
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Lopez Serrano, Samuel. *La distribución del fonograma en la era del streaming : estudio jurídico del marco contractual y normativo*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Dret). 46 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/331935>

under the terms of the  license.



**LA DISTRIBUCIÓN DEL FONOGRAMA EN LA ERA DEL
STREAMING: ESTUDIO JURÍDICO DEL MARCO CONTRACTUAL
Y NORMATIVO.**

SAMUEL LÓPEZ SERRANO

Doble Grado en Administración y Dirección de Empresas y Derecho

Curso 2025-2026

TUTOR: MANUEL ALIJARDE GONZÁLEZ

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi sincero agradecimiento a mi tutor, Manuel Alijarde, por su guía, voluntad y apoyo, ya que han sido elementos esenciales para poder realizar este Trabajo de Fin de Grado. Sus ideas, consejos y aspectos para mejorar me han dado mucho soporte para poder organizar este estudio y progresar de forma más segura en cada etapa.

También me gustaría agradecer a mi familia, quienes me han acompañado a lo largo de todo este trayecto. Especialmente doy las gracias a mis padres, por confiar en mí siempre, por apoyarme en momentos difíciles y de duda y por enseñarme el valor de la constancia y el trabajo duro; a mi hermana por estar conmigo y por acompañarme en este proceso ya que ella también lo ha vivido, estoy muy agradecido, y a mis abuelos a quienes les dedico también este trabajo, por su afecto, valores y fortaleza que me han brindado. Este trabajo también es de todos ellos.

Por otro lado, agradecer a mis amigos, tanto de la universidad como de mi ciudad, por estar apoyándome en todo momento y ayudarme con cualquier duda que se me presentaba durante todo el proceso de este trabajo.

Por último, quiero dar las gracias a la música, bajo mi punto de vista, uno de los mayores inventos que se ha creado en la historia, por existir y por formar parte de mi rutina, mi día a día. Por haber sido mi refugio, mi compañía, mi inspiración, mi afición y en especial, mi verdadera vocación. Este trabajo ha nacido de un vínculo personal con la música y del deseo y las ganas de dedicarme en el futuro a esta área, y además de estar relacionada con los estudios. La música ha sido el comienzo, el hilo conductor y la principal razón de mi motivación para realizar este trabajo.

ABSTRACT

El actual Trabajo de Fin de Grado busca examinar la distribución digital del fonograma dentro de la industria musical reciente desde un punto de vista legal. En este aspecto, el estudio se enfoca en analizar los derechos que recaen sobre el fonograma como propiedad intelectual, además del conjunto de reglas que dirigen su amparo y uso en el mundo digital. Igualmente, se tocan los mayores tipos de contratos que entran en juego dentro de este negocio para realizar la entrega, manejo y venta de los fonogramas mediante herramientas digitales.

Además, el trabajo valora si el marco legal que tenemos sirve para solucionar los problemas que vienen de las formas actuales de distribuir la música, las cuales resaltan por tener complejidad ya que participan varios agentes, como productores fonográficos, artistas, organizaciones de gestión o plataformas de streaming. Se hará hincapié en la función de las plataformas digitales, cuyo lugar es clave en el mercado y ha cambiado notoriamente los modos de usar y consumir la música.

El estudio está hecho para detectar los mayores problemas legales que vienen de la distribución digital del fonograma, a temas de pertenencia de derechos, el control sobre el uso de grabaciones y el balance entre lo que quieren las diferentes personas que engloban esta industria.

PALABRAS CLAVE: Fonograma, streaming, propiedad intelectual, derechos conexos, productor fonográfico, distribución digital, contratos musicales.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. OBJETIVOS DEL TRABAJO	1
1.1.1. Presentación del tema	1
1.1.2. Justificación del trabajo e hipótesis	1
1.1.3. Metodología.....	2
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. LA INDUSTRIA MUSICAL COMO MERCADO	3
2.1.1. Evolución de la industria musical, del físico al streaming	3
2.1.2. Agentes y figuras relevantes que intervienen en la cadena musical.....	5
2.2. EL FONOGRAMA COMO BIEN JURIDICO Y OBJETO DE DERECHOS.	7
2.3. MARCO LEGAL.....	10
2.3.1. Marco legal a nivel nacional e internacional: Normativa aplicable	10
2.4. CONTRATOS DE DISTRIBUCIÓN MUSICAL.....	15
2.4.1. Contrato discográfico y de distribución.....	15
2.5. FIGURAS JURÍDICAS INTERMEDIAS EN LA DISTRIBUCIÓN MUSICAL: AGREGADORES Y DIGITAL SERVICE PROVIDERS.....	19
2.5.1. Agregadores.....	19
2.5.2. Digital Service Providers (DSP).....	20
2.5.3. Cláusulas y obligaciones exclusividad, royalties y territorialidad.	22
2.6. LA CADENA DE DISTRIBUCIÓN DEL FONOGRAMA.....	25
2.6.1. Funcionamiento básico de la distribución	25
2.7. ANÁLISIS DE CASOS REALES	26
2.7.1. Spotify, SonoSuite	26
2.8. EL CASO PRINCE Y EL CONTROL DEL FONOGRAMA/MÁSTERES, ANÁLISIS:	28
2.9. VALORACIÓN JURÍDICA DEL MODELO ACTUAL.....	31
3. CONCLUSIONES.....	32
3.1. Propuestas de Mejora.....	34

4.	BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA	36
-----------	-------------------------------------	-----------

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS DEL TRABAJO

1.1.1. Presentación del tema

Actualmente la industria musical encara una etapa de cambio debido a la digitalización de las plataformas de streaming, que son la principal vía para que los usuarios puedan acceder a sus servicios, en este caso, escuchar música. Consecuencia de ello, se han alterado los modos clásicos de producción y de comercialización de soporte físico, olvidando la venta de lo material y usando modelos que se basan en el acceso constante a contenido digital. En este nuevo contexto, el fonograma se presenta como pieza clave sobre el que gira la explotación económica de la música.

Partiendo de este escenario, el trabajo se dirige a realizar un análisis de la calificación jurídica de la explotación del fonograma en la era del streaming y a su vez, valorar si el marco normativo y contractual en vigencia ofrece una respuesta adecuada a los nuevos modelos de distribución digital. De forma específica, también se persigue definir el concepto legal de fonograma y la posición del productor fonográfico, evaluar el alcance de los artículos 114 a 119 del TRLPI en el ámbito digital, investigar la conexión entre la legislación española, europea e internacional, examinar la configuración de los contratos de la distribución digital del fonograma y analizar, a través de casos prácticos, si el sistema actual provoca desequilibrios entre los diversos actores.

1.1.2. Justificación del trabajo e hipótesis

La creciente adaptación digital del sector musical ha cambiado considerablemente los modos de uso económico del fonograma. El esquema de la industria ha cambiado de la venta de objetos físicos a un método de entrada continua a temas musicales mediante aplicaciones digitales, lo que ha creado nuevas formas de distribución y mediación.

Este cambio ha supuesto un aumento de la complejidad contractual y han surgido dudas legales de importancia sobre la propiedad de estos derechos, el pago a los diferentes agentes y la igualdad en los contratos entre todos. En este punto, el fonograma se dibuja

como el centro de constantes conflictos tanto en el día a día en el mercado como en el ámbito legal.

La hipótesis que engloba este trabajo es que el marco legal pertinente al fonograma fue elaborado en base a categorías construidas para su explotación analógica y, aunque ha sido en parte ajustado al contexto digital, sigue presentando desajustes al ser utilizado en los modelos de streaming, especialmente en lo que respecta a la distinción entre distribución y comunicación pública, así como en la situación contractual tanto de artistas, nuevos intermediarios y productores.

1.1.3. Metodología

El presente Trabajo de Fin de Grado adopta un enfoque de metodología cualitativa con una perspectiva en la que predominan aspectos legales. En primer lugar, se realiza un estudio dogmático de la legislación actual, con el fin de establecer el marco legal que regula la materia objeto de este análisis.

Del mismo modo, se efectúa un examen sistemático de la jurisprudencia, con el objetivo de identificar los criterios de interpretación más relevantes desarrollados por los órganos judiciales. Este examen se complementa con una revisión doctrinal, a través del estudio de bibliografía especializada, en la materia, que hace posible contextualizar y contrastar las diferentes posturas en la doctrina.

Por último, se añade un análisis de casos en la práctica, mediante el cual se examinan situaciones específicas las cuales permiten mostrar la aplicación práctica de las normas y de los criterios jurisprudenciales examinados.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. LA INDUSTRIA MUSICAL COMO MERCADO

2.1.1. Evolución de la industria musical, del físico al streaming

La industria musical se encuentra con constantes cambios y, hoy en día no se entendería esta transformación sin la aparición de plataformas digitales como pueden ser Spotify, SoundCloud o YouTube, entre otros. Pues desde la década de los 50, este arte se ha convertido en uno de los modos de entretenimiento con más popularidad alrededor del mundo. A medida que la tecnología ha ido incorporándose en nuestras vidas y se ha vuelto más accesible, este sector ha ido masivamente cambiando tanto en la forma que se crea, se distribuye y se consume. La industria musical se compone por un conjunto de actividades económicas vinculadas a la creación, producción, promoción, distribución y explotación tanto de obras musicales como de fonogramas, en formato físico y digital. En este sector entran en juego muchos perfiles profesionales como artistas, es decir, cantantes, directores, promotores, técnicos, compositores. También hay compañías discográficas que forman parte de este negocio.

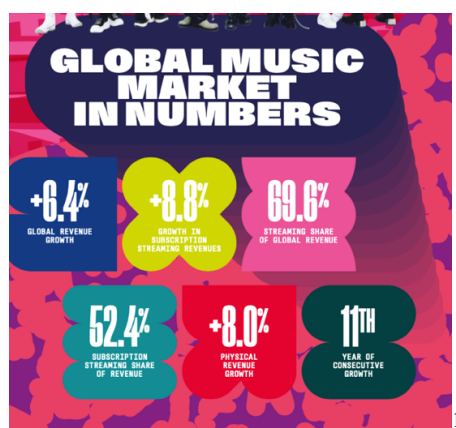
Remontándonos a los inicios de la industria musical moderna, esta surge a finales del siglo XIX, utilizándose fonógrafos y cilindros de cera, estas herramientas fueron las que permitieron escuchar música grabada por primera vez. Anteriormente los artistas que querían dedicarse a la música esperaban firmar con una discográfica. Esto les permitía poder generar más engagement, distribuir su música más fácilmente y como resultado podrían llegar a obtener más ingresos viviendo esta profesión. Décadas atrás, en el cual se destaca el nacimiento del rock and roll y figuras muy populares como Elvis Presley, la música se distribuía en forma de vinilos y su promoción era tanto por radio como televisión, lo que llegaba a conseguir un gran impulso y crecimiento para los artistas y los sellos discográficos que los habían contratado. En el mundo de la industria musical, mucho antes a la llegada de Internet, el sello discográfico era el más fuerte de los sectores ya que lograba la mayor cantidad de ingresos gracias a la venta de discos y a su producción, lo que se conoce como venta en físico.

Por otro lado, en la actualidad, la industria musical ha sufrido una transformación sustancial con la llegada de la distribución y las plataformas digitales que nos ofrecen todo tipo de música e incluso podcasts. La industria musical ha tenido que reinventarse y

buscar nuevos modos de generar ingresos para compensar pérdidas que han podido sufrir con la disminución de la venta en físico, es decir, la venta de discos o formatos físicos. Para ello, se han fortalecido otros ámbitos como el de las licencias, la música en vivo o conciertos y festivales.

Estamos viviendo una etapa de gran transformación, en la que la tecnología digital ha permitido crear y distribuir música en formato digital, como en su día lo fue el MP3, un gran impulsor para el desarrollo de la música en línea. Debido a estas transformaciones, hicieron que muchos artistas independientes y nuevos pudieran compartir su música sin necesidad de firmar con grandes compañías discográficas, y lo que se ha conseguido gracias a esto, ha sido el aumento de oportunidades en la industria. La música en línea ha llevado a la creación de plataformas de streaming, las cuales han cambiado la forma en la que los usuarios consumen música. Servicios como Spotify o Apple Music permiten acceder a millones de canciones con tan solo una suscripción, permitiendo escuchar música en cualquier momento y lugar. Además, las redes sociales han permitido a los artistas conectarse directamente con su público y promocionar su música sin la necesidad de gastar mucho dinero en publicidad.

No obstante, esta era digital también ha generado problemas, como el aumento de la piratería o problemas en la distribución de los fonogramas de los artistas. En general, todos estos cambios han llevado a que la industria musical sea más accesible, permitiendo que más artistas y consumidores participen en la creación y el consumo de música. Este sector ha cambiado mucho y está en constante cambio y evolución.



¹ Imagen extraída de IFPI: International Federation of the Phonographic Industry, Global Music Report 2026: State of the Industry, IFPI, 2026

2.1.2. Agentes y figuras relevantes que intervienen en la cadena musical

Dentro de este sector de la industria musical se puede identificar diferentes actores:

Artistas/Autores

Se identifican tanto a los autores como los intérpretes de los temas. Son los titulares de derechos sobre la obra musical.

Mánagers

Son los encargados de representar a los intérpretes y son los que velan por los intereses, contrataciones de conciertos o firmas de contratos con patrocinadores y según en qué casos con distribuidores.

Sellos discográficos

Son las empresas responsables de las grabaciones, la comercialización y la promoción de los diferentes trabajos musicales. Juegan un papel clave en estos sellos, los productores musicales.

Entidades de gestión de derechos de autor

Sus funciones se centran en la propiedad intelectual asociada a la música. En el caso de España serían la SGAE² o Unison³. Son también los encargados tanto de la recaudación como de la remuneración colectiva.

Editores

Son los encargados para la defensa de los derechos de autor, pero desde el punto de vista de los creadores, además gestionan y/o explotan los derechos de autor.

Empresas de distribución

² SGAE son las siglas de Sociedad Española de Autores y Editores. <https://www.sgae.es/>

³ <https://www.unisonrights.es/>

Pieza importante, se encargan de la distribución tanto en formato físico como digital. Actúan como intermediarios a nivel contractual y técnico.

Eventos

Es la organización y promoción de conciertos y festivales en la que se incluye toda la logística necesaria para ellos.

2.2. EL FONOGRAMA COMO BIEN JURIDICO Y OBJETO DE DERECHOS.

El fonograma se establece dentro del marco legal como una categoría autónoma en el sistema de propiedad intelectual, donde se diferencia tanto la composición musical como la ejecución o interpretación artística. Desde una perspectiva legal, no protege la creación intelectual en sí misma la cual es característica de los derechos de autor, sino la fijación de sonidos resultantes de una ejecución o de otros sonidos, constituyendo un objeto específico de los denominados derechos conexos o afines.

Desde el punto de vista de la titularidad, lo central es la figura del productor fonográfico, entendido como la persona física o jurídica que toma la iniciativa y es el que asume la responsabilidad de la primera fijación de los sonidos. Este sujeto recibe los derechos de explotación sobre el fonograma, lo que incluye derechos o facultades exclusivas de reproducción, distribución y comunicación pública. La doctrina destaca que esta posición no se basa mucho en aportar creativamente, sino en una función de organización y empresarial, lo que justifica su inclusión en el ámbito de los derechos conexos y no en la de los derechos de autor.

Cabe añadir que, tanto en lo fonográfico como en lo digital, el bien jurídico de protección no es la obra en general, sino que es la grabación que se obtiene como resultado de su fijación. Cuando la grabación posea una obra protegida, el productor ha de tener en cuenta la autorización del autor y también de los artistas a través de las pertinentes licencias o contratos.

El resultado de la fijación mencionada constituye un bien inmaterial autónomo, que genera un derecho de propiedad intelectual original a favor del productor. Este derecho es tanto independiente como compatible con los derechos de autor y de los artistas. Esta protección se centra en la primera fijación de sonidos siendo esta acción la que establece el derecho conexo.

Las reproducciones posteriores no originan un nuevo objeto jurídico, sino copias de la grabación inicial, a menos que incluyan cambios relevantes. Aquí el productor posee un derecho de carácter patrimonial, que se fundamenta en la protección de su inversión. Este derecho se refiere a derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así

como en ciertos derechos de remuneración, es importante destacar que estos derechos son completamente transferibles. (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2023)

Sobre el fonograma, la jurisprudencia europea ha jugado un papel fundamental en la protección de este bien jurídico como un objeto independiente dentro de la normativa de la Propiedad Intelectual. El Tribunal de Justicia de la Unión Europea, en el caso Pelham (C-476-17) EU:C:2019:624, nos indica⁴.

Por ello, esta doctrina adquiere especial relevancia en el entorno del streaming, donde la explotación del fonograma implica la reproducción técnica constante de fragmentos de audio en servidores y en los dispositivos de los usuarios. Así, el criterio del TJUE⁵ refuerza la protección del productor fonográfico frente a usos no autorizados en el entorno digital, especialmente en prácticas como remixes o contenidos generados por usuarios en plataformas.

Además, en el análisis reciente del fonograma, es de necesidad considerar su relación con el denominado máster. Jurídicamente, el fonograma, según la OMPI⁶, se define como toda fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación o de otros sonidos, siempre que no esté incorporada a una obra audiovisual. Esta definición presta especial atención en la fijación como objeto protegido, en la misma línea de la configuración con los derechos conexos. Y el máster se refiere a la grabación original y específica de la que se derivan las reproducciones y maneras de explotación. Estamos hablando pues del soporte técnico que sirve como base para la distribución, el cual es diferente de la letra o melodía de una canción o composición musical. En la práctica, sin embargo, no suelen diferenciarse demasiado pero jurídicamente es necesario diferenciarlos: el fonograma es

⁴ La sentencia del TJUE en el asunto C-476/17 EU:C:2019:624, indica que incluso en reproducciones muy breves de un fonograma, aunque sea dos segundos, puede considerarse un acto de reproducción, si estos fragmentos son reconocibles. El tribunal también aclara que no podemos hablar de una copia en el sentido estricto, ni de distribución, si no está incluida la totalidad o una parte relevante del fonograma original. En dicha sentencia nos muestra que esta diferenciación tiene especial importancia en el ámbito digital, porque la protección de fonogramas se establece principalmente a través del derecho de comunicación pública, pero, por otro lado, el derecho de distribución presenta complicaciones para adaptarse a formatos como los del streaming.

⁵ TJUE: Tribunal de Justicia de la Unión Europea

⁶ OMPI: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. <https://www.wipo.int/es/web/about-wipo>

el objeto protegido por el derecho y por lo contrario, el máster determina la versión específica cuya titularidad permite supervisar su explotación.

En este escenario, el fonograma ha ganado una importancia cada vez mayor como activo principal dentro de la cadena de valor de la industria musical. La transición hacia modelos de distribución digital, especialmente a través de plataformas de streaming, ha aumentado la relevancia del control sobre los derechos de explotación del fonograma, consolidando su papel como un elemento clave en la generación de ingresos y en la estructuración de las relaciones contractuales entre los diferentes actores del sector.

2.3. MARCO LEGAL

2.3.1. Marco legal a nivel nacional e internacional: Normativa aplicable

A nivel nacional, los fonogramas se encuentran regulados en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, es decir, la que se conoce comúnmente como la Ley de Propiedad Intelectual.

Concretamente vienen regulados en el Título II de dicha ley titulado derechos de los productores de fonogramas, desde el artículo 114 al 119:

Primeramente, el artículo 114 establece que un fonograma como una fijación exclusivamente sonora de una ejecución o de otros sonidos, además atribuye la titularidad a la figura del productor fonográfico, es clave ya que es el que asume la iniciativa y la responsabilidad de esta fijación. Podemos observar que en este artículo se cumple una función esencial, refuerza que el fonograma tiene autonomía respecto a las obras musicales e interpretaciones e importante, delimita el bien jurídico protegido, esto es, consolida a la figura del productor como titular de derechos conexos, pero a nivel empresarial, no creativa.

Respecto a los derechos de explotación, el artículo 115 otorga a los productores de fonogramas el derecho exclusivo para autorizar la reproducción de sus obras, haciendo una referencia a lo establecido en el artículo 18 de la misma ley. Aunque este artículo 18 defina la fijación como una forma de reproducción, este derecho no se incluye en las facultades de los productores. Debido a que el fonograma, como hemos definido anteriormente, es en sí mismo, una fijación de sonido, por ello esta fijación sirve como base para los derechos conexos, en lugar de ser una facultad que actúa de manera independiente. Estos productores, titulares originales del derecho exclusivo de reproducción, tienen potestad para permitir o rechazar la creación de copias de sus fonogramas por cualquier método o procedimiento. El derecho incluye tanto reproducciones completas y parciales y también permanentes o temporales. Cabe recalcar que no se considera que se viola el derecho de reproducción si se da el caso que un tercero, de forma independiente cree un fonograma que imite a otro, siempre y cuando dicha

grabación sea una fijación de sonido distinta y no use elementos que están protegidos del fonograma de origen.

Por otro lado, el artículo 116 menciona el derecho de comunicación pública, que se convierte en el aspecto central del modelo de streaming. Este artículo incluye la interacción en la disponibilidad de los fonogramas, lo que permite a los usuarios acceder a ellos en cualquier momento y lugar, tal como sucede en servicios como Spotify o Apple Music. También se garantiza el derecho a una remuneración justa para artistas y productores cuando los fonogramas se utilizan con fines comerciales.

Por lo que respecta al artículo 116 de esta ley, concretamente en su apartado 1, se hace un reconocimiento a los productores de fonogramas a tener derecho exclusivo para autorizar la puesta a disposición del público de sus fonogramas. Aunque este artículo centra su importancia en esta modalidad interactiva, la jurisprudencia puede confirmar que también se ha visto incluida una comunicación pública lineal.

Además, en el apartado dos de dicho precepto se establece un derecho de remuneración simple para estos supuestos de comunicación pública lineal, por ello se configura un régimen doble: uno de derecho exclusivo, referido a la puesta a disposición y de derecho de remuneración para la comunicación lineal. Es cierto que en el entorno del streaming predomina la puesta a disposición interactiva y esto refuerza la posición de productores y plataformas y evidencia ciertas tensiones a la hora de adaptarse este marco legal al entorno digital. Concretamente, la sentencia dictada por el Tribunal Supremo (Sala Tercera de lo Contencioso-Administrativo, Sección 3ª), del 1 de marzo de 2001 n° 413/1996, RJ\2001\3071, se examina el significado del derecho a la comunicación pública que poseen los productores de dichos fonogramas según lo establecido en la TRLPI.⁷

⁷ En la sentencia dictada por el Tribunal Supremo (Sala Tercera de lo Contencioso-Administrativo, Sección 3ª), del 1 de marzo de 2001 n° 413/1996, RJ\2001\3071 se determina que el Gobierno cometió un exceso en su facultad legislativa al suprimir la exclusividad en el derecho que tenían los productores para autorizar la comunicación pública de sus fonogramas, además el Tribunal dictó que este derecho sigue existiendo y remarcando compatibilidades con los sistemas de remuneración equitativa, es importante esta sentencia porque refuerza un modelo de protección doble compuesto por el derecho exclusivo y el de remuneración, pero esta convivencia sigue generando efectos en el ámbito digital actual como en las formas de explotación propias del streaming.

Además de la sentencia anterior, cabe mencionar la Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona, Sección 15ª, de 29 de septiembre de 2006, Rec 238//2006⁸.

En relación con el nivel de alcance del derecho de comunicación pública, es preciso mencionar la interpretación que ha realizado el TJUE en la sentencia del 18 de noviembre de 2020 (C-147/19, Atresmedia) EU:C:2020:935⁹.

En la misma línea sobre la comunicación pública, es importante señalar la Sentencia del Tribunal Supremo número 1679/2025, de 24 de noviembre, Rec 285/2022, ECLI:ES:TS:2025:5206¹⁰.

De todos modos, dicha sentencia detalla que ello no implica una desaparición de toda remuneración para los titulares de derechos, sino que pasan a depender de los que se haya acordado en los contratos celebrados entre las distintas partes implicadas. Se puede plantear a través de esta resolución que existen limitaciones en el sistema de derechos conexos en la normativa actual, del mismo modo que la sentencia de Atresmedia, porque

⁸En dicha sentencia se analiza la reproducción y el acceso público a grabaciones musicales en sitios web sin la autorización de las compañías productoras. El Tribunal determinó que este acto infringía los derechos de la propiedad intelectual de fonogramas porque permitía la descarga de música cuya procedencia venía de grabaciones comerciales a través de Internet. Es importante porque se puede observar cómo aplican las categorías tradicionales a las formas digitales de explotación y por ello es necesario una reinterpretación del marco jurídico cuando se trata en el contexto de la digitalización.

⁹ En la presente sentencia del TJUE en el asunto C-147/19 ECLI:EU:C:2020:935, el Tribunal ha establecido que la comunicación pública de una obra audiovisual en la que se incorporan fonogramas no constituye, en relación con el artículo 8.2 de la Directiva 2006/115/CE, un acto de comunicación pública de un fonograma por sí mismo. Es decir, no surge la obligación del abono de la remuneración equitativa prevista para los productores fonográficos y a los artistas, entendiendo que el objeto de comunicación es la obra audiovisual a nivel conjunto y no el fonograma considerándolo que se encuentra aislado. La interpretación de esta resolución nos introduce barreras relevantes en el alcance de los derechos conexos, en concreto en el ámbito de la explotación audiovisual, al ver la restricción de los supuestos en los que procede las remuneraciones por comunicación pública.

¹⁰En la Sentencia del Tribunal Supremo número 1679/2025, de 24 de noviembre, Rec 285/2022, ECLI:ES:TS:2025:5206 se confirma y se aplica a nivel interno la doctrina que se estableció por el TJUE en el caso C-147/19, expuesto anteriormente. El Tribunal determina que no es procedente el pago de la remuneración equitativa que se prevé en los artículos 108.4 y 116.2 TRLPI en el momento que un fonograma es utilizado en una obra audiovisual, como en emisiones de televisión, ya que, en estos casos, la comunicación pública se refiere a la obra audiovisual en conjunto y no se produce respecto del fonograma de manera independiente.

en ciertos supuestos de relevancia en la práctica, la protección de los fonogramas no opera mediante mecanismo legales tradicionales y pasa a operar en ámbitos contractuales.

Es importante destacar también el artículo 117 donde en su primer apartado menciona la autorización de esta distribución de fonogramas atribuida directamente al productor como un derecho exclusivo de este. Se entiende esta puesta a disposición en soporte tangible, ya sea préstamo, alquileres o simplemente ventas. Asimismo, este precepto incorpora el principio de agotamiento del derecho una vez se ha comercializado en la Unión Europea. En el contexto del streaming, donde no hay transmisión de propiedad sino acceso temporal a estos, se limita la aplicación. En este caso la distribución puede perder relevancia versus a la comunicación pública y puede dar lugar a desajustes entre categorías tradicionales del derecho de autor y cómo se explota actualmente el fonograma en la era digital.

Uno de los problemas más relevantes en sistema legal vigente es la discrepancia que existe entre el derecho de comunicación pública según lo establecido en el artículo 116 TRLPI y el derecho de distribución del artículo 117 TRLPI.

Tradicionalmente el derecho de distribución se asociaba con la circulación de formatos físicos, mientras que la comunicación pública abarcaba la difusión de contenidos sin ningún tipo de transferencia de propiedad. En el contexto del streaming, la explotación de fonogramas se realiza a través de una disposición interactiva por lo que lo podemos clasificar de manera formal dentro de la comunicación pública.

Pero en realidad, en el ámbito del streaming, provoca una pérdida de relevancia del derecho de distribución y, por tanto, se crean desajustes entre las categorías jurídicas tradicionales y las nuevas modalidades de explotación de fonogramas de forma digital. El sistema entonces se ve con la necesidad de tener que reinterpretar figuras creadas para el entorno analógico y se puede evidenciar ciertas limitaciones en el marco normativo vigente.

La sentencia 89/2017 del Juzgado de lo Mercantil nº1 de Madrid, de 31 de marzo de 2017, AC\2017\103, ES:JMM:2017:37, relativa a iTunes¹¹.

¹¹La sentencia 89/2017 del Juzgado de lo Mercantil nº1 de Madrid, de 31 de marzo de 2017, Rec 280/2013 AC\2017\1031, ES:JMM:2017:377, sirve como ratificación de las necesidades de reinterpretación al

Y en los artículos 118 y 119 mencionan quien está legitimado para poder ejercer acciones en caso de que ocurra alguna infracción y la duración de estos derechos. Se establece un período de 70 años a partir de la publicación o comunicación pública de fonograma.

A nivel internacional, la protección de los fonogramas está directamente vinculada al Convenio de Roma de 1961 y al Convenio de Ginebra de 1971, ambos aún vigentes. Sin embargo, su importancia práctica ha sido en parte superada por instrumentos más actuales, particularmente el Tratado de la OMPI de 1996, el cual establece una normativa que se adecua de mejor manera al entorno digital.

Este tratado otorga a los encargados de la producción de fonogramas derechos como la reproducción, distribución y comunicación pública, integrando así una dimensión digital que no estaba presente en los acuerdos anteriores.

A nivel europeo, la presente evolución la podemos ver reflejada en la Directiva 2001/29/CE. Dicha directiva regula los derechos de reproducción, comunicación pública y distribución, e introduce explícitamente la disposición interactiva. Por otro lado, tenemos la Directiva 2006/115/CE, la cual aborda aspectos concretos como préstamos, alquiler y remuneraciones por comunicación pública lineal.

Podemos notar que tanto a nivel internacional como europeo se preserva a misma estructura fundamental de derechos, que a posteriori ha sido incorporado en nuestro régimen mediante la Ley de Propiedad Intelectual. No obstante, se puede evidenciar que la adaptación al entorno digital no ha supuesto una transformación al completo del sistema, sino más bien una ampliación de categorías que ya existían previamente. Se puede interpretar que estas normas continúan respondiendo, en parte, a un modelo que está pensado para la explotación tradicional, lo que explica las dificultades que puedan surgir cuando se tengan que aplicar a servicios como es el de streaming.

considerar que la descarga digital de fonograma se entiende como una disposición interactiva y refuerza el desplazamiento del derecho de distribución hacia la comunicación pública en el ámbito digital.

2.4. CONTRATOS DE DISTRIBUCIÓN MUSICAL

2.4.1. Contrato discográfico y de distribución

En este ámbito de estudio es clave saber la diferencia entre lo que es un contrato discográfico y de distribución.

El primero se define como un acuerdo legal celebrado entre un artista o grupo musical y una discográfica, identificamos dos de los agentes mencionados en apartados anteriores. En este tipo de contrato se encuentran establecidos todos los términos y condiciones para la grabación, distribución y promoción de la música del artista. En éste, se establecen varios indicadores como puede ser lo que dura el acuerdo, los compromisos de grabación, las regalías, derechos de Propiedad Intelectual, responsabilidades de ambas partes y otros aspectos relevantes.

Por el otro lado, en el contrato de distribución hay una variación entre los agentes que lo celebran, en este caso, las partes implicadas son el artista o discográfica y una empresa de distribución. En estos acuerdos se establecen los términos y condiciones para la distribución y comercialización de la música del artista en diferentes plataformas y canales de venta. La empresa de distribución se encarga de llevar la música a tiendas digitales, servicios de streaming, emisoras de radio y otros medios de difusión.

Al igual que el contrato discográfico, se especifica la duración del acuerdo, la territorialidad en la que se distribuirá la música, las regalías, términos de exclusividad, las responsabilidades de cada parte y otros detalles relevantes. La empresa distribuidora se encarga de gestionar la entrega de la música, la administración de los ingresos generados y la generación de informes para el artista o discográfica.

En este contexto, la reciente sentencia del Tribunal Supremo número 671/2025 del 5 de mayo, Rec 6283/2020, ES:TS:2025:2104, es clave para comprender la magnitud de estas responsabilidades¹².

¹² En la sentencia del Tribunal Supremo número 671/2025 del 5 de mayo Rec 6283/2020, ES:TS:2025:2104, el Tribunal ha confirmado la resolución de veinte contratos de edición musical, porque el editor no hizo su deber de cumplir con la distribución de ejemplares impresos y de control de la tirada. El fallo de esta decisión tiene gran importancia por tres razones básicas. La primera de ellas es en las características del

Paralelamente, aunque esta vez dentro del contexto concreto de la distribución de fonogramas, encontramos la sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid del 12 de junio de 2007, Rec 284/2006, AC\2007\1671¹³.

Además, también es importante la tarea de distribución para ampliar el alcance de la música y hacerla disponible en diferentes plataformas digitales y medios de difusión. Permite al artista o discográfica llegar a la audiencia más amplia y generar ingresos a través de la venta y reproducción de su música en distintos canales de distribución.

El contrato discográfico es crucial para el desarrollo de la carrera musical de un artista, ya que determina como se lanzarán y distribuirán sus grabaciones, quien será responsable de la promoción y marketing, así como las regalías y la compensación económica que recibirá el artista por su trabajo. También se especifican aspectos como la propiedad de los másteres de grabación, los derechos de autor y las cláusulas de opción para futuros proyectos.

Desde una perspectiva jurídico-económica, este tipo de acuerdo se configura como una herramienta de explotación indirecta del fonograma, es aquí donde el titular de los derechos transfiere facultades de distribución a tercero independiente, pero no significa una pérdida total del control sobre la obra. Aquí es donde el distribuidor actúa de manera autónoma, pero aun así se mantienen mecanismos de supervisión derivados de derechos

contrato ya que establece la conexión entre autor y editor como una relación “pseudoasociativa”, esto es, que se requiere que el distribuidor o editor realice una explotación activa para que ambas partes contratantes obtengan beneficios. Por otro lado, a pesar de que tratamos con más énfasis la distribución en la era del streaming y es el que actualmente predomina el mercado, en esta sentencia se indica que lo analógico en la era digital aun es relevante, el Tribunal indica que el editor sigue teniendo la obligación de distribuir ejemplares, en este caso, partituras, si ello contribuye a la explotación de las obras. Y finalmente, se recalca que el Tribunal Supremo determina que el incumplimiento de los mecanismos de control permite a los autores finalizar el contrato ope legis, es decir, finalización automática por ley, al no cumplir con lo establecido económicamente en el acuerdo.

¹³ La sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid del 12 de junio de 2007, Rec 284/2006, AC\2007\167, determina que es insuficiente hacer una presentación de un resultado negativo en términos comerciales para que se considere un incumplimiento de contrato, sino que además es necesario demostrar de forma adecuada una conducta atribuible al distribuidor y que implique una vulneración considerable de sus responsabilidades. En especial, el tribunal hace una diferencia entre el fracaso en el mercado del producto, sujeto a la incertidumbre en el ámbito económico, y un verdadero incumplimiento de las obligaciones del distribuidor.

de propiedad intelectual y derechos conexos que están dominados por los productores fonográficos o titulares originales. Es importante señalar que para que haya un equilibrio contractual nos hemos de basar en una lógica de intercambio y de riesgos y beneficios, ya que el titular de derechos renuncia de forma parcial a su control sobre la explotación de su obra a cambio de una mayor capacidad de difusión y monetización, mientras que el distribuidor lleva a cabo funciones técnicas y comerciales.

Por otro lado, el contrato de distribución digital se inserta en un contexto más amplio de relaciones jurídicas en el que intervienen múltiples actores como autores, artistas o productores de fonogramas, entre otros. Al existir esta pluralidad de actores se exige articular diferentes contratos, para así hacer posible la disposición al público de los contenidos musicales y asegurándose a la vez la compensación para los titulares de derechos.

Una cuestión relacionada con los contratos de distribución y a la vez, con la conversión de contratos tradicionales al ámbito digital se manifiesta en la reciente sentencia del Juzgado de lo Mercantil número 1 de Donostia-San Sebastián de 2025, del 19 de diciembre de 2025, Rec 9/2025, ECLI:ES:JM:2025:148, relativa a la explotación de fonogramas inicialmente producidos en los 90 en plataformas digitales¹⁴.

Podemos concluir al analizar esta sentencia que existe una incertidumbre jurídica surgida de la aplicación de contratos tradicionales a los nuevos métodos de explotación digital, en concreto en lo que se refiera a la definición de los derechos que son transferidos y también sobre el control de los fonogramas en el ámbito del streaming. Es decir, no existe una adaptación de las categorías contractuales y legales diseñadas para la explotación tradicional o analógica para el entorno del streaming, por lo que presenta desajustes estructurales en el sistema actual. Se puede observar que la explotación digital no se puede

¹⁴ En la sentencia del Juzgado de lo Mercantil número 1 de Donostia-San Sebastián de 2025, del 19 de diciembre de 2025, Rec 9/2025, ECLI:ES:JM:2025:148, el conflicto se resume a la interpretación del alcance de un contrato discográfico el cual se estableció antes de la llegada del streaming, donde se autorizó la explotación de los fonogramas sin hacer mención explícita a las modalidades digitales. En ésta, los demandantes tienen como argumento que la cesión debe ser interpretada de manera restrictiva, limitándose a los formatos en físico disponibles en el momento de la firma, por otro lado, la parte demandada defiende que la explotación digital representa una evolución tecnológica de las formas de explotación previamente permitidas.

presumir incluida en los contratos tradicionales, puesto que puede generar conflictos en la titularidad y alcance de los derechos de distribución tanto musical a nivel general como de fonogramas.

Una parte de la doctrina, además, ha señalado que frente a ciertas modalidades de distribución de fonogramas en el ámbito digital, la protección efectiva de los derechos no está basada únicamente en la aplicación automática de las categorías tradicionales, sino que requiere una adecuada previsión de los contratos respecto a autorizaciones, formas de uso y compensaciones económicas, es importante en la distribución digital, ya que en estos casos participan múltiples agentes y la aparición de nuevos modos de explotación hacen que sea imprescindible definir claramente que derechos son los que se están transfiriendo, con qué finalidad y bajo qué condiciones económicas. (Caballero Trenado, 2021)

2.5. FIGURAS JURÍDICAS INTERMEDIAS EN LA DISTRIBUCIÓN MUSICAL: AGREGADORES Y DIGITAL SERVICE PROVIDERS.

2.5.1. Agregadores

Los servicios de agregación musical son plataformas que recopilan y ofrecen música o diversos contenidos en diferentes lugares, además operan como entidades autónomas responsables de hacer llegar el contenido musical hacia los proveedores de servicios online. Estos servicios son muy importantes en la industria musical porque permiten a los artistas poder acceder a múltiples plataformas de streaming a través de una infraestructura centralizada de entrega, gestión de datos y liquidación de ingresos. Gracias a estos servicios, los artistas pueden presentar y vender su música en todo el mundo, sin importar su tamaño.

Algunas características clave de los servicios de agregación musical son:

- **Distribución de canciones:** los agregadores permiten a los músicos y discográficas subir su música a muchas plataformas de streaming, como Spotify, Apple Music, Amazon Music, Youtube y más. Actúan como un enlace entre los músicos y las plataformas donde la gente puede escuchar o comprar su música.
- **Gestión unificada:** en lugar de tener que subir su música a cada plataforma por separado, los artistas y discográficas pueden gestionar su contenido a través de un solo agregador. Esto les facilita el trabajo, ya que pueden controlar desde un solo lugar.
- **Administración de derechos:** los agregadores ayudan a los artistas con los derechos de autor y las regalías. Se aseguran de que los dueños de los derechos reciban el pago correcto cuando su música se transmite o vende en diferentes plataformas.
- **Estadísticas e informes:** la mayoría de los agregadores proporcionan herramientas para seguir las estadísticas y análisis que permiten a los artistas entender cómo se está desempeñando su música en diferentes servicios. Esto les ayuda a mejorar sus estrategias de promoción y distribución.
- **El alcance internacional:** al trabajar con diferentes servicios de streaming, los agregadores permiten a los artistas llegar a un público global sin tener que

preocuparse por los detalles técnicos de cada plataforma y sin necesidad de lidiar con ellos.

2.5.2. Digital Service Providers (DSP)

En la actualidad, la mayor parte de la población que consume música se realiza a través de servicios digitales.

Un DSP se refiere a un Proveedor de Servicios Digitales. Este término engloba a cualquier plataforma que ofrece música en streaming o para compra en formato digital, como Spotify, Apple Music, Amazon Music, Youtube, Deezer, entre otros.

Los DSP son el lugar donde la mayoría de la música se disfruta hoy. Un oyente puede estar escuchando una canción, descargando un álbum o encontrando nuevos artistas mediante listas de reproducción, todo esto a través de un DSP. Estas plataformas funcionan como tiendas digitales de música, proporcionando a los artistas una audiencia mundial generando datos cruciales para regalías y crecimiento profesional.

Los DSP son mucho más que simples reproductores de música. Son fundamentales para el desarrollo de las carreras musicales actuales.

- Facilitan el acceso a los oyentes: los DSP permiten que la música esté disponible en cualquier momento y en todo el mundo. Ya sea a través de streaming o descargas, dan a los usuarios la opción de escuchar, guardar o comprar canciones de inmediato desde cualquier dispositivo y lugar.
- Fomentan el descubrimiento a través de algoritmos: los DSP analizan datos de uso y emplean inteligencia artificial para destacar canciones en listas de reproducción editoriales y automáticas.
- Facilitan el pago de regalías y análisis: cada reproducción o descarga se registra. Los DSP siguen el uso, lo relacionan con los metadatos, y gestionan los pagos de regalías. Muchos también ofrecen paneles analíticos que brindan a los artistas datos sobre su público, ubicación y tendencias.

Algunos de los DSP más conocidos son Spotify, Apple Music, YouTube o Amazon Music. Además, plataformas como TikTok o SoundCloud son frecuentemente vistas como servicios de contenido generado por usuarios, aunque también cumplen roles similares en descubrimiento y distribución.

Un distribuidor no es lo mismo que un DSP, pero colabora estrechamente con ellos. Distribuidores como DistroKid, CD Baby o TuneCore asisten a artistas y sellos en la distribución de su música en los DSP. Se encargan de enviar los archivos de audio, metadatos, y carátula, asegurándose de que el contenido se muestre correctamente en cada plataforma.

2.5.3. Cláusulas y obligaciones exclusividad, royalties y territorialidad.

Respecto al contenido de las obligaciones, es importante recalcar que en ciertos contratos existe la posibilidad de incluir cláusulas de exclusividad. Generalmente, operan en relación con el territorio o el canal de distribución asignado al distribuidor, esto es, impiden al titular celebrar acuerdos de forma simultánea con otros intermediarios de la industria. Sin embargo, en la era digital actual, esta exclusividad no se extiende de forma típica a plataformas de streaming específicas, las cuales mantienen su capacidad para imponer condiciones de acceso y precios al consumidor final, lo que evidencia una descentralización en la cadena de valor

En cuanto a la explotación, en los contratos de explotación de fonogramas, hay una cláusula que establece que solo una persona puede explotar la música. Esto significa que el productor o la persona que distribuye la música en línea tiene los derechos para hacerlo, y nadie más puede hacerlo, ni siquiera el dueño original de la música. En España, para que esto sea válido, debe estar escrito claramente en el contrato. Además, la persona que recibe los derechos debe hacer todo lo posible para que la música se escuche y se use de acuerdo con lo que se acordó.

En el caso de la música, esto significa que, si un artista le cede los derechos a un productor, el contrato debe especificar exactamente qué derechos se están dando y para qué se pueden usar. No se puede dejar que sea ambiguo, como decir solo “uso digital”. Debe estar claro si se puede usar en streaming, si se puede reproducir para promocionar, y si se puede dar a otras plataformas. Esto es importante porque la ley quiere que se sea claro y no se puedan hacer interpretaciones amplias de lo que se acordó.

Además, hay una ley que nos establece que, si la música no se está en uso, el dueño original puede recuperar los derechos. Esto es para asegurarse de que la música se esté usando y no se quede guardada sin que nadie la escuche. También hay una ley que establece que, si el productor no pone la música a disposición del público después de un cierto tiempo, el contrato se puede cancelar. Esto significa que la exclusividad no puede ser una excusa para no hacer nada con la música.

En este contexto contractual, es importante prestar atención al régimen de los royalties, ya que son las que representan la principal compensación económica resultante de la

explotación del fonograma. Desde una perspectiva legal, los royalties se pueden definir como pagos que reciben los titulares de derechos en la industria por el uso autorizado de sus obras, donde su base se encuentra en los derechos de explotación que la legislación relacionada con la Propiedad Intelectual reconoce, en especial en lo que respecta a la reproducción, distribución y comunicación pública. Para ello, se debe establecer una distinción clara entre los derechos relacionados con la composición musical y aquellos que están vinculados a los fonogramas, puesto que los flujos de ingresos de cada categoría son diferentes.

Adicionalmente, en la era actual, la distribución digital, los royalties se generan mediante diferentes modos de explotación, como la disponibilidad de interactiva en plataformas de streaming, la distribución y reproducción ya sea en formato físico o digital, o por el uso de obras en un contexto comercial o audiovisual. Debido a esta diversidad, implica la participación de una gran variedad de agentes dentro de la cadena de valor y por tanto una distribución fragmentada a nivel de ingresos. Es clave realizar una delimitación contractual precisa en los métodos de liquidación y reparto de royalties para asegurar un equilibrio entre las partes y así poder evitar una situación de desigualdad ya que se encuentra en un entorno donde la explotación de fonogramas no siempre equivale a una compensación equitativa para todos los agentes involucrados.

En relación con este elemento, la Sentencia del Tribunal Supremo 421/2026, Sala de lo Civil, de 17 de marzo, Rec 4321/2022, ES:TS:2026:1132¹⁵, destaca como de importante es a nivel jurídico el cumplimiento de las obligaciones de liquidar royalties y de presentar las cuentas de contratos de edición musical.

En cuanto a la territorialidad, también se establecen en ciertos contratos y están muy ligadas a la misma ley de Propiedad Intelectual. Estas cláusulas, forman un elemento esencial dentro de los contratos de explotación de fonogramas y de distribución musical, donde se delimita el ámbito geográfico, y aquí es donde el cesionario tiene el poder de

¹⁵ El Tribunal aquí sostiene que dichas obligaciones no son solo accesorias, sino que forman parte del contenido contractual, son fundamentales ya que aseguran que el autor participe de forma efectiva en los ingresos generados por la explotación de sus obras. Por ello, si se incumplen dichas obligaciones, siempre que sea significativo y exista requerimiento previo, puede justificarse la resolución del contrato según lo establecido en los artículos 64 y 68 de la Ley de Propiedad Intelectual, remarcando así la necesidad de supervisión y transparencia en la gestión de los royalties.

ejercer los derechos cedidos. Cabe resaltar el artículo 43 de la Ley de Propiedad Intelectual, el cual establece que dicha cesión está limitada al ámbito geográfico que se determine de forma expresa, y que en defecto de que se mencione, se entenderá circunscrita al país en que se haya realizado la cesión.

Este sistema se rige al principio de territorialidad pertinente a la ley de derechos de autor, donde los derechos de explotación se realizan en espacios geográficos concretos. No obstante, en el entorno digital, esta lógica da lugar a conflictos ya que la distribución digital de fonogramas, en la época actual, se puede distribuir a nivel mundial a través de las plataformas de streaming y como hemos dicho antes, puede dar lugar a conflictos a nivel doctrinal y jurisprudencial.

La jurisprudencia también ha tenido la oportunidad de manifestarse en referencia al carácter territorial de los derechos de la propiedad intelectual en la Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, nº1190/2006, de 29 de noviembre, Rec 5370/1999, ES:TS:2006:7952¹⁶. En dicha sentencia se realiza un análisis de un caso en el que se comercializaban fonogramas en España los cuales se introdujeron con anterioridad a un mercado fuera de la UE sin la previa autorización del titular en este territorio. En esa misma línea conviene destacar la sentencia de la Audiencia Provincial de Valencia, Sección 6ª, en la sentencia 508/2000, de 25 de mayo del 2000, Rec 1094/1999, AC\2000\4311¹⁷.

Es un claro reflejo del carácter territorial sobre este tipo de derechos y a su vez, plantea diversas dificultades a la hora de la aplicación de estos derechos en el entorno del streaming, ya que dichas plataformas pueden estar al alcance de todos y la circulación de éstos, no siempre se ajusta con facilidad a límites territoriales.

¹⁶ El Tribunal Supremo concluyó que en casos como el que se presenta no se puede entender agotado el derecho de distribución, debido a que el agotamiento únicamente puede operar cuando la primera puesta en el mercado es realizada dentro del área de la Unión Europea y por lo que es esencial una autorización del titular o de su cesionario para su posterior comercialización en España para poder mantener el control sobre la explotación de fonogramas dentro de ese territorio.

¹⁷La AP de Valencia ya consideró que no se producía agotamiento del derecho de distribución si no queda probado que la primera comercialización en la Unión Europea fuera realizada por el titular del derecho o a través de su consentimiento.

2.6. LA CADENA DE DISTRIBUCIÓN DEL FONOGRAMA

2.6.1. Funcionamiento básico de la distribución

La distribución la podemos definir como un medio para compartir, tanto en establecimientos físicos de venta y en servicios adicionales como el streaming, variedad de contenido, debido a la gran cantidad de obras musicales. Este aumento es consecuencia de las adaptaciones que realizan los diferentes artistas a través de versiones autorizadas o con licencias, y esto da lugar a múltiples interpretaciones de los contenidos originales.

En la actualidad, en los contratos de distribución musical, hay que considerar a cinco actores clave: los compositores tanto de la música como de las letras, los intérpretes, los editores musicales, los productores de grabaciones y, por último, los distribuidores nuevos de música online, que ofrecen servicios de internet.

Tradicionalmente, estos contratos se firmaban entre las empresas las cuales compraban los derechos de reproducción musical, ya fuese en formatos como vinilos, CDs o cassettes. Esta tarea era mayoritariamente realizada por los sellos de publicación musical, que a su vez establecían contratos con los almacenes para que también pudieran distribuir sus materiales en las tiendas.

No obstante, con la llegada de nuevos métodos de distribución en línea a través de servicios de streaming, los usuarios pueden disfrutar de la música a través de herramientas interactivas. Por ello, el servicio sufre una transformación por la combinación entre reproducir una canción de un CD y escuchar la radio. En este contexto, los contratos de distribución se pactan entre: los sellos musicales que representan a los compositores y artistas, los productores de grabaciones que representan a los artistas, las nuevas compañías distribuidoras de música online mediante el streaming a través de plataformas como Apple Music o Spotify.

2.7. ANÁLISIS DE CASOS REALES

2.7.1. Spotify, SonoSuite

Spotify

La plataforma Spotify ofrece servicios en línea donde la gente puede escuchar música. Su actividad principal es poner a disposición de los usuarios música grabada de manera interactiva. En términos legales, esto se ajusta al artículo 20 de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) y al artículo 3 de la Directiva 2001/29/CE de la Unión Europea.

Para acceder a la música, Spotify utiliza un sistema de licencias con sellos discográficos, distribuidores y organizaciones como AGEDI y AIE. Sin embargo, este sistema tiene problemas de transparencia y de pago justo a los creadores.

La Directiva (UE) 2019/790 intenta solucionar parcialmente estos problemas. Spotify es un ejemplo de cómo se puede ofrecer música sin que los usuarios tengan que comprarla. En su lugar, la gente puede acceder a la música pagando una suscripción o si deciden no pagarla, escucharla con anuncios. Los derechos de autor de las canciones están repartidos entre diferentes partes.

A nivel jurídico, la actividad en Spotify se presenta como un caso de comunicación pública en su modalidad de puesta a disposición interactiva. Esta plataforma no posee los derechos sobre los fonogramas, sino que funciona a través de un sistema de licencias que incluyen a las compañías discográficas, entidades de gestión y distribuidores. Entran en juego principalmente los derechos de reproducción y comunicación pública, en este caso, el de distribución pierde importancia al no haber transferencia de la propiedad del fonograma.

Este modelo expone la dependencia de contratos para la compensación de los titulares de derechos, donde puede dar lugar a situaciones de falta de transparencia y desequilibrios económicos. Spotify muestra que el modelo de explotación del fonograma en el contexto digital se aleja de las categorías tradicionales sobre los derechos de autor, aquí se ve reforzada la importancia de los contratos frente al marco jurídico actual.

Esta plataforma funciona con acceso digital a los usuarios, pero al llevar su utilización a un contexto comercial o al público en general, surgen restricciones legales que manifiestan una división de licencias. La sentencia emitida por el Juzgado de lo Mercantil

nº1 de Vitoria-Gasteiz, en la sentencia 14/2020, de 29 de enero 2020, Rec 232/2019, AC\2020\984, es relevante porque analiza el uso de Spotify en un local de hostelería¹⁸.

SonoSuite

La plataforma SonoSuite funciona como un modelo SaaS¹⁹ para empresas. Ofrece infraestructura para la distribución digital de música sin participar directamente en el uso de las grabaciones.

Desde el punto de vista legal, su actividad se considera como la prestación de servicios tecnológicos, lo cual la posiciona como intermediario técnico a lo largo de la cadena de valor, sin que sea poseedor de derechos de fonogramas. Este aspecto añade un nivel adicional en la intermediación, complicando la identificación de responsabilidades en relación con licencias y derechos de propiedad intelectual. Particularmente, es complicado determinar que parte debe asumir la responsabilidad ante los titulares de derechos en caso de un uso no autorizado del fonograma.

SonoSuite muestra como la cadena de valor se ha fragmentado en términos de funcionalidad. De este modo, resalta la necesidad de revisar las categorías tradicionales de intermediación en el mundo digital, ya que éstas no siempre son efectivas para hacer una definición precisa del papel jurídico de cada uno de los actores.

En relación con esta cuestión, es de importancia destacar la Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona, Sección nº15, de 27 de septiembre de 2019, Rec 934/2019, ECLI: ES:APB:2019:11482²⁰.

¹⁸ El tribunal determina que el hecho de suscribirse a una cuenta de esta plataforma no concede permiso para realizar actos de comunicación pública, ya que se trata de una licencia dirigida al uso personal y no con fines comerciales y pone de manifiesto que el acceso digital a grabaciones no sustituye el sistema clásico de licencias ni la intervención de las entidades de gestión y refuerza la idea de que el marco normativo actual puede resultar fragmentado y desajustado con los medios digitales actuales.

¹⁹ El modelo SaaS es un programa personalizable y de naturaleza evolutiva por el que las empresas pagan con el objetivo de satisfacer unas necesidades concretas de gestión económica o de datos.

²⁰ La sentencia aborda la distribución de fonogramas a través de enlaces. El Tribunal examinó las acciones de un usuario que masivamente subía contenidos musicales a servidores en línea y compartía los enlaces para que los demás usuarios pudieran descargarlo sin ningún tipo de coste. Tal comportamiento constituyó una violación de los derechos exclusivos de reproducción y de puesta a disposición del público, tal y como se establecen en el artículo 115 y 116.1 TRLPI. Esta sentencia es relevante porque aunque sí que es cierto

2.8. EL CASO PRINCE Y EL CONTROL DEL FONOGRAMA/MÁSTERES, ANÁLISIS:

El caso de Prince es un ejemplo muy claro de conflicto en la industria musical. El problema es quién controla la música y cómo se distribuye. Desde el punto de vista legal, es importante entender la diferencia entre dos conceptos: el fonograma y el máster. El fonograma es la grabación sonora de una canción o música, y es lo que se protege con los derechos del productor. El máster es la grabación original que se usa para hacer todas las copias y distribuciones posteriores, aunque también, en la práctica, ambos conceptos se utilizan como conceptos sinónimos. Es clave distinguir estos términos, porque la titularidad de los fonogramas es la que determina quién posee los derechos de explotación, particularmente los de reproducción, comunicación pública y distribución.

En 1977, Prince firmó un contrato con Warner Bros, que lo vinculaba como artista, compositor, productor y músico. Sin embargo, como era común en la industria en ese momento, el contrato daba a la compañía el control sobre los másteres de sus grabaciones. Esto significaba que Warner decidía cómo y cuándo se distribuía la música, y Prince solo recibía una parte de las ganancias. En el momento que firma con la discográfica surge una cesión de derechos de explotación a favor de los productores, por tanto, entendemos que Warner se sitúa en la posición de titular efectivo del control de sus másteres o fonogramas.

El conflicto comenzó a aumentar a finales de los 80 y principios de los 90, cuando Prince quería lanzar más música de la que Warner estaba dispuesta a publicar. La compañía quería espaciar los lanzamientos para maximizar sus ganancias, mientras que Prince quería seguir su propia creatividad sin límites. El problema no era solo una discrepancia artística, sino también una cuestión de control sobre la música. En este caso, se aprecia la existencia de tensión entre la libertad de creación de Prince y los derechos de explotación cedidos en el contrato, y por lo tanto, existen limitaciones de decisión sobre la distribución de sus fonogramas y másteres.

que la digitalización ha dado lugar a intermediarios técnicos como SonoSuite, también se han creado nuevas formas ilegales de acceso que complican el control jurídico de los fonogramas en Internet.

La situación empeoró a principios de los años 90, cuando Prince pidió la propiedad de sus másteres más el control sobre su música. Warner se negó, argumentando que había invertido mucho en el desarrollo de Prince como artista. Esto mostraba el modelo tradicional de la industria: la discográfica asumía el riesgo económico inicial y a cambio retiene el control sobre los activos principales, los másteres o fonogramas, lo que se puede traducir como un modelo basado en que se justifica una atribución mayoritaria de derechos al productor fonográfico, pero con la desventaja de que esto puede generar situaciones de poca equidad contractual.

En respuesta, Prince cambió su nombre artístico por un símbolo y comenzó a denunciar públicamente su situación, llamándose a sí mismo esclavo de la discográfica. También aumentó el ritmo de publicación de su música, incluso a través de canales alternativos, para cumplir con sus obligaciones contractuales y recuperar su libertad artística.

Este comportamiento muestra un problema central en la distribución de música: el artista no tiene control sobre cuándo y cómo se distribuye su música. En el caso de Prince, la falta de control llevó una sobreproducción deliberada para liberarse de sus obligaciones contractuales. El conflicto culminó en 1996 con el lanzamiento del álbum *Emancipation*, que simboliza su independencia de Warner.

Posteriormente, Prince fundó su propio sello discográfico y exploró modelos alternativos de distribución, incluyendo la venta directa a los consumidores a través de internet. Sin embargo, Warner siguió siendo dueña de los másteres de sus obras más importantes durante años. Fue un gran cambio ya que dio el paso hacia modelos de distribución automática, reflejados hoy en día a través de plataformas de streaming y agregadores.

No fue hasta 2014 que Prince logró un nuevo acuerdo con Warner Bros que le permitió recuperar el control sobre sus grabaciones maestras. Este hecho sentó un precedente importante en la industria musical, mostrando que es posible revertir la cesión de derechos sobre los fonogramas, aunque de forma excepcional.

Lo que podemos concluir sobre este caso es que se muestra el verdadero conflicto en la industria musical. No es solo la creación de la música, sino sobre el control de su explotación. La titularidad tanto de los másteres como de los fonogramas es el elemento clave que determina quién decide sobre la distribución de la música en el mercado. Este caso anticipa problemas que siguen siendo relevantes en la actualidad, especialmente en

el contexto del streaming, donde el control de los derechos sobre los fonogramas sigue siendo el principal factor de poder en la industria musical.

2.9. VALORACIÓN JURÍDICA DEL MODELO ACTUAL

El análisis del marco legal que rige la explotación de fonogramas en el mundo del streaming revela una serie de tensiones que surgen al intentar aplicar categorías normativas pensadas para un contexto analógico en un entorno digital. Pese a que la normativa actual de la Ley de Propiedad Intelectual ha realizado adaptaciones, el sistema sigue basándose en conceptos tradicionales que no acaban de encajar con las formas modernas de distribución musical.

Uno de los aspectos más importantes es la diferencia en la proyección del derecho de distribución y el de comunicación pública en el ámbito digital. Mientras que el primero lo relacionan con la circulación de soportes físicos, el segundo ha tenido especial relevancia en modelos de explotación basados en disponibilidad interactiva. La situación entre estos dos preceptos provoca que ambos queden desplazados y nos hace reflexionar en cuanto a la aplicación de dichos artículos en el ámbito del streaming.

Asimismo, la jurisprudencia ha contribuido a aclarar el contenido de los derechos conexos, en especial en lo que respecta al fonograma como un bien jurídico protegido independiente. Pero algunas resoluciones muestran que, en ciertos casos, al aplicarse estos derechos, no se llevan a cabo de forma directa mediante mecanismos legales, sino que dependen de cómo se configuran los contratos entre los diferentes agentes del sector.

Esta dimensión contractual es especialmente relevante hoy en día ya que hay una gran cantidad de participantes en la cadena de distribución musical. Todos los agentes implicados, plataformas de streaming, distribuidores digitales, agregadores y proveedores forman un grupo complejo donde las responsabilidades que se delimitan y la gestión de los derechos de cada uno de ellos no siempre son claras y presentan divergencias.

3. CONCLUSIONES

Durante este Trabajo de Fin de Grado se ha hecho el análisis de la distribución del fonograma en la era del streaming concretamente desde un punto de vista jurídico, especialmente atendiendo al marco jurídico actual aplicable, los diferentes tipos de contratos de distribución musical y el papel que juegan los diferentes agentes intervinientes en la cadena de explotación.

La hipótesis inicial afirmaba que la normativa actual del fonograma se basa en categorías pensadas para modelos de explotación tradicionales y que, aun habiéndose adaptado de forma parcial al contexto digital, se siguen mostrando ciertos desajustes en el ámbito del streaming. A juicio mío, se puede concluir que dicha hipótesis se cumple.

El principal conflicto se puede observar en la relación que presentan los artículos 116 y 117 de la Ley de Propiedad Intelectual. Por un lado, el artículo 116 regula la comunicación pública y la puesta a disposición interactiva, y, por otro lado, el 117 hace referencia al derecho de distribución, pero se entiende en su lectura que tiene una vinculación al modelo tradicional, mencionando la circulación de ejemplares físicos. A raíz del análisis de ambos artículos se puede determinar que en el streaming el usuario, accede temporalmente a la grabación sonora mediante una plataforma digital y, por tanto, no obtiene ni soporte ni propiedad del fonograma, por ello, la explotación del fonograma queda desplazada ante la comunicación pública y el derecho de distribución queda en segunda posición.

Esta situación puede generar problemas a la hora de interpretar dichos artículos por parte de todos los agentes de la industria musical. Todos ellos, ya sea productores, entidades de gestión, plataformas de streaming o artistas entre otros, se encuentran con una cadena que cada vez presenta más complejidad porque no siempre se ve con claridad quién controla los fonogramas, los derechos que se ceden y la repartición de los ingresos que se derivan de la explotación de éstos.

Se ha podido comprobar también que el fonograma y el máster, son elementos esenciales dentro del mercado musical. El control de ellos establece quien tiene el poder de autorización en la reproducción, distribución de las grabaciones o de su comunicación

pública y los conflictos no concentran su atención en la creación de música, sino en su explotación económica de la grabación musical.

Además, en los casos que se han analizado se pueden observar problemas en la práctica y que no solo son teóricos. En plataformas como Spotify o en intermediarios como SonoSuite y en conflictos con artistas como el expuesto anteriormente, como es el caso de Prince, demuestran que el actual modelo depende en su gran mayoría de los contratos y la legislación ofrece dificultades interpretativas a las nuevas formas de la explotación digital.

Podemos concluir que se afirma que el marco jurídico actual regula la protección del fonograma, pero no resuelve por completo los conflictos que se derivan con el streaming. La tensión entre la comunicación pública y la distribución, el surgimiento de intermediarios nuevos y la creciente relevancia de los contratos indican que encontramos discrepancias entre la normativa tradicional y la actualidad digital. Por lo tanto, es fundamental analizar y ajustar el marco legal que regula el fonograma con la finalidad de brindar una mayor certeza jurídica y un equilibrio más justo entre los diferentes actores de la industria de la música.

3.1. Propuestas de Mejora

Como propuesta de mejora, considero recomendable realizar una modificación del artículo 117 del TRLPI para que pueda ajustarse de una manera más comprensible a la explotación digital de fonogramas mediante streaming ya que actualmente el artículo 116 se encarga de la comunicación pública y la disponibilidad interactiva, y el artículo 117, en su gran mayoría está enfocado en la distribución de copias físicas sin mencionar lo digital. Esta diferencia entre ambos provoca dificultades en su interpretación, porque por la parte del streaming no se produce una entrega física ni transferencia de propiedad del fonograma, sino que se centra de una forma simple en un acceso temporal a través de las plataformas digitales.

Sería ventajoso que el mismo artículo 117 tuviera incluido una mención explícita a la distribución digital de los fonogramas, porque gracias ello lo podríamos diferenciar de una manera más clara de la comunicación pública establecida en el artículo 116 y, además, se podría evitar la confusión entre ambas categorías y se proporcionaría una mayor seguridad jurídica para los diferentes agentes en la cadena musical.

Considero también fundamental que los contratos de distribución digital incluyan de forma obligatoria una cláusula dedicada a la explotación digital. Esta cláusula debería especificar las plataformas autorizadas, las formas de usos que se permitan, las áreas geográficas correspondientes, la duración de la cesión y condiciones económicas que se apliquen. Esta propuesta puede relacionarse con lo establecido en el artículo 43 TRLPI, que restringe la cesión de derechos a las formas de explotación expresamente mencionadas, así como al periodo y ámbito territorial. Además, la explotación digital no debería asumirse de forma automática en los contratos anteriores al surgimiento del streaming, a menos que existan cláusulas claras al respecto.

Esta modificación también facilitaría un aumento en la transparencia contractual, y en concreto, en el ámbito de la liquidación de royalties derivadas de la explotación digital de fonogramas. Dicha propuesta se relaciona con lo establecido en los artículos 74 y 75 del Real Decreto Ley 24/2021, donde se reconoce la necesidad de una remuneración equitativa y adecuada y establecen deberes de transparencia en los contratos de explotación. En el ámbito concreto de la distribución digital de fonogramas, sería útil concretar esta obligación mediante una disposición que especifique la exigencia de

realizar informes periódicos del número de reproducciones, ingresos generados, procedencia territorial o deducciones realizadas para establecer una remuneración adecuada y correspondiente.

Esta propuesta de modificación no pretende reemplazar al completo el régimen de comunicación pública establecido en el artículo 116 TRLPI, sino más bien complementarlo a través de una regulación más encaminada a la actual realidad de la industria musical. La inclusión expresa de la distribución digital, la necesidad de cláusulas contractuales específicas y que haya transparencia en la liquidación de royalties, permitirán definir con más claridad los derechos que son cedidos, reducir conflictos de interpretación y promover un equilibrio más justo entre los diferentes agentes que participan en la distribución digital del fonograma.

4. BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA

Jurisprudencia:

Audiencia Provincial de Valencia, Sección 6ª, Sentencia núm. 508/2000, de 25 de mayo 2000, rec. 1094/1999, AC\2000\4311

Tribunal Supremo, Sala Tercera, de lo Contencioso-Administrativo, Sección 3ª, de 1 de marzo de 2001, rec. 413/1996

Audiencia Provincial de Barcelona, Sección 15ª, Sentencia núm. 436/2006, de 29 de septiembre de 2006, rec. 238/2006

Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, Sentencia núm. 1190/2006, de 29 de noviembre de 2006, rec. 5370/1999, ECLI: ES:TS:2006:7952

Audiencia Provincial de Madrid, Sección 12ª, Sentencia núm. 388/2007, de 12 de junio de 2007, rec. 284/2006, AC\2007\1671, ECLI: ES:APM:2007:8470

Juzgado de lo Mercantil núm. 1 de Madrid, Sentencia núm. 89/2017, de 31 de Marzo de 2017, rec. 280/2013, AC\2017\1031, ECLI: ES:JMM:2017:377

Tribunal de Justicia de la Unión Europea, asunto C-476/17, *Pelham*, de 29 de julio de 2019, ECLI:EU:C:2019:624

Audiencia Provincial de Barcelona, Sección nº15, Sentencia núm. 1699/2019, de 27 de septiembre de 2019, rec. 934/2019, ECLI: ES:APB:2019:11482

Juzgado de Primera Instancia núm. 7 de Vitoria-Gasteiz, Sentencia núm. 14/2020, de 29 de enero de 2020, rec. 232/2019, AC\2020\984, ECLI: ES:JPI:2020:116

Tribunal de Justicia de la Unión Europea, asunto C-147/19, *Atresmedia*, de 18 de noviembre de 2020, ECLI:EU:C:2020:935

Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, Sentencia núm. 671/2025, de 5 de mayo de 2025, rec. 6283/2020, ECLI: ES:TS:2025:2104

Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, Sentencia núm. 1679/2025, de 24 de noviembre de 2025, rec. 285/2022, ECLI: ES:TS:2025:5206

Juzgado de lo Mercantil núm. 1 de Donostia-San Sebastián, Sentencia núm.143/2025, de 19 de diciembre de 2025, rec. 9/2025, ECLI:ES:JM:2025:148

Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, Sentencia núm. 421/2026, de 17 de marzo de 2026, rec. 4321/2022, ECLI:ES:TS:2026:1132

Artículos/Obras Doctrinales:

Caballero Trenado, L. (2021). *Sampling y comunicación pública*. Actualidad Administrativa, 6. Wolters Kluwer.

Erdozáin López, J. C., Minero Alejandro, G., Bercovitz Álvarez, G., Juan José Marin López, Bercovitz Rodríguez-Cano, R., Garrote Fernández Díez, I., Cámara Águila, M. del P., González Gozalo, A., Moralejo Imbernón, N., Sánchez Aristi, R., López Maza, S., Morillo González, F., & Martínez Espin, P. (2023). *Manual de Propiedad Intelectual* 10 a Edición (p. 1). Tirant lo Blanch.

López Sánchez, A. (2024). *La sentencia de 18-11-2020 del Tribunal de Justicia de la Unión Europea en el asunto C-147/19 (Atresmedia/AGEDI-AIE): Un desafío para la protección de los derechos de propiedad intelectual de los productores de fonogramas y los artistas musicales en el ámbito audiovisual*. InDret, 2, 172-232.

Sánchez Bernal, D. Flórez Acero, G. D. & Montenegro Reyes, D. (2016). *Evidencia digital, distribución musical y derecho de consumo: discusiones desde el derecho privado*: (ed.). Universidad Católica de Colombia.

Legislación:

Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas. BOE, 215 (1974).
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1974-1444>

Instrumento de ratificación de la Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, hecha en Roma el 26 de octubre de 1961, BOE, 273, (1991).
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1991-27489>

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. BOE, 97, (1996).
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes. BOE, 263, (2021).
https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2021-17910

Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, adoptado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

Parlamento Europeo y Consejo de la Unión Europea. (2001). Directiva 2001/29/CE, de 22 de mayo de 2001, 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. Diario Oficial de las Comunidades Europeas, L 167, pp. 10-19.

Parlamento Europeo y Consejo de la Unión Europea. (2006). Directiva 2006/115/CE, de 12 de diciembre de 2006, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual. Diario Oficial de la Unión Europea, L 376, pp. 28-35.

Recursos en línea:

Aparicio, G., Zorrilla, P., & Fierro, Á. (2023). *La cadena de suministro de la industria musical en el nuevo escenario phygital*. En XXXVII Congreso Anual AEDEM Vigo 2023: Resiliencia y sostenibilidad: Hacia la nueva realidad empresarial. Universidad del País Vasco.

El negocio musical antes y ahora. (27 de abril, 2023). Universidad Internacional de La Rioja. <https://www.unir.net/revista/musica/negocio-musical/>

Fernández, P. (2023, 17 de mayo). *Distribuidoras musicales: 11 consejos para subir tu música en Spotify.* Symphaty for the lawyer. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/distribuidoras-musicales-subir-musica-a-spotify/>

International Federation of the Phonographic Industry. (2026). *Global Music Report 2026: State of the industry.* IFPI. https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2026/03/GMR2026_SOTI.pdf

Juan, D. B. J. (2021). *Derecho de la música. La cesión del nombre artístico. El caso Prince.* Legal Today. <https://www.legaltoday.com/practica-juridica/derecho-civil/civil/derecho-de-la-musica-la-cesion-del-nombre-artistico-el-caso-prince-2021-09-30/>

Lanzadera, D. (s. f.). *Industria Musical: Un viaje desde el vinilo hasta la era digital. Distribución Digital de Música y Vídeo.* Lanzadera Music. <https://www.lanzaderamusic.com/evolucion-de-la-industria-musical-un-viaje-desde-el-vinilo-hasta-la-era-digital/>

Martín, B. (2023, 6 de julio). *Los royalties en la industria de la música.* Symphaty for the lawyer. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/los-royalties-en-la-industria-de-la-musica/>

Monforte, D. (2024, 30 de julio). *El contrato de distribución digital.* Law and Trends. <https://www.lawandtrends.com/noticias/distribucion-de-contenidos-digitales/el-contrato-de-distribucion-digital-1.html>

Prince and the Fight for Masters. (s. f.). <https://www.musiclegal.co.uk/case-studies/prince-and-the-fight-for-masters>

Pérez, M. A. L. (2023). *Contrato discográfico: aspectos legales a tener en cuenta.* Sympathy For The Lawyer. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/contrato-discografico-aspectos-legales/>

Sympathy for the Lawyer. (2023). *Contrato de distribución*. El Glosario de la Industria Musical. Sympathy For The Lawyer. <https://sympathyforthelawyer.com/glosario-industria-musical/contrato-de-distribucion/>

Symphy FTL, S.L. (s.f.). *Glosario industria musical*. <https://sympathyforthelawyer.com/glosario-industria-musical/>

Tafalla, J. (2024) *Modelo SaaS: qué es y principales ventajas*. Blog de Hiberus. <https://www.hiberus.com/crecemos-contigo/que-es-un-modelo-saas-y-principales-ventajas/>

Team, S. (2026, 30 enero). *¿Qué es una Grabación Maestra (Máster)?* Definición. Soundcharts. <https://soundcharts.com/es/blog/what-is-master-recording>

Unison Rights OGI, S.L. (s.f.). *Unison: Nuevo modelo de gestión de derechos musicales*. <https://www.unisonrights.es/>

Witrand, E. (2025, 28 julio). *¿Qué es un DSP (proveedor de servicios digitales) en música?* Soundcharts. <https://soundcharts.com/es/blog/what-is-a-dsp-digital-service-provider-in-music>

¿Qué son los agregadores de música? FAQ Feiyr.com. (s. f.). <https://kc-records.feiy.com/es/faq/338/,-Que-son-los-agregadores-de-musica.html>

