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

Calamonte Mallen, Laura. *Taylor's version : la regrabación de obras musicales como respuesta al desequilibrio contractual en la industria discográfica*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Dret). 38 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/332002>

under the terms of the  license.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

TAYLOR'S VERSION

LA REGRABACIÓN DE OBRAS MUSICALES COMO
RESPUESTA AL DESEQUILIBRIO CONTRACTUAL EN LA
INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Trabajo de Fin de Grado

Autora: Laura Calamonte Mallén

Grado: Administración y Dirección de Empresas y Derecho

Tutor: Manuel Alijarde González

Curso 2025/2026

Agradecimientos,

A mi madre, por apoyarme durante todos estos años.

A mi abuela, que estaría orgullosa de ver hasta dónde he llegado.

A mis amigas, por compartir tantas horas en la biblioteca y acompañarme en este camino.

A Manuel Alijarde, por la orientación y la paciencia a lo largo de este trabajo.

Y a Grisy, por ser mi fiel compañero de estudio.

RESUMEN

Este trabajo analiza la regrabación de obras musicales como mecanismo de tutela del autor frente al desequilibrio contractual estructural de la industria discográfica, tomando como hilo conductor el caso Taylor Swift. La artista regrabó sus seis primeros álbumes tras perder el control sobre los fonogramas originales, poniendo de manifiesto las limitaciones del sistema de copyright estadounidense y la ausencia de remedios efectivos para el artista. El trabajo examina el marco jurídico comparado de la propiedad intelectual en los sistemas español y americano, la naturaleza jurídica de la regrabación y el régimen de las cláusulas de restricción bajo la Ley de Propiedad Intelectual. El análisis concluye que un artista español no necesitaría regrabar: dispone de remedios directos que el sistema americano no prevé, como la acción del art. 47 TRLPI, la resolución por el art. 1.583 CC o los mecanismos de la Directiva 2019/790/UE. La regrabación es, en ese contexto, una opción estratégica legítima pero no la única. El trabajo cierra con propuestas de mejora del marco jurídico vigente.

Palabras clave: regrabación, desequilibrio contractual, fonograma, cesión de derechos, contrato discográfico, Taylor Swift.

ABSTRACT

This paper analyses the re-recording of musical works as a mechanism for protecting authors against the structural contractual imbalance of the music industry, using the Taylor Swift case as its central case study. The artist re-recorded her first six albums after losing control over the original phonograms, exposing the limitations of US copyright law and the lack of effective remedies for artists.

The paper examines the comparative legal framework of intellectual property in the Spanish and American systems, the legal nature of re-recording and the regulation of restrictive clauses under the Intellectual Property Act. The analysis concludes that a Spanish artist would not need to re-record. Spanish law offers direct remedies that US copyright law does not provide, including the adjustment action under art. 47 TRLPI, the termination of contracts of excessive duration under art. 1.583 CC and the mechanisms of Directive 2019/790/EU. Re-recording remains a legitimate strategic option, but not the only one. The paper closes with specific proposals for improving the current legal framework.

Keywords: re-recording, contractual imbalance, phonogram, copyright assignment, recording contract, Taylor Swift.

ÍNDICE

ABREVIATURAS	1
INTRODUCCIÓN.....	2
<i>Objeto del Trabajo y justificación</i>	<i>2</i>
<i>Objetivos concretos.....</i>	<i>2</i>
<i>Metodología.....</i>	<i>3</i>
CAPÍTULO I: EL MARCO JURÍDICO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN LA INDUSTRIA MUSICAL	4
<i>1.1 Concepto y fundamento del Derecho de autor. TRLPI/ Copyright Act.....</i>	<i>4</i>
<i>1.2 La obra musical y su protección jurídica</i>	<i>4</i>
<i>1.3 Derechos morales y derechos de explotación. Diferencias estructurales entre el sistema español y el americano.....</i>	<i>5</i>
<i>1.4 La distinción entre obra musical y fonograma.....</i>	<i>6</i>
<i>1.5 Derechos del artista intérprete o ejecutante.....</i>	<i>7</i>
<i>1.6 Derechos del productor de fonogramas y su titularidad</i>	<i>7</i>
CAPÍTULO II: LA INDUSTRIA MUSICAL Y LOS CONTRATOS DISCOGRÁFICOS...8	
<i>2.1 Naturaleza jurídica del contrato discográfico.....</i>	<i>8</i>
<i>2.2 La doctrina del Work for Hire y sus límites</i>	<i>8</i>
<i>2.3 Los límites a la cesión de derechos en el TRLPI</i>	<i>10</i>
<i>2.4 La directiva 2019/790/UE como respuesta normativa al desequilibrio contractual.....</i>	<i>11</i>
CAPÍTULO III: EL CASO TAYLOR SWIFT	13
<i>3.1 El contrato con Big Machine Records.....</i>	<i>13</i>
<i>3.2 La venta a Ithaca Holdings.....</i>	<i>13</i>
<i>3.3 Taylor's Version: La regrabación como estrategia jurídica</i>	<i>14</i>
CAPÍTULO IV: LA REGRABACIÓN COMO MECANISMO DE TUTELA DEL ARTISTA ANTE EL DESEQUILIBRIO CONTRACTUAL.....	15
<i>4.1 Naturaleza jurídica de la regrabación</i>	<i>15</i>
<i>4.1.1 La regrabación como nueva fijación fonográfica: El derecho de reproducción.....</i>	<i>15</i>
<i>4.1.2 La regrabación y la figura de la versión musical.....</i>	<i>17</i>
<i>4.2 El régimen contractual de la regrabación.....</i>	<i>18</i>

4.2.1 Las cláusulas de restricción en los contratos discográficos.....	18
4.2.2 Validez y límites de las restricciones contractuales.....	18
4.3 <i>La regrabación y el derecho de transformación</i>	18
4.3.1 La regrabación como acto de transformación	19
4.3.2 La regrabación como nueva fijación	19
4.3.3 La regrabación como ejercicio de derecho de reproducción	20
4.4 <i>El caso Taylor Swift como paradigma del ejercicio de la regrabación</i>	21
CAPÍTULO V: PROYECCIÓN JURÍDICA Y VALORACIÓN CRÍTICA	23
5.1 <i>El caso Taylor Swift como referente en el debate jurídico internacional</i>	23
5.2 <i>¿Puede un artista español seguir los pasos de Taylor Swift? Análisis comparado</i>	24
5.2.1 Derechos morales irrenunciables.....	24
5.2.2 Los límites del art. 43 TRLPI frente a cesiones desproporcionadas	24
5.2.3 Las cláusulas de restricción de regrabación en ordenamiento español	25
5.2.4 La directiva 2019/790/UE	25
5.3 <i>¿Necesita un artista español regrabar o dispone de otros medios jurídicos?</i>	26
5.3.1 El art. 1.583 CC y la resolución ad nutum	26
5.4 <i>La regrabación como opción estratégica</i>	26
5.5 <i>Propuestas de mejora del marco jurídico español y europeo</i>	27
CONCLUSIONES.....	28
BIBLIOGRAFIA.....	30

ABREVIATURAS

Para facilitar la lectura de este Trabajo de Fin de Grado (en adelante TFG), se ha elaborado una lista de abreviaturas correspondientes a instituciones, textos normativos y términos jurídicos recurrentes, siguiendo las recomendaciones de la Real Academia Española (RAE) y el uso convencional en el ámbito jurídico.

AP — Audiencia Provincial

BOE — Boletín Oficial del Estado

CC — Código Civil

DOUE — Diario Oficial de la Unión Europea

DSM — *Digital Single Market* (Mercado Único Digital)

ECLI — European Case Law Identifier

SGAE — Sociedad General de Autores y Editores

STJUE — Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea

STS — Sentencia del Tribunal Supremo

TFG — Trabajo de Fin de Grado

TJUE — Tribunal de Justicia de la Unión Europea

TRLPI — Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual

TS — Tribunal Supremo

UE — Unión Europea

VARA — *Visual Artists Rights Act*

INTRODUCCIÓN

Objeto del Trabajo y justificación

Este trabajo analiza la regrabación de obras musicales como mecanismo de tutela del artista frente al desequilibrio contractual de la industria discográfica.

El punto de partida es el caso de Taylor Swift. En 2019 anunció su intención de regrabar los seis primeros álbumes de su carrera tras perder el control sobre los fonogramas originales cuando *Big Machine Label Group* vendió su catálogo a *Ithaca Holdings*, la empresa del mánager Scooter Braun.

Este conflicto puso sobre la mesa cuestiones jurídicas que trascienden el ámbito estrictamente contractual americano: la titularidad de los fonogramas, la naturaleza jurídica de las cesiones de derechos en la industria musical, la validez de las cláusulas de restricción de regrabación y sobre todo la posibilidad de que un artista utilice la regrabación de su propio repertorio como instrumento de respuesta frente a la pérdida del control sobre su obra.

La elección del tema responde a varias razones de orden jurídico y práctico. En primer lugar, la distinción entre la obra musical, cuya titularidad corresponde al autor o compositor y el fonograma, cuya titularidad suele atribuirse al productor discográfico. Esta distinción constituye uno de los pilares del Derecho de la Propiedad Intelectual con mayores implicaciones económicas en la industria cultural.

En segundo lugar, el caso de Taylor Swift no solo es jurídicamente relevante en el sistema americano, sino que plantea preguntas de plena actualidad para el ordenamiento jurídico español: ¿pueden las discográficas imponer en España cláusulas similares a las que condicionaron la carrera de Taylor Swift? ¿Dispone un artista español de herramientas equivalentes para proteger su obra frente a cesiones desproporcionadas? ¿Ofrece el TRLPI, junto con la Directiva 2019/790/UE una protección más eficaz que la Copyright Act?

Objetivos concretos

El trabajo persigue los siguientes objetivos:

Primero, exponer el marco jurídico de la propiedad intelectual aplicable a la industria musical en los sistemas español y americano, con especial atención a la distinción entre obra musical y fonograma y los límites legales a la cesión de derechos de explotación.

Segundo, analizar la estructura jurídica de los contratos discográficos y el desequilibrio contractual que caracteriza la relación entre artista y discográfica.

Tercero, reconstruir el caso Taylor Swift en su dimensión jurídica. El contrato con *Big Machine Records* y la cesión de los fonogramas, las consecuencias de la venta a *Ithaca Holdings* y la respuesta estratégica de la artista a través del proyecto *Taylor's Version*.

Cuarto, determinar la naturaleza jurídica de la regrabación y sus efectos bajo la Copyright Act y el TRLPI, y aplicar ese análisis al caso Taylor Swift como paradigma del ejercicio de la regrabación frente al desequilibrio contractual, identificando también los límites de esta estrategia.

Quinto, analizar si un artista español podría seguir los pasos de Taylor Swift y con qué herramientas jurídicas contaría para ello.

Sexto, formular propuestas concretas de mejora del marco jurídico español y europeo a partir de las lagunas que el caso pone de manifiesto.

Metodología

La metodología es fundamentalmente jurídico-comparativa. Se parte del estudio del Derecho positivo vigente, principalmente de la Ley de Propiedad Intelectual, la Copyright Act y la Directiva 2019/790/UE, junto con la doctrina especializada en Derecho de la Propiedad Intelectual y contratación en la industria musical. El caso Taylor Swift se aborda como estudio de caso que sirve de hilo conductor a lo largo del trabajo.

El trabajo se articula en torno a dos preguntas de investigación:

1. ¿Es la regrabación un mecanismo eficaz de tutela del autor frente a cesiones desproporcionadas, o se trata de una solución creativa que no resuelve el problema jurídico de fondo?
2. ¿Puede un artista español seguir los pasos de Taylor Swift? ¿Ofrece el TRLPI herramientas suficientes, o incluso más eficaces que las americanas, para proteger al autor frente al desequilibrio contractual con la discográfica?

CAPÍTULO I: EL MARCO JURÍDICO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN LA INDUSTRIA MUSICAL

1.1 Concepto y fundamento del Derecho de autor. TRLPI/ Copyright Act

El derecho de autor es la rama de la Propiedad Intelectual que reconoce y protege los derechos de los creadores sobre sus obras. Sin embargo, no todos los ordenamientos jurídicos lo entienden igual.

El sistema español pertenece a la tradición continental europea del “*droit d'auteur*”, que concibe la obra como una expresión de la personalidad del autor. Por eso, además de derechos económicos, el autor conserva unos derechos morales ¹ irrenunciables e intransmisible, con independencia de lo que diga cualquier contrato. Esta protección se articula a través del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril² (en adelante TRLPI), que ha sido modificado en varias ocasiones para incorporar las directivas europeas en la materia. La más relevante para este trabajo es la Directiva 2019/790/UE ³ sobre derechos de autor en el mercado único digital (en adelante la directiva DSM), transpuesta al ordenamiento español mediante el Real Decreto-ley 24/2021⁴, que introduce mecanismos específicos para corregir los desequilibrios contractuales entre autores y empresas del sector cultural.

El sistema estadounidense responde a una lógica completamente distinta. La Copyright Act de 1976 (17 U.S.C.⁵) protege las obras no por lo que representan para su autor, sino como instrumento para incentivar la creación y el progreso cultural. Es un enfoque utilitario en el que los derechos económicos son libremente transferibles y los derechos morales prácticamente no existen: su reconocimiento se limita a las obras de arte visual a través del Visual Artists Rights Act de 1990 (en adelante VARA, 17 U.S.C. § 106A)⁶.

1.2 La obra musical y su protección jurídica

El TRLPI reconoce como objetivo de protección, en su artículo 10.1.b), las composiciones musicales con o sin letra. Para que una obra musical resulte protegida, el ordenamiento español exige que sea original, entendiendo por tal que constituya una creación intelectual propia del autor que refleje su personalidad, en línea con la

¹ Jiménez Sánchez, G. J., & Díaz Moreno, A. (2024) *Derecho mercantil* (28 ed.). Tecnos. (pp.149)

² Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. *BOE* núm. 97, de 22 de abril de 1996.

³ Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital. *DOUE* L 130, de 17 de mayo de 2019.

⁴ Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre [...], en lo relativo a la transposición de la Directiva (UE) 2019/790. *BOE* núm. 262, de 3 de noviembre de 2021.

⁵ Copyright Act de 1976, 17 U.S.C. §§ 101 et seq. (1976).

⁶ Visual Artists Rights Act de 1990, 17 U.S.C. § 106A (1990).

interpretación del TJUE en la sentencia *Infopaq International A/S c. Danske Dagblades Forening* (C-5/08)⁷.

No se exige un umbral de novedad objetiva ni de mérito artístico, simplemente basta con que la obra sea fruto de la elección libre y creativa del autor⁸.

La protección nace con la creación de la obra, sin necesidad de registro (Art. 1 TRLPI), y su duración se extiende durante toda la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento (Art. 26 TRLPI). En el sistema americano, la Copyright Act otorga protección equivalente para las obras posteriores a 1978, con registro no exigido como requisito de protección tras el Berne Convention Implementation Act de 1988, aunque necesario para ejercer acciones por infracción ante los tribunales federales⁹.

1.3 Derechos morales y derechos de explotación. Diferencias estructurales entre el sistema español y el americano

En el Derecho de autor europeo, los derechos morales y los derechos de explotación responden a lógicas distintas, aunque ambos inciden directamente en la posición del artista frente a las discográficas.

Los derechos morales protegen al autor en cuanto creador de la obra, con independencia de su valor económico. El art.14 TRLPI los califica como personalísimos, irrenunciables e inalienables, inseparables de la condición de autor⁹. El precepto enumera hasta siete derechos de esta naturaleza, aunque de contenido desigual; entre ellos destacan: el derecho de divulgación, el derecho de paternidad, el derecho de integridad trata de la facultad de oponerse a cualquier modificación que atente al honor o reputación del autor y el derecho de retirada o arrepentimiento. Su irrenunciabilidad significa que ninguna cláusula contractual puede privar al autor de ellos.

En el ordenamiento americano, en cambio, los derechos morales son prácticamente inexistentes en el ámbito musical: la Copyright Act no los recoge con carácter general, y el VARA se limita a las obras de arte visual de edición limitada.

Los derechos de explotación son los de naturaleza patrimonial que atribuyen al autor la titularidad sobre el valor económico de su obra. Dentro de ellos se distinguen derechos exclusivos y derechos de simple remuneración. El acto de explotación no pierde esa condición, aunque se realice de forma gratuita: lo determinante no es el lucro, sino la facultad de control que ostenta el autor¹⁰.

⁷ Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (2009, 16 de julio). *Infopaq International A/S c. Danske Dagblades Forening*, asunto C-5/08. ECLI:EU:C:2009:465.

⁸ Marco Molina, J. (1994). Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del Derecho de autor. *Anuario de Derecho Civil*, (1), (pp.121-208).

⁹ Nimmer, M. B., & Nimmer, D. (2022). *Nimmer on Copyright*. LexisNexis, § 7.16.

¹⁰ Jiménez Sánchez, G. J., & Díaz Moreno, A. (2025). *Lecciones de Derecho Mercantil* (28ª ed.).

El art. 17 TRLPI reconoce al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación en cualquier forma y concreta los cuatro recogidos en la Convención de Berna: el derecho de reproducción (en sus distintas modalidades, como la edición en forma de libro), el derecho de distribución (que abarca la venta, la donación, el alquiler y el préstamo de ejemplares), el derecho de comunicación pública (representaciones escénicas, proyección cinematográfica, exhibición de obras de arte) y el derecho de transformación (traducciones, adaptaciones y arreglos musicales). A estos se suma el derecho de colección, reconocido en el art. 22 TRLPI.

Junto a los anteriores, el TRLPI reconoce derechos de remuneración, cuya finalidad no es el control exclusivo de la explotación, sino garantizar al autor una compensación económica en determinados supuestos: el derecho de participación en la reventa de obras de arte (art. 24), la remuneración equitativa por copia privada (art. 25), la remuneración por préstamo (art. 37.2), y las remuneraciones reconocidas a artistas intérpretes y ejecutantes (arts. 108 y 109), a los productores de fonogramas (art. 116.2) y a los productores audiovisuales por la comunicación pública de sus grabaciones (art. 122).

Como regla general, estos derechos patrimoniales se extienden durante toda la vida del autor y setenta años después de su muerte.

1.4 La distinción entre obra musical y fonograma

La distinción entre la obra musical y el fonograma es el punto de partida de este trabajo.

La obra musical (la composición) es la creación intelectual del compositor: la melodía, la armonía, la estructura y la letra. Es el objeto de protección de el Derecho de autor.

El fonograma, en cambio, es la fijación sonora de una interpretación de esa obra, la grabación que escucha el oyente denominada, “*Master*”¹¹. Su protección no deriva del Derecho de autor, sino de los derechos afines regulados en los arts. 114 al 119 TRLPI, cuyo titular originario es el productor del fonograma (art. 114.2 TRLPI).

En el caso Taylor Swift, la distinción tiene consecuencias directas: como compositora, era titular de los derechos sobre las obras musicales, pero los fonogramas de sus primeros seis álbumes pertenecían a *Big Machine Records*. Cuando el catálogo se vendió, perdió el control sobre las grabaciones, no sobre las composiciones, lo que le permitió crear nuevos fonogramas regrabando las mismas canciones.

¹¹ El término “master” designa en el lenguaje de la industria musical la grabación sonora original de una interpretación: el archivo en el que queda fijada la actuación del artista con calidad técnica definitiva y del que se obtienen todas las copias destinadas a la distribución comercial, ya sea en formato físico o digital. Su titularidad determina quién controla la explotación de la grabación.

En el sistema americano, la Copyright Act regula por separado las *musical works* y los *sound recordings* (art. 102(a)(2) y (7)). La figura del *work for hire* (17 U.S.C. § 101) permite atribuir la titularidad originaria del fonograma directamente a la discográfica, sin equivalente de igual alcance en el Derecho español.

1.5 Derechos del artista intérprete o ejecutante

El artista intérprete o ejecutante es quien canta, toca o ejecuta una obra en cualquier forma (art. 105 TRLPI). Su posición jurídica va desde la del autor el cual crea la obra, hasta la del productor que financia la grabación. Esta diferencia es clave, ya que tiene consecuencias directas sobre el alcance de su protección.

El TRLPI le atribuye derechos propios en los arts. 106 a 113: el derecho a autorizar la fijación de sus actuaciones (art. 106), su reproducción (art. 107), comunicación pública (art. 108) y distribución (art. 109). Estos derechos duran setenta años desde la publicación del fonograma, plazo ampliado por la Directiva 2011/77/UE¹².

El reconocimiento formal de estos derechos, sin embargo, choca con la práctica contractual. Los artistas los ceden al productor a través del contrato discográfico. El resultado es que la protección que la ley les otorga queda en buena parte neutralizada por el propio funcionamiento de la industria.

1.6 Derechos del productor de fonogramas y su titularidad

El productor de un fonograma es la persona bajo cuya iniciativa y responsabilidad se realiza por primera vez la fijación sonora (art. 114.2 TRLPI).

En la industria discográfica, la discográfica actúa habitualmente como productora: financia la grabación y asume el riesgo económico de la producción. Sus derechos (arts. 114 al 119 TRLPI) incluyen la facultad exclusiva de autorizar la reproducción, distribución y comunicación pública del fonograma, con una duración de setenta años desde su publicación (art. 119 TRLPI).

La titularidad de estos derechos es el activo central de cualquier discográfica, porque genera ingresos continuos por *streaming*, sincronización y licencias. Lo que distingue esta protección de la del autor es que no exige originalidad ni aportación creativa: basta la inversión económica en la fijación sonora. Esa asimetría de fundamentos es uno de los factores que explica el desequilibrio contractual analizado en el capítulo siguiente.

¹² Directiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2011, por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines. *Diario Oficial de la Unión Europea*, L 265, de 11 de octubre de 2011.

CAPÍTULO II: LA INDUSTRIA MUSICAL Y LOS CONTRATOS DISCOGRÁFICOS

2.1 Naturaleza jurídica del contrato discográfico

El contrato discográfico es el instrumento jurídico central de la industria musical. A través de él, el artista y la discográfica regulan quién graba, quién paga, quién distribuye y, sobre todo, quién se queda con qué. Pese a ello, el TRLPI no le dedica una regulación específica. Se trata de un contrato atípico cuyo contenido se construye a partir de figuras ya conocidas: el arrendamiento de servicios, en la medida en que el artista pone su interpretación a disposición de la discográfica; el contrato de producción, puesto que la discográfica financia y organiza la grabación y la cesión de derechos, que es el elemento donde se concentra el verdadero desequilibrio.

El problema estructural de estos contratos está en la posición de partida de cada parte. Una discográfica consolidada dispone de estudios, distribuidoras, contactos y presupuesto de promoción que un artista al inicio de su carrera no puede obtener por sus propios medios. Esa dependencia se traduce en una posición negociadora muy desfavorable para el artista, que con frecuencia acepta cláusulas que no aceptaría si tuviera más opciones. La industria musical ha funcionado históricamente sobre esa asimetría, y los contratos lo reflejan¹³.

Sobre una misma canción coexisten dos derechos distintos. Por un lado, los derechos de autor sobre la composición que son la letra y la música y los cuales pertenecen al compositor. Por otro, los derechos conexos sobre el fonograma, esto es, sobre la grabación sonora concreta de esa composición, que mediante el contrato discográfico suelen quedar en manos de la discográfica¹⁴.

El caso de Taylor Swift lo ilustra. La artista cedió a Big Machine Records los derechos sobre los fonogramas de sus seis primeros álbumes, lo que supuso que la discográfica percibiera aproximadamente el 80% de los ingresos generados por su explotación¹⁵. Taylor, sin embargo, conservó los derechos de autor sobre las composiciones, y eso fue lo que le permitió regrabar las canciones años después.

2.2 La doctrina del Work for Hire y sus límites

En el sistema de copyright estadounidense (Copyright Act de 1976), el desequilibrio del contrato discográfico se refuerza por la aplicación potencial de la doctrina del *work for hire*, regulada en el 17 U.S.C. § 101. Según esta doctrina, una obra puede ser considerada

¹³ Blanco Gómez, I. (2025). Derechos de autor, contratos y grabaciones: *el caso de Taylor Swift y el futuro de la Propiedad Intelectual en la industria musical*. Revista Iberoamericana de Economía, Gestión y Recursos Humanos, (pp. 15).

¹⁴ Ramos Apaza, L. J. (2022). Los derechos conexos en la industria musical: Una mirada analítica al caso controversial de la artista estadounidense Taylor Swift. *Revista LP Derecho*, 2, (pp. 153).

¹⁵ Ramos Apaza, L.J. (2022). (pp. 146).

obra por encargo en dos supuestos: cuando es creada por un empleado en el ejercicio de sus funciones laborales, o cuando es encargada expresamente para ciertos usos concretos mediante un acuerdo escrito previo. Si una grabación se califica como *work for hire*, el titular originario del copyright no es el artista, sino la discográfica que encargó la grabación, desde el momento mismo de su creación, sin que medie cesión posterior.

Cuando la grabación no se califica como *work for hire*, sino como cesión voluntaria de derechos, el único mecanismo que el ordenamiento americano ofrece al artista para recuperar el control es el *termination right* del 17 U.S.C. § 203, que permite revocar las cesiones voluntarias de derechos una vez transcurridos treinta y cinco años desde la firma del contrato o desde la publicación de la obra. Ese derecho, sin embargo, no aplica a las obras calificadas como *work for hire*. Si una grabación es obra por encargo, no hay posibilidad de revocación: la discográfica conserva el copyright de forma indefinida¹⁶.

La industria discográfica es consciente de ello, y durante décadas ha utilizado esa incertidumbre de forma estratégica. En 1999, el Congreso de los Estados Unidos añadió discretamente las grabaciones sonoras a la lista de categorías susceptibles de ser consideradas obras por encargo. La presión del colectivo artístico fue tan intensa que la enmienda fue derogada al año siguiente, pero las discográficas continuaron incluyendo cláusulas de *work for hire* en sus contratos estándar, con la esperanza de que los tribunales las avalaran e impidieran así que los artistas ejercieran el *termination right*¹⁷. El artista firma sin saber con certeza si algún día podrá recuperar sus grabaciones.

Esa incertidumbre llegó a los tribunales. En *Mtume v. Sony Music Entertainment* (408 F.Supp.3d 471, S.D.N.Y. 2019)¹⁸, el músico James Mtume intentó ejercer el *termination right* del § 203 para recuperar los derechos sobre tres grabaciones producidas bajo un contrato firmado con Zembu Productions en 1977, cuyos derechos habían sido transferidos a CBS Records y posteriormente adquiridos por Sony. La discográfica respondió alegando, entre otros motivos, que las grabaciones eran *works for hire* y que, por tanto, el § 203 no resultaba aplicable. El tribunal del Distrito Sur de Nueva York denegó la moción de Sony, al considerar que la cuestión requería mayor desarrollo probatorio. El caso importa menos por su resultado procesal que por lo que revela: Sony utilizó simultáneamente al argumento del *work for hire*, defectos formales en la notificación y la complejidad técnica de los llamados “*gap works*”¹⁹ para intentar bloquear el ejercicio de un derecho que, en teoría, la ley reconoce al artista.

El propio tribunal señaló que el propósito de los §§ 203 y 304 es precisamente contrarrestar la desigualdad en la posición negociadora de los artistas. El legislador

¹⁶ *Copyright Act de 1976*, 17 U.S.C. § 203 (1976).

¹⁷ Yuvaraj, J. (2024). Taylor Swift's "Taylor's Version" re-recordings. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 19(12), 218-225.

¹⁸ *Mtume v. Sony Music Entertainment, Inc.*, 408 F.Supp.3d 471 (S.D.N.Y. 2019).

¹⁹ *Gap work* hace referencia, de forma doctrinal e informal, a aquellas obras cuya titularidad resulta incierta al situarse en una zona intermedia entre el trabajo asalariado y la obra encargada a un contratista independiente dentro del sistema de *work made for hire* estadounidense.

americano vio venir el problema, puesto que las herramientas que diseñó para corregirlo resultan en la práctica muy complicadas de ejercitar.

En el caso concreto de Taylor Swift, la cuestión de si sus grabaciones con *Big Machine Records* pueden calificarse como *work for hire* nunca ha sido resuelta judicialmente. Si la cláusula fuera válida, el *termination right* quedaría excluido por completo. Si, por el contrario, los tribunales la rechazaran y las grabaciones se tratarán como cesiones voluntarias el *termination right* no sería ejercitable hasta aproximadamente 2041, treinta y cinco años después de la firma del contrato. En cualquiera de los dos escenarios, la regrabación se convirtió en la única salida viable ya que no requería esperar décadas y tampoco dependía de una resolución judicial incierta, además podía ejecutarse de forma inmediata una vez expirado el plazo de restricción contractual.

A ese problema se suma otro: la práctica ausencia de derechos morales en el ámbito musical americano. La *Copyright Act* de 1976 no los reconoce para las obras musicales, y aunque el Convenio de Berna exige a los Estados miembros hacerlo, Estados Unidos nunca ha dado cumplimiento efectivo a esa exigencia en este sector. Cuando algún artista ha intentado incluir protecciones de tipo moral en su contrato discográfico, las discográficas han exigido la renuncia expresa como condición para firmar²⁰. El artista acaba perdiendo tanto el control económico sobre sus grabaciones como cualquier vínculo jurídico personal con ellas.

En el ordenamiento español, en cambio, la situación es distinta. El art. 14 TRLPI reconoce los derechos morales con carácter irrenunciable e inalienable de esta manera ningún contrato puede privar al artista de ellos, por mucho que sus cláusulas así lo establezcan. Así pues, la figura del *work for hire*, tal como se concibe en el sistema americano, no existe en el Derecho español.

2.3 Los límites a la cesión de derechos en el TRLPI

El sistema americano deja al artista sin herramientas para protegerse frente a la discográfica una vez firmado el contrato. El ordenamiento español parte de una lógica distinta. El artículo 43 TRLPI establece garantías imperativas que protegen al autor frente a cesiones abusivas o desequilibradas y que ningún contrato puede excluir.

El punto de partida es la regla del art. 43.1: cualquier cesión debe interpretarse de forma estricta y limitada. Ante una cláusula ambigua, la duda se resuelve siempre a favor del autor. Esta condición es de gran importancia en una industria donde los contratos se redactan con cláusulas amplias y deliberadamente imprecisas.

El mismo artículo 43.1 también exige que el alcance temporal, el territorial y las modalidades de explotación consten expresamente en el contrato. De tal manera, lo que no se menciona no ha sido cedido.

²⁰ Blanco Gómez, I. (2025). Derechos de autor, contratos y regrabaciones: el caso de Taylor Swift y el futuro de la Propiedad Intelectual en la industria musical. *Revista Iberoamericana de Economía, Gestión y Recursos Humanos*, (5-22), (pp. 10)

El art. 43.5 va más allá: no caben cesiones para formas de explotación que no existían al suscribir el contrato. En la industria musical, donde los cambios tecnológicos generan sin parar nuevas formas de distribución es fundamental, ya que eso cambia la lectura de muchos contratos. Esto lo refleja muy bien el caso de Taylor Swift con *Big Machine Records*. Su contrato fue firmado en 2005 y en ese entonces no se podía contemplar la dimensión que el *streaming* alcanzaría años después.

La garantía más relevante desde el punto de vista de este trabajo es la del art. 47 TRLPI, que reconoce al autor una acción de revisión cuando la remuneración pactada resulte notoriamente desproporcionada respecto a los beneficios del cesionario.

Frente a todo esto, la Copyright Act de 1976 no contiene ningún mecanismo equivalente. Una vez firmado el contrato, el artista queda vinculado por sus condiciones económicas con independencia de cuánto dinero genere la discográfica. No existe herramienta legal para corregir ese desequilibrio a posteriori.

2.4 La directiva 2019/790/UE como respuesta normativa al desequilibrio contractual

La Directiva 2019/790/UE (en adelante DSM), transpuesta al ordenamiento español mediante el Real Decreto-ley 24/2021, arranca desde una posición donde el legislador europeo reconoce el desequilibrio contractual en la industria cultural y su problema estructural el cual requiere una respuesta normativa, debido a que el mercado no tiene incentivos para hacerlo.

El art. 18 de la directiva DSM establece el principio de remuneración adecuada y proporcionada como eje de la relación entre autor y cesionario. No es una declaración de intenciones, ya que la Directiva lo dota de mecanismos concretos de aplicación.

El más importante es el art. 20, que introduce un mecanismo mediante el cual si la remuneración pactada en un inicio resulta desproporcionadamente baja respecto a lo que genera la explotación de la obra, el autor puede reclamar una cantidad adicional y equitativa. Básicamente se trata de la acción de revisión del art. 47 TRLPI convertida en norma europea y, por lo tanto con efecto en todos los Estados miembros.

Para que ese derecho sea ejercitable, el art. 19 impone al cesionario una obligación de transparencia que consiste en informar al autor de forma periódica sobre cómo se explota la obra y qué ingresos genera en cada modalidad. Sin esa información, el ajuste del art. 20 no funcionaría, ya que el autor no tendría datos para acreditar el desequilibrio.

El art. 22 reconoce un derecho más al autor, este podrá revocar la cesión si el cesionario no explota la obra en un plazo razonable. Esto resuelve directamente uno de los problemas más frecuentes del contrato discográfico: las grabaciones retenidas en el catálogo de una discográfica que ni se explotan ni se devuelven al artista.

En conjunto, estas medidas ofrecen al artista sometido al Derecho español y comunitario unas herramientas reales para corregir el desequilibrio del contrato incluso después de haberlo firmado; puede revisar su remuneración si resulta desproporcionada, exigir información sobre cómo se explota su obra y recuperar sus derechos si la discográfica no los usa. Nada equivalente existe en el sistema americano.

El contraste entre ambos ordenamientos es evidente. El artista americano firma un contrato sin saber con certeza qué derechos conserva, cuando podrá recuperarlos ni si algún día un tribunal le dará la razón. El caso *Mtume* lo ilustra bien: Sony no se limitó solo a alegar el *work for hire*, sino que acumuló argumentos procesales como el defecto de notificación, la doctrina de los *gap works*, para bloquear en la práctica el ejercicio de un derecho que la ley reconocía en teoría. El sistema americano resulta así estructuralmente impredecible para el artista: la vía legal existe sobre el papel, pero recorrerla exige tiempo, dinero y una litigación cuyo resultado nadie puede garantizar. En ese contexto, la regrabación no es una estrategia creativa. Es la única salida que no depende de que un juez decida bien.

CAPÍTULO III: EL CASO TAYLOR SWIFT

3.1 El contrato con Big Machine Records

Taylor Swift es una de las artistas más influyentes de la industria musical contemporánea. Es conocida no solo por su trayectoria artística, sino también por su implicación activa en la defensa de los derechos de los artistas. Su conflicto con *Big Machine Records* se ha convertido en uno de los casos más debatidos en materia de propiedad intelectual en el ámbito musical, al poner de manifiesto los problemas que puede generar la cesión contractual de los fonogramas.

En 2005, con tan solo quince años, firmó su primer contrato discográfico con *Big Machine Records*. El acuerdo duraba trece años e incluía la grabación de seis álbumes. Pero como ocurre habitualmente en este tipo de contratos, la discográfica se reservó la titularidad de los fonogramas. De esta forma, Taylor conservaba los derechos sobre las composiciones, la letra y la música, pero no tenía ningún control sobre las grabaciones en sí. Esta distinción es más importante de lo que parece: quien controla los másteres decide cómo, dónde y en qué condiciones se explota la música, y también quién cobra por ello.

El conflicto con *Big Machine Records* ilustra dos problemas a la vez. El primero es contractual: una cesión de los fonogramas firmada al inicio de una carrera, cuando el artista tiene poco margen de negociación, puede tener consecuencias que solo se perciben años después. El segundo es estructural, el sistema de copyright estadounidense no reconoce derechos morales para las obras musicales, lo que deja al artista sin ningún vínculo jurídico personal sobre sus propias grabaciones.

Cuando el contrato expiró en 2018, tras la publicación de *Reputation*, Swift negoció con *Big Machine*. La oferta que recibió condicionaba la recuperación de sus fonogramas a la entrega de nuevos álbumes, uno por cada grabación anterior. Rechazó la propuesta y firmó con *Republic Records*, filial de *Universal Music Group*, que le garantizaba la propiedad de todas sus futuras grabaciones.

3.2 La venta a Ithaca Holdings

En 2019, *Big Machine Records* fue vendida a *Ithaca Holdings*, empresa de Scooter Braun. La operación incluía los fonogramas de sus seis primeros álbumes. La artista denunció públicamente que la venta se realizó sin su conocimiento y que en ningún momento se le ofreció la posibilidad de adquirir esas grabaciones²¹.

Las consecuencias fueron inmediatas. Taylor afirmó haber recibido restricciones en el uso de su propio repertorio, debido a que no pudo interpretar sus canciones en los *American Music Awards* de 2019 ni incluirlas en su documental de Netflix *Miss Americana (2020)*. Denunció también una trayectoria prolongada de intimidación por parte de Braun, lo que dio al conflicto una proyección pública que excedía con claridad lo estrictamente contractual.

²¹ Ramos Apaza. L.J. (2022). (pp. 146).

Esta situación revela algo que el análisis jurídico tiende a pasar por alto, el artista puede perder el control sobre su música, aunque la discográfica no haya incumplido nada. Basta con que venda. Con la venta los derechos cambian de manos sin que el artista intervenga en esa decisión ni pueda impedirla.

3.3 Taylor's Version: La regrabación como estrategia jurídica

La respuesta fue tan inesperada como eficaz. En lugar de litigar, decidió regrabar sus seis primeros álbumes bajo el nombre *Taylor's Version*, para recuperar el control sobre las versiones que el público escucha y consume.

Jurídicamente, la operación era viable, porque Taylor continuaba siendo titular de los derechos sobre las composiciones y, una vez expirado el plazo de restricción²² de regrabación pactado con *Big Machine Records*, nada le impedía producir nuevas versiones bajo su contrato con *Republic Records*. Así pues, la regrabación fue un ejercicio legítimo de sus derechos como autora.

El impacto fue positivo, Spotify y Apple Music registraron millones de reproducciones en las primeras horas tras cada lanzamiento. iHeartRadio optó por dar prioridad a las nuevas versiones. Los fans, movilizados en redes sociales, dejaron de consumir las grabaciones originales de forma coordinada²³. Las versiones antiguas, que siguen en manos de los sucesivos propietarios de Big Machine, perdieron valor comercial frente a las nuevas.

El proyecto *Taylor's Version* fue también una declaración. Swift estaba demostrando que un artista puede recuperar el control sobre su obra sin necesidad de que un juez se lo conceda. Ningún otro artista de su dimensión había llevado a cabo una estrategia similar, lo que convirtió su caso en referente²⁴.

²² El contrato de Taylor Swift con *Big Machine Records* incluía una cláusula de *re-recording restriction* que le impedía regrabar sus canciones hasta transcurridos cinco años desde la publicación de cada álbum o dos años desde la finalización del contrato discográfico.

²³ Blanco Gómez (2025). (pp.17-18).

²⁴ Blanco Gómez (2025), (pp.16).

CAPÍTULO IV: LA REGRABACIÓN COMO MECANISMO DE TUTELA DEL ARTISTA ANTE EL DESEQUILIBRIO CONTRACTUAL

4.1 Naturaleza jurídica de la regrabación

La regrabación de obras musicales es habitual en la industria discográfica, pero el ordenamiento jurídico español no la regula expresamente. Esa laguna ha generado incertidumbre sobre su encaje en el sistema de propiedad intelectual, y es precisamente esa incertidumbre la que sellos como *Big Machine Records* han sabido explotar para condicionar contractualmente la libertad creativa de sus artistas. Para entender por qué eso no debería funcionar, hay que partir de una distinción que el TRLPI establece con claridad, aunque se ignore con frecuencia en la práctica, es la que existe entre la obra musical y el fonograma.

La obra musical, como creación intelectual original, está protegida por el derecho de autor conforme al TRLPI. El fonograma, en cambio, es la fijación sonora de esa obra, y su protección corresponde al productor fonográfico a través de los derechos conexos de los artículos 114 y siguientes. Por lo tanto, son objetos distintos, con regímenes jurídicos distintos. Confundirlos tiene consecuencias prácticas serias y es exactamente el error que explotan los contratos que atribuyen al sello el derecho a controlar cualquier nueva grabación de las mismas canciones.

4.1.1 La regrabación como nueva fijación fonográfica: El derecho de reproducción

Cuando un artista regraba una canción, lo que hace es fijar de nuevo la misma obra musical en un nuevo soporte sonoro. Es decir, la composición; melodía, armonía, letra y estructura formal permanece intacta y lo que cambia es el fonograma resultante. Desde el punto de vista jurídico, esta operación se califica como un supuesto de ejercicio del derecho de reproducción, conforme al artículo 18 del TRLPI, ya que consiste en fijar nuevamente la obra en un medio distinto.

Por el contrario, no puede considerarse un acto de transformación en el sentido del artículo 21 del TRLPI, puesto que este requiere una alteración de la obra que dé lugar a una creación distinta. Por lo tanto, al no existir tal modificación no concurre transformación jurídica.

Seguidamente, es importante mencionar el concepto de originalidad que el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (en adelante TJUE) ha desarrollado progresivamente en su jurisprudencia ya que resulta útil para delimitar qué es lo que el derecho de autor protege en la composición musical.

Desde la sentencia Infopaq (STJUE de 16 de julio de 2009, asunto C-5/08)²⁵, el TJUE estableció que una obra queda protegida cuando constituye una creación intelectual propia del autor, reflejo de sus decisiones libres y creativas. Este criterio también fue perfilado en la STJUE de 13 de noviembre de 2018 (asunto C-310/17, caso Levola)²⁶, en la que el Tribunal precisó que para que exista obra protegida debe ser posible identificar su expresión con suficiente precisión y objetividad. Esta doctrina nos permite afirmar que la obra musical objeto de regrabación cumple dichos requisitos, a diferencia de otros objetos (como el sabor de un alimento) que quedan excluidos de la protección debido a la falta de objetividad del sabor de un alimento el cual depende de experiencias subjetivas. En consecuencia, la regrabación no plantea dudas sobre la existencia de una obra protegida, sino únicamente sobre el tipo de acto de explotación realizado.

En la misma línea, la STJUE de 12 de septiembre de 2019 (asunto C-683/17, caso Cofemel)²⁷ añadió que lo determinante es la existencia de decisiones creativas libres del autor, con independencia del efecto estético que produzcan. La STJUE de 11 de junio de 2020 (asunto C-833/18, caso Brompton)²⁸ confirmó esa línea al señalar que incluso cuando la forma del objeto esté condicionada por su función técnica, lo relevante es que el autor haya podido expresar su personalidad mediante elecciones creativas libres.

Lo que esta jurisprudencia permite concluir para la regrabación es que la protección del derecho de autor sobre la obra musical recae sobre las decisiones creativas del compositor: la melodía que eligió, la progresión armónica que concibió, las palabras que escribió. Esas decisiones generan la obra protegida. La fijación de esa obra en un fonograma no añade elementos nuevos a la composición: la reproduce en un soporte sonoro. Una nueva fijación de la misma composición no genera una nueva expresión de la obra sino que reproduce la misma en un nuevo soporte.

La jurisprudencia española ha aplicado este razonamiento en el ámbito de las obras musicales. El Tribunal Supremo (en adelante TS), en sentencia de 18 de diciembre de 2012 (núm. 763/2012)²⁹, conoció de un asunto sobre tonos de llamada para teléfonos móviles en el que analizó si las versiones en cuestión reunían la originalidad necesaria para ser consideradas obras derivadas protegibles. El tribunal concluyó que no, por no apreciarse una aportación creativa suficiente. Este criterio se puede trasladar, cuando la

²⁵STJUE de 16 de julio de 2009, asunto C-5/08, *Infopaq International A/S c. Danske Dagblades Forening*, ECLI:EU:C:2009:465

²⁶STJUE de 13 de noviembre de 2018, asunto C-310/17, *Levola Hengelo BV c. Smilde Foods BV*, ECLI:EU:C:2018:899

²⁷ STJUE de 12 de septiembre de 2019, asunto C-683/17, *Cofemel – Sociedade de Vestuário SA c. G-Star Raw CV*, ECLI:EU:C:2019:721.

²⁸STJUE de 11 de junio de 2020, asunto C-833/18, *SI, Brompton Bicycle Ltd c. Chedech/Get2Get*, ECLI:EU:C:2020:461.

²⁹ La STS 763/2012, Sala de lo Civil, núm. 763/2012, de 18 de diciembre de 2012.

actividad sobre una obra musical no produce un resultado con entidad creativa propia, no hay obra derivada sino una nueva fijación de la misma obra.³⁰

La posición del productor fonográfico en este esquema también merece atención. El TS dejó claro en la STS de 12 de diciembre de 2001 (Sala de lo Civil, núm. 1151/2001)³¹ que la adquisición de un fonograma no implica la adquisición de todos los derechos de explotación sobre el mismo.

Esta independencia del derecho del productor fue ratificada en la STS de 26 de noviembre de 2002 (Sala de lo Civil, núm. 1151/2002)³², en la que el Tribunal subrayó que el productor fonográfico ostenta los derechos de explotación sobre la fijación sonora, pero su posición jurídica es secundaria respecto del autor, con quien no contrata directamente. El productor y el autor tienen derechos sobre objetos distintos y ninguno puede invocar sus propias facultades para bloquear el ejercicio de las del otro³³.

4.1.2 La regrabación y la figura de la versión musical

En la práctica de la industria, la regrabación de canciones ya publicadas es lo que se conoce como versión o *cover*. El régimen legal en España permite que cualquier persona grave una versión de una obra ya publicada, sin necesidad de obtener el consentimiento del autor ni del productor del fonograma original, bastando con abonar los derechos correspondientes gestionados por la SGAE³⁴.

El productor del fonograma original no puede invocar sus derechos exclusivos para impedir esa nueva grabación porque esta no reproduce el fonograma original, sino que genera un nuevo fonograma sobre la base de la misma obra musical. Como señala Simón Altaba, el fonograma original no se ve afectado porque el contenido de la canción sirve de modelo para la nueva versión, sin que en ningún momento se copie el soporte sonoro preexistente.³⁵

Esta distinción fue apreciada por la jurisprudencia penal española en los llamados casos de imitación de artistas famosos. Las STS, Sala de lo Criminal, de 14 de febrero de 1984³⁶ y de 30 de mayo de 1984³⁷ condenaron a productoras discográficas que, sin autorización del artista, habían comercializado álbumes en los que se imitaba de forma sistemática la voz y el estilo interpretativo de Julio Iglesias, utilizando títulos y presentaciones que

³⁰ Brey Rodríguez-Tembleque, M. (2023). El Derecho de transformación. Límites y obra derivada. *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, 48(2023-II), 125-152, (pp. 147)

³¹ Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 1151/2001, de 12 de diciembre de 2001. ECLI:ES:TS:2001:9764.

³² Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 1151/2002, de 26 de noviembre de 2002. ECLI:ES:TS:2002:7881.

³³ Simón Altaba, M. (2017). *El derecho de transformación en la Ley de Propiedad Intelectual española*. Universitat Pompeu Fabra, (pp. 412-413).

³⁴ Entidad de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, autorizada conforme al Título IV del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (TRLPI), arts. 147.

³⁵ Simón Altaba, M. (2017), (pp. 328-329).

³⁶ STS (Sala de lo Penal) de 14 de febrero de 1984 (RJ 1984/1129).

³⁷ STS (Sala de lo Penal) de 30 de mayo de 1984 (RJ 1984/3492).

inducían a confusión con las grabaciones originales. Lo significativo de estos pronunciamientos para el presente análisis es que en ninguno de ellos se cuestionó el derecho del imitador a grabar las mismas canciones, lo ilícito fue el aprovechamiento fraudulento de la identidad del artista original para generar confusión en el público. La nueva grabación en sí es lícita, lo que no lo es, es hacerse pasar por el artista original.³⁸

4.2 El régimen contractual de la regrabación

4.2.1 Las cláusulas de restricción en los contratos discográficos

La licitud de la regrabación en términos generales no implica que no pueda estar limitada contractualmente. Los contratos discográficos incorporan con frecuencia cláusulas que prohíben al artista grabar y comercializar nuevas versiones de las obras incluidas en el catálogo cedido durante un periodo. Su finalidad es preservar el valor comercial del catálogo frente a la competencia directa de una versión alternativa protagonizada por el mismo artista.

4.2.2 Validez y límites de las restricciones contractuales

En el ordenamiento español, el artículo 43 del TRLPI exige interpretar las cesiones de derechos de explotación de forma restrictiva. La cesión se presume limitada a los derechos expresamente pactados y no comprende modalidades de utilización no contempladas. Las restricciones de regrabación no son cesiones de derechos en sentido estricto, sino obligaciones de no hacer. Por eso deben valorarse con el mismo espíritu restrictivo: si el contrato no menciona expresamente la prohibición de regrabar, no puede presumirse que el artista la aceptó.

El artículo 22 de la Directiva 2019/790/UE reconoce al autor y al artista intérprete un derecho de revocación cuando la obra haya dejado de explotarse de manera significativa, lo que introduce implícitamente un límite temporal a la capacidad del sello de retener el control sobre obras que no comercializa activamente. En el caso de Taylor Swift, los fonogramas en disputa seguían siendo explotados por *Ithaca Holdings*, por lo que este mecanismo no era directamente operativo. Sin embargo, su existencia refuerza la idea de que las restricciones contractuales indefinidas son incompatibles con el marco europeo de derechos de autor.

4.3 La regrabación y el derecho de transformación

La pregunta más conflictiva del análisis es si la regrabación puede calificarse como transformación en el sentido del artículo 21 del TRLPI. Si fuera transformación, el artista necesitaría la autorización del titular de ese derecho para regrabar sus propias canciones,

³⁸ Simon Altaba, M. (2017), (pp. 334)

y en muchos contratos discográficos ese derecho ha sido cedido al sello. El debate tiene, pues, consecuencias muy concretas.

El artículo 21 exige dos cosas: que la obra haya sido modificada, y que de esa modificación resulte una obra diferente. Brey Rodríguez-Tembleque lo formula como dos fases que deben concurrir: incorporar elementos esenciales de la obra original, y aportar algo creativo propio³⁹. Si no concurren ambas fases no hay obra derivada.

4.3.1 La regrabación como acto de transformación

El argumento a favor de calificar la regrabación como transformación tiene cierta lógica. Al producir el nuevo fonograma, el artista toma decisiones creativas que cambian cómo se percibe la obra. Se crea una nueva instrumentación, otro tempo, una producción sonora distinta. Si esos cambios son sustanciales, la nueva grabación podría generar una obra derivada y exigir la autorización del titular del derecho de transformación.

Las discográficas han sostenido casi siempre que cualquier nueva grabación de una obra que explotan les hace competencia directa y que el cesionario del derecho de transformación debe autorizarla⁴⁰. El argumento en cierta medida tiene un punto de apoyo real pero limitado. Tiene cierta solidez cuando la nueva producción introduce cambios creativos de verdadero peso, pero no cuando el artista simplemente vuelve a grabar lo que compuso.

4.3.2 La regrabación como nueva fijación

Del apartado anterior se deriva la protección del artículo 21 del TRLPI a la obra musical frente a su modificación no autorizada. No obstante, cuando un artista regraba una canción manteniendo intactos sus elementos compositivos esenciales, no está modificando la obra, sino la está reproduciendo en un nuevo soporte, y reproducir no es transformar.

El Tribunal Supremo aplicó este razonamiento en la STS de 17 de julio de 2008 (Sala de lo Civil, núm. 683/2008)⁴¹, que resolvió el litigio entre los herederos del compositor del zortzico vasco "Maite" y EMI. La discográfica había grabado una versión y los herederos alegaron transformación no autorizada. El TS desestimó la demanda: los cambios introducidos, ajustes de ritmo, acompañamientos y adaptaciones vocales, no alcanzaban la intensidad necesaria para generar una obra derivada porque los elementos sustanciales de la composición original permanecían reconocibles.⁴²

³⁹ Brey Rodríguez-Tembleque, M. (2023), (pp. 133-134).

⁴⁰ Si el artista cedió ese derecho a la discográfica en su contrato, ya no puede él solo decidir hacer una nueva versión de sus propias canciones, técnicamente tendría que pedir permiso a cesionario, porque la discográfica es ahora quien ostenta ese derecho.

⁴¹ Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 683/2008, de 17 de julio de 2008. ECLI:ES:TS:2008:4940.

⁴² Simon Altaba, M. (2017), (pp. 331).

La AP de Madrid (Sección 23ª, núm. 81/2009, de 28 de enero de 2009)⁴³ llegó al mismo resultado en un litigio sobre una nueva versión de "La Bomba". Descartó la transformación porque la versión en cuestión no aportaba nada creativo que la diferenciara de las demás ya existentes. Sin originalidad suficiente sobre la composición preexistente, no hay obra derivada.

De estos casos se extrae la consecuencia que Brey Rodríguez-Tembleque formula: cuando falta la aportación creativa del transformador, la operación es ejercicio del derecho de reproducción, no del de transformación, porque el resultado no es una obra derivada.⁴⁴

El TJUE apunta lo mismo desde otro lado. En Levola (STJUE de 13 de noviembre de 2018, asunto C-310/17), precisó que para que exista obra protegida debe ser posible identificar su expresión con suficiente precisión y objetividad. Una nueva fijación sonora de la misma composición sin alteraciones expresivas no genera una expresión nueva: reproduce la que ya existía.⁴⁵

El bloque de artículos 114 a 119 del TRLPI regula los derechos conexos del productor de fonogramas. El art. 115 le reconoce el derecho de reproducción sobre su fonograma concreto. Los arts. 109 y 116 añaden los de distribución y comunicación pública. Pero en ninguno de esos preceptos aparece el derecho de transformación. La razón es sencilla, ese derecho pertenece al autor de la composición, no a quien grabó un fonograma. Dárselo al productor significaría que *Big Machine* podría bloquear transformaciones de canciones que no escribió, lo que entraría en conflicto directo con los derechos de Taylor como autora.

Como documenta Altaba, el productor no puede oponerse a que alguien cree un nuevo fonograma sobre la misma obra musical, aunque el resultado sea muy parecido al suyo, porque imitar un fonograma no es reproducirlo y queda fuera del ámbito de protección del art. 115⁴⁶. El productor tiene derechos sobre su grabación concreta pero no los tiene sobre la composición que subyace, y por eso no puede impedir que el propio autor vuelva a grabarla.

4.3.3 La regrabación como ejercicio de derecho de reproducción

El análisis de los apartados anteriores conduce a una conclusión: la regrabación de una obra musical que fija la misma composición en un nuevo soporte, sin modificar sus elementos creativos, no es un acto de transformación a los efectos del artículo 21 del TRLPI.

⁴³ Audiencia Provincial de Madrid, Sección 23ª, núm. 81/2009, de 28 de enero de 2009. (JUR 2009\156651).

⁴⁴ Brey Rodríguez-Tembleque, M. (2023), (pp. 148).

⁴⁵ STJUE de 13 de noviembre de 2018, asunto C-310/17.

⁴⁶ Simon Altaba, M. (2017), (pp. 335).

Si no se modifica la composición, no hay obra derivada, y sin obra derivada no hay ejercicio del derecho de transformación. Lo que hay es una nueva fijación fonográfica: reproducción, artículo 18. Confundir ambas categorías lleva a donde el TRLPI no puede llegar: que el cesionario del derecho de transformación pueda bloquear al propio autor el acceso a su obra, impidiéndole fijarla de nuevo aunque el contrato haya expirado y aunque no se haya modificado.

Los derechos morales del artículo 14 cierran el argumento. Si la regrabación fiel de la propia obra requiriera autorización del cesionario, el autor no podría decidir sobre la difusión de su propia creación, lo que contradice el derecho de divulgación, irrenunciable por definición. El derecho de transformación tiene además un marcado carácter *intuitu personae* por su vínculo con los derechos morales, como señala Brey Rodríguez-Tembleque, lo que exige interpretar su cesión de forma más restrictiva aún que la de los demás derechos de explotación ⁴⁷.

En un contrato discográfico, esa cesión sirve para que el sello pueda hacer las adaptaciones necesarias para comercializar el fonograma. No para atribuirle un poder de veto indefinido sobre cualquier nueva grabación del artista.

Con todo, la solidez de la posición doctrinal no elimina el riesgo procesal. Sin jurisprudencia española directa sobre la regrabación como acto de transformación, un artista que decidiese regrabar su repertorio en el contexto español no podría descartar que la discográfica interpusiera una demanda alegando infracción del derecho de transformación. Aunque previsiblemente se desestimaría conforme el razonamiento defendido, el artista habría de asumir los costes y la incertidumbre inherentes a cualquier proceso judicial. Este riesgo procesal real no invalida la tesis, pero sí matiza el alcance práctico de la regrabación como herramienta de tutela porque su eficacia no es solo una cuestión jurídica sino también una cuestión de quién está dispuesto a litigar y en qué condiciones.

4.4 El caso Taylor Swift como paradigma del ejercicio de la regrabación

El caso de Taylor Swift puede calificarse jurídicamente con las herramientas del análisis anterior. La regrabación es una nueva fijación fonográfica amparada por el derecho de reproducción del art. 18 TRLPI.

Así pues, Taylor como autora de las composiciones, tiene sobre ellas un derecho que nunca cedió al productor, y por lo tanto producir un nuevo fonograma a partir de esa obra no requiere la autorización del titular del fonograma anterior porque, como señala Altaba Ramos, el productor carece del derecho de transformación sobre la prestación que ha

⁴⁷ Brey Rodríguez-Tembleque, M. (2023), (pp. 145).

fijado. La discográfica puede ejercer sus derechos conexos frente a quien explote sus grabaciones concretas, no frente a quien crea unas nuevas⁴⁸.

Las cláusulas de restricción de regrabación presentan, bajo el TRLPI, problemas de validez difíciles de ignorar. El art. 43 impone una interpretación restrictiva de las cesiones de derechos, lo que impide extender una prohibición contractual más allá de lo expresamente pactado y del tiempo necesario para amortizar la inversión del productor. Una restricción indefinida, o que persista tras la extinción del contrato, difícilmente supera ese umbral. En cuanto al art. 21, los *Taylor's Version* no son obras derivadas ni actos de transformación, sino nuevas fijaciones de las mismas composiciones, posibilidad que existe precisamente porque el legislador no atribuyó al productor el monopolio sobre la obra musical que subyace al fonograma.

El caso no obstante tiene un límite claro. El TRLPI no fija criterios sobre la duración de estas cláusulas, y la Directiva DSM, aunque mejora el régimen de remuneración y revocación, no las aborda. La ley ampara al artista que conserva la titularidad de sus composiciones y tiene medios para producir una regrabación comparable. Esa combinación no se da en la mayoría de los casos. Para quien no escribe sus propias canciones, o cedió prácticamente todo en el contrato original, la regrabación no resuelve nada. La tutela efectiva frente al desequilibrio contractual sigue siendo, en esos supuestos, una tarea pendiente.

⁴⁸ Ramos Apaza, A. (2022). (pp. 1-15)

CAPÍTULO V: PROYECCIÓN JURÍDICA Y VALORACIÓN CRÍTICA

5.1 El caso Taylor Swift como referente en el debate jurídico internacional

El proyecto Taylor's Version no ha generado jurisprudencia ni modificado ninguna norma, pero ha abierto un debate sobre el funcionamiento real de los sistemas de protección del artista. Por lo tanto, su valor no es el de un precedente ya que no existe sentencia alguna que respalde. Es el de un experimento práctico que muestra dónde están los límites del sistema americano.

Para entenderlo en perspectiva comparada, es útil el contraste que describe Garrote Fernández-Díez ⁴⁹entre los sistemas anglosajones y el español. En el Reino Unido, la respuesta a los contratos discográficos de duración excesiva llegó por la vía judicial: la doctrina de la "restricción irrazonable del comercio" (*unreasonable restraint of trade*), consolidada desde la sentencia del House of Lords en *A. Schroeder Music Publishing Co. Ltd v. Macaulay* (1974)⁵⁰, ha permitido declarar la nulidad de contratos que vinculan al artista en condiciones de manifiesta desigualdad negociadora.

La llamada English Music Trilogy se completó con *Zang Tumb Tuum Records Ltd v. Johnson* (1989)⁵¹, que anuló el contrato de Holly Johnson (Frankie Goes to Hollywood) por haberse acordado sin igualdad entre las partes y generar una vinculación de hasta nueve años, y *Silverstone Records Ltd v. Mountfield and Others* (1991)⁵², donde los Stone Roses obtuvieron la nulidad de un compromiso de grabación de siete períodos que dejaba la duración real del contrato en manos de la discográfica.

En los Estados Unidos, los tribunales nunca desarrollaron nada parecido. Al contrario: la presión de las compañías discográficas logró que California introdujera en 1987 una excepción expresa al límite de siete años para contratos de servicios personales, dejando fuera del tope a los contratos discográficos.⁵³ Cuando Taylor Swift firmó en 2005, el único mecanismo que la ley le ofrecía para recuperar sus grabaciones, el *termination right* del 17 U.S.C. § 203, no sería ejercitable hasta aproximadamente 2041, como se analizó en el Capítulo II.

Y, por otro lado, la ausencia de derechos morales en el ámbito musical tampoco ayudó. El caso de Taylor no revela una anomalía, sino la consecuencia lógica de un sistema que no construyó las herramientas que el europeo sí tiene.

Como menciona Yuvaraj (2024)⁵⁴, la operación Taylor's Version ha tenido efectos que van más allá del caso concreto. Otras artistas han seguido estrategias similares.

⁴⁹ Garrote Fernández-Díez, I., "El art. 1.563 del Código Civil y los límites temporales del contrato discográfico". *Pe.i.revista de Propiedad Intelectual*, (33), (39-81). (pp.50).

⁵⁰ Sentencia del House of Lords de 16 de octubre de 1974, *A. Schroeder Music Publishing Co. Ltd v. Macaulay*, 1 W.L.R. 1308.

⁵¹ Sentencia de la Court of Appeal (Civil Division) de 26 de julio de 1989, *Zang Tumb Tuum Records Ltd and Another v. Johnson*, 1993 E.M.L.R. 61.

⁵² Sentencia de la High Court (Queen's Bench Division) de 20 de mayo de 1991, *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, 1993 E.M.L.R. 152

⁵³ California Labor Code § 2855 b), introducida mediante reforma de 1987.

⁵⁴ Yuvaraj, J. (2024). 'It's Me, Hi, I'm The Problem, It's Me': Re-recording as an alternative to statutory copyright reversion. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*,

Algunas compañías han empezado a ofrecer contratos con condiciones más favorables para evitar el coste reputacional. Y el debate sobre la reforma del copyright estadounidense ha vuelto a la agenda legislativa. El caso no resolvió el problema jurídico. Pero lo hizo visible de una manera que el Derecho no había conseguido por sus propios medios.

5.2 ¿Puede un artista español seguir los pasos de Taylor Swift? Análisis comparado

Un artista español en una situación análoga a la de Taylor no tendría por qué ver la regrabación como su única salida. El ordenamiento español le ofrece herramientas que el sistema estadounidense no contempla.

La pregunta más incómoda, sin embargo, no es si esas herramientas existen, sino si funcionan. La brecha entre lo que la ley prevé y lo que ocurre en la práctica contractual de la industria puede ser suficientemente amplia como para que regrabar siga siendo la opción más racional, incluso bajo el TRLPI.

5.2.1 Derechos morales irrenunciables

La diferencia estructural más importante está en el artículo 14 del TRLPI, que reconoce al autor unos derechos morales irrenunciables e inalienables. Esto implica que ninguna cláusula contractual puede privarle de ellos, con independencia de lo que el contrato diga. Esta protección no es exclusiva de los compositores: el art. 113 lo extiende también a los artistas intérpretes y ejecutantes.

En el sistema americano no existe un equivalente. Por lo tanto, mientras que en Estados Unidos el contrato es "la ley entre las partes", en España cualquier cláusula donde el artista renuncie a sus derechos morales sería nula de pleno derecho, conservando este su protección intacta a pesar de lo firmado.

5.2.2 Los límites del art. 43 TRLPI frente a cesiones desproporcionadas

El art. 43 TRLPI establece que la falta de mención expresa del plazo de cesión la limita a cinco años, y que en ningún caso puede cederse el derecho de explotación sobre todas las obras que el autor pueda crear en el futuro. Ambas reglas afectan directamente a los contratos de larga duración habituales en la industria musical.

El art. 47 TRLPI añade otra vía: la acción de revisión de la remuneración cuando la pactada resulta notoriamente desproporcionada respecto de los beneficios que obtiene el cesionario. Por ejemplo, si un artista español hubiera cedido sus grabaciones en condiciones similares a las de Taylor Swift, percibiendo en torno al 20% de los ingresos mientras que la discográfica retenía el 80% restante⁵⁵, el art. 47 le ofrecería una vía para reclamar una remuneración adicional sin necesidad de resolver el contrato. Esta herramienta es importante, ya que en el sistema americano la Copyright Act de 1976 no prevé nada similar. Por lo tanto, una vez firmado el contrato, la remuneración no es revisable.

⁵⁵ Ramos Apaza, A. (2022). (pp.146.)

Seguidamente, el art. 43.5 añade otro límite, no caben cesiones para modalidades de explotación inexistentes en el momento de la firma. El contrato de Taylor con *Big Machine* se firmó en 2005, cuando el *streaming* era prácticamente inexistente. *Spotify* no lanzó su servicio hasta 2008 y *Apple Music* no existió hasta 2015. Por lo tanto, si ese contrato se hubiera regido por el TRLPI, el art. 43.5 habría impedido que la cesión alcanzara esas plataformas.

5.2.3 Las cláusulas de restricción de regrabación en ordenamiento español

Las cláusulas de restricción de regrabación no tienen amparo específico en el TRLPI. Su validez depende del derecho contractual general y de las limitaciones que el propio TRLPI impone a las cesiones de derechos.

El art. 43.1 exige interpretar cualquier ambigüedad en el alcance o la duración de una cesión en favor del artista. Una prohibición de regrabar que no especifique el periodo al que se refiere, o que pretenda extenderse más allá de la vigencia del contrato, no supera ese criterio.

El artículo 1.583 del Código Civil⁵⁶ (en adelante CC) refuerza esta lectura. La doctrina ha extraído de ese precepto un límite general a las vinculaciones contractuales de servicios excesivamente prolongadas, aplicable también al contrato discográfico cuando se configura como arrendamiento civil de servicios.

El artista español parte así de una posición más favorable que la de Taylor Swift. No obstante, no existe jurisprudencia española directa sobre estas cláusulas, por lo que no se puede saber con certeza cómo las resolvería un tribunal. Precisamente por esa incertidumbre, la regrabación sigue siendo una estrategia viable porque evita el litigio y sus resultados no dependen de lo que un juez decida.

5.2.4 La directiva 2019/790/UE

La Directiva 2019/790/UE, transpuesta al ordenamiento español mediante el Real Decreto-ley 24/2021, introdujo mecanismos para corregir el desequilibrio contractual, pero no son del todo efectivos. La obligación de transparencia del art. 19 solo funciona si el cesionario informa: si no lo hace, el artista tiene que iniciar un procedimiento para conseguir datos que debería haber recibido sin necesidad de reclamarlos. El ajuste del art. 20 depende de que pueda probar la desproporción, y para eso necesita exactamente la información que el art. 19 debería haberle dado. El derecho de revocación del art. 22 solo aplica cuando la discográfica no explota la obra. Taylor Swift no habría podido usarlo, ya que sus grabaciones seguían en circulación activa después de la venta a *Ithaca Holdings*.

Por otro lado, las cláusulas de restricción de regrabación siguen siendo un punto ciego de la regulación europea.

⁵⁶ Código Civil (Real Decreto de 24 de julio de 1889).

5.3 ¿Necesita un artista español regrabar o dispone de otros medios jurídicos?

5.3.1 El art. 1.583 CC y la resolución *ad nutum*

Junto a los mecanismos del TRLPI y de la Directiva 2019/790/UE, el Derecho civil general ofrece al artista español una vía que Garrote Fernández-Díez considera la más relevante frente a los contratos discográficos de duración excesiva: la resolución unilateral *ad nutum* ⁵⁷ del art. 1.583 CC.

El precepto establece que el arrendamiento de servicios puede pactarse sin tiempo fijo, por cierto tiempo o para una obra determinada, y que el arrendamiento "por toda la vida" es nulo. Según la doctrina civilista española, ese principio no se agota en los contratos de duración indefinida, sino que alcanza también a los de duración excesivamente prolongada, porque la ratio del precepto opera con igual intensidad cuando el contrato tiene una duración formalmente determinada pero irrazonable⁵⁸.

En el contrato discográfico, el mecanismo entra en juego cuando la vinculación resulta excesivamente larga, ya sea por la acumulación de períodos opcionales ejercitables únicamente por la discográfica, por la fijación de un número de fonogramas que tardaría décadas en cumplirse, o por cualquier otra fórmula que concentre en una sola parte el poder de decisión sobre la duración. En ese caso, el artista puede resolver unilateralmente el vínculo, con preaviso razonable y de buena fe (arts. 7 y 1.258 CC), sin necesidad de alegar justa causa⁵⁹.

Para determinar cuándo la duración es excesiva, Garrote Fernández-Díez propone atender a la duración media del sector, la edad y experiencia del artista al firmar, el grado de control del productor sobre su actividad y la existencia de una obligación real de explotar las grabaciones⁶⁰. Taylor cumplía prácticamente todos esos indicadores: firmó con quince años, sin asesoramiento jurídico y sobre un formulario prediseñado por la discográfica.

El ejercicio de la resolución *ad nutum* está sujeto a la buena fe contractual. El artista debe notificar la resolución con un preaviso suficiente para que la discográfica pueda liquidar las relaciones pendientes, concluir los fonogramas en curso y amortizar razonablemente las inversiones realizadas⁶¹. La resolución no recupera los fonogramas ya producidos, que siguen bajo los derechos del productor. Lo que extingue es la obligación del artista de seguir grabando para esa discográfica.

5.4 La regrabación como opción estratégica

Del análisis anterior resulta que, para un artista español, la regrabación no es jurídicamente necesaria como lo fue para Taylor. El ordenamiento jurídico español le ofrece vías de tutela directa que el sistema americano no prevé. Pero eso no convierte la regrabación en irrelevante.

⁵⁷ Garrote Fernández-Díez, I., (pp. 71).

⁵⁸ Garrote Fernández-Díez, I., (pp.72).

⁵⁹ Garrote Fernández-Díez, I., (pp.69).

⁶⁰ Garrote Fernández-Díez, I., (pp.74).

⁶¹ Garrote Fernández-Díez, I., (pp.75).

Taylor recurrió a ella porque no tenía alternativa, el *termination right* no sería ejercitable durante décadas y no existía ningún mecanismo de revisión de la remuneración ni de resolución por duración excesiva. Para un artista español, la regrabación existe dentro de un ordenamiento que ya prevé herramientas directas.

El problema de esas herramientas es que son lentas e inciertas. Un proceso puede tardar años, con costes que el artista podría haber dedicado a su carrera, y ninguno de los instrumentos disponibles cuenta con jurisprudencia española específica en este sector.

Además, la regrabación no es inmune a una impugnación de la discográfica, pero tiene una ventaja que los remedios formales no tienen: produce efectos comerciales desde el primer día, con independencia de cómo acabe el proceso. En el contexto español, además, ambas vías son compatibles; un artista podría ejercer la acción del art. 47 TRLPI, invocar el art. 1.583 CC y regrabar su repertorio simultáneamente, porque cada instrumento incide sobre un aspecto distinto del problema.

La regrabación es, en el ordenamiento español, una opción estratégica legítima y jurídicamente fundada. No es la única respuesta posible al desequilibrio contractual, pero tiene una ventaja concreta: la inmediatez.

5.5 Propuestas de mejora del marco jurídico español y europeo

El caso de Taylor Swift revela aspectos que el marco jurídico vigente: TRLPI, CC y la DSM no llega a cubrir.

El más evidente es la falta de regulación específica para las cláusulas de restricción de regrabación. Su validez y su alcance se determinan hoy por reglas generales: no hay ninguna norma que fije una duración máxima ni criterios de proporcionalidad. A nivel nacional, bastaría con establecer un tope temporal ligado a la amortización razonable de la inversión del productor por ejemplo tres o cinco años tras la extinción del contrato y con exigir que la restricción se limite a las composiciones específicamente grabadas.

A nivel europeo, la Directiva debería abordar estas cláusulas como un elemento específico del contrato discográfico. La diversidad actual de soluciones nacionales beneficia a las grandes discográficas, que estructuran sus contratos bajo los ordenamientos menos exigentes. Una armonización en este punto cerraría el flanco que la Directiva deja abierto, con seguridad jurídica para ambas partes y sin eliminar la protección legítima del productor.

El segundo punto ciego es la protección de los menores. El Derecho español exige el consentimiento de los representantes legales para los contratos de prestación personal firmados durante la minoría de edad (art. 162 CC), pero no fija ningún límite sobre su duración ni sobre el alcance de las cesiones. Taylor firmó con quince años, una norma que limitara la duración máxima de esos contratos, o que permitiera revisarlos íntegramente al alcanzar la mayoría de edad, respondería a un problema real que el ordenamiento actual ignora.

CONCLUSIONES

El punto de partida de este trabajo fue una pregunta aparentemente sencilla: ¿podría un artista español seguir los pasos de Taylor Swift? La respuesta es que podría, pero probablemente no lo necesitaría.

Taylor recurrió a la regrabación porque el sistema americano no le dejaba otra salida a corto plazo. La doctrina del *work for hire* le impedía saber con certeza si algún día recuperaría sus grabaciones, el *termination right* no sería ejercitable hasta 2041 y la *Copyright Act* no prevé ningún mecanismo para revisar lo pactado una vez firmado el contrato. Firmó con quince años, cedió los fonogramas de sus seis primeros álbumes y cuando quiso recuperar el control, la única opción que no dependía de un juez fue regrabar.

Jurídicamente, podía hacerlo. La regrabación es una nueva fijación fonográfica amparada por el derecho de reproducción del art. 18 TRLPI, no un acto de transformación. El productor fonográfico tiene derechos sobre su grabación concreta, no sobre la obra musical que subyace, y por eso no puede impedir que el propio autor vuelva a fijarla. Las cláusulas de restricción presentan bajo el TRLPI problemas de validez que el art. 43 pone de manifiesto, aunque la ausencia de jurisprudencia española directa sobre esta cuestión sigue siendo un riesgo real para cualquier artista que decida regrabar confiando en esa doctrina.

Un artista español en la misma situación tendría opciones que Taylor no tenía. El art. 47 TRLPI permite revisar la remuneración cuando resulta desproporcionada. El art. 1.583 CC abre la puerta a la resolución unilateral cuando la duración del contrato resulta excesiva. La Directiva 2019/790/UE añade mecanismos de transparencia y ajuste que el sistema americano no contempla. Taylor habría cumplido los criterios para activar casi todos ellos, y sin embargo ninguno de esos instrumentos existía en el ordenamiento que le tocó firmar.

El sistema español no es perfecto. Esas herramientas son lentas e inciertas, y ninguno tiene jurisprudencia específica en el sector discográfico. La Directiva DSM no aborda las cláusulas de restricción de regrabación ni cubre al artista cuyas grabaciones se explotan en condiciones injustas. La regrabación, en ese contexto, sigue siendo una opción válida con una ventaja que los procesos judiciales no tienen: produce efectos desde el primer día, con independencia de cómo acabe el proceso. Un artista podría además ejercer la acción del art. 47, invocar el art. 1.583 CC y regrabar simultáneamente, porque cada instrumento actúa sobre un aspecto distinto del problema.

Sin embargo, quedan dos lagunas que el marco vigente no cubre. La primera es la ausencia de regulación específica para las cláusulas de restricción de regrabación: no hay ninguna norma que fije su duración máxima ni criterios de proporcionalidad, ni a nivel

nacional ni europeo. La segunda es la protección de los menores. El ordenamiento exige el consentimiento de los representantes legales, pero no pone límites sobre la duración ni el alcance de las cesiones firmadas en minoría de edad. Taylor firmó con quince años y eso no debería ser posible sin más garantías.

La regrabación funciona como mecanismo de tutela, pero no para todo el mundo. Requiere que el artista conserve la titularidad de sus composiciones y tenga medios para producir una versión comparable. Para quien cedió prácticamente todo o no escribe sus propias canciones, no cambia nada.

El caso Swift deja una lección que va más allá del Derecho comparado. La tutela efectiva no depende solo de que la ley prevea los instrumentos, sino de que el artista pueda activarlos sin asumir años de litigación y costes que no puede permitirse. Mientras esa brecha exista, la regrabación seguirá siendo para muchos la salida más racional. No porque sea la mejor opción jurídica, sino porque es la única que no depende de la decisión del juez.

BIBLIOGRAFIA

LEGISLACIÓN Y NORMATIVA

- Código Civil, Real Decreto de 24 de julio de 1889, *BOE* núm. 206 (1889).
[https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1)/con)
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. *BOE* núm. 97, de 22 de abril de 1996.
<https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1/con>
- Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre [...], en lo relativo a la transposición de la Directiva (UE) 2019/790. *BOE* núm. 262, de 3 de noviembre de 2021.
<https://www.boe.es/eli/es/rdl/2021/11/02/24>
- Directiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2011, por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, *DOUE L 265* (2011).
<https://www.boe.es/doue/2011/265/L00001-00005.pdf>
- Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital. *DOUE L 130* (2019). <https://www.boe.es/doue/2019/130/L00092-00125.pdf>
- Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. *17 U.S.C.* (1976).
<https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf#page=24.11>
- California Labor Code § 2855 b), introducida mediante reforma de 1987.
https://california.public.law/codes/labor_code_section_2855
- *Visual Artists Rights Act*, 17 U.S.C. (1990).
<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/106A>

MONOGRAFIAS Y ARTICULOS DOCTRINALES

- Blanco Gómez, I. (2025). Derechos de autor, contratos y regrabaciones: el caso de Taylor Swift y el futuro de la Propiedad Intelectual en la industria musical. *Revista Iberoamericana de Economía, Gestión y Recursos Humanos*, 5-22.
- Brey Rodríguez-Tembleque, M. (2023). El Derecho de transformación. Límites y obra derivada. *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, 48, 125-152.
- Garrote Fernández-Díez, I. (2009). El art. 1.563 del Código Civil y los límites temporales del contrato discográfico. *Pe. i. Revista de Propiedad Intelectual*, (33), 39-81.
- Jiménez Sánchez, G. J., & Díaz Moreno, A. (2024). *Derecho mercantil* (28.^a ed.). Tecnos.
- Nimmer, M. B., & Nimmer, D. (2022). *Nimmer on Copyright*. LexisNexis.
- Marco Molina, J. (1994). Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del Derecho de autor. *Anuario de Derecho Civil*, (1), 121-208.
- Ramos Apaza, L. J. (2022). Los derechos conexos en la industria musical: Una mirada analítica al caso controversial de la artista estadounidense Taylor Swift. *Revista LP Derecho*, 2, 144-159.
- Simón Altaba, M. (2017). *El derecho de transformación en la Ley de Propiedad Intelectual española* [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra].
- Yuvaraj, J. (2024). 'It's Me, Hi, I'm The Problem, It's Me': Re-recording as an alternative to statutory copyright reversion. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 19(12).

JURISPRUDENCIA

Tribunal de Justicia de la Unión Europea

- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (2009, 16 de julio). *Infopaq International A/S c. Danske Dagblades Forening*, asunto C-5/08. ECLI:EU:C:2009:465.
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (2018, 13 de noviembre). *Levola Hengelo BV c. Smilde Foods BV*, asunto C-310/17. ECLI:EU:C:2018:899.
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (2019, 12 de septiembre). *Cofemel – Sociedade de Vestuário SA c. G-Star Raw CV*, asunto C-683/17. ECLI:EU:C:2019:721.

- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. (2020, 11 de junio). *Brompton Bicycle Ltd c. Chedech/Get2Get*, asunto C-833/18. ECLI:EU:C:2020:461.

Tribunal Supremo

- STS (Sala de lo Penal), de 14 de febrero de 1984 (RJ 1984/1129).
- STS (Sala de lo Penal), de 30 de mayo de 1984 (RJ 1984/3492).
- Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 1151/2001, de 12 de diciembre de 2001. ECLI:ES:TS:2001:9764.
- Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 1151/2002, de 26 de noviembre de 2002. ECLI:ES:TS:2002:7881.
- Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 683/2008, de 17 de julio de 2008. ECLI:ES:TS:2008:4940.
- Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, núm. 763/2012, de 18 de diciembre de 2012.

Audiencias Provinciales

- Audiencia Provincial de Madrid, Sección 23ª, núm. 81/2009, de 28 de enero de 2009 (JUR 2009/156651).

Tribunales británicos

- Sentencia del House of Lords de 16 de octubre de 1974, *A. Schroeder Music Publishing Co. Ltd v. Macaulay*, 1 W.L.R. 1308.
- Sentencia de la High Court (Queen's Bench Division) de 20 de mayo de 1991, *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, 1993 E.M.L.R. 152.
- Sentencia de la Court of Appeal (Civil Division) de 26 de julio de 1989, *Zang Tumb Tuum Records Ltd and Another v. Johnson*, 1993 E.M.L.R. 61.

Tribunales estadounidenses

- *Mtume v. Sony Music Entertainment, Inc.*, 408 F.Supp.3d 471 (S.D.N.Y. 2019).

