

*Cómo citar este texto:*

Gutiérrez García, E. (2020). El concepto de obra audiovisual en el Derecho español. *Derecom*, 29, 161-185. <http://www.derecom.com/derecom/>

## EL CONCEPTO DE OBRA AUDIOVISUAL EN EL DERECHO ESPAÑOL

### THE CONCEPT OF AUDIOVISUAL WORK IN SPANISH LAW

© Elisa Gutiérrez García  
UNED (España)  
[elisaggra@gmail.com](mailto:elisaggra@gmail.com)

#### Resumen

De entre las formas creativas cuya expresión es digna de tutela por derechos de autor, la complejidad que caracteriza a las obras audiovisuales, tanto en su gestación como en su explotación la diferencia de la mayoría de creaciones artísticas. Una complejidad de la que surgen intereses encontrados que hacen recomendable la instauración de un régimen específico que armonice éstos y para cuya aplicación resulta determinante el concepto de obra que se debe sujetar al mismo. La definición dada por el legislador español sobre lo que se ha de entender por "obra audiovisual", no obstante las repercusiones, no resulta un concepto de sencilla ni pacífica interpretación.

En el presente artículo procederemos al análisis detallado de los distintos extremos requeridos por la ley para la conformación de la obra audiovisual como objeto de protección, prestando especial atención a aquéllos cuya interpretación resulta más problemática.

#### Summary

Among the creative forms whose expression is worthy of protection by copyright, the complexity that characterizes audiovisual works, both in their gestation and in their exploitation, make them different from the majority of artistic creations. This complexity gives rise to conflicting interests that make it advisable to establish a specific regime to harmonize these and for whose application the concept of the work to be subject to is decisive. The definition given by the Spanish legislator on what is meant by "audiovisual work", notwithstanding the repercussions, is not a simple or peaceful interpretation.

In the present paper we will proceed to a detailed analysis of the different points required by the law for the conformation of the audiovisual work as object of protection, paying special attention to those whose interpretation is more problematic.

**Palabras clave:** Propiedad intelectual. Derechos de autor. Obra audiovisual. Obra cinematográfica.

**Keywords:** Propiedad intelectual. Derechos de autor. Obra audiovisual. Obra cinematográfica.

## 1.Introducción

Si bien desde los comienzos de su historia, el hombre ha sido un creador, su estatus como autor fue ignorado hasta el hito que podemos considerar desencadenante de la defensa de la propiedad intelectual y los derechos de autor: la invención de tipos móviles de Johannes Gutenberg, alrededor del año 1440. El invento del alemán, que agilizaba la reproducción de obras literarias a un módico precio, hizo surgir la necesidad de obtener un privilegio para la edición de libros ante la alarma de los órganos rectores políticos y religiosos, que temían la rápida difusión de ideas y la capacidad del naciente mercado, que viabilizaba el nuevo artilugio y que precisaban controlar.

Desde entonces, los excesos sobre los autores por parte de los editores fueron acusados, con una paralela despreocupación por la defensa de los creadores hasta el celebrado Estatuto de la Reina Ana, a principios del siglo XVIII (UREÑA SALCEDO, 2018).

Con el paso de los años, los distintos países fueron estableciendo sus respectivas regulaciones en la materia con un objeto de protección cada vez más flexible, que sobrepasaba las creaciones literarias. El concepto de obra se acotaba no tanto a través de un listado taxativo sobre qué tipos de creaciones se considerarían tal, sino mediante —en su caso— los requisitos que éstas debían presentar para ser tuteladas por la legislación correspondiente. Habida cuenta de lo inabarcable, en la actualidad el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (CB), texto internacional por excelencia en la materia, establece en su artículo 2.1 un listado abierto sobre su objeto de regulación: *los términos “obras literarias y artística” comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como [...] (el remarcado es propio)*. De forma similar, en nuestro país, el artículo 10.1 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (TRLPI) establece, que *son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: [...] (el remarcado es propio)*, conteniendo asimismo los requisitos que debe presentar cualquiera de ellas para ser tuteladas como obras.

Aunque a la fecha de promulgación del CB, en 1886, el cinematógrafo de los hermanos Lumière aún no había sido objeto de patente ni de exhibición pública —hecho que aconteció en 1895 (GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, 2016)—, las sucesivas revisiones del texto irían estableciendo progresivamente una regulación adaptada a este tipo de creaciones, siendo incluidas expresamente en el listado genérico desde el Acta de Bruselas (1948).

En el Derecho español, la Ley de 10 de enero de 1879 de Propiedad Intelectual (Ley de 1879) ordenaba las creaciones del espíritu cuando el invento de los Lumière vio la luz. Sin embargo, a diferencia de las múltiples revisiones sobre el CB, la vigencia de la ley patria para la generalidad de las obras se extendió más de lo recomendable a la luz de los cambios tecnológicos, económicos y sociales que iban sucediendo; concretamente, para las (i) obras propiamente cinematográficas, hasta la Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre Derechos de Propiedad Intelectual en las Obras Cinematográficas (Ley 17/1966), un texto sectorial cuyo ámbito de protección dejaba fuera otras realidades como la televisión; y para la (ii) generalidad de las obras, hubo que aguardar hasta la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual (Ley 22/1987).

Muchas de las disposiciones contenidas en la Ley 22/1987 mantienen su literal en la actualidad, más de treinta años después, aunque el texto legal vigente sea otro. Sin embargo, la realidad social y creativa no es la misma que entonces, ni en lo que respecta al conjunto de las creaciones protegibles ni, mucho menos, en lo que respecta a las audiovisuales, cuya definición se ha mantenido prácticamente intacta. Tales circunstancias hacen recomendable un análisis en profundidad de los rasgos integradores del concepto de obra audiovisual y su adecuación práctica a la actualidad, en la que los avances técnicos y su accesibilidad pueden hacer tambalear los pilares básicos definitorios.

## **2. La instauración de un régimen especial. El concepto de obra audiovisual como objeto de regulación**

La Ley 22/1987, que derogó tanto la Ley de 1879 como la Ley 17/1966, estableció un régimen especial para las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, listadas como objeto de la propiedad intelectual en el artículo 10.1.d), pues la compleja naturaleza de este tipo de creaciones así lo recomendaba. Este régimen se ha conservado en la mayoría de sus extremos hasta el vigente TRLPI –Libro Primero, Título VI–, con excepción de un cambio de relevancia en el artículo 90 derivado de la entrada en vigor de la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo, relativa a la Armonización de Determinados Aspectos de los Derechos de Autor y Derechos Afines a los Derechos de Autor en la Sociedad de la Información. En torno a la definición de la obra audiovisual contenida en el artículo 86 en la que centraremos el presente trabajo, se produce entre el actual texto y su predecesor una pequeña corrección ortográfica, carente de relevancia a efectos prácticos,<sup>1</sup> por lo que todo lo dicho acerca del concepto de obra audiovisual en relación con la vigente ley, resulta extensible a la pretérita. Hasta ésta, las lagunas legislativas que presentaba el ordenamiento nacional –completamente ajeno a la realidad social, económica y tecnológica del momento– eran muy relevantes. Desde la llegada del cine y la aparición de realidades análogas como la televisión, las respectivas lagunas debían cubrirse básicamente con las distintas revisiones del CB, conforme España las fuera ratificando<sup>2</sup> (i) hasta la Ley 17/1966 para las obras cinematográficas –y en todo lo que en ésta no estuviera previsto– y (ii) hasta la propia Ley 22/1987 para las obras audiovisuales de carácter no cinematográfico.

Las disposiciones específicas previstas en el TRLPI para este tipo de creaciones vienen justificadas por la especial naturaleza que presentan en relación con su creación y explotación, que la separa del resto de obras expresamente listadas en el artículo 10.1. Entre otros extremos, cabría señalar, que son un tipo de obras (i) integradas por otras creaciones suficientemente originales de muy variada tipología, (ii) como aportaciones previas o coetáneas a la creación, (iii) realizadas por numerosos sujetos, potenciales autores, no siempre ostentando tal condición sobre el resultado final;<sup>3</sup> un resultado (iv) que es considerado una “obra en colaboración”, cuyo

régimen se contradice en ciertos aspectos con el específico contenido en el Título VI, principalmente en torno a la atribución autoral restringida, la capacidad limitada para decidir explotación, determinación de la versión definitiva y la modificación la misma, así como la explotación delimitada de las aportaciones preexistentes.<sup>4</sup> Dada la (v) relevancia económica que caracteriza su proceso creativo y de explotación, al productor (vi) se le reconoce una presunción de cesión por parte de todos los autores de la obra y los de las aportaciones preexistentes para facilitar la explotación y la generación de beneficios,<sup>5</sup> así como una serie de (vii) prerrogativas que lo aproximan a la autoría,<sup>6</sup> con un (viii) régimen supletorio sobre la grabación audiovisual, independientemente de la originalidad de la creación contenida en ella,<sup>7</sup> así como una serie de disposiciones específicas para los artistas intérpretes o ejecutantes que pudieran intervenir en la misma.<sup>8</sup>

El sometimiento a un régimen especial de tal entidad, con fuertes intereses contrapuestos, hace necesario establecer una definición muy ajustada acerca del concepto de obra que debemos subsumir en tal. Por ello, al comienzo del Título VI se establece:

*Las disposiciones contenidas en el presente Título serán de aplicación a las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, entendiéndose por tales las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras. (art. 86.1 TRLPI)*

Todas ellas serán denominadas, según el punto siguiente, obras audiovisuales en el TRLPI (art. 86.2 TRLPI).

La primera conclusión que extraemos de la definición anterior es que las obras cinematográficas son un tipo de obra englobada dentro de las **demás obras audiovisuales** (el remarcado es propio), por lo que abarca otras realidades como la televisión, el *video on demand* y los videogramas (GONZÁLEZ GONZALO, 2001: 11).

Más allá de tal conclusión, de la anterior definición se pueden extraer ciertos requisitos aparentemente constitutivos del objeto de regulación que quedará sujeto al régimen especial:

- (i) creaciones;
- (ii) expresadas;
- (iii) imágenes asociadas;
- (iv) con o sin sonorización incorporada;
- (v) destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección; y
- (vi) con independencia de la naturaleza de los soportes materiales.

Huelga señalar que estos requisitos se deben tener en cuenta de forma cumulativa a los ya recogidos en el artículo 10.1 del TRLPI para la generalidad de las obras, a pesar de que no se reiteren en el artículo 86, pues se debe partir de que estas creaciones *audiovisuales* serán objeto del régimen especial –Título VI– en la medida en la que sean inicialmente *obras*.

De los requisitos propios de las obras audiovisuales, el que más complicación interpretativa presentará, dada la ambigüedad de la expresión, será la necesidad de que se trate de una “serie de imágenes asociadas”, a cuyo análisis procederemos en última instancia.

Paralelamente, la alusión a la intrascendencia de la sonorización, así como a la de *la naturaleza de los soportes materiales* hace que tales aparentemente no se erijan realmente como requisitos, sin perjuicio de la procedencia a puntualizar ciertos extremos al respecto.

### 3. Creaciones

La perspectiva mayoritaria doctrinal sostiene que todas las obras, incluidas las audiovisuales, tienen que ser fruto de decisiones arbitrarias llevadas a cabo por un ser humano, siendo excluidas como objeto de protección por parte de la propiedad intelectual aquellos productos derivados de la intervención animal, de la naturaleza o de máquinas que puedan estar dotadas de inteligencia artificial, como indirectamente recoge nuestro TRLPI, que considera *autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica* (art. 5.1 TRLPI) (el remarcado es propio) (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 161). Ello, aunque la titularidad pueda descansar sobre personas jurídicas, siguiendo el artículo 5.2 del TRLPI, o incluso éstas puedan ser consideradas “autores”, como sucede en el artículo 97.1 por un error en la transcripción de la Directiva 91/250/CEE del Consejo, de 14 de mayo de 1991, sobre la Protección Jurídica de Programas de Ordenador (APARICIO VAQUERO, 2018: 1.420).

A pesar de que determinados países como Gran Bretaña,<sup>9</sup> Irlanda,<sup>10</sup> India<sup>11</sup> o Nueva Zelanda<sup>12</sup> –países todos ellos de tradición anglosajona– otorguen cierta protección a productos generados por una computadora (GUADAMUZ, 2017),<sup>13</sup> descansando la titularidad sobre personas físicas que hayan realizado los arreglos en la máquina en tal dirección, no es posible afirmar que es una tendencia generalizada en Derecho Comparado ni uniforme en aquel sistema. De hecho, la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos de América (VV.AA., 2017) ha declarado expresamente que no procederá a registrar creaciones producidas por la naturaleza, animales o plantas, ni aquellas otras *producidas por una máquina o un simple proceso mecánico que opere de manera aleatoria o automática sin ningún aporte creativo o intervención de un autor humano* (la traducción es propia).<sup>14</sup>

En nuestro país una grabación realizada mediante una cámara sujeta con un arnés a un ave para recoger su vuelo, no podría constituir una obra audiovisual, como tampoco lo podría ser un producto de animación o de imagen real generado por un programa informático. En este sentido, si bien un *trailer* convencional de una obra audiovisual podría ser considerado una obra derivada de aquélla, no lo será en caso de ser generado por un programa de inteligencia artificial, como en 2016 IBM hizo a través de su sistema Watson para la película de *Morgan* (Luke Scott, 2016).<sup>15</sup> Este sistema ha sido recientemente implementado a través de AIProclips por el grupo MEDIAPRO para realizar resúmenes de fútbol casi en tiempo real,<sup>16</sup> en los que además carecerá de originalidad el material del que se parta en la generalidad de las ocasiones.<sup>17</sup> Si bien prácticas semejantes como la de *Morgan* podrían vulnerar los derechos de los autores de la obra preexistente de no estar debidamente autorizadas –o de los titulares de las grabaciones audiovisuales independientemente de su originalidad (art. 120 y ss. TRLPI)–, no se podrían entender obras derivadas, pues la intervención arbitraria humana es igualmente exigida en éstas y en tales casos no se presenta.

No obstante lo anterior, no podemos desconocer el hecho de que los avances técnicos en el ámbito de la informática están alterando nuestra realidad. Si bien el derecho siempre va a ir por detrás de la sociedad, éste debe actualizarse de forma correlativa para que la brecha entre las distintas realidades no sea tan profunda que la regulación vigente resulte completamente ajena al mundo que nos rodea.

Cabría preguntarse, en este sentido, si convendría armonizar a nivel europeo el reconocimiento de aquellas creaciones generadas por ordenador como objeto de protección de la propiedad intelectual. Los extremos a acotar serían muchos. Conforme lista NAVAS NAVARRO (NAVAS NAVARRO, 2019: 41), debería determinarse, en su caso, el grado de originalidad exigible o posibles requisitos adicionales para marcar ciertos límites con el reconocimiento tradicional; a quién le correspondería la autoría jurídica; el régimen de coautoría aplicable cuando intervinieran algoritmos de distinta titularidad; la duración de derechos sobre el resultado; si debería otorgarse, adicional o exclusivamente, un derecho *sui generis* a la persona física o jurídica que tomara la iniciativa y asumiera el riesgo de efectuar las inversiones sustanciales orientadas a la gestación de la creación –parafraseando el actual artículo 133 del TRLPI–, etc.

Otra posible alternativa regulatoria sería que tales creaciones se integraran formalmente en el dominio público. Esta solución no parece la recomendable, pues, aunque no se quiera equiparar este tipo de creaciones a las obras gestadas por el intelecto humano, el incentivo jurídico para explorar estos nuevos medios creativos, derivados de la computación, sería nulo. Ello produciría un estancamiento en el avance de una área que, aunque pueda resultar dispar con respecto al modelo de autor vigente, puede ser asimismo enriquecedora cultural y económicamente para la sociedad.

Una tercera vía que no diluyera la esencia del derecho de autor tradicional ni se convirtiera en un freno social sería el establecimiento de un estatuto jurídico propio independiente. Si bien motivos de economía legislativa harían recomendable cualquiera de las otras dos opciones, sirviéndose del propio TRLPI, procurando una completa integración de esta nueva realidad, el hecho es que ésta evoluciona tan rápido que puede derivar en un cuerpo normativo múltiplemente parcheado. Para NAVAS NAVARRO esta perspectiva peca de antropocéntrica. Sin embargo, a día de hoy, resulta complicado imaginar una generación artística computacional *completamente* autónoma, sin intervención humana alguna directa o indirectamente, por lo que conviene ser cautos en una equiparación o aproximación inicial entre máquinas y humanos que pudiera derivar en el reconocimiento impropio a los robots de una autoría no sólo material, sino también jurídica.

En cualquier caso, todo apunta a que las obras audiovisuales –máxime las de imagen real–, por la complejidad que presentan en su gestación y ejecución, sean de las creaciones que más lentamente progresen en este sentido. A pesar de que, según señala KAMINA (2016: 98), *[l]a ilusión de movimiento puede incluso ser creada sin la grabación de ninguna imagen: una secuencia de datos o instrucciones puede dirigir un ordenador para dibujar patrones sucesivos dando la ilusión de movimiento” (traducción propia),<sup>18</sup> aún quedaría el requisito propio más importante que cumplir predicable de la generalidad de las obras: ser suficientemente original.<sup>19</sup>*

#### **4. Expresadas**

Este requisito se contiene tanto en la propia definición de las obras audiovisuales, como en la de la generalidad de las obras, por la que éstas tienen que estar *expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible*. Para GARCÍA SANZ (2005), la expresión original de una obra, cualquiera que sea su tipología, se debe concretar en un soporte. Según afirma,

*[!]La expresión original requiere estar fijada en un soporte material. Tal afirmación, el Convenio de Berna la deja a discreción de los Estados. En USA la exigencia de la fijación material es estrictamente legal, **fixation in tangible form**. En España, como en el Derecho comunitario, la fijación en cualquier soporte “tangible o intangible”, parece abrir un espectro más amplio. Sin embargo, el lenguaje jurídico no debe confundir, pues allí como aquí los soportes son los mismos y las soluciones las mismas al efecto de la fijación. Puesto que ésta cumple una función en el mercado tradicional: la de permitir el control sobre la obra [...].*

Tal enfoque enlazaría con la expresión de cierre contenida en la definición de las obras audiovisuales del artículo 86 del TRLPI: *con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras*.

La practicidad de tener una obra fijada para su ulterior explotación es evidente. No obstante, nada impide que una obra sea comunicada al público siendo efímera, sin ser necesariamente recogida previa o simultáneamente en un soporte, como las conferencias, las improvisaciones musicales en directo o los *flash mobs*. En caso de no estar fijadas, no dejarían de ser obras.

Conviene deslindar la expresión de una obra del soporte material en el que pueda quedar fijada.

La propiedad intelectual es un tipo de propiedad especial caracterizada propiamente por su inmaterialidad. Su protección resulta independiente de los posibles soportes físicos en los que pudieran contener las creaciones objeto de protección. Por ello, es importante deslindar el *corpus mysticum* y el *corpus mechanicum* de una obra. Los derechos de autor recaen sobre el primero, la obra, y son independientes, compatibles y acumulables con la propiedad de la cosa material a la que se pudiera incorporar (art. 3.1º TRLPI). En este sentido, la exigencia de que una obra tenga que estar expresada no significa que se precise una formalización tangible, sino una concreción artística, literaria o científica perceptible; es decir, que se exteriorice la creación de manera tal que un tercero pudiera disfrutarla, sin necesidad de que tal eventualidad suceda de forma necesaria. Por ello, el presente requisito no debe interpretarse conjuntamente con la alusión en la definición a la irrelevancia de los soportes materiales en los que pudieran quedar fijadas –*con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras*– en la que posteriormente ahondaremos, pues hacen referencia a dos realidades distintas.

Las obras tienen que ser perceptibles por el ser humano para que puedan erigirse objeto de protección por la propiedad intelectual, con independencia de que se concrete, de forma duradera o no, en un objeto material o intangible (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 169). Así lo requiere el artículo 10.1 del TRLPI, *por cualquier medio o soporte*. Ello es lógico, pues de lo contrario entraríamos en el farragoso mundo de la protección de las ideas, que, más allá de la inseguridad jurídica que pudiera generar, supondría un bloqueo para el desarrollo cultural, social y económico, derivado del monopolio de explotación que se le reconocería al titular de la “idea” (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 56); precisamente lo contrario al espíritu que guía la regulación universal de la materia, que pretende incentivar la creación a través del

reconocimiento de derechos patrimoniales y personales a los autores sobre sus obras (BOGSCH, 1978: 4).

Es por ello que la propiedad intelectual excluye la protección de las ideas, precisando una formalización expresiva de las mismas para ser dignas de tutela (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 56).<sup>20</sup>

La referencia posterior en la definición del artículo 86 del TRLPI a la necesidad de que *estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido* hace que la mención a que este tipo de creaciones estén “expresadas” resulte especialmente reiterativa, si ya se podía considerar tal al ser la definición propia de una “obra”. En este sentido y en línea con lo comentado previamente sobre el carácter cumulativo de los requisitos del artículo 86 y el 10.1, es preciso destacar la importancia de que las creaciones audiovisuales sean originales para que puedan ser consideradas obras, pues de lo contrario serán meras creaciones y sus responsables no podrán ser tenidos por autores, sin perjuicio de que éstas se integren en una grabación audiovisual tutelada por el Libro Segundo del TRLPI.

## 5. Con o sin sonorización incorporada

El artículo 86 del TRLPI, alineándose con la flexibilidad del objeto de protección del artículo 10.1, recoge con indiferencia que la serie de imágenes asociadas que integren la obra audiovisual vayan acompañadas –o no– de banda sonora, entendida ésta, no sólo como la composición musical incorporada a la obra, sino también como la banda de diálogos y de efectos sonoros, aunque en ocasiones se emplee impropia la expresión para identificar exclusivamente a la facción musical de la obra (SÁNCHEZ NORIEGA, 2018).

Las Directivas 2010/13/UE (Considerando 13), 2006/115/CE [artículo 2.1.c)] y 2006/116/CE (artículo 3.3) se pronuncian en parecido sentido, no pudiendo ser de otro modo conforme el Derecho europeo –y de justicia– que la definición contenida en el TRLPI recoja como objeto ambas posibilidades, algo que se alinea con el artículo 2.6.a) de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual (LGCA), cuando define el concepto de “programa de televisión”, que integra el grueso de lo que podrían llegar a ser obras audiovisuales conforme el TRLPI –*los largometrajes, las manifestaciones deportivas, las series, los documentales, los programas infantiles y las obras de teatro originales, así como las retransmisiones en directo de eventos, culturales o de cualquier otro tipo*–,<sup>21</sup> si bien el objeto y ámbito de regulación es dispar, pues aquélla ordena la comunicación audiovisual de cobertura estatal (art. 1 LGCA), no los derechos de propiedad intelectual sobre las obras audiovisuales.

Como sabemos, el sonido no nació de la mano de las obras cinematográficas, ni mucho menos, pues aunque el alumbramiento del cine tuviera lugar en 1895, el audio sincrónico no llegó hasta décadas después. Históricamente, *El cantor de jazz (The jazz singer, Alan Crosland, 1927)* ha sido considerada la primera película hablada, si bien ya se había sincronizado música operística en *Don Juan (Alan Crosland, 1927)* y *Orgullo de raza (Old San Francisco, Alan Crosland, 1927)* (GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, 2016). Sin perjuicio de que investigaciones recientes hayan situado cronológicamente tal proeza en la gestación de una obra protagonizada por Conchita Piquer, datada entre dos y cuatro años antes, dependiendo de la fuente (LÓPEZ GÓMEZ, 2018: 39), las fechas citadas nos devuelven una historia de casi treinta años de “cine –completamente–mudo”, dejando a salvo que la integración de sonido en las obras cinematográficas fue progresiva, como es lógico.

El sonido, por tanto, nunca ha constituido un elemento definitorio de las obras cinematográficas, que pueden ser consideradas las obras audiovisuales por excelencia. Carecería de sentido dispensar un trato distinto o excluir del objeto de protección por derechos de autor a aquellas “producciones” que no presentaran tal rasgo, desnaturalizando absolutamente la voz.

Más allá de las películas de los inicios del cine, haber optado por requerir sonorización a este tipo de creaciones con motivo de los avances técnicos procurados desde entonces, habría resultado manifiestamente inadecuado, excluyendo del ámbito de protección multitud de obras audiovisuales que se crean en la actualidad. Aunque tendamos mentalmente a integrar el concepto de “audio” en este tipo de creaciones y su disfrute –lo que etimológicamente no deja de ser lógico–, muchas obras a día de hoy carecen de banda sonora desde su gestación o en su explotación por numerosos motivos, incluso fuera del control de los propios creadores. La no sonorización de una obra, entre otros extremos, puede ser fruto de (i) prescripciones legales en tal sentido, como sucede con muchas de carácter publicitario, que son objeto de exhibición en los tótems o marquesinas urbanas, pero cuya sonorización está frecuentemente prohibida por motivos medioambientales;<sup>22</sup> pueden también tener como origen (ii) limitaciones técnicas, como el caso de creaciones comunicadas a través de *video walls* no conectados a un equipo de sonido requerido; o porque las (iii) condiciones ambientales hagan que carezca de sentido su producción, que siempre acarrea un coste, como ocurriría en obras creadas específicamente para vallas publicitarias situadas en carreteras o pantallas, en escaparates; o asimismo ser debidas a (iv) causas meramente creativas, completamente arbitrarias, como una pieza de videoarte que estuviera concebida a partir de tal supresión, resultando poco menos que irónico que se penalizara legalmente un aporte creativo precisamente en tal sentido.

## **6. Destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección**

La paternidad del cine suele ser reconocida a los hermanos Lumière, precisamente por ser éstos los primeros que realizaron las primeras proyecciones públicas, si bien no eran pocos los inventores que volcaban todo su esfuerzo en semejante dirección, en dotar de movimiento a la fotografía (GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, 2016). Aunque naciera con pretensiones científicas y experimentales –muy alejadas de aspirar a convertirse en una forma artística–, la dependencia de la tecnología siempre fue un factor determinante en ésta (GARÍN ALEMANY, 2017: 1.120).

Lo primero que ha de tenerse en cuenta en torno a la necesidad de que estas creaciones *estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido* es que no se requiere una comunicación pública efectiva de este tipo de creaciones –entendida como *todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas* (art. 20 TRLPI)– para que sean tenidas por obras, ni siquiera que *estén destinadas a ser mostradas* en un ámbito privado, pues genéricamente cualquier obra es objeto de protección y su creador considerado autor y titular originario de los derechos patrimoniales y personales sobre ella (art. 5 TRLPI) –sin perjuicio de las puntualizaciones ya realizadas sobre las personas jurídicas– *por el solo hecho de su creación* (art. 1 TRLPI), siempre que reúnan los requisitos exigidos en el artículo 10.1 del TRLPI. El término comunicación pública se usa de manera impropia en la definición, pues la facultad patrimonial deriva de la propia obra, no al revés (GONZÁLEZ GONZALO, 2001). Este requisito se alinea más con la necesaria mediación técnica para su disfrute o medio de expresión por el que se manifiesta (DELGADO PORRAS,

1991), como factor determinante y característico de su propia naturaleza y fundamento de origen, que con el “destino” o “explotación” de la creación, que no debe tomarse en consideración para su calificación ni sujeción al régimen específico recogido para este tipo de obras (CASAS VALLÉS, 1995).

Una forma de explotación no puede determinar la calificación jurídica de una creación, que se deberá fundamentar en las características intrínsecas que presente, sin perjuicio de que el destino de la obra pueda hacer que esté sujeta a disposiciones especiales, incluso dentro de una misma tipología, como sucederá con aquellas obras precisamente audiovisuales *destinadas esencialmente a la comunicación pública a través de la radiodifusión*, en las que se presumirá la autorización por parte de los autores –sin perjuicio del respeto a la integridad de la obra como derecho moral irrenunciable e inalienable– *para realizar las modificaciones que sean estrictamente exigidas por el modo de programación del medio* (art. 92.2. párrafo segundo TRLPI). Tal obra podrá ser un vídeo doméstico que nunca sea visualizado –siempre que resultara suficientemente original y cumpliera con el resto de requisitos exigidos, cabe reiterar– como el último *blockbuster* hollywoodiense.

Las obras audiovisuales, a diferencia de la mayoría de las obras –incluidas especialmente las fotográficas–, requieren de esa mediación técnica para poder disfrutarse –casi con la misma entidad que un programa de ordenador requiere un *hardware* para poder ejecutarse–, pues no hay posibilidad de percibir las visualmente de forma directa a partir del soporte en el que se pudieran incorporar (CASAS VALLÉS, 1995). En su caso, podríamos intuir el contenido de la imagen a un reducido tamaño de estar ante una obra filmada sobre un soporte fotoquímico, pero no así si la obra se encuentra registrada en una cinta magnética o en un disco duro, y, desde luego, la sensación de movimiento generada por sucesión de las imágenes en ningún caso sería posible.

No obstante la deficiente técnica de redacción normativa (XALABARDER PLANTADA, 2009: 455), el auxilio técnico será el requisito más característico que presentarán este tipo de obras, junto al de ser una “serie de imágenes asociadas” –sin perjuicio de lo que se señalará más adelante–, estando indisolublemente unido a la propia naturaleza de este tipo de obras.

## **7. Con independencia de la naturaleza de los soportes materiales**

Al igual que sucedía con la irrelevancia de que la obra audiovisual estuviera sonorizada, la irrelevancia de los soportes materiales en los que ésta pudiera quedar registrada parece resultar acorde con la flexibilidad que caracteriza el concepto general de obra del artículo 10. Sin embargo, a diferencia de aquél –que no da lugar a dobles interpretaciones–, la alusión final del artículo despierta la duda de si la fijación de la obra audiovisual resulta un requisito para sometimiento al régimen específico, pues de otra forma pareciera una alusión completamente innecesaria a la luz del requisito de perceptibilidad ya dispuesto en el artículo 10 –“expresadas por cualquier medio o soporte” (PÉREZ DE CASTRO, 2018: 1.281).

*Una cosa es la irrelevancia del soporte material (que es lo único que destaca el art. 86.1), y otra muy distinta la necesidad de fijación tangible de la obra (sobre la que el precepto calla),* en palabras de CASAS VALLÉS (1995). Así, si hay consenso entre la doctrina acerca de la propia irrelevancia del soporte material, existe cierta división acerca de si la presencia de un *corpus mechanicum* resulta imprescindible para que el *corpus mysticum* quede sujeto al régimen especial, o si realmente no se erige como requisito, siéndole aplicable la libertad de forma en la expresión recogida para la generalidad de las obras (GONZÁLEZ GONZALO, 2001), pareciendo

esto último lo acertado; máxime, a la vista de las revisiones de las actas de Bruselas (1948) y de Estocolmo (1967) del CB y su contexto histórico.

Este tipo de obras fueron incluidas por el Acta de Bruselas (1948) en el listado genérico del artículo 2(1), comprendiendo los términos *Obras literarias y artísticas (...)* las obras cinematográficas y las **obtenidas por un medio análogo a la cinematografía** (el remarcado es propio), situándolas en un plano de igualdad genérica en relación con el resto de creaciones – sin perjuicio de las disposiciones especiales– del que no había disfrutado hasta entonces, a pesar de llevar siendo objeto de regulación diferenciada desde el Acta de Berlín (1908). La revisión posterior de Estocolmo (1967) corrigió el literal, comprendiendo ahora “*las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía*” (el remarcado es propio). Esto conllevó dos cambios extraordinarios: (i) extender el régimen propio de las obras cinematográficas a las creaciones no propiamente cinematográficas, como las televisivas, que quedaban asimiladas a las anteriores; y (ii) prescindir de la necesidad de fijación, que se podía inferir conforme al literal anterior –poniendo ahora el acento en la expresión resultante, no en el procedimiento–, pues la cinematografía estaba vinculada al soporte físico, que no era necesario en la pequeña pantalla (MASOUYÉ, 1978: 16). La televisión había experimentado un importante auge entre ambas revisiones que los legisladores internacionales no podían desconocer (BERGSTRÖM, 1986: 207). Baste ver las cifras de venta de los receptores desde finales de los cuarenta, principios de los cincuenta, hasta comienzos de los sesenta en los tres focos principales mundiales de este nuevo invento: de 157.000 a 34.700.000, en los Estados Unidos de América; de 45.000 a 11.800.000, en Gran Bretaña; y de 3.794 a 1.900.000 en Francia (ALBERT y TUDESQ, 2002).

No obstante lo anterior, el artículo 2(2) del CB desde el Acta de Estocolmo (1967) y hasta nuestros días, dejaba libertad a las legislaciones nacionales para *establecer que las obras literarias y artísticas o algunos de sus géneros no estarán protegidos mientras no hayan sido fijados en un soporte material*. La facultad introducida pretendía posibilitar la adhesión al Convenio de países de tradición anglosajona –sobre todo pensando en los Estados Unidos de América– que incluían esa condición en su legislación (FICSOR, 2003: 28);<sup>23</sup> una facultad de la que, no obstante, no hizo uso nuestro TRLPI de forma genérica ni expresamente en el artículo 86, así como tampoco las legislaciones que siguen la tradición de Derecho Civil europeo (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 170). En este sentido, las directivas europeas que mencionan cualquier derecho a autorizar la primera fijación de este tipo de creaciones o emplean la voz de grabaciones audiovisuales, lo hacen siempre con relación a los derechos de los productores audiovisuales, de los artistas intérpretes y ejecutantes, y de las entidades de radiodifusión,<sup>24</sup> no de los autores, tal y como hace el legislador español en el TRLPI. Resulta un error entender la fijación como requisito *sine qua non* para la sujeción de este tipo de obras al Título VI, a través de la mera irrelevancia del soporte señalada.

La existencia de un soporte en este tipo de creaciones resulta tan prescindible como la presencia de sonido, no erigiéndose como elementos propios que definan la obra audiovisual (PÉREZ DE CASTRO, 2001: 25).

En línea con lo anterior, acudiendo al Libro Segundo del TRLPI, cabe apuntar que las obras audiovisuales no son una especie contenida necesariamente en el concepto de grabaciones audiovisuales (art. 120.1 TRLPI). Mientras que el rasgo que caracterizará la obra audiovisual será la originalidad, lo que será propio de la grabación será tal fijación, independientemente de la altura creativa de su contenido, por lo que ni toda obra audiovisual

se integrará en una grabación audiovisual, ni toda grabación contendrá necesariamente una obra. En palabras de CASAS VALLÉS (1995),

*Para subrayar la diferencia entre la obra audiovisual y la mera grabación se ha dicho que aquella implica siempre ésta, pero no al revés [Cfr. M. Coca Payeras/P. Munar Bernat, Comentarios a la L.P.I., Coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano, Tecnos, Madrid, 1989, pág. 1535]. En realidad sólo lo segundo es cierto: cabe que la grabación no sea el soporte de obra alguna (art. 112 de la L.P.I.), pero puede haber obra sin grabación. La fijación no es una característica de todas las obras audiovisuales. Sólo lo es de algunas, como, por ejemplo, las cinematográficas [Cfr. A. Dietz, El Derecho de autor en España y Portugal, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pág. 23.].*

Por lo tanto, aunque una grabación audiovisual pueda contener –o no– una obra audiovisual, ésta necesariamente debe estar fijada en un soporte. Éste no es el caso de la obra audiovisual, que bastará con que esté expresada, haciéndose perceptible por los sentidos, como requiere el artículo 10.1 del TRLPI, *por cualquier medio o soporte, tangible o intangible* (los remarcados son propios). Los preceptos, por tanto, recogidos en el Libro Primero para las obras audiovisuales y los fijados en el Libro Segundo para las grabaciones audiovisuales, no siempre resultarán de aplicación simultánea.

La exteriorización exigida por el artículo 10.1, como señala BERCOVITZ (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 169), *tiene como único requisito su perceptibilidad y puede ser directa o por medio de alguna instalación o mecanismo técnico*. Si bien una obra audiovisual contenida en un soporte –tangible– podrá ser objeto de explotación íntegra, una obra audiovisual podrá ser comunicada al público –único derecho patrimonial que *a priori* será ejercido– (art. 20 TRLPI) a través de un *medio* sin que necesariamente haya sido prefijada. En este sentido, una emisión televisiva en directo puede constituir una obra audiovisual aunque no esté recogida en un soporte, sin perjuicio de las reproducciones provisionales que se precisaran por motivos tecnológicos (art. 31 TRLPI), como manifestó claramente la SAP de Madrid 2736/2012, de 24 de febrero (GONZÁLEZ GONZALO, 2018: 1.724):

*Atendiendo a la regla general del artículo 10 del TRLPI no excluimos que una emisión en directo por televisión, pese a no estar previamente plasmada en un formato tangible, pueda suponer una exteriorización que permitiera llegar a considerar lo emitido como una obra audiovisual susceptible de protección como tal, siempre que reuniese las condiciones que la ley exige para ello, en concreto, que mereciese la consideración de creación original (los remarcados son propios).*

Un ejemplo representativo, que sin duda reunía la originalidad requerida para este tipo de creaciones, lo encontramos en la *sitcom* española *7 Vidas* (VV.DD., 1999-2006), cuyo capítulo 200 –episodio 9 de la temporada 15–, titulado *¡Qué bello es vivir en casa de Sole!* (Nacho G. Velilla, 2006) fue emitido en directo. Tal y como señala GONZÁLEZ GONZALO (2001),

*[e]n efecto, si pensamos en una obra televisiva que se emite en directo, hemos de concluir que se expresa de forma idéntica se grabe simultáneamente o no. Pero no sólo su forma de*

*expresión, tal y como la percibe el espectador, es igual; también lo es su proceso de realización. Concurrirán en ella las mismas circunstancias que hacen aconsejable su sometimiento a un régimen jurídico especial, tanto si se graba como si no. En definitiva, es la misma obra. No hay razón para aplicarle un régimen distinto en función de un dato accidental cual es el de la fijación.*<sup>25</sup>

No obstante, a día de hoy resultaría anecdótico el caso en el que un prestador de servicios de la comunicación no realizara una grabación simultánea de todo el contenido emitido para procurar una explotación posterior, ser almacenado en su archivo videográfico o simplemente por imposición legal, como prescribe el artículo 61 de la LGCA de cara a la depuración de responsabilidades por la comisión de infracciones administrativas.

El desarrollo y auge de Internet y las nuevas tecnologías hacen que la explotación de creaciones audiovisuales, sin una previa fijación, devenga relativamente habitual en la actualidad. Si bien en la web 1.0, los usuarios ocupaban un rol pasivo en la red, en la web 2.0 éstos pasan a ser también creadores del contenido en ella suministrado (AGUSTINOY GULAYN, MONLÚS RUIZ, 2019). En este sentido, el último estudio IAB Spain, publicado en junio del año 2020, constata que la mitad del contenido consumido en redes sociales es de carácter efímero<sup>26</sup> o temporal, suprimiéndose tras un periodo de tiempo. Mucho de este contenido es de naturaleza audiovisual. Asimismo, también se han popularizado los directos –o **streaming**– a través de la web, que no siempre quedan a disposición de los internautas para una revisión en diferido. Como es lógico, habrá que estar al caso para enjuiciar si una creación resulta original y debe considerarse obra, no siendo óbice para ello el hecho de que se elimine automáticamente de la red, transcurrido un determinado periodo, o sólo pueda ser consumida en el momento en el que se está gestando. En cualquiera de los dos casos, la explotación de la obra audiovisual se estaría llevando a cabo al ser comunicada al público (art. 20 TRLPI), incluida su puesta a disposición [art. 20.2.i) TRLPI], en su caso. El problema surgiría en torno a su ulterior explotación y protección frente a terceros (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 69). Aunque la red resulte un **medio** óptimo de expresión de la creación, tal como requiere el artículo 10.1 del TRLPI, su fijación en un **soporte** será la que permita el ejercicio posterior de derechos patrimoniales y la que servirá de prueba de su existencia (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 61), de cara a oponerla a terceros (BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, 2018: 21).

Algo parecido sucedería, por ejemplo, en aquellas ocasiones en las que un concierto es recogido en directo por diferentes cámaras y comunicado al público a través de las pantallas sitas en la propia ubicación. En el caso de ser original la pieza audiovisual proyectada, resultaría indiferente que estuviera siendo objeto de fijación paralela y que, por extensión, la propia explotación patrimonial de la obra terminara en la práctica en ese momento.

Téngase en cuenta que la mediación técnica previamente analizada, requerida en el artículo 86, por la que este tipo de creaciones deben estar *destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido*, no se quiebra en el caso de que las obras audiovisuales no estén fijadas. La instrumentalización técnica es tan necesaria en las creaciones contenidas en un soporte –grabación audiovisual–, como en aquellas creaciones que fueran efímeras. En este segundo caso, la mediación técnica o exteriorización indirecta será precisa para que la realidad captada por una o varias cámaras, transformada en una señal intangible, con expresión propia,

pueda ser consumida por *una pluralidad de personas*, teniendo *acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas* (art. 20 TRLPI) o se destine a su uso privado, con independencia de que tal señal no quede finalmente recogida en un soporte.

Procedería sopesar la opción de que el legislador estableciera esa cláusula de cierre acerca de la irrelevancia *de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras* –sin perjuicio de la posible influencia del *Copyright Act* de los Estados Unidos de América, como parte de la doctrina señala, según veremos– ante la inseguridad que podría haber despertado el hecho de mantener silencio al respecto, habida cuenta del contexto legislativo en el que nos encontrábamos. Siendo la cinematografía una forma expresiva que despertó el celo generalizado de los distintos legisladores nacionales e internacionales y que posteriormente heredó el audiovisual, debe tenerse presente que es en la Ley 22/1987 donde se establece la primera regulación propia de las obras audiovisuales no cinematográficas en España, si bien ya desde hacía más de treinta años se venían realizando emisiones regulares en España por TVE, en 1956; fecha bastante tardía, no obstante, a la luz de la experiencia alemana, en 1935; británica, en 1936; francesa, en 1938; e italiana, en 1954 (BONAUT IRIATE, 2008: 5). En el extremo que nos ocupa, la nuclear distinción entre cinematográfico y audiovisual bascula precisamente en torno al soporte empleado en la creación del tipo de obras. Mientras que la estrictamente cinematográfica será aquella registrada en un soporte fotoquímico, las creaciones audiovisuales serán aquellas otras realizadas sobre un soporte magnético o digital, así como las emisiones en directo sin necesidad de fijación; sin perjuicio, no obstante, de que el desarrollo de la tecnología digital y su abrupta irrupción en el ámbito de cualesquiera tipos de creaciones haya diluido en la actualidad el uso estricto de ambos términos que, frecuentemente, se emplean de manera indistinta (JIMÉNEZ DE LAS HERAS, 2014).

## 8. Serie de imágenes asociadas

Tal y como hemos introducido, la necesidad de que debamos estar ante una creación consistente en una *serie de imágenes asociadas* es uno de los rasgos más problemáticos que presenta la definición en su interpretación y el requisito más característico, en su caso, que presentarán este tipo de obras junto a la necesidad de mediación técnica.

La duda interpretativa de este rasgo definitorio reside en si este tipo de obras deben: (i) generar una impresión de movimiento al espectador o si basta con que (ii) estén relacionadas en cierto sentido; una cuestión sobre la que no existe una clara posición doctrinal, así como tampoco una perspectiva uniforme en Derecho Comparado.

La primera de las perspectivas equipararía conceptualmente la expresión *imágenes asociadas* a *imágenes que produzcan sensación de movimiento o animadas*, rasgo que caracteriza las paradigmáticas obras cinematográficas desde sus inicios, pues la pretensión experimental de los hermanos Lumière –entre otros muchos inventores– fue precisamente la de dotar de movimiento o animación a las imágenes fotográficas. Tras haberse perfeccionado desde entonces, en la actualidad el cine analógico más representativo funciona a partir de la exposición de veinticuatro fotogramas por segundo sobre una película de 35mm., que posteriormente es proyectada con la misma cadencia, generando una impresión de movimiento continuo en el observador fundamentado fisiológicamente en la persistencia retiniana o psicológicamente en el efecto *phi* (VV.AA., 2015).

La segunda perspectiva doctrinal, por el contrario, aboga por entender la expresión *imágenes asociadas* desde una perspectiva más amplia, próxima a una narrativa o temática compartida, de modo tal que las imágenes estén *relacionadas*. Esta acepción, además de las

imágenes que produjeran sensación de movimiento, comprendería un mero conjunto de imágenes estáticas (PÉREZ DE CASTRO, 2018), siempre que de algún modo estuvieran relacionadas, como podría ser una serie de diapositivas sobre las distintas creaciones de Bernini en Roma.

Los defensores de esta segunda interpretación refieren, entre otros motivos, que nuestro legislador pudo basarse en la *Copyright Act* de 1976 de los Estados Unidos de América para iniciarse en la regulación de estas obras. En este sentido, el texto norteamericano emplea en su §101 la expresión *related images* para definir la obra audiovisual –*audiovisual works*–, como aquellas

*obras que consisten en una serie de imágenes relacionadas que están intrínsecamente destinadas a ser mostradas mediante el uso de máquinas o dispositivos tales como proyectores, visores o equipos electrónicos, junto con los sonidos que las acompañan, si los hay, independientemente de la naturaleza de los objetos materiales, tales como películas o cintas, en los que se plasman las obras (la traducción y el remarcado son propios)*<sup>27</sup>

sin perjuicio de la definición posterior de películas –*motion pictures*– como aquellas obras audiovisuales que consisten en una serie de imágenes relacionadas que, cuando se muestran sucesivamente, dan una impresión de movimiento, junto con los sonidos que las acompañan, si los hay (la traducción y el remarcado son propios).<sup>28</sup>

Estableciendo una comparativa entre el texto norteamericano y el posterior español, lo cierto es que se pueden apreciar importantes similitudes entre las definiciones –incluida la referencia vista en el TRLPI a la independencia del soporte material–, sin que se deba entender que el término *related* conlleve en forma alguna la impresión de movimiento a la luz de la definición de *motion pictures*, que la dispone expresamente (PÉREZ DE CASTRO, 2018: 1.280). No obstante, desconociendo nuestro legislador diferencia regulatoria alguna entre las obras propiamente cinematográficas y las audiovisuales –a diferencia del norteamericano– y el detalle conceptual que ello conlleva, resulta excesiva la amplitud de la interpretación laxativa de las *imágenes animadas* del artículo 86, que podría establecer límites demasiado difusos con otras tipologías de obras, como las fotográficas (art. 10.1.h) TRLPI) o las colecciones (art. 12 TRLPI), según veremos.

Para esta tendencia doctrinal, con carácter adicional, requerir movimiento para la integración de una creación en el concepto es exigir un requisito no expresado realmente (PÉREZ DE CASTRO, 2018: 1.280).

No obstante lo anterior, a falta de concreción en nuestro texto, la preferencia por el primer criterio, que se inclina por entender la impresión de movimiento como un rasgo propio de la obra audiovisual, resulta mucho más adecuada y así es la compartida por la mayoría de la doctrina (GARÍN ALEMANY, 2017). Siendo la obra cinematográfica el paradigma legal de la obra audiovisual –según se extrae de la expresión *obras cinematográficas y demás obras audiovisuales*, que da nombre al Título del régimen específico y a la propia definición– (GONZÁLEZ GONZALO, 2001: 21), así como el cinematógrafo es el paradigma de orden tecnológico y creativo originario del audiovisual, sin lugar a dudas, la relevancia de la animación

en las imágenes que las integran, como nota distintiva por excelencia, hacen recomendable inclinarse por una interpretación extensiva de tal rasgo sobre la obra audiovisual.

Si bien la Ley 11/1987 pudo inspirarse en la *Copyright Act* estadounidense, resulta tanto o más lógico que nuestro legislador tomara como referencia la Ley francesa de 1985,<sup>29</sup> cuyo artículo 3 usaba la expresión *secuencias animadas de imágenes*; una expresión traída hasta la legislación vigente (Code de la Propriété Intellectuelle, version consolidée au 1 juillet 2020), cuya disposición 112-2.6º lista como objeto de propiedad intelectual las *[o]bras cinematográficas y otras obras consistentes en secuencias de imágenes en movimiento, con o sin sonido, denominadas conjuntamente como obras audiovisuales*.<sup>30</sup> La preferencia por esta influencia legislativa se apoya en la cercanía cronológica con la española, pero sobre todo por compartir una misma tradición jurídica, el sistema de derecho continental, que si genéricamente presenta diferencias notables con el anglosajón –en el que situaríamos a los Estados Unidos de América, como sabemos– en el ámbito que nos ocupa tales diferencias se vuelven especialmente acusadas.

El argumento sostenido de que requerir movimiento es exigir una condición no expresada realmente por la propia definición no podría sostenerse enteramente bajo la máxima de que *las normas restrictivas de derechos han de ser interpretadas restrictivamente, pues odiosa sunt restringenda, mas no las restantes*, como señala Rogel Vide (2006: 11)<sup>31</sup> en relación con el problemático extremo de la delimitación autoral para este tipo de obras; por lo que vuelve a ser recomendable requerir impresión de movimiento al objeto regulado en el artículo 86. Ello es así porque la subsunción al régimen especial del Título VI que trae consigo el concepto de obra audiovisual conlleva ciertas restricciones para los creadores –más allá del cuestionado *numerus clausus* autoral (art. 87 TRLPI)–, como la potencial pérdida de disposición sobre la obra y las aportaciones preexistentes por presunción de cesión al productor –a salvo ciertos extremos (art. 88.2 y 89.3 TRLPI)– (art. 88 y 89 TRLPI, respectivamente), que tendía a una amplitud superior en la generalidad de los casos a la que resultaría aplicable a una transmisión de derechos del autor asalariado a falta de pacto (art. 51 TRLPI), en su caso, o al régimen general de transmisión “inter vivos” (art. 43 TRLPI) a falta de mención del tiempo, ámbito territorial y modalidades de explotación de la obra. El carácter restrictivo para los derechos de los autores e intervinientes de aquella obra calificada de audiovisual nos lleva de nuevo a mostrar una preferencia por la perspectiva interpretativa más limitada de la expresión *imágenes asociadas*.

Con carácter adicional, cabe señalar que una interpretación amplia del requisito en la que cupieran una serie de diapositivas sobre la obra “Bernini en Roma” diluiría el concepto de obra audiovisual en otras formas expresivas recogidas en el TRLPI que son objeto de protección separada, como las fotográficas (art. 10.1.h) TRLPI) y las colecciones (art. 12 TRLPI) (PÉREZ DE CASTRO, 2018: 1.280).

Técnicamente, y de forma muy simplificada, el cine o audiovisual es un conjunto de fotografías analógicas o digitales capturadas y mostradas en ciertas condiciones de continuidad que hace que parezcan animadas al ojo del espectador; concretamente, (i) veinticuatro fotografías –o fotogramas– por segundo en el cine, como mencionábamos previamente; y (ii) veinticinco imágenes digitales estáticas –o *frames*– por segundo en el audiovisual no cinematográfico. La diferencia nuclear entre una obra fotográfica y una obra cinematográfica o audiovisual es precisamente la impresión de movimiento; una diferencia con fundamento asimismo histórico (GARÍN ALEMANY, 2017: 1.120) en el ansia del grupo de inventores que centraron sus esfuerzos en dotar de movimiento a aquella representación de la realidad estática que ya había alcanzado la fotografía. De lo contrario, una obra fotográfica proyectada sería considerada como tal si lo es de forma aislada, pero ¿si se proyectan dos de forma consecutiva constituirían una obra audiovisual? Ello conllevaría sujetarse a un régimen específico

francamente inadecuado para el caso y desconocer con relativa asiduidad la figura de las colecciones recogida en el artículo 12, objeto asimismo de protección por el TRLPI.

Paralelamente, la necesaria mediación técnica –que, a pesar de su deficiente literalidad en el TRLPI, es un requisito sobre el que no cabe duda para la conformación del objeto– hace que incluir en el concepto de obra audiovisual imágenes meramente relacionadas, que no generen sensación de movimiento, resulte de cuestionable aplicación en muchos casos, pues precisamente la principal finalidad de tal mediación es la generación de sensación de movimiento en el espectador –sin perjuicio de que se pueda entender con mayor o menor laxitud la sensación de movimiento. Siendo este tipo de obras no susceptible de percepción directa, resulta complicado justificar el uso de instrumentos técnicos para el disfrute de una serie de diapositivas, que perfectamente podrían ser percibidas sin éstos, salvo que las relaciones rítmicas o gráficas establecidas entre las distintas imágenes, así como quizá el tipo de transiciones que mediaran entre una y otra lo justificaran suficientemente. De lo contrario, la mediación técnica no sería realmente requerida. Ésta tiene que ser *obligación* para el que se dispone a explotar la obra –o a meramente usarla, a título particular– no una *opción*, por lo que de no requerirse realmente la intervención de determinados medios, no estaríamos ante una obra audiovisual.

Aunque perteneciente al Libro Segundo, resulta pertinente realizar una interpretación conjunta del artículo que nos ocupa con el artículo 120, refiriéndose ambos a la realidad *audiovisual* (DELGADO PORRAS, 1991), no habiendo lugar a dudas en relación con el concepto *cinematográfico*. Según el artículo 120, *[s]e entiende por grabaciones audiovisuales las fijaciones de un **plano** o **secuencia** de imágenes, con o sin sonido, sean o no creaciones susceptibles de ser calificadas como obras audiovisuales en el sentido del artículo 86 de esta Ley*. Tanto el término *plano* como *secuencia* son voces pertenecientes al ámbito cinematográfico y audiovisual, con una franca e indubitada delimitación conceptual. En este sentido, Bordwell y Thompson (2007: 495) definen plano, en primera instancia, como *una operación ininterrumpida de la cámara para exponer una serie de fotogramas durante el rodaje*; y, en segunda instancia, en relación con la obra ya finalizada –y por tanto la acepción adecuada al caso que nos ocupa–, como *una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático*. La secuencia, por su parte, es el *[t]érmino comúnmente utilizado para denominar un segmento moderadamente largo de una película, que implica un tramo de acción completo*. Dado el objeto de regulación, la pertinencia del empleo de tales voces es más que manifiesta, aceptada la precisión requerida en el uso del lenguaje jurídico, que resultará conveniente que se adecúe, en la medida de lo posible, al lenguaje propio del ámbito objeto de regulación. Sí cabría realizar una crítica, no obstante, de la reiteración que se produce en *secuencia de imágenes* (el remarcado es propio), puesto que una secuencia siempre resulta compuesta de imágenes. Sea como fuere, el empleo de tales tecnicismos, indisolublemente unidos a la realidad cinematográfica, audiovisual y, en ambos, a la generación de sensación de movimiento en el espectador que las percibe a través de la sucesión de imágenes es incuestionable, resultando impropio interpretarlos en otro sentido.

Por último, de estimarse que una de las principales causas que justifican el establecimiento de un régimen propio en el TRLPI para este tipo de obras la encontramos en la figura del productor, cuya inversión y retorno trata de garantizar el legislador procurando establecer un justo equilibrio entre sus intereses y los derechos de los autores sobre la obra y sus distintas aportaciones; de ahí la existencia paralela de la importante prerrogativa reconocida en el artículo 92 del Libro Primero –De los derechos de autor–, entre otras. La generalidad de

las obras que pudieran consistir en imágenes meramente relacionadas, sin ser animadas o generar la sensación de movimiento, en la mayoría de los casos no van a requerir la inversión que caracteriza a las obras cinematográficas y audiovisuales convencionales, a excepción de los vídeos domésticos –cuya explotación por un productor, paralelamente, resultaría difícil de imaginar, aunque no imposible–.

## Conclusiones

La propia forma de creación y explotación que caracteriza a las obras audiovisuales, así como la compleja naturaleza que presentan hace que resulte recomendable establecer un régimen especial para este tipo de creaciones en aras de lograr un justo equilibrio entre los intereses despertados y encontrados en la gestión patrimonial de la obra entre el productor y los creadores. A la luz de las relevantes consecuencias de la subsunción al régimen, deviene lógica la delimitación de su ámbito de aplicación a través de la definición del objeto de regulación.

Siendo los requisitos parcialmente coincidentes con los regulados en el artículo 10.1 en lo referido a la (i) creación (ii) expresada, la relevancia del régimen especial descansa sobre los restantes. Entre ellos, la (iv) indiferencia acerca de la sonorización –o no– de la obra, así como (vi) la independencia de la naturaleza de los soportes materiales referida serán los requisitos que menos polémica interpretativa despierten de forma directa, si bien en el segundo caso se genera indirectamente la duda accesoria en torno a la necesidad de que la obra esté fijada, de forma preceptiva. Sobre esta cuestión parece apropiado manifestarse en contra, procurando una interpretación sistemática de la normativa, incluyendo las disposiciones europeas, y a la luz de la realidad social –y creativa– propia de nuestros tiempos, en línea con la mayoría doctrinal y según los tribunales se manifiestan. Verdadera enjundia interpretativa despertará el uso de la expresión (iii) imágenes asociadas, que irá de la mano del requisito propio de este tipo de obras de que estén (v) destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección.

Aunque son más los argumentos que pesan sobre la preferencia de exigir sensación de movimiento o animación a través de la expresión *imágenes asociadas* contenida en el artículo 86, no cabe duda, no obstante, que el legislador debía haber determinado de forma expresa la exigencia de movimiento o la indiferencia al respecto, como hizo en relación con la sonorización o con los soportes materiales, cuando ambas puntualizaciones resultaban más superfluas y fácilmente deducibles que la cuestionada, de cara a despejar toda clase de dudas e incertidumbre.

Sin perjuicio de lo anterior, téngase en cuenta que aquellas creaciones que no reunieran los requisitos exigidos en el artículo 86 del TLRPI –y, por tanto, no sujetas al régimen específicamente dispuesto– no quedarían necesariamente desprotegidas por parte del derecho de autor, ni mucho menos. El listado del artículo 10.1 del TRLPI, como sabemos, es un listado abierto sobre todas aquellas creaciones que puede ser objeto de tutela. Cualquier creación que no reuniera los requisitos establecidos en el artículo 86 a los ojos del juzgador –que es quien finalmente debe aplicar el precepto–, quedaría protegida por el régimen general contenido en el artículo 10, siempre que presentara los requisitos en éste dispuestos, con máxima atención en lo referido a la originalidad.

A pesar de la criticable técnica legislativa empleada en la definición de obra audiovisual del TRLPI, quizá fruto de su inexperiencia en la materia, resulta preciso reconocer la preferencia genérica por una acotación terminológica por parte del legislador –y en idéntica dirección se manifiesta el derecho comparado–, a pesar de que determinados extremos deban ser objeto de

interpretación en su aplicación, que un vacío conceptual absoluto que pueda originar una inseguridad jurídica indeseable, tanto para creadores como para productores, siendo lo recomendable procurar una solución legislativa de la que derive el máximo incentivo creativo para todos.

Lo anterior no obsta para hacer recomendable una futura revisión del concepto que determine la exigencia, o no, de sensación de movimiento para el espectador al percibir la obra; y suprima o reformule de forma más clarificadora la irrelevante fijación de este tipo de creaciones, habida cuenta de la realidad social en la que nos encontramos, tan impregnada del mundo digital y su intangibilidad.

---

<sup>1</sup> Si la Ley 22/1987 requería que este tipo de obras estuvieran *destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación pública*, el TRLPI disponía que ello fuera *a través de aparatos de proyección o **por** cualquier otro medio de comunicación pública* (el remarcado es propio).

<sup>2</sup> *Vid.* las distintas fechas de firma, ratificación y entrada en vigor de las distintas actas por España en [www.wipo.int/treaties/es/remarks.jsp?cnty\\_id=1027C](http://www.wipo.int/treaties/es/remarks.jsp?cnty_id=1027C). (Fecha última visita: julio 2020).

<sup>3</sup> *Vid.*, art. 87 TRLPI.

<sup>4</sup> *Vid.* en este sentido, las contradicciones establecidas entre el artículo 7 y los artículos 87, 88, 89 y 92 del TRLPI.

<sup>5</sup> *Vid.* arts. 88 y 89 TRLPI.

<sup>6</sup> *Vid.* art. 92 TRLPI.

<sup>7</sup> *Vid.* arts. 120 y ss. TRLPI.

<sup>8</sup> *Vid.* arts. 105 y ss. TRLPI.

<sup>9</sup> *Vid.* art. 9(3) de la Copyright, Designs and Patents Act, 1988.

<sup>10</sup> Vid. arts. 2 y 21.f) de la Copyright and Related Rights Act, 2000 (Act No. 28 of 2000).

<sup>11</sup> Vid. art. 2 (d) (vi) de la Copyright Act, 1957 (Act No. 14 of 1957).

<sup>12</sup> Vid. art. 2 de la Copyright Act , 1994 (Act 1994 No. 143).

<sup>13</sup> Tanto en Gran Bretaña como en Irlanda el autor será la persona que haya hecho los arreglos necesarios –*the arrangements necessary*– para la creación de la obra, mientras que en India se habla de la persona que hace que se cree la obra –*who causes the work to be created*–. Por su parte, en Nueva Zelanda se dispone que tales creaciones serán las generadas en circunstancias tales que no haya un autor humano de la obra –*in circumstances such that there is no human author of the work*–.

<sup>14</sup> Versión original: *[the Office will not register] works produced by a machine or mere mechanical process that operates randomly or automatically without any creative input or intervention from a human author.*

<sup>15</sup> Vid. sobre ello, [www.ibm.com/blogs/think/2016/08/cognitive-movie-trailer/](http://www.ibm.com/blogs/think/2016/08/cognitive-movie-trailer/) (Fecha última vista: julio 2020).

<sup>16</sup> Vid. sobre ello: [newsroom.ibm.com/2020-06-25-MEDIAPRO-Uses-IBM-Watson-to-Create-Personalized-Soccer-Experience](http://newsroom.ibm.com/2020-06-25-MEDIAPRO-Uses-IBM-Watson-to-Create-Personalized-Soccer-Experience). (Fecha última vista: julio 2020).

<sup>17</sup> Vid. en este sentido, STS 3872/2013, del 25 de junio, si bien no faltan voces alzadas en contra de tal apreciación genérica de forma acertada. Vid. ROGEL VIDE, C. (2001). “Copia privada y reproducción reprográfica. La copia privada de las obras audiovisuales” en *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000*. Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España). Madrid.

<sup>18</sup> Versión original: *The illusion of motion can even be created without the recording of any image: a sequence of data or instructions can direct a computer to draw successive patterns giving the illusion of movement.*

<sup>19</sup> Sobre la originalidad de las obras audiovisuales, vid., GONZÁLEZ GONZALO, A. (2001) “La noción de obra audiovisual en el derecho de autor” en *Pe. i. Revista de propiedad intelectual*, nº 7, enero-abril, 2001. Madrid. Págs. 34-48.

<sup>20</sup> Por el contrario, SÁNCHEZ ARISTI parece otorgar cierta protección a las ideas. Vid., en este sentido, SÁNCHEZ ARISTI, R. (2000). “Las ideas como objeto protegible” en *Pe. i.: Revista de propiedad intelectual*, nº 4, enero-abril, 2000. Madrid: Ed. Bercal.

<sup>21</sup> Conforme el artículo 2.6.a) de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, se entiende por *programa de televisión* el

*conjunto de imágenes en movimiento, con o sin sonido, que constituye un elemento unitario dentro del horario de programación de un canal o de un catálogo de programas. En todo caso son programas de televisión: los largometrajes, las manifestaciones deportivas, las series, los documentales, los*

*programas infantiles y las obras de teatro originales, así como las retransmisiones en directo de eventos, culturales o de cualquier otro tipo.*

<sup>22</sup> *Vid.*, como ejemplo, el artículo 2.3 Ordenanza Reguladora de la Publicidad Exterior (ANM 2009\2) del Ayuntamiento de Madrid, de 30 de enero de 2009, que dispone que la *utilización de medios publicitarios sonoros está expresamente prohibida dentro del ámbito general de esta Ordenanza*, que regula, conforme su artículo 1, *las condiciones a las que habrán de someterse las instalaciones y actividades de publicidad exterior, cualquiera que sea el sistema utilizado para la transmisión del mensaje.*

<sup>23</sup> *Vid.* la definición de *created* en la sección §101 de la Copyright Act of 1976.

<sup>24</sup> *Vid.*, en este sentido, Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo, relativa a la Armonización de Determinados Aspectos de los Derechos de Autor y Derechos Afines a los Derechos de Autor en la Sociedad de la Información (versión consolidada); la Directiva 2006/115/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre, sobre Derechos de Alquiler y Préstamo y otros Derechos Afines a los Derechos de Autor en el Ámbito de la Propiedad Intelectual (versión codificada); o la Directiva 2006/115/CE, de 12 de diciembre, relativa al Plazo de Protección del Derecho de Autor y de Determinados Derechos Afines (versión codificada).

<sup>25</sup> Además de los autores citados, tanto DELGADO PORRAS como ROGEL VIDE, entre otros, niegan asimismo que la fijación sea un rasgo distintivo de la obra audiovisual. *Vid.*, en este sentido, DELGADO PORRAS (2001). “La obra audiovisual. Planteamiento General” en *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000*. Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España). Madrid. Pág. 735. *Vid.* ROGEL VIDE, C (2001). “Copia privada y reproducción reprográfica. La copia privada de las obras audiovisuales” en *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000, op. cit.* Págs. 614-615.

<sup>26</sup> ANÓNIMO. “Estudio de redes sociales 2020”, en IAB Spain. Extraído de [iabspain.es/estudio/estudio-redes-sociales-2020/](http://iabspain.es/estudio/estudio-redes-sociales-2020/). (Fecha última vista: septiembre 2020).

<sup>27</sup> Versión original: *Audiovisual works’ are works that consist of a series of related images which are intrinsically intended to be shown by the use of machines or devices such as projectors, viewers, or electronic equipment, together with accompanying sounds, if any, regardless of the nature of the material objects, such as films or tapes, in which the works are embodied.*

<sup>28</sup> Versión original: *“Motion pictures’ are audiovisual works consisting of a series of related images which, when shown in succession, impart an impression of motion, together with accompanying sounds, if any”.*

<sup>29</sup> Sobre la Ley francesa de 1985 en torno a las obras audiovisuales, *vid.* PÉREZ DE CASTRO, N. (1987). “La ley francesa de 3 de julio de 1985 relativa a los Derechos de Autor y a los Derechos de los Artistas-intérpretes, los Productores de Fonogramas y Videogramas y las Empresas de Comunicación Audiovisual” en *Anuario de Derecho Civil*, vol. 40, Nº 1, 1987. Madrid: Ed. Ministerio de Justicia, Boletín Oficial del Estado.

<sup>30</sup> Versión original: *Les oeuvres cinématographiques et autres oeuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble oeuvres audiovisuelles.*

<sup>31</sup> En el mismo sentido, *vid.* SERRANO GÓMEZ, E. (2008). “Los autores. Los creadores, otros intervinientes” en *La Ley del Cine y el Derecho de Autor*. Coord. César Iglesias Rebollo. Madrid: Ed. Reus.

## Referencias bibliográficas

AGUSTINOY GUILAYN, A. y MONCLÚS RUIZ, J. (2019). *Aspectos Legales de las Redes Sociales*. Ed. Wolters Kluwer. Madrid: Las Rozas.

ALBERT, P. y TUDESQ, A-J. (2002). *Historia de la Radio y la Televisión*. México D.F. (México): Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

APARICIO VAQUERO, J.P. (2018). "Art. 97" en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (coord.) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Ed. Tecnos.

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2018). "Art. 10.1" en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (coord.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual, op. cit.*

- (2018). "La Obra", en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (coord.). *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch.

BERGSTRÖM, S. (1986). "Reports of the various Diplomatic Conferences. Conference in Stockholm, 1967. Report on the work of main committee I", en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ginebra (Suiza): Ed. International Bureau of Intellectual Property.

BOGSCH, A. (1978). "Prefacio" en MASOUYÉ, C. "Guía del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París, 1971). Ginebra (Suiza): Ed. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

BONAUT IRIATE, J. (2008). "La Influencia de la Programación Deportiva en el Desarrollo Histórico de TVE durante el Monopolio de la Televisión Pública (1956-1988)", en *Comunicación y Sociedad*, vol. 21, 1. Pamplona: Ed. Universidad de Navarra.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2007). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación 68 Cine.

CASAS VALLÉS, R. (1995). "Comentario al Artículo 86 de la LPI", en ALBALADEJO, M. Y DÍAZ ALABART, S. (dir.). *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, tomo V, vol. 4-B: Artículos 428 y 429 del Código Civil y Ley de Propiedad Intelectual. Madrid: Ed. Edersa.

DELGADO PORRAS, A. (2001). "La Obra Audiovisual. Planteamiento General", en *I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual. Derechos de Autor y Derechos Conexos en los Umbrales del Año 2000*. Madrid: Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España).

- (1991). "Obras Audiovisuales". Esquema, mecanografiado y divulgado, de la conferencia pronunciada en el Colegio de Abogados de Madrid el 7 de mayo de 1991, en el marco del *Seminario sobre propiedad intelectual*, organizado por el Ministerio de Cultura. *Apud. cit.* ROGEL VIDE, C. (2001). "La Copia Privada de las Obras Audiovisuales", en *I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual. Derechos de Autor y Derechos Conexos en los Umbrales del Año 2000*. Madrid: Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España).

FÍCSOR, M. (2003). *Guía sobre los Tratados de Derechos de Autor y Derechos Conexos Administrados por la OMPI*. Ginebra (Suiza): Ed. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

GARCÍA SANZ, R. M. (2005). *El Derecho de Autor en Internet*. Madrid: Ed. Colex.

GARÍN ALEMANY, F. A. (2017). “Artículo 86. Concepto”, en PALAU RAMÍREZ, F. y PALAO MORENO, G. (dir.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch.

GONZÁLEZ GONZALO, A. (2001). “La Noción de Obra Audiovisual en el Derecho de Autor”, en *Pe. i. Revista de Propiedad Intelectual*, nº 7, enero-abril, 2001. Madrid.

- (2001). *La Propiedad Intelectual sobre la Obra Audiovisual*. Granada: Ed. Comares.

- (2018). “Art. 120” en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (coord.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, op. cit.

GUADAMUZ, A. (2017). “La Inteligencia Artificial y el Derecho de Autor”, en *OMPI Revista*, número 5/2017 (octubre). Disponible en [www.wipo.int/wipo\\_magazine/es/2017/05/](http://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2017/05/). Fecha última vista: julio 2020.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. (2016). *Historia del Cine*. Barcelona: Ed. Anagrama.

JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A. (2014). “Montaje y Postproducción Audiovisuales”, en *Detrás de las Cámaras. Un Manual para los Profesionales de la Televisión*. Salamanca: Ed. Comunicación Social.

KAMINA, P. (2016). *Film Copyright in the European Union*. Cambridge (Gran Bretaña): Ed. Cambridge University Press.

LÓPEZ GÓMEZ, L. (2018) “La Llegada de los Primeros Sistemas Cinematográficos Sonoros a España (1895-1929)”, en *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, 1, diciembre 2018. Barcelona: Ed. Universidad Pompeu Fabra.

MASOUYÉ, C. (1978). *Guía del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París, 1971)*. Ed. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Ginebra (Suiza).

NAVAS NAVARRO, S. (2019). “Creación Original e Inteligencia Artificial”, en NAVAS NAVARRO, S. (dir.). *Nuevos Desafíos para el Derecho de Autor. Robótica, Inteligencia Artificial, Tecnología*. Madrid: Ed. Reus.

PÉREZ DE CASTRO, N. (1987). “La Ley Francesa de 3 de Julio de 1985 relativa a los Derechos de Autor y a los Derechos de los Artistas-intérpretes, los Productores de Fonogramas y Videogramas y las Empresas de Comunicación Audiovisual” en *Anuario de Derecho Civil*, vol. 40, Nº 1, 1987. Madrid: Ed. Ministerio de Justicia, Boletín Oficial del Estado.

- (2018) “Art. 86” en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, op. cit.

- (2001). *Las Obras Audiovisuales. Panorámica Jurídica*. Madrid: Ed. Editorial Reus.

ROGEL VIDE, C. (2001). "Copia Privada y Reproducción Reprográfica. La Copia Privada de las Obras Audiovisuales", en *I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual. Derechos de Autor y Derechos Conexos en los Umbrales del Año 2000*, op. cit.

- (2006). *El Derecho de Autor de los Directores de Fotografía*, en Colección de Propiedad Intelectual. Madrid: Ed. Editorial Reus.

SÁNCHEZ ARISTI, R. (2000). "Las Ideas como Objeto Protegible", en *Pe. i.: Revista de Propiedad Intelectual*, nº 4, enero-abril, 2000. Madrid: Ed. Bercal.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L (2018). *Historia del Cine. Teorías, Estéticas y Géneros*. Madrid: Alianza Editorial.

SERRANO GÓMEZ, E. (2008). "Los Autores. los Creadores, otros Intervinientes", en IGLESIAS REBOLLO, C.. *La Ley del Cine y el Derecho de Autor*. Madrid: Ed. Reus.

UREÑA SALCEDO, J. A. (2018). *Breve Historia de la Expresión y Control de las Ideas y de la (des)Protección de sus autores*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch.

GÓMEZ-TARÍN, F.J. y MARZAL FELICI, J. (coord.). (2015). "Diccionario de Conceptos y Términos Audiovisuales". Madrid: Ed. Cátedra(Signo e imagen).

U.S. COPYRIGHT OFFICE. (2017). "Works That Lack Human Authorship", en *Compendium: Chapter 300. Copyrightable authorship*.  
Disponible en [www.copyright.gov/comp3/chap300/ch300-copyrightable-authorship.pdf](http://www.copyright.gov/comp3/chap300/ch300-copyrightable-authorship.pdf).  
(Fecha última visita: julio 2020).

XALABARDER PLANTADA, R. (2009). "La Obra Audiovisual (I)" en VV.AA. *Propiedad Intelectual. Doctrina, Jurisprudencia, Esquemas y Formularios*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch.