

ARTISTAS Y DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL: SU INSERCIÓN EN EL CONTRATO DE TRABAJO*

Juan Antonio Altés Tárrega

Profesor Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universitat de València

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Los sujetos objeto de estudio. A. El artista asalariado. B. El artista intérprete. C. Encuentros y desencuentros entre la normativa laboral y la normativa sobre propiedad intelectual. a) Las exclusiones provocadas por la actividad realizada. b) La necesaria interpretación de una obra protegida. 3. Los derechos de propiedad intelectual objeto de ese estudio. 4. La transmisión de los derechos de explotación al empresario laboral en el marco de una relación laboral especial de artistas. A. Las posturas laboralistas: en especial la cesión de derechos como consecuencia intrínseca del contrato de trabajo. B. La independencia de los derechos de propiedad intelectual del artista en relación con el contrato de trabajo. C. Revisión crítica: la difícil aplicación práctica de la tesis laboralista.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene por objeto exponer el régimen jurídico de los derechos de propiedad intelectual de los artistas que desarrollan su actividad en el marco de un contrato de trabajo.

Compaginar estos dos regímenes jurídicos no resulta fácil. Su configuración, que puede llegar a ser antagónica, requiere de una inter-

vencción legislativa apropiada, que en España, a diferencia de otros países como Francia en los que la normativa ha ido evolucionando para armonizar estas cualidades, todavía no se ha producido. De hecho, la normativa laboral (el RD 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la Relación Laboral de los Artistas en Espectáculo Públicos, en adelante RDA) y la que regula los derechos de propiedad intelectual (el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto

* Artículo elaborado en el marco del Proyecto I+d+i DER2011-23528 del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual aprobada por la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, en adelante TRLPI) no interactúan y prácticamente se ignoran. En este contexto, la dificultad que supone construir el régimen jurídico del trabajo artístico bajo los parámetros del derecho laboral se incrementa exponencialmente cuando, como consecuencia de dicho trabajo, se originan derechos de propiedad intelectual. En ambos casos, el principal problema ha consistido en lograr una correcta conceptualización de los presupuestos básicos que caracterizan toda relación laboral —la dependencia y ajenidad—, no resultando difícil encontrar entre los intérpretes del derecho voces extremadamente críticas con la posibilidad de aplicar dichos presupuestos a estas relaciones jurídicas.

Así, en primer lugar, se ha defendido que la importante autonomía con la que se desarrolla la actividad artística, como consecuencia del aporte personal y singular que imprime el sujeto a la prestación contratada, impide entender que la prestación se realiza en régimen de dependencia y, por tanto, que se trata de una relación laboral (BUSTOS PUECHE, 2008). Es cierto que el trabajo de los artistas comparte *a priori* las notas distintivas que caracterizan el trabajo dependiente y el trabajo autónomo; sin embargo también lo es que la autonomía que presenta la actividad no siempre es suficiente para imponerse a la subordinación presente en la relación (GARRIDO PÉREZ, 1999), incluso cuando se contrata a artistas de renombre que son la propia esencia del espectáculo y cuyo estatus de independencia es todavía mayor. Por ello, hay que evitar caer en la trampa de la uniformidad que implica defender que cualquier actividad artística debe someterse, desde una postura iuslaboralista, a la norma laboral, o bien que se trata de una prestación de trabajo autónoma (GONZÁLEZ SÁNCHEZ, 2008).

No obstante, con el fin de evitar controversias, sería mejor que el RDA abordara frontalmente esta cuestión. De hecho, de forma indirecta ya lo hace, pues, en el art 6.2 se señala

que “*el artista está obligado a realizar la actividad artística para la que se le contrató, en las fechas señaladas, aplicando la diligencia específica que corresponda a sus personales aptitudes artísticas, y siguiendo las instrucciones de la empresa en lo que afecte a la organización del espectáculo*”; y con ello está diferenciando dos ámbitos distintos para la calificación de la dependencia: el referido a la organización del espectáculo; y el referido al desarrollo de la propia actividad, en el cual el artista goza de mayor autonomía. A este respecto quiero traer a colación que el ordenamiento jurídico laboral francés sí que ha resuelto de forma expresa esta controversia en favor de la laboralidad del vínculo. De esta manera, mientras que el art. L7121-3 del *Code du Travail*, establece una presunción de laboralidad sobre el trabajo artístico, el L7121-4 refuerza dicho posicionamiento señalando que la presunción se mantiene, entre otros factores, aunque se pruebe *que el artista conserva la libertad de expresión de su arte*, esto es, que mantenga un alto grado de autonomía en la prestación de la actividad artística. De hecho, la doctrina francesa advierte que, aunque, en principio, nada impide que el artista realice su prestación de forma autónoma, el alcance de la presunción hace prácticamente inviable tal posibilidad —DAUGAREILH y MARTIN, 2000; DRAI, 2005).

En segundo lugar, la ajenidad en los frutos, esto es la adquisición originaria por parte del empresario de los frutos del trabajo, ha sido la base argumental sobre la que ciertos autores han defendido la imposibilidad de construir una relación laboral cuando el artista con su actividad genera derechos de propiedad intelectual (BAUTISTA GARCÍA, 1992; ARA-GÓN GÓMEZ, 2007). El propio Tribunal Supremo en su sentencia de 24 de abril de 1986 (*Tol 2318553*) puso en duda esta posibilidad, argumentando que la tarea realizada por el artista no encuentra acomodo en una relación laboral. Sin embargo, al margen de cómo se articule el régimen de los derechos de propiedad intelectual en estos casos, lo cierto es que la ley expresamente admite esta posibi-

lidad y así lo expresa tanto el art. 51 TRLPI, en relación con los autores, como el artículo 110 TRLPI, objeto de este estudio, en relación con los artistas [STS de 31 de marzo de 1997 (RECUD 3555/1996) (*Tol 238141*)].

De todas maneras, la normativa no impone la laboralidad de las actividades artísticas en espectáculo público. Para determinar si la misma existe, “*habrán de analizarse las circunstancias tanto subjetivas como objetivas para determinar si estamos ante esa relación o no*” [STSJ Aragón de 15 de mayo de 1996 (s. nº 442/1996) (*Tol 387570*)]. Se requiere entonces que el trabajo desempeñado sea personal, voluntario, por cuenta ajena, subordinado y retribuido (STSJ Cataluña de 14 de diciembre de 1999 [s. nº 8977/1999]). Así, la STS de 19 de julio de 2010 [RECUD 2830/2009 (*Tol 1961533*)], mantiene al respecto que “*dependencia y ajenidad son, en consecuencia, los rasgos definitorios del nexo contractual laboral; características ambas que han de predicarse también de la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos*”. En consecuencia, no existe relación laboral cuando la relación jurídica se construye con un artista autónomo (DOLZ LAGO, 1983), formalizando un contrato de coproducción en el que el artista asume el riesgo empresarial junto con el productor (MARTÍN VILLAREJO, 2003), salvo que estas fórmulas se utilicen como una forma de esconder una relación laboral (STSJ de Andalucía, Málaga, de 15 de diciembre de 1992 [s. nº 883/1992]). Por tanto, al igual que en la relación laboral común, la manera en cómo se ejecuta la actividad determina la calificación contractual, sin que la forma, es decir el contrato elegido por las partes, imponga el tipo de relación jurídica del artista.

Finalmente, existe consenso en señalar que los requisitos esenciales que configuran una relación de trabajo, la dependencia y la ajenidad, se encuentran modulados o matizados en estas relaciones. Como la doctrina judicial pone de relieve, “*por la propia singularidad de esta actividad, los requisitos que caracterizan toda relación laboral ordinaria pueden concurrir con una*

mayor flexibilidad y en circunstancias ciertamente diferentes a las habituales en un contrato de trabajo sometido a las normas generales del Estatuto de los Trabajadores, sin que este hecho pueda impedir la aplicación de estos mismos criterios, con la matizaciones que sean necesarias” [STSJ de Cataluña de 14 de diciembre de 1999 (s. nº 8977/1999); STSJ Madrid de 25 de abril de 2002 (Rec. Sup. 1194/2002); STSJ Madrid de 5 de julio de 2002 (Rec. Sup. 2374/2002); y STSJ Castilla y León, Burgos, de 5 de febrero de 2009 (Rec. Sup. 12/2009) (*Tol 1567852*)]. En la jurisprudencia del Tribunal Supremo puede encontrarse esta doctrina en la sentencia de 31 de marzo de 1997 [RECUD 3555/1996, (*Tol 238141*)].

2. LOS SUJETOS OBJETO DE ESTUDIO

Antes de adentrarse en la problemática específica que genera la inserción de los derechos de propiedad intelectual en una relación de estas características, hay que delimitar el ámbito subjetivo sobre el que se aplica este régimen jurídico o, lo que es lo mismo, determinar a qué sujetos se aplica.

Pues bien, en este sentido, debe tenerse bien presente que se parte de una doble condición en el sujeto, la de artista interprete o ejecutante en el sentir de la normativa de propiedad intelectual y la de artista asalariado, a los efectos del RD 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la Relación Laboral de los Artistas en Espectáculos Públicos.

A. EL ARTISTA ASALARIADO

De acuerdo con el art. 2.1 ET el trabajo del artista asalariado posee un régimen jurídico especial. Con ello se precisa esta relación contractual, pese a poder desarrollarse bajo los parámetros de laboralidad, mantiene ciertos elementos que la individualizan y que justifi-

can una regulación especial y específica. Estos elementos propios están especialmente ligados a la cualidad de las personas que realizan la actividad artística, la naturaleza de la actividad, el tipo de funciones que desempeñan y el marco y el modo en que se desarrollan.

El ámbito de aplicación de esta normativa viene determinado de forma escueta en su art. 1.2, el cual establece que “*se entiende por relación especial de trabajo de los artistas en espectáculos públicos la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una retribución*”. Aparentemente, el art. 1.2 RDA, al igual que el art. 1.1 del Estatuto de los Trabajadores, construye el ámbito de aplicación de la relación especial a partir de los elementos subjetivos del contrato, esto es el trabajador y el empresario que lo contrata.

De esta manera, el trabajador ha de ser un artista, sin que ello implique que haya que poseer ciertas cualidades o aptitudes artísticas, bastando con que se desarrolle un trabajo artístico. Por ello, el condicionamiento subjetivo de la relación se transforma *de facto* en uno de carácter objetivo, pues queda referido a la actividad que es objeto de la relación laboral especial (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Es por tanto el concepto de *actividad artística* el que hay que determinar. Para ello, algunos autores han acudido a un concepto de lo artístico ajeno a la dogmática jurídica (ALZAGA RUIZ, 2001); y otros a un concepto legal de arte, acudiendo para ello a la normativa sobre propiedad intelectual (VALDÉS ALONSO, 2001). Sin embargo, estos parámetros no son válidos en todos los casos, pues con carácter general el concepto adopta en lo laboral perfiles más amplios (RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007), como más adelante se comprobaba en relación con el concepto de artista que integra el TRLPI. Laboralmente, a tenor del art. 1.3 RDA, “*quedan incluidas en el ámbito de aplicación del presente Real Decreto todas las relaciones establecidas para la ejecución*

de actividades artísticas, en los términos descritos en el apartado anterior; desarrolladas directamente ante el público o destinadas a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios como el teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición”. El precepto no define el concepto de actividad artística, si acaso proporciona un elemento indirecto para su identificación, tomando como referencia las modalidades de difusión de la actividad y los lugares en los que se desarrolla, pero permite concluir que para la normativa laboral sólo es relevante la actividad artística que se realiza en el marco de un espectáculo público o está destinada a provocarlo o conformarlo.

De esta manera, el espectáculo público debe entenderse como el creado para el público, porque se efectúa directamente ante él, o bien, de forma indirecta mediante, su grabación previa y su posterior difusión. La norma atiende al concreto sector o ámbito productivo al que pertenecen todos los trabajos de realización o producción de espectáculos y proporciona relevancia jurídica sólo al trabajo que, en los espectáculos públicos, es artístico y, para ello, se toman en consideración las cualidades específicas de los trabajos y no las de los trabajadores, en relación con el propio espectáculo (HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

Quedan englobadas, por tanto, todas aquellas actividades que pertenecen a esta concepción. Es, desde luego, el caso de aquellas actividades que se relacionan con el arte, esto es las relativas al género teatral, cinematográfico, musical o circense, que lleva a considerar artistas a los payasos, ilusionistas, bailarines, bailaoras, cantantes, músicos, actores de cine, actores de teatro, humoristas [STS de 24 de julio de 1996 (*Tol* 236417); STSJ Andalucía de 24 de mayo de 1994 (Rec. 1488/1993) y STSJ Andalucía de 21 de junio de 1996 (s. nº 839/1996); STS de 31 de enero de 1991 (Rec. nº 343/1990) (*Tol* 2425578); STSJ Madrid de

12 de febrero de 1996 (Rec. Sup. 4793/1994)]. Pero también quedan incluidas otras muchas que no tienen que ver con el mismo, como la actividad que desarrollan los presentadores de programas de variedades [STS de 16 de julio de 1990 (*Tol 2381962*)], los especialistas, los actores de doblaje [STS de 17 de noviembre de 1997 (Rec. Cas. 1528/1997) (*Tol 237315*)], las actividades taurinas, la lucha libre (COLLAUT, 1992), la participación de ciertos personajes en espectáculos públicos y la figuración de esos mismos personajes con fama en fiestas y celebraciones (HURTADO GONZÁLEZ, 2006), las *performances* de striptease y ciertas exhibiciones deportivas en las que no se encuentra el elemento competitivo (LÓPEZ-TARRUELLA, 1987).

Por contra, no quedan incluidos en el tenor del art. 2.1 ET los trabajos no artísticos en espectáculos públicos, que, si acaso, seguirán rigiéndose por la normativa laboral común [STS de 21 de junio de 1990 (*Tol 2418201*)].

B. EL ARTISTA INTÉRPRETE

Por su parte, la protección de los derechos de propiedad intelectual de los artistas se limita subjetivamente por el art. 105 TRLPI que otorga la condición de artista a “*la persona que representa, cante, lea, recite, interprete o ejecute de cualquier forma una obra...*”. De esta manera, el artista se define, en primer lugar, por la realización de una actividad en los términos señalados en el precepto y de esa genérica definición se desprende que, al igual que ocurre en el RDA, la actividad califica a la persona como artista, independientemente de sus méritos y/o cualidades. No se exige ni una cierta altura creativa, ni que el sujeto que la presta posea el requisito de profesionalidad. Basta, en principio, con la mera interpretación o ejecución de una obra para que se despliegue la protección que dispensa la normativa sobre propiedad intelectual. Así pues, el objeto de protección (cada interpretación artística de una obra) se define en función del sujeto de protección:

cada artista que interpreta o ejecuta una obra (SÁNCHEZ ARISTI, 2007-b).

Por otro lado, la consideración de artista requiere que la actividad se despliegue sobre una obra protegida por dicha normativa. El art. 105 TRLPI entiende que el objeto sobre el que recae la actividad artística ha de ser una obra de la creación humana (que es la que se lee, recita, interpreta), que ha de ser asimismo objeto de protección por la norma y por tanto incluye en el art. 10.1 TRLPI. Por tanto, la obra preexiste a la actividad artística. La autoría es anterior a la interpretación. Ahora bien, en las obras improvisadas, aquellas que se crean al tiempo que se interpretan o ejecutan, desaparece esta sucesión temporal. Así, independientemente de que la improvisación sea absoluta o tenga como base otra obra (constituyendo el resultado una obra derivada) los artistas tendrán que ser considerados como intérpretes y autores de sus improvisaciones (PESSINA DASSONVILLE, 2006).

A estos efectos debe recordarse que la obra surge de una creación intelectual suficiente del hombre, eso es ha de ser el resultado de “una actividad personal, controlada y elegida por el autor” (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2007-c); y que, como predica el art. 10 TRLPI, para beneficiarse de la protección que dispensa la normativa ha de tratarse de una obra original. Este concepto se ha venido entendiendo desde dos puntos de vista distintos: objetivo y subjetivo. El criterio objetivo se ha equiparado a la noción de novedad objetiva (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2007-b), si bien “no tiene la exigencia del requisito de novedad absoluta, propio de las invenciones patentables” (RODRÍGUEZ TAPIA, 2009-a), esto es, con su consideración como “un objeto y nuevo dentro del campo de las creaciones intelectuales” (DE ROMÁN PÉREZ, 2003). El criterio subjetivo, sin embargo, se identifica con la aportación personal del autor a la obra. Ello no implica la necesidad de que se incorpore una cierta “altura creativa”. Siguiendo esta postura, resultan protegibles las obras que reflejan la impronta del autor por

mínima que esta fuera, hasta el punto de que el concepto se redefine para considerar originales las obras que son resultado de una actividad creativa del autor (SAIZ GARCÍA, 2000). En opinión de reputados juristas el criterio objetivo, además de ser el que exige la ley para proteger y explotar una creación (RODRÍGUEZ TAPIA, 2009-a), tiene mayor trascendencia práctica que el subjetivo, pues si bien puede resultar ciertamente difícil buscar la impronta personal del autor, siempre cabe una comparación entre las distintas obras, de manera que analizando sus similitudes y diferencias, se constate la exigencia de originalidad o no (DE ROMÁN PÉREZ, 2003). Lo cierto es que ambas concepciones tienen sus pros y sus contras, por lo que, seguramente, lo más apropiado sea aplicar un doble concepto de originalidad. La protección requiere que la obra resultante no sea una reproducción o copia, o una transformación no autorizada de una obra preexistente; y que además incorpore una manifestación de la personalidad, talento o inventiva del autor. Esta doble concepción de la originalidad ha sido defendida tanto por la doctrina civil (VALBUENA GUITIERREZ, 2000; SAIZ GARCÍA, 2000), como por la laboral (VALDÉS ALONSO, 2001; ALTÉS TÁRREGA, 2011) En cualquier caso, las diferencias entre ambas concepciones no son tan irreductibles, cumpliéndose por lo general que si una obra resulta original desde una perspectiva objetiva también lo es de un modo subjetivo, reduciéndose a un problema de carga de la prueba (SÁNCHEZ ARISTI, 2005).

C. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE LA NORMATIVA LABORAL Y LA NORMATIVA SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL

Según se ha visto en lo anteriormente relatado, los sujetos objeto de regulación por el RDA y el TRLPI son mayoritariamente coincidentes. Pese a ello, existen discrepancias que van a provocar que ciertos artistas estén regulados por una norma y no por la otra. Para cono-

cer mejor a que sujetos nos referimos podemos se ha de tomar como referencia la actividad artística desempeñada (esto es la interpretación o ejecución que lleva a cabo el artista) y el objeto sobre el que recae dicha interpretación o ejecución.

a. Las exclusiones provocadas por la actividad realizada

En principio, la actividad artística a la que alude la normativa sobre propiedad intelectual es esencialmente la misma que la constituye el ámbito de la relación laboral especial de artistas. No obstante, existen ciertos matices que pueden llegar a excluir determinadas actividades del ámbito de aplicación de la normativa laboral y/o de la normativa sobre propiedad intelectual.

En este sentido, tomando como referencia la finalidad de la actividad desempeñada, debe señalarse que laboralmente, pese a la existencia de algunas manifestaciones doctrinales (TOROLLO GONZÁLEZ, 2000; RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007) y judiciales contrarias (STSJ Cataluña de 16 de febrero de 2004 [Rec. Sup. 675/2001]), se incluye cualquier actividad artística independientemente de que busque ocupar el ocio del público destinatario de la misma. Sin embargo, sí deben excluirse las actividades cuyo fin primordial es la docencia, o la divulgación y/o la información, pues no conforman un espectáculo (COLLAUT ARIÑO, 1992; HURTADO GONZÁLEZ, 2006; RUIS DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007).

De esta manera no conforman una relación laboral especial las actividades artísticas destinadas a la educación, pues aunque impliquen la ejecución de una obra y sean contempladas por un cierto público (es el caso por ejemplo de una interpretación como enseñanza en un conservatorio), no constituyen una actividad artística en espectáculo público (STSJ Castilla y León, Valladolid, de 10 de febrero de 1992 [Rec. Sup. 132/1992]). Sin embargo, si cum-

plen con los requisitos de la normativa sobre derechos de protección intelectual estas interpretaciones sí serán objeto de protección.

Tampoco se encuadran en la relación laboral de artistas las actividades que desempeñan ciertos profesionales de la información que son expuestas al público. En este supuesto se encuentra el meteorólogo televisivo si es él quien elabora y redacta la información, sin que la intervención del trabajador ante las cámaras desvirtúe el elemento informador predominante (STSJ Cataluña 2 de mayo de 2000 [Rec. 570/2000]); o la presentadora de televisión que participa en la elaboración de las noticias formando parte del equipo de redacción, al ser esta actividad predominantemente informativa (STSJ Madrid de 20 de septiembre de 2002 [Rec. Sup. 2956/2002]; STSJ Madrid de 12 de marzo de 2007 [Rec. Sup. 5768/2006]; STSJ Madrid de 28 de junio de 2002 [Rec. Sup. 2152/2002]; STSJ Galicia de 3 de julio de 2012 [Rec. Sup. 2212/2012]). En este caso existe coincidencia pues estas actividades tampoco son objeto de protección por parte de la normativa de propiedad intelectual, por cuanto, con carácter general, los textos que incluyen las noticias de las que informan no tienen la consideración de obras (SÁNCHEZ ARISTI, 2007-b); y además, aunque lo fueran, y esto es lo importante, no realizan ningún tipo de actividad creativa original al leerlos (CABANILLAS SÁNCHEZ, 1997-b).

Ahora bien, de acuerdo con esta argumentación, si la actividad consistente en la transmisión de las noticias se encomienda a un actor que se limita a poner voz e imagen a estas informaciones sí que había que entender que se daría el supuesto de actividad artística en espectáculo público (HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

A efectos de aplicar la normativa sobre propiedad intelectual, tampoco se consideran artísticas las actividades que prestan los extras, figurantes o modelos publicitarios por carecer de la nota mínima de originalidad (MARTÍN VILLAREJO, 2009-b), aunque su actuación

puede estar contenida, descrita o predeterminada por una obra. La originalidad se contempla desde un punto de vista subjetivo, en función de la impronta personal con que el artista contribuye a su actividad que hace que se diferencie de la de cualquier otro artista. Por tanto, cuando no existe esa aportación original a la interpretación o ejecución, no se genera protección, ni nacen derechos de propiedad intelectual (MARTÍN SALAMANCA, 2000).

Por otro lado, el propio RDA excluye determinadas actividades de su ámbito de aplicación. Así el art. 1 en sus apartados 4 y 5 determina que no integran la relación laboral especial las actividades artísticas que se realizan en un entorno privado y la relación de trabajo del personal auxiliar que colabora en la producción de espectáculos.

La exclusión de las actividades que se desarrollan en un ámbito privado se justifica en la no concurrencia del requisito de espectáculo público, aunque, como se señala en el propio art. 1.4 RDA, estas actividades artísticas sí pueden ser objeto de una relación laboral común, si se dan todos los requisitos de laboralidad. A la hora de definir lo que constituye ámbito privado, la doctrina (ALZAGA RUIZ, 2001; VALDÉS ALONSO, 2001, RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ; 2007) se ha fijado en las argumentaciones elaboradas al hilo del concepto de comunicación pública que regula la Ley de Propiedad Intelectual, consistente en la puesta a disposición del público de una obra sin distribución de copias físicas de la misma, pues dicha comunicación no se produce cuando tenga lugar “*dentro de un ámbito estrictamente doméstico*” (art. 20.1 TRLPI).

En este sentido, debe tenerse presente: a) que basta con que se posibilite el acceso del público, sin que importe el número determinado de personas que finalmente presencien el espectáculo artístico, bastando con que no haya una discriminación o selección de las personas que constituyen el público, es decir el público ha de tener posibilidad de acceder a la obra, aunque finalmente no lo haga (ER-

DOZAIN LÓPEZ, 1997); b) que el espectáculo será privado si está dirigido al entorno familiar, pero también a los amigos y personas que frecuentan el hogar de quien convoca y organiza (RIVERO HERNÁNDEZ, 2007) o a una pluralidad de personas unidas por vínculos asociativos, políticos, profesionales, etc. (STSJ de Cataluña de 16 de febrero de 2004 [Rec. Sup. 675/2001]); y c) que no importa el emplazamiento de la actividad, sino si se presenta o no con vocación de exhibición pública (DURÁN LÓPEZ, 1986), por lo que no es necesario que se desarrolle en el hogar familiar, pudiendo ser igualmente privadas las actuaciones que realizadas en un local con vocación pública, pero que se cierra para realizar un acto privado (RIVERO HERNÁNDEZ, 2007) y, en sentido contrario, que se considere pública la actividad artística llevada a cabo en un entorno totalmente privado si se realiza con vocación de difusión general o apertura al público (ALZAGA RUIZ, 2001). Evidentemente, cuando la interpretación o ejecución de una obra se produce en un entorno doméstico no se produce un acto de comunicación pública que genere derechos de propiedad intelectual, por lo que estas actividades tampoco son tenidas en cuenta por la Ley de Propiedad Intelectual.

Por otra parte, la segunda exclusión viene constituida por el denominado personal técnico y auxiliar que colabore en la producción de espectáculos. En este caso la exclusión se produce por falta de los requisitos de la realización de una actividad encuadrable en la relación laboral especial, es decir los trabajadores no llevan a cabo “*una labor artística propiamente dicha*” [STS de 21 de junio de 1990 (*Tol 2418201*)]. De hecho este personal se registrará, en su caso, por la normativa laboral común y normalmente mantendrá su vínculo aunque cambie el espectáculo, mientras que el personal artístico irá variando dada la necesidad de renovación constante que requiere la finalidad de disfrute y entretenimiento del público (GONZÁLEZ SÁNCHEZ, 2008).

En algunos casos la exclusión es obvia: maquinistas, eléctricos, utileros, técnicos de sonido y video, ayudantes de producción, acomodadores (STSJ Galicia de 18 de julio de 2003 [Rec. Sup. 3092/2003]); en otras no tanto. En cualquier caso, aunque se trate de actividades que requieren de un cierto tratamiento artístico y aunque el resultado final sea percibido por el público (decorado, vestuario, luces, sonido), el hecho de que sólo el resultado y no la actividad se exhiba excluye la aplicación del RDA.

Conforme a esta exclusión normativa quedan fuera del ámbito de aplicación de la norma laboral quienes ejercen de directores de un espectáculo público, pese a que tienen una participación primordial en la creación y formación del mismo, coordinando y supervisando distintas actividades. No por ello, su relación jurídica ha de quedar al margen del derecho del trabajo, pues, si en su actividad se dan los elementos que configuran la relación laboral, existirá una relación laboral especial de alta dirección (DOLZ LAGO, 1983) o bien una relación laboral común.

En principio, este tipo de trabajadores tampoco generan derechos de propiedad intelectual, pues carecen de la condición de artista a los efectos del art. 105 TRLPI. No obstante, existen otros supuestos en los que estas actividades sí son merecedoras de protección. Se encuentran en esta situación el director-realizador de películas que está excluido de la relación laboral especial de artistas, pero sí que es sujeto de derechos de autor, pues el art. 87 TRLPI lo ubica entre los autores, como coautor de la obra audiovisual; y con el director de escena, que “sirve de enlace entre el director y el equipo técnico, ocupándose de montar las obras teatrales y musicales llevando el orden del espectáculo y controlando el desarrollo del mismo en todas sus facetas”, lo que justifica su exclusión del ámbito de aplicación del RD 1435/1985” (GONZÁLEZ SÁNCHEZ, 2008), pese a que el artículo 105 TRLPI asimila su condición a la de los artistas otorgándoles idénticos derechos que a estos.

Frente a estos, el director de orquesta sí que se encuentra incluido en ambos ordenamientos jurídicos. Efectivamente, el art. 105 TRLPI equipara esta figura con los artistas y laboralmente la actividad desempeñada encaja con precisión en los presupuestos de aplicación del RDA. Estos sujetos, a diferencia de los directores de escena que también son equiparados a los artistas, realizan su actividad de cara al público y con su actuación conjuntan a los músicos y marcan el compás a seguir por la orquesta, dotando a la interpretación musical de la expresividad requerida (ALZAGA RUIZ, 2001). Su presencia en el espectáculo que se ofrece al público es estructural y no accidental (HURTADO GONZÁLEZ, 2006) y tiene evidentes connotaciones artísticas como para considerar que su regulación se lleva a cabo por el RDA (RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007).

b. La necesaria interpretación de una obra protegida

Como se dijo, para la Ley de Propiedad Intelectual sólo es artista quien interpreta o ejecuta una obra protegida y es esta exigencia la que provoca que el ámbito subjetivo de una y otra norma sea cualitativamente diferente. Efectivamente, por mucho que la inmensa mayoría de los artistas quede encuadrada en ambas, existen ciertos colectivos que sí se incluyen en el ámbito de aplicación del RDA, pero que carecen de los derechos que otorga la normativa sobre propiedad intelectual. Y ello pese a que la amplitud con la que se define la obra protegida multiplica las posibilidades de su interpretación o ejecución y, por tanto, también el elenco de artistas protegidos.

Este es el caso de los toreros, que despliegan su actividad sin sujetarse a una obra preexistente y de otras profesiones en similar situación sobre las cuales también se extiende un cierto debate científico, como los participantes en espectáculos deportivos, al margen de una competición, por consistir su actividad en una mera habilidad física; los artistas de circo; los

anteriormente comentados locutores y presentadores de noticiarios en radio y televisión; los extras y figurantes, ya que su actividad consiste en aportar únicamente su presencia física; los modelos publicitarios, etc.

La situación de exclusión de los toreros o artistas circenses, cuya actividad, pese a que sigue un cierto plan, un cierto orden y una cierta técnica, se excluye por carecer dicho plan de la identidad intelectual que caracteriza una obra, merece ser objeto de revisión, pues, siempre que la interpretación se exteriorice y sea original, derive o forme parte o no de una obra, debería ser merecedora de protección, por lo que se deberían incluirse ciertas actuaciones aleatorias, improvisadas, espontáneas y ciertas manifestaciones del folclore (PÉREZ DE CASTRO, 2009).

En cualquier caso, a la vista de lo hasta ahora expuesto, como se ha señalado, para el ordenamiento laboral es suficiente con que la actividad se destine a ser exhibida o contemplada por el público, mientras que para la Ley de Propiedad Intelectual “en cambio, sólo es artista el intérprete o ejecutante de una obra reconocida como tal en la propia TRLPI, lo que excluye de este ámbito a todos los artistas (en el sentido jurídico-laboral de la expresión) cuya actividad no tenga esa base y fundamento” (HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

3. LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL OBJETO DE ESE ESTUDIO

Los derechos de propiedad intelectual reconocidos a los artistas sobre sus actuaciones no tienen todos los mismos objetivos, si no que poseen diferente naturaleza y finalidad. En particular, la normativa les reconoce unos derechos de contenido patrimonial, también denominados derechos de explotación (recoñidos principalmente en los artículos 106 a 109 TRLPI) y ciertos derechos morales (art. 113 TRLPI).

Respecto de los derechos morales baste decir que el conjunto de derechos reconocidos en el artículo 113 TRLPI (derecho de paternidad, derecho de integridad y derecho de doblaje) es sustancialmente menor que el que se reconoce a los autores que configura un haz de facultades negativas o defensivas que parten del presupuesto de una explotación legítima y que “no empecen ni interfieren la explotación por el cesionario: la legitiman” (MARTÍN SALAMANCA, 2000). En contraposición, al autor también se le reconoce el derecho moral en su vertiente positiva: derecho de divulgación, derecho de modificación, derecho de retirada y el derecho de acceso al ejemplar raro o único. Sin embargo, en opinión de parte de la doctrina no hay una intención normativa de excluir al artista de estas facultades positivas. Se trata de lagunas que se explicarían por otros motivos que tienen que ver con el momento y la manera en que se fue incorporando a la normativa esta protección (DE ROMÁN PÉREZ, 2003), lo cual además justificaría que estas facultades sean aplicables analógicamente con base en el art. 14 TRLPI.

Por otro lado, los derechos de explotación son los que posibilitan que el artista obtenga réditos económicos por la explotación de su actuación, y por tanto constituyen la base de la problemática que aborda este trabajo. Pese a ello, queda fuera de los límites de estudio tratar el régimen jurídico particular de estos derechos, el cual, por otro lado, ha sido profusamente tratado por la doctrina, por lo que simplemente van a apuntarse unas pequeñas notas sobre los mismos, para a continuación determinar cuáles de ellos se ven afectados por la existencia de un contrato de trabajo.

Estos derechos, se pueden agrupar en dos categorías: derechos de autorización de carácter exclusivo y derechos de simple remuneración.

Así, de una parte, en los derechos de carácter exclusivo, el titular autoriza previamente cada acto de explotación de forma individual o varios actos de explotación de forma conjunta,

o por una duración concreta, a cambio de una contraprestación económica con el cesionario o el usuario. Forman parte de estos derechos: a) El derecho exclusivo a autorizar la fijación de las interpretaciones (art. 106 TRLPI); b) el derecho exclusivo a autorizar la reproducción de una actividad artística fijada (art. 107 TRLPI); c) el derecho a autorizar la distribución de las actividades artísticas fijadas (art. 109.1 y 2 TRLPI); y d) el derecho a autorizar la comunicación pública de las interpretaciones artísticas y de la puesta a disposición del público en entornos digitales de sus interpretaciones fijadas [art. 108.1.a) y b) TRLPI].

En relación con estos derechos deben destacarse ciertas peculiaridades en su regulación normativa:

En primer lugar, debe resaltarse que el derecho de fijación, mediante la cual se obtiene la matriz de la actuación artística en un soporte tangible que permite su posterior reproducción y explotación (SÁNCHEZ ARISTI, 2007-c), se regula de forma separada al derecho de reproducción, que posibilita que el artista pueda autorizar la obtención de copias, mediante su incorporación a medios o soportes diversos a los del original o primera fijación de la actuación. Este régimen jurídico choca con el establecido para el autor, en el que ambos derechos son regulados conjuntamente (art. 18 TRLPI) y con base en el mismo parece lógico entender que, en aquellos casos en que la actividad artística tiene por finalidad ser fijada para su posterior explotación, el derecho a autorizar la fijación, como ocurre en el caso de los autores, acompaña implícitamente al derecho a autorizar la reproducción (PÉREZ DE CASTRO, 2009), siendo entonces de aplicación el art. 107 TRLPI. Ahora bien, en aquellos otros casos en los que la actividad artística se lleva a cabo con vocación de ser representada ante el público, sin el propósito inicial de ser fijada para su reproducción, el derecho de fijación, exclusivo de los artistas, requiere de expresa autonomía y de expresa autorización, siendo este el supuesto al que se refiere el art. 106 TRLPI (DE ROMÁN PÉREZ, 2003).

En segundo lugar, también hay que llamar la atención sobre ciertas diferencias que la norma establece en relación con la posible transmisión de estos derechos a terceros. La norma no contempla respecto del derecho a autorizar la fijación, como sí hace expresamente en relación con los derechos a autorizar la reproducción y distribución, la posibilidad de que sea transmitido, cedido o sea objeto de licencias contractuales. Ciertamente, el precepto literalmente sólo se refiere a la autorización para fijar la actividad artística y, sin embargo, una parte de la doctrina avala que también pueda ser objeto de un negocio jurídico de transmisión. En estos casos el derecho cambia de titularidad y el adquirente obtiene las facultades de disposición del derecho que detentaba el artista-titular, por lo que será él quien proceda a autorizar o ceder a terceros la fijación de la actuación (SÁNCHEZ ARISTI, 2007-c). Se avala esta interpretación en el art. 1112 CC, que determina que “*todos los derechos adquiridos en virtud de una obligación son transmisibles con sujeción a las leyes, si no se hubiese pactado lo contrario*”, y que no puede entenderse derogado por el silencio de la LPI (RODRÍGUEZ TAPIA, 1997-c). Por tanto, la ausencia de una regulación expresa no debe ser entendida como prohibición, sino como habilitante de la transmisión del derecho. En sentido contrario, se defiende que la omisión por la norma del negocio transmisivo ha de entenderse como una prohibición de cesión, revistiendo a este derecho de carácter personalísimo (CABANILLAS SÁNCHEZ, 1997-c). Se señala que no cabe contraponer los derechos derivados de una obligación a los que se refiere el art. 1112 CC, con los que el artista pasa a detentar como consecuencia de su actuación y cuyo contenido está determinado por la norma. Estos derechos se agotan una vez autorizada la fijación, sin que quepa sostener que el empresario adquiere este derecho, permitiendo su posterior retransmisión, lo cual carece de sentido una vez se ha producido la fijación (VENTURA VENTURA, 1998). Por lo que parece que, cuando se trata de la propia actuación, sólo el artista, por

sí mismo o mediante tercero autorizado (el representante legal o voluntario), puede intervenir en el contrato CABANILLAS SÁNCHEZ, 1997-c). De esta manera, el derecho permanece en el dominio del artista, pues “la decisión de fijar no debe quedar en manos distintas a las del propio intérprete teniendo en cuenta que, una vez fijada la ejecución musical, se abra la posibilidad de la divulgación; y que cada una de las ejecuciones en vico de una obra es nueva y diferente” (DE ROMÁN PÉREZ, 2003); y el sujeto que obtiene la autorización sólo podrá realizar los actos de explotación que le confiera la autorización expresa. Sin embargo, una vez fijada, el resto de derechos de explotación de dicha fijación sí pueden ser transmitidos a otros sujetos.

Y, en tercer lugar, debe apuntarse que, pese a la contundencia con que la norma expresa el derecho exclusivo a autorizar la comunicación pública de las actividades artísticas —esto es los actos por los cuales una pluralidad de personas puede tener acceso a la interpretación de la obra, sin que se produzca una previa distribución de copias de dicha interpretación—, en realidad este *ius prohibendi* queda prácticamente restringido a ciertos actos de comunicación directa o inmediata. Efectivamente, según el art. 108.1.a) TRLPI, el artista detenta el derecho exclusivo a autorizar la comunicación pública de su actuación, esto es de su interpretación o ejecución de la obra, pero a continuación el precepto excluye este derecho en dos supuestos: “*cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión*”; o cuando “*se realice a partir de una fijación previamente autorizada*”. Tanto en el primer caso, que constituye un supuesto de comunicación directa, como en el segundo, que abarca todos los tipos de comunicación pública indirecta, el derecho a la autorización no es que no exista, sino que la misma se entiende incluida en el consentimiento otorgado para la actuación en vivo que va a ser fijada o radiodifundida, cediéndose entonces al productor o a la entidad de radiodifusión la facultad de decidir la comunicación pública (RODRÍGUEZ

TAPIA, 1997-e). Además, la norma sujeta las actuaciones artísticas que sean objeto de difusión por satélite o cable un régimen particular (art. 108.1 en relación con el art. 20.3 y 4 TRLPI) y establece un complejo sistema de remuneraciones para los actos de comunicación secundaria de las actuaciones artísticas fijadas (art. 108.4 y 5 TRLPI).

Por otro lado, aunque el art. 108.1.b TRLPI determina que los artistas tienen el derecho exclusivo de autorizar “*las fijaciones de sus actuaciones, mediante la puesta a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.º*”, es decir, mediante la puesta a disposición del público de las interpretaciones de las obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos con el objetivo de que cualquier persona pueda acceder a ellas en el momento y desde el lugar que elija, lo cierto es que el art. 108.2 TRLPI establece que, en el marco de un contrato de producción fonográfica o audiovisual, el derecho exclusivo a autorizar la puesta a disposición del público también se entiende cedido, salvo pacto en contrario, al productor, si bien se mantiene un derecho a una remuneración equitativa y única a abonar por quien realice el acto de puesta a disposición (art. 108.3 TRLPI). De esta manera, el derecho acaba por articularse como un supuesto más de comunicación pública secundaria (RODRÍGUEZ TAPIA, 2006; SÁNCHEZ ARISTI, 2006).

En fin, como puede observarse, el derecho a autorizar la comunicación pública se circunscribe a los actos de comunicación pública más antiguos y tradicionales, caracterizados por la inmediatez espacio-temporal entre quien interpreta o ejecuta la obra de cualquier modo y el público (RIVERO HERNÁNDEZ, 2007).

De otra parte, en los denominados derechos de remuneración, el derecho a percibir una determinada cantidad económica requiere que se produzcan unos requisitos que no siempre tienen una relación directa con las facultades de explotación. Cuando sí la tienen, el derecho de remuneración se explica por razones

de orden práctico, como una forma de facilitar la explotación de la actividad artística, pues su comercialización sería prácticamente imposible si se mantuviera la gestión individual (comercialización en masa, en la que se desconoce el número usuario de actos de explotación y de usuarios a autorizar, con la consiguiente imposibilidad de que el artista gestione individualmente con cada usuario). En estos casos, la participación de los artistas en la explotación de su actividad se presume (*ope legis* o *iuris tantum*) transmitida a un tercero, pero el titular conserva por cada acto de explotación el derecho a una remuneración equitativa. Se corresponden con esta categoría los actos de comunicación pública secundaria referidos en los apartados 3, 4 y 5 del art. 108 TRLPI y la cesión del derecho de distribución mediante alquiler de las copias que contienen la actuación fijada recogido en el art. 109.3.1º y 2º TRLPI. Además, la gestión de los derechos se hace de forma colectiva a través de las correspondientes entidades de gestión. En España la administración y gestión de los artistas de la industria musical reside en la AIE (Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión de España), mientras que otros colectivos como los actores, dobladores, bailarines y directores de escena gestionan colectivamente sus derechos a través de la AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión).

En otros casos, como ocurre con el canon por copia privada, la relación con los actos de explotación no es tan directa, ya que no dependen del ejercicio de un determinado derecho patrimonial, sino que más bien pretenden resarcir al autor por los actos de reproducción privada que se produzcan. Así, el art. 31.2 TRLPI determina que la reproducción de una copia privada de una obra ya divulgada hecha por una persona física que ha accedido a ella legalmente, no requiere autorización del intérprete o ejecutante, lo cual es extensible a la interpretación y ejecución de la obra. Sin embargo, sí genera para el artista intérprete o ejecutante un derecho de compensación equitativa (hasta ahora regulado en el art. 25 TRLPI, si

bien el RD-Ley 20/2011, de 30 de diciembre, de medidas urgentes en materia presupuestaria, tributaria y financiera para la corrección del déficit público, en su DA 10ª ha suprimido esta compensación equitativa y ha anunciado su sustitución por un nuevo régimen compensatorio que todavía no se ha aprobado), cuyo fin es resarcirle por los derechos de propiedad intelectual que dejan de percibir como consecuencia de estas reproducción de sus interpretaciones fijadas por parte de los usuarios finales en soportes físicos de audio y video o en soportes digitales que almacenan y reproducen archivos de audio y video.

La cesión de estos derechos al empresario, en el marco de un contrato laboral, opera de acuerdo con el pacto que alcancen las partes. Sin embargo, con el fin de facilitar el tráfico jurídico y permitir la explotación de la actividad artística el art. 110 TRLPI determina un mecanismo de cesión de derechos en defecto de pacto. La naturaleza jurídica, es decir el fundamento jurídico que determina esta cesión se aborda en el epígrafe siguiente. Sin embargo, hay otro aspecto del precepto que debe ser tratado ahora ya que según se detalla “*si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública previstos en este título...*”. Como puede observarse, el art. 110 TRLPI sólo hace mención expresa del derecho de reproducción y del derecho de comunicación pública y, además, a renglón seguido, expresa que, “*lo establecido en el párrafo anterior no será de aplicación a los derechos de remuneración reconocidos en los apartados 3, 4 y 5 del artículo 108*”. Así pues, la disposición normativa no engloba todos los derechos que la Ley atribuye al artista por su actuación, al tiempo que otros son excluidos expresamente. Por ello no está de más determinar qué ocurre con estos otros derechos —los no incluidos y los excluidos— y dilucidar si pueden ser objeto de cesión tácita o presunta.

Pues bien, en primer lugar, la norma, en relación con los derechos sobre los que existe un *ius prohibendi*, no alude ni al derecho de fijación, ni al de distribución. En relación con éste último, algún autor ha defendido que su no inclusión del derecho se debe a un olvido del legislador (VENTURA VENTURA, 1998) y en consecuencia conforma parte del conjunto de derechos que, a falta de pacto, se ceden al empresario (RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Pese a ello, coincido con aquellos autores que defienden que la exclusión es intencionada y que persigue que la cesión de este derecho deba ser pactada expresamente (SUAREZ LOZANO, 1995; HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Por ello, el artista podrá reservarse el derecho a autorizar la distribución, en todas o algunas de sus formas (venta, préstamo) o ceder el mismo en función de las condiciones pactadas con el empresario. Se salvaguarda el derecho del artista a negociar la remuneración que ha de obtener por cada copia vendida, salvo el derecho de alquiler que, como se vio, se encuentra presuntamente cedido al productor. No obstante, lo normal será pactar expresamente la cesión de este derecho al productor para facilitar la normal explotación de la actividad artística a cambio de un derecho remuneratorio que normalmente se concretará en una cantidad a tanto alzado, en un porcentaje sobre el salario (MARTÍN VILLAREJO, 2003) o en una cantidad sobre cada copia distribuida y vendida.

Más sorprendente resulta la ausencia de toda referencia al derecho de fijación, ya que la cesión del derecho de reproducción debe incluir también este derecho para poder ejercitarse (VALDÉS ALONSO, 2001). De hecho, para algún autor, partiendo de que el art. 110 TRLPI sólo se aplica a los contratos que tienen por finalidad grabar la actuación artística siempre se cedería al empresario el derecho de reproducción y comunicación pública (CABANILLAS SÁNCHEZ, 1997-e). Sin embargo, en mi opinión, el artículo 110 TRLPI se debe aplicar a cualquier actividad artística y la no inclusión del derecho de fijación ha de

explicarse en base a la ya referida separación entre este derecho y el de reproducción. Con esta interpretación, además, se da sentido al último inciso del párrafo primero del precepto que determina que el empresario adquiere los derechos a los que se refiere el precepto siempre que “*se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato*”, de manera que la actividad que desarrolle el empresario resultará determinante para delimitar el régimen de adquisición de los derechos de propiedad intelectual (VALDÉS ALONSO, 2001; HURTADO GONZÁLEZ, 2006; RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Efectivamente, en los casos en que la actividad artística contratada tiene como finalidad ser grabada para su posterior explotación, no cabe separar el derecho de fijación del de reproducción, el primero se encuentra subsumido en el segundo, por lo que la referencia a la cesión del derecho de reproducción es suficiente. En este sentido, la celebración de un contrato de producción fonográfica o de grabación audiovisual cuyo fin es la fijación de la actuación para su posterior reproducción y comunicación pública, implica la cesión de todos ellos, si bien, sólo en relación con las formas o modalidades de explotación que se deriven de la naturaleza del contrato, por lo que cualquier otro acto de explotación deberá ser autorizado. Sin embargo, en otras ocasiones, el derecho de fijación se presupone cedido al margen del derecho de reproducción. Así ocurre con las actuaciones concertadas para llevar a cabo actos de comunicación pública que requieren la previa fijación de la actuación. En estos casos, el contrato permite la grabación de la actuación y evidentemente la comunicación pública de la misma, pero no pueden entenderse autorizados o cedidos el derecho a la reproducción y distribución de copias de la misma. De todas maneras, con el fin de evitar obstáculos en la explotación de la actividad artística suele ser práctica habitual autorizar de forma expresa este derecho al productor (MARTÍN VILLAREJO, 2003).

Es, por tanto, en los casos en los que cabe ejercer este derecho de forma independiente

cuando opera esta exclusión, debiendo el empresario contar con la autorización expresa del artista. De esta manera, al contratar la mera ejecución artística para ser representada en directo ante el público, en el marco de un arrendamiento de servicios o de un contrato de trabajo se autoriza la comunicación pública de la misma, la cual está incluida en la propia aceptación del contrato, pero nada más (CABANILLAS SÁNCHEZ, 1997-e; HURTADO GONZÁLEZ, 2006; RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Se traslada al arrendador o empresario la capacidad de exigir la prestación en que consiste la actuación así como la de controlar la dimensión pública de la misma (SÁNCHEZ ARISTI, 2007-e). Lo mismo ocurre si el contrato se perfecciona con el fin de transmitir de forma simultánea la actuación, pues el acto de transmisión es también uno de comunicación pública (HURTADO GONZÁLEZ, 2006; RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Pero si se pretende su comunicación pública por cualquier otro medio o la fijación de dicha actuación y/o su reproducción y distribución, así como la comunicación pública de dicha fijación, se requerirá un pacto expreso, y si éste no se produce no cabrá entender cedido, por vía del art. 110 TRLPI, ninguno de estos otros derechos. En ese sentido, a mi juicio, no puede ni debe defenderse, como hace parte de la doctrina, que es la actividad habitualmente desarrollada por el empresario y no la concreta finalidad de la actividad contratada la que determinará la cesión de unos y otros derechos, de manera que, “aun cuando del contrato de trabajo se pudiera desprender que lo únicamente pactado era el desarrollo (ante el público) de determinadas interpretaciones artísticas, la actividad (habitual) de la empresa (audiovisual, discográfica, etc.) determina la cesión de los derechos de comunicación pública y reproducción (y fijación, lógicamente) (); sólo de esa manera entendemos satisfecha la causa del contrato de trabajo para el empresario” (VALDÉS ALONSO, 2001).

En segundo lugar, en relación con los derechos de simple remuneración que se articulan a través de entidades de gestión colectiva, la norma determina expresamente, al menos para parte de ellos, su exclusión del mecanismo de cesión. En cualquier caso, debe señalarse que los derechos a los que remite la norma, recogidos en el art. 108.3, 4 y 5 TRLPI, de hecho, configuran una cesión al productor del derecho a autorizar la comunicación, por lo que la exclusión debe entenderse hecha al derecho remuneratorio en sí que estos mismos preceptos atribuyen al artista. Por otro lado, aunque para algunos autores sí cabría una cesión expresa de estos derechos (RODRÍGUEZ TAPIA, 1997-e; HURTADO GONZÁLEZ, 2006), coincido con la doctrina que defiende se excluye tanto la presunción de transmisión, como la propia transmisión misma (MARTÍN VILLAREJO, 2009-g). Se garantiza el derecho de los artistas a una compensación económica por cada acto de comunicación pública que deberá abonar el usuario a través de la correspondiente entidad de gestión. Al respecto, en sede judicial, se arguye frente a esta tesis que los precedentes legislativos; la naturaleza de estos derechos de remuneración; su ejercicio a través de entidades de gestión; y la propia literalidad del art. 110 TRLPI mantienen la irrenunciabilidad de estos derechos y, por tanto, la posibilidad de transmitirlos [SAP Madrid de 11 de septiembre de 2002 (Rec. Núm. 9/2001) (*Tol* 228983); SAP Madrid de 12 de noviembre de 2003 (Rec. Apelación, Rollo 133/2003); SAP Madrid de 11 de junio de 2004 (Rec. Apelación 700/2003) (*Tol* 510730)]. Por último, hay que precisar que, aunque no se mencione, tampoco pueden ser objeto de cesión en el contrato laboral: a) el derecho de remuneración por copia privada, pues se trata de un derecho de gestión colectiva obligatoria e indisponible a título individual; la radiodifusión por cable en el ámbito de la Unión Europea que también requiere de forma imperativa gestión colectiva (art. 108.1 y art. 20.4.b TRLPI), aunque no esté incluida entre las que recoge el precepto (MARTÍN VILLAREJO, 2009-g); y

c) el derecho de remuneración que obtiene el artista por la cesión presunta al productor de derecho a autorizar el alquiler de las fijaciones de la actividad artista.

4. LA TRANSMISIÓN DE LOS DERECHOS DE EXPLOTACIÓN AL EMPRESARIO LABORAL EN EL MARCO DE UNA RELACIÓN LABORAL ESPECIAL DE ARTISTAS

Con anterioridad a la aparición de una protección específica para los artistas, el contrato se erigía como el instrumento jurídico que determinaba tanto la actividad a realizar, como las formas y condiciones de exhibición de la misma (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). En este contexto el empresario, salvo limitación expresa, adquiriría todas y cada una de las facultades derivadas de la actividad artística, incluyendo la posibilidad de fijarla, reproducirla, radiodifundirla, etc. El progresivo desarrollo de un régimen protector ha invertido este panorama, al atribuir al artista la decisión sobre las condiciones de explotación de la actividad artística, de manera que el contrato se ha convertido en un instrumento habilitante (y no limitante) para el empresario (HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

De todas maneras, la regulación que la normativa de propiedad contractual despliega sobre la transmisión de estos derechos es ciertamente escasa, en contraposición a la forma en como se trata esta materia en relación con los derechos de autor (SÁNCHEZ ARISTI, 1997-d), sobre todo si se tiene en cuenta que en la mayoría de las ocasiones la contratación de una actividad artística está supeditada a la explotación de los derechos que se desprenden de la fijación de dicha actividad (VALDES ALONSO y BENZAL MEDIA, 2004). Por ello, los contratos que ligan a los artistas con los sujetos a los cuales transmiten los derechos

para explotar el resultado de su actividad (organizadores de espectáculos y/o productores de fonogramas o videogramas, entidades de difusión y radiodifusión) tienen un alto grado de atipicidad y se regulan de acuerdo con las reglas generales del Código Civil y por los usos del sector al que pertenecen (tiempo de vinculación del artista, compromisos adquiridos, forma y causa de desvinculación) (SÁNCHEZ ARISTI, 1997-d). La ausencia de una regulación más detallada resulta todavía más problemática cuando los artistas desarrollan su actividad en régimen de dependencia y ajenidad, mediante un contrato de trabajo conforme, en la inmensa mayoría de las veces, a los postulados del RDA.

La única referencia legal a esta cuestión se encuentra en el ya mencionado art. 110 TRLPI, el cual señala que, “*si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública previstos en este título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato*”. Pese a que el precepto sitúa en igualdad ambos contratos —el de trabajo y el de arrendamiento de servicios—, lo cierto es que la actividad artística se encuentra mayoritariamente regulada por el derecho del trabajo. El precepto reproduce, más o menos, el dibujo establecido por el art. 51 TRLPI para los autores asalariados cuando señala que: “*1. La transmisión al empresario de los derechos de explotación de la obra creada en virtud de una relación laboral se regirá por lo pactado en el contrato, debiendo éste realizarse por escrito. 2. A falta de pacto escrito, se presumirá que los derechos de explotación han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario en el momento de la entrega de la obra realizada en virtud de dicha relación laboral*”.

Pues bien, en ambos casos, la ambigüedad de los preceptos y la añadida, y mencionada, desatención de la norma laboral hacia esta sin-

gularidad, obligan a realizar una labor de integración normativa, con el fin de determinar en virtud de qué negocio jurídico se produce la transmisión de derechos. En este sentido, atendiendo a la propia idiosincrasia de la relación laboral lo que en realidad debe determinarse es si dicha transmisión forma parte del objeto del contrato y si, por tanto, más que ante una cesión, existe una atribución *ab origine* de estos derechos al empresario, que se produciría como consecuencia de la propiedad que el empresario detenta sobre los frutos del trabajo (principio de ajenidad en los frutos), es decir como consecuencia del poder de disposición que ostenta sobre la actividad artística. Se trata de una cuestión de indudable trascendencia práctica, ya que la explotación comercial de la actividad artística fijada para su reproducción y/o comunicación pública tiene un valor económico muy superior al de la propia interpretación o ejecución. Por ello, cobra suma importancia determinar si el empresario adquiere también posibilidad de disponer de la misma a estos efectos (RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Para lograr una respuesta, a la hora de rescatar las tesis elaboradas por la doctrina, se va a acudir tanto a las argumentaciones vertidas sobre los artistas asalariados, como sobre los autores asalariados, pues son igualmente trasladables a los primeros.

De todas maneras hay que comenzar advirtiendo que en este tema es difícil dar con una solución exacta. Existen varios modelos, cada uno con sus peculiaridades, que, además al implantarse en cada país, adoptan perfiles propios, impidiendo establecer categorías estancas. Aun así, la doctrina que se ha encargado de realizar estudios comparativos sobre esta materia ha elaborado la siguiente clasificación (LUCAS-SCHLOETTER, 2004):

a. Reconocimiento de la cualidad de autor al propio empresario, atribuyéndole en consecuencia el reconocimiento de autoría de la obra, tanto en su vertiente patrimonial como moral. Esta situación, con mayor o menor alcance, es típica de los países de tradición jurídica anglosajona (ROUSSEL, 1990).

b. Transmisión de los derechos patrimoniales al empresario por efecto de la propia Ley. En este caso se distinguen dos situaciones: *cessio legis* y presunción de cesión.

c. Cesión tácita de derechos patrimoniales por efecto del contrato de trabajo.

d. Mantenimiento del régimen de titularidad de derechos de autor y propiedad intelectual sin incidencia del contrato de trabajo.

Pese a ello, atendiendo a la difícil categorización aludida, se advierte que ineludiblemente la figura de la *cessio legis* se encuentra muy próxima a la ficción legal, por la que la ley atribuye al empresario los derechos de forma originaria, mientras que la simple presunción no está lejos de la cesión tácita, sobre todo cuando esta última es evocada por el propio legislador (LUCAS-SCHLOETTER, 2004).

En cualquier caso, nuestro ordenamiento jurídico, como el del resto de los países de tradición jurídica latina, considera que los derechos pertenecen al autor o al artista que crea o interpreta la obra, independientemente de que la actividad creadora se lleve a cabo de forma autónoma o se enmarque en un contrato de trabajo o un arrendamiento de servicios. Se aparta esta regulación de la típica de los países anglosajones que, bajo el influjo de la normativa del *copyright*, atribuyen la titularidad de los derechos de autor que se generan en el marco de un contrato de trabajo al empresario.

Por tanto, el empresario no detenta un derecho de autor *ab initio*, sino un derecho derivado de una cesión, de una concesión, de una licencia o de un derecho de uso (ROUSSEL, 1990). Prevalece el principio por el cual autor es quien crea la obra y, por ello también los artistas, cuando realizan su actividad mediante un contrato de trabajo, mantienen los derechos de propiedad intelectual que la norma les reconoce (BAUTISTA GARCÍA, 1992).

Partiendo de esta premisa, la doctrina ha considerado que el mecanismo por el cual se ceden los derechos de propiedad al empresario en la norma española constituye, retomando la

clasificación sobre los modelos de regulación, bien una cesión tácita (VALDÉS ALONSO, 2001), o bien una cesión presunta (BAUTISTA GARCÍA, 1992; SÁNCHEZ ARISTI, 2006; RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007; LUCAS SCHLOETTER, 2004). Ambas figuras presentan, como ya se advirtió, un cierto nivel de abstracción, lo que hace que muchas veces sea difícil diferenciarlas o distinguir las de otras fórmulas como la cesión legal.

Además, se tiende a forzar su sentido, pues, en mi opinión, el hecho de adoptar una u otra postura está muy relacionado con el fin que la doctrina pretende atribuir al contrato de trabajo en relación con los derechos de propiedad intelectual. Así, al defender la cesión tácita, se mantiene que la norma atribuye siempre la explotación intelectual de la actividad artística al empresario, bien con el contenido que las partes determinen, bien con el contenido que expresa la ley, por lo que no cabría un pacto de no cesión. De hecho, en defecto de pacto, el empresario siempre podrá esgrimir la titularidad de dichos derechos, sin que el trabajador-artista pueda oponerse a ello. Desde esta perspectiva, como se ha señalado, habría que entender que la normativa sobre propiedad intelectual no impide que el empresario pueda utilizar aquellas fórmulas de exhibición de la actividad artística no contempladas en el contrato, sino sólo las que expresamente dicho contrato excluya. El mandato legislativo implicaría que el empresario adquiere como consecuencia del contrato los derechos de propiedad intelectual salvo estipulación en contrario que lo evite, manteniéndose por tanto el mismo régimen que operaba con anterioridad al reconocimiento legal de estos derechos de los artistas (ALZAGA RUIZ, 2001; HURTADO GONZÁLEZ, 2006). En otro sentido, la cesión presunta implica que la atribución de derechos al empresario se produce salvo pacto en contrario (BAUTISTA GARCÍA, 1992; HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Siguiendo esta interpretación, la STSJ Madrid de 7 de noviembre de 1994 [Rec. 1123/1993] señaló que “*previene la norma una presunción iuris tantum*

que no es observable (...) cuando las partes establezcan otras exigencias, o del propio contrato se infiera con absoluta claridad el limitado alcance de la autorización, esto es, que resulte de la propia naturaleza u objeto del contrato”.

Es decir, cabe una cesión expresa, modulada en el contrato; una cesión, en defecto de acuerdo expreso, con el contenido que la norma refiere; y un pacto de no cesión, lo que es tanto como afirmar que la explotación del contenido patrimonial de los derechos de propiedad intelectual puede quedar al margen del contrato de trabajo y, por tanto, que no forman parte de su objeto. De hecho, aun sin pacto, el trabajador podría demostrar, en función de las circunstancias concretas, que nunca hubo intención de ceder los derechos de contenido patrimonial.

Una vez hechas estas premisas, hay que acometer las distintas tesis mantenidas sobre la naturaleza jurídica de la transmisión de los derechos del artista asalariado al empresario.

A. LAS POSTURAS LABORALISTAS: EN ESPECIAL LA CESIÓN DE DERECHOS COMO CONSECUENCIA INTRÍNSECA DEL CONTRATO DE TRABAJO

Con carácter general, la doctrina y la jurisprudencia, han explicado la cesión de los derechos de propiedad intelectual al empresario en la especial naturaleza jurídica del contrato de trabajo y en la atribución de los frutos que este produce al empresario.

Este ha sido el sentir mayoritario de la doctrina y por el que había venido optando las resoluciones judiciales, lo cual, además, conlleva considerar que la retribución que se produce por la cesión de derechos posee carácter salarial [STS de 9 de diciembre de 1982 (RJ 1982\7791); STS de 12 de febrero de 1985; STS de 13 de octubre de 1986 (Tol 2322629); STS de 26 de febrero de 1988 (Tol 2355595); STS de 9 de octubre de 1989 (Tol 237767); la STS de 31 de marzo de 1997 (RECUD

3555/1996) (Tol 238141); STSJ Madrid de 20 de junio de 1995 (Rec. 2605/1994); STSJ País Vasco de 19 de octubre de 1999 (Rec. 1599/1999); STSJ Andalucía, Sevilla, de 21 de enero de 2000 (Rec. 3903/1999)].

De acuerdo con esta idea, la cesión de los derechos de explotación constituye, junto con la actividad propiamente dicha, la causa del contrato de trabajo, pues la actividad y su resultado no pueden separarse de los derechos de explotación (VALDÉS ALONSO, 2001; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, 2008). Se entiende que la actividad que realiza el trabajador no genera un beneficio económico, sino que éste nace con la explotación de la actividad por parte del empresario, que es quien compensa al artista asalariado, mediante el salario, de parte de dicho beneficio (ARAGÓN GÓMEZ, 2007). Esto es, los derechos de explotación forman parte del objeto del contrato de trabajo, sin que sea un obstáculo el hecho de que la adquisición de los frutos por parte del empresario, por la incidencia de una norma que no forma parte del ordenamiento laboral, se produzca a título derivado y no originario. De hecho la ajenidad propia de la relación laboral se explica por dicha cesión de los derechos de propiedad intelectual y, por tanto, la retribución atiende a estas dos circunstancias: a la actividad y a la cesión de los resultados de la misma (VALDÉS ALONSO, 2001). En definitiva, así entendida, la ajenidad se consume, bien en los términos que se pacten (delimitando qué se entiende por fruto del trabajo), o bien por la cesión que establece el art. 51 TRLPI para los autores asalariados y el art. 110 TRLPI para los artistas de forma específica.

Así, en la STS de 12 de febrero de 1985 se mantiene que “*la propiedad intelectual en cuanto conjunto de derechos que la ley reconoce al autor o autores sobre la obra producto de su inteligencia entendida la expresión de su sentido más amplio y general, es parte indisoluble de la actividad laboral, cualquiera que sean los pactos que la regulen, porque otra cosa conduciría a establecer una artificial y nociva disgregación del contrato, en cuanto acuerdo de voluntades organizado para*

producir determinados efectos, haciéndole perder su sustancial unidad y haciendo, incluso, desaparecer los principios generales y especiales sobre los que cada relación se construye”.

Posteriormente, enmarcada en la misma forma de interpretar la cesión de derechos, la STS de 31 de marzo de 1997 [RECU 3555/1996 (Tol 238141)], matizaba que, “*cuando el resultado del trabajo es una obra de autor... la cesión de dicho resultado no tiene por qué abarcar a la integridad de los derechos de propiedad intelectual, sino sólo a los principales o más relevantes*”. De esta primera afirmación se pueden extraer algunas consecuencias. La existencia de un contrato de trabajo con un autor no requiere la cesión de todos los derechos de propiedad intelectual. Por tanto, será el contrato de trabajo el que necesariamente delimite qué derechos se transmiten y cuáles no. Sin embargo, los principales o más relevantes, esto es, los que posibilitan la explotación comercial de la obra creada en función de la actividad desarrollada por la empresa sí han de pasar a ser de titularidad empresarial. Y, en caso de que nada se diga en el contrato, entrará en juego el art. 51 TRLPI.

Continúa argumentando la citada sentencia que el derecho de propiedad intelectual está compuesto por un complejo y plural entramado de facultades, que no siempre pueden ser objeto de cesión a terceros como ocurre con las que integran el derecho moral del autor. Y que, el presupuesto de ajenidad incluye la cesión de los derechos de propiedad intelectual como frutos del trabajo, si bien no es necesario que se transmitan todos, sino sólo los principales. Por último, se establece, “*a propósito de la ajenidad en las relaciones de servicios de creación de obras de autor, que el derecho de autor es independiente, compatible y acumulable con el derecho de propiedad sobre la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual (artículo 3 de la Ley)*”. Por tanto, la cesión resulta, de esta manera, indispensable para la existencia de un contrato de trabajo. No cabe, en los términos señalados anteriormente, un pacto de no cesión de derechos, pues sin transmisión de

derechos, o incluso cuando solo se transmitan aquellos cuya importancia económica es accesorio, no podrá entenderse existente una relación laboral (ARAGÓN GÓMEZ, 2007).

Existe otra tesis doctrinal que, aunque considera que la transmisión de los derechos de propiedad intelectual forma parte del objeto del contrato, la desliga del presupuesto de ajenidad de la relación laboral. De acuerdo con esta interpretación, la cesión de los derechos de propiedad intelectual es un presupuesto del contrato que hace posible su objeto y que cumpla con su finalidad de exhibición pública —que es lo que caracteriza la relación laboral especial de artistas en espectáculos públicos (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). De esta manera, el empresario sólo adquiere aquellos derechos que permiten realizar el objeto básico del contrato de trabajo, formando parte de él, junto con la actividad convenida. Por tanto, se entiende que, a diferencia del contrato con el autor asalariado, cuya existencia es posible sin que haya cesión de derechos, en el caso de los artistas no puede perfeccionarse el contrato sin la exhibición de la actividad por parte del empresario, constituyendo entonces la cesión parte de su objeto, sin que pueda admitirse la mera actividad artística sin posibilidad de exhibición, salvo, claro está, cuando se contrate una actuación realizada exclusivamente en vivo o cuando la realicen artistas no protegidos por la LPI. La ajenidad, en cualquier caso, no se identifica con esta cesión, sino con la prestación de hacer contratada: la actividad artística (que incluirá en su caso las posibilidades de exhibición convenidas). El trabajador se integra en el ámbito de organización del espectáculo, dirigido por el empresario, siendo ajeno respecto de su titularidad y resultado. Los derechos de explotación no son un fruto del trabajo, ni del proceso productivo, sino un presupuesto del mismo que lo delimitan y le dan sentido.

Por último, también se ha defendido la laboralidad de la cesión de los derechos de propiedad intelectual, sin que ello implique identificarlos con el presupuesto de la ajenidad

o con el objeto del contrato. Así, partiendo de que los derechos aludidos tienen naturaleza transmisible aun cuando no existiera el artículo 110 TRLP, se defiende que la transmisión de los derechos se produce por efecto de un pacto entre las partes que, sin embargo, no posee naturaleza civil, sino laboral (RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, 2007). Se argumenta que los derechos de explotación se derivan de la actuación artística, que, como tal, se desarrolla en el marco de un contrato de trabajo, por lo que el pacto tácito o expreso de cesión de los mismos forma parte del contenido del contrato de trabajo, lo que además justifica la naturaleza salarial de las contraprestaciones que recibe el artista por esta cesión.

B. LA INDEPENDENCIA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON EL CONTRATO DE TRABAJO

Frente a estas tesis laboristas, también se ha defendido que el reconocimiento de la propiedad intelectual al autor o al artista en cualquier caso, aunque medie un contrato de trabajo, implica que la ajenidad queda referenciada en la actividad creativa, sin compromiso con el resultado, y que la no inclusión de la propiedad intelectual en el objeto del contrato de trabajo viene avalada por el propio articulado que subordina la cesión al pacto entre el trabajador y el empresario (BAUTISTA GARCÍA, 1992; ALZAGA RUIZ, 2001; HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

Se afirma que la cesión de derechos no nace como causa del contrato de trabajo, sino como consecuencia de otro vínculo de naturaleza civil o mercantil que se superpone al contrato de trabajo, lo cual es igualmente predicable si la actividad se realiza mediante un contrato de arrendamiento de servicios.

En este caso el trabajador se obligará mediante el contrato de trabajo a la prestación de los servicios de la actividad artística a cambio

de un salario y, mediante otro contrato, estipulará el alcance y el contenido de la cesión de los derechos de propiedad intelectual al empresario. Poco importa que la cesión se instrumente en el momento de celebrar el contrato de trabajo —en contrato aparte o incluida como un contenido más del mismo, lo que no alteraría su naturaleza—, o en un momento posterior. Existiría en este caso una relación jurídica compleja, un contrato mixto que no responde a los criterios ortodoxos de los tipos contractuales tipificados en la normativa de referencia, pero que no pierde su naturaleza laboral por contener un pacto añadido, de cuya realización depende el objeto del contrato de trabajo, que aisladamente puede ser considerado civil [STS de 19 de mayo de 1986 (*Tól 2321071*)]. Se trataría de un arrendamiento de obra o una prestación laboral que llevaría aparejada la cesión de los derechos de propiedad intelectual. De no existir este pacto, entrará en juego la presunción de adquisición, pero no por ello se desvirtúa este mecanismo de transmisión de derechos, quedando salvaguardada la consideración que la norma hace del autor y sus derechos sobre el resultado de su creación (BAUTISTA GARCÍA, 1992).

Esta postura también tiene cierto apoyo jurisprudencial, pues, tras muchos años sin entrar en el fondo de esta cuestión, en el año 2010 se dictaron un buen número de resoluciones, con idéntico sentir y presupuesto de partida (la discutida relación laboral de actores de doblaje), que han significado una vuelta de tuerca al entendimiento de esta cuestión y que, además, la abordan desde el punto de vista de los artistas y no de los autores [STS 16 de julio de 2010 (Rec. 3391/2009) (*Tól 1952837*); STS de 19 de julio de 2010 (RECUD 2830/2009) (*Tól 1961533*); STS de 19 de julio de 2010 (Rec. 2233/2009) (*Tól 1973410*); STS de 19 de julio de 2010 (Rec. 1623/2009) (*Tól 1973509*); STS 5 de octubre de 2010 (Rec. 1766/2009) (*Tól 1981476*); STS de 6 de octubre de 2010 (Rec. 2010/2009) (*Tól 1980657*), STS de 24 de noviembre de 2010 (RECUD 191/2010) (*Tól 1998387*), y STS de 9 de diciembre de

2010 (RECU 1874/2009) (*Tol 2030258*), sobre las mismas *vid.* GARCÍA TESTAL, 2011).

Como digo, el sentir de estas sentencias es similar, cuando no idéntico, lo que, dado que han tenido como ponentes a distintos magistrados, da idea del asentamiento de la cuestión en el Tribunal Supremo. En la exposición se sigue el hilo de la STS de 19 de julio de 2010 (RECU 2830/2009) (*Tol 1961533*), pues es la única que contiene un voto particular al fallo y que, por tanto permite confrontar dos formas de pensar en torno a este conflicto.

Pues bien, en esta sentencia se señala que “no cabe negar la ajenidad por el hecho de que los actores de doblaje mantengan sus derechos de autor, sin cesión a la empresa”. Con ello, se corrobora que los derechos de propiedad intelectual no se transfieren al empresario como frutos del trabajo ni originariamente ni de forma derivada. Continúa la sentencia aclarando que “los derechos de propiedad intelectual no se encuentran de modo necesario en el paquete de las obligaciones básicas del contrato de trabajo, pudiendo incluirse entre las respectivas contraprestaciones de las partes o quedar al margen de éstas”. Esta afirmación se desprende de modo “indubitado” de lo establecido en el art. 51 TRLP sobre la cesión de derechos del autor asalariado al empresario, por lo que resulta ciertamente recriminable que la resolución no analice el art. 110 que sería el aplicable al caso concreto objeto de conflicto.

Por otro lado, según se expresa en la sentencia, esta doctrina ya había sido recogida por el Tribunal Supremo en la anteriormente comentada STS de 31 de marzo de 1997 (RECU 3555/1996) (*Tol 238141*). Sin embargo, la STS de 19 de julio de 2010 va en su posicionamiento mucho más allá de lo que lo hace la de 31 de marzo de 1997. Efectivamente, mientras que esta última requiere que se produzca una transmisión sino de todos, sí al menos de los más importantes derechos de propiedad intelectual, en las sentencias de 2010 se admite expresamente que no se ceda ningún dere-

cho, sin que ello influya en la caracterización del contrato, por lo que difícilmente pueden considerarse los mismos como un presupuesto necesario para la existencia de ajenidad en este tipo de relaciones.

De hecho, es el voto particular que incluye esta resolución el que se acerca al espíritu de la doctrina de la STS de 31 de marzo de 1997 (RECU 3555/1996) (*Tol 238141*). En él, se habla de una ajenidad mitigada en relación con la “*adquisición ad initio de los frutos por el empresario (...), desde el momento en que si bien cede la utilidad patrimonial derivada del trabajo, en todo caso el autor mantiene el derecho moral que le faculta para velar por la integridad de su obra y prestigio profesional (art. 113 TRLPI, aprobado por RD Legislativo 1/1996, de 12 Abril), de manera que esta atenuación es precisamente una de las peculiaridades que justifican la calificación de la relación como «especial»*”. Sin embargo, en relación con la posibilidad de reservarse todos los derechos de propiedad intelectual, como ocurre, en el supuesto de autos determina que “*si bien tal posibilidad está admitida como excepción —a contrario sensu— en el art. 110 TRLPI [si «la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios»], tal circunstancia parece ir más allá de lo que es una singularidad justificativa del carácter especial de la relación, para excluir prácticamente la ajenidad de los frutos y en el mercado (...), y con ello la sustancia del contrato de trabajo*”.

Y es que, como se ha señalado anteriormente, la principal consecuencia de dejar al margen del objeto del contrato laboral la cesión de los derechos de retribución es la de incluir en el contrato cláusulas de reserva de cesión totales o parciales, estando estos pactos avalados por la jurisprudencia anteriormente citada.

Así cabe que el artista se reserve los derechos no incluidos en la cesión tácita, aunque su explotación forme parte de la actividad del empresario-productor y pese a la dificultad de ejercicio que ello entraña (MARTÍN VI-

LLAREJO, 2009-g). En estos casos el artista inmerso en un contrato de producción no cobraría la remuneración del derecho y sería el mismo quien concedería la autorización necesaria al productor según las condiciones económicas que se pactasen.

C. REVISIÓN CRÍTICA: LA DIFÍCIL APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA TESIS LABORALISTA

A mi modo de ver, ambas tesis cuentan con un sustento jurídico nada despreciable. Sin embargo, atribuir a los derechos de propiedad intelectual naturaleza laboral perjudica a los autores y los artistas que no podrán oponerse a la cesión, viendo mermadas sus posibilidades de negociación y, sobre todo, dificulta el tráfico jurídico de estos derechos. Por otro lado, considerar que los derechos de propiedad intelectual quedan al margen del contrato de trabajo y que este sólo atiende a la actividad creativa no comporta una lesión a los intereses empresariales. Que en determinados supuestos deba de existir necesariamente una autorización o cesión de derechos para lograr el buen fin de la actividad comercial, no debe implicar *per se* que el empresario los haga suyos por efecto de la propia prestación laboral contratada. Aun así los hará suyos, pues en otro caso no tendrá interés en contratar la actividad artística, con lo que, bien de forma expresa, bien tácitamente por el juego del art. 110 TRLPI, dispondrá de los medios necesarios para exhibir y rentabilizar económicamente la actividad remunerada.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que la defendida laboralidad de la cesión puede devenir imposible si el artista ha cedido sus derechos a otra persona física o jurídica para que negocie con ellos. Es decir, el artista puede realizar una cesión de los derechos de explotación futuros sobre las actividades artísticas que desarrolle. De esta manera, la sociedad mercantil o la persona titular de los mismos deberán concurrir cuando el artista contrate sus servicios laboralmente, a fin de que el empre-

sario adquiera los derechos, remunerándolos por tanto de forma paralela e independiente al contrato de trabajo. Doctrinalmente, desde el derecho civil se ha afirmado la nulidad de estos negocios jurídicos sobre los derechos de propiedad intelectual, entendiendo que si el derecho nace con la actuación no resulta posible cederlos antes de que la misma se produzca. Laboralmente, aun admitiendo la realidad de una cesión futura, se señala que, teniendo presente que dicha cesión es un presupuesto del contrato de trabajo, en estos casos el contrato resultaría imposible y o bien se entiende que es nulo, al carecer el trabajador del derecho de autorizar; o bien, de forma más lógica, se entiende que es nulo el contrato previo, por el cual se ceden los derechos al intermediario por impedir el derecho al trabajo. De un modo u otro, se acaba señalando que un artista podrá transmitir los derechos que acompañan a la concreta interpretación por la que se obliga, pero no podrá desprenderse de la posibilidad de “fijarse” de forma indefinida e indeterminada (VENTURA VENTURA, 1998).

Existen, además, otras realidades que ponen en tela de juicio la pretendida laboralidad de los derechos de propiedad intelectual.

Me refiero al hecho de que el empresario para lograr la adecuada explotación de la ejecución artística, haya de adquirir los derechos de propiedad intelectual que sobre la obra preexistente posee el autor de la misma. Así, si se trata de contratar actuaciones para ser representadas se requerirá obtener el derecho de comunicación pública de la obra y si se pretende grabar la actuación también el derecho de reproducción (que en el caso de los autores, como se dijo, incluye el de fijación) y distribución de la misma. Para ello el empresario deberá dirigirse bien al autor o al editor al que haya cedido sus derechos, si se trata de *obras de gran derecho* que incluyan elementos escénicos; o bien a la entidad de gestión correspondiente, si se trata de *obras de pequeño derecho* (DE ROMÁN PÉREZ, 2003). Siendo esté negocio previo a la propia relación laboral, no es discutible su naturaleza civil e independiente

de la del contrato de trabajo y, sin embargo, tiene la misma característica imposibilitante de la relación laboral, pues la misma no será posible, al menos de forma lícita, sin obtener las autorizaciones correspondientes: del autor, directamente o a través de la correspondiente entidad de gestión; o del editor a quien haya cedido estas facultades, si bien en este caso el productor se dirigirá también a la entidad gestora con el fin de recabar las consiguientes autorizaciones. En segundo lugar, si no existía ya, se deberá celebrar el oportuno contrato con el artista que va a interpretar o ejecutar la obra.

Esta situación todavía es más clara cuando el artista es asimismo el autor de la obra musical que se interpreta, lo cual ocurrirá en la mayoría de las ocasiones. Hay que tener presente que, aunque coincida esta doble condición de autor-intérprete, los derechos que la norma atribuye por cada una de estas situaciones son independientes y se superponen, sin que se plantee una colisión de derechos. Así, a la hora de celebrarse el contrato de trabajo artístico con el intérprete-autor, el empresario deberá obtener los derechos que permiten la reproducción de la obra, previa a la propia relación laboral, por lo que su adquisición se perfecciona mediante un negocio civil a celebrar con el autor-intérprete o incluso con la editorial a la que haya transmitido dichos derechos. Y siendo como son estos derechos igualmente necesarios para el desarrollo del contrato de trabajo artístico, no creo que pueda defenderse la nulidad del contrato de trabajo o del pacto previo que pudiera existir, conforme a la ley, entre el autor-intérprete y la editorial correspondiente. La realidad es que el empresario o bien los adquirirá en función de la circunstancias mediante el correspondiente pacto con el autor o el editor o a través de la correspondiente entidad de gestión; o bien no celebrará el contrato de trabajo artístico, por no alcanzarse un acuerdo entre las partes.

La tesis de la laboralidad de la transmisión tampoco explica demasiado bien un supuesto todavía más complejo que es el que se produce cuando el contrato artístico no se basa en

una obra ya creada, sino que también incluye la creación de la obra. Doctrinalmente se ha considerado que el contrato de artista puede incluir a su vez la realización de cualquier otra actividad, independientemente de que la misma lleve asociada propiedad intelectual (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Se plantea entonces que el artista sea contratado para crear la obra, para después interpretarla, y se toma como ejemplo el caso de las casas discográficas con los cantantes, cuya laboralidad ha sido mantenida por nuestros tribunales [STS de 20 de junio de 1966; STS de 25 de abril de 1969; STS de 9 de diciembre de 1982; STS de 13 de octubre de 1986 (*Tol 2322629*); y STS de 26 de febrero de 1988 (*Tol 2355595*)], si bien es cierto que estas sentencias fueron dictadas en un momento en que el contexto normativo era distinto del actual “en tanto que ni existía distinción legal entre la propiedad intelectual del autor y la del artista, ni tampoco distinción (en el sentido que hoy tiene) entre relación laboral común y especiales (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Es cierto que este ejercicio por parte de la productora guarda muchas similitudes con el contrato civil de encargo de obra, lo que lo acercaría a un contrato de “edición fonográfica” que no podría ser calificado como laboral, al no referirse exclusivamente a la grabación de la interpretación (STS, Civil, de 15 de febrero de 1991), pero también lo es que la ya aludida doctrina de los contratos mixtos determina la laboralidad de la relación contractual, manteniendo además el carácter de relación laboral especial, puesto que la prestación laboral comprometida está dirigida a su exhibición ante el público (HURTADO GONZÁLEZ, 2006).

En cualquier caso, lo que se no aclara es si, por mor de este contrato, el empresario adquiere también los derechos que el artista posee como autor sobre la obra creada, igualmente necesarios para la explotación de la actividad artística. Lo cierto es que, pese a que parte de la doctrina considera que el empresario hace suyos estos derechos también al formar parte del objeto del contrato celebrado con el autor

asalariado, existe también otra interpretación, la cual comparto, que con una base muy sólida defiende lo contrario y a la que se suma el propio autor ahora citado (HURTADO GONZÁLEZ, 2006). Por ello, aun en este caso el empresario debería suscribir un contrato sobre la cesión de dichos derechos, sin perjuicio de que en su defecto los adquiera por medio de la cesión presunta que regula el art. 51 TRLPI. Estos derechos son un presupuesto ineludible para la consecución de la prestación laboral y sin ellos el empresario no llevará a cabo el contrato artístico y sin embargo no por ello forman parte del objeto del contrato de trabajo, lo que entiendo que puede predicarse igualmente de los derechos de propiedad intelectual que se derivan de la interpretación artística.

Este negocio jurídico es habitual hoy en día, pues las productoras fonográficas ante la crisis actual de la venta de los soportes clásicos de música grabada, como consecuencia de la indiscutible primacía de las nuevas tecnologías de reproducción de la música asociadas a los entornos digitales y la omnipresente piratería, conciertan con sus artistas contratos editoriales para gestionar los derechos de propiedad intelectual que poseen como autores y recuperar así parte de los ingresos.

Como puede observarse todas estas relaciones jurídicas se explican mejor y encuentran mayor acomodo al margen de la tesis laboralista. Además, como último argumento, quiero hacer notar que esta fórmula no es extraña y se aplica en otros ordenamientos jurídicos con una tradición similar a la nuestra. Así, la nor-

mativa francesa desde la modificación introducida por la Ley de 26 de diciembre de 1969 con el fin de poner fin a las controversias surgidas con ocasión de la naturaleza fiscal de los cánones de los artistas-intérpretes, distingue, al menos teóricamente, entre “el salario debido como contrapartida de la ejecución de una prestación, de los cánones debidos en contrapartida de la explotación de la interpretación, entendida como el resultado de esta prestación” (PESSINA DASSONVILLE, 2006). Por tanto, la retribución que originan los derechos de autor, los derechos afines y los “royalties” habrán de ser calificados como extrasalariales a la luz del art. L. 7121-8 *Code du Travail*. La norma laboral francesa, aun sin mencionarlo expresamente, no considera que estas retribuciones formen parte del objeto del contrato de trabajo, pues no requieren la presencia física del artista y nacen de la explotación de la grabación del trabajo del artista (DRAI, 2005).

De esta manera, el legislador francés da especial relevancia a la actividad objeto del contrato, la que se corresponde con la puesta a disposición de la fuerza de trabajo por parte del artista (una actuación en directo, una sesión de grabación, un ensayo) y que permite presumir la existencia de un contrato de trabajo (PESSINA DASSONVILLE, 2006). A causa de dicha actividad se genera el derecho al salario; mientras que las percepciones correspondientes a la cesión de los derechos de propiedad intelectual, en cuanto que se generen con ocasión de dicha actividad mantienen carácter extrasalarial (DRAI, 2005; PESSINA DASSONVILLE, 2006; GIL Y GIL, 2008).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

- ALONSO VISO, R. (1996), “El derecho de propiedad intelectual en el art. 51 de la Ley (naturaleza jurídica de las relaciones entre autor y empresario)”, *Actualidad Civil*, nº 32, pág. 730.
- ALTÉS TÁRREGA, J. A. (2011), “El contrato de trabajo del autor asalariado: el ámbito de aplicación del art. 51 de la Ley de Propiedad Intelectual”, *Relaciones Laborales*, nº 10.
- ALZAGA RUIZ, I. (2001), *La relación laboral de los artistas*, Consejo Económico y Social de España, Madrid.
- ARAGÓN GÓMEZ, C. (2007), “El Derecho del trabajo y el Derecho de propiedad intelectual. Los problemas derivados de la colisión de ambas disciplinas”, *Pe. i. Revista de Propiedad intelectual*, nº 26.

- BAUTISTA GARCÍA, E. (1992), “Las obras realizadas por encargo. La figura del autor asalariado. Planteamiento general y problemática española”, en AA. VV. *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual: Derecho de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000*, T. I., Ministerio de Cultura, Madrid.
- BENZAL MEDINA, E. y VALDÉS ALONSO, A. (2004), “Los derechos de propiedad intelectual e imagen de los artistas en espectáculos públicos” *Documentación laboral*, ISSN 0211-8556, núm. 71.
- BERCOVITZ ALVAREZ, G. (1997), *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor*, Tecnos, Madrid.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (1997-a), “Artículo 10.1.b). Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (1997-b), “Artículo 105. Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (1997-c), “Artículo 116. Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2006), “Los derechos de autor y los límites a la propiedad intelectual”, R. Bercovitz Rodríguez-Cano *et alrri, Las reformas de la Ley de Propiedad Intelectual*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2007-a), “Artículo 1º. Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2007-b), “Artículo 10.1. Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2007-c), “Artículo 10.1.b). Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- BONDÍA ROMÁN, F. (1984), “Los autores asalariados”, *Revista Española del Derecho del Trabajo*, nº 19.
- BUSCH, C. (2003), “El autor asalariado”, en J. Gutierrez; M. Sardá; C. Busch, *Quien paga no es autor*, Trama, Madrid.
- BUSTOS PUECHE, J. E. (2008), “Marco jurídico de la prestación de los artistas intérpretes o ejecutantes”, en AA. VV. (coord. por Alfonso García-Moncó Martínez), *Las retribuciones de los artistas, intérpretes y ejecutantes: estudio multidisciplinar*, Ediciones Cinca, Madrid, ISBN 978-84-96889-24-8, págs. 39-48.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-a), “Comentario al Libro II, Título I. Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-b), “Comentario al artículo 105”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-c), “Comentario al artículo 106”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-d), “Comentario al artículo 107”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-e), “Comentario al artículo 110”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997-f), “Comentario al artículo 113”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª Edición, Tecnos, Madrid.
- CÁMARA ÁGUILA, M. P. (2005), “La creación asalariada y el derecho contractual de autor. Estudio de derecho comparado” [resumen], *Revista de propiedad intelectual*, Número 21 (págs. 15-21).
- COLLAUT ARIÑO, G. (1992), “Contrato de trabajo común y relaciones de trabajo especiales”, *Estudios de Derecho Judicial*. CGPJ, Madrid, págs. 83-111.
- DAUGAREILH I. y MARTIN P. (2000), “Les schémas émergents: vers de nouveaux modèles? Les intermittents du spectacle: une figure du salariat entre droit commun et droit spécial”, *Revue Française des Affaires Sociales*, nº 3 y 4, juillet-décembre.
- DE ROMÁN PÉREZ, R. (2003), *Obras Musicales, Compositores, Intérpretes y Nuevas Tecnologías*, Reus/Aisge, Madrid.
- DE ROMÁN PÉREZ, R. (2010), “Derecho de propiedad intelectual de los artistas intérpretes o ejecutantes como derecho análogo al derecho de autor”, *Diario La Ley*, ISSN 1138-9907, Nº 7387, 2010.
- DE ROMÁN PÉREZ, R. (2011), La propiedad intelectual en el ámbito de la empresa. AA. VV. *Estudios jurídicos sobre la empresa y los negocios: Una perspectiva multidisciplinar* (coord. por Julio Pérez Gil, Raquel de Román Pérez), ISBN 978-84-92681-48-8, págs. 161-179.
- DOLZ LAGO, M. J. (1983), “La relación laboral de carácter especial de los artistas en espectáculos públicos”, *Revista de derecho Privado*, T. LXVII, enero-diciembre.
- DRAI L. (2005), *Le droit du travail intellectuel*, LGDJ, Paris.
- DURÁN LÓPEZ, F. (1986), “La relación laboral especial de los artistas”, *Relaciones Laborales*, T. 1.

- ERDOZAIN LÓPEZ, J. C. (1997), *Las retransmisiones por cable y el concepto de público en el derecho de autor*, Aranzadi, Pamplona.
- FABIANI, M. (1981), “La protección de los derechos de los autores asalariados”, BDA nº 3.
- GARCÍA MURCIA, J. y RODRÍGUEZ CARDO, I. A. (1998), “Las actividades artísticas como zonas de frontera del Derecho del Trabajo”, *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, nº 83, págs. 65-100.
- GARCÍA TESTAL, E. (2012), “Relación laboral y propiedad intelectual: La especial configuración de la prestación de servicios de los autores asalariados”, *Justicia Laboral*, nº 52.
- GARCÍA, H. A. (1994), “Artistas, trabajadores autónomos o dependientes”, *Derecho del Trabajo*, V. 54, nº 7, Buenos Aires, págs. 1167-1171.
- GARRIDO PÉREZ, E. (1999), “Trabajo autónomo y trabajo subordinado en los artistas en espectáculos públicos”, en AA. VV. *Trabajo subordinado y trabajo autónomo en la delimitación de frontera del Derecho del Trabajo. Estudios en homenaje al Profesor Cabrera Bazán*, Tecnos, Madrid.
- GIL Y GIL, J. L. (2008), “El salario de los artistas”, en AA. VV. (coord. por Alfonso García-Moncó Martínez) *Las retribuciones de los artistas, intérpretes y ejecutantes: estudio multidisciplinar*, Ediciones Cinca, Madrid, ISBN 978-84-96889-24-8, págs. 103-140
- GIRAUD, P. (2001), “Herméneutique, interprétation et vérité. L’advenir d’l’ouvre musicale”, *RRJ*, nº 1, pág. 429
- GONZÁLEZ PÉREZ, F. (1981), *El Estatuto laboral del artista de espectáculos públicos*, Universidad de Extremadura, Facultad de Derecho, Cáceres.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. J. (2008), “Relación laboral de carácter especial de artistas en espectáculos públicos”, en AA. VV. (coord. por Alfonso García-Moncó Martínez), *Las retribuciones de los artistas, intérpretes y ejecutantes: estudio multidisciplinar*, Ediciones Cinca, Madrid, ISBN 978-84-96889-24-8, págs. 49-102.
- HURTADO GONZÁLEZ, L. (2001), “Contrato de trabajo y derechos de propiedad intelectual de los autores”, *Relaciones Laborales*, nº 5.
- HURTADO GONZÁLEZ, L. (2006), *Artistas en espectáculos públicos. Régimen laboral, propiedad intelectual y seguridad social*, La Ley, Madrid.
- JAVATO OLLERO, M. J. (2002), “Algunas consideraciones sobre la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos”, en AA. VV. *Congreso de Derecho Administrativo Turístico: Actas del I Congreso sobre Derecho Administrativo Turístico* (dir. J. E. Soriano García), Universidad de Extremadura, Cáceres, págs. 97-102
- LÓPEZ-TARRUELLA MARTÍNEZ, F. (1987), “Relación especial de trabajo de los artistas en espectáculos públicos”, en AA. VV. (dir. Efrén Borrajo Dacruz), *Comentarios a las leyes laborales. El Estatuto de los Trabajadores*, T. II — Vol. 1º, Artículo 2, EDESA, Madrid.
- LUCAS-SCHLOETTER, A. (2005), «La création salariée et le droit contractuel d’auteur. Étude de droit comparé», *Revista de propiedad intelectual* Número 21 (págs. 15-79).
- LUCAS-SCHLOETTER, A. (2004), *Les droits d’auteur des salariés en Europe continentale*, Cahiers irpi núm. 5.
- MARTÍN SALAMANCA, S. (2000), “Artistas, cesionarios y otros derechos”, *Pe. i. Revista de Propiedad Intelectual*, nº 5.
- MARTÍN VILLAREJO, A. (1995), “Ámbito laboral e intelectual del actor. Transmisión y autorización de derechos intelectuales: las presunciones legales y las cláusulas contractuales”, en AA. VV. *Jornadas sobre Propiedad Intelectual de AISGE*, Madrid.
- MARTÍN VILLAREJO, A. (1997), “El ejercicio de los derechos conexos sobre las interpretaciones artísticas integradas en la obra audiovisual: Prácticas contractuales”, AA. VV. *110 años de protección internacional del derecho de autor: Berna 1886-Ginebra 1996: III Congreso Iberoamericano sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: Ministerio de Educación y Cultura: Instituto Interamericano de Derecho de Autor.
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2003), “Los derechos de propiedad intelectual del artista intérprete o ejecutante, ponencia presentada al Seminario Nacional Sobre los Derechos y la Gestión Colectiva de los artistas intérpretes o ejecutantes, organizado por la OMPI y CENDA y celebrado en Ciudad de La Habana del 19 al 21 de mayo de 2003. Versión electrónica Ref. OMPI/CCM/HAV/03/3.
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-a), “Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-b), “Comentario Artículo 105. Definición de artistas intérpretes o ejecutantes”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-c), “Comentario Artículo 106. Fijación”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).

- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-d), “Comentario Artículo 107. Reproducción”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-e), “Comentario Artículo 108. Comunicación Pública”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-f), “Comentario Artículo 109. Distribución”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MARTÍN VILLAREJO, A. (2009-g), “Comentario Artículo 110. Contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- MORENO DE LA VEGA Y LOMO, F. (2002), “Propiedad intelectual y relación de trabajo. Un supuesto de «laboralización» de derechos fundamentales”, *Actualidad Laboral*, nº 17.
- NAZARETH PÉREZ DE CASTRO, N. y JIMÉNEZ MARTÍNEZ, M. V. (2008) “Las contraprestaciones económicas de los artistas intérpretes o ejecutantes en la ley de propiedad intelectual”, en AA. VV. *Las retribuciones de los artistas, intérpretes y ejecutantes: estudio multidisciplinar* (Coord. por Alfonso García-Moncó Martínez), ISBN 978-84-96889-24-8, págs. 25-29.
- PÉREZ AGULLA, S. y MARÍN CALLEJA, L. M. (2009) “Relación laboral especial de artistas en espectáculos públicos” *Actualidad laboral*, ISSN 0213-7097, Nº 11, pág. 3
- PÉREZ DE CASTRO, N. (2009) “Tema 10: Los Derechos de propiedad intelectual de los artistas”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Manual de Propiedad Intelectual*, 4ª Ed., Tirant lo Blanch, Valencia.
- PÉREZ DE ONTIVEROS BAQUERO (2002) “Aproximación al significado de la expresión “ámbito estrictamente doméstico”, en la regulación legal de la facultad patrimonial de comunicación pública”, *Revista de Propiedad Intelectual*, nº 12 (págs. 25-52).
- PÉREZ PÉREZ, M. (1989), “Derechos de autor y relación de trabajo”, *Relaciones Laborales*, nº 11.
- PESSINA DASSONVILLE, S. (2006), *L'artiste-interprète salarié (entre creation intellectuelle et protection sociale)*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, Marseille.
- RIVERO HERNÁNDEZ, F. (2007), “Artículo 20. Comunicación Pública. Comentario”, en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-a), “Artículo 51”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-b), “Artículo 105”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-c), “Artículo 106”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-d), “Artículo 107”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-e), “Artículo 108”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-f), “Artículo 110”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-g), “Artículo 111”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (1997-h), “Artículo 113”, en F. Bondía Román y J. M. Rodríguez Tapia, *Comentarios a la Ley de propiedad intelectual (Texto Refundido, R.D.Leg. 1/1996, de 12 de abril)*, Civitas, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (2006), *La Ley de Propiedad Intelectual. Tras las reformas introducidas por la Ley 19/2006, de 5 de junio y 23/2006, de 7 de julio*, Aranzadi, Cizur Menor (Navarra).
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (2007), “Artículo 51. Comentario”, en AA. VV. (coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (2009-a), “Art. 10. Obras y títulos originales. Comentario”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez-Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (2009-b), “Art. 20. Comunicación Pública. Comentario”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez-Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M. (2009-c), “Art. 51. Transmisión de los derechos del autor asalariado. Comentario”, en AA. VV. (dir. J. M. Rodríguez Tapia) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2ª edición, Civitas/Thomson Reuters, Cizur Menor (Navarra).

- ROGEL VIDE, C. (2003), *Interpretación y autoría. Estudios completos de propiedad intelectual*, Editorial Reus/AISGE, Madrid.
- ROQUETA BUJ, R. (1995-a), *El trabajo de los artistas*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- ROUSSEL, G. (1990), "Le Droit d'auteur des auteurs salariés et employés: étude comparative de législations nationales", *Revue Le Droit d'auteur*, juillet-août
- RUIZ DE LA CUESTA FERNÁNDEZ, S. (2007), *El contrato laboral del artista*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- SAIZ GARCÍA, C. (2000), *Objeto y sujeto del Derecho de autor*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (1995), "Comentario a la STS (Sala 1ª) de 20 de marzo de 1995", *CCJC*, nº 39 (septiembre-diciembre), pág. 959
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (1999), *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*, Comares, Granada.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2004) "Plagio de fondos musicales para spots: ¿responde el editor?", por *Revista de propiedad intelectual* nº 17 (págs. 31-76).
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2005), *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*, 2ª Edición, Comares, Granada.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2006), "Modificaciones que afectan al Libro II de la LPI", R. Bercovitz Rodríguez-Cano *et alri*, *Las reformas de la Ley de Propiedad Intelectual*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-a), "Libro II. De los otros derechos de propiedad intelectual y de la protección sui generis de las bases de datos. Título Primero. Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-b), "Artículo 105. Definición de artistas intérpretes o ejecutantes. Comentario", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-c), "Artículo 106. Fijación", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-d), "Artículo 107. Reproducción", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-e), "Artículo 108. Comunicación pública", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-f), "Artículo 109. Distribución", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ ARISTI, R. (2007-g), "Artículo 110. Contrato de trabajo y arrendamiento de servicios", en AA. VV. (Coordinador R. Bercovitz Rodríguez-Cano) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª Edición, Tecnos, Madrid
- SUÁREZ LOZANO, J. A. (1995), *Aproximación al derecho audiovisual*, Madrid, pág. 126.
- TOROLLO GONZÁLEZ, F. J. (2000) "Las relaciones laborales de los deportistas y artistas en espectáculos públicos", *Revista Española de Derecho del Trabajo*, nº 100, edición especial *El Estatuto de los Trabajadores 20 años después*, Tomo I, Civitas.
- UREÑA SALCEDO, J. A. (2011), *Régimen público de la gestión colectiva de derechos de autor*, Iustel, Madrid.
- VALBUENA GUTIÉRREZ, J. A. (2000), *Las obras o creaciones intelectuales como objeto del derecho de autor*, Comares, Albolote (Granada).
- VALDÉS ALONSO, A. (2001), *Propiedad Intelectual y relación de trabajo. La transmisión de los derechos de propiedad intelectual a través del contrato de trabajo. Artistas, programadores informáticos y producción audiovisual*, Civitas, Madrid.
- VALDÉS ALONSO, A. y BENZAL MEDINA, E. (2004), "Los derechos de propiedad intelectual e imagen de los artistas en espectáculos públicos", *Documentación Laboral*, nº 71.
- VENTURA VENTURA, J. M. (1998), "El derecho exclusivo del artista intérprete o ejecutante de autorizar la fijación de sus actuaciones", *Actas de derecho industrial y derecho de autor*, T. 19.
- VENTURA VENTURA, J. M. (2000), *La edición de obras musicales*, Centro de estudios Registrales, Madrid, págs. 237 y 238.