la primera venta o transmisión de propiedad. Igualmente, el comprador solo adquiere el derecho de propiedad del soporte.

Por otra parte, es importante entender la diferencia entre alquiler y préstamo. El alquiler del original o de la copia es por tiempo limitado y con beneficio económico o comercial directo o indirecto. Sin embargo, el préstamo aunque también es por tiempo limitado no otorga beneficio alguno. Además, el préstamo tiene que llevarse a cabo necesariamente en establecimientos accesibles al público¹¹.

En tercer lugar, el artículo 20 del TRLPI nos define el derecho de comunicación pública:
“1. Se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.

No se considerará pública la comunicación cuando se celebre dentro de un ámbito estrictamente doméstico que no esté integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo”.

A continuación, el artículo en su apartado segundo expone una lista especificativa de los actos de comunicación pública:

“a) Las representaciones escénicas, recitaciones, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático-musicales, literarias y musicales mediante cualquier medio o procedimiento.

b) La proyección o exhibición pública de las obras cinematográficas y de las demás audiovisuales.

c) La emisión de cualesquiera obras por radiodifusión o por cualquier otro medio que sirva para la difusión inalámbrica de signos, sonidos o imágenes. El concepto de emisión comprende la producción de señales portadoras de programas hacia un satélite, cuando la recepción de las mismas por el público no es posible sino a través de entidad distinta de la de origen.

¹¹ Art. 19.4. del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

d) La radiodifusión o comunicación al público vía satélite de cualesquiera obras, es decir, el acto de introducir, bajo el control y la responsabilidad de la entidad radiodifusora, las señales portadoras de programas, destinadas a la recepción por el público en una cadena ininterrumpida de comunicación que vaya al satélite y desde éste a la tierra. Los procesos técnicos normales relativos a las señales portadoras de programas no se consideran interrupciones de la cadena de comunicación.

Cuando las señales portadoras de programas se emitan de manera codificada existirá comunicación al público vía satélite siempre que se pongan a disposición del público por la entidad radiodifusora, o con su consentimiento, medios de descodificación.

A efectos de lo dispuesto en los dos párrafos anteriores, se entenderá por satélite cualquiera que opere en bandas de frecuencia reservadas por la legislación de telecomunicaciones a la difusión de señales para la recepción por el público o para la comunicación individual no pública, siempre que, en este último caso, las circunstancias en las que se lleve a efecto la recepción individual de las señales sean comparables a las que se aplican en el primer caso.

e) La transmisión de cualesquiera obras al público por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento análogo, sea o no mediante abono.

f) La retransmisión, por cualquiera de los medios citados en los apartados anteriores y por entidad distinta de la de origen, de la obra radiodifundida.

Se entiende por retransmisión por cable la retransmisión simultánea, inalterada e íntegra, por medio de cable o microondas de emisiones o transmisiones iniciales, incluidas las realizadas por satélite, de programas radiodifundidos o televisados destinados a ser recibidos por el público.

g) La emisión o transmisión, en lugar accesible al público, mediante cualquier instrumento idóneo, de la obra radiodifundida.

h) La exposición pública de obras de arte o sus reproducciones.

i) La puesta a disposición del público de obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.

j) El acceso público en cualquier forma a las obras incorporadas a una base de datos, aunque dicha base de datos no esté protegida por las disposiciones del Libro I de la presente Ley.

k) La realización de cualquiera de los actos anteriores, respecto a una base de datos protegida por el Libro I de la presente Ley”.

El derecho de transformación se recoge en el artículo 21 del TRLPI, y “*comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente*”. Los derechos de autor de la obra nueva van a coexistir con los del autor de la obra transformada.

Por último, se incluye dentro de los derechos de explotación el derecho de colección. Este derecho permite al autor la publicación de sus obras en colección escogida o completa, a pesar de la cesión de los derechos de explotación¹². En cuanto a los derechos de remuneración, estos incluyen dos facultades principalmente. El derecho de participación en el ámbito de artes gráficas o plásticas, y el derecho de compensación equitativa por copia privada.

1.2.3 Duración de los derechos

La duración de los derechos se regula en los artículos 26 al 30 del TRLPI. Los derechos de explotación de la obra duran toda la vida del autor y setenta años más después de su muerte o declaración de fallecimiento. En el caso de obras seudónimas y anónimas, durarán setenta años desde la divulgación lícita a menos que se descubra al autor que se aplicará lo precedente. Si la divulgación fuera ilícita, durarán setenta años desde la creación de la obra.

Las obras en colaboración están definidas en el artículo 7 del TRLPI y las obras colectivas en el artículo 8. En cuanto a los derechos de explotación de las primeras, durarán toda la vida de los coautores y setenta años más desde la muerte del último coautor superviviente. En referencia a las segundas, setenta años desde la divulgación lícita de la obra protegida.

¹² Art. 22 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

El artículo 29 del TRLPI concreta el plazo de las obras publicadas por partes computando desde la publicación de la última parte. Cuando se habla de los plazos de protección, el artículo 30 establece que: “*se computarán desde el día 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento del autor o al de la divulgación lícita de la obra, según proceda*”.

Una vez transcurrido el plazo, los derechos de explotación se extinguen y la obra pasa al dominio público. El dominio público conlleva que la obra puede ser utilizada por cualquiera, siempre que se respete la autoría y la integridad de la obra¹³.

1.2.4 Transmisión y cesión de los derechos

Como ya se ha mencionado anteriormente, los derechos de explotación son transmisibles tanto *inter vivos* como por causa de muerte salvo prohibición legal expresa. Para las transmisiones *mortis causa* será necesario acudir al derecho de sucesiones. En cuanto a las transmisiones *inter vivos*, como ya se explicó las facultades de explotación son independientes entre sí.

Esto quiere decir que la cesión de uno o varios derechos quedarán limitadas a las facultades expresamente cedidas y al tiempo y ámbitos territoriales que se determinen¹⁴. A falta de especificación, se entienden transmitidas las facultades que se deduzcan del contrato. El plazo será de cinco años y el ámbito territorial el del país en el que se realice la cesión¹⁵. Son nulas las cesiones de obras futuras o de medios de difusión inexistentes o desconocidos al tiempo de la cesión. También es nulo el pacto negativo por el cual el autor se obliga a no crear obras nuevas¹⁶.

La cesión es el contrato típico por el cual se transmiten los derechos de explotación. Puede ser exclusiva o no exclusiva. Como regla general la cesión es no exclusiva a menos que se pacte expresamente la exclusividad. La cesión exclusiva conlleva la obligación de la

¹³ Art. 41 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

¹⁴ Art. 43.1.*Op.cit.*

¹⁵ Art. 43.2.*Op.cit.*

¹⁶ Art. 43.3, 4 y 5.*Op.cit.*

explotación de la obra con exclusión de los demás, incluido el propio cedente. Sin embargo, la cesión no exclusiva consiste en la facultad de la explotación de la obra que tiene el cesionario en concurrencia con el cedente y otros cesionarios.

1.2.5 *El registro de los derechos de propiedad intelectual*

Los derechos de propiedad intelectual se pueden inscribir en el Registro de la Propiedad Intelectual. Éste constituye una herramienta meramente administrativa para la protección de los derechos de los autores, y demás titulares, sobre sus creaciones, interpretaciones o producciones¹⁷. Como ya se ha adelantado, la inscripción en el Registro de los derechos de propiedad intelectual actualmente es voluntaria.

El Registro es público y único en todo el territorio nacional, según el artículo 144 del TRLPI, que añade que: *“Reglamentariamente se regulará su ordenación, que incluirá, en todo caso, la organización y funciones del Registro Central dependiente del Ministerio de Cultura y las normas comunes sobre procedimiento de inscripción y medidas de coordinación e información entre todas las Administraciones públicas competentes.*

2. Las Comunidades Autónomas determinarán la estructura y funcionamiento del Registro en sus respectivos territorios, y asumirán su llevanza, cumpliendo en todo caso las normas comunes a que se refiere el apartado anterior”.

Son objeto de inscripción según el artículo 145.1 del TRLPI: *“los derechos de propiedad intelectual relativos a las obras y demás producciones protegidas por la presente Ley”.* Esta inscripción conlleva la presunción de que los derechos inscritos existen y pertenecen a su titular en la forma determinada, salvo prueba en contrario¹⁸. Es decir, es declarativa y no constitutiva. El artículo 145 también explica en su apartado segundo la labor del registrador: *“El Registrador calificará las solicitudes presentadas y la legalidad de los actos y contratos relativos a los derechos inscribibles, pudiendo denegar o suspender la práctica de los asientos correspondientes. Contra el acuerdo del Registrador podrán ejercitarse directamente ante la jurisdicción civil las acciones correspondientes”.*

¹⁷ Ministerio de Cultura y Deporte. “Finalidad del Registro de Propiedad Intelectual” (disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/que-es/finis-rpi.html>; última consulta 29/03/21).

¹⁸ Art. 145.3 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Este Registro se encuentra regulado en el Real Decreto 281/2003 de 7 de marzo, destacándose la legitimación para solicitar la inscripción del artículo 11 que reza:

“Están legitimados para solicitar las inscripciones:

a) Los autores y demás titulares originarios de derechos de propiedad intelectual con respecto a la propia obra, actuación o producción.

b) Los sucesivos titulares de derechos de propiedad intelectual.

2. Las solicitudes podrán efectuarse directamente o mediante representante, en la forma prevista en el artículo 32 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común”. En los siguientes artículos del Real Decreto, se especifican los requisitos que han de cumplirse a la hora de realizar la solicitud.

Por otro lado, existe la posibilidad de inscribir los derechos de propiedad intelectual en el Registro de Bienes Muebles, siendo objeto de un derecho real de hipoteca (art. 12 de la Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión). El Reglamento del Registro de Hipoteca Mobiliaria y Prenda sin desplazamiento aprobado por Decreto de 17 de junio de 1955, contiene las disposiciones que regulan el Registro de Bienes Muebles. Éste está a cargo de los Registradores de la Propiedad, bajo la dependencia del Ministerio de Justicia, según el artículo 2 del Reglamento. De acuerdo con los Registradores de España, tiene por objeto la publicidad de la propiedad y de las cargas y gravámenes sobre bienes muebles.

De entre los derechos de autor, son hipotecables los derechos de explotación y de contenido patrimonial. Y no lo son los derechos personalísimos, los morales, los no enajenables y los que no sean susceptibles de apropiación individual¹⁹. La regulación correspondiente se encuentra en los artículos 45 al 51 de la Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión.

Es condición necesaria que los derechos de propiedad intelectual estén registrados previamente en el Registro de la Propiedad Intelectual para hipotecarlos. Una vez registrados, se pueden hipotecar y se inscriben en el Registro de Bienes Muebles mediante la utilización de escritura pública. La inscripción de las garantías reales, como es la

¹⁹ Art. 46.3 de la Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión.

hipoteca, es constitutiva. Es decir, es necesaria su inscripción para que nazcan (art. 3 de la Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión). Existe una sección destinada a las garantías reales, en concreto, las hipotecas mobiliarias y prendas sin desplazamiento sobre derechos de propiedad intelectual e industrial.

La hipoteca se constituye sobre la obra original a menos que expresamente se pacte que se extiende también a las obras derivadas²⁰. Además, esta garantía real la puede constituir tanto el propietario de los derechos como el cesionario en exclusiva o no en exclusiva²¹. Éste último siempre que tenga la facultad de transmitir los derechos a un tercero.

1.2.6 Las entidades de gestión colectiva

La gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual viene recogida en el Título IV del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. El artículo 147 define las entidades de gestión colectiva. Son aquellas que se dedican, en nombre propio o ajeno, a la gestión de los derechos de explotación u otros de carácter patrimonial. Deben cumplir una serie de requisitos recogidos en la ley mencionada y contar con la autorización del Ministerio de Cultura y Deporte. Esta autorización se publicará en el Boletín Oficial del Estado y puede ser revocada en cualquier momento (art. 149 del TRLPI).

También en el artículo 147, se explica que estas entidades son propiedad de sus socios y están controladas por los mismos. No pueden tener ánimo de lucro. La autorización les permite ejercer los derechos de autor confiados a su gestión, por sus titulares, a través del contrato de gestión. El contrato de gestión recoge los derechos y obligaciones que le corresponde a la entidad. Cabe destacar la obligación de hacer efectivos los derechos de remuneración y compensación equitativa a los autores.

La autorización es bastante restrictiva porque exige el cumplimiento de numerosos requisitos. Igualmente, se debe acreditar que la entidad solicitante reúne las condiciones

²⁰ Art. 46.4 de la Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión.

²¹ Art. 46.2. *Op.cit.*

necesarias para asegurar la eficaz administración de los derechos, cuya gestión se les encomienda. Esto último en todo el territorio español. Y además, que dicha autorización favorece los intereses generales de la protección de los derechos de propiedad intelectual (art. 148 del TRLPI). En los apartados siguientes del artículo 148, se establecen los criterios de valoración para valorar la concurrencia de las condiciones mencionadas. La autorización se entiende concedida en el plazo de tres meses desde la presentación de la solicitud. Siempre que no haya resolución en contrario.

El artículo 150 del TRLPI explica la legitimación: *“Las entidades de gestión, una vez autorizadas conforme a lo previsto en este título, estarán legitimadas en los términos que resulten de sus propios estatutos, para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos o judiciales.*

Para acreditar dicha legitimación, la entidad de gestión únicamente deberá aportar al inicio del proceso copia de sus estatutos y certificación acreditativa de su autorización administrativa. El demandado solo podrá fundar su oposición en la falta de representación de la actora, la autorización del titular del derecho exclusivo o el pago de la remuneración correspondiente”.

En el contrato de gestión, el titular de los derechos debe dar su consentimiento explícito, por escrito, para cada categoría de derecho. No se puede imponer como obligación la gestión de todas las modalidades de uso ni la de la totalidad de la obra o producción futura²². En cuanto a la entidad de gestión, tiene el menester de informar al titular de los derechos, antes de suscribir dicho contrato, de los derechos que se le reconocen y de las condiciones del contrato²³.

Como toda entidad, tienen sus estatutos y su órganos de gobierno y representación. Además, convocarán asamblea general una vez al año como mínimo. Todo ello se encuentra regulado en los artículos 159 a 162 del TRLPI. Las entidades de gestión están obligadas no solo a administrar las facultades encomendadas, sino también a asegurar una

²² Art. 157.1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

²³ Art. 157.2. *Op.cit.*

gestión libre de influencias de los usuarios. Así como evitar una injusta utilización preferente de las obras²⁴.

Por otro lado, respecto de los usuarios, las entidades están obligadas a contratar autorizaciones no exclusivas de los derechos gestionados, salvo motivo justificado. Siempre en base a la buena fe y a la transparencia, y bajo remuneración²⁵. A esta obligación se le añade la de establecer tarifas generales por la utilización de su repertorio (art. 164 del TRLPI). Según el artículo 175.4 del TRLPI: *“Las entidades de gestión no estarán autorizadas a utilizar los derechos recaudados ni cualquier rendimiento derivado de la inversión de los mismos para fines distintos del reparto a los titulares de los derechos, salvo para deducir o compensar sus descuentos de gestión y el importe destinado a financiar las actividades y servicios previstos en el artículo 178 de conformidad con las decisiones adoptadas en su asamblea general”*.

En España, una de las más importantes es la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Y dentro de la industria musical, destacan la Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI) que agrupa a los productores de fonogramas. Y la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes (AIE) que agrupa a los artistas de obras musicales.

²⁴ Art. 159 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

²⁵ Art. 163.*Op.cit.*

CAPÍTULO II

EL DERECHO MUSICAL Y LA TRANSMISIÓN DE DERECHOS EN LA INDUSTRIA MUSICAL

2.1 El derecho musical

El derecho musical hace referencia al conjunto de normas que regulan la actividad de los participantes en la industria musical. Las fuentes normativas donde se halla recogido son principalmente la Ley de Propiedad Intelectual y el Código Civil en cuanto a las normas de contratación. Desde una perspectiva internacional hay que tener en cuenta el Convenio de Berna de 1886, ya mencionado; y la Convención de Roma de 1961 sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Tanto la normativa internacional como la estatal está en constante evolución debido a la globalización tecnológica y la diversificación en los medios de reproducción y difusión.

Cabe destacar el papel de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Es un organismo de las Naciones Unidas que constituye el foro mundial sobre servicios, políticas, cooperación e información en materia de propiedad intelectual. En 2002, entraron en vigor el Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor (TODA) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas (TOIEF). Estos tratados recogían principalmente lo dispuesto en los convenios internacionales mencionados. Son conocidos como los Tratados Internet puesto que instituyeron la normativa mínima de protección de los derechos de propiedad intelectual en el entorno digital.

En el ámbito de las obras musicales, es importante diferenciar las diferentes figuras que participan desde su creación hasta su puesta en manos del público. En primer lugar, los creadores son los conocidos como autores. Puede ser el compositor de la música o el letrista y ambos gozan de la protección de los derechos de autor. Por otra parte, existen el artista intérprete o ejecutante, el productor y el editor musical. Ya se han explicado los derechos de autor, por lo que a continuación se explican los derechos de las demás figuras.

2.1.1 Derechos de los artistas

El artista intérprete o ejecutante, según el art. 105 del TRLPI, es cualquier persona “*que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título*”. No se reconocieron los derechos de los artistas en España hasta 1987 con la Ley de Propiedad Intelectual.

Las facultades de explotación de los artistas incluyen el derecho de reproducción, de comunicación pública y de distribución de sus interpretaciones y ejecuciones. Estas facultades se pueden ceder de manera exclusiva o no, eso sí deberá constar por escrito. Además, tienen el derecho exclusivo de autorizar, también por escrito, la fijación de sus actuaciones²⁶. Igualmente, poseen los derechos de remuneración que comprenden las facultades de participación y la remuneración compensatoria por copias privadas de sus interpretaciones o ejecuciones.

La duración de los derechos de explotación y remuneración viene recogida en el art. 112 del TRLPI. Estos derechos duran cincuenta años computados desde el 1 de enero del año siguiente a la interpretación, ejecución, publicación o comunicación pública lícita del fonograma.

Por otra parte, los artistas gozan de derechos morales. Estos consisten en las facultades personalísimas, irrenunciables e inalienables, de autoría e integridad de la obra como establece el art. 113 del TRLPI.

²⁶ Art. 106 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

2.1.2 *Derechos de los productores*

Los productores son las personas físicas o jurídicas bajo cuya responsabilidad se realiza por primera vez la fijación de una obra u otros sonidos²⁷. A ésta fijación se le conoce como fonograma. Los productores tienen reconocidos algunos derechos de explotación que son cedidos por los artistas pero no poseen derechos morales.

Los derechos de explotación de los productores son el derecho de reproducción, de comunicación pública y de distribución. Estos derechos son transmisibles y duran cincuenta años computados desde el 1 de enero del año siguiente del momento de la grabación. En el caso de la publicación o comunicación al público lícita del fonograma se amplía el plazo a setenta años.

Es importante también mencionar al productor audiovisual debido a que hoy en día es muy habitual que las canciones vayan acompañadas de un videoclip. Son los encargados de realizar la grabación audiovisual y tienen los mismos derechos de explotación que los productores de fonogramas pero respecto de la grabación audiovisual. Además, le corresponden los derechos de explotación de las fotografías tomadas durante la grabación audiovisual²⁸. La duración de estos derechos es de cincuenta años computados desde el 1 de enero del año siguiente al momento de la grabación audiovisual o de su divulgación lícita.

2.2 La transmisión de derechos en la industria musical

Los derechos de explotación de autores, artistas y productores son transmisibles tanto *inter vivos* como *mortis causa*. A continuación, se expondrán los contratos típicos de transmisión de estos derechos.

²⁷ Art. 114.2 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

²⁸ Art. 124.*Op.cit.*

2.2.1 *El contrato de edición musical*

El contrato de edición, según el art. 58 del TRLPI, es aquel en el que “*el autor o sus derechohabientes ceden al editor, mediante compensación económica, el derecho de reproducir su obra y el de distribuirla*”. El contrato de edición musical se rige, por lo general, por las normas del contrato de edición. Lo más destacable y diferenciador del contrato de edición musical es que se cede una facultad adicional, la de comunicación pública. Y es que dada la naturaleza de las obras musicales aquella es la vía principal de explotación²⁹. Otras excepciones a la regla general vienen recogidas en el artículo 71 del TRLPI. El contrato de edición debe formalizarse por escrito y tiene un contenido mínimo previsto en el art. 60 del TRLPI:

“1.º Si la cesión del autor al editor tiene carácter de exclusiva.

2.º Su ámbito territorial.

3.º El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan.

4.º La forma de distribución de los ejemplares y los que se reserven al autor, a la crítica y a la promoción de la obra.

5.º La remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.

6.º El plazo para la puesta en circulación de los ejemplares de la única o primera edición, que no podrá exceder de dos años contados desde que el autor entregue al editor la obra en condiciones adecuadas para realizar la reproducción de la misma.

7.º El plazo en que el autor deberá entregar el original de su obra al editor”.

Por lo tanto, las partes que intervienen en el contrato son el editor musical y el autor. Las obligaciones del editor vienen recogidas en el artículo 64 del TRLPI:

²⁹ Delgado Planás, A. *Sistema de protección de los intereses del autor y el empresario en la propiedad intelectual (régimen del empresario en el ámbito de la propiedad intelectual)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2016, p. 232. (disponible en <http://hdl.handle.net/10803/400934>; última consulta 18/01/21).

“1.º Reproducir la obra en la forma convenida, sin introducir ninguna modificación que el autor no haya consentido y haciendo constar en los ejemplares el nombre, firma o signo que lo identifique.

2.º Someter las pruebas de la tirada al autor, salvo pacto en contrario.

3.º Proceder a la distribución de la obra en el plazo y condiciones estipulados.

4.º Asegurar a la obra una explotación continua y una difusión comercial conforme a los usos habituales en el sector profesional de la edición.

5.º Satisfacer al autor la remuneración estipulada y, cuando ésta sea proporcional, al menos una vez cada año, la oportuna liquidación, de cuyo contenido le rendirá cuentas. Deberá, asimismo, poner anualmente a disposición de autor un certificado en el que se determinen los datos relativos a la fabricación, distribución y existencias de ejemplares. A estos efectos, si el autor lo solicita, el editor le presentará los correspondientes justificantes.

6.º Restituir al autor el original de la obra, objeto de la edición, una vez finalizadas las operaciones de impresión y tirada de la misma”.

Una vez transcurridos dos años de la puesta en circulación de los ejemplares el editor tiene derecho a vender como saldo los que queden o destruirlos. Es necesaria la debida notificación al autor, quien en los treinta días siguientes puede adquirir los ejemplares o llevarse una proporción de la remuneración³⁰.

Por otra parte, las obligaciones del autor son: la entrega de la obra en forma y plazo convenidos; la respuesta frente al editor de la autoría y la originalidad de la obra y del ejercicio pacífico de los derechos cedidos; y la corrección de la tirada, salvo pacto en contrario³¹. El autor puede modificar la obra durante el período de corrección de pruebas pero sin alterar su finalidad, aunque se puede acordar un porcentaje máximo de correcciones sobre la totalidad de la obra³².

³⁰ Art. 67 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

³¹ Art. 65. *Op.cit.*

³² Art. 66. *Op.cit.*

2.2.2 *El contrato de ejecución musical*

Otra forma de explotación de la obra musical es la organización de conciertos y eventos. Es por ello, que se hace necesario estudiar este contrato como otro medio de transmisión de derechos en la industria musical. A través del contrato de representación teatral y ejecución musical, *“el autor o sus derechohabientes ceden a una persona natural o jurídica el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, dramática, musical, dramático-musical, pantomímica o coreográfica, mediante compensación económica. El cesionario se obliga a llevar a cabo la comunicación pública de la obra en las condiciones convenidas y con sujeción a lo dispuesto en esta Ley”*³³.

La duración y modalidades de este contrato se regulan en el artículo 75 del TRLPI. La cesión puede establecerse en plazo cierto o por número determinado de comunicaciones al público. De cualquier modo, la cesión en exclusiva no podrá exceder los cinco años. Además, se debe especificar en el contrato el plazo en el que se realizará la comunicación única o primera de la obra. Sin que dicho plazo exceda los dos años desde la fecha del contrato o desde que el empresario estuviera en posición de realizar la comunicación. En caso de que el plazo no se fije, se entenderá de un año. La interpretación de este tipo de contrato es restrictiva. Es decir, si no se precisan las modalidades autorizadas, se entienden limitadas a las de recitación y representación en lugares donde la entrada cueste dinero³⁴.

Las obligaciones del autor son la entrega del texto de la obra con la partitura, instrumentada si no estuviera impresa; y la respuesta frente al cesionario de la autoría y la originalidad de la obra, y del ejercicio pacífico de los derechos cedidos³⁵. Y las obligaciones del cesionario se encuentran en el art. 78 del TRLPI:

³³ Art. 74 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

³⁴ Art. 76.*Op.cit.*

³⁵ Art. 77.*Op.cit.*

“El cesionario está obligado:

1.º A llevar a cabo la comunicación pública de la obra en el plazo convenido o determinado conforme al apartado 2 del artículo 75.

2.º A efectuar esa comunicación sin hacer en la obra variaciones, adiciones, cortes o supresiones no consentidas por el autor y en condiciones técnicas que no perjudiquen el derecho moral de éste.

3.º A garantizar al autor o a sus representantes la inspección de la representación pública de la obra y la asistencia a la misma gratuitamente.

4.º A satisfacer puntualmente al autor la remuneración convenida, que se determinará conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.

5.º A presentar al autor o a sus representantes el programa exacto de los actos de comunicación, y cuando la remuneración fuese proporcional, una declaración de los ingresos. Asimismo, el cesionario deberá facilitarles la comprobación de dichos programas y declaraciones”.

A la hora de tomar decisiones sobre la ejecución musical, autor y cesionario deben convenir de mutuo acuerdo los distintos aspectos. Por ejemplo, los intérpretes musicales o la redacción de la publicidad de los actos de comunicación³⁶. En todo caso, existe una garantía del cobro de la remuneración prevista en el art. 79 del TRLPI.

³⁶ Art. 80 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

CAPÍTULO III

NUEVAS REALIDADES EN LA INDUSTRIA MUSICAL ACTUAL

3 NUEVAS REALIDADES EN LA INDUSTRIA MUSICAL ACTUAL

3.1 La piratería digital

Históricamente, se comercializaban las obras musicales a través de la venta o alquiler de partituras. La invención del fonógrafo en 1877, por Thomas Edison, produjo un cambio en el mercado musical, ya no se vendían partituras sino sonidos³⁷. Todo esto evolucionó hasta los discos de vinilo, las cintas de casete o los CD's. Con la aparición de Internet y la creciente digitalización, cada vez fueron menos las ventas de soportes físicos en lo que se refiere a obras musicales.

Actualmente, las principales fuentes de explotación musical son las descargas de archivos y las plataformas musicales en *streaming*³⁸. Esto ha permitido que cualquier usuario pueda acceder a toda la música de la historia en tan solo un *click*. Sin embargo, la digitalización también tiene sus desventajas. El desarrollo de las nuevas tecnologías de la información facilitó la proliferación de la piratería digital. Diversas herramientas en la red permitían el acceso a contenidos musicales de manera gratuita³⁹.

3.1.1 El caso Napster

Napster, también llamado P2P (*peer to peer*), era un software de ordenador que permitía el intercambio de archivos digitales. Constituía una red por la cual los usuarios descargaban todo tipo de material, principalmente musical. Este contenido estaba protegido por los derechos de autor. Sin embargo, los titulares de aquellos derechos no

³⁷ Delgado Planás, A. *Sistema de protección de los intereses del autor y el empresario en la propiedad intelectual (régimen del empresario en el ámbito de la propiedad intelectual)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2016, p. 212. (disponible en <http://hdl.handle.net/10803/400934>; última consulta 18/01/21).

³⁸ El *streaming* hace referencia a cualquier contenido grabado o en vivo al que se accede a través de Internet y en tiempo real sin necesidad de descargarlo. Algunos ejemplos de plataformas musicales en *streaming* son Spotify o YouTube.

³⁹ Woolcott, O. & Flórez, G. "La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías". *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, vol. XVII, nº 34, 2014, p. 17. (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>; última consulta 18/01/21).

percibían ningún tipo de retribución por las descargas. Era un sistema centralizado por el cual los usuarios podían compartir su material a través de librerías. Napster realizaba un inventario de los repertorios musicales de sus usuarios⁴⁰.

A través de esta red, se estaba promoviendo una vulneración de los derechos de propiedad intelectual por parte de los usuarios. A priori parece que descargar una canción en tu ordenador es un acto personal, pero realmente lo que se lleva a cabo es la reproducción de la obra. Esta facultad de reproducción como ya se ha explicado entra dentro de los derechos patrimoniales del autor y, por lo tanto, requiere de su autorización⁴¹. A pesar de ser un sistema de descargas gratuito, se demostró que Napster obtenía un beneficio directo. Estos ingresos provenían de la ingente publicidad que se hacía en su web y de ser uno de los parámetros más solicitados en los buscadores online⁴².

En el año 2000, distintas bandas de música y compañías discográficas decidieron emprender acción legal contra Napster. Alegaban por un lado, la vulneración de los derechos de autor y por otro la competencia desleal de Napster. Demostraron que el modelo de negocio de Napster estaba causando daños irreparables y pérdidas de millones de euros en la industria discográfica. La jueza encargada de conocer la demanda fue Hall Patel, que ordenó el cierre de Napster amparándose en el caso precedente de Sony Betamax. Su fallo fue confirmado posteriormente por los jueces Beezer, Paéz y Schroeder⁴³.

Los tribunales estadounidenses fallaron que indirectamente el responsable de la vulneración de los derechos de propiedad intelectual era Napster. En concreto, los usuarios violaban los derechos de reproducción y los de distribución al descargar los

⁴⁰ Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p).Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”. *Revista la propiedad inmaterial*. nº12, 2014, p.62 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135280>; última consulta 18/01/21).

⁴¹ Woolcott, O. & Flórez, G. “La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías”. *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, vol. XVII, nº 34, 2014, p. 17 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>; última consulta 18/01/21).

⁴² Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p).Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”. *Revista la propiedad inmaterial*. nº12, 2014, p.63 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135280>; última consulta 18/01/21).

⁴³ Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p).Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”.*Op.cit*

archivos en formato MP3 en la memoria de un ordenador⁴⁴. Así lo establece la declaración concertada respecto del artículo 1.4 del Tratado OMPI sobre Derecho de Autor de 1996: *“El derecho de reproducción, tal como se establece en el Artículo 9 del Convenio de Berna, y las excepciones permitidas en virtud del mismo, son totalmente aplicables en el entorno digital, en particular a la utilización de obras en forma digital. Queda entendido que el almacenamiento en forma digital en un soporte electrónico de una obra protegida, constituye una reproducción en el sentido del Artículo 9 del Convenio de Berna”*.

Como consecuencia, Napster tuvo que cesar su actividad de distribución gratuita de obras musicales protegidas y empezar a cobrar hasta que en 2002 cerró definitivamente. Hoy en día, Napster sigue existiendo como servicio musical de suscripción.

3.1.2 *Los casos Grokster y StreamCast.*

Una segunda generación de los sistemas P2P son los sistemas Grokster y StreamCast. Estas redes también fueron demandadas y el juez confirmó que, al igual que en el caso Napster, sus usuarios vulneraban los derechos de autor. Sin embargo, a diferencia de Napster estos software eran descentralizados lo que significa que no tenían conocimiento de las acciones de los usuarios. El servidor no permitía a los distribuidores controlar las potenciales infracciones.

Los tribunales condenaron a los usuarios por descargar y compartir material protegido por los derechos de propiedad intelectual. Y absolvieron, a estos sistemas P2P al no haber fundamento para declararles responsables por la actividad de sus usuarios. A pesar de todo, la Corte Suprema afirmó que existían pruebas para condenar a Grokster y StreamCast. Y es que, ambos softwares gratuitos fueron distribuidos con el fin de que sus usuarios descargasen e intercambiaran archivos protegidos. Además, les incitaban a llevar a cabo actividades ilegales. Se sentó jurisprudencia a partir de la cual los distribuidores de sistemas P2P podían ser condenados por las infracciones legales de sus usuarios. Y

⁴⁴ Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p).Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”. *Revista la propiedad inmaterial*. nº12, 2014, p.63 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135280>; última consulta 18/01/21).

también, estos distribuidores debían tomar un rol activo para impedir la distribución de material protegido⁴⁵.

A raíz de estas sentencias, los países con una industria musical altamente desarrollada llevaron a cabo proyectos de ley con el objetivo de frenar la piratería digital. En España se promulgó la ley Sinde, también conocida como ley 2/2011 o ley de Economía Sostenible. La finalidad era detener las descargas ilegales de materiales protegidos por los derechos de autor imponiendo sanciones a aquellos que los vulnerarán en Internet. A pesar de todo, estas leyes no tuvieron mucha efectividad y las descargas ilegales siguen estando patentes en nuestra sociedad⁴⁶.

En España, se ha resuelto un caso parecido hace poco. Se presentó ante el Tribunal Supremo el recurso de casación nº 3115/2016. La entidad de gestión AGEDI⁴⁷ demandó a la empresa “PC IRUDIA, S.L” por actividad ilegal en su página web www.goeat.com. Desde esta página web, se ofrecían gratuitamente 6.000 archivos musicales facilitados por terceras personas sin consentimiento de los titulares de los derechos de propiedad intelectual. Ofrecían el audio de estas canciones por *streaming*, muchas de las canciones eran propiedad de compañías discográficas vinculadas a AGEDI. El tribunal encargado de conocer dicha demanda la estimó. Los demandados presentaron recurso contencioso-administrativo ante la Audiencia Nacional pero no fue aceptado. Finalmente, presentaron recurso de casación ante el TS, el cual desestimó el recurso y confirmó la resolución recurrida.

A continuación, se procede a explicar los fundamentos de derecho en los que se basa el TS para tomar su decisión. La cuestión principal a resolver era la naturaleza del servicio de Goear, si era de mera intermediación o no. Es importante, diferenciar estos supuestos ya que tiene consecuencias considerables: *“en primer lugar, porque condiciona su responsabilidad a los supuestos en los que el prestador de servicios no tenga conocimiento efectivo de que la actividad a la información es ilícita, o cuando, teniendo*

⁴⁵ Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p).Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”. *Revista la propiedad inmaterial*. nº12, 2014, p.83 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135280>; última consulta 18/01/21).

⁴⁶ Woolcott, O. & Flórez, G. “La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías”. *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, vol. XVII, nº 34, 2014, p. 18 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>; última consulta 18/01/21).

⁴⁷ Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales.

conocimiento, no actúe con prontitud para retirar los datos o hacer que el acceso a ellos sea imposible; y en segundo lugar, porque, como luego analizaremos, ello condiciona la posibilidad de supervisión general previa de los contenidos ilícitos (artículo 15 de la Directiva 2000/31/CE, de 8 de junio)”⁴⁸.

El TS tras un riguroso análisis de la normativa aplicable a este caso llegó a la conclusión de que: *“la empresa recurrente no se limita a desarrollar una labor meramente técnica, pasiva y automática de almacenamiento de los contenidos que terceros suben a la página web, sino que desempeña un papel activo en la determinación, presentación y mejora de los contenidos de fonogramas de las canciones que ofrece, obteniendo un beneficio económico por la explotación comercial de una página web que ofrece un amplísimo catálogo de archivos musicales sin contar con autorización ni respetar los derechos de propiedad intelectual. Su actividad no se puede subsumir bajo el concepto de intermediario, en su modalidad de alojamiento de contenidos de terceros, que le exima de la responsabilidad por la ilicitud de tales contenidos”⁴⁹.*

Igualmente, la entidad encargada de gestionar la página web sabía perfectamente que estaba posibilitando el acceso a terceros a obras protegidas sin las autorizaciones requeridas. Era conocedora de que la actividad que realizaba era ilegal. De hecho Goear, ya había sido demandada con anterioridad por vulnerar los derechos de la propiedad intelectual pero continuó con su actividad contraria a derecho.

El otro debate planteado es el de la obligación de abstenerse de volver a ofrecer contenidos ilegales en el futuro. Está prohibida la imposición de esta obligación y de la de supervisión de los contenidos a aquellos prestadores de servicios de intermediación. Pero como ya se ha explicado, en este caso no se consideran servicios de intermediación y por lo tanto es lícito imponerles estas obligaciones. Y es que parece una consecuencia lógica de la función de la Sección Segunda de la Comisión el imponer estas obligaciones además de la de destruir el contenido ilícito. La función mencionada viene encomendada por el artículo 193. 2 b) del TRLPI y consiste en: *“la salvaguarda de los derechos de*

⁴⁸ Sentencia del Tribunal Supremo núm. 2105/2019, de 27 de junio, FJ II [versión electrónica-base de datos Cendoj. Ref. 28079130032019100183]. Fecha de última consulta: 21 de enero de 2021.

⁴⁹ Sentencia del Tribunal Supremo núm. 2105/2019, de 27 de junio, FJ III, *Op.cit.*

propiedad intelectual frente a su vulneración por los responsables de servicios de la sociedad de información...”.

Por todas estas razones, el TS desestimó el recurso de casación y confirmó la sentencia recurrida. Como consecuencia, la página web Goear tuvo que retirar los 6.000 archivos musicales ilícitos que se encontraban subidos en su web. Además, se exigió al operador que tomará las medidas necesarias para evitar futuras vulneraciones a los derechos de propiedad intelectual⁵⁰.

Desde un punto de vista legal, como ya se ha explicado antes, en España se promulgó la Ley Sinde. El objetivo era frenar la vulneración de los derechos de autor a través de descargas ilegales⁵¹. Si se incumplían los preceptos de retirada de contenido ilegal, las multas alcanzaban de 30.000 a 600.000 euros. Además, en la reforma del Código Penal, las infracciones relacionadas con la propiedad intelectual, se convirtieron en delitos. Este tipo de delito se sanciona con hasta seis años de cárcel⁵². Sin embargo, no fue muy efectivo y el problema sigue presente en nuestra sociedad.

La verdadera solución práctica contra la piratería musical ha sido la aparición de las plataformas de *streaming* legales⁵³. Youtube, Spotify, Apple Music o Amazon Music son algunos ejemplos. Estas plataformas ofrecen *streaming* legal pudiendo ser gratuito, lucrándose en este caso a través de inserciones publicitarias, o no gratuito mediante el modelo de suscripción. Según un estudio de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica, cada vez son más los usuarios que eligen estas plataformas legales como primera opción para escuchar música. A nivel global, los usuarios de plataformas ilegales han decrecido de un 32% en 2018 a un 23% en 2019. Además, también han disminuido, a nivel global, durante el confinamiento producido por el COVID-19⁵⁴.

⁵⁰ Sentencia del Tribunal Supremo núm. 2105/2019, de 27 de junio. [versión electrónica-base de datos Cendoj. Ref. 28079130032019100183]. Fecha de última consulta: 21 de enero de 2021.

⁵¹ Woolcott, O. & Flórez, G. “La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías”. *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, vol. XVII, nº 34, 2014, p. 18 (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>; última consulta 18/01/21).

⁵² Moreno, V. y Serraller, M. “Recetas legales para luchar contra la piratería digital”, *El Expansión*, 27 de mayo de 2015 (disponible en <https://www.expansion.com/juridico/actualidad-tendencias/2015/05/27/5565edd522601d50378b45aa.html> ; última consulta 27/03/21).

⁵³ Pavez, T. “La evolución de la piratería musical: el impacto del “stream-ripping” en la industria musical”, *SonoSuite*, 5 de noviembre de 2020 (disponible en <https://sonosuite.com/es/blog/pirateria-musical-el-impacto-del-stream-ripping/> ; última consulta 27/03/21).

⁵⁴ Pavez, T. “La evolución de la piratería musical: el impacto del “stream-ripping”, *Op.cit.*

3.2 Obras derivadas en la industria musical actual

3.2.1 El Sampling

El *sampling*, proviene del anglicismo *sample* que significa muestra. Se traduce al español como muestreo. Hace referencia a la reutilización de una parte de una grabación de sonido para la elaboración de una grabación nueva⁵⁵. Por ejemplo, una frase o un segmento de la instrumental de una canción conocida.

La mayoría de obras musicales utilizan esta técnica, muchas son las canciones que reproducen sonidos o frases de canciones míticas de la historia de la música. Un ejemplo es la canción de “Corazón sin vida” de la artista Aitana, que contiene la mítica frase de Alejandro Sanz: “para que me curaste cuando estaba herida si hoy me dejas de nuevo un corazón...”. Aitana pidió permiso a Alejandro Sanz y éste se lo concedió⁵⁶.

A menudo se confunde el plagio con el *sampling*. El plagio es aprovecharse del trabajo de otros haciéndolo propio de manera que no se le de reconocimiento al autor real. Se puede deducir que la diferencia principal está en la autorización del autor del trabajo utilizado, ésta se da en el *sampling* pero no en el plagio⁵⁷. En nuestra regulación la única mención que se podría relacionar con estos dos supuestos está en el art. 32 del TRLPI:

“1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización solo podrá realizarse con fines

⁵⁵ Mbá, E. “Sampling y plagio en la música”, *Discusión jurídica*, 8 de julio de 2020 (disponible en <https://discusionjuridica.com/2020/07/08/sampling-y-plagio-en-la-musica/>; última consulta 29/01/21).

⁵⁶ “Alejandro Sanz aclara las dudas sobre la canción de Aitana y Sebastián Yatra que esconde un homenaje al artista”, *Antena3*, 5 de diciembre de 2020 (disponible en https://www.antena3.com/programas/la-voz/noticias/alejandro-sanz-aclara-dudas-cancion-aitana-sebastian-yatra-esconde-homenaje-artista_202012055fcbc46655a6d40001e41375.html ; última consulta 29/01/21).

⁵⁷ Mbá, E. “Sampling y plagio en la música”, *Op.cit.*

docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada... ”.

A modo de resumen, lo que viene a decir este artículo es que se pueden utilizar fragmentos de obras ajenas en la obra propia. Pero esta inclusión está sujeta principalmente a dos requisitos: citar adecuadamente a su autor y que la finalidad sea docente o de investigación. Bajo esta normativa, se podría justificar que el *sampling* es plagio puesto que no tiene la finalidad requerida por la ley. Sin embargo, la postura jurisprudencial al respecto es distinta.

Es necesario explicar el caso Pelham ya que es la sentencia más reciente sobre el tema y sienta jurisprudencia sobre los supuestos de *sampling*. En el año 1977 el grupo de música alemán Kraftwerk publicó la canción “Metall auf Metall”. Veinte años después, el Sr. Pelham y el Sr. Haas compusieron y lanzaron la canción “Nur mir”. Al escuchar la canción, los miembros de Kraftwerk acusaron a los autores de “Nur mir” de haber sampleado dos segundos de una secuencia rítmica de su canción. Alegaban que se estaban vulnerando sus derechos como productores, ya que lo eran de su propio disco. Además, pedían el cese de la infracción, una indemnización por daños y perjuicios y la entrega de los fonogramas de “Nur mir” para destruirlos⁵⁸.

El tribunal encargado de conocer el asunto fue el *Bundesgerichtshof*, el Tribunal Supremo de lo Civil y lo Penal de Alemania. La cuestión que se suscita es si la inclusión de una muestra de un fonograma en otro, mediante *sampling*, está permitido. El tribunal alemán duda sobre la compatibilidad de la legislación europea con la alemana con respecto a las excepciones y los límites de los derechos de autor. La normativa alemana permite que *“una obra autónoma creada mediante el libre uso de una obra protegida pueda, en principio, publicarse y explotarse sin el consentimiento de los titulares de los derechos”*⁵⁹. Se plantea también si el *sampling* constituye una de las excepciones por las cuales se suprime el requisito de conseguir la autorización del titular de la obra protegida.

⁵⁸ “Sentencia en el asunto C-476/17. Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas/Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben”, *Iustel*, 4 de septiembre de 2019 (disponible en https://www.iustel.com/diario_del_derecho/noticia.asp?ref_iustel=1191204; última consulta 19/01/21).

⁵⁹ “Sentencia en el asunto C-476/17. Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas/Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben”, *Op.cit.*

El Tribunal de Justicia de la Unión Europea resolvió la cuestión prejudicial planteada por el tribunal alemán en su sentencia del 29 de julio de 2019. En su primer argumento, recuerda que los productores de fonogramas gozan del derecho exclusivo de autorización o prohibición de la reproducción de sus fonogramas. Esto quiere decir que las obras quedan protegidas por este derecho del productor. Por el contrario, el tribunal explica que no se considera reproducción cuando la muestra sonora de un fonograma, integrada en una obra nueva, no resulta reconocible. Y es que se realiza una integración de la muestra de forma modificada. Esto es debido al equilibrio que debe existir entre los intereses de los titulares de los derechos de autor y la libertad creativa de los usuarios⁶⁰. Ésta última se encuentra recogida en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea.

El segundo argumento expone que el Derecho de la Unión Europea contiene una lista exhaustiva de las excepciones y limitaciones a los derechos de propiedad intelectual. Revisada esta normativa el tribunal llegó a la conclusión de que la legislación alemana establecía una excepción no contemplada en el derecho europeo. Cuando surge un conflicto de intereses como éste se debe hacer valer la primacía del derecho europeo frente al nacional para conseguir la armonización.

En un tercer argumento, el tribunal afirma que el productor de fonogramas tiene derecho exclusivo de distribución. Esta facultad, como ya se ha explicado, conlleva la distribución de copias o medios en los que se integren parte o el total de la obra. No constituye una copia la muestra de otro fonograma que se integra en una obra nueva de forma alterada.

Para resumir, el *sampling* sin la debida autorización del titular de la obra protegida constituye una vulneración a los derechos de propiedad intelectual. Sin embargo, se permite el caso en el que la muestra de una obra protegida se integre de forma modificada y sea imperceptible o irreconocible. Este último supuesto es válido aun cuando no se cuente con la autorización del titular de la obra protegida. La razón se encuentra en la libertad creativa de los usuarios recogida como libertad fundamental en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea⁶¹.

⁶⁰ “Sentencia en el asunto C-476/17. Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas/Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben”, *Iustel*, 4 de septiembre de 2019 (disponible en https://www.iustel.com/diario_del_derecho/noticia.asp?ref_iustel=1191204; última consulta 19/01/21).

⁶¹ “Sentencia en el asunto C-476/17. Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas/Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben”, *Op.cit.*

3.2.2 Cover versions

El término *cover* es un anglicismo que se traduce por “cubierta”. En español, se refiere a las versiones que realiza una persona, distinta del artista o el compositor original, de una canción que ya ha sido grabada y comercializada previamente. En general, la canción original y la versión son muy similares. Esa es su característica principal la similitud a propósito con la canción original, sin llegar a constituir una copia exacta⁶².

Se diferencia del *sample* en que no se utiliza la grabación original sino que se realiza una nueva fijación, encontrándose la semejanza en la interpretación⁶³. Hoy en día las *covers* son muy comunes, hay gente que se ha hecho viral en las redes por interpretar *covers* de canciones famosas. También hay muchos grupos o artistas que dan conciertos interpretando *covers* dando homenaje a cantantes legendarios.

Al final, no es otra cosa que una forma de comercialización de la obra. Por lo tanto, se necesita la autorización del titular de los derechos de autor. La cuestión que plantea debate es si además se necesita la autorización de productores o artistas que sean cesionarios de alguno de los derechos pertenecientes al autor, sobre la interpretación. Los tribunales, al amparo de la normativa española vigente, han llegado a la conclusión de que no se produce vulneración de los derechos de artista. Y es que no existe derecho del artista que conlleve la obligación de pedirle autorización para realizar otra interpretación o ejecución⁶⁴. Además, en la sentencia número 194/2009 de la Audiencia Provincial de Madrid el tribunal afirma que: “*los elementos físicos que encarna la actividad del intérprete están constituidos por pertenencias, cualidades y elementos de su propia personalidad (...). Por tanto, los derechos de un intérprete anterior no se vulneran por la interpretación hecha por otra persona posteriormente (...)*”⁶⁵.

⁶² Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?”, *Industria musical*, 1 de septiembre de 2014 (disponible en <https://industriamusical.es/cual-es-el-regimen-juridico-de-las-cover-versions/>; última consulta 29/01/21).

⁶³ Sánchez, L. J., “Los tribunales acaban por definir el plagio en nuestro país ante la falta de una regulación específica en la Ley de Propiedad Intelectual”, *Confilegal*, 21 de diciembre de 2019 (disponible en <https://confilegal.com/20191221-los-tribunales-acaban-por-definir-el-plagio-en-nuestro-pais-ante-la-falta-de-una-regulacion-especifica-en-la-ley-de-propiedad-intelectual/>; última consulta 29/01/21).

⁶⁴ Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?”, *Op.cit.*

⁶⁵ Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?”.*Op.cit.*

Esto conllevaría a que el titular de una interpretación no pueda oponerse a las imitaciones que algún tercero haga de ésta. Sin embargo, existe un mecanismo de protección para los artistas y es la Ley de Competencia Desleal⁶⁶. Esta ley pretende evitar prácticas desleales por parte de los competidores para alcanzar el buen funcionamiento del mercado. Se podría decir que la imitación de una interpretación ya realizada constituye una práctica desleal. Es por ello que el artista podría defenderse invocando la Ley de Competencia Desleal.

La sentencia número 888/2010 del Tribunal Supremo es un ejemplo de todo lo que se viene explicando y sentó doctrina jurisprudencial al respecto. La entidad “BMG MUSIC SPAIN”, S.A. demandó a la entidad “KNIFE MUSIC”, S.L. por reproducir y comercializar los fonogramas del álbum «SUPER VERANO MIX 03». Alegaron que constituía una vulneración de los derechos de propiedad intelectual y una práctica de competencia desleal. Consideraban que existía “*riesgo de confusión con las interpretaciones de los cantantes originales al no constar referencia alguna a ellos y aludir a su intérprete en letras diminutas en lugar no destacado*”⁶⁷. Se desestimó la demanda en primera instancia por lo que presentaron recurso de apelación. El recurso fue desestimado y la Audiencia Provincial de Barcelona confirmó la sentencia anterior. Finalmente, se presentó recurso de casación que fue estimado parcialmente por el Tribunal Supremo.

El Tribunal Supremo reduce el ámbito del recurso al de competencia desleal porque no considera que se hayan vulnerado los derechos de propiedad intelectual. Sin embargo, confirman que la actividad de “KNIFE MUSIC”, S.L. constituye una práctica desleal porque hay riesgo de confusión con los cantantes originales. Esta práctica desleal supone un acto de imitación con aprovechamiento indebido del esfuerzo ajeno del artículo 11.2 de la Ley de Competencia Desleal. Según el tribunal, el aprovechamiento indebido no se debe limitar a la reproducción sino también al ahorro de costes en la comercialización de los fonogramas. En este caso era evidente ese ahorro.

⁶⁶Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?”, *Industria musical*, 1 de septiembre de 2014 (disponible en <https://indusriamusal.es/cual-es-el-regimen-juridico-de-las-cover-versions/>; última consulta 29/01/21).

⁶⁷ Sentencia del Tribunal Supremo núm. 888/2010, de 30 de diciembre, [versión electrónica-base de datos Aranzadi]. Fecha de última consulta: 29 de enero de 2021.

Otra cuestión a analizar es que normalmente los grupos o artistas exitosos registran su nombre artístico como marca. A la hora de realizar un *cover* si se va a utilizar el nombre artístico hay que respetar el derecho de marca existente⁶⁸, regulado en la Ley de Marcas. Una sentencia que ilustra este planteamiento es la número 265/2013 de la Audiencia Provincial de Barcelona. En este caso, “EL CANTO DEL LOCO” grupo español muy exitoso que ya está disuelto constituyó este nombre artístico como marca. La compañía discográfica “OK. RECORDS” S.L sacó un álbum con canciones del grupo interpretadas por terceros. El título del álbum era “KIDS COLLECTION, EL CANTO DEL LOCO”, por lo tanto estaba utilizando la marca del grupo.

Uno de los integrantes del grupo demandó a la compañía discográfica. Fue desestimada en primera instancia por lo que se presentó recurso de apelación. La Audiencia Provincial de Barcelona estima parcialmente el recurso. No consideraba que existiese vulneración de los derechos de propiedad intelectual puesto que era una versión de la obra original y contaban con la autorización oportuna. Sobre la práctica desleal el tribunal estableció: *“que el nombre del prestigioso grupo musical aparece muy destacado en la cara principal del álbum y, lo que es más importante, la demandada oculta deliberadamente el grupo que interpreta las canciones, cuyo nombre figura al dorso y con letra minúscula, casi ilegible. Esa forma de presentación del producto es claramente confusoria y desleal, lo que convierte en ilícito el uso de la marca ajena”*⁶⁹.

En la práctica, nadie suele pedir autorización al autor de la obra. El problema es que hay tanta gente que lo hace que es inviable y muy laborioso llevar a cabo tantas reclamaciones legales. Lo que sí que existe en las plataformas de *streaming* como Spotify son licencias que permiten trabajar con obras protegidas por los derechos de autor. Los artistas que se lucran con estas versiones musicales suelen adquirir estas licencias. Las plataformas llegan a un acuerdo con las gestoras y les pagan un porcentaje por toda la música que éstas tienen disponible⁷⁰. Después, son las gestoras las que se encargan de lidiar con los

⁶⁸ Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?”, *Industria musical*, 1 de septiembre de 2014 (disponible en <https://industriamusical.es/cual-es-el-regimen-juridico-de-las-cover-versions/>; última consulta 29/01/21).

⁶⁹ Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona núm. 265/2013, de 25 de junio, FJ VI [versión electrónica-base de datos Aranzadi]. Fecha de última consulta: 30 de enero de 2021.

⁷⁰ Blanco, J.M., “El arte de ganar dinero versionando canciones en Spotify”, *El Confidencial*, 31 de octubre de 2015 (disponible en https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2015-10-31/el-arte-de-ganar-dinero-versionando-canciones-en-spotify_1075669/; última consulta 10/03/15).

verdaderos autores. Por esta razón y por muchas otras, se ha denunciado el abuso que hacen las gestoras hacia los autores no pagándoles lo que les corresponde.

La tecnología *Blockchain* podría ser la solución a esos abusos. Y es que no solo se acusa a las gestoras sino también a las plataformas que retribuyen a aquellos autores que autogestionan sus derechos. Esta tecnología está en vías de desarrollo pero va a revolucionar la industria musical. En primer lugar, va a permitir que desaparezcan los intermediarios y que los autores sean los que distribuyan directamente la música al usuario. Esto conllevará que los autores no pierdan dinero y que reciban una remuneración justa. Por otro lado, también facilitará la detección de los verdaderos derechos de autor y rastrear los demás. Existen plataformas que ya utilizan esta tecnología que es mucho más transparente y justa para todos⁷¹.

3.3 Nueva directiva europea de *Copyright*

En el derecho anglosajón el *copyright* se refiere a los derechos de autor, especialmente los de carácter patrimonial. Pues bien, en abril de 2019 la Unión Europea aprobó una nueva directiva. La directiva 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital modifica las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. Fue bastante polémica debido a que de aprobarse supondría un cambio gigante para todas aquellas empresas proveedoras de contenido online que incluyan obras protegidas⁷².

El objetivo de esta directiva es regular de manera más eficaz los derechos de autor en Internet y adaptar la normativa vigente a los desafíos del ecosistema digital. Los dos artículos más discutidos fueron el artículo 11, que pasó a ser el 15, y el artículo 13, que pasó a ser el 17. Se va a analizar el último de los artículos pues es el que más afecta a la industria musical.

⁷¹ Mesa, R., “*Blockchain* y música, ¿cuál es su relación?”, *Directivos y empresas*, 2 de diciembre de 2020 (disponible en <https://www.directivosyempresas.com/internet/tecnologia/blockchain-y-musica-cual-es-su-relacion/>; última consulta 10/03/21).

⁷² ACE., “La nueva Directiva de ‘copyright’ de la UE explicada”, *ACE*, 8 de enero de 2020 (disponible en <https://www.acescritores.com/nueva-ley-de-copyright-de-la-ue-explicada/>; última consulta 29/01/21).

El artículo 17 de la directiva establece: “1. Los Estados miembros dispondrán que los prestadores de servicios para compartir contenidos en línea realizan un acto de comunicación al público o de puesta a disposición del público a efectos de la presente Directiva cuando ofrecen al público el acceso a obras protegidas por derechos de autor u otras prestaciones protegidas que hayan sido cargadas por sus usuarios.

Por consiguiente, los prestadores de servicios para compartir contenidos en línea deberán obtener una autorización de los titulares de derechos a que se refiere el artículo 3, apartados 1 y 2, de la Directiva 2001/29/CE, por ejemplo, mediante la celebración de un acuerdo de licencia, con el fin de comunicar al público o de poner a su disposición obras u otras prestaciones”.

En resumen, los Estados miembros tienen una nueva obligación. Deben considerar que los prestadores de servicios online realizan un acto de comunicación pública o de puesta a disposición del público al ofrecer acceso a obras protegidas. Como ya hemos visto, esa facultad corresponde al titular de los derechos de autor. Por lo tanto, los prestadores de servicios deben adquirir su autorización.

Esto implica que la responsabilidad de que no haya contenido ilegal en las plataformas online como Youtube o Spotify pasa a ser de las propias plataformas y no de los usuarios⁷³. Es muy difícil y muy costoso para las plataformas llevar a cabo este tipo de controles. El problema que supone es que a la hora de subir contenido los filtros que deben pasar son mucho más agresivos. Esto es así porque hoy en día la tecnología que existe no está lo suficientemente desarrollada. No distingue entre contenido legal e ilegal sino que solo detecta contenido protegido por derechos de autor. Un ejemplo puede ser cuando subes un vídeo a Youtube perfectamente lícito pues cumple con la normativa sobre utilización de obra ajena. Sin embargo, como la tecnología detecta una obra protegida directamente no lo permite y no entra a valorar la legalidad. Cada vez son más las plataformas y las redes sociales que trabajan por desarrollar esta tecnología para que capte el contenido ilegal.

Pero esta directiva también nos afecta a nosotros, los consumidores. Imagínate que subes un vídeo a tus redes de un *cover* propio o bailando en una discoteca con tus amigos sonando música de fondo. Es muy probable que estos vídeos desaparecieran porque la

⁷³ ACE., “La nueva Directiva de ‘copyright’ de la UE explicada”, ACE, 8 de enero de 2020 (disponible en <https://www.acescritores.com/nueva-ley-de-copyright-de-la-ue-explicada/>; última consulta 29/01/21).

tecnología detectarían obras protegidas y los eliminaría. Es por ello que existen las licencias y autorizaciones ya mencionadas. Aun así, esta directiva ha sido muy criticada porque se discute que podría vulnerar libertades de los ciudadanos europeos⁷⁴. Se debe recordar la libertad creativa de los usuarios reconocida en la Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea. Y como ya se ha adelantado, como esta libertad debe estar en equilibrio con los intereses de los titulares de los derechos de autor.

⁷⁴ ACE., “La nueva Directiva de ‘copyright’ de la UE explicada”, *ACE*, 8 de enero de 2020 (disponible en <https://www.acescritores.com/nueva-ley-de-copyright-de-la-ue-explicada/>; última consulta 29/01/21).

CONCLUSIONES

- Este mundo tan globalizado es una amenaza para las creaciones literarias, artísticas y científicas. Pues puede haber una persona, en la otra punta del mundo, lucrándose gracias al trabajo de otro. Por eso es tan importante proteger las creaciones propias, y este es el objetivo de la propiedad intelectual y los derechos de autor. El Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual regula la materia. Ha sido fruto de una evolución legislativa estando vigente la última reforma, la Ley 2/2019, de 1 de marzo.
- Los derechos de autor tienen una duración limitada: la vida del autor y setenta años después de su muerte. Posteriormente, los derechos se extinguen y la obra pasa a dominio público. Esto se debe al equilibrio que debe existir entre estos derechos y el derecho de acceso a la cultura de los ciudadanos, y es que ambos son derechos humanos que deben coexistir en armonía.
- El registro administrativo de los derechos de autor en el Registro de la Propiedad Intelectual es voluntario. Sería aconsejable que fuese obligatorio junto a su inscripción en el Registro de Bienes Muebles. Éste último permite que los derechos de autor de contenido patrimonial sean objeto de hipoteca, siempre que se hayan inscrito administrativamente, lo cual constituye un buen recurso de financiación para sus titulares. Todo ello permitiría fortalecer la protección de estos derechos, que es tan necesaria debido a la ya comentada globalización.
- La obra musical, una vez creada, puede posteriormente interpretarse por el mismo autor o por otros. Igualmente, puede realizarse la grabación de los fonogramas o de un videoclip que contenga estos. Es por ello que en el derecho musical es importante conocer tanto los derechos de autor como los derechos de los artistas y los productores, además de los distintos contratos que se pueden llevar a cabo para transmitir todos esos derechos.

- La llegada de Internet favoreció la proliferación de la piratería digital. Los usuarios podían acceder a contenido protegido por derechos de autor, de manera gratuita, a través de plataformas musicales ilegales en *streaming*. A pesar del esfuerzo legislativo, la solución real y práctica ha sido la aparición de plataformas de *streaming* legales como Spotify o Youtube. Estas han hecho que cada vez sean más usuarios quienes las eligen, como primera opción, dejando de lado la piratería musical.
- Cada vez son más las obras musicales que utilizan la técnica del *sampling*, que consiste en utilizar partes o fonogramas de una obra ajena. La obra, fruto del *sampling*, constituye una obra derivada de otra u otras originales. Esta práctica es legal si se cuenta con la debida autorización del titular de la obra protegida. El único supuesto en el que no sería necesaria dicha autorización es si la muestra de la obra protegida se incorpora de forma modificada, siendo imperceptible e irreconocible. Y es que resulta necesario el equilibrio entre los intereses de los titulares de los derechos de propiedad intelectual y la libertad creativa de los usuarios, reconocida en la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea.
- Actualmente, son muchos los *covers* que se realizan de canciones grabadas y comercializadas con anterioridad. Los *covers* no son otra cosa que versiones o interpretaciones realizadas por una persona, distinta del artista o del compositor original de la canción. Es una forma de comercialización de la obra, por lo que, en base a la regulación en materia de propiedad intelectual, los tribunales establecen que es necesaria la autorización del titular de los derechos de autor. Por otro lado, se plantea el debate de si los artistas y productores que ostenten derechos sobre la interpretación de la obra, deben dar, igualmente, su autorización. Los tribunales lo desmienten, porque no existe derecho de artista o productor que conlleve la obligación de pedirle autorización para realizar otra interpretación o ejecución. Estos últimos podrían defenderse invocando la Ley de Competencia Desleal, demostrando que la imitación de una interpretación ya realizada constituye una práctica desleal. En la práctica, nadie suele pedir la

autorización oportuna ya que los titulares de los derechos de autor no se preocupan en reclamar legalmente.

- En relación con lo anterior, sí que existen licencias en las plataformas de *streaming* que permiten trabajar con obras protegidas por los derechos de autor. Los artistas que se lucran a través de *covers*, las suelen adquirir. Estas licencias son fruto de un acuerdo entre las entidades de gestión colectiva y las plataformas. Luego son las gestoras quienes se encargan de lidiar con los titulares de los derechos de la obra protegida, produciéndose en muchas ocasiones situaciones injustas para los últimos, puesto que no se les paga lo que les corresponde. Es una de las razones por las que las gestoras son denunciadas por abuso. La nueva tecnología *Blockchain* podría ser la solución a esos abusos, ya que permite la supresión de los intermediarios siendo los titulares de los derechos los que distribuyan su música directamente a los usuarios. Esto permitirá que no pierdan dinero y se les remunere justamente.
- Por último, la nueva directiva europea de *Copyright* ha sido muy debatida y criticada. La causa es la tecnología actual que se utiliza en las plataformas, pues no distingue entre contenido legal e ilegal, sino que directamente detecta contenido protegido por derechos de propiedad intelectual y lo elimina aunque éste se suba de acuerdo con la normativa. En consecuencia, puede suponer una pérdida de ese equilibrio tan esencial, ya explicado, entre la libertad creativa de los usuarios y los intereses de los titulares de los derechos de autor.

BIBLIOGRAFÍA

1. LEGISLACIÓN

- Convenio de Berna de 1886 sobre la protección de obras y derechos de autor.
- Directiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 8 de junio de 2000, relativa a determinados aspectos jurídicos de los servicios de la sociedad de la información, en particular el comercio electrónico en el mercado interior (Directiva sobre el comercio electrónico) (DOCE 17 de julio de 2000).
- Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE (DOCE 17 de mayo de 2019).
- Ley 3/1991, de 10 de enero, de Competencia Desleal (BOE 11 de enero de 1991).
- Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual (BOE 17 de noviembre de 1987).
- Ley de 16 de diciembre de 1954 sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento de posesión (BOE 18 de diciembre de 1954).
- Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual (BOE 28 de marzo de 2003).
- 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 (BOE 22 de abril de 1996).
- Reglamento del Registro de Hipoteca Mobiliaria y Prenda sin desplazamiento aprobado por Decreto de 17 de junio de 1955 (BOE 17 de julio de 1955).
- Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)(1996).

2. JURISPRUDENCIA

- Sentencia del Tribunal Supremo núm. 747/1985, de 9 de diciembre,[versión electrónica-base de datos V-lex]. Fecha de última consulta: 5 de marzo de 2021.

- Sentencia del Tribunal Supremo núm. 2105/2019, de 27 de junio [versión electrónica-base de datos Cendoj. Ref. 28079130032019100183]. Fecha de última consulta: 21 de enero de 2021.
- Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid núm. 194/2009, de 10 de julio, [versión electrónica-base de datos V-lex]. Fecha de última consulta: 29 de enero de 2021.
- Sentencia del Tribunal Supremo núm. 888/2010, de 30 de diciembre, [versión electrónica-base de datos Aranzadi]. Fecha de última consulta: 29 de enero de 2021.
- Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona núm. 265/2013, de 25 de junio, FJ VI [versión electrónica-base de datos Aranzadi]. Fecha de última consulta: 30 de enero de 2021.

3. OBRAS DOCTRINALES

- Delgado Planás, A. *Sistema de protección de los intereses del autor y el empresario en la propiedad intelectual (régimen del empresario en el ámbito de la propiedad intelectual)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2016. (disponible en <http://hdl.handle.net/10803/400934>; última consulta 18/01/21).
- Díez-Picazo, L. y Gullón, A., “La propiedad intelectual”, *Sistema de derecho civil*, Anaya, Madrid, 2016, pp. 204-213.
- Ríos Ruíz, W.R. “Ciberpiratería - sistemas peer to peer (p2p). Análisis de las sentencias en los casos Napster, Grokster, Morpheus, Streamcast y Kazaa”. *Revista la propiedad inmaterial*, nº12, 2014, pp. 59-86. (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135280>; última consulta 18/01/21).
- Vattier, C., “La propiedad intelectual (Estudio sistemático de la Ley 22/1987)”, *Anuario de Derecho Civil*, vol. III, 1993, pp. 1041-1107 (disponible en https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-C-1993-30104101108; última consulta 15/01/21).

- Woolcott, O. & Flórez, G. “La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías”. *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, vol. XVII, nº 34, 2014, pp. 13-32. (disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>; última consulta 18/01/21).
- “Sentencia en el asunto C-476/17. Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas/Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben”, *Iustel*, 4 de septiembre de 2019 (disponible en https://www.iustel.com/diario_del_derecho/noticia.asp?ref_iustel=1191204; última consulta 19/01/21).

4. RECURSOS DE INTERNET

- ACE., “La nueva Directiva de ‘copyright’ de la UE explicada”, *ACE*, 8 de enero de 2020 (disponible en <https://www.acescritores.com/nueva-ley-de-copyright-de-la-ue-explicada/>; última consulta 29/01/21).
- Blanco, J.M., “El arte de ganar dinero versionando canciones en Spotify”, *El Confidencial*, 31 de octubre de 2015 (disponible en https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2015-10-31/el-arte-de-ganar-dinero-versionando-canciones-en-spotify_1075669/; última consulta 10/03/15).
- Díez Alfonso, A., “¿Cuál es el régimen jurídico de las *cover versions*?””, *Industria musical*, 1 de septiembre de 2014 (disponible en <https://indusriamusal.es/cual-es-el-regimen-juridico-de-las-cover-versions/>; última consulta 29/01/21).
- Mbá, E. “Sampling y plagio en la música”, *Discusión jurídica*, 8 de julio de 2020 (disponible en <https://discusionjuridica.com/2020/07/08/sampling-y-plagio-en-la-musica/>; última consulta 29/01/21).
- Mesa, R., “Blockchain y música, ¿cuál es su relación?””, *Directivos y empresas*, 2 de diciembre de 2020 (disponible en <https://www.directivosyempresas.com/internet/tecnologia/blockchain-y-musica-cual-es-su-relacion/>; última consulta 10/03/21).
- Ministerio de Cultura y Deporte. “Finalidad del Registro de Propiedad Intelectual”(disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/propiedadintelectual/mc/rpi/qu-e-es/fines-rpi.html>; última consulta 29/03/21).

- Moreno, V. y Serraller, M. “Recetas legales para luchar contra la piratería digital”, *El Expansión*, 27 de mayo de 2015 (disponible en <https://www.expansion.com/juridico/actualidad-tendencias/2015/05/27/5565edd522601d50378b45aa.html> ; última consulta 27/03/21).
- Pavez, T. “La evolución de la piratería musical: el impacto del “stream-ripping” en la industria musical”, *SonoSuite*, 5 de noviembre de 2020 (disponible en <https://sonosuite.com/es/blog/pirateria-musical-el-impacto-del-stream-ripping/> ; última consulta 27/03/21).
- Sánchez, L. J., “Los tribunales acaban por definir el plagio en nuestro país ante la falta de una regulación específica en la Ley de Propiedad Intelectual”, *Confilegal*, 21 de diciembre de 2019 (disponible en <https://confilegal.com/20191221-los-tribunales-acaban-por-definir-el-plagio-en-nuestro-pais-ante-la-falta-de-una-regulacion-especifica-en-la-ley-de-propiedad-intelectual/>; última consulta 29/01/21).
- “Alejandro Sanz aclara las dudas sobre la canción de Aitana y Sebastián Yatra que esconde un homenaje al artista”, *Antena3*, 5 de diciembre de 2020 (disponible en https://www.antena3.com/programas/la-voz/noticias/alejandro-sanz-aclara-dudas-cancion-aitana-sebastian-yatra-esconde-homenaje-artista_202012055fcbc46655a6d40001e41375.html ; última consulta 29/01/21).