

## **La cohabitación entre los derechos del autor y del artista intérprete o ejecutante**

Cohabitation Between the Rights of the Author and the Performer

Fernando BONDÍA ROMÁN

Catedrático de Derecho Civil. Director del Máster en Propiedad Intelectual de la Universidad Carlos III de Madrid

### **Resumen**

Los derechos de autor son independientes y compatibles con los derechos afines o conexos correspondientes a los artistas intérpretes o ejecutantes. Estos últimos desarrollan una labor de intermediación o mediación entre el público y aquellas obras cuya difusión requiere ciertas aportaciones técnicas o artísticas para ser representadas, interpretadas o ejecutadas, como las escénicas, audiovisuales o musicales. Esta acumulación de derechos puede generar colisión entre ambos. El presente trabajo analiza esta situación teniendo en cuenta lo dispuesto en la legislación dominicana, española e internacional.

**PALABRAS CLAVE:** DERECHOS DE AUTOR – OBRAS ESCÉNICAS – AUDIOVISUALES – MUSICALES –  
LEGISLACIÓN DE DERECHOS DE AUTOR – DERECHOS AFINES.

### **Abstract**

Copyrights are independent and compatible with the neighboring or related rights of performers. The latter mediates between the public

and those works whose dissemination requires certain technical or artistic contributions to be represented, interpreted or performed, such as the scenic, audiovisual or musical. This accumulation of rights can generate collision between them. This paper analyzes this situation taking into account the provisions of Dominican, Spanish and international legislation.

**KEYWORDS:** COPYRIGHT – PERFORMING ART WORKS – AUDIOVISUALS – MUSICALS – COPYRIGHT LEGISLATION – NEIGHBOURING RIGHTS

**Sumario:** I. Introducción. II. La interpretación o ejecución de la obra. III. Los artistas intérpretes o ejecutantes no crean obras. IV. La relación entre los derechos del autor y del artista. V. Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes. VI. La producción escénica

## I. INTRODUCCIÓN

La obra y su representación escénica son dos realidades distintas. La primera requiere un acto creativo que es objeto del derecho de autor. La segunda exige una actividad que no necesariamente es creativa y que es objeto de un derecho de naturaleza distinta al del autor de la obra y que corresponde a los llamados «artistas intérpretes o ejecutantes», es decir, a los actores, músicos, cantantes y demás personas que con sus prestaciones personales hacen posible que muchas obras puedan ser disfrutadas por el público. Ambos derechos son derechos de propiedad intelectual, derechos de exclusiva o monopolio, que vienen reconocidos y regulados tanto en la Ley N.º 65-00 de Derecho de Autor de la República Dominicana del 21 de agosto de 2000 (en adelante, LDA), como en el Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante, LPI).<sup>1</sup> Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes forman parte

<sup>1</sup> En la LPI, el libro I se dedica a los derechos de autor y el libro II a los derechos afines u «otros derechos de propiedad intelectual», que es como se denominan formalmente en

de los derechos que en la doctrina y legislación de los ordenamientos de otros países, así como en el ámbito del Derecho comunitario y del Derecho internacional, se suelen denominar derechos afines.<sup>2</sup> Las líneas que siguen se refieren a los derechos objeto de estudio tal como se contemplan en la legislación dominicana y española, sin perder de vista la normativa contenida en los tratados internacionales.

Además de los correspondientes a los artistas intérpretes o ejecutantes (que son los únicos que interesan aquí), la categoría de los derechos afines o conexos incluyen otros más que son muy heterogéneos y diversos entre sí,<sup>3</sup> sin que quepa encontrar más factor común entre ellos que el hecho de no representar una actividad creadora, estar vinculados en la mayoría de los casos con una obra intelectual preexistente y significar una actividad de mediación entre la obra y el público.

---

la legislación española, dedicándose su título I a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes. Por su parte, la LDA dominicana dedica a estos derechos el capítulo II del título IX.

<sup>2</sup> Al menos en Europa esta es la denominación más utilizada (las directivas comunitarias sobre propiedad intelectual utilizan dicha terminología), pero existe también la de «derechos conexos» utilizada fundamentalmente en Iberoamérica y la de «derechos vecinos», empleada sobre todo en el ámbito anglosajón y en Francia. La LDA dominicana los denomina indistintamente como derechos afines o conexos.

<sup>3</sup> Desde la Convención Internacional de Roma de 1961, se puede identificar una triada clásica de derechos afines representada por los derechos de los artistas, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. Dicha convención se ha visto posteriormente completada por el Tratado OMPI del 20 de diciembre de 1996 sobre interpretación o ejecución y fonogramas, y por el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales del 24 de junio de 2012 (en mayo de 2017, la República Dominicana todavía no se ha adherido al Tratado de Beijing). La mayoría de las leyes de los diferentes Estados recogen las tres categorías tradicionales de derechos afines o conexos de la Convención de Roma, como la LDA dominicana. Pero otras muchas, como la LPI española, recogen más tipos o clases de derechos afines, como los correspondientes a los productores de grabaciones audiovisuales, a los realizadores de meras fotografías y a determinadas producciones editoriales. Y nada impide que se puedan añadir nuevas categorías. Las distintas directivas comunitarias que se han ocupado de esta cuestión reducen sus pretensiones armonizadoras a las cuatro categorías señaladas, pues reconocen expresamente la falta de uniformidad del elenco que en cada Estado miembro de la Unión Europea integra los derechos afines (la Directiva 93/98 relativa a la armonización del período de protección alude también en su art. 6, en términos muy vagos, a las meras fotografías, pero dejando libertad a los Estados miembros para concederles protección).

Con su reconocimiento y protección legal se valora autónomamente la actividad o iniciativa empresarial o artística de quienes contribuyen decisivamente a la difusión de las obras. Se busca, en definitiva, proteger los intereses de quienes no son autores pero que, sin embargo, se suelen manifestar en relación con una creación intelectual, es decir, con las obras protegidas por el derecho de autor. Por eso, la articulación o construcción de los derechos afines es similar a la de los derechos de autor y se suelen regular conjuntamente, tal como sucede en la LDA dominicana y en la LPI española. En general, se podrían considerar todos ellos como derechos próximos a los derechos de autor que garantizan unos ingresos por sus actividades a ciertas categorías de personas o empresas que, insisto, contribuyen a la difusión de las creaciones intelectuales, pero no crean. Se trata de derechos de reconocimiento relativamente reciente<sup>4</sup> en su contraposición con los derechos de autor, distintos de estos, con su propio contenido cada uno de ellos, generalmente referido a aspectos concretos de la obra cuya difusión requiere ciertas aportaciones técnicas o artísticas. Son derechos destinados a proteger la industria de la cultura y por eso, como apunta la doctrina francesa, tienen una cierta coloración de derechos de autor, que es debida más que nada a la cualidad y naturaleza del producto elaborado, o prestación personal protegida en el caso de los artistas.

Normalmente, en la mayoría de los casos, el objeto de los derechos afines se hace especialmente apetecible por incorporar o referirse a obras intelectuales. No obstante, solo los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes exigen o presuponen una obra intelectual.<sup>5</sup> Los

---

<sup>4</sup> A nivel internacional, desde la antes aludida Convención de Roma de 1961, suscrita tardíamente por la República Dominicana (en 1987) y más tardíamente por España (en 1991) e internamente, los derechos afines no encuentran un reconocimiento general en España hasta la LPI de 1987, si bien ya desde bastante antes existía cierto reconocimiento jurídico para alguno de estos derechos, en concreto para los productores de fonogramas (Orden Ministerial del 10 de agosto de 1942).

<sup>5</sup> Al menos en el Derecho español (art. 105 LPI), en la Convención de Roma de 1961 (art. 3.a) y en el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (art. 2 a, que añade a las obras literarias o artísticas las «expresiones del folclore»). No parece que sea así en el Derecho dominicano.

otros no necesariamente han de referirse a creaciones protegibles por los derechos de autor. Es más, alguno, como el de las meras fotografías, en ningún caso presupone una obra intelectual previa. Pero lo cierto es que en el caso de los artistas escénicos, su actividad se centra en la obra y sirve para posibilitar económicamente la misma y para difundirla. En la sucesión o cadena de derechos que surgen a la hora de llevar a cabo o poner en práctica la representación escénica, el eslabón principal o inicial es la obra, a partir de la cual se obtienen todos los demás y los distintos rendimientos o utilidades que pueden generarse.

Los artistas intérpretes o ejecutantes desarrollan una labor de intermediación o mediación entre la obra y el público. Por muy creadora, relevante y trascendente que sea su actividad, y no faltan memorables paradigmas que así lo acreditan (bástenos citar a Juan Luis Guerra en su faceta de artista intérprete, a Plácido Domingo, a Gustavo Dudamel o a Nicole Kidman), desde un punto de vista legal y formal son titulares de un derecho afín y no de un derecho de autor, lo que sin duda puede resultar criticable y no son pocas las voces entre destacados juristas que así se oyen.<sup>6</sup> Pero insisto, legalmente no son autores de una creación protegible por el derecho de autor, aunque algunos textos normativos les aproximen mucho a los derechos de los autores por el reconocimiento expreso de un derecho moral a los artistas intérpretes. Así sucede con la LDA dominicana (art. 140), la LPI española (art. 113) o el Tratado OMPI de 1996 sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (art. 5).

Pero reitero, aunque desde un punto de vista artístico se pueda considerar la interpretación, ejecución, dirección escénica u orquestal como una auténtica creación que eventualmente pudiera dar lugar a una obra derivada en cuanto procede de la obra originaria que sirve de base a la interpretación o dirección, desde un punto de vista formal y legal no existe tal creación u obra derivada, es decir, la obra que es resultado de

---

<sup>6</sup> Señaladamente las de ROGEL VIDE («Directores de escena y derechos de autor», en *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, Aisge, Madrid, 2001, pp. 59-79, y prólogo del libro *Interpretación y autoría*, coordinador Carlos ROGEL, Reus/Aisge, Zaragoza, 2004, pp.11-17) y RIVERO HERNÁNDEZ, en relación sobre todo con los directores de orquesta y escena («Interpretación y obra derivada», en *Interpretación y autoría*, cit., pp. 83-126).

la transformación de una obra preexistente, pese a que la labor de los artistas suponga una mayor altura creativa o un más alto grado de originalidad que la que pueda atribuirse al autor de cualquier obra derivada, como un traductor, adaptador o arreglista,<sup>7</sup> y pese a que en el campo de las obras audiovisuales su director sea considerado uno de los coautores de las mismas (art. 87 LPI y art. 59 LDA), condición de la que sin embargo carece el director de escena. El director de escena, pues, jurídicamente tampoco crea, por muy creativa u original que sea su escenificación.<sup>8</sup>

## II. LA INTERPRETACIÓN O EJECUCIÓN DE LA OBRA

Podría decirse que el paradigma o prototipo de la obra que se representa es la dramática o teatral, así como la dramático-musical, la coreografía o la pantomima. Pero también otras obras que, aunque no se representen, requieren ser ejecutadas (como las musicales) o interpretadas (como las obras audiovisuales) para su grabación y posterior distribución o comunicación pública, sin que por tanto sean realmente representadas en un escenario público.<sup>9</sup> Por eso resulta más acertado hablar de la interpretación o ejecución artística de la obra que de su representación.

---

<sup>7</sup> Los arts. 11 y 16.16 LDA dominicana y el art. 11 LPI española contemplan distintos tipos o manifestaciones de obras derivadas como los señalados en el texto que sirve de base a esta cita, al igual que el Tratado OMPI sobre Derecho de Autor del 20 de diciembre de 1996, cuyo art. 1.4 se remite al art. 2.3 del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artística de 1886, revisado en 1971. Tanto España, desde 1887, como la República Dominicana, desde 1997, forman parte del Convenio de Berna.

<sup>8</sup> No obstante, son de considerar las muy atinadas observaciones de RIVERO HERNÁNDEZ sobre la labor creativa de los escenógrafos y directores de orquesta en «Interpretación y obra derivada», cit., pp. 124-125. En el Derecho comparado parece ser que el Código portugués de Derecho de Autor de 1985 es la única ley que reconoce expresamente un derecho de autor al director escénico. Vid. REBELLO, «El director de escena en el entorno jurídico europeo», en *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, Aisge, Madrid, 2001, pp. 33-38. En la jurisprudencia de otros países, señaladamente en Francia e Italia, existen diversas sentencias (que recogen los dos autores antes citados) en las que se vienen a reconocer derechos de autor a los artistas. No así, que yo sepa, en la jurisprudencia española.

<sup>9</sup> Sin embargo, el art. 120 LDA dominicana parece que recoge una versión de la representación pública en el sentido amplio aquí reflejado.

La obra susceptible de ser representada, interpretada o ejecutada, ya sea ante un escenario, un estudio de grabación o un plató, existe desde que se crea y con independencia de que se represente.<sup>10</sup> Tiene existencia propia aunque nunca se llegue a representar o a poner en escena. Constituye un bien inmaterial susceptible de apropiación, de tráfico económico y, por tanto, objeto de un derecho de propiedad, en nuestro caso de propiedad intelectual, cuya titularidad originaria corresponde al autor.<sup>11</sup> En consecuencia, la esfera de poder dominical del propietario (es decir, del dramaturgo, coreógrafo, músico... o autor de la obra escénica de que se trate) debe ser respetada. La invasión de dicha esfera supone una infracción de los derechos de autor que genera la correspondiente responsabilidad civil e incluso, en determinadas circunstancias, puede dar lugar a responsabilidad penal.<sup>12</sup> De la misma manera que nadie puede utilizar la propiedad ajena sin permiso de su propietario, tampoco se puede explotar una obra protegida por el derecho de autor o una interpretación o ejecución artística sin permiso de sus titulares originarios (autor o artista) o de cualquier otra persona que haya adquirido derivativamente de ellos sus derechos de explotación.

El destino normal de una obra escénica es ser representada o, si se quiere, ser escenificada o puesta en escena.<sup>13</sup> Se piensa, se concibe y se realiza para ser comunicada al público a través de su representación, proyección o exhibición pública, radiodifusión o transmisión por red de telecomunicaciones (Internet), sin perjuicio, claro está, de que la

---

<sup>10</sup> Salvo la obra cinematográfica, pues antes de su creación o de la realización de la versión definitiva de la misma no puede decirse en puridad que exista, aunque haya un guion o una música, pues sin los actores no hay obra.

<sup>11</sup> Autor es la persona física que crea la obra, y por el solo hecho de su creación adquiere automáticamente la titularidad originaria plena del derecho de autor. En estos tajantes términos se pronuncian tanto la LPI (arts. 1 y 5) y la LDA (arts. 3 y 6).

<sup>12</sup> Así, por ejemplo, el Código penal español tipifica en los arts. 270 y 271 los delitos contra la propiedad intelectual. Por su parte, la LDA contempla los delitos contra los derechos de autor y afines en los arts. 169 a 175.

<sup>13</sup> O, para ser más exactos, utilizando la terminología de la LPI española (art. 20.1.a) y de la LDA dominicana (art. 19. 6. a), ser comunicada públicamente mediante su representación escénica o ejecución pública.

obra que se representa también pueda ser comercializada a través de su reproducción y distribución en un soporte tangible y sin que, por tanto, se requiera ningún tipo de representación u otra modalidad de comunicación pública para que la obra pueda ser percibida o disfrutada por el público, aunque la querencia natural de la obra sea ser ejecutada o interpretada sobre un escenario.<sup>14</sup>

Normalmente, cuando la obra escénica se representa intervienen una pluralidad de personas que hacen posible la representación y que realizan las más diversas actividades. Labor prioritaria, imprescindible y fundamental es la los intérpretes o ejecutantes y la del director de escena u orquesta, a quienes se reconocen derechos de propiedad intelectual sobre sus actuaciones o direcciones.<sup>15</sup> Pero también se requiere otra serie de actividades profesionales para el montaje de la obra, como por ejemplo, la que exige el decorado, la iluminación, el vestuario, etc. En principio y con carácter general, la actividad de estas últimas personas normalmente no suele dar lugar a la atribución de derechos de autor,<sup>16</sup> aunque en ocasiones pueda darlo como, por ejemplo, en el

---

<sup>14</sup> Ante la progresiva disminución de ventas de soportes tangibles que incorporen obras musicales, los titulares de derechos de explotación sobre las mismas encuentran en su ejecución escénica a través de musicales, conciertos y festivales una de las formas básicas de explotación. Por otra parte, debe señalarse que también la obra escénica puede manifestarse a través del lenguaje musical o, incluso, plástico. Así, en el caso de la partitura de una composición musical con o sin libreto, según se trate de un concierto o de una zarzuela, por ejemplo. O en el caso de la sinopsis o descripción gráfica de una coreografía, la cual no deja de ser en muchas ocasiones una de las manifestaciones de las artes plásticas.

<sup>15</sup> Sin embargo en la LDA dominicana no hay un reconocimiento expreso de los derechos del director de escena o de orquesta, ni tampoco en los tratados internacionales, lo que no quiere decir que carezcan de protección.

<sup>16</sup> No parece en ningún caso que pueda dar lugar a derechos afines u otros derechos de propiedad intelectual distintos de los derechos de autor, pues no encaja dentro de ninguna de las otras categorías de derechos afines que regula el libro II LPI o en el título IX LDA. En contra se manifiesta RAGEL SÁNCHEZ (*El contrato de representación teatral*, Reus/Aisge, Madrid, 2003. p. 33), para quien los decoradores, diseñadores, maquilladores y demás operarios que colaboran en el montaje de la obra serían *ejecutantes*. CABANILLAS SÁNCHEZ («Comentario al artículo 105», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 1551) excluye del concepto de artistas a los comparsas y figurantes. En el mismo sentido OSSORIO SERRANO («Comentario al artículo 101», en *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, T. V, vol. 4-B, Edersa, Madrid, 1995, p. 346).



caso del decorador o autor del decorado cuando su labor resulta original. Obviamente, no siempre es precisa la intervención de todos ellos, aunque sí siempre resulta ineludible la del intérprete o ejecutante.

El autor de la obra representada no suele intervenir en su puesta en escena, salvo que otra cosa se pacte con el empresario teatral y salvo las facultades que la ley le confiera, señaladamente las contempladas en los arts. 78 y 80 LPI española o en el art. 123 LDA dominicana.<sup>17</sup> Pues bien, como acabamos de decir, solamente son titulares de derechos afines los artistas intérpretes o ejecutantes. Si las otras personas que intervienen en la escenificación realizan una actividad creativa u original, tendrían derechos de autor sobre el resultado de su actividad (decorado, vestuario, etc.), pero no un derecho afín ni, mucho menos, un derecho de autor sobre el conjunto de la obra escenificada.

### III. LOS ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES NO CREAN OBRAS

La LPI española, no así la LDA dominicana, nos da una definición de lo que debemos entender por artista intérprete o ejecutante en su art. 105: «la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los mismos derechos reconocidos a los artistas».<sup>18</sup>

Serían no pocos los problemas de ajuste y coordinación dentro de la estructura y entramado de derechos que establece la legislación sobre derechos de autor y afines si se reconociesen derechos de autor a los artistas o directores. Así, a modo de ejemplo, si se otorgasen derechos de autor al director de escena, su creación debería calificarse como una obra derivada y tendría que contar necesariamente con la autorización específica del autor de la «obra preexistente» (la obra que se representa), obra que ya no solamente se va a escenificar, sino que además

---

<sup>17</sup> A no ser que se trate de un supuesto en el que el artista sea al mismo tiempo autor de la obra que interpreta o ejecuta.

<sup>18</sup> En parecidos términos se expresa el art. 3.º de la Convención de Roma y el art. 2.º del Tratado OMPI de Interpretación o Ejecución y Fonogramas.

se va a modificar y transformar (arts. 11 y 21 LPI o 6 y 19 LDA). Por su parte, el contrato que celebrara el director de orquesta o escena con el empresario teatral tendría que ajustarse obligatoriamente a las normas imperativas que la LPI y la LDA imponen para los contratos de cesión de los derechos de autor, las cuales no se imponen en la cesión de los derechos afines. También nos deberíamos plantear el supuesto de que la obra que se escenifica esté en el dominio público<sup>19</sup> y la labor del director de escena fuera creativa u original. En este caso, es de suponer que su obra o creación sería objeto de un derecho de autor y no de un derecho afín, pues o se es titular de un derecho o de otro, pero no parece que simultáneamente de los dos, de la misma manera que un propietario no es al mismo tiempo usufructuario, o, si se quiere, de la misma manera que quien hace una fotografía o es autor de una obra fotográfica y titular de un derecho de autor (art. 10.1.h LPI) o es realizador de una mera fotografía y titular de un derecho afín (art. 128 LPI), pero no de las dos «cosas» al mismo tiempo. Salvo que, utilizando el mismo criterio legal que en las fotografías, la dirección se califique como original y se otorgue al director un derecho de autor o, por el contrario, se considere que no es original y se le conceda un derecho afín.

Como se puede apreciar, la cuestión resulta complicada, aunque la postura del legislador, que para algunos puede resultar caprichosa y sin fundamento, no deja de ser coherente. En consecuencia, insistimos de nuevo en que los datos normativos actuales o vigentes no dejan lugar a ninguna duda: los artistas y directores de escena u orquesta no son autores, no crean obras protegibles por los derechos de autor.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Sobre representación de obra que está en el dominio público resulta ilustrativa, aunque no contemple un supuesto directamente aplicable a artistas intérpretes o a la dirección de escena, la STS del 29 de diciembre de 1993 sobre la versión castellana de la obra teatral *Julio Cesar* de Shakespeare. Que la citada obra estuviera en el dominio público no significa que la traducción de la misma utilizada para la representación también lo estuviera, debiéndose contar con la correspondiente autorización del traductor.

<sup>20</sup> A igual conclusión aunque con matizaciones llega, creo, RIVERO HERNÁNDEZ, cit., p. 126, así como RAGEL SÁNCHEZ, *El contrato de representación teatral*, cit. pp. 90-104, e «Interpretación, derechos de autor y derechos conexos», en *Interpretación y Autoría*, cit. pp. 61-82.

#### IV. LA RELACIÓN ENTRE LOS DERECHOS DEL AUTOR Y DEL ARTISTA

Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, al igual que el resto de los derechos afines, están supeditados a los derechos de autor, es decir, al derecho que corresponde al creador de la obra que representan o ejecutan, lo que quiere decir que para llevar a cabo la representación es ineludible contar con la autorización o permiso del autor de la obra escénica o de sus derechohabientes, *inter vivos o mortis causa*. Esto implica también que el ejercicio de los derechos de los artistas no puede lesionar el derecho del autor de la obra que representan. Los textos legales, tanto nacionales como internacionales, son claros al respecto. Así, el art. 131 LPI española (que lleva por epígrafe o rúbrica el elocuente título de «Cláusula de salvaguardia de los derechos de autor») dispone que «los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en este libro se entenderán sin perjuicio de los que correspondan a los autores». En términos más enérgicos y contundentes se manifiesta el art. 13 LDA dominicana al establecer que la protección otorgada a los titulares de derechos afines o conexos no afectará en modo alguno la protección del derecho de autor sobre las obras literarias, científicas y artísticas consagradas por la presente ley. En consecuencia, ninguna de las disposiciones contenidas en él podrá interpretarse en menoscabo de esa protección. En caso de duda, se decidirá lo que más favorezca al autor. En igual sentido se pronuncian también los tratados internacionales sobre la materia.<sup>21</sup>

Resulta, pues, inevitable que el reconocimiento de los derechos afines genere una situación de concurrencia con los derechos de autor, pese a que el objeto protegido por ambos derechos sea diverso (la obra y su escenificación). Pero de dicha concurrencia no puede derivarse perjuicio alguno para los autores, tal como se desprende con toda claridad de los textos normativos antes citados. Se viene a reconocer, pues,

---

<sup>21</sup> La Convención Internacional de Roma de 1961 (art.1), el Tratado OMPÍ de 1996 sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (art. 1.2), el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales de 2012 (art. 1.2).

una suerte de preeminencia o, si se quiere, de supremacía de los derechos de autor.<sup>22</sup> Aunque, sentado lo anterior, quizá resulte más apropiado o conveniente hablar, como hace la doctrina francesa, de cohabitación y de necesaria coexistencia entre ambos derechos.<sup>23</sup> Ténganse en cuenta que el derecho afín de los artistas deriva de una creación intelectual. Sin ella no surgirían los derechos afines o vecinos. Pero al mismo tiempo, sin estos la obra no alcanzaría proyección práctica, no llegaría a sus destinatarios naturales, no sería susceptible de difusión o tráfico jurídico, al menos en sus formas más habituales. Así, por ejemplo, puede decirse que solamente la ejecución de una obra musical genera el derecho del artista intérprete y, a su vez, la fijación de aquella hace surgir el derecho del productor fonográfico y, en su caso, este genera el del organismo o entidad de radiodifusión.

Existe una cadena sucesiva de derechos que confluyen entre sí, un encadenamiento de autorizaciones, pero, como expusimos anteriormente, el punto de partida de todos ellos se encuentra en el autor, que es quien tiene: primero, el derecho de decidir la divulgación de su obra; luego o simultáneamente, el de explotarla, él o su derechohabiente, normalmente con la mediación de los artistas y, en su caso, demás titulares de los derechos afines. Es decir, el *ius prohibendi* o derecho exclusivo que sobre sus actuaciones se atribuye a los artistas intérpretes o ejecutantes tiene su origen (salvo que la obra que interpretan o ejecutan esté en el dominio público) en los derechos de autor, cuyo titular

---

<sup>22</sup> Advierte OROZCO PARDO («Comentario al artículo 121», en *Comentarios al Código Civil y compilaciones forales*, Edersa, T. V, vol. 4-B, Madrid, 1995 p. 581), dicha supremacía no ha de considerarse apriorísticamente, sino que ha de analizarse cada caso en concreto, valorando el alcance de los derechos en cuestión y el vínculo que los liga o cualquier otro título del que derive el reconocimiento del derecho afín.

<sup>23</sup> Vid., por ejemplo, COLOMBET, *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz, Paris, 1988, pp. 382 y ss. La palabra «cohabitación» se generalizó tras las elecciones legislativas francesas de 1986, en las que obtuvo la mayoría la coalición de centro-derecha. El presidente de la República, el socialista Mitterrand, se vio obligado a constituir un gobierno de centro-derecha presidido por Jacques Chirac. El Poder Ejecutivo quedó, pues, integrado por dos políticos con ideologías distintas y enfrentadas, lo que impuso un sistema político de cohabitación, es decir, de consenso y cooperación, de equilibrio entre intereses contrapuestos.

habrá autorizado o cedido (voluntariamente o como consecuencia de una presunción o licencia legal) determinada utilización de su obra, en nuestro caso su representación, que hace surgir el correspondiente derecho afín, o sea, el de los artistas y directores de escena u orquesta. Hay, entonces, una necesaria coexistencia de derechos, pero esa coexistencia se da porque preexiste una obra (normalmente, pues también puede surgir simultáneamente al derecho del artista: por ejemplo, un cantautor, poeta o músico que crea improvisando o recreando<sup>24</sup>) de la cual traen causa los derechos afines. Si un autor no ha autorizado la divulgación de su obra o, una vez divulgada, no autoriza su reproducción o comunicación pública, el artista que la divulgue, reproduzca o comunique infringirá los derechos del autor. No puede explotar el objeto de su derecho, es decir, su interpretación, porque ello conlleva inevitablemente la explotación de la obra. O sea, los artistas no podrán explotar sus derechos si lo hacen de forma que se lesionen los derechos de autor.

Puede decirse, pues, tal como apuntábamos anteriormente, que más que jerarquía o supremacía existe una coexistencia entre ambos, en virtud de la cual el ejercicio de los derechos afines no debe suponer un perjuicio o lesión a los derechos de donde traen causa. Hay un deber de respetar los derechos ajenos y unos límites propios o naturales de cada derecho. De la misma forma que, permítasenos de nuevo la comparación, el usufructuario debe usar la cosa ajena con el límite de respetar su forma y sustancia, el artista u otro titular de un derecho afín debe respetar los derechos de autor. Pero también, al igual que el nudo propietario obtiene menor goce o rendimiento de la cosa usufructuada, el titular de los derechos de autor también ve reducidos los rendimientos de la explotación de su obra, ya que el reparto de los mismos con los titulares de los otros derechos se hace inevitable. En este sentido, se afirma que los derechos de autor sufren un menoscabo o limitación.

---

<sup>24</sup> RIVERO HERNÁNDEZ (cit. pp. 123 y 124) recoge dos supuestos interesantes de la jurisprudencia francesa, el caso del guitarrista de flamenco Manitas de Plata (*Arrêt Cour de cassation* del 1 de julio de 1970) y el caso del violinista Jean-Luc Ponty (*Arrêt Cour de cassation* del 4 de octubre de 1988).

Por otra parte, la exclusiva de que gozan los titulares de los derechos afines implica que, generalmente, se cuente con su autorización para cualquier utilización por terceros del objeto sobre el que recaen. Ello impone que los usuarios deban requerir, salvo presunciones de cesión o licencias legales y entidades de gestión al margen, tanto la autorización del titular de los derechos de autor como la del titular del derecho afín de que se trate.

## V. LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES

Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes vienen recogidos en los arts. 105 a 113 de la LPI española, dentro del libro II relativo a los derechos afines u «otros derechos de propiedad intelectual», y también en los arts. 135 a 140 de la LDA dominicana, dentro del título IX relativo a los «derechos afines a los derechos de autor». En lo sustancial, ambas legislaciones otorgan los mismos derechos a los artistas, y estos derechos a su vez son casi los mismos que corresponden a los autores de las obras escénicas. En consecuencia, salvo lo que se dirá a continuación, el alcance y significado de los derechos de explotación y de los derechos morales correspondientes a los artistas es muy similar al de los autores de las obras que interpretan o ejecutan.

En términos generales, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública de los artistas son, como acabamos de decir, prácticamente idénticos a los de los autores. Sin embargo, no tienen reconocido el derecho de transformación<sup>25</sup> y se les otorga un nuevo derecho, el llamado derecho de fijación.<sup>26</sup> Según el art. 106 LPI y 135 LDA corresponde a los artistas el derecho exclusivo de autorizar la fija-

---

<sup>25</sup> El derecho de transformación aparece tipificado en el art. 21 LPI, en relación con el art. 11 del mismo cuerpo legal. En la LDA dominicana no aparece como tal, aunque sí sus principales manifestaciones o modalidades en los apartados 2, 3 y 4 del art. 19 y lo presuponga en el art. 11.

<sup>26</sup> Derecho que se recoge también en los tratados internacionales: Convenio de Roma de 1961 (art. 7.1.b) y c), Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (arts. 6 y 7) y Tratado de Beijing de 2012 (art. 6 y 7).

ción de sus actuaciones. El objeto de la fijación es, pues, la actuación de los artistas y se requiere su autorización o consentimiento para que dicha actuación quede fijada en un soporte sonoro o audiovisual. Con ello se permite que lo efímero de la actuación en vivo al representar o ejecutar la obra perdure en el tiempo en la grabación realizada y sea susceptible de comunicación pública a través de la radiodifusión, de la puesta a disposición interactiva (Internet) o de distribución mediante venta,<sup>27</sup> alquiler, préstamo o cualquier otra forma. Así se viene a notar en el art. 107 que reconoce al artista intérprete el derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de las fijaciones de sus actuaciones. A diferencia de lo que se dice en el art. 18, en el art. 107 la reproducción que se contempla no es la de las actuaciones (que es el hecho originario de la adquisición del derecho para los artistas, como es la obra o creación para los autores), sino la de las fijaciones.<sup>28</sup> En el mismo sentido se pronuncia en relación con el derecho de fijación y reproducción los apartados 1 y 2 del art. 135.

A diferencia también de los derechos de autor, la duración de los derechos de explotación de los artistas es bastante inferior en España

---

<sup>27</sup> Venta u otro título de enajenación de la propiedad que produce el agotamiento o extinción del derecho de distribución mediante venta en el ámbito de la Unión Europea (art. 19.2. LPI), lo que supone que a partir de la primera venta u otro acto dispositivo sobre los ejemplares o soportes de la obra escénica se puedan comercializar libremente mediante sucesivas ventas, es decir, sin permiso del autor o titular del derecho de distribución mediante venta. Lo que no se extinguen son otras formas de distribución distintas de la venta, singularmente el alquiler y el préstamo, actividades éstas que requieren autorización.

<sup>28</sup> En el plano internacional, la Convención de Roma, sobre derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, el Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas del 20 de diciembre de 1996 y el Tratado de Beijing de 2012 recogen el mismo planteamiento que la LPI española y la LDA dominicana en relación con el derecho de fijación de los artistas. Dichos textos internacionales les otorgan un derecho de fijación distinto del de reproducción. Por otra parte, el Tratado OMPI antes citado, que además de los artistas solo contempla a los productores que fijan sonidos, es el único texto normativo que viene a dar una definición de lo que debe entenderse por fijación: «la incorporación de sonidos, o la representación de éstos, a partir de la cual pueden percibirse, reproducirse o comunicarse mediante un dispositivo (art. 2 c)». Como se puede apreciar, en la propia definición de fijación se viene a diferenciar entre esta y la reproducción.

(50 años desde su interpretación o ejecución).<sup>29</sup> Sin embargo, en la República Dominicana, el plazo es el mismo que el de los derechos patrimoniales de autor, es decir, 50 años después de la muerte del autor o del artista intérprete o ejecutante (arts. 21 y 29 LDA), lo que supone un mayor periodo de vigencia para los artistas dominicanos que para los españoles, salvo para los coros, orquestas u otros colectivos parecidos de artistas, cuyo plazo es de 50 años desde que tuvo lugar la interpretación o ejecución, o, en su caso, la fijación.<sup>30</sup>

Por lo que se refiere a los derechos morales del artista, estos están circunscritos al reconocimiento de su nombre o seudónimo sobre sus interpretaciones o ejecuciones, y a impedir cualquier deformación, mutilación o atentado sobre las mismas que lesione su prestigio o reputación (art. 113 LPI y arts. 140 LDA). En la legislación española se exige también en virtud de su derecho moral la autorización expresa del artista para el doblaje de su actuación en su propia lengua (art. 113.2 LPI), lo que no deja de ser el reconocimiento indirecto de un cierto derecho de transformación en una de sus manifestaciones más importantes.

La confluencia del derecho moral del autor y los derechos de los artistas condiciona la existencia o suerte de estos últimos. Así, por ejemplo, parece claro que si el autor decide no divulgar su obra o mantenerla inédita (art. 14.1 LPI y art. 17.3 LDA) no podrá surgir para el artista ningún derecho moral ni de explotación sobre esa obra inédita que

---

<sup>29</sup> No obstante, dispone el art. 112 que «si, dentro de dicho período, se divulga lícitamente una grabación de la interpretación o ejecución, los mencionados derechos expirarán a los cincuenta años desde la divulgación de dicha grabación, computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha en que ésta se produzca».

<sup>30</sup> Debe señalarse, no obstante, que en España, a partir de una importante reforma del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril (LPI), operada por la Ley 21/2014, del 4 de noviembre, y por exigencias de la Directiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, del 27 de septiembre de 2011, por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, se amplía determinados plazos de duración de la protección sobre los fonogramas a 70 años y se garantiza que también se beneficien de la ampliación los artistas intérpretes o ejecutantes que intervienen en los mismos, tal como se recoge en el art. 112 LPI.



interpreta sin el consentimiento del autor, sencillamente porque del hecho de la interpretación ilícita no nacería derecho alguno a favor del artista,<sup>31</sup> salvo que se trate de una obra inédita que esté en el dominio público, debiéndose respetar siempre su autoría e integridad (art. 41 LPI y art. 148 LDA).<sup>32</sup> Tampoco ofrece duda que el ejercicio del derecho moral del autor puede afectar a los derechos de los artistas de la misma forma que a los cesionarios de los derechos de explotación del autor. Así, si un autor quiere ejercer su derecho moral de arrepentimiento (art. 14.6º LPI y 17.4 LDA) y el artista intérprete quiere continuar con su actuación, parece que el derecho de este último debería claudicar frente al derecho moral del autor.

Especiales dificultades pueden presentarse cuando confluyen el derecho moral del autor (art. 14 LPI y art. 17 LDA) y el derecho moral del artista (art. 113 LPI y art. 140 LDA). La jurisprudencia francesa abordó un celebre caso en el que se presentaba esta cuestión (sentencia del Tribunal de *Grande Instance* de París del 10 de enero de 1990), cuyo análisis es ilustrativo pues nuestra LPI es muy semejante a la francesa en los puntos considerados. Pese a que el caso se refiere a una obra audiovisual y no a una obra escénica, las consecuencias serían muy parecidas con las necesarias adaptaciones. El violonchelista y director de orquesta Rostropovitch consideró que su ejecución, utilizada con su autorización para la banda sonora de una película, había sido deformada porque aparecían ruidos parasitarios añadidos a la grabación, se había aumentado el sonido originario de la orquesta y se había utilizado

---

<sup>31</sup> A menos que se considere que la interpretación ilícita del artista determina una adquisición originaria de derechos afines que opera con independencia de la licitud del hecho que la motiva y que podría ser convalidada retroactivamente mediante un consentimiento posterior del autor o, incluso, por el transcurso del tiempo de la prescripción, lo que chocaría con el carácter imprescriptible del derecho moral, no del ejercicio de la acción indemnizatoria por su lesión. Otro planteamiento, pese a su similitud, podría merecer el supuesto de una obra derivada realizada sin consentimiento del titular del derecho de transformación.

<sup>32</sup> Interesante supuesto de concurrencia en el Derecho español con otro derecho afín contemplado en el art. 129.1 LPI que entiendo aplicable también a la divulgación de la obra inédita mediante su representación pese a la rúbrica del título en el que se integra dicho precepto que se refiere a «La protección de determinadas producciones editoriales».

su prestación para escenas que no figuraban en el libreto o guión, prácticas estas que encajan perfectamente en el art. 113 LPI o 140 LDA. El tribunal, aplicando un precepto semejante al contenido en los arts. 131 LPI y 133 LDA (que aluden a que los derechos de los artistas deben entenderse sin perjuicio de los derechos que corresponden a los autores), sienta el principio general de que el derecho a la integridad de la interpretación del artista está subordinado al derecho moral del autor sobre su obra y, en consecuencia, el artista no puede menoscabar o interferir en los derechos de los autores de la obra cinematográfica exigiéndoles su modificación. El derecho moral del artista ha de circunscribirse a su interpretación propiamente dicha, por lo que el hecho de que esta aparezca en alguna escena no prevista y con variación de la intensidad del sonido es algo consustancial al arte cinematográfico que puede exigir variar algunos elementos no esenciales, sin que ello suponga deformación de su interpretación. No sucede así, continua el tribunal, en el caso de los sonidos extraños superpuestos a la grabación original, pues no es algo que sea impuesto por las necesidades propias de la elaboración de la obra cinematográfica y puede ocasionar en el espectador una desnaturalización en la apreciación de la obra interpretada por Rostropovitch. Se aprecia, pues, en este punto, una lesión al derecho moral del artista que debe ser reparada, según el tribunal francés, insertando una advertencia en la propia película en la que el artista desaprueba los sonidos añadidos a su interpretación.

## VI. LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA

Uno de los instrumentos técnicos más útiles para lograr una provechosa cohabitación de los derechos de los autores y de los artistas, así como para tratar de cohonestar ambos derechos, es el de la contratación y consiguiente concentración de derechos.

Si se quiere lograr una representación pública de la obra, parece imprescindible que la persona natural o jurídica que asuma su responsabilidad, es decir, el empresario que la quiera llevar a cabo, debe contar con la cesión del derecho de comunicación pública, al menos en su moda-

lidad de representación escénica (art. 20.2.a LPI y art. 19.6.a LDA), por parte del autor o cesionario en exclusiva de este mediante el contrato de representación teatral o ejecución musical.<sup>33</sup> La perfección de dicho contrato constituye el primer paso que debe dar el empresario para el montaje del espectáculo. Pero parece también de todo punto necesario que el empresario contrate igualmente con las distintas personas cuyos servicios hacen posible la citada escenificación, es decir, fundamentalmente con los artistas intérpretes o ejecutantes, entre los cuales no se debe olvidar que se encuentran el director de escena y el de orquesta, al menos en la LPI española (art. 105). Pues bien, tales contratos pueden calificarse como de producción escénica en la medida en que a través de ellos se produce o se hace posible la puesta en escena de la obra.<sup>34</sup> Normalmente suelen ser varios contratos, generalmente de naturaleza diversa (laborales, de obra o de arrendamiento de servicios), con los que se busca el montaje y la realización escénica de la obra literaria, dramática, musical, dramático-musical, pantomímica o coreográfica.

Se ha señalado cierto paralelismo o similitud entre este contrato y el contrato de producción audiovisual que contemplan los arts. 60 LDA y 88 LPI. Lo cual no deja de ser cierto si con ello nos referimos a la consecución de medios que realiza el productor teatral o audiovisual para poner en escena el texto teatral o el guión cinematográfico, respectivamente. Pero son dos contratos distintos en su naturaleza. La obra audiovisual no existe antes del contrato y se contrata con los autores que la van a crear, mientras que la obra escénica ya existe y el productor escénico o empresario teatral no contrata con su autor (o, en

---

<sup>33</sup> Contrato que aparecen regulado con cierto detalle en los arts. 119 a 127 LDA y 74 a 85 LPI.

<sup>34</sup> Apunta RAGEL que el contrato de representación teatral es complementario del contrato de producción teatral o, según los casos, puede formar parte de este (cit., pp. 19 y 34). Aunque más bien habría que decir que el de producción teatral es complementario del de representación, pues sin previa adquisición del derecho de representación no hay posibilidad de producción teatral lícita alguna (además, se puede representar una obra sin previa producción teatral). Salvo que se trate de escenificar una obra que está en el dominio público o, como recoge el propio RAGEL (ibídem), que el empresario haya adquirido el derecho a título gratuito. En este caso no estaríamos ante un contrato de representación teatral que, por definición, es un contrato oneroso.

su caso, coautores) para que la cree, pues ya existe, sino con los artistas (y otros profesionales) que van a hacer posible su escenificación y con el autor para que le ceda los derechos que permiten su escenificación. Lo anterior no impide obviamente que el empresario teatral contrate también con el autor para que cree, en cuyo caso podríamos estar ante un contrato de encargo de obra o ante un contrato laboral (superpuestos o no al contrato de producción teatral).

Dentro de los contratos que ha de realizar el empresario, el contrato con el director de escena parece, al menos en la actualidad, el más decisivo pues es la persona que dispone todo lo relativo a la representación de la obra dramática o dramático-musical, coordinando la caracterización y movimientos de los actores, entre otras muchas cosas más. De ahí que, tal como señalábamos antes, su labor se considere en varias ocasiones como original o creativa y, en consecuencia, como merecedora de tutela por el derecho de autor. Quizás por ello se le excluye de la insólita obligación que el art. 111 LPI impone a los artistas intérpretes o ejecutantes que participen colectivamente en una misma actuación (tales como los componentes de un grupo musical, coro, orquesta, ballet o compañía de teatro), consistente en designar de entre ellos un representante en relación con el otorgamiento de las autorizaciones para la explotación de sus actuaciones, exclusión que también afecta en el ámbito musical a los solistas y a los directores de orquesta. Sin embargo, el art. 139 de la LDA dominicana suaviza la anterior obligación que la ley española impone, pero no excluye a los directores ni solistas.

Cuando la interpretación o ejecución se realice en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicio, el art. 110 LPI dispone que, salvo estipulación en contrario, se entenderá que el empresario o el arrendatario adquieren sobre la interpretación o ejecución los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública que la LPI otorga a los artistas y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato. Sin embargo, cuando el autor de la obra escénica es un asalariado del empresario teatral no se aplica la norma del art. 110 LPI, sino la presunción recogida en el art. 51 LPI que tiene un alcance menor que la referida a los artistas.

## TEXTOS LEGALES

- Código penal de España (Ley Orgánica 10/1995, del 23 de noviembre, del Código Penal, BOE núm. 281 del 24 de noviembre de 1995).
- Código portugués de Derecho de Autor y Derechos Conexos (Ley N.º 45/85, del 17 de septiembre de 1985).
- Convención Internacional de Roma de 1961.
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 24 de junio de 1971.
- Directiva 93/98/CEE del Consejo de las Comunidades Europeas de 29 de octubre de 1993 relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines
- Ley No. 65-00 sobre Derecho de Autor del 21 de agosto 2000, G.O. 10056 del 24 de agosto de 2000.
- Ley de Propiedad Intelectual Española (Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, BOE núm. 97, del 22 de abril de 1996)
- Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales de 24 de junio de 2012
- Tratado de la OMPÍ sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas de 20 de diciembre de 1996
- Tratado OMPÍ sobre Derecho de Autor de 20 de diciembre de 1996

## BIBLIOGRAFÍA

- CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997): «Comentario al artículo 105», en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (coord.), *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 2da. Edición, Madrid: Tecnos, p. 1551
- COLOMBET, C. (1988): «*Propriété littéraire et artistique*», Paris: Dalloz.
- OROZCO PARDO, G. (1995): «Comentario al artículo 121», en ALBADALEJO GARCÍA, M. y DÍAZ ALABART, S. (dirs.), *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, Tomo V, Vol. 4-B, Madrid: Edersa, p. 581
- OSSORIO SERRANO, J.M. (1995): «Comentario al artículo 101», en ALBADALEJO GARCÍA, M. y DÍAZ ALABART, S. (dirs.), *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, Tomo V, Vol. 4-B, Madrid: Edersa, p. 346

- RAGEL SÁNCHEZ, L.F. (2003): «*El contrato de representación teatral*», Madrid: Reus/Aisge.
- (2004): «Interpretación, derechos de autor y derechos conexos», en ROGEL VIDE, C. (coord.) *Interpretación y autoría*, Zaragoza: Reus/Aisge, pp. 61-82.
- REBELLO, L.F. (2001): «El director de escena en el entorno jurídico europeo», en *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, Madrid: Aisge, pp. 33-38.
- RIVERO HERNÁNDEZ, F. (2004): «Interpretación y obra derivada», en ROGEL VIDE, C. (coord.) *Interpretación y autoría*, Reus/Aisge: Zaragoza, pp. 83-126
- ROGEL VIDE, C. (2004): «Prologo» en ROGEL VIDE, C. (coord.) *Interpretación y autoría*, Zaragoza: Reus/Aisge, pp.11-17
- (2001): «Directores de escena y derechos de autor» en *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, Madrid: Aisge, pp. 59-79