



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

FACULTAD DE DERECHO

**UNA APROXIMACIÓN A LA PROPIEDAD
INTELLECTUAL DESDE UNA PERSPECTIVA DE
DERECHO COMPARADO**

Regulación jurídica de los Derechos de Autor y del *Copyright*

Autora: Beatriz Sánchez Martínez
5º E5, Derecho y Relaciones Internacionales
Derecho Civil

Tutor: Alfredo Garzón Pérez

Madrid
Abril 2019

ACRÓNIMOS

ADPIC	Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio
OMC	Organización Mundial del Comercio
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
TRLPI	Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual

ÍNDICE

1. Introducción	
1.1. Objetivo de la investigación y estado de la cuestión.....	1
1.2. Metodología y plan de trabajo.....	3
2. Contextualización de los Derechos de Autor y del <i>Copyright</i>	
2.1. Concepto y caracterización general de los Derechos de Autor y del <i>Copyright</i> desde una perspectiva internacional.....	4
2.2. Contexto normativo, antecedentes, protección y situación actual en ambos sistemas de Derecho.....	7
2.2.1. El sistema continental de Derecho de Autor en España.....	7
2.2.2. El sistema de <i>common law</i> , Estados Unidos.....	9
3. Comparación de los Derechos de Autor y del <i>Copyright</i>	
3.1. El objeto de la propiedad intelectual en España y en Estados Unidos.....	12
3.2. La atribución de la condición de autor.....	18
3.2.1. El autor individual.....	18
3.2.2. Las obras en colaboración.....	21
3.2.3. Las obras colectivas.....	23
3.3. El contenido de la propiedad intelectual.....	25
3.3.1. Los derechos patrimoniales exclusivos.....	25
3.3.2. Los derechos morales.....	31
3.4. Límites de los derechos de propiedad intelectual: la duración de los mismos....	37
4. Conclusiones.....	39
5. Listado de referencias bibliográficas.....	42

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivo de la investigación y estado de la cuestión

La Propiedad Intelectual es una rama del Derecho que en la actualidad está ganando cada vez más importancia. La evolución de Internet, el auge de las redes sociales, la proliferación de los medios de comunicación y el surgimiento de nuevas tecnologías como el *blockchain* o el *big data* son, entre otros, un conjunto de referencias que manifiestan la existencia de lo que algunos autores como Klaus Schwab han calificado como la Cuarta Revolución Industrial (2016, p. 12). Consecuentemente, "las tecnologías emergentes y la innovación de base extendida se están difundiendo mucho más rápido y más ampliamente que en las anteriores revoluciones" (Schwab, 2016, p. 13), lo que implica nuevos retos para la regulación jurídica de situaciones aún desconocidas. Según la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (en adelante OMPI), la propiedad intelectual "se relaciona con las creaciones de la mente: invenciones, obras literarias y artísticas, así como símbolos, nombres e imágenes utilizados en el comercio" (OMPI, s.f. B, p. 1). Por ello, es procedente conocer en qué consiste esta rama jurídica y cómo se articula dependiendo del sistema de Derecho al cual nos refiramos. El objetivo de esta investigación es analizar cómo se regulan este tipo de derechos en dos sistemas jurídicos diferentes: el continental, tomando como ejemplo a España, y el *common law*, tomando como modelo a Estados Unidos. De este modo, se pretende conferir al lector una visión general sobre la articulación de los derechos de autor y del *copyright*, para hacer frente a los nuevos desafíos que presenta el futuro tecnológico en relación con las creaciones del espíritu.

Es imposible exponer en el presente trabajo todos los autores que han estudiado la propiedad intelectual. Sin embargo, entre los más destacados en España que han investigado el derecho de autor encontramos a Carlos Rogel Vide, el cual, entre muchas otras atribuciones es catedrático de Derecho Civil de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y director de la Colección de Propiedad Intelectual de la Editorial Reus. Rogel Vide ha dirigido obras como *Las obras del espíritu y su originalidad* (2012), *Derechos intelectuales y derecho a la imagen en la jurisprudencia comparada* (2012), o *Propiedad Intelectual en el siglo XXI* (2014). Asimismo, es autor de los volúmenes I, II, III, IV y V de la serie *Estudios completos de Propiedad Intelectual*, de *El derecho de autor de los directores de fotografía* (2006), y es coautor de la obra *Manual de Derecho de Autor* (2008), entre otras. Es preciso destacar también a Eduardo Serrano Gómez, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo de investigación

de la UCM *Transversalidad en cultura contemporánea: actualidad y futuro del comparatismo transmoderno en ciencias jurídicas y estudios literarios*. Entre sus obras más relevantes, ha participado junto con Rogel Vide en la elaboración del *Manual de Derecho de Autor* (2008). Además, es coautor de *Obras inéditas, anónimas, seudónimas, póstumas y huérfanas* (2014), y ha dirigido la obra *Anuario de Propiedad Intelectual* (2017), entre otras. Otro relevante profesor de la UCM es Luis Antonio Anguita Villanueva, director del grupo de investigación *Nuevas perspectivas del Derecho Civil*, y coordinador de la obra *Tensiones entre la Propiedad Intelectual y la propiedad ordinaria* (2016), entre otros. Asimismo, Serrano Gómez y Anguita Villanueva forman parte del profesorado que imparte el Curso de Verano de la UCM *Derechos de Autor en el siglo XXI*. Igualmente es preciso mencionar al Catedrático de Derecho Civil de la Universidad Carlos III de Madrid, Fernando Bondía Román, que desde el año 2002 dirige el Máster en Propiedad Intelectual de la UC3M. Es considerado como uno de los pioneros en el estudio de los derechos de autor en España, y ha dirigido las tesis de María Rita Braga de Siqueira, *El derecho de puesta a disposición del público: la explotación de la Propiedad Intelectual en internet*, y la de Javier Antonio Tobar Rodríguez, *La Propiedad Intelectual e Industrial y su relación con la Compraventa Internacional de Mercaderías*. Es autor de varias publicaciones en diversas revistas internacionales especializadas como, por ejemplo, *La compraventa de una obra de arte* (2006), publicada en *Revue Internationale du Droit D'Auteur*, o *Las artes escénicas y su configuración jurídica* (2007), publicada en *Revista Crítica de Derecho Inmobiliario*. Por otro lado, Ignacio Garrote Fernández-Díez es Profesor Titular de Derecho Civil en la Universidad Autónoma de Madrid, y codirector del Máster de Propiedad Intelectual, Industrial y Nuevas Tecnologías de la misma. Entre sus obras más destacadas se encuentran *La reforma de la copia privada en la Ley de Propiedad Intelectual* (2010) y *El derecho de autor en internet: los tratados de la OMPI de 1996 y la incorporación al Derecho español de la Directiva 2001-29-CE* (2003). Finalmente, cabe destacar a Antonio Castán Pérez-Gómez con *El plagio y otros estudios de derecho de autor* (2009), a Rosa de Couto Gálvez con *La contratación en la creación visual* (2008), y a Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano con el *Manual de Propiedad Intelectual* (2001).

Por otro lado, por lo que respecta al estudio del *copyright*, ha sido clave la atención a la jurisprudencia de la Corte Suprema de los Estados Unidos. Al ser un país con un sistema de Derecho anglosajón, no existen tantos estudios como en el Derecho español que hayan analizado la propiedad intelectual en profundidad. Destaca la obra de William

S. Strong, *The Copyright Book* (2016), que ha sido de gran utilidad en la elaboración del presente Trabajo de Fin de Grado. Asimismo, el autor Toshiko Takenaka, con su obra *Intellectual Property in Common Law and Civil Law* (2013), ha sido de los primeros investigadores en analizar las principales diferencias existentes entre ambos sistemas de Derecho.

1.2. Metodología y plan de trabajo

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) ha sido planteado como un estudio de derecho comparado sobre la propiedad intelectual. En este sentido, se ha llevado a cabo un exhaustivo proyecto de investigación, tanto de fuentes primarias como secundarias, para lograr el objetivo de analizar las diferencias existentes entre el sistema de Derecho continental y el de *common law*. En primer lugar, se acudió a la Biblioteca Nacional de España y a la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid para analizar los manuales y las publicaciones que existían sobre esta materia. Además, gracias al amplio catálogo de ambas se obtuvo información sobre quiénes son los autores más relevantes que han estudiado esta rama del Derecho. Seguidamente, para la búsqueda de jurisprudencia y legislación ha sido de gran utilidad la plataforma Aranzadi y la página web oficial de Estados Unidos sobre *copyright*. En tercer lugar, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual dispone de un amplio número de folletos y estudios que han servido para analizar el contexto normativo internacional actual sobre el derecho de autor. En cuarto lugar, tras la lectura de numerosos estudios se organizó la estructura a seguir para la elaboración del TFG.

El plan de trabajo de esta investigación se desarrolla en tres partes. La primera analiza desde un punto de vista internacional la regulación de los derechos de autor y del *copyright*, atendiendo a los contextos particulares de España y de Estados Unidos. La segunda parte se centra en la comparación del contenido de estos derechos en un sistema de Derecho continental y en un sistema de *common law*. Finalmente, como conclusión se expondrán las principales diferencias entre España y Estados Unidos relativas a la normativización de la propiedad intelectual. Asimismo, se examinarán los retos que actualmente enfrenta esta rama del Derecho, como son el auge de la idea de "la cultura libre", la posible introducción de los derechos morales en los sistemas de *common law* por parte de algunos Estados, y la novedad que supone la creación de obras por parte de la inteligencia artificial.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DEL *COPYRIGHT*

2.1. Concepto y caracterización general de los Derechos de Autor y del *Copyright* desde una perspectiva internacional

El origen del derecho de autor es relativamente reciente y está relacionado con la aparición de la imprenta en el año 1450. Con la invención de la misma surgieron un elenco de privilegios que se concedían a los impresores para que estos pudieran realizar copias impresas de una obra. De esta manera, se multiplicaron considerablemente el número de ejemplares que estaban disponibles (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 7). Sin embargo, estas prerrogativas atendían únicamente a los intereses de los impresores, quedando los autores en un plano secundario. El primer texto legislativo que otorgó un elenco de derechos a los creadores fue el Estatuto de 1710 de la Reina Ana de Inglaterra. El Estatuto reconocía el derecho del autor para imprimir y generar una copia de su obra durante un periodo de 14 años, dando lugar al surgimiento del término *copyright* (Encabo Vera, 2015, p. 21). Asimismo, esta norma asentó los principios básicos sobre los que a día de hoy se amparan los derechos de propiedad intelectual. A partir de entonces, se formularon algunas leyes nacionales que, desde perspectivas diferentes, comenzaron a normativizar estos derechos, como por ejemplo la *Copyright Act 1790* en los Estados Unidos o la Real Orden de 22 de marzo de 1763 en España (Encabo Vera, 2015, p. 22).

La primera regulación a nivel internacional sobre la propiedad intelectual vino de la mano de la Asociación Literaria y Artística Internacional, fundada en 1878 y presidida por el escritor francés Víctor Hugo (Dutfield y Suthersanen, 2015, p. 26-27). En el seno de esta institución, se adoptó el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Científicas, el 9 de septiembre de 1886. Este ha sido modificado en varias ocasiones: la revisión de Berlín en 1908, la de Roma en 1928, la de Bruselas en 1948, la de Estocolmo en 1967 y la última en París en 1971. De las mencionadas revisiones destaca especialmente la de Roma en 1928, ya que fue la que introdujo en el controvertido artículo 6 bis, el reconocimiento del derecho moral del autor. Los países del *common law* se mostraron reticentes a aceptar la existencia de un derecho moral, ajeno a sus costumbres jurídicas, ya que estos países reconocen únicamente las facultades patrimoniales del autor. Sin embargo, finalmente se aceptó la inclusión de los derechos morales de paternidad e integridad en el Convenio de Berna, apostando por una redacción minimalista (Roselló Manzano, 2011, p. 25). En lo que nos atañe, España firmó dicho Convenio el 9 de septiembre de 1886, ratificándolo el 5 de septiembre de 1887, mientras

que Estados Unidos se adhirió al mismo el 16 de noviembre de 1988, un siglo después (OMPI, s.f. A, p. 1).

Seguidamente, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 se reconoció el valor de la propiedad intelectual como derecho humano (Roselló Manzano, 2011, p. 37). El artículo 27.2 de la misma establece que:

Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (Asamblea General de la ONU, 1948).

Asimismo, esta concepción la recoge el artículo 15.1.c) del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966, que estipula:

1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a: [...] c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (Asamblea General de la ONU, 1966).

Sin embargo, a pesar de ser textos universales, es preciso constatar que las particularidades de cada Estado harán que los derechos de propiedad intelectual alcancen una extensión diferente dependiendo del país en el que nos situemos (Roselló Manzano, 2011, p. 38), como se ejemplificará más adelante comparando los sistemas jurídicos de España y Estados Unidos.

El sistema internacional actual de derecho de autor está integrado por un conjunto de tratados internacionales que han sido impulsados por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Dicho organismo fue constituido en el año 1967 en Estocolmo, a través del Convenio de la OMPI que entró en vigor en 1970. Los fines de esta organización se establecen en el artículo 3 de su Convenio fundador:

1. Fomentar la protección de la propiedad intelectual en todo el mundo mediante la cooperación de los Estados, en colaboración, cuando así proceda, con cualquier otra organización internacional, y
2. Asegurar la cooperación administrativa entre las Uniones.

Los tratados internacionales más significativos son, el ya mencionado Convenio de Berna de 1886; la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión de 1961; el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor de 1996; el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas de 1996; el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales de 2012; y el Tratado de Marrakech para facilitar el acceso a las obras publicadas a las personas ciegas, con discapacidad visual o

con otras dificultades para acceder al texto impreso de 2013 (OMPI, 2017, p. 15). La existencia de dichos convenios permite que entre sus Estados Partes rija un sistema jurídico "coherente, amplio y completo que genera y preserva valor a partir de los derechos de los autores, los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de grabaciones sonoras y los organismos de radiodifusión" (OMPI, 2017, p. 5). Asimismo, la seguridad para los creadores se ve incrementada, ya que conocerán sus derechos en aquellos Estados que hayan ratificado los convenios de la OMPI.

En el seno de la Organización Mundial del Comercio (OMC) se adoptó el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC). Dicho convenio forma parte del Acuerdo de Marrakech firmado en 1994, por el que se estableció la OMC, siendo su Anexo 1C (OMC, s.f. A, p. 1). La novedad de este acuerdo internacional es que introdujo en el sistema multilateral de comercio las normas de la propiedad intelectual (OMC, s.f. B, p. 1). El acuerdo abarca los principios que han de regir en el comercio en relación a los derechos de autor, su protección y la obligación de los Estados de velar por su cumplimiento (OMC, s.f. B, p. 2). La influencia de las ideas y los conocimientos de los autores en el comercio fue tomada en cuenta por la comunidad internacional. En algunas ocasiones, el valor de un producto viene determinado por su creador más que por la materia prima como, por ejemplo, una prenda de lujo.

Finalmente, para definir el derecho de autor, en esta investigación se seguirá el concepto formulado por Carlos Rogel Vide y Eduardo Serrano Gómez:

El Derecho de Autor es el conjunto de normas que establecen los derechos y deberes sobre las obras del espíritu correspondientes a quienes las hayan creado o sean sus titulares, sus límites y sus vicisitudes, sin olvidar los derechos y deberes de otras personas o entidades [...], titulares de derechos vecinos o conexos a los de los autores, diseñados a imagen y semejanza de estos, e independientemente de las normas relativas a acciones, procedimientos, registros, formalidades y símbolos (2008, p. 7).

Por otro lado, la protección del *copyright* según la *U.S. Copyright Office*, subsiste en aquellos trabajos originales de autor:

[...], fijados en cualquier medio de expresión tangible, ahora conocido o desarrollado posteriormente, desde el cual pueden ser percibidos, reproducidos, o comunicados, ya sea directamente o con la ayuda de una máquina o dispositivo (*U.S. Copyright Office*, 2016, p. 8).

2.2. Contexto normativo, antecedentes, protección y situación actual en ambos sistemas de Derecho

2.2.1. *El sistema continental de Derecho de Autor en España*

Cabe exponer brevemente que, en la Edad Media, la Iglesia Católica tuvo una gran importancia en la promoción del arte, ya que era la principal clientela de los artistas de la época. Más adelante, con la invención de la imprenta en el siglo XV aparecieron los privilegios de impresión, mencionados anteriormente, que daban lugar a lo que actualmente se denomina el derecho de reproducción de la obra. Sin embargo, durante este periodo los autores no se reservaban ningún derecho respecto de su creación (Encabo Vera, 2015, p. 18). En España, el otorgamiento al autor de un derecho exclusivo de impresión sobre su obra se produjo en el siglo XVIII, con la influencia de las ideas de la Ilustración. De este modo, inspirado en el Estatuto de la Reina Ana de 1709, Carlos III promulgó la Real Orden de 22 de marzo de 1763, en la cual, se reconocía la potestad de reproducción por impresión al creador, quedando redactada de la siguiente manera:

Deseando fomentar y adelantar el comercio de los libros en estos Reynos de cuya libertad resulta tanto beneficio y utilidad a las ciencias y a las artes: mando que aquí adelante no se conceda a nadie privilegio exclusivo para imprimir ningún libro, sino al mismo autor que lo haya compuesto (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2001, p. 44).

La primera ley que se ocupó de la regulación de la propiedad intelectual en España fue la Ley de Propiedad Intelectual de 1847. En dicho texto, se incluyó el derecho a favor de "escritores, traductores, compositores, pintores y escultores durante toda su vida y cincuenta años después de su muerte" (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2001, p. 45). Asimismo, extendió la protección a los autores de obras dramáticas y musicales, a los cuales se les dotaba del derecho a representar su obra durante 25 años. Más adelante, se promulgó la Ley de 10 de enero de 1879, en la que se equiparó el derecho de autor con el derecho de propiedad ordinaria, quedando la propiedad intelectual englobada en un concepto más extenso (Encabo Vera, 2015, p. 26). Tanto la Ley de 1879 como su Reglamento de 1880 tuvieron que ser completados por otras normas. Según Miguel Ángel Encabo Vera, "entre los méritos de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 cabe destacar, la disociación definitiva de la propiedad sobre el soporte que contiene la obra, de la obra en sí" (2015, p. 27). De esta manera, se introdujo lo que actualmente se conoce como la diferenciación entre el soporte físico y la creación original. Posteriormente, se redactaron algunas normas relativas al derecho de autor como la Orden de 10 de julio de 1942, relativa a la obra fonográfica, o la Ley del Libro de 12 de marzo de 1975. El 11 de

noviembre de 1987, se promulgó la Ley 22/1987 de Propiedad Intelectual. En el artículo 1 de dicho texto legislativo se reconoció "la propiedad intelectual de una obra [...] al autor por el solo hecho de su creación". Asimismo, su artículo 2 estableció que "la propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial [...]", produciendo la diferenciación entre las facultades de carácter moral y económico que componen el derecho de autor en un sistema de Derecho continental.

Finalmente, mediante el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprobó el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, se derogó el texto contenido en la anterior Ley 22/1987 (Encabo Vera, 2015, p. 29). De este modo, nuestra Ley de Propiedad Intelectual actual se encuentra recogida en el Texto Refundido aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (en adelante TRLPI). El TRLPI ha sido reformado en diversas ocasiones, entre las que destacan las introducidas por la Ley 5/1998, de 6 de marzo, sobre bases de datos (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 8); por la Ley 23/2006, de 8 de julio, que modificó el texto legal para armonizarlo con la normativa europea; por la Ley 19/2006, de 5 de junio, por la que se incrementaron los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial; o por la Ley 2/2011, de 4 de marzo, conocida como la "Ley Sinde" (Encabo Vera, 2015, p. 30). Una de las últimas reformas del TRLPI fue efectuada a través del Real Decreto 1398/2018, de 23 de noviembre, por el que se desarrolló el artículo 25 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, en cuanto al sistema de compensación equitativa por copia privada (BOE, 2018). La modificación más reciente ha sido la introducida por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, por la que se incorporan la Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014, y la Directiva 2017/1564 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de septiembre de 2017 (BOE núm. 53, de 2 de marzo de 2019), concernientes a la organización y a la transparencia de las entidades de gestión de los derechos de autor. La finalidad principal de la actual Ley de Propiedad Intelectual es integrar, en el sistema de Derecho español, diversas materias que han sido reguladas por la Unión Europea, como "los programas de ordenador, los derechos de alquiler y préstamo y otros afines al autor, o el plazo de protección", entre otros (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 9).

Asimismo, es necesario tener en cuenta otras disposiciones complementarias al TRLPI que completan el sistema de derecho de autor español. Entre otros, el Real Decreto 396/1988, de 25 de abril, sobre el control de tirada; el Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad

Intelectual; la Ley 9/1975, de 12 de marzo, del libro; o la Ley 10/2007, de 22 de junio, de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 11).

En el plano constitucional, la Constitución de 1978 es asimismo fuente del derecho de autor. En primer lugar, cabe precisar que en su artículo 149.1.9 se establece que, el Estado ostenta la competencia exclusiva para legislar "sobre propiedad intelectual e industrial" (Encabo Vera, 2015, p. 39). Seguidamente, en el artículo 20 de la Constitución se reconoce y protege el "derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica" (art. 20.1.b CE). Algunos autores han considerado que, de este modo, el texto constitucional lleva a la propiedad intelectual al nivel de un derecho fundamental. Sin embargo, según Carlos Rogel Vide y Eduardo Serrano Gómez, esta afirmación no es acertada, dado que la Ley de Propiedad Intelectual es una ley ordinaria, y el Tribunal Supremo ha sentenciado que no se trata de un derecho fundamental sino de un tipo de propiedad especial (2008, p. 14). Así, la Sentencia del Tribunal Supremo 1688/1985, de 9 de diciembre establece que:

El derecho de autor no es un derecho de la personalidad porque 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 y conlleva la necesidad de la exteriorización puesto que se crea o produce arte para ser exteriorizado (STS 1688/1985, de 9 de diciembre).

A modo de conclusión, los artículos 428 y 429 del Código Civil hacen mención de la existencia de la propiedad intelectual en España, y dejan el desarrollo de dicha materia a las normas que han sido analizadas. Además, califican a la misma como un tipo de propiedad especial que se diferencia de la ordinaria en varios aspectos como, por ejemplo, la duración de la misma y la inmaterialidad del objeto sobre el que recae. Mientras que la propiedad ordinaria es ilimitada en el tiempo, la intelectual tiene unos plazos de duración que se analizarán más adelante (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 12).

2.2.2. El sistema de common law, Estados Unidos

El nacimiento de la protección de la propiedad intelectual en Estados Unidos comenzó en el siglo XVIII, bajo la influencia inglesa del Estatuto de 1710 de la Reina Ana (Joyce, 2005, p. 330). El 31 de mayo de 1790 se promulgó la primera Ley de Derechos de Autor (*U.S. Copyright Office*, s.f. A, p. 1). La misma se limitaba a la protección, durante un periodo prolongable de 14 años, de las obras literarias, las cartas de navegación y los mapas. Para gozar de la protección de la Ley de 1790 era necesario solicitar el registro de la autoría sobre una creación y el depósito de una copia ante el Tribunal de Distrito

correspondiente al domicilio del autor, dentro de los seis meses siguientes a su publicación (Joyce, 2005, p. 361). La Ley de 1790 fue reformada en diversas ocasiones por el Congreso de los Estados Unidos, destacando las modificaciones introducidas en 1831, que ampliaron el plazo de protección de 14 a 28 años; las de 1865 y 1870 que incluyeron dentro del ámbito de la ley a las fotografías y a las artes visuales; o la de 1891 que posibilitó la apertura hacia otros Estados para regular conjuntamente materia relacionada con el *copyright* (*U.S. Copyright Office*, s.f. A, p. 1).

La primera decisión que la Corte Suprema de los Estados Unidos tomó en relación con el *copyright*, fue en el Caso *Wheaton v. Peters* en el año 1834 (Joyce, 2005, p. 327). La disputa surgió entre un periodista de la Corte, Henry Wheaton, y su sucesor, Richard Peters Jr., debido a que el segundo publicó, sin el consentimiento del primero, una serie de informes judiciales que había recopilado Wheaton. Finalmente, la Corte Suprema dio la razón a Peters estableciendo que "ningún reportero tiene o puede tener ningún derecho de autor en las opiniones escritas emitidas por este tribunal [...]" (*U.S. Copyright Office*, s.f. B, p. 1). La importancia de esta sentencia radica, en primer lugar, en que se estableció que la protección del *copyright* es ilimitada respecto de las obras que no han sido publicadas, pero que una vez han sido divulgadas, el autor dispone de un plazo de protección limitado para su explotación (Joyce, 2005, p. 381). En segundo lugar, se estableció que la propiedad intelectual no es un derecho de la personalidad inherente al artista (*U.S. Copyright Office*, s.f. B, p. 1). Es decir, para gozar de su protección el autor debe cumplir con los requisitos formales de registro y depósito de la obra en el organismo correspondiente, requisito omitido por Wheaton (Joyce, 2005, p. 383). Este caso fue el primero que estableció las bases del *copyright* en el sistema estadounidense de *common law*.

Otro hito dentro del *copyright* estadounidense fue la adopción de la Ley de Derecho de Autor de 1909. El plazo de protección se mantuvo limitado a 28 años prorrogables, aunque se introdujo la novedad de que el autor tenía la potestad de interrumpir cualquier transferencia de sus derechos en aquel periodo de tiempo (*U.S. Copyright Office*, s.f. C, p. 1). Además, se incluyó la primera licencia mecánica obligatoria que permitía al adquirente de un derecho patrimonial, reproducir una composición musical sin el consentimiento del autor. En 1912 se introdujo la primera enmienda a esta ley, que incluyó las películas dentro de la protección del *copyright*, que anteriormente se registraban como un conjunto de fotografías (*U.S. Copyright Office*, s.f. C, p. 1). En 1953 se extendió la protección a las piezas literarias no dramáticas, y en 1972 a las grabaciones

de sonido que fueran publicadas a partir de entonces. El movimiento para la revisión general de la Ley de 1909 comenzó a fraguarse a partir de 1950.

El 19 de octubre de 1976 se firmó la actual Ley de Copyright de 1976, que entró en vigor en enero de 1978, derogando la Ley de 1909. La misma extendió la protección federal a todas las obras, estén publicadas o no, una vez que se encuentren fijadas en un medio tangible (*U.S. Copyright Office*, s.f. D, p. 1). Asimismo, mientras que en la etapa anterior el autor gozaba con plazos de protección de 14 y 28 años sobre su obra, la nueva ley amplió los mismos a la vida del autor más 50 años después de su muerte. El *Sonny Bono Copyright Term Extension Act* de 1998, finalmente amplió el plazo de 50 a 70 años después del fallecimiento del autor (Haggerty, 2001, p. 651). La Ley de 1976 aclaró cómo debían articularse los derechos de propiedad intelectual sobre aquellas obras creadas en el ámbito gubernamental y judicial, estableciendo que debían excluirse los trabajos desarrollados por empleados públicos en el desempeño de sus funciones por formar parte de sus deberes oficiales (*U.S. Copyright Office*, s.f. D, p. 1). Desde su promulgación, la Ley de 1976 ha sido modificada en sucesivas ocasiones con el objetivo de adaptarla a la realidad social, cada vez más cambiante con motivo del desarrollo tecnológico. Por ejemplo, en 1980 se incluyó la protección de los programas de ordenadores, en 1984 se extendió la protección a la información original grabada en chips semiconductores, o en 2002 se establecieron ciertos límites al ámbito de aplicación del *copyright*. Además, la ley ha sido enmendada a su vez por la ratificación de varios convenios internacionales relacionados con la propiedad intelectual, como el Convenio de Berna, mencionado anteriormente (*U.S. Copyright Office*, s.f. D, p. 1). En último lugar, cabe precisar que la Ley de 1976 protege las obras que han sido creadas a partir de su promulgación en 1978, y en esta investigación se atenderá a dicho sistema actual.

En 1998 se promulgó la Ley de Derechos de Autor de la Era Digital (*Digital Millennium Copyright Act* o *DMCA*), por la que se implementaron dos tratados internacionales de la OMPI (*U.S. Copyright Office*, s.f. E, p. 1). Los mismos eran el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas. Desde el año 2013, en Estados Unidos se fragua la idea de renovar profundamente la vigente Ley de Derechos de Autor de 1976, con el objetivo de actualizarla y hacerla más flexible. Esta iniciativa fue impulsada por la abogada Maria A. Pallante durante su periodo al frente de la dirección de la Oficina del Copyright de Estados Unidos (*U.S. Copyright Office*, s.f. F, p. 1). Asimismo, Pallante llevó a cabo una serie de investigaciones que dieron como resultado diversos estudios y publicaciones

como *Orphan Works and Mass Digitalization* en 2015, *Copyright Small Claims* en 2013, o *Report on Marketplace Alternatives to Replace Statutory Licenses* en 2011.

Concluyendo este apartado, la Oficina del Copyright desarrolla nuevos estudios para asesorar al Congreso de Estados Unidos a la par que gestiona la posible renovación futura de la Ley de Copyright. El sistema de *common law* estadounidense está conformado por el conjunto normativo federal, que ha sido analizado, y por aquellos tratados internacionales que han ido siendo ratificados recientemente.

3. COMPARACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DEL *COPYRIGHT*

3.1. El objeto de la propiedad intelectual en España y en Estados Unidos

Para el nacimiento de la propiedad intelectual en España deben cumplirse tres requisitos: producirse la creación de una obra (art. 1 TRLPI), por una persona física (art. 5.1 TRLPI), que sea original y se encuentre plasmada en un medio tangible o intangible (art. 10.1 TRLPI). El hecho generador del derecho de autor viene establecido en el artículo 1 del TRLPI, el cual establece que "la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Anteriormente, según el artículo 36 de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, se requería inscribir la paternidad de la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual para que el autor gozase de protección (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 14). Sin embargo, con el nuevo TRLPI no se requiere tal formalidad. De todo ello se deriva la primera característica esencial del derecho de autor en España, y es que este tiene por objeto un bien inmaterial: la obra (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 20). Cabe precisar que el método, el estilo o la técnica de la creación no entran dentro del amparo de la propiedad intelectual (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 58). Doctrinalmente se ha establecido la diferencia entre el *corpus mysticum* y el *corpus mechanicum*, que hacen referencia respectivamente a la creación y al soporte físico en que queda fijada. Ambos conceptos son autónomos, como queda de manifiesto en el artículo 56.1 TRLPI que dice así: "El adquirente de la propiedad del soporte a que se haya incorporado la obra no tendrá, por este solo título, ningún derecho de explotación sobre esta última" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Asimismo, la Sentencia del Tribunal Supremo 138/1998, de 20 de febrero constata:

[...] es preciso distinguir entre el soporte a que se incorpora la creación intelectual, esto es, el boceto original, y los derechos de explotación de la obra artística, que son cosas distintas, de

tal forma que la transmisión del soporte material no conlleva la de los derechos de explotación de la obra [...] (STS 138/1998, de 20 de febrero).

El segundo requisito al que se refiere el TRLPI es que únicamente puede considerarse autor a la persona física, como establece el artículo 5.1 del texto legal: "Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Sin embargo, deberán tenerse en cuenta algunas excepciones y precisiones que serán abordadas más adelante cuando se analice la figura del autor. En tercer y último término, debe hacerse referencia a la originalidad de la obra, pudiendo ser esta absoluta o relativa (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 17). El artículo 10.1 del TRLPI se refiere a la originalidad absoluta, estableciendo que: "Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Cabe precisar que tal originalidad puede ser entendida de manera subjetiva, atendiendo al hecho de no haber copiado una obra ajena, o de manera objetiva, considerando la creación como algo nuevo (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 53). En España, doctrinalmente ha venido reconociéndose la originalidad subjetiva para el surgimiento del derecho de autor, poniéndose de manifiesto la relación existente entre la personalidad del autor y su obra. Así lo ejemplifica la Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, de 16 de julio de 2009:

[...] la reconstrucción de amplios fragmentos que reflejen de algún modo la originalidad de la obra, albergando elementos característicos de la creación intelectual del autor de esta (STJCE de 16 de julio de 2009).

Por lo que respecta a la originalidad relativa, el artículo 11 TRLPI hace referencia a las obras derivadas, que son aquellas surgidas a partir de la transformación de otra obra preexistente. Para la consecución de las mismas, ha de contarse con la autorización del autor original si la obra no ha caído en dominio público (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 21). Según el artículo 11 TRLPI, han de considerarse obras derivadas:

1. Las traducciones y adaptaciones., 2. Las revisiones, actualizaciones y anotaciones., 3. Los compendios, resúmenes y extractos., 4. Los arreglos musicales., 5. Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

Finalmente, dentro del objeto de la propiedad intelectual, el artículo 12 TRLPI hace mención a las colecciones y a las bases de datos. Estas creaciones son un tipo de obra derivada cuya originalidad emana de la ordenación o de la selección de la información elegida (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 74). La peculiaridad de estas obras es que

su originalidad puede llegar a ser considerada como absoluta, cuando el autor componga dicha colección o base de datos con elementos que no constituyan creaciones protegidas por el derecho de autor, como listados, catálogos, etc. (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 74). Asimismo, hay que precisar que dicha ordenación debe ser mínimamente original, no pudiéndose limitar a criterios cronológicos, alfabéticos, etc. Sin embargo, por influencia estadounidense y vía Unión Europea, se ha introducido en nuestro sistema el artículo 133.1 TRLPI, el cual establece un derecho "sui generis" sobre aquellas bases de datos y recopilaciones que han sido ordenadas mediante criterios habituales (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 23). Sin embargo, se sigue requiriendo un mínimo de originalidad para entrar dentro del ámbito de protección del derecho de autor.

De este modo, la obra protegida por el derecho de autor español debe ser una creación humana original que ha de estar exteriorizada mediante su fijación en un medio tangible o intangible.

Al igual que en España, en Estados Unidos la protección del *copyright* surge a partir del cumplimiento de tres requisitos establecidos en la Ley de *Copyright* de 1976, íntimamente relacionados con la comunicación, que en este caso son: la fijación, la originalidad y la expresión de la obra (Strong, 2016, p. 2). En primer lugar, la fijación consiste en afianzar una creación en un medio de soporte tangible, desde el cual, aquella pueda ser percibida por el público (Strong, 2016, p. 2). Aquí encontramos una primera diferencia entre ambos sistemas de Derecho, ya que, en los países de Derecho continental la fijación no es un requisito imprescindible para que la obra quede protegida por el derecho de autor, mientras que en los países de *common law*, esta transposición en un soporte físico es necesaria (Ahmad y Snehil, 2011, p. 5). De esta manera, en Estados Unidos una obra cae dentro del ámbito de protección del *copyright* a partir del momento en que esta queda fijada en un medio tangible (Strong, 2016, p. 2). Sin embargo, este requisito hace surgir una serie de problemas en cuanto se refiere a las creaciones improvisadas como, por ejemplo, una interpretación musical, un discurso o una coreografía (Ahmad y Snehil, 2011, p. 6). En el caso de Estados Unidos, las obras que no han sido fijadas en un medio tangible caen dentro de la protección del *common law*, es decir, de la jurisprudencia de los tribunales estadounidenses de cada Estado (Olson, 1983, p. 43). Mientras que la legislación federal del *copyright*, coronada por la Ley de 1976, se refiere únicamente a las creaciones que han sido fijadas en un soporte físico, jurisprudencialmente se ha extendido dicha protección a las obras que no han sido afinadas (Strong, 2016, p. 2). Es preciso traer a colación el caso *Midway Manufacturing*

Co. v. Artic International, Inc., que tuvo lugar en 1983 en el Estado de Illinois. La compañía *Midway* demandó a *Artic* por considerar que esta había infringido los derechos de autor de la demandante sobre dos de sus videojuegos: *Pac-man* y *Galaxian*. La argumentación de la parte demandada se basó en que las creaciones de *Midway* no se encontraban fijadas en ningún medio tangible, como exigía la legislación estadounidense. Sin embargo, el tribunal falló a favor de la demandante por considerar que, a pesar de no encontrarse en un soporte físico, las creaciones de *Midway* se encontraban bajo la protección del *copyright* al llevar plasmada la identidad de su creador (Ahmad y Snehil, 2011, p. 9). De todo ello se deriva que en el sistema estadounidense tanto las obras fijadas como las no fijadas en un soporte encuentran protección. Sin embargo, en los países de Derecho continental este requisito no es imprescindible para que una creación quede protegida por la legislación del derecho de autor.

El segundo requisito a tener en cuenta por la Ley de 1976 es la originalidad de la obra. Fue introducido en 1976, aunque venía siendo contemplado por la jurisprudencia para la aplicación de la protección del *copyright* (Olson, 1983, p. 31). Es preciso aclarar que la legislación estadounidense considera que los hechos, al ser objeto de interés común, no pueden ser protegibles por el *copyright* (Strong, 2016, p. 3). Por ejemplo, los descubrimientos científicos, las teorías históricas o las ecuaciones matemáticas no encuentran protección en el derecho de autor. Asimismo, para que una obra sea protegible debe ser producto de la mente y creatividad personal del autor (Strong, 2016, p. 3). Al igual que en el sistema de Derecho español, la originalidad contemplada en Estados Unidos es subjetiva, haciendo referencia a que la obra no tiene por qué ser novedosa. Asimismo, el Derecho estadounidense establece que la originalidad de la obra puede ser relativa, ya que la Ley de 1976 contempla en su Sección 103 la protección de las obras derivadas. Estas surgen a partir de otra obra preexistente, la cual es "refundida, transformada o adaptada" (Strong, 2016, p. 5), dando lugar a una nueva creación. Al igual que en el Derecho español, la Sección 101 de la Ley de *Copyright* de 1976 define qué categorías se engloban dentro de las obras derivadas:

[...] traducciones, arreglos musicales, dramatizaciones, ficciones, versiones cinematográficas, grabaciones de sonido, reproducciones de arte, compendios, condensaciones o cualquier otra forma en la que una obra pueda ser refundida o adaptada. Una obra consistente en revisiones editoriales, anotaciones, elaboraciones u otras modificaciones que, en conjunto, representan una obra original de autoría [...]. (Ley de *Copyright* de 1976).

El fundamento de esta originalidad relativa es que, al reproducir la obra en un medio diferente, se entiende que el autor de la obra derivada también imprime parte de su personalidad y creatividad en el nuevo resultado (Strong, 2016, p. 5), y este hecho goza de protección. Otra similitud con el sistema español es que, si la obra se encuentra aún protegida por el *copyright*, deberá contarse con el consentimiento del autor original, ya que si no se obtiene dicha autorización se estará infringiendo el *copyright* de la primera obra. Asimismo, la protección conferida a la obra derivada se refiere únicamente a las nuevas aportaciones introducidas por el autor secundario, no a la totalidad de la obra (Strong, 2016, p. 5). Seguidamente, al igual que en el Derecho español, el sistema de *common law* estadounidense contempla la protección de las colecciones y las bases de datos en la Sección 103 (b) de la Ley de *Copyright* de 1976. La regulación es similar a la que realiza nuestro TRLPI, dado que se distingue entre colecciones y bases de datos. Para que estas sean protegibles, el autor ha de haber "seleccionado, coordinado u ordenado un conjunto de información" imprimiendo en el mismo parte de su personalidad (Strong, 2016, p. 10). Jurisprudencialmente se venía reconociendo la protección a aquellas obras que habían sido ordenadas mediante criterios habituales. Sin embargo, en el caso *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co.* en 1991, se dictaminó que la mera recopilación de datos en orden alfabético o cronológico no podía caer dentro del ámbito del *copyright* por "carecer de la chispa de originalidad mínima necesaria" (Strong, 2016, p. 11).

El tercer y último requisito contemplado por Estados Unidos para el surgimiento del *copyright* es la expresión de la obra. Como se ha mencionado anteriormente, las ideas quedan fuera del ámbito de protección de la normativa estadounidense, debiendo estas ser plasmadas en un medio de expresión (Strong, 2016, p. 12). La dificultad en determinar cuál es el límite entre una idea protegible y un medio de expresión es grande. En relación con dicho impedimento, el Juez Learned Hand manifestó la necesidad de dibujar la línea que separa idea de expresión *ad hoc*, es decir, caso por caso (Strong, 2016, p. 13). Por ello, es preciso expresar en un soporte la idea de un autor, ya que cuanto más vaga y amplia sea la misma, menos protección recibirá del *copyright*. Por ello, en el sistema estadounidense una obra original, fijada y expresada en un soporte físico caerá dentro del ámbito de protección de la Ley de *Copyright* de 1976.

En último lugar, una vez delimitados cuáles son los requisitos para que una creación sea considerada por el derecho de autor español y el *copyright* estadounidense, procede comparar brevemente qué clase de obras son contempladas expresamente por ambos

textos legales como primarias de protección. En el TRLPI, el artículo 10.1 establece que son creaciones originales:

a) Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza., b) Las composiciones musicales, con o sin letra., c) Las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales., d) Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales., e) Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas., f) Los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería., g) Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia., h) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía., i) Los programas de ordenador. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

Asimismo, el apartado 2 del artículo 10 añade que "El título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de ella" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Por su parte, la Ley de *Copyright* de 1976 estadounidense dictamina en la Sección 102 (a) que las obras de autor incluyen:

1) Obras literarias; 2) Obras musicales, incluidas las palabras que las acompañan; 3) Obras dramáticas, incluyendo cualquier música de acompañamiento; 4) Pantomimas y trabajos coreográficos; 5) Obras pictóricas, gráficas y escultóricas; 6) Películas y otras obras audiovisuales; 7) Grabaciones de sonido; y 8) Obras arquitectónicas. (Ley de *Copyright* de 1976).

Como puede comprobarse, ambos textos legales regulan de forma similar qué obras son protegibles por la propiedad intelectual. Sin embargo, el TRLPI español muestra un listado más detallado, dando ejemplos de qué ha de entenderse por obra literaria, por obra musical, etc., mientras que la ley estadounidense se limita a dar el concepto general. Otra diferencia radica en que mientras que la Ley de 1976 estadounidense contempla la protección de las obras arquitectónicas (Sección 102 (a), núm. 8), el TRLPI no hace referencia a las mismas de forma literal (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 19). Por su parte, la ley de Estados Unidos no menciona explícitamente la protección de los programas de ordenador, que han sido englobados dentro de la categoría de obras literarias (Strong, 2016, p. 16), mientras que la española sí que lo hace. Respecto de los títulos, mientras que el TRLPI considera que son protegibles aquellos que ostenten originalidad, la Ley de 1976 excluye a los mismos, siendo objeto de protección por la legislación de Propiedad Industrial estadounidense (Strong, 2016, p. 17). Finalmente,

cabe precisar que ambas legislaciones han optado por un listado *numerus apertus*, con el objetivo de extender la protección de la propiedad intelectual a futuras creaciones que aún no hayan sido ideadas.

3.2. La atribución de la condición de autor

3.2.1. El autor individual

La atribución de la condición de autor a un determinado sujeto varía dependiendo del sistema de Derecho al que nos refiramos, continental o de *common law*. Mientras que el primer modelo atiende más a las características subjetivas que hacen que una persona pueda ser considerada como autor, los países de *common law* centran su atención en analizar cuáles son las consecuencias de tener atribuida la autoría de una obra (Ginsburg, 2002, p. 1067).

La Real Academia Española define al autor como aquella "persona que ha producido alguna obra científica, literaria o artística" (RAE, 2019). En España, el TRLPI en sus artículos 5 al 9, determina qué ha de entenderse por autor según el Derecho español. Así, el artículo 5.1 TRLPI establece: "Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Por su parte, el artículo 2 del Reglamento de la Propiedad Intelectual de 1880 completa dicha conceptualización precisando que: "Se considerará autor [...] al que concibe y realiza alguna obra científica o literaria, o crea y ejecuta alguna artística, siempre que cumpla las prescripciones legales" (Reglamento de 3 de septiembre de 1880), incluyendo de este modo la posibilidad de que el considerado como artista sea también quien ejecuta materialmente su obra (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 25). Para la atribución de dicha condición no se requiere la concurrencia de ningún requisito formal, ni se exige ostentar una determinada capacidad (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 28). Sin embargo, para la gestión de los derechos patrimoniales, que serán analizados más adelante, la normativa española requiere determinada capacidad de obrar. Así, en el caso de que el autor sea un menor o una persona incapacitada judicialmente, estas solo podrán ejercer tales derechos a través de sus representantes legales. Asimismo, el TRLPI establece en su artículo 6.1 una presunción *iuris tantum* a favor del autor: "Se presumirá autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril) (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 27). Por otro lado, la posición del autor conlleva la adquisición originaria del derecho de propiedad intelectual y la titularidad única y plena del derecho

de autor (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 29). En relación a la condición de autor, en Derecho español la misma es intransmisible y no puede disponerse de ella, ni *inter vivos* ni *mortis causa* (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 25). Finalmente, cabe precisar que el TRLPI establece que solo pueden ser autores las personas físicas, quedando fuera del ámbito de la ley los animales, las máquinas, etc. Sin embargo, aunque doctrinalmente sometido a debate, el TRLPI contempla la posibilidad de conferir los derechos de propiedad intelectual a las personas jurídicas. Es el caso del supuesto previsto en el artículo 5.2 TRLPI: "No obstante, de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Asimismo, en relación a una obra colectiva destinada al diseño de un programa de ordenador, el artículo 97 apartados 1 y 2 TRLPI establecen:

1. Será considerado autor del programa de ordenador la persona o grupo de personas naturales que lo hayan creado, o la persona jurídica que sea contemplada como titular de los derechos de autor en los casos expresamente previstos por esta Ley.
2. Cuando se trate de una obra colectiva tendrá la consideración de autor, salvo pacto en contrario, la persona natural o jurídica que la edite y divulgue bajo su nombre. (TRLPI 1/1996, 12 de abril).

Mientras que autores como Carlos Rogel Vide y Eduardo Serrano Gómez se decantan por la corriente doctrinal que considera que una persona jurídica no puede ser autor, sino titular de los derechos de propiedad intelectual sobre una obra (2008, p. 29), Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano opina que no hay ningún inconveniente en reconocer tal condición a las personas jurídicas (2018, p. 29).

Por otro lado, en el ámbito del estudio del *copyright* en Estados Unidos la figura del autor es de vital importancia y se utiliza independientemente del tipo de obra al que nos refiramos, ya sea esta literaria, cinematográfica, plástica, etc. (Strong, 2016, p. 47). La Constitución de los Estados Unidos de América de 1787 establece en su artículo 1, Sección 8ª, que el Congreso de los Estados Unidos velará por:

Fomentar el progreso de la Ciencia y las Artes útiles, asegurando a los autores e inventores, por un tiempo limitado, el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos. (Constitución de Estados Unidos de 1787).

Sin embargo, en Estados Unidos no existe un concepto general de autor, ya que su figura no ha sido contemplada en profundidad ni doctrinal ni legalmente (Ginsburg, 2002, p. 1066). Por ello, a través de la jurisprudencia, los tribunales han ido estableciendo los criterios que deben tenerse en cuenta para atribuir la autoría a una persona determinada

(Ginsburg, 2002, p. 1066). Es preciso recalcar el hecho de que en el sistema de *common law* estadounidense, la figura del autor no se corresponde siempre con la del creador (Strong, 2016, p. 47). Por ejemplo, una persona jurídica podrá ser reconocida como autora de una obra, mientras que los verdaderos creadores de la misma son principalmente un grupo de personas físicas, a diferencia del sistema de Derecho continental español que solo contempla la posibilidad de que una persona física sea designada como autor. Asimismo, será autor aquella persona que idee y diseñe la creación, no siéndolo aquella que no aporte nada más que la colaboración en su ejecución o puesta en marcha (Ginsburg, 2002, p. 1072). Ello lo demuestra la jurisprudencia sentada en 1999 en el caso *Lindsay v. The Wrecked and Abandoned Vessel R.M.S. Titanic*, 52 U.S.P.Q.2d 1609 (S.D.N.Y. 1999). Lindsay fue un documentalista inglés que ideó la creación de un documental sobre un barco hundido para lo que precisó la colaboración de un equipo de salvamento. El documentalista diseñó qué escenas debían grabarse, qué planos eran importantes y cómo debían ejecutarse las secuencias. Sin embargo, los miembros de la empresa con la que colaboraba fueron los que materialmente realizaron las tomas del documental y más tarde distribuyeron la obra por su cuenta sin contar con la autorización de Lindsay. El tribunal falló a favor del demandante por considerar que, solo puede ser autor aquella persona que ostente la idea sobre la creación, y no aquella persona que meramente hubiese contribuido a su ejecución mecánica (Ginsburg, 2002, p. 1072). En último término, cuando hablamos de una obra que se debe exclusivamente a la actividad de una única persona, es sencillo determinar sobre quién recaerá la autoría (Strong, 2016, p. 47). Por ejemplo, el escritor de un poema será su autor, el compositor de una canción será su autor, etc. Asimismo, si dos obras independientes se combinan para formar una única, siendo ambas consideradas como autónomas por sus creadores, no habrá ningún inconveniente en que cada autor lo sea respecto de su creación (Strong, 2016, p. 48). Sin embargo, determinar la autoría en algunas ocasiones será más complicado como se mostrará en seguida.

En último término, respecto al concepto de autor cabe decir que, mientras el sistema español define quién puede ser considerado como autor, el sistema estadounidense deja abierta su definición, siendo sus tribunales los que han de perfilar a quiénes se les debe atribuir dicha condición. Asimismo, mientras que la persona jurídica puede ser autor en el *copyright* estadounidense, se ha mostrado anteriormente que, en el Derecho español, surgen dudas sobre si una persona jurídica puede ser calificada como autor o simplemente como titular de los derechos de propiedad intelectual. En ambos sistemas para que una

persona sea valorada como autor, se tiene en cuenta la creación intelectual llevada a cabo por el sujeto para la elaboración de la obra. A continuación, se analizará la regulación de las obras en colaboración y las obras colectivas en ambos sistemas de Derecho.

3.2.2. *Las obras en colaboración*

Atendiendo al contexto español, las obras en colaboración son aquellas "que resultan de las aportaciones o contribuciones creativas de varios autores" (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 75). Su regulación jurídica se encuentra en el artículo 7 del TRLPI, que en ocasiones resulta insuficiente dada la complejidad que puede conllevar este tipo de obras. Los participantes de una obra en colaboración son denominados coautores, como así lo establece el apartado 3º del artículo 7 TRLPI. Seguidamente, los coautores han de ser personas físicas que, en un plano de igualdad, participen en la elaboración de una obra a título principal (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 29). Para la consideración de esta modalidad de obras es muy importante atender a la voluntad de los coautores, que ha de ser la consecución de la creación de un resultado unitario (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 76). Ello se deriva de que las obras en colaboración pueden seguir tres patrones: en primer lugar, que las partes de cada coautor sean indistinguibles por lo que la obra no pueda separarse; en segundo lugar, que siendo distinguibles, las partes sean inseparables por carecer de sentido autónomo; y, en tercer lugar, que las partes sean separables unas de otras individualmente (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 75). Por ello, lo que determinará en el tercer supuesto que una obra pueda ser considerada en colaboración será la voluntad de los coautores de realizar una creación común. En lo que respecta a la gestión de la obra en colaboración, el artículo 7.2 TRLPI requiere el consentimiento de todos los coautores para la divulgación y la modificación de la obra, sin perjuicio de que en ciertas ocasiones se admita la intervención del Juez cuando sea necesario (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 29). Asimismo, cada coautor podrá "[...] explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen perjuicio a la explotación común" (artículo 7.3 TRLPI). Finalmente, la Ley de Propiedad Intelectual española establece que los derechos de propiedad intelectual sobre una obra pertenecerán a sus coautores en la proporción que ellos mismos determinen, y que a falta de regulación legal se aplicarán por analogía las reglas establecidas para la comunidad de bienes, según el apartado 4º del artículo 7 TRLPI (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 30). Cabe precisar que dicho apartado se refiere únicamente a los derechos patrimoniales de la obra, debido a que los derechos morales de los coautores son indisponibles, como se explicará más adelante.

En Estados Unidos, La Ley de *Copyright* de 1976 contempla en su Sección 101 la definición de las obras en colaboración, o *joint works* en inglés, del siguiente modo:

Una obra en colaboración es aquella preparada por dos o más autores que tienen la intención de que sus contribuciones se fusionen en partes inseparables o interdependientes de un todo unitario. (Ley de *Copyright* de 1976).

Según William S. Strong, los principios que rigen esta modalidad de obras son "muy resbaladizos, y muchos tribunales y comentaristas han lidiado con intentar definirlos sin alcanzar una victoria" (2016, p. 48). Un factor a tener en cuenta, al igual que en el Derecho español, es la intención de los coautores de contribuir a un resultado común. Sin embargo, la jurisprudencia estadounidense ha aclarado cómo ha de entenderse dicha intención, manifestando que más que enfocarse en la creación de una obra común, la misma ha de ser concebida como la pretensión de los participantes en constituir una relación jurídica de coautoría (Strong, 2016, p. 50). Por ejemplo, en el caso *Childress v. Taylor*, 945 F.2d 500 (2d. Cir, 1991) se estableció que a pesar de las contribuciones que un editor puede aportar a la obra de un autor, dicha obra no tiene por qué ser considerada en colaboración debido al hecho de que la intención de ambos nunca fue crear una relación de coautoría, sino que, a través de sus consejos, el editor únicamente pretendió que el resultado se acomodase mejor a los intereses de la editorial en cuestión (Strong, 2016, p. 50). A pesar de lo expuesto, existe jurisprudencia contradictoria en Estados Unidos, ya que hay tribunales que han contemplado la intención desde ambas perspectivas, la de contribuir a un resultado común y la de crear una relación jurídica de coautoría. Seguidamente, al igual que en el Derecho español, el sistema estadounidense concibe la coautoría como una comunidad de bienes a los que aplica por analogía las reglas establecidas para la propiedad ordinaria. Sin embargo, una diferencia con el TRLPI se encuentra en su Sección 106A, letra d (3) de la Ley de 1976, en la que establece que cada uno de los autores de una obra en colaboración tiene la plena disposición sobre la totalidad de la obra común (Jaffe, 2011, p. 1550). Es decir, para conceder licencias sobre la totalidad de la obra, no es necesario contar con el consentimiento de los demás coautores, sino que uno de ellos puede decidir sobre la misma de forma unilateral. De ello pueden derivarse diversos problemas, por lo que usualmente el interesado en adquirir los derechos de *copyright* sobre una obra en colaboración se asegurará de contar con el consentimiento de todas las partes implicadas (Strong, 2016, p. 53).

Atendiendo a las obras en colaboración, estas son reguladas en los dos sistemas jurídicos de una forma similar. La intención de los autores en realizar una obra común y

generar una relación de coautoría entre ellos es clave para ambos sistemas de Derecho. Además, ambas normativas conciben esta modalidad de obra como una comunidad de bienes. Sin embargo, la diferencia más importante entre el sistema continental y el de *common law* es que, mientras en el Derecho español se requiere contar con el consentimiento de los coautores para disponer de la obra, en Derecho estadounidense dicha autorización no es necesaria, por lo que cada coautor tiene la plena disposición sobre la totalidad de la obra en colaboración.

3.2.3. Las obras colectivas

En último lugar, el artículo 8 del TRLPI define la obra colectiva como aquella:

[...] creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.

Salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponderán a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

La característica principal de este tipo de obras es que un sujeto concreto va a ser el que desempeñe la iniciativa de la creación, quien asuma la coordinación de la misma y quien finalmente la divulgue bajo su nombre (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 77). La diferencia fundamental con las obras en colaboración radica en que los autores parte de la obra colectiva no van a disponer de los derechos de propiedad intelectual que existan sobre la obra, a excepción de los derechos morales, como la paternidad sobre su aportación siempre que esta sea diferenciable (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 79). Para conferir la autoría a una persona física o jurídica sobre una obra colectiva, es preciso que concurra no solo la divulgación de la obra, sino el desempeño de la labor de tomar la iniciativa y coordinar el desarrollo de la misma. Así lo establece el Tribunal Supremo en su Sentencia 738/2000, de 11 de julio (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 74). A modo de ejemplo, dentro de este tipo de obras se pueden englobar las publicaciones periódicas (artículo 52 TRLPI), los programas de ordenador (artículo 97 TRLPI), o las enciclopedias y los diccionarios, entre otros (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 31). En último término, existe un debate doctrinal en España, mencionado previamente, sobre si una persona física puede ser considerada como autora o si meramente puede ostentar los derechos de propiedad intelectual sobre la obra colectiva. Como se ha expuesto, mientras

que el artículo 8 TRLPI apuesta por la atribución de los derechos de propiedad intelectual a la persona jurídica, el artículo 97.2 TRLPI atribuye la condición de autor a la misma. Sin embargo, esta es una discusión que trasciende el objeto de la presente investigación.

Respecto de las obras colectivas, o *works made for hire* en inglés, la anterior regulación estadounidense no ofrecía muchas garantías para los autores que eran contratados por un sujeto al que correspondían los derechos del *copyright* sobre dicha obra. Por ello, la Ley de 1976 ofreció una definición exacta y una enumeración de nueve categorías que son consideradas como obras colectivas (House, 2015, p. 945). De este modo, en la Sección 101 de la Ley de *Copyright* de 1976 se establece que una obra colectiva es:

a) Una obra preparada por un empleado dentro del ámbito de su profesión, o; b) Una obra especialmente ordenada o encargada para su uso como: 1. Una contribución a un trabajo colectivo, 2. Una parte de una película u otra obra audiovisual, 3. Una traducción, 4. Un trabajo suplementario, 5. Una compilación, 6. Un texto de instrucciones, 7. Una prueba, 8. Material de respuesta para una prueba, o 9. Un atlas, si las partes acuerdan expresamente en un documento escrito firmado por ellas que el trabajo debe ser considerado como obra colectiva (Ley de *Copyright* de 1976).

Al igual que en España, la obra colectiva es aquella en que una de las partes es empleada por otra que dirige y controla la creación, a quien corresponde la autoría de la obra colectiva (Strong, 2016, p. 56). A pesar de ello, el concepto de obra colectiva no ha sido de fácil interpretación para los tribunales estadounidenses, dado que acomodarlo al caso concreto no siempre es sencillo (*U.S. Copyright Office*, s.f. G, p. 1). El Tribunal Supremo de los Estados Unidos definió este tipo de obras en el caso *Community for Creative Non-Violence v. Reed* en 1989. La primera consideración que debe dilucidarse es si el creador de la obra es un empleado o un contratista independiente. En el primer caso, el término empleado debe ser entendido en relación a la regulación legal estadounidense del contrato de agencia (*U.S. Copyright Office*, s.f. G, p. 2). En este supuesto, la obra siempre será considerada como colectiva. En el segundo caso, si hablamos de un contratista independiente, para que una obra sea considerada como colectiva deben cumplirse dos requisitos: (1) que la obra entre dentro de una de las nueve categorías expuestas anteriormente, y (2) que exista un contrato entre las partes donde se especifique la intención de ambas de que el trabajo sea considerado como obra colectiva (*U.S. Copyright Office*, s.f. G, p. 2). La segunda consideración que debe tenerse en cuenta, es que al igual que en el Derecho español, el autor de la obra colectiva es aquella persona

que se encarga de la contratación, y los verdaderos creadores no ostentan ningún derecho sobre la obra (Strong, 2016, p. 54).

En último lugar, cabe decir que en ambos sistemas de Derecho la regulación de las obras colectivas no ha sido sencilla. Mientras que en el sistema estadounidense, la persona jurídica puede considerarse autora de una obra colectiva sin problema, en España existe un debate doctrinal sobre si la misma puede ser autora o meramente titular de los derechos de propiedad intelectual. Seguidamente, ambos sistemas coinciden en que los derechos de propiedad intelectual corresponden a quien dirige y coordina la producción de la obra, aunque, sin embargo, en el sistema jurídico español los verdaderos creadores de la misma podrán disfrutar de sus derechos morales sobre la obra, algo que no ocurre en el contexto normativo estadounidense.

3.3. El contenido de la propiedad intelectual

El contenido de la propiedad intelectual constituye uno de los pilares más importantes del derecho de autor. En este apartado se analizarán cuáles son las facultades de los autores sobre sus obras, y cómo pueden articular las mismas para sacar el máximo rendimiento a sus creaciones. Se analizará la mayor diferencia entre ambos sistemas de Derecho, ya que mientras que Estados Unidos y España reconocen los derechos patrimoniales del autor, por lo que respecta a los derechos morales, en los sistemas de *common law* estos no suelen protegerse, mientras que en los sistemas de Derecho continental sí.

3.3.1. Los derechos patrimoniales exclusivos

En primer lugar, se expondrá la regulación española que el TRLPI efectúa sobre los derechos patrimoniales o económicos de los autores. Es necesario precisar que las facultades patrimoniales, junto con los derechos morales, conforman las dos facetas del derecho de autor establecidas en el artículo 2 del TRLPI (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 81). Ambas facultades, morales y económicas, se encuentran íntimamente relacionadas entre sí. El artículo 17 del TRLPI establece que:

Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

Básicamente, dicho precepto considera a estos derechos como todas las oportunidades de que dispone el autor para disfrutar o explotar económicamente su obra (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 81). El artículo 17 establece un listado *numerus apertus* que deja abierta la posible entrada de más derechos de explotación en el futuro, a diferencia de lo que ocurre con los derechos morales (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 45). Cabe decir que dentro de este tipo de derechos existen dos categorías: los derechos exclusivos, que son aquellos enumerados en el artículo 17 TRLPI, y los derechos de simple remuneración (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 81). En la presente investigación solo se atenderá a los derechos exclusivos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación. Todos ellos son independientes unos de otros y suelen ser objeto de cesión a través de contratos regulados en la Ley de Propiedad Intelectual. En último término, en el artículo 22 TRLPI se hace referencia a un derecho patrimonial un tanto especial, que permite al autor recopilar algunas de sus obras para fusionarlas en una sola: el derecho de colección (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 46).

El artículo 18 TRLPI establece que por derecho de reproducción debe entenderse: "[...] la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). De la lectura de este precepto se deriva que el derecho de reproducción conlleva la fijación de la obra en un medio, que permita la posibilidad de obtener copias de la misma. Es decir, es el derecho del autor a producir ejemplares (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 82). A pesar de tratarse de un derecho independiente, suele ser el paso previo al ejercicio del derecho de distribución o el de comunicación pública (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 47). En último lugar, cabe añadir que existen cuatro límites propios del derecho de reproducción, dado que la reproducción es lícita pero no la explotación del resultado, como son: las reproducciones provisionales, la copia privada, las reproducciones efímeras y la reproducción para fines de investigación o conservación (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 83).

El derecho de distribución se regula en el artículo 19 TRLPI, cuyo primer apartado establece: "Se entiende por distribución la puesta a disposición del público del original o de las copias de la obra, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). De dicho precepto se deriva la necesidad de que para que haya distribución, la obra original o las copias de la misma han de ponerse a disposición del público, a través de un medio tangible, con el objetivo de distribuirlo de cualquier forma: leasing, venta, préstamo, etc. Por ello, para que se ejercite

este derecho es preciso que la obra se incorpore a un soporte físico como, por ejemplo, un libro, un DVD o un CD (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 84). Asimismo, existe distribución siempre y cuando se produzca la comercialización del original de la obra o de sus copias, aunque la misma no está sujeta a la celebración de un contrato oneroso, ya que la obra puede distribuirse a título gratuito mediante una donación o un préstamo (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 85). Por lo que respecta a qué debe considerarse como alquiler o préstamo, los apartados 3º y 4º del artículo 19 TRLPI definen los mismos, siendo la diferencia principal entre ambos la contraprestación económica del primero frente a la gratuidad del segundo (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 46). En último lugar, cabe añadir que el apartado 2º del artículo 19 TRLPI fue reformado por la Ley 23/2006, de 7 de julio (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 88), estableciendo:

Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien solo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial". (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

El artículo 20 TRLPI se dedica a la regulación del acto de comunicación pública, que se define como:

[...] 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. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

Para la determinación de si ha existido o no comunicación pública, es preciso atender a la expresión "pluralidad de personas" mencionada en el anterior precepto, ya que la presencia de público es requisito indispensable para la misma. Cuando la ley se refiere al ámbito doméstico, este queda determinado por la accesibilidad que tiene aquella pluralidad de personas para disfrutar la obra y por las relaciones existentes entre el público y el autor (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 49). El Tribunal Supremo estableció en su Sentencia 1394/2008, de 15 de enero, un importante precedente que sentó en España la jurisprudencia establecida por el Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas. En la misma se sentenció que ha de considerarse como un acto de comunicación pública la puesta a disposición de una obra en las habitaciones de un hotel a sus huéspedes (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 91). De ello se deriva que la consideración de una pluralidad

de personas viene definida no tanto por el número de las mismas, sino por "la dimensión económica que tal colectivo tiene de cara a su explotación" (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 92). Finalmente, la diferencia que existe entre este derecho y la distribución de una obra radica en que, mientras el derecho de distribución requiere que la obra se incorpore a un medio tangible, la comunicación pública precisa del hecho de hacer accesible al público una obra determinada, pero no a través de ejemplares o copias, sino mediante su explotación intangible (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 93).

El cuarto derecho patrimonial al que se atenderá será el derecho de transformación, que viene definido en el artículo 21 TRLPI de la siguiente manera: "La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente. [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Para que concurra el ejercicio de este derecho, se parte de una obra original que, tras la autorización de su autor si no se encuentra en dominio público, es transformada por un tercero que adquiere la autoría sobre la misma. Un requisito indispensable para hablar de transformación es que el cesionario de este derecho imprima en la obra transformada algo de su personalidad (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 97). Este derecho no es fácil de delimitar y en ocasiones puede colisionar con el derecho de integridad del primer autor. Por ejemplo, puede que un autor ceda el derecho de transformación a un tercero, y que el cesionario realice una obra que no sea del agrado del autor original. Pues bien, en estos casos, se combinan el derecho de integridad del cedente con el derecho de paternidad del cesionario, por lo que usualmente el creador de la obra transformada no deberá contar con la aprobación del autor original para que su obra sea protegida (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 97). Finalmente, resaltar que mediante el ejercicio de este derecho se produce la creación de una nueva obra artística.

En el caso de Estados Unidos, la Ley de *Copyright* de 1976 regula en su Sección 106 los derechos exclusivos de los que dispone un autor sobre su obra. Como se analizará a continuación, algunos de ellos son muy similares a los previstos por la legislación española, mientras que otros tendrán un carácter diferenciado. Concretamente, se atenderá a cinco derechos exclusivos: el derecho a reproducir la obra, el derecho a crear una obra derivada a partir de una protegida por el *copyright* (similar al derecho de transformación español), el derecho de distribución, el derecho a ejecutar la obra en público y el derecho a exhibir la obra públicamente (ambos son parecidos a la comunicación pública regulada en el TRLPI).

En primer lugar, el derecho de reproducción viene establecido en el párrafo 1º de la Sección 106 de la Ley de 1976: "[...] el propietario del *copyright* bajo este título tiene el derecho exclusivo de realizar o autorizar: 1) La reproducción de una obra protegida por el derecho de autor en copias o registros fonográficos" (Ley de *Copyright* 1976). Junto con el derecho de distribución, se trata de uno de los derechos más antiguos y fundamentales del *copyright* estadounidense, ya que se traduce en el derecho a realizar copias de la propia obra (Strong, 2016, p. 171). Al igual que en el Derecho español, la obra ha de ser reproducida en un medio tangible del cual sea posible realizar copias como, por ejemplo, un libro o un CD (Smith, 2001, p. 6). Asimismo, para que se infrinja el derecho de reproducción del autor no es necesario que se reproduzca la totalidad de la obra, sino que la mera realización de copias que comprendan una parte sustancial y material de la misma, será considerado como una vulneración de este derecho (Harms, 2013, p. 498). Finalmente, cabe decir que este derecho se ha visto reducido por algunas limitaciones introducidas por la Ley de 1976 relativas a los programas de ordenador (Strong, 2016, p. 172).

Seguidamente, el segundo derecho contemplado en la Sección 106 de la Ley de 1976 es el de "crear obras derivadas a partir de una obra preexistente protegida por el *copyright*" (Ley de *Copyright* de 1976). Este derecho es similar al derecho de transformación contemplado en el artículo 21 del TRLPI español, ya analizado anteriormente. Consiste en la facultad de un autor de realizar o autorizar la producción de una obra derivada a partir de su creación original (Strong, 2016, p. 177). Cabe la posibilidad de que se diseñe una obra derivada a partir de otra derivada, para lo que el autor último deberá contar con las correspondientes autorizaciones para que su creación sea legal. Asimismo, al igual que en el Derecho español, la obra derivada ha de tener algún elemento original para ser considerada como tal. El principal requisito para que la obra sea transformada es contar con la autorización del autor y realizar una aportación personal al resultado final, que la haga diferenciable de la obra original.

En tercer lugar, el apartado 3º de la Sección 106 de la Ley de 1976 regula el derecho de distribución, el cual comprende "la distribución al público de copias o fonogramas de una obra protegida por el *copyright*, a través de la venta u otra forma de transmisión de la propiedad, o por alquiler, arrendamiento o préstamo" (Ley de *Copyright* de 1976), lo que se traduce en el derecho a publicar la obra en un medio tangible. Al igual que en Derecho español, en Estados Unidos la distribución comprende la potestad del autor de controlar la primera publicación de su obra a través de una transmisión, pudiendo ser esta

onerosa o gratuita. Asimismo, el derecho del autor a controlar la distribución de su obra cesa una vez que la transmite por primera vez, y por tanto el adquirente de la obra puede a su vez disponer de ella y venderla, alquilarla, etc., acabando el derecho del autor original tras la primera transmisión (Strong, 2016, p. 179). A dicho fenómeno se lo conoce en el sistema estadounidense como la "*first sale doctrine*", que sentó la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1908 en el caso *Bobbs-Merrill Co. v. Straus*, 210 U.S. 339, cuyos principios serían recogidos después en la Ley de 1976 (O'Connell, 2015, p. 233). Este último apunte es similar al caso español, ya que el artículo 19.2 TRLPI establece una limitación del derecho de distribución relacionada con la Unión Europea, como se ha analizado anteriormente.

En cuarto lugar, la Ley de *Copyright* de 1976 establece en los apartados 4º y 5º de su Sección 106 los dos últimos derechos patrimoniales exclusivos del autor: el derecho de ejecutar y el de exhibir públicamente una obra. Ambos se asemejan al acto de comunicación pública regulado en artículo 20 del TRLPI, aunque son diferentes. En cuanto al derecho a ejecutar una obra, la Sección 101 de la Ley de 1976 establece que:

Ejecutar una obra supone recitarla, reproducirla, interpretarla, o representarla [...], ya sea directamente o por medio de cualquier dispositivo o proceso o, en el caso de una película u otra obra audiovisual, mostrar sus imágenes en cualquier secuencia o hacer que los sonidos que la acompañan sean audibles. (Ley de *Copyright* de 1976).

De este modo, el autor es el único que puede decidir quién y de qué forma va a ejecutarse su obra. Por tanto, este derecho se refiere a las situaciones en las que una persona ejecuta una obra en directo como, por ejemplo, la retransmisión de una película en el cine, la interpretación musical de una banda, etc. Según el apartado 4º de la Sección 106 de la Ley de 1976, esta protección se extiende a las obras "literarias, musicales, dramáticas, coreográficas, pantomimas, películas y obras audiovisuales" (Ley de *Copyright* de 1976). Sin embargo, los autores de grabaciones de sonido no están incluidos en el ámbito de este derecho. Por otro lado, el derecho de exhibición pública viene definido en la Sección 101 de la Ley de 1976 de la siguiente manera:

Exhibir una obra supone mostrar una copia de la misma, ya sea directamente o por medio de una película, diapositiva, imagen televisiva o cualquier otro dispositivo o proceso o, en el caso de una imagen en movimiento u otra obra audiovisual, mostrar imágenes individuales no secuenciales de la misma. (Ley de *Copyright* de 1976).

Este derecho supone mostrar al público una copia de la obra como, por ejemplo, la reproducción de un dibujo o un cuadro, la muestra de fotografías de una obra de teatro,

etc. Asimismo, la exhibición puede realizarse, directa o indirectamente, por medio de una película, una diapositiva o a través de la televisión (Strong, 2016, p. 194). Seguidamente, una vez establecidos los conceptos de ambos derechos, el siguiente paso es atender a qué se entiende por "público" en el Derecho estadounidense. Al igual que en la regulación española, para que haya ejecución o exhibición pública es preciso que la obra sea mostrada a una pluralidad de personas ajenas al círculo íntimo del artista como, por ejemplo, sus familiares o conocidos cercanos (Strong, 2016, p. 182). Así, de acuerdo con el abogado estadounidense Ari Good, una ejecución o exhibición es pública si la obra: "(1) se encuentra situada en un espacio abierto al público, y (2) en dicho lugar se reúne un número sustancial de personas ajenas al círculo normal del artista, como su familia o sus conocidos" (2013, p. 1). En la legislación estadounidense se establece que para que pueda ejercerse este derecho por parte del autor, es necesario que la comunicación sea pública.

Concluyendo este apartado, se ha analizado la regulación de los derechos patrimoniales en ambos sistemas de Derecho. A pesar de que difieren en su denominación, se ha comprobado que en esencia las dos legislaciones muestran una regulación muy similar. Mientras que en el Derecho español existe un análisis más profundo de los requisitos de cada derecho, en el caso de Estados Unidos, dichas formalidades existen, aunque no vienen definidas doctrinalmente. Como diferencia principal, el derecho de comunicación pública regulado en el artículo 20 del TRLPI español se desglosa en dos derechos diferentes en la Ley de 1976 estadounidense: el de ejecución y el de exhibición pública. A continuación, se examinarán los derechos morales de los autores.

3.3.2. Los derechos morales

Quizá la mayor disparidad entre el derecho de autor español y el sistema de *copyright* estadounidense radica en el reconocimiento de los derechos morales de los creadores. Aunque entre los sistemas de Derecho continental y de *common law* existan otras diferencias relativas a la propiedad intelectual, como la mayor o menor transmisibilidad de estos derechos o la exigencia de formalidades para su constitución (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2018, p. 28), los derechos morales representan la desavenencia más importante. Seguidamente se analizarán los derechos morales del autor en ambos sistemas de Derecho.

Antiguamente, el derecho moral en España no se reconoció hasta la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 (Cámara Águila, 2018, p. 129). En la actualidad, el artículo 2 del TRLPI incluye los derechos morales dentro del contenido de la propiedad intelectual, y el artículo 14 del TRLPI regula el concepto y las características de los mismos. Nuestra legislación se caracteriza por ofrecer una definición más prolija del derecho moral del autor que la que realiza el Convenio de Berna de 1886, en su artículo 6 bis, donde solo se refiere a los derechos morales de paternidad e integridad (Roselló Manzano, 2011, p. 30). El derecho moral del autor es un derecho de carácter personalísimo, irrenunciable e inalienable, cuyo fin es la protección del creador (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 38). Se ha debatido doctrinalmente en España la posibilidad de considerar al derecho moral como un derecho de la personalidad, por su vinculación al derecho al honor y al derecho a la intimidad (Roselló Manzano, 2011, p. 34). Sin embargo, la posición mayoritaria se decanta por no apreciarlos como derechos de la personalidad, ya que para que nazca el derecho moral del autor la persona ha de haber creado una obra, mientras que, en el caso de los derechos de la personalidad, el sujeto los ostenta por el mero hecho de existir (Cámara Águila, 2018, p. 130). A continuación, se expondrán cuáles son los derechos morales del autor.

En primer lugar, el artículo 14 TRLPI establece en sus apartados 1º y 2º que corresponde al autor "[...] 1º Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma., 2º Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Los mismos se refieren al derecho de divulgación de una obra, que según el artículo 4 del TRLPI se define como "[...] toda expresión de la misma que, con el consentimiento del autor, la haga accesible por primera vez al público en cualquier forma [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Es decir, se trata de la facultad del autor de decidir si su obra puede ser accedida o no por el público (Cámara Águila, 2018, p. 130). Este derecho está íntimamente relacionado con los derechos patrimoniales, ya que usualmente, mediante la divulgación de la obra, el artista comenzará a explotar la misma. Finalmente, la vertiente negativa de este derecho es el conocido como el derecho de inédito, que permite al autor mantener su obra fuera del alcance del público (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 39).

El segundo derecho moral al que hace referencia el párrafo 3º del artículo 14 TRLPI, es el derecho de paternidad, es decir, la facultad del autor de "exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). La consecuencia principal de este derecho es que el autor sea citado como tal cuando se haga uso de su

obra, que se reconozca su condición incluso cuando solo se haga referencia a fragmentos de la creación, y que a pesar de haber cedido los derechos de explotación siga manteniendo la autoría de la obra (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 40). Jurisprudencialmente, la mayor parte de las vulneraciones del derecho de paternidad han sido consecuencia del plagio de una obra. En la Sentencia del Tribunal Supremo 237/1999, de 23 de marzo, entre otras, se estableció que por plagio ha de entenderse "toda copia de una obra ajena en lo sustancial" (Cámara Águila, 2018, p. 132). La vulneración de este derecho es muy grave, dado que lo más esencial de una creación es ser reconocida por su autor, siempre que este quiera divulgarla.

En tercer lugar, el derecho a la integridad aparece recogido en el artículo 14 del TRLPI, apartado 4º, como el derecho a "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" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). De este precepto se deriva la obligación de respetar la obra de un autor, por cómo pueda afectar una modificación de la misma a su reputación, entendida como "el prestigio o estima en que se tiene a una persona por parte de las demás" (Cámara Águila, 2018, p. 133). El fin fundamental de este derecho es proteger los intereses legítimos del autor, de naturaleza personal o moral (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 40). Sin embargo, determinar cuáles son los mismos no es tarea sencilla, y finalmente se ha establecido que para que exista vulneración del derecho de integridad, la obra ha de haber sido modificada de tal manera que se transmita un sentido diferente del buscado por el autor (Cámara Águila, 2018, p. 133). Jurisprudencialmente, el Tribunal Supremo ha ido ampliando el ámbito de protección de este derecho, ya que anteriormente comprendía únicamente los daños o desperfectos producidos en la obra, y en la actualidad el derecho de integridad puede ser vulnerado por el modo de explotar la creación, por el cambio de ubicación de la misma, etc. (Cámara Águila, 2018, p. 135).

El apartado 5º del artículo 14 TRLPI regula el derecho de modificación, estableciendo la capacidad del autor de "modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). El autor tiene derecho a modificar su obra sin presentar razón alguna, aunque la Ley exige el respeto a los derechos adquiridos por terceros y a la protección de bienes de interés cultural (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 40). La doctrina se encuentra dividida entre aquellos que consideran que el derecho moral de modificación incluye únicamente las transformaciones sustanciales de una obra, y entre aquellos que opinan

que cualquier modificación, sustancial o no, cae dentro del ámbito de ejercicio de este derecho (Cámara Águila, 2018, p. 136). En lo que sí que hay consenso es en la diferenciación que existe entre el derecho moral de modificación y el derecho patrimonial de transformación, dado que en el primer caso los cambios no producirán el surgimiento de otra obra, mientras que en el segundo se producirá la creación de otra obra distinta de la original (Cámara Águila, 2018, p. 136). En cuanto a lo que respecta a los derechos adquiridos por terceros, la ley no ofrece una regulación exhaustiva sobre los mismos. Finalmente, por lo que respecta al patrimonio histórico artístico habrá que atender a lo establecido en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 41).

El artículo 14 TRLPI en su apartado 6º establece el derecho del autor a:

6. 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. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

De este modo se regula el conocido como derecho de retirada o de arrepentimiento del autor, que presupone la desvinculación del "contrato de cesión sobre el que se apoya la explotación de la obra, con base de motivos de orden moral o intelectual" (Cámara Águila, 2018, p. 137). De este modo, se exige una razón personal para que una obra divulgada se retire del comercio, así como la fijación de una indemnización que cubra el daño emergente y el lucro cesante de los adquirentes de los derechos patrimoniales sobre la misma (Cámara Águila, 2018, p. 138).

En último lugar, el apartado 7º del artículo 14 TRLPI regula el derecho de acceso al ejemplar único de la obra, permitiendo al autor:

7. 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. (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

Se trata de un derecho instrumental, pues conlleva la posibilidad del autor de ejercitar sus facultades morales, como la divulgación o la modificación, o sus facultades patrimoniales (Cámara Águila, 2018, p. 138). Sin embargo, legalmente se prevén una serie de limitaciones como la prohibición del desplazamiento de la obra, la indemnización

al poseedor del ejemplar y la obligación de causar las menores incomodidades al mismo (Rogel Vide y Serrano Gómez, 2008, p. 41).

En cuanto al sistema de *copyright* estadounidense, a pesar de no reconocer explícitamente el derecho moral del autor, veremos cómo en dicho país existen mecanismos que garantizan en mayor o menor medida su protección. En la actualidad, la *U.S. Copyright Office* está llevando a cabo un análisis sobre los derechos morales de paternidad e integridad, con el objetivo de revisar la Ley de *Copyright* de 1976, así como otras leyes federales y estatales (Gutiérrez Vázquez, 2017, p. 1), para considerar la posibilidad de ampliar la protección a los mismos o no.

El primer contacto de Estados Unidos con los derechos morales de autor se produjo con la redacción del Convenio de Berna de 1886, que ratificaría 102 años más tarde, en 1988 (Gutiérrez Vázquez, 2017, p. 1). Sin embargo, la reticencia de los países del *common law* a aceptar la inclusión de esos derechos en sus sistemas jurídicos provocó que la *Berne Convention Implementation Act* de 1988 estadounidense, incorporase en su artículo 3 (b) el no reconocimiento pleno de los derechos morales de paternidad e integridad, amparados por el artículo 6 bis del Convenio de Berna (Yzquierdo Tolsada, 2003, p. 237). En palabras de Mariano Yzquierdo Tolsada, "los juristas americanos no estuvieron nunca demasiado dispuestos a tender puentes con Europa por medio de la implantación de un derecho moral de autor con todas sus consecuencias" (2003, p. 237). Conviene recordar que, para los Estados Unidos, el núcleo básico de la propiedad intelectual radica en la faceta económica de estos derechos para ser explotados por sus autores, como se ha expuesto anteriormente.

Otro importante avance del derecho moral del autor en Estados Unidos, fue la entrada en vigor en 1991 de la *Visual Artists Rights Act*, conocida por sus siglas VARA, que añadió a la Ley de 1976 su actual Sección 106A (Strong, 2016, p. 196). En dicho texto legal, únicamente son consideradas como obras protegibles: "la pintura, el dibujo, las esculturas y las fotografías de una copia o menos de doscientas, numeradas y firmadas, siempre que se haya tomado la imagen para fines de exhibición" (Yzquierdo Tolsada, 2003, p. 243), quedando excluidas el resto (Strong, 2016, p. 198). La VARA reconoce tanto el derecho de paternidad del autor como el derecho de integridad. Por un lado, el derecho de paternidad es similar al contemplado en el Derecho español, aunque menos amplio. Permite al autor reaccionar ante una usurpación de autoría o mantenerse en el anonimato si lo desea (Yzquierdo Tolsada, 2003, p. 243). Asimismo, la vertiente positiva del derecho de paternidad se refiere a la facultad del autor a reclamar la autoría de su obra, mientras

que su vertiente negativa le permite desvincularse de la atribución de una creación que no es suya (Strong, 2016, p. 201). Por otro lado, el derecho de integridad contemplado en la VARA es más laxo que el español, pues protege al autor únicamente si le ha sido atribuida la autoría de una obra original suya que ha sido modificada, atentando el resultado final contra su reputación (Yzquierdo Tolsada, 2003, p. 243). Asimismo, cabe añadir que no existe la transmisión *mortis causa* de estos derechos, por lo que cuando el autor fallece, sus herederos no pueden defender el legado del mismo frente a posibles vulneraciones de sus derechos morales (Yzquierdo Tolsada, 2003, p. 243).

Finalmente, con motivo de los avances que se han producido en el ámbito tecnológico, en 2016 se celebró el simposio *Authors, Attribution, and Integrity: Examining Moral Rights in the United States* promovido por la *U.S. Copyright Office* (Gutiérrez Vázquez, 2017, p. 1). El objetivo principal de esta reunión fue el análisis de la situación actual de los derechos morales de autor en Estados Unidos, su evolución a lo largo de la historia y los nuevos retos que surgen en la actualidad en relación a los mismos (*U.S. Copyright Office*, 2017). Se reconoció la importancia del derecho de paternidad del autor, tanto a nivel personal como económico, y se criticaron las limitaciones que presenta la ley vigente en cuanto a este derecho (*U.S. Copyright Office*, 2017). Finalmente, diversos juristas y abogados propusieron algunas formas de mejorar su protección o limitarla, dependiendo de sus puntos de vista, y en la actualidad la *U.S. Copyright Office* sigue trabajando para formular los avances concluidos en dicho evento.

A modo de conclusión de este apartado, se ha demostrado que ambos sistemas de Derecho presentan grandes diferencias en cuanto a la regulación de los derechos morales de los autores. Mientras que el derecho de autor español se caracteriza por ofrecer una regulación exhaustiva de los mismos, que ha sido objeto de debate doctrinal durante varias décadas, el sistema estadounidense se encuentra mucho más fragmentado y no dispone de una regulación normativa que legalice íntegramente este tipo de derechos. En el Derecho español, los derechos morales ocupan un lugar equiparable al de las facultades patrimoniales del autor. Por otro lado, en Estados Unidos se mantiene la concepción de la mercantilidad de los derechos de propiedad intelectual, por lo que los derechos económicos ocupan un lugar privilegiado frente a las facultades morales de los autores.

3.4. Límites de los derechos de propiedad intelectual: la duración de los mismos

Los derechos de propiedad intelectual, como derechos subjetivos del autor, se caracterizan por tener una serie de limitaciones que restringen su ámbito de protección. Concretamente, podemos hablar de un límite temporal relativo a la duración de estos derechos, y de otros límites o excepciones como la parodia, la utilización de una obra para temas de actualidad, el préstamo bibliotecario, etc. En el presente trabajo se atenderá únicamente a los límites temporales que existen en ambos sistemas de Derecho, analizando las diferencias entre España y Estados Unidos.

En cuanto a la duración de los derechos patrimoniales en España, el artículo 26 del TRLPI establece: "Los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Esta regla general supone la existencia de plazos de duración diferentes para cada obra, ya que habrá autores que vivan más años que otros (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 98). En cuanto a la duración de los derechos patrimoniales de las obras póstumas, seudónimas o anónimas, el artículo 27 TRLPI establece que "[...] durarán setenta años desde su divulgación lícita [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Si en algún momento la identidad del autor es conocida lícitamente, se aplica lo dispuesto en el artículo 26 TRLPI. Respecto del plazo de protección de las obras colectivas, es preciso contemplar la especialidad de que las personas jurídicas no fallecen, por lo que el artículo 28.2 TRLPI dispone que "[...] durarán setenta años desde la divulgación lícita de la obra protegida [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril). Finalmente, en cuanto a las obras en colaboración, el artículo 28.1 TRLPI establece que "[...] durarán toda la vida de los coautores y setenta años desde la muerte o declaración de fallecimiento del último coautor superviviente [...]" (TRLPI 1/1996, de 12 de abril).

La regulación de la duración de los derechos de explotación en la Ley de *Copyright* de 1976 se realiza en su Sección 302. La regla general establecida en el apartado (a), establece que "el derecho de *Copyright* [...] subsiste desde la creación de la obra, [...], y perdura durante la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento" (Ley de *Copyright* de 1976). Por lo que respecta a las obras en colaboración, el apartado (b) presenta una regulación equivalente a la española, en la que el derecho de *copyright* se extiende durante la vida de los autores, y setenta años más a partir del fallecimiento del último superviviente. El apartado (c) se refiere a las obras colectivas, anónimas y seudónimas, estableciendo que "[...] El derecho de autor se mantiene durante un período de 95 años a partir la primera publicación de la obra, o durante un período de 120 años a

partir del año de su creación, considerándose el que expire primero" (*Ley de Copyright* de 1976).

En el sistema de Derecho español, la duración de los derechos morales se regula en el artículo 15 del TRLPI, que establece que, tras el fallecimiento del autor, podrán ejercitarse por sus herederos, o por la persona natural o jurídica designada por el autor, los derechos de divulgación, paternidad e integridad contemplados en el artículo 14 del TRLPI (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 140). De este modo, el resto de facultades morales quedan extinguidas tras la muerte del autor. Por lo que respecta al derecho de divulgación, los sucesores disponen de un plazo de setenta años, desde la muerte o declaración de fallecimiento del autor, para ejercerlo, en virtud del artículo 15.2 TRLPI. Por otro lado, los derechos morales de paternidad e integridad son perpetuos (Bercovitz Álvarez, 2018, p. 140), ya que la legislación busca la protección de los intereses del autor eternamente, delegando dicha salvaguarda en sus sucesores.

Por lo que respecta al sistema estadounidense, los autores de obras visuales, que gozan de derechos morales amparados por la VARA de 1991, disponen de un plazo de protección que dura toda la vida del autor (Strong, 2016, p. 207). Las obras visuales creadas antes de la entrada en vigor de la VARA en 1991, disfrutaban de un periodo de protección que dura lo mismo que los derechos patrimoniales de dicha obra (Strong, 2016, p. 207). El hecho de que, en algunas ocasiones, las obras divulgadas antes de 1991 disfrutaban de un plazo más amplio que las posteriores a 1991, carece de justificación doctrinal y jurisprudencial en Estados Unidos (Strong, 2016, p. 207).

A modo de conclusión de este apartado, se ha analizado que la duración de los derechos patrimoniales en España y en Estados Unidos es bastante similar, excepto por lo que se refiere a las obras anónimas, seudónimas o colectivas. Mientras que la regla general en ambos sistemas jurídicos es la misma, un plazo de 70 años después de la muerte del autor; en el caso de las obras anónimas, seudónimas o colectivas, se prevén plazos distintos en ambas normativas. Atendiendo a los derechos morales de los autores, la protección que estos reciben en el Derecho español es bastante más amplia que la contemplada en Estados Unidos, ya que en el sistema de Derecho continental se prevé la existencia de derechos morales perpetuos, como son el de paternidad y el de integridad.

4. CONCLUSIONES

En el presente Trabajo de Fin de Grado se han analizado los sistemas de Derecho español y estadounidense atendiendo a la regulación de los derechos de propiedad intelectual en ambos países. A continuación, se procederá al estudio de las conclusiones finales más relevantes y qué perspectivas presentan de cara al futuro.

En primer lugar, en ambos Estados el surgimiento de la propiedad intelectual vino motivado por la promulgación del Estatuto de la Reina Ana de Inglaterra en 1710, que inspiró tanto a los legisladores españoles como norteamericanos a normativizar los derechos de los creadores. Sin embargo, al tratarse de sistemas jurídicos dispares, es decir, de Derecho continental y de *common law*, la regulación ha variado en función del país al que atendamos. Así, mientras que España cuenta con una amplia legislación que regula estas facultades, consagradas en el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual 1/1996, de 12 de abril; Estados Unidos se encuentra dotado de cuerpos legales mucho más escuetos y generalistas sobre esta materia, encabezando el sistema la Ley de *Copyright* de 1976. Además, los tribunales estadounidenses han ido perfilando y desarrollando el contenido y las características principales de los derechos de *copyright* a través de la jurisprudencia.

En segundo lugar, por lo que se refiere al objeto de la propiedad intelectual, ambos Estados atienden de forma similar a la protección de un bien inmaterial, la obra, sobre el que se atribuyen un acervo de derechos a su creador. Dicha inmaterialidad es precisamente lo que diferencia este tipo de dominio de la propiedad ordinaria, haciendo al derecho de autor una rama del Derecho especial y característica. En cuanto a las características que una obra ha de tener para ser considerada como tal, ambos Estados presentan una serie de requisitos similares, aunque no análogos, para que una creación sea protegida. De esta forma, en España se requiere que se produzca la creación de una obra original, por una persona física, que ha de plasmarse en un medio tangible o intangible. En Estados Unidos, en cambio, se atiende a que se cumplan las formalidades de: fijación, originalidad, y expresión de la obra.

En tercer lugar, ambas normativas contemplan la existencia de obras creadas por un solo autor, de obras realizadas en colaboración y de obras colectivas. La desavenencia principal entre ambos Estados radica en que, mientras que el sistema estadounidense atribuye la condición de autor tanto a la persona física como a la jurídica, el sistema español, únicamente contempla la posibilidad de que la persona física sea considerada como autor. Sin embargo, existe un debate en España que gira en torno a la atribución de

la autoría a una persona jurídica, aunque la mayor parte de la doctrina parece decantarse por la única posibilidad de que una persona física pueda ser considerada como autor.

En cuarto lugar, la disimilitud más característica entre la regulación de la propiedad intelectual en España y en Estados Unidos, radica en el contenido del derecho de autor. Por lo que respecta a los derechos patrimoniales o económicos, tanto España como Estados Unidos ofrecen de forma similar las mismas garantías a los creadores amparados por sus legislaciones. Sin embargo, mientras que en los países de Derecho continental, la existencia y el reconocimiento de los derechos morales ha existido desde hace siglos, en los sistemas de *common law*, este tipo de facultades no han tenido fácil inclusión en sus costumbres. Los derechos morales son el principal motivo que impide a los países de Derecho continental y de *common law* alcanzar el consenso para una regulación común de este tipo de derechos. El mayor éxito vino de la mano del Convenio de Berna de 1886, que en su artículo 6 bis incluyó los derechos morales de paternidad e integridad. Sin embargo, la redacción de dicho tratado es muy minimalista y ambos sistemas de Derecho se encuentran lejos de alcanzar una solución unitaria.

Por lo que respecta a la propiedad intelectual, se ha analizado en el presente Trabajo de Fin de Grado, cómo ha sido regulada por los Estados de España y Estados Unidos. En la actualidad, el derecho de autor solo ha sido efectivamente normativizado a escala estatal. Sin embargo, los cambios acaecidos en las últimas décadas relativos a internet, al desarrollo tecnológico y a las nuevas formas de producir arte, han revolucionado la situación de los derechos de autor. El problema es que las normas estatales de derecho de autor en muchas ocasiones no pueden responder adecuadamente a las necesidades del presente, estrechamente vinculadas a la era digital. Algunos autores como Lawrence Lessig afirman que:

Internet debería forzarnos al menos a volver a pensar las condiciones bajo las cuales la ley de *copyright* se aplica automáticamente, porque está claro que el alcance actual del *copyright* nunca fue contemplado, y mucho menos escogido, por los legisladores que promulgaron la ley del *copyright* (Lessig, 2005, p. 120).

Asimismo, otro nuevo reto que afrontará en los próximos años la propiedad intelectual, será el surgimiento de la inteligencia artificial. La creación de obras originales por medios tecnológicos ha abierto un debate doctrinal que revolucionará el concepto de autoría. Finalmente, debido a lo expuesto, parece claro que el futuro va encaminado a la cooperación de los Estados en materia de propiedad intelectual, puesto que a retos globales se necesitan soluciones globales. De ahí que lograr un acuerdo relativo a los

derechos de autor se presente como la principal meta a conseguir por los distintos actores internacionales a corto plazo. Es por ello que, en los próximos años, todo parece apuntar a un acercamiento entre los sistemas jurídicos españoles y norteamericanos, o lo que es lo mismo, entre el Derecho continental y el *common law*.

Para acabar, me gustaría concluir con una cita de Pablo Picasso en la que hizo referencia a la importancia del arte, que dice así: "El propósito del arte es el lavado del polvo de la vida cotidiana de nuestras almas". Por tanto, la necesidad de proteger tanto a los creadores como a sus obras es vital para el desarrollo de la humanidad.

5. LISTADO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmad, T., Snehil, S. (2011). *Significance of Fixation in Copyright Law*, 1-13. doi: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1839527>

Anguita, L. (coord.) (2016). *Tensiones entre la propiedad intelectual y la propiedad ordinaria*. Madrid: Reus.

Asamblea General de la ONU. (1966). *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Recuperado de <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cescr.aspx>

Asamblea General de la ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Recuperado de http://www.un.org/es/documents/udhr/UDHR_booklet_SP_web.pdf

Bercovitz Álvarez, G. (2018). Los derechos de explotación. En R. Bercovitz Rodríguez-Cano (coord.), *Manual de Propiedad Intelectual*, (pp. 81-127). Valencia: Tirant lo Blanch.

Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (coord.). (2018). *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (coord.) (2001). *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Bondía Román, F. (2007). Las artes escénicas y su configuración jurídica, *Revista Crítica de Derecho Inmobiliario*, 703, pp. 1985-2016.

Bondía Román, F. (2006). La compraventa de una obra de arte, *Revue Internationale du Droit D'Auteur*, 208, 59(3), pp. 20-105, 1065-1114.

Cámara Águila, M. P. (2018). El derecho moral del autor. En R. Bercovitz Rodríguez-Cano (coord.), *Manual de Propiedad Intelectual*, (pp. 129-143). Valencia: Tirant lo Blanch.

Castán, A. (2009). *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*. Madrid: Reus.

Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, núm. 311, de 29 de diciembre de 1978. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>

De Couto Gálvez, R. (2008). *La contratación en la creación visual*. Madrid: Trama.

Dutfield, G., Suthersanen, U. (2015). *Global intellectual property law*. Cheltenham: Edward Elgar. 26-27

Encabo Vera, M. A. (2015). *Estudios sobre derechos de propiedad intelectual*. Madrid: Fundación AISGE.

España. Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual. Boletín Oficial del Estado, núm. 275, de 17 de noviembre de 1987, pp. 34163 a 34176. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1987-25628>

España. 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. Boletín Oficial del Estado, núm. 97, de 22 de abril de 1996. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

España. Real Decreto, de 3 de septiembre de 1880, por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual. Boletín Oficial del Estado, 3 de septiembre de 1880, núm. 250. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1880-6366> (Reglamento de 3 de septiembre de 1880).

Garrote Fernández-Díez, I. (2003). *El derecho de autor en internet: los tratados de la OMPI de 1996 y la incorporación al Derecho español de la Directiva 2001-29-CE*. Granada: Colmares.

Garrote Fernández-Díez, I. (2010). *La reforma de la copia privada en la Ley de Propiedad Intelectual*. Granada: Comares.

Ginsburg, J. C. (2002). The concept of authorship in comparative copyright law. *DePaul Law Review*, 52(3), p. 1063-1092.

Good, A. (2013, 15 de mayo). *The six rights of Copyright -- Part IV: The right to publicly perform*. Recuperado de <https://goodattorneysatlaw.com/right-to-publicly-perform/>

Gutiérrez Vázquez, L. (2017). Informe sobre los derechos morales en Estados Unidos. *Instituto de Autor*. Recuperado de <http://hemeroteca.institutoautor.org/story.php?id=4518>

Jaffe, B. E. (2011). Rebutting the Equality Principle: Adapting the Co-Tenancy Law Model to Enhance the Remedies Available to Joint Copyright Owners. *Cardozo Law Review*, 32(4), 1549–1580. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=60410018&authtype=shib&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Joyce, C. (2005). A Curious Chapter in the History of Judicature: *Wheaton v. Peters* and the Rest of the Story (of Copyright in the New Republic). *Hous. L. Rev.*, 42, 325.

Haggerty, P. H. (2001). The Constitutionality of the Sonny Bono Copyright Term Extension Act of 1998. *U. Cin. L. Rev.*, 70, 651.

Harms, L. T. C. (2013). “Originality” and “Reproduction” in Copyright Law with Special Reference to Photographs. *Potchefstroom Electronic Law Journal*, 16(5), 487–513. <https://doi.org/10.4314/pelj.v16i5.11>

House, M. A. (2015). *Marvel V. Kirby : A Clash of Comic Book Titans in the Work Made for Hire Arena*. *Berkeley Technology Law Journal*, 30, 933–964. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=112303704&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Lessig, L. (2005). *Cultura libre: Cómo grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Santiago de Chile: LOM.

O'Connell, C. (2015). The End of Patent Extraterritoriality? The Reconciliation of the Patent and Copyright First Sale Doctrine. *George Mason Law Review*, 23(1), 229–252. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=112513030&authtype=shib&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Olson, D. P. (1983). Copyright Originality. *Mo. L. Rev.*, 48, 29. Recuperado de <https://scholarship.law.missouri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2705&context=mlr>

OMC. (s.f. A). *Acuerdo de Marrakech por el que se establece la Organización Mundial del Comercio*. Recuperado de <https://goo.gl/fJB9Wi>

OMC. (s.f. B). *Propiedad intelectual: protección y observancia*. Recuperado de https://www.wto.org/spanish/thewto_s/whatis_s/tif_s/agrm7_s.htm

OMPI. (2017). *¿Qué supone formar parte del sistema internacional de derecho de autor?* Recuperado de <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=4233&plang=ES>

OMPI. (2016). *Principales disposiciones y ventajas del Tratado de Marrakech*. Recuperado de <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=4047&plang=ES>

OMPI. (2016). *Principios básicos de derecho de autor y de los derechos conexos*. Suiza. Recuperado de <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=4081&plang=ES>

OMPI. (s.f. A). Partes Contratantes: Convenio de Berna. *Tratados administrados por la OMPI*. Recuperado de https://www.wipo.int/treaties/es/ShowResults.jsp?lang=es&treaty_id=15

OMPI. (s.f. B). *¿Qué es la propiedad intelectual?* Recuperado de <https://www.wipo.int/about-ip/es/>

Real Academia Española (2019). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=4UGeohY>

Rogel Vide, C. (2006 A). *El derecho de autor de los directores de fotografía*. Madrid: Reus.

Rogel Vide, C. (coord.) (2006 B). *Los límites del derecho de autor*. Madrid: Editorial Reus.

Rogel Vide, C., Serrano Gómez, E. (2008). *Manual de derecho de autor*. Madrid: Editorial Reus.

Rogel Vide, C. (coord.) (2003). *En torno a los derechos morales de los creadores*. Madrid: AISGE.

Roselló Manzano, R. (2011). *Derechos de la personalidad y derechos morales de los autores*. Madrid: Reus.

Serrano Gómez, E. (2014). *Obras inéditas, anónimas, seudónimas, póstumas y huérfanas*. Madrid: Reus.

Serrano Gómez, E. (dir.) (2017). *Anuario de Propiedad Intelectual*. Reus: Madrid.

Schwab, K. (2016). *La cuarta revolución industrial*. Barcelona: Debate.

Smith, E. H. (2001). The Reproduction Right and Temporary Copies: The International Framework, the U.S. Approach and Practical Implications. *Softic Symposium 2001*. Recuperado de https://www.softic.or.jp/symposium/open_materials/10th/en/smith-en.pdf

Strong, W. S. (2016). *The copyright book: A practical guide*. Cambridge, MA: MIT Press.

Takenaka, T. (Ed.). (2013). *Intellectual property in common law and civil law*. Edward Elgar Publishing.

Tribunal de Justicia de la Unión Europea. Caso Infopaq (C-5/08). Sentencia de 16 de julio de 2009.

Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, Sección 1ª). Sentencia núm. 1394/2008, de 14 de enero.

Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, Sección 1ª). Sentencia núm. 738/2000, de 11 de julio.

Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, Sección 1ª). Sentencia núm. 237/1999, de 23 de marzo.

Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, Sección 1ª). Sentencia núm. 138/1998, de 20 de febrero.

Tribunal Supremo (Sala de lo Civil, Sección 1ª). Sentencia núm. 1688/1985, de 9 de diciembre.

U.S. Copyright Office. (2017). Study on the Moral Rights of Attribution and Integrity. *Your voice in Federal Decision-Making.* Recuperado de <https://www.regulations.gov/document?D=COLC-2017-0003-0001>

U.S. Copyright Office. (2016). *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code.* Circular 92. Recuperado de <https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>

U.S. Copyright Office. (s.f. A). *Timeline 18th Century.* Accedida el 28 de febrero de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_18th_century.html

U.S. Copyright Office. (s.f. B). *The 19th Century.* Accedida el 2 de marzo de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_19th_century.html

U.S. Copyright Office. (s.f. C). *1900-1950 Congress passes the First Comprehensive Copyright Law of the 20th Century.* Accedida el 2 de marzo de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_1900-1950.html

U.S. Copyright Office. (s.f. D). *1950-1997 Congress passes de current Copyright Act.* Accedida el 2 de marzo de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_1950-1997.html

U.S. Copyright Office. (s.f. E). *1998-2012 Congress passes the Digital Millennium Copyright Act.* Accedida el 2 de marzo de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_1998-2012.html

U.S. Copyright Office. (s.f. F). *2013 and beyond, the nation looks to the next great Copyright Act.* Accedida el 2 de marzo de 2019 en https://www.copyright.gov/timeline/timeline_2013-beyond.html

U.S. Copyright Office. (s.f. G). *Works Made for Hire. Circular 9.* Accedida el 11 de marzo de 2019 en <https://www.copyright.gov/circs/circ09.pdf>

Yzquierdo Tolsada, M. (2003). ¿Existe protección del derecho moral de autor en el sistema norteamericano? En C. Rogel Vide (coord.), *En torno a los derechos morales de los creadores*, (pp. 231-245). Madrid: AISGE.