

Trabajo Fin de Grado

Las licencias *Creative Commons* como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

Autora:

Rita Royo Segarra

Director:

Prof. Dr. Pedro-José Bueso Guillén, LL.M. Eur.

Facultad de Derecho
Universidad de Zaragoza
Otoño 2017



Facultad de Derecho
Universidad Zaragoza



ÍNDICE

	Página
ABREVIATURAS.	3
I. INTRODUCCIÓN.	5
1. MODALIDAD DE TFG ESCOGIDA Y CUESTIÓN TRATADA EN EL TFG.	5
2. RAZÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA DEL TFG Y JUSTIFICACIÓN DE SU INTERÉS.	5
3. METODOLOGÍA SEGUIDA EN EL DESARROLLO DEL TFG.	7
II. EL SISTEMA NORMATIVO ESPAÑOL DE PROTECCIÓN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL: LOS DERECHOS DE AUTOR.	9
1. EL CONCEPTO DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN EL DERECHO ESPAÑOL.	9
2. REGULACIÓN ACTUAL.	10
3. NOCIONES BÁSICAS SOBRE LA REGULACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR: CONSIDERACIONES GENERALES, DERECHOS MORALES Y DE EXPLOTACIÓN, Y GESTIÓN COLECTIVA DE ESTOS ÚLTIMOS.	11
3.1. Los derechos morales.	13
3.2. Los derechos patrimoniales.	14
3.3. La gestión de los derechos de autor y las entidades de gestión colectiva.	15
III. EL <i>COPYLEFT</i> COMO ALTERNATIVA AL <i>COPYRIGHT</i>.	19
IV. APLICACIÓN DEL MODELO <i>COPYLEFT</i>: LAS LICENCIAS <i>CREATIVE COMMONS</i>.	23
1. INTRODUCCIÓN.	23
2. CLÁUSULAS Y TIPOS DE LICENCIAS.	24
3. HERRAMIENTAS DE DOMINIO PÚBLICO.	26
4. ESPECTRO DE APLICABILIDAD.	27

5. LEGALIDAD DE LAS LICENCIAS.	28
6. JURISPRUDENCIA.	30
V. LA REVERSIBILIDAD DE LAS LICENCIAS CREATIVE COMMONS. EN PARTICULAR, EL EJERCICIO DEL DERECHO DE RETIRADA DE LA OBRA.	33
1. IRREVOCABILIDAD Y MODIFICACIÓN DE LOS USOS PERMITIDOS.	33
2. DERECHO DE RETIRADA.	34
2.1. Ámbito de aplicación y requisitos.	35
2.2. El ejercicio del derecho de retirada de la obra licenciada bajo <i>Creative Commons</i> .	37
VI. CONCLUSIONES, EN ESPECIAL SOBRE LA COMPATIBILIDAD, LA IRREVOCABILIDAD Y EL DERECHO DE RETIRADA EN LAS LICENCIAS CREATIVE COMMONS.	43
VII. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DE CONSULTA.	45
1. BIBLIOGRAFÍA.	45
2. JURISPRUDENCIA.	47
3. RECURSOS ELECTRÓNICOS.	48
4. LEGISLACIÓN.	50
5. SEMINARIOS.	52
ANEXO I: CLÁUSULAS DE LAS LICENCIAS CREATIVE COMMONS.	53
ANEXO II: HERRAMIENTAS DE DOMINIO PÚBLICO.	56

ABREVIATURAS.

AGEDI	Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales
AIE	Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión de España
AISGE	Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión
Art(s).	Artículo(s)
BOE	Boletín Oficial del Estado
CC	Código Civil
CE	Constitución Española
CEDRO	Centro Español de Derechos Reprográficos
coord.	Coordinador/a
DAMA	Asociación Derechos de Autor de Medios Audiovisuales
dir.	Director/a
DOUE	Diario Oficial de la Unión Europea
ed.	Edición
EGEDA	Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales
F.D.	Fundamento de Derecho
GFDL	<i>GNU Free Document License</i>
GNU	<i>GNU's Not Unix</i>
GPL	<i>General Public License</i>
LPI	Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual
nº.	Número
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
OSE	Organización Sindical Española
RD	Real Decreto
RD Ley	Real Decreto-Ley
SAP	Sentencia de la Audiencia Provincial
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
SJM	Sentencia del Juzgado de lo Mercantil
SJPI	Sentencia del Juzgado de Primera Instancia
STS	Sentencia del Tribunal Supremo

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

t.	Tomo
TFG	Trabajo de Fin de Grado
VEGAP	Visual, Entidad de Gestión de Artistas Plásticos
vid.	Véase
vol.	Volumen

I. INTRODUCCIÓN.

1. MODALIDAD DE TFG ESCOGIDA Y CUESTIÓN TRATADA EN EL TFG.

El presente TFG es fundamentalmente un trabajo de revisión e interpretación crítica bibliográfica, si bien cuenta también con una parte significativa de revisión e interpretación crítica normativa, y en menor medida, jurisprudencial.

La cuestión tratada en el mismo es el análisis y la revisión normativa y doctrinal de modelos alternativos de protección de la propiedad intelectual, y en concreto, de las licencias *Creative Commons* como un ejemplo de *copyleft* aplicado a obras impresas, gráficas y audiovisuales¹, frente al modelo resultante de la vigente Ley de Propiedad Intelectual – de ahora en adelante, LPI –, con especial interés en su compatibilidad con el ordenamiento español en esta materia, su carácter irrevocable y el ejercicio del derecho moral de retirada respecto a obras licenciadas al amparo de este modelo.

2. RAZÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA DEL TFG Y JUSTIFICACIÓN DE SU INTERÉS.

Con la aparición y el uso masivo de Internet, y especialmente desde principios del siglo XXI, parece resultar cada vez más evidente cómo los modelos tradicionales de protección de la propiedad intelectual, esto es, los basados en el *copyright*, no se adaptan a las necesidades actuales de nuestra sociedad, la sociedad del conocimiento, frente a nuevos modelos como el *copyleft* que, al contrario que los anteriores, permiten una gestión individual de las obras y un acceso gratuito a las mismas, sin necesidad de que existan intermediarios en el proceso, siendo el propio autor quien decide cómo explotar los derechos económicos inherentes a su creación (o incluso renunciar a los mismos), consiguiendo también una mayor difusión de su obra gracias al uso masivo de

¹ A este respecto, si bien estas licencias tienen su origen en la filosofía del movimiento del *software* libre, este tipo de obra no será objeto de estudio del trabajo, dada su complejidad.

la misma, que además permite compartir el conocimiento sin limitaciones ni costes adicionales.

Ahora bien, el *copyleft* no debe entenderse como un modelo opuesto a los derechos de autor, sino como alternativo, siendo posible su coexistencia, si bien existen algunos aspectos más controvertidos en dicha coexistencia, resultando muy interesante un estudio a fondo de la cuestión.

Asimismo, es conveniente destacar que, si bien los derechos de autor son una materia tradicionalmente ligada al Derecho civil, y más concretamente, a los derechos de propiedad especial sobre las cosas inmateriales (vid. arts. 428 y 429 CC), nada impide su inclusión igualmente en el ámbito mercantil, dada la importancia que estos derechos tienen en la actualidad en el marco de la actividad empresarial, por el auge de la que ha venido a identificarse como «industria cultural».

Hablar de derechos de autor hoy en día es hablar de libros y periódicos, de CD y DVD con contenido audiovisual, de obras de teatro y películas... para tener acceso a los cuales, los usuarios pagan un determinado precio, de manera que, al final, y como resultado de las diversas transacciones que tienen lugar en el panorama cultural actual, los titulares de los derechos de propiedad intelectual sobre dichas creaciones perciben una compensación económica por el uso de sus obras.

Así, sin perjuicio de su tradicional configuración como un atributo de la personalidad del autor de la creación, hoy en día cobra mayor importancia su carácter netamente patrimonial, al considerar dicha creación como un bien con cuya explotación económica el autor obtiene un beneficio. Asistimos, por tanto, a una mercantilización de la explotación de los derechos de autor, que tenderá a ser regulada de una u otra forma en función de cómo se entienden y explotan los derechos de autor en cada territorio – así, por ejemplo, el diferente tratamiento que se le da a los *software* a la hora de patentarlos en el ordenamiento estadounidense o el ordenamiento español.

Al mismo tiempo, desde el punto de vista teórico, son cada vez más los especialistas en Derecho Mercantil (además de los civilistas) los que se adentran en

abordar cuestiones de derechos de autor, como puede ser el caso de Peinado Gracia², pues el fenómeno socioeconómico del mercado afecta también a los bienes culturales. De hecho, ya desde mediados del siglo XX³, son muchos los autores que hablan, como se ha mencionado *supra*, de la existencia de una industria cultural.

Y además, si bien en España el término “propiedad intelectual” se ha venido utilizando para referirse exclusivamente a los derechos de autor, diferenciándola de la propiedad industrial, que tradicionalmente sí se ha considerado una materia mercantil⁴, en los países de nuestro entorno y por parte de organizaciones internacionales como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), el término de propiedad intelectual abarca los dos ámbitos, tanto el industrial como el de los derechos de autor, considerándose ambas materias, y no solo la primera como en el caso español, objeto de estudio del Derecho Mercantil.

En definitiva, hablar de propiedad intelectual hoy en día es hablar de actos de comercio en un nuevo mercado cultural con un nuevo objeto de comercio, los derechos de autor, y por tanto, de una materia que puede y debe ser estudiada en el marco de la disciplina del Derecho Mercantil.

3. METODOLOGÍA SEGUIDA EN EL DESARROLLO DEL TFG.

Para la elaboración de este trabajo, ha sido necesario servirse de diversos métodos, lo que ha dado lugar a un patente pluralismo metodológico.

En primer lugar ha sido preciso realizar un breve análisis literal y funcional de la normativa vigente en materia de propiedad intelectual, para lo cual se ha utilizado un método descriptivo.

² Vid. por todos, PEINADO GRACIA, J.I., «La propiedad intelectual: derechos de autor y derechos afines», en *Lecciones de Derecho Mercantil*, Aparicio et al. (coord.), vol. 1, ed. 13^a, Editorial Aranzadi, S.A., Cizur Menor, 2015, pp. 213-235; y PEINADO GRACIA, J.I. y SOLANA, D., «*Press clipping*: competencia desleal y propiedad intelectual», en *Revista de derecho de la competencia y la distribución*, nº. 2, 2008, pp. 37-63.

³ ADORNO, T. W. Y HORKHEIMER, M., «*Kulturindustrie*», en *Dialektik der Aufklärung*, Tiedemann (dir.), vol. 3, Suhrkamp Verlag, Fráncfort del Meno, 1944, pp. 128-163.

⁴ LACRUZ BERDEJO, J.L., «Propiedades especiales», en *Nociones de Derecho Civil Patrimonial e introducción al Derecho*, Lacruz Berdejo, ed. 7^a, Dykinson, Madrid, 2012, p. 150.

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

Posteriormente, con el fin de estudiar el tema principal de este trabajo, esto es, los modelos alternativos de protección de la propiedad intelectual, se ha optado por un método analítico-crítico, a través del cual se ha buscado, consultado y analizado doctrina y, aunque en menor medida, jurisprudencia sobre la cuestión, para después formular una serie de conclusiones al respecto de los aspectos más controvertidos del mismo, a través de un método inductivo.

Finalmente, a la hora de estudiar el derecho de retirada de la obra con licencia *Creative Commons* y la reversibilidad de las mismas se ha realizado un razonamiento inductivo.

II. EL SISTEMA NORMATIVO ESPAÑOL DE PROTECCIÓN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL: LOS DERECHOS DE AUTOR.

1. EL CONCEPTO DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN EL DERECHO ESPAÑOL.

La propiedad intelectual en sentido amplio constituye una de las propiedades especiales previstas en nuestro Código Civil, dado el carácter inmaterial de los bienes sobre los que recae. Los bienes inmateriales se caracterizan por ser creación del hombre y no ser perceptibles físicamente en sí mismos, sino a través de su materialización en, ahora sí, un bien material⁵ – por ejemplo, una obra de teatro (bien inmaterial) no será perceptible hasta que no se plasme sobre un libreto (bien material).

El ordenamiento jurídico español actual protege al mismo tiempo dos tipos de bienes inmateriales: de una parte, las invenciones, las creaciones y los signos de carácter industrial, y, de otra parte, las creaciones intelectuales de carácter científico, artístico y literario, que, en principio, no son susceptibles de aplicación industrial (si bien, en ocasiones puede optarse por renunciar a registrarlas como creación industrial, aunque ello fuera posible; o bien se acumula la protección que brindan ambos regímenes), articulando dicha protección en torno a dos conceptos diferentes que, juntos, integrarían el concepto de propiedad intelectual en sentido amplio – los llamados Derechos de Propiedad Intelectual (IPR⁶): por un lado, la propiedad industrial, y por otro, los derechos de autor, o propiedad intelectual en sentido estricto.

Ahora bien, como ya se ha adelantado en el epígrafe anterior, esta diferenciación sistemática entre propiedad industrial e intelectual propia de nuestro ordenamiento no se aprecia en la normativa de los países de nuestro entorno, en donde el término «propiedad intelectual» abarca los dos ámbitos, tanto el industrial como el de los derechos de autor. Cabría plantearse si el legislador español no debería seguir la corriente mayoritaria en este sentido, si bien esta discusión no es objeto de este TFG.

⁵ LACRUZ BERDEJO, J.L., «Propiedades...», *cit.*, p. 149.

⁶ Del inglés, *Intellectual Property Rights*.

2. REGULACIÓN ACTUAL.

Centrándonos en el concepto de propiedad intelectual en sentido estricto, el art. 428 CC la define como el derecho del autor de una obra literaria, científica o artística a explotarla y disponer de ella a su voluntad, entendiendo como obra «las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro»⁷.

Conforme a lo dicho anteriormente, hablar de la misma en nuestro ordenamiento implica una remisión a la normativa en materia de derechos de autor, y más concretamente, al Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la LPI⁸, que ha sido modificado en diversas ocasiones, recientemente por el RD Ley 12/2017, de 3 de julio, por el que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, en cuanto al sistema de compensación equitativa por copia privada⁹.

Además de la ley anterior, se han promulgado normas de desarrollo sobre copia privada¹⁰, sobre derecho de remuneración a los autores por los préstamos de sus obras en determinados establecimientos accesibles al público (RD 624/2014, de 18 de julio, por el que se desarrolla el derecho de remuneración a los autores por los préstamos de sus obras realizados en determinados establecimientos accesibles al público¹¹), y de regulación del Registro General de la Propiedad Intelectual (RD 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual¹²), entre otras.

⁷ Art. 10 LPI.

⁸ BOE n.º. 97, de 22 de abril de 1996.

⁹ BOE n.º. 158, de 4 de julio de 2017.

¹⁰ Precisamente, la última modificación de la LPI operada mediante el RD Ley 12/2017, de 3 de julio, ha tenido esta cuestión por objeto. A este respecto, cabe destacar que esta no es la primera norma reguladora de la materia, pues en 2012 ya se promulgó el controvertido RD 1657/2012, de 7 de diciembre (BOE n.º. 295, de 8 de diciembre de 2012), que aprobaba, entre otras medidas, el canon digital, si bien este fue derogado recientemente por el Tribunal Supremo, por ser contrario al derecho de la Unión Europea – a este respecto, vid. STS (Sala de lo Contencioso-Administrativo, Sección 4ª) de 10 de noviembre de 2016 (RJ 2016/6443).

¹¹ BOE n.º. 186, de 1 de agosto de 2014.

¹² BOE n.º. 75, de 28 de marzo de 2003.

Además, conviene señalar que la citada normativa se ha desarrollado de conformidad con la legislación en materia de propiedad intelectual a nivel comunitario e internacional, siendo de especial importancia la Directiva 93/98/CEE, del Consejo, de 29 de octubre de 1993, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines¹³, que promovió la redacción de la LPI; así como la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, 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 información¹⁴; la 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 afines¹⁵; y la Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas¹⁶, las cuales promovieron la reforma de la LPI a través de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el RD Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil¹⁷, con el fin de continuar con el proceso de armonización de la legislación en materia de propiedad intelectual en los países de la Unión Europea.

3. NOCIONES BÁSICAS SOBRE LA REGULACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR: CONSIDERACIONES GENERALES, DERECHOS MORALES Y DE EXPLOTACIÓN, Y GESTIÓN COLECTIVA DE ESTOS ÚLTIMOS.

Conforme a la citada normativa, la propiedad intelectual de una obra se otorga a su autor por el mero hecho de su creación, de manera automática, sin necesidad de inscripción en registro alguno^{18,19}.

¹³ DOUE n.º. 290, de 24 de noviembre de 1993.

¹⁴ DOUE n.º. 167, de 22 de junio de 2001.

¹⁵ DOUE n.º. 265, de 11 de octubre de 2011.

¹⁶ DOUE n.º. 299, de 27 de octubre de 2012.

¹⁷ BOE n.º. 268, de 5 de noviembre de 2014.

¹⁸ Art. 1 LPI.

Y además, la propiedad intelectual otorga a su titular dos tipos de derechos: derechos de carácter personal o morales y derechos de carácter patrimonial o de explotación²⁰, los cuales serán explicados en profundidad más adelante.

Junto a la dualidad de derechos, la propiedad intelectual presenta otra característica esencial: el objeto sobre el que recae, un bien inmaterial. Como ya se ha adelantado, los derechos del autor no recaerán sobre el soporte material de la obra, sino sobre la obra en sí misma, la cual tiene autonomía propia. Y esta característica de inmaterialidad del objeto es la que permite la posibilidad de disfrute de la obra por un número ilimitado de personas al mismo tiempo y en diferente lugar, el cual se ha visto acentuado todavía más con los avances tecnológicos en el mundo de las comunicaciones y la aparición de obras en formato digital.

Conforme al art. 5.1 LPI, «se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria artística o científica». De este modo, sólo con carácter excepcional y respecto a los programas de ordenador, las personas jurídicas podrán considerarse también autoras de las mismas, si bien en los casos de obras colectivas y obras anónimas o seudónimas, las personas jurídicas pueden ejercer también los derechos de autor sobre dichas obras²¹.

Por último, si bien la LPI recoge en el art. 10 una serie de supuestos de obras protegidas, esta lista tiene carácter abierto²², de manera que cualquier resultado estético fruto de un proceso creativo y diferente a lo ya existente, en tanto que permite apreciar la impronta del autor sobre el mismo, puede ser objeto de protección. Cabe destacar que no es necesario ningún requisito de calidad o mérito para otorgar protección a la obra.

¹⁹ Ahora bien, aunque esta inscripción no sea obligatoria para ser titular de derechos de autor, en el caso de las obras impresas, el depósito legal de la obra será obligatorio conforme a la Ley 23/2011, de 29 de julio, de depósito legal (BOE nº. 182, de 30 de julio de 2011), so pena de incurrir en una sanción en virtud del art. 20 de la citada Ley.

²⁰ Art. 2 LPI.

²¹ Art. 5.2 LPI.

²² PEINADO GRACIA, J.I., «Comentario al artículo 10», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Palau et al. (dir.), Tirant lo Blanch., Valencia, 2017, p. 175.

Realizadas estas sucintas consideraciones generales respecto a los derechos de autor y sus características más reseñables, en los siguientes subepígrafes se procede a estudiar los dos tipos de derechos que asisten al autor de una obra de manera separada

3.1. Los derechos morales.

Los derechos morales derivan de la especial vinculación entre el autor y su obra, y son derechos personalísimos, de manera que son irrenunciables, inembargables e inalienables²³.

Los derechos morales que nuestra LPI otorga al autor suponen una diferencia fundamental con respecto a otros sistemas de *copyright*, como el de Estados Unidos, donde los derechos de autor tienen un carácter fundamentalmente patrimonial, permitiéndose su enajenación; en el caso español, solo algunos de los derechos morales serán transmisibles, y sólo vía *mortis causa*²⁴, pues su carácter personalísimo impide su transmisión *inter vivos* – es el caso de los derechos de paternidad, integridad y divulgación.

Los derechos morales son el derecho de paternidad, esto es, exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; el derecho de divulgación, es decir, si su obra ha de ser divulgada, en qué forma, y si ha de hacerse bajo su nombre, seudónimo o signo, o anónimamente; el derecho a la integridad, exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus intereses legítimos o menoscabo de su reputación; el derecho de modificación, o sea, modificar la obra, siempre respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural; el derecho de retirada o arrepentimiento, pudiendo retirar la obra del comercio por motivos personales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de explotación; y el derecho de acceso al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle

²³ CÁMARA ÁGUILA, M. P., «El derecho moral del autor», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 113.

²⁴ Art. 15 LPI.

en poder de otro, a fin de ejercitar cualquier derecho que asista al autor²⁵. Cabe destacar que se trata de una lista cerrada²⁶.

De la lista de derechos anteriormente enunciada, habrá derechos que jamás se extinguirán, como el de paternidad y el de integridad, y que en ausencia del autor podrán ser ejercidos por sus herederos o personas naturales o jurídicas designadas a tal efecto por el autor²⁷. Por otro lado, el derecho de divulgación se extinguirá tras el transcurso de setenta años después del fallecimiento del autor, pudiendo ser ejercido por las personas anteriormente mencionadas²⁸. El resto de derechos morales se extinguirán con el fallecimiento del autor²⁹.

Por último, cabe destacar que, conforme al art. 140 LPI, cualquier quebrantamiento de los derechos morales dará derecho a una indemnización por daño moral. En estos casos, no será necesario demostrar perjuicio económico alguno y la cuantía de la indemnización se fijará conforme a los criterios recogidos en el mismo artículo³⁰.

3.2. Los derechos patrimoniales.

Los derechos patrimoniales se definen como el conjunto de posibilidades de explotación o disfrute económico derivadas de la utilización de la obra³¹.

Estos derechos son los siguientes: reproducción, distribución, comunicación pública, transformación y colección, así como otros derechos patrimoniales que dependen de la naturaleza de la obra, como por ejemplo el de participación en la reventa de obras plásticas³², si bien se trata de un *numerus apertus*³³. Además, algunos autores

²⁵ Art. 14 LPI.

²⁶ PEINADO GRACIA, J.I., «La propiedad intelectual:...», *cit.*, pp. 222.

²⁷ Art. 15.1 LPI.

²⁸ Art. 15.2 LPI.

²⁹ Art. 15 LPI *a sensu contrario*.

³⁰ Art. 140 LPI.

³¹ BERCOVITZ ÁLVAREZ, G., «Los derechos de explotación», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 77.

³² Art. 17 LPI.

dividen estos derechos en dos categorías: derechos exclusivos y derechos de simple remuneración³⁴.

Al contrario que los derechos morales, al no tener el carácter de personalísimos, la titularidad de los derechos de explotación puede transmitirse a terceros, quienes los adquirirán de manera derivativa³⁵.

Existen además normas específicas en relación con el contrato de edición, el contrato de representación teatral y ejecución musical, y la obra audiovisual³⁶.

Estos derechos tienen una duración igual a la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento³⁷ – en los casos en que existe más de un autor, la LPI regula el cómputo de este plazo en su art. 28.

El transcurso de este plazo determina el ingreso de la obra en el dominio público³⁸, pues se entiende que transcurrido dicho período, el interés social en acceder a la obra es superior a los intereses de los herederos del autor. De esta manera, la obra podrá ser utilizada por cualquiera, respetando siempre la autoría e integridad de la misma, que como ya se ha señalado, son derechos morales que nunca se extinguirán.

3.3. La gestión de los derechos de autor y las entidades de gestión colectiva.

Si bien el ejercicio de los derechos anteriormente citados corresponde inicialmente al autor, el Título IV del Libro III de la LPI prevé la existencia de entidades de gestión colectiva de estos derechos. Así, estas entidades pueden definirse como organizaciones privadas de base asociativa y naturaleza no lucrativa que se

³³ NAVAS NAVARRO, S., «Dominio público, diseminación *online* de las obras del ingenio y cesiones “*Creative Commons*” (necesidad de un nuevo modelo de propiedad intelectual)», en *Actas de Derecho Industrial*, nº. 32, 2011-2012, p. 249.

³⁴ BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., «Introducción a la propiedad intelectual», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 21.

³⁵ Art. 43.1 LPI.

³⁶ Vid. capítulos II y III y el art. 97 LPI.

³⁷ Art. 26 LPI.

³⁸ Art. 41 LPI.

dedican, en nombre propio o ajeno, a la gestión de derechos de propiedad intelectual de carácter patrimonial por cuenta de sus legítimos titulares³⁹.

Cabe destacar que únicamente podrán gestionar los derechos patrimoniales (reproducción, distribución, comunicación pública, transformación, participación, compensación equitativa y remuneración equitativa), pues se debe recordar que los derechos morales son indisponibles y corresponden exclusivamente al autor de la obra, o en su caso, a sus sucesores.

En la actualidad existen ocho entidades de gestión colectiva en España⁴⁰: la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que es la más importante de todas; el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO); Visual, Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP); la Asociación Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA); Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión de España (AIE); Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión (AISGE); la Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI); y la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA).

Para constituirse como tales, conforme al art. 147 LPI, precisan de una autorización por parte del Ministerio de Cultura, con objeto de garantizar una adecuada protección de la propiedad intelectual, autorización que se concederá siempre y cuando las entidades cumplan los requisitos previstos en el art. 148 LPI, se publicará en el BOE cuando sea concedida, y será revocable por parte del Ministerio, previo apercibimiento, si sobreviniera o se pusiera de manifiesto algún hecho que pudiera haber originado la denegación de la autorización, o si la entidad de gestión incumpliera gravemente las obligaciones legalmente establecidas, ello conforme al art. 149 LPI. Una vez autorizadas, las entidades estarán legitimadas para ejercitar los derechos de autor que les sean encomendados.

³⁹ <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/entidades-de-gestion-colectiva.html>, consultado el 12 de julio de 2017.

⁴⁰ <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/direcciones-y-tarifas.html>, consultado el 12 de julio de 2017.

De nuevo conforme al art. 147 LPI, las entidades, con el fin de garantizar una protección real de la propiedad intelectual, no podrán tener ánimo de lucro, ausencia que en la práctica resulta un tanto cuestionable.

La encomienda de la gestión deberá realizarla el titular de los derechos en cuestión a través de un contrato de mandato, al que se le aplicará lo provisto en el Código Civil, si bien la LPI introduce algún matiz al respecto – vid. el artículo 153. La duración del contrato no podrá ser superior a tres años, si bien será renovable por períodos de un año. Tampoco podrá imponer como obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación ni la de la totalidad de la obra o producción futura, sin perjuicio de los derechos cuyo ejercicio sea exclusivo de las entidades de gestión, como por ejemplo el derecho a percibir de las entidades usuarias de las obras reproducidas parcialmente, distribuidas y comunicadas públicamente en los centros docentes universitarios o centros de investigación por su personal y con sus medios propios, para los casos de libros de textos, manuales universitarios, artículos de revistas o publicaciones asimiladas (art. 32.4 *in fine*).

Algunos autores afirman que estas entidades son importantes hasta el punto de que algunos derechos de autor dejarían de ser efectivos sin la mediación de las mismas⁴¹, pues los costes vinculados con la vigilancia individual del cumplimiento de la legalidad por parte de los usuarios superarían los beneficios de la explotación de la obra, lo que desincentivaría el ejercicio de los derechos de autor, y lo que sería más grave, la producción de obras de ingenio.

Sin embargo, hay voces que sostienen que «la gestión colectiva obliga, en la práctica, a la sindicación, que constitucionalmente es una opción voluntaria»^{42,43}. Más aún, podríamos hablar de una situación de sindicación vertical, pues autores y empresarios de la industria cultural forman parte de la misma entidad, algo que en cierto modo puede recordarnos a la Organización Sindical Española (OSE), el único sindicato

⁴¹ PEINADO GRACIA, J.I., «La propiedad intelectual:...», *cit.*, p. 229.

MARÍN LÓPEZ, J.J., «Las entidades de gestión», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 276.

⁴² Art. 28.1 CE *in fine*.

⁴³ DEL POZO, A. B., «Derechos de autor: de la gestión colectiva a la individual», en *Iuris: Actualidad y práctica del Derecho*, nº. 147, 2010, p. 7.

permitido en España durante la dictadura franquista (1939-1975), de afiliación obligatoria y de carácter vertical. A este respecto, resulta también interesante señalar que, si bien hasta 1941 existieron hasta siete entidades de gestión colectiva diferentes, la Ley de 24 de junio de 1941 otorgó a la SGAE el ejercicio en exclusiva de la gestión de todos los derechos de autor⁴⁴. Si bien con el paso del tiempo y la llegada de la democracia se fundaron nuevas entidades de gestión colectiva, la SGAE sigue siendo hoy en día la entidad más importante⁴⁵. Así pues, la relación entre el sindicalismo vertical y la gestión colectiva de los derechos de autor fue antaño más cercana de lo que pudiera parecer.

Y aunque dicha opinión puede resultar un tanto extremista, pues la sindicación se define como la asociación de trabajadores para la defensa y promoción de sus intereses, y los autores no siempre podrán ser considerados trabajadores, es evidente que sí obliga a ser parte de una asociación, y este modelo de gestión es el único previsto en la LPI, por lo que, si el autor no propone otra alternativa, se aplica de manera automática, y en la práctica, este termina por formar parte de la organización, aún en contra de su voluntad.

Sin embargo, dada la cada vez mayor presencia de opiniones en contra de la gestión colectiva de los derechos de autor debido a la mala reputación que algunas de estas entidades han adquirido en los últimos tiempos⁴⁶, y la facilidad de producción, reproducción y distribución de obras que ofrecen Internet y el resto de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, en las dos últimas décadas han surgido en España alternativas frente a la gestión colectiva basadas en la gestión individual de sus derechos por parte del autor, tal y como se pone de manifiesto en los siguientes epígrafes.

⁴⁴ MARÍN LÓPEZ, J.J., «Las entidades...», *cit.*, p. 275.

⁴⁵ PEINADO GRACIA, J.I., «La propiedad intelectual:...», *cit.*, p. 231.

⁴⁶ https://elpais.com/cultura/2017/07/23/actualidad/1500839107_398569.html, consultado el 24 de julio de 2017.

III. EL COPYLEFT COMO ALTERNATIVA AL COPYRIGHT.

Para comenzar a abordar este apartado, resulta muy interesante traer a colación una reflexión de Díez Picazo sobre el cambio social y el cambio jurídico realizada en su obra *Experiencias jurídicas y teoría del Derecho*⁴⁷: «el cambio social, bien sea un cambio tecnológico, bien sea un cambio ideológico, determina un cambio en el ordenamiento jurídico. No es que el ordenamiento jurídico deba cambiar, es que ha cambiado ya. Cuando el legislador acomete una reforma cumple una función notarial: constata o da fe de que algo ha cambiado ya. Y cuando el legislador permanece inmóvil, no hace otra cosa que facilitar los instrumentos espontáneos de reajuste de la vida social».

Resulta innegable la influencia que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y especialmente Internet, están teniendo sobre el acceso a la cultura y a la información en la actualidad, permitiendo alcanzar un mayor número de obras de formas muy diversas – incluso de manera ilegal, si bien este no debe ser el camino a seguir.

Además, estas innovaciones han traído consigo no solo un cambio tecnológico, sino también un cambio social: si bien hace tiempo que se habla de la existencia de una sociedad de la información⁴⁸, esta aspira a evolucionar hacia una sociedad del conocimiento⁴⁹, en la cual compartir el saber entre los agentes de la misma es algo fundamental, pero esto no se ve facilitado por el modelo de protección de los derechos de autor actual.

⁴⁷ DÍEZ-PICAZO, L., *Experiencias jurídicas y teoría del Derecho*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 319.

⁴⁸ El término «sociedad de la información» fue acuñado por primera vez en 1973 por el sociólogo estadounidense Daniel Bell en su obra *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, caracterizando a esta nueva sociedad como aquella cuyo eje principal es el la creación, distribución y manipulación de información, la cual juega un papel esencial en las actividades sociales, culturales y económicas.

⁴⁹ Este nuevo concepto surge a finales de los años noventa del siglo pasado, de la mano de Peter Drucker, como evolución del concepto anterior, gracias al *boom* de Internet y de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, lo que provocó profundas transformaciones sociales, culturales y económicas.

Todo ello ha planteado la necesidad de volver a definir el alcance de los derechos de autor. Y además, la propiedad intelectual en sí misma, al margen de los avances tecnológicos citados, cuenta con el hándicap de ser una institución jurídica tremendamente cambiante⁵⁰. Sin embargo, parece que el legislador español no se ha adaptado a dichos cambios, facilitando así la aparición de otros instrumentos que responden a los nuevos paradigmas de la industria cultural, tal y como vaticinaba Díez-Picazo que ocurriría ante la inmovilidad legislativa. Ahora bien, es cierto que puede hablarse más bien de una pérdida de autonomía normativa en relación con las grandes líneas regulativas a favor de la Unión Europea – si bien también puede apreciarse cierta inacción en relación con materias como la copia privada. Por tanto, habrá que esperar a que estos cambios se produzcan a nivel comunitario, donde, si bien todavía existen ciertas reticencias a imponer un modelo basado en el *copyleft* en lugar de en el *copyright*, sí se están produciendo importantes avances en la materia⁵¹.

Aunque en el sistema español se han acometido tímidas reformas legislativas en los últimos años, estas han respetado el modelo imperante hasta la fecha, que tal y como se puede inferir de las características expuestas en el apartado anterior, se trata de un modelo centrado en la figura del autor, entendido como creador solitario, aislado del público, y que merece ser objeto de protección legal. Frente a este modelo, Internet y el resto de nuevas tecnologías proponen un modelo mucho más dinámico, en el que el autor puede recabar la cooperación de otros autores para crear su obra, y está en contacto con su público⁵², siendo capaz de autogestionarse, de manera que el acento no

⁵⁰ RODRÍGUEZ MORO, L., «Creative Commons: un nuevo entendimiento de la cultura y la adecuación de sus licencias a la normativa española», en *Revista Aranzadi de Derecho y Nuevas Tecnologías*, nº. 28/2012, 2012, p. 66.

⁵¹ En mayo de 2015, la Comisión Europea anunció que estaba prevista la creación de un nuevo sector en el Mercado Único Europeo, el Mercado Único Digital (en inglés, *Digital Single Market*), con el fin de modernizar la legislación en materia de derechos de autor para la era digital. Para ello, se proponen tres objetivos: aumentar el acceso transfronterizo a contenido online; crear más oportunidades de uso de materiales licenciados bajo *copyright* en educación, investigación y patrimonio cultural; y mejorar el funcionamiento del mercado de los derechos de autor (<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/modernisation-eu-copyright-rules#choiceandaccess>, consultado el 26 de julio de 2017).

Además, para facilitar la creación de este Mercado Único Digital, la próxima Directiva de la Unión Europea en esta materia, la Propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo sobre los derechos de autor en el mercado único digital [COM(2016) 593 final], de la cual por el momento solo se dispone de un borrador (<http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2016/ES/1-2016-593-ES-F1-1.PDF>, consultado el 5 de septiembre de 2017), reduce las limitaciones a los derechos de explotación, lo que en la práctica no deja de ser una suerte de *copyleft*, o al menos, facilita el uso de modelos inspirados por esta filosofía.

⁵² NAVAS NAVARRO, S., «Dominio público...», *cit.*, p. 242.

se pone tanto en el autor como en la creación de la obra, que es el objeto que merece ser protegido, en su caso. En este contexto, han surgido corrientes de pensamiento y filosofías que proponen modelos normativos alternativos para la protección de la propiedad intelectual, como el *copyleft*.

El *copyleft* es un concepto que aparece en contraposición al *copyright*, a raíz del juego de palabras *left – right*, o sea, «izquierda – derecha», pero también, «dejado», en alusión a dejar copiar, frente al sistema de *copyright*, donde es necesaria la autorización para copiar. Esta terminología fue acuñada por primera vez por el programador estadounidense Richard Stallman entre finales de los años setenta y principios de los años ochenta, ligado al desarrollo del sistema operativo GNU en contraposición al sistema operativo privativo UNIX, el cual fue licenciado bajo la cláusula «algunos derechos reservados»⁵³, frente al habitual «todos los derechos reservados»⁵⁴. Stallman actuó así con el fin de permitir que el programa que estaba desarrollando pudiera ser utilizado por todo aquel que así lo quisiera, modificado, mejorado y distribuido, ya fuera con o sin fines comerciales, y sin necesidad de pedir permiso a nadie, manteniendo siempre dicha libertad para los posteriores usuarios. Esto terminó por convertirse en la filosofía propia del movimiento de *software* libre. Y poco tiempo después, Stallman fundó, junto a otros colegas, la *Free Software Foundation* (Fundación para el Software Libre), que tiene por objeto eliminar las restricciones sobre la copia, redistribución, entendimiento y modificación del *software*.

La licencia básica, y más primitiva, para la implementación del *copyleft* es la *General Public License* (GPL), aplicada inicialmente al GNU, y posteriormente a muchos otros programas informáticos, y que está en estrecha relación con la *GNU Free Document License* (GFDL), utilizada en los manuales que acompañan dichos programas informáticos, si bien posteriormente fue utilizada en otros ámbitos, como en la popular enciclopedia *online* Wikipedia para los contenidos textuales – el uso de las imágenes suele estar licenciado mediante otras vías.

⁵³ Del inglés, «*some rights reserved*».

⁵⁴ Del inglés, «*all rights reserved*».

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

Con el tiempo, han surgido otros proyectos y licencias similares dentro de este movimiento social⁵⁵, ampliando la aplicación del concepto *copyleft* a casi cualquier ámbito cultural, no solo al informático. El proyecto *Creative Commons*, que es objeto de análisis en el siguiente apartado, es una de las alternativas más moderadas, pero que más éxito han cosechado a nivel internacional para la protección de obras impresas, gráficas y audiovisuales.

⁵⁵ *Art Libre* o Aire Incondicional son otros ejemplos, aunque de menor importancia.

IV. APLICACIÓN DEL MODELO *COPYLEFT*: LAS LICENCIAS *CREATIVE COMMONS*.

1. INTRODUCCIÓN.

Creative Commons es una organización surgida en 2001 en Estados Unidos, con sede en la Universidad de Stanford, nacida a partir de la unión de diversos expertos en sectores relacionados con las nuevas tecnologías, las leyes y la producción cultural – Lawrence Lessig, Eric Saltzman, Eric Eldred, Michael Carroll, James Boyle y Hal Abelson –, tras la estela del movimiento del *software* libre⁵⁶.

Dado su origen estadounidense, el sistema fue diseñado inicialmente en inglés y conforme a la legislación estadounidense en materia de propiedad intelectual, pero el afán de sus creadores por que tuviese vocación universal y fuese aplicable a nivel mundial ha llevado a traducir las licencias a otros idiomas y adaptarlas a otras jurisdicciones – esto hace pensar en si la propiedad intelectual, dada la rapidez y la facilidad con la que se comparten las obras hoy en día a lo largo y ancho del mundo, debería ser regulada de manera internacional, si bien como ya se apuntaba en el apartado número III del presente trabajo, el concepto de propiedad intelectual varía de jurisdicción en jurisdicción⁵⁷.

Así, gracias a la labor de sus fundadores y de diversos colaboradores y afiliados, *Creative Commons* está presente hoy en más de 85 países en todo el mundo⁵⁸, y entre ellos, España, a donde llegó en 2004 gracias al Programa de mejora e innovación docente de la Universidad de Barcelona, en el seno del cual se detectó la necesidad de disponer de una herramienta legal para facilitar la difusión de contenidos docentes del

⁵⁶ LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives per gestionar els drets d'autoria en la difusió de continguts. Les licencias de Creative Commons.*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008, p. 30.

⁵⁷ Ahora bien, es cierto que la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) realiza una importante labor de uniformización y armonización a nivel internacional, y dicho esfuerzo debe ser reconocido.

⁵⁸ <https://creativecommons.org/about/global-affiliate-network/>, consultado el 13 de julio de 2017.

profesorado, solventándola a través de la importación estas licencias al territorio español⁵⁹.

La organización pone a disposición de los autores y creadores un sistema de licencias gratuitas, y de fácil uso, con el que permitir a terceras personas utilizar o modificar sus obras bajo determinadas condiciones, ya sea por razones económicas o vocacionales. Estas licencias reciben el mismo nombre que la organización, «licencias *Creative Commons*», y son documentos con tres capas de formato: un formato iconográfico (*Commons Deed*), ilustrado mediante iconos que expresan de manera sucinta las explotaciones autorizadas y restricciones; un formato escrito (*Legal Code*), valiéndose de argot jurídico y con mayor profundidad explicativa; y un formato electrónico (*Digital Code*), legible por los ordenadores.

Con cualquiera de los citados niveles de lectura se deja constancia de los usos que los titulares de derechos de autor permiten sobre sus obras y las condiciones bajo las que deben hacerse esos usos, que no son más que pequeñas o grandes renunciaciones a la propiedad intelectual a favor de la libre circulación de ideas y saberes⁶⁰.

2. CLÁUSULAS Y TIPOS DE LICENCIAS.

Si bien su número es limitado, las cláusulas que *Creative Commons* pone al servicio del cedente son abundantes y diversas en comparación con otras iniciativas similares⁶¹, y descansan sobre las siguientes variables: «reconocimiento» [de la autoría]⁶², que deberá ser incorporada a cualquier licencia, pues como ya se ha señalado, la paternidad de la obra es una exigencia de mínimos; «no comercial»⁶³, que hace referencia a si se permite o no usar la obra con fines comerciales⁶⁴; «sin obra

⁵⁹ LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives...*, cit., p. 33.

⁶⁰ LENORE, V., «*Creative Commons*. Otro *copyright* es posible», en *Revista Ladinamo*, nº. 6, 2003, p. 48.

⁶¹ Vid., por ejemplo, la iniciativa *Color Iuris*, que solo ofrece tres tipos de licencias, y solo dos de ellas están inspiradas en la filosofía *copyleft*. Para más información: <https://www.coloriuris.net/derechos-autor/info/gestionar-mis-derechos/>.

⁶² <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

⁶³ <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

⁶⁴ A este respecto, existe cierta controversia entre la doctrina española acerca de si debe existir o no ánimo de lucro para entender que se le da un uso comercial a la obra, ya que las licencias, como ya se

derivada»⁶⁵, que no permite la transformación de la obra original; y «compartir igual»⁶⁶, de manera que quien quiera transformar la obra deberá licenciar el resultado bajo las mismas condiciones.

Actualmente los usuarios pueden disfrutar de la versión 4.0 de estas licencias, operativa desde noviembre de 2013⁶⁷. Hasta la fecha, ha habido otras cuatro versiones, y con ellas, otras cláusulas que hoy en día ya han quedado en desuso, pero dadas sus peculiares características, merecen una breve mención, como por ejemplo, la cláusula «*sampling*»⁶⁸, que permite tomar fragmentos de una obra para incluirlos en otra nueva, o la cláusula «naciones en desarrollo»⁶⁹, conforme a la cual los derechos de autor sólo tendrán vigencia en los países desarrollados, y no así en los países en vías de desarrollo.

Para más información, el Anexo I incluye una tabla con los principales tipos de cláusulas vigentes en formato *Commons Deed* y una descripción más profunda de las condiciones de cada una.

En función de las cláusulas que se incorporen a la licencia, podemos identificar diferentes tipos. Así, la más permisiva es la licencia «reconocimiento» (*by*), de manera que los usuarios pueden hacer cualquier uso o explotación de la obra con cualquier finalidad. Por tanto, permite su reproducción, distribución, comunicación pública, transformación e interpretación, con o sin ánimo de lucro, siempre y cuando se reconozca la paternidad de la obra.

Por otro lado, la licencia más restrictiva es la licencia «reconocimiento – sin obra derivada – no comercial» (*by-nd-nc*), con la cual el usuario solo podrá reproducir, distribuir, comunicar públicamente e interpretar la obra, siempre sin finalidades

ha explicado previamente, tienen su origen en un sistema anglosajón, donde se entiende que cualquier uso comercial tiene un ánimo de lucro, mientras que en el Derecho español, se entiende que puede darse un uso comercial a la obra sin necesidad de obtener y repartir un beneficio del mismo, que es como propiamente se define el ánimo de lucro.

⁶⁵ <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

⁶⁶ <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

⁶⁷ <https://wiki.creativecommons.org/wiki/4.0>, consultado el 27 de julio de 2017.

⁶⁸ <https://creativecommons.org/licenses/sampling+/1.0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

⁶⁹ <https://creativecommons.org/licenses/devnations/2.0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

comerciales, y no podrá transformarla. Es la licencia más utilizada, y permite compartir gratuitamente una obra a través de páginas web o redes P2P, entre otros medios.

Entre ambos extremos encontramos la licencia «reconocimiento – sin obra derivada» (*by-nd*), que permite hacer cualquier uso de la obra, incluso con fines comerciales, salvo la transformación; la licencia «reconocimiento – no comercial» (*by-nc*), que posibilita cualquier uso de la obra, incluida su transformación, pero siempre sin fines comerciales; la licencia «reconocimiento – no comercial – compartir igual» (*by-nc-sa*), que permite lo mismo que la anterior, y además obliga a que las nuevas obras resultado de la transformación de la original se compartan bajo las mismas condiciones; y la licencia «reconocimiento – compartir igual» (*by-sa*), que tolera cualquier uso, incluida la transformación, con fines comerciales si así lo quiere el usuario, siempre y cuando las posibles obras derivadas se licencien también bajo las mismas condiciones.

Las licencias «reconocimiento» y «reconocimiento – compartir igual», al igual que las herramientas de dominio público recogidas en el siguiente subepígrafe, son consideradas licencias «de cultura libre», el tipo de licencia que mayor número de usos permite hoy en día⁷⁰.

3. HERRAMIENTAS DE DOMINIO PÚBLICO.

Además de las licencias anteriores, *Creative Commons* pone a disposición de sus usuarios dos herramientas de dominio público: «sin derechos reservados»⁷¹ (*CC0*) y «sin *copyright* conocido»⁷² (*pdm*).

La primera ofrece la posibilidad al autor de que su obra pase a formar parte del dominio público directamente, si así lo desea, sin necesidad de respetar los plazos previstos en la legislación⁷³. Esta opción libera la obra, en la medida que lo permita la

⁷⁰ <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/freeworks/>, consultado el 30 de julio de 2017.

⁷¹ <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/cc0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

⁷² <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/pdm/>, consultado el 27 de julio de 2017.

⁷³ Art. 26 LPI.

ley, de todos sus derechos de propiedad intelectual. Ahora bien, hay autores que consideran que esta herramienta no podría ser aplicable en España, pues sería contraria a lo dispuesto en la LPI sobre plazos de protección de los derechos de autor⁷⁴.

La segunda herramienta no es más que una marca que cualquiera puede añadir a una obra ya libre de derechos de propiedad intelectual, para facilitar la identificación de las obras que forman parte del dominio público.

Para más información, el Anexo II contiene una tabla con las mencionadas herramientas de dominio público en formato *Commons Deed*, así como una descripción de cada una de ellas.

Para generar cualquiera de las licencias citadas, o para obtener las marcas que acompañan a las obras de dominio público, el autor debe acudir a la página *web* de *Creative Commons*⁷⁵, donde se le solicita que conteste a una serie de preguntas en relación a los usos que se le quiere otorgar a la obra, lo que genera una de las licencias enumeradas previamente, en función de los usos autorizados.

4. ESPECTRO DE APLICABILIDAD.

Uno de los principales motivos por el que estas licencias han alcanzado tal éxito en comparación con otras licencias libres es su espectro de aplicabilidad. A diferencia de la mayoría del resto de licencias, estas pueden aplicarse no solo a *software*, sino a cualquier obra musical, audiovisual, fotográfica y literaria, que son las que tienen una mayor actividad comercial hoy en día⁷⁶.

No obstante, y por lo que al *software* se refiere, si bien es cierto que las licencias *Creative Commons* pueden ser aplicadas también a programas informáticos gracias al nivel de lectura electrónico o *digital code*, la propia organización aconseja el uso de

⁷⁴ Vid., por todos, XALABARDER PLANTADA, R., «Las licencias *Creative Commons*: ¿una alternativa al *copyright*?», en *UOC Papers*, nº. 2, 2006, p. 7.

⁷⁵ En el caso español, la página *web* es <http://es.creativecommons.org>. Al mismo tiempo, existe una página de referencia a nivel mundial, <https://creativecommons.org/>, que también permite generar licencias.

⁷⁶ RODRÍGUEZ MORO, L., «*Creative Commons*:...», *cit.*, p. 69.

otras licencias específicas para programas informáticos^{77,78}, como las elaboradas por la *Free Software Foundation* y la *Open Source Initiative*, ya que estas hacen referencia expresa al código fuente, algo necesario para la modificación de los programas en caso de que esta esté autorizada, y en este sentido, las licencias *Creative Commons* resultan insuficientes.

5. LEGALIDAD DE LAS LICENCIAS.

Por último, desde el punto de vista jurídico, no puede olvidarse que la LPI sigue siendo plenamente vigente para las obras que caen en su ámbito objetivo y geográfico de aplicación y traten de acogerse a estos sistemas⁷⁹, y por tanto, las licencias *Creative Commons* – y cualquier otra licencia que busque la cesión de los derechos de autor – deben respetar los límites de *ius cogens* legalmente establecidos.

En este sentido, ha de partirse de la base de que los derechos morales previstos en el art. 14 LPI son de carácter indisponible, y por tanto, nunca podrán ser ejercitados por terceros a través de una cesión de este tipo. De ahí que todas licencias incluyan la cláusula «reconocimiento».

Cuestión algo más controvertida resulta el respeto al derecho moral de integridad de la obra, ya que estas licencias permiten la transformación, total o parcial, de la obra licenciada. Recordemos que, conforme al art. 14 LPI, apartado 4º, el autor ostenta el derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus intereses legítimos o menoscabo de su reputación. Por tanto, entendemos que siempre y cuando la obra original sea modificada sin atentar contra la dignidad y los intereses del autor, esta será válida, tal y como lo son las obras derivadas conforme a la legislación vigente⁸⁰; pero en el momento en que el autor considere que se atenta contra su dignidad

⁷⁷ RODRÍGUEZ MORO, L., «*Creative Commons:...*», *cit.*, p. 69.

⁷⁸ Algunas de las licencias para *software* más conocidas son la BSD (*Berkeley Software Distribution*) y la GNU-GPL (*GNU General Public License*).

⁷⁹ BERCOVITZ ÁLVAREZ, G., «La transmisión de los derechos de autor», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 174.

⁸⁰ Art. 11 LPI.

y sus intereses han sido menoscabados, estará legitimado para ejercitar acciones legales contra el usuario.

Y todavía más polémico resulta el ejercicio del derecho moral de retirada de la obra licenciada mediante *Creative Commons*, que será objeto de estudio en el apartado V de este trabajo.

Por otro lado, lo que sí permite la Ley es la cesión de derechos de carácter patrimonial, tal y como se infiere del art. 17 LPI⁸¹ *a sensu contrario*, que proclama su carácter disponible mediante autorización a terceras personas para el ejercicio de uno o varios de estos derechos por parte del autor. Y es aquí donde las licencias *Creative Commons* encuentran cabida en la LPI, pues son una de las muchas alternativas que se le presentan al autor para autorizar a terceros el ejercicio de sus derechos patrimoniales, y permite pasar de una situación en la que todos los derechos están reservados a una situación en la que todos los derechos son públicos.

Por último, es importante señalar que, si el autor quiere ceder el ejercicio de sus derechos a terceros, así tendrá que especificarlo, pues conforme al art. 1 LPI, los derechos de propiedad intelectual de una obra se atribuyen a su creador de manera automática por el simple hecho de haberla creado⁸². Por tanto, de no especificarse nada por parte del autor, se estará ante un «prohibicionismo de usos por defecto»⁸³, quedando todos los derechos reservados al autor. Y ante la aparición automática del *copyright*, el autor deberá manifestar de manera expresa su voluntad de ceder los derechos patrimoniales a terceros, bien a través de licencias *Creative Commons*, o a través de cualquier otro mecanismo.

Así pues, estas licencias ofrecen una vía alternativa a los autores para la puesta de sus obras en el mercado conforme a la legalidad, pero sin la necesidad de que el autor se reserve para sí todas las prerrogativas que la ley le concede respecto a su obra.

⁸¹ «Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley».

⁸² A este respecto, vid. apartado II.3 del presente trabajo.

⁸³ RODRÍGUEZ MORO, L., «*Creative Commons:...*», *cit.*, p. 76.

6. JURISPRUDENCIA.

Si bien estas licencias forman parte de nuestro ordenamiento desde hace relativamente poco tiempo, es posible encontrar abundante jurisprudencia al respecto. Y no solo eso, sino que además el Juzgado de lo Mercantil nº. 5 de Madrid dictó en el año 2006 la primera sentencia a nivel mundial en la que un juez reconoció el uso del *copyleft*⁸⁴, relativa al conocido como «caso Ladinamo»⁸⁵.

En el procedimiento en cuestión, la SGAE reclamaba 829,70 euros a la Asociación Cultural Ladinamo⁸⁶ en concepto de indemnización de daños y perjuicios derivados de la comunicación pública no autorizada a través de televisor y aparato mecánico no reproductor de imágenes en el local de la asociación de obras gestionadas por la entidad entre los meses de enero y junio de 2005. La demanda fue desestimada, pues se aportaron pruebas que mostraban que en el local de Ladinamo solo se escuchaba música de un repertorio de autores que no habían cedido sus derechos a la SGAE, «lo que es compatible con el carácter alternativo de la Asociación y su integración en el denominado movimiento *copyleft*», tal y como se arguye en el F.D. 4º de la sentencia en cuestión⁸⁷, siendo esta también la primera mención de este modelo que se realiza en la jurisprudencia española.

⁸⁴ DEL POZO, A. B., «Derechos de autor:...», *cit.*, p. 8.

⁸⁵ SJM nº. 5 de Madrid de 2 de febrero de 2006 (RJ 2006/207).

⁸⁶ Ladinamo es una asociación cultural madrileña fundada en el año 2002 por personalidades vinculadas al mundo de la cultura y la educación cercanas a los movimientos sociales y políticos de izquierda. Actualmente, la asociación promueve una revista gratuita de temática cultural, una editorial, y la gestión de un local para eventos culturales en La Latina, así como otras actividades culturales intermitentes. Para más información: <http://www.ladinamo.org>.

⁸⁷ F. D. 4º: «En cuanto al aparato mecánico o electrónico no reproductor de imagen, no es discutida su existencia en el local y la comunicación pública de obras musicales a través del mismo, por lo que es irrelevante que en el CD acompañado al informe del investigador privado adjunto a la demanda como documento nº 12, se escuche o no música, aunque realmente sí parece escucharse en algún momento por encima del intenso murmullo de la sala, pero en ningún caso es identificable la canción o autor, sin que tampoco lo sean, por cierto, las imágenes que se observan en la pantalla del retroproyector.

Admitida la existencia del equipo de música, de la apreciación conjunta de la prueba practicada este órgano judicial llega a la convicción de que la demandada evita la comunicación de obras cuya gestión esté encomendada a la actora, utilizando un repertorio de autores que no tienen cedidos los derechos de explotación a la SGAE, teniendo a su disposición una base de datos al efecto y así lo manifiesta tanto el representante legal de la Asociación como la encargada de la programación, doña Carmela, lo que es compatible con el carácter alternativo de la Asociación y su integración en el denominado movimiento “*copyleft*”. Por otra parte, la convicción sobre la veracidad de las manifestaciones de la testigo se deriva de la apreciación directa que atribuye la inmediatez en la práctica

Desde el caso Ladinamo, son muchas las sentencias y pronunciamientos judiciales que han reconocido la existencia de estas licencias⁸⁸. De entre ellas, destaca la SJPI nº. 4 de Salamanca de 11 de abril de 2007 (RJ 2007/985) que resuelve el llamado «caso *Birdland*», en la que destaca la explicación sobre el concepto de *copyleft* que en ella se realiza, el reconocimiento de la existencia de dos modelos de propiedad intelectual, y la diferenciación entre las licencias Creative Commons y el concepto de *copyleft*⁸⁹. Ahora bien, algunas de las expresiones utilizadas en la sentencia no son del

de la prueba, reconociendo la testigo otros hechos que podrían perjudicar a la asociación, como el espontáneo recital de Bebé y el Bicho o el interés de obtener la autorización de la actora para poder comunicar determinadas obras protegidas.

[...].».

⁸⁸ Vid., entre otras, SJPI nº. 6 de Badajoz de 17 de febrero de 2006 (RJ 2006/407); SAP de Madrid (Sección 28ª) de 5 de julio de 2007 (RJ 2007/1768); SJPI nº. 4 de Salamanca de 11 de abril de 2007 (RJ 2007/985); y SJPI nº. 4 de Burgos de 14 de febrero de 2008 (RJ 2008/844).

⁸⁹ F.D. 3º: «[...] estamos en presencia de una presunción iuris tantum que, por ello, admite prueba en contrario. En concreto, podría desvirtuarse la presunción, si el demandado acreditara que las obras musicales objeto de comunicación pública no forman parte del repertorio gestionado por la SGAE, siendo, por el contrario, de autores que no han encomendado a dicha entidad la gestión de sus derechos de propiedad intelectual sobre sus obras. Hasta fechas recientes, esa posibilidad de desvirtuar la presunción se tornaba ciertamente difícil, dada la ingente cantidad de obras gestionadas por la SGAE, bien a consecuencia de contratos estipulados directamente por los autores con la SGAE o a través de los contratos de reciprocidad concertados con otras entidades de gestión de todo el mundo, todo lo que ha generado hasta ahora la sensación de que la SGAE tiene un derecho a la gestión exclusiva del repertorio universal de las obras musicales.

Sin embargo, en los últimos tiempos está alcanzando en nuestro país cierto auge un movimiento denominado de “música libre”, muy relacionado con la expansión de Internet como medio de distribución musical. De un modelo de difusión de los contenidos musicales limitado a la venta y el alquiler de ejemplares, controlado por la industria de contenidos, se ha pasado a un modelo casi ilimitado, gracias a la difusión global que proporciona Internet, ámbito en el que los propios creadores, sin intermediación de la industria, pueden poner a disposición de los usuarios de Internet, copias digitales de sus obras. Este fenómeno ha originado la concurrencia o coexistencia de diferentes modelos de difusión de contenidos en relación a las nuevas posibilidades ofrecidas por Internet:

a) el tradicional, basado en la protección de la copia (*copyright*), que busca una restricción del acceso y uso del contenido *on line*, recurriendo a fórmulas negociales de carácter restrictivo y medidas tecnológicas de control de accesos, que se subsumen en los llamados *Digital Rights Management*.

b) Un modelo que proporciona acceso libre *on line* a los contenidos, permitiendo en ocasiones el uso personal de los mismos (modelos de licencia implícita) y, en otros supuestos, la difusión libre de la obra, su transformación e incluso su explotación económica, con la única condición de citar la fuente. Se trata de los modelos de dominio público y de licencias generales (*General Public License*), como son, por ejemplo, las licencias *Creative Commons*, algunas de las cuales incluyen la cláusula *copyleft*.

Con la cláusula *copyleft* el titular permite, por medio de una licencia pública general, la transformación o modificación de su obra, obligando al responsable de la obra modificada a poner la misma a disposición del público con las mismas condiciones, esto es, permitiendo el libre acceso y su transformación. Con las licencias *Creative Commons*, el titular del derecho se reserva la explotación económica, puede impedir transformaciones de la misma. Por tanto, deben distinguirse las licencias *Creative Commons* de la cláusula *copyleft*. En ocasiones, habrá licencias *Creative Commons* que incluyan la cláusula *copyleft*.

En todo caso, este modelo parte de la idea común de pretender colocar las obras en la Red para su acceso libre y gratuito por parte del público. Sus partidarios lo proponen como alternativa a las restricciones de derechos para hacer y redistribuir copias de una obra determinada, restricciones que dicen

todo correctas. Así, en ella se habla de la «cláusula *copyleft*», la cual, como tal, no existe, sino que, como ya se ha indicado, el *copyleft* es simplemente el movimiento que inspira la creación de cláusulas que permiten la transformación o modificación de su obra, obligando, en su caso, al responsable de la obra modificada a poner la misma a disposición del público con las mismas condiciones, esto es, permitiendo el libre acceso y su transformación, como pueden ser las cláusulas incluidas en las licencias *Creative Commons*. Respecto a estas, se dice en términos generales, y también erróneamente, que el titular del derecho se reserva la explotación económica, y puede impedir transformaciones de la misma, lo cual ocurrirá sólo cuando se incluyan la cláusula «no comercial» y «sin obra derivada», respectivamente. Y para concluir se apunta que «habrá licencias *Creative Commons* que incluyan la cláusula *copyleft*», cuando en realidad no es que estas licencias incluyan dicha cláusula, sino que la filosofía *copyleft* estará siempre presente de forma implícita en dichas licencias, independientemente de las cláusulas que contengan.

derivadas de las normas planteadas en los derechos de autor o propiedad intelectual. Se pretende garantizar así una mayor libertad, permitiendo que cada persona receptora de una copia o una versión derivada de un trabajo pueda, a su vez usar, modificar y redistribuir tanto el propio trabajo como las versiones derivadas del mismo. Se trata, sostienen los partidarios de este modelo, de otorgar al autor el control absoluto sobre sus obras, y surge como respuesta frente al tradicional modelo del *copyright*, controlado por la industria mediática».

V. LA REVERSIBILIDAD DE LAS LICENCIAS *CREATIVE COMMONS*. EN PARTICULAR, EL EJERCICIO DEL DERECHO DE RETIRADA DE LA OBRA.

1. IRREVOCABILIDAD Y MODIFICACIÓN DE LOS USOS PERMITIDOS.

Antes de licenciar cualquier obra, desde *Creative Commons* advierten de que una vez se aplique una licencia de ese tipo a una obra, esta será irrevocable, y cualquiera que haya recibido la obra bajo esos términos y condiciones podrá continuar adhiriéndose a los mismos, incluso si más tarde decide no continuarse con la distribución de la obra⁹⁰. Sin embargo, esta oferta debería poder ser revocada por el autor en todo caso, aún cuando se entienda que no puede tener efectos retroactivos⁹¹.

Tal y como aclaran desde *Creative Commons*, es posible dejar de distribuir una obra bajo esta licencia siempre que el autor así lo desee, pero las copias previamente licenciadas con esos términos seguirán circulando bajo dichas condiciones de manera legal⁹². En otras palabras, pese al carácter irrevocable de la licencia, el licenciador se reserva el derecho a retirar la obra del comercio, pero en cualquier caso, los términos originales de la licencia continuarán vigentes para quienes hubieran recibido la obra con anterioridad⁹³.

Además, también será posible divulgar o publicar una obra previamente licenciada bajo *Creative Commons*, pues al igual que en el modelo de derechos de autor tradicional, también es posible modificar las condiciones de la licencia en cualquier momento si así lo desea el autor, autorizando o restringiendo usos antes prohibidos o permitidos, mediante una autorización expresa del titular⁹⁴.

⁹⁰ https://wiki.creativecommons.org/wiki/Considerations_for_licensors_and_licensees, consultado el 16 de agosto de 2017.

⁹¹ NAVAS NAVARRO, S., «Dominio público...», *cit.*, p. 257.

⁹² <http://www.creativecommons.uy/preguntas-frecuentes/>, consultado el 23 de agosto de 2017.

⁹³ LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives...*, *cit.*, p. 37.

⁹⁴ LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives...*, *cit.*, p. 39.

Así las cosas, sería posible no solo retirar una obra licenciada bajo *Creative Commons*, sino también, por ejemplo, comercializar una obra que previamente haya sido licenciada bajo la cláusula «no comercial».

Ahora bien, este concreto ejercicio del derecho de retirada en el caso de obras licenciadas bajo *Creative Commons* plantea ciertas dificultades que merecen ser estudiadas.

2. DERECHO DE RETIRADA.

Para tratar este punto, debe recordarse que el derecho de retirada es uno de los derechos morales enumerados en la lista del art. 14 LPI, y permite al autor «retirar la obra del comercio, por cambio en sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación»⁹⁵. Así, esta institución es una facultad de desistimiento o terminación unilateral del contrato de cesión que asiste al autor cedente ante un cambio en su parecer⁹⁶.

En la práctica, este derecho protege al autor del arrepentimiento, esto es, «la percepción sobrevenida del autor de que se equivocó al autorizar la explotación de su obra»⁹⁷. Ahora bien, aunque de entrada pudiera parecer que solamente se están protegiendo los intereses del creador de la obra, hay autores que defienden que junto a ese interés, podría estar protegiéndose también un cierto interés social, dado que «la sinceridad y perfección de la creación son valores culturales a los que una sociedad civilizada debe aspirar necesariamente»⁹⁸. Y en cualquier caso, los intereses de los cesionarios también quedan protegidos a través del pago de una indemnización por daños y perjuicios.

⁹⁵ Art. 14.6º LPI.

⁹⁶ VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario al artículo 14», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Palau et al. (dir.), Tirant lo Blanch, Valencia, 2017, p. 303.

⁹⁷ VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario...», *cit.*, p. 300.

⁹⁸ IONASCO, A., «*Le droit de repentir de l'auteur*», en *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, nº. 83, 1975, p. 42.

Además, cabe recordar que los derechos morales y patrimoniales no operan en mundo separados, sino que tienen conexión entre ellos, de manera que el ejercicio del derecho moral de retirada implicará la resolución de cualquier derecho de explotación que ostente un cesionario⁹⁹.

2.1. Ámbito de aplicación y requisitos.

Por lo que respecta al ámbito objetivo de aplicación, existe cierta discrepancia acerca de si la obra a retirar debe encontrarse ya divulgada o no. El legislador omite cualquier referencia al respecto, pero el sector doctrinal mayoritario entiende que debe haberse procedido a la divulgación de la obra para poder retirarla¹⁰⁰, pues para el ejercicio de este derecho de parte de la premisa de que la obra en cuestión ya ha sido dada a conocer al público, y con posterioridad a dicha divulgación, el autor experimenta un cambio en sus convicciones que hace que quiera retirarla. En caso de no haber sido divulgada todavía, parece suficiente con que el autor se ampare en el llamado derecho de inédito o de divulgación en su vertiente negativa, de manera que la obra nunca llegue a ser publicada¹⁰¹. Además, si la obra está siendo explotada a través de diversos medios o formas, el derecho de retirada no tiene por qué afectar a todas las modalidades, sino que puede tener carácter parcial¹⁰².

Por lo que respecta al ámbito subjetivo, corresponde al autor – o autores, en el caso de obras en colaboración¹⁰³ – ejercitar el derecho de retirada, el cual operará frente a los titulares de derechos de explotación, y no frente al adquirente o propietario material de la obra, pues la sola adquisición de un soporte al que se haya incorporado

⁹⁹ BERCOVITZ ÁLVAREZ, G., «La transmisión...», *cit.*, p. 150.

¹⁰⁰ Vid., por todos, CAFFARRENA LAPORTA, J., «Comentario al artículo 14», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Bercovitz (coord.), Tecnos, Madrid, 1989, p. 291.

¹⁰¹ MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho de autor a retirar su obra del comercio», en *Libro Homenaje al profesor Manuel Albaladejo García*, González et al. (coord.), t. II, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Madrid, 2004, p. 3380.

¹⁰² MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho del autor...», *cit.*, p. 3383.

¹⁰³ En el caso de que existan varios autores para una misma obra, se entiende que será necesario el consentimiento de todos los coautores para que el ejercicio del derecho de retirada sea válido, si bien ante la falta de acuerdo, puede acudir a un juez para que decida sobre la procedencia o no del derecho de retirada según las circunstancias (MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho del autor...», *cit.*, p. 3386).

una obra no trae consigo ningún derecho de explotación sobre la misma¹⁰⁴ - salvo el derecho de exposición pública en el caso de soportes originales de obras plásticas¹⁰⁵, cuyo ejercicio lógicamente también se verá afectado.

Además, el ejercicio del derecho de retirada afectará a todos los cesionarios, ya hayan adquirido sus derechos de manera directa por parte del autor o a través de otro cesionario¹⁰⁶. Es decir, la retirada afectará no solo al cesionario que primeramente haya contratado con el autor, sino también a ulteriores cesionarios de este. Por ello, es recomendable que el autor notifique su decisión, no solo al primer cesionario, sino también al resto¹⁰⁷.

En caso de que el autor decida reemprender de nuevo la explotación de la obra retirada, el antiguo cesionario se verá asistido por un derecho de cesión preferente en condiciones similares a las originales¹⁰⁸.

Para la válida retirada de la obra, se exigen dos requisitos: que esté motivada por un cambio en las convicciones del autor, y que se otorgue una indemnización con carácter previo a los que se vean perjudicados por su desaparición del mercado¹⁰⁹. Además, esta deberá materializarse en una declaración de voluntad del autor recepticia, emitida frente al titular o titulares de los derechos de explotación de la obra cedidos previamente por el autor¹¹⁰. Y con ella, la explotación de la obra que otrora fuera lícita deviene ilícita, pues el ejercicio de cualquier derecho anteriormente cedido constituirá desde entonces una infracción de los derechos de autor¹¹¹.

Por lo que respecta a la motivación, se trata de un argumento discrecional, pues corresponde al propio autor determinar la existencia de este cambio, que podría deberse, por ejemplo, a los constantes avances o descubrimientos en el caso de obras científicas,

¹⁰⁴ Art. 56.1 LPI.

¹⁰⁵ Art. 56.2 LPI.

¹⁰⁶ MARTÍNEZ ESPÍN, P., «Comentario al art. 14», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Bercovitz (coord.), ed. 2ª, Tecnos, Madrid, 2007, p. 238.

¹⁰⁷ VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario...», *cit.*, p. 301.

¹⁰⁸ Párrafo 2º, art. 14.6 LPI.

¹⁰⁹ Art. 14.6 LPI.

¹¹⁰ VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario...», *cit.*, p. 301.

¹¹¹ VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario...», *cit.*, p. 301.

o al desarrollo intelectual del autor en el caso de obras artísticas. Pero dado que la ley no contempla ningún supuesto, el autor será libre de argumentar la existencia de ese cambio cuando lo considere oportuno, y los tribunales solo podrán entrar a valorar si ese cambio corresponde o no exclusivamente a motivos económicos, lo cual no supondría suficiente legitimación para el ejercicio de este derecho¹¹². Así, la sola intención de optar por un método de divulgación de la obra diferente con el fin de obtener un beneficio económico a través de la misma no será motivación suficiente para poder ejercitar el derecho de retirada.

Por último, en relación con la indemnización, esta se derivaría del incumplimiento contractual de la cesión¹¹³ (art. 1101 y ss. CC), y comprende tanto el daño emergente como el lucro cesante. Hay también quienes entienden que el derecho de cesión preferente en caso de que el autor decidiera comercializar de nuevo su obra forma parte de esta indemnización, como una medida de garantía suplementaria para el cesionario¹¹⁴.

2.2. El ejercicio del derecho de retirada de la obra licenciada bajo *Creative Commons*.

Explicado de manera sucinta el contenido de este derecho moral de retirada, se procede a analizar los principales problemas que plantea su ejercicio en el caso de obras divulgadas bajo licencias *Creative Commons*.

En primer lugar, dado el carácter indisponible del derecho moral de paternidad y la inclusión obligatoria de la cláusula «reconocimiento» en todas las licencias, identificar al autor de la obra, esto es, el sujeto activo del derecho de retirada, no presentaría mayores problemas. Sin embargo, teniendo en cuenta la vocación de universalidad que subyace en estas licencias, identificar a los cesionarios resulta una tarea más complicada.

¹¹² MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho del autor...», *cit.*, p. 3392.

¹¹³ NAVAS NAVARRO, S., «Dominio público...», *cit.*, p. 257.

¹¹⁴ MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho del autor...», *cit.*, pp. 3381, 3400.

Conforme a la filosofía *copyleft*, las obras licenciadas bajo este sistema buscan llegar al mayor número de usuarios posible, y al mismo tiempo, que cualquiera pueda ser un cesionario y explotar la obra bajo determinadas condiciones. Así, en estos casos, no existen contratos de cesión individualizados, sino que la cesión se realiza de forma universal, no exclusiva e indefinida¹¹⁵. Por ello, es más que probable que el autor no sea consciente del número de cesionarios que están explotando su obra, y por tanto, no sepa a quién dirigirse a la hora de ejercitar este derecho.

En relación con lo anterior, la comunicación de la voluntad de retirada también plantea importantes dificultades. Como ya se ha explicado, tal y como se prevé en la actualidad, su ejercicio debe materializarse en una declaración de voluntad del autor de carácter recepticio, es decir, que para ser eficaz, debe estar dirigida al titular o titulares de los derechos de explotación de la obra cedidos previamente por el autor. Pero si ni siquiera podemos identificar a todos los titulares de los derechos de explotación, notificar el cambio en las convicciones del autor válidamente resulta imposible. A este respecto, pueden plantearse dos soluciones.

En primer lugar, podría optarse por que el autor incorporase a la obra original una nueva cláusula a través de la cual se informara del cambio en sus convicciones y de su voluntad de retirar la obra del comercio bajo los términos iniciales, de manera que cualquiera que accediese a la obra original podría (y debería) conocer esta nueva situación. Sin embargo, puesto que probablemente existan más copias de la obra además del archivo inicialmente divulgado, muchas de las cuales serán con toda seguridad desconocidas para el autor, podría ser que otros usuarios accediesen a las mismas y, de buena fe, hiciesen uso de alguno de los derechos de explotación sobre ellas por desconocimiento de la nueva situación, pues el autor, en principio, solo tendría acceso al archivo que él ha divulgado, no pudiendo incluir esta cláusula en el resto de versiones, y por tanto, no sería reprochable el uso de dicha obra a los cesionarios que desconociesen la situación, que no serían pocos. Así pues, esta solución podría no resultar del todo eficaz.

¹¹⁵ LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives...*, cit., p. 37.

Otra medida que podría solventar este problema sería la creación de un registro de obras que hayan sido retiradas del comercio como consecuencia del ejercicio de ese derecho por parte del autor, de manera que los usuarios que accediesen a una obra licenciada bajo *Creative Commons* podrían saber si las condiciones de explotación vigentes son las mismas que las originales o no, y de no serlo, el uso de la obra bajo tales términos con conocimiento de la nueva situación supondría una vulneración de los derechos de autor.

Se entiende que el autor tendría la obligación de inscribir la obra en el citado registro, y el usuario, la obligación de consultarlo siempre que se disponga a utilizar una obra licenciada bajo *Creative Commons*. De no hacerlo, podría entenderse que actúa de mala fe, pues habría tenido la posibilidad de conocer la situación actual de la obra fácilmente. Al mismo tiempo, en caso de hacer uso de la obra bajo las condiciones originales aun a sabiendas de que esta ha sido retirada del mercado tras consultar el oportuno registro, resulta todavía más evidente que habría una actuación de mala fe por su parte, y una conculcación de los derechos de autor.

Asimismo, podría crearse también un registro de obras cuyos usos se hayan visto modificados – por ejemplo, eliminando la cláusula «compartir igual» de una obra que inicialmente fue divulgada bajo esa condición –, aun cuando la obra no haya sido retirada del comercio, con el mismo fin de que los usuarios sean conocedores de las nuevas condiciones.

Ahora bien, es cierto que ninguna de las soluciones anteriores es conforme al proceso legalmente previsto para el ejercicio del derecho de retirada – la materialización del cambio en las convicciones del autor en una declaración de voluntad de carácter recepticio. Por tanto, cabe plantearse si, dada la evolución que el ejercicio de los derechos de autor ha experimentado en los últimos años y la buena acogida que estos modelos de protección alternativos han tenido¹¹⁶, sería necesaria una modificación

¹¹⁶ Los datos recogidos en el Informe del Estado de los Comunes 2016 (del inglés, *State of the Commons*), que se hizo público el pasado mes de abril de 2017, ponen de relieve el éxito que las licencias *Creative Commons* han cosechado en los últimos años. Así por ejemplo, en 2016, se contabilizaban más de 1.200 millones de obras registradas bajo licencias de este tipo a nivel mundial (<https://stateof.creativecommons.org>, consultado el 7 de septiembre de 2017).

legislativa que eliminase estas necesidades formales con el fin de responder a este nuevo panorama, e incluso, la creación *de lege ferenda* del mencionado registro de obras retiradas (o de usos modificados), pues la elaboración del mismo puede no resultar muy acorde a la filosofía *copyleft*, ya que supondría una contradicción con la vocación de universalidad de las licencias, y por tanto, no parece que la misma pueda ser llevada a cabo por la propia organización *Creative Commons*. Sin embargo, resulta obvio que hoy en día sería una institución muy útil.

En tercer lugar, es posible plantearse también qué ocurre con las obras que surgen como resultado de la transformación de una obra licenciada bajo *Creative Commons* que pretende retirarse del mercado¹¹⁷, si también deben ser retiradas o no. Puesto que las obras derivadas son obras autónomas, y su autor es una persona distinta al autor de la obra original, corresponderá al primero, y solo a él, el ejercicio del derecho de retirada en caso de que se produzca un cambio en sus convicciones, sin que le afecte el cambio de parecer del autor de la obra original.

Por otro lado, la determinación de la indemnización, que, recordemos, comprende habitualmente el daño emergente y el lucro cesante, también puede resultar controvertida.

En relación con el primero de los elementos, dado que los cesionarios no han pagado ningún precio por acceder a la obra, se entiende que no existirá daño emergente por el que quepa indemnizarles al retirar la obra del comercio. Ahora bien, si la retirada de la obra se realiza con mala fe por parte del autor, ya sea porque detrás de un aparente cambio en sus convicciones se oculte una motivación exclusivamente económica o porque lo haga con el fin de causar un perjuicio a los cesionarios mediante el fin de la cesión de los derechos de explotación, se entendería que sí procede reconocer la indemnización por daño emergente.

Respecto al lucro cesante, habrá que prestar especial atención al tipo de licencia de la obra, pues en función de las cláusulas incluidas en la misma será posible defender

¹¹⁷ Cabe recordar que esto sólo será posible en el caso de no incluir la cláusula «sin obra derivada» (*nd*).

que existe o no un lucro cesante. Así pues, si la obra se licencia bajo la condición «no comercial», no podrá ser utilizada con fines comerciales, y por tanto, no existe la posibilidad de obtener un beneficio económico de la misma que se vea cesado por la retirada de la obra, de manera que no hay lucro cesante alguno. Pero en el caso de que se permita el uso comercial de la misma y esta reporte algún beneficio al cesionario, su retirada sí provocaría un cese del lucro para el mismo, y por tanto, sí tendría cabida el reconocimiento de la parte de la indemnización relativa al lucro cesante.

Asimismo, el ejercicio del derecho de retirada parece resultar imposible en el caso de que se opte por otorgar a la obra carácter de dominio público a través de la herramienta «CC0» que *Creative Commons* pone a disposición de los usuarios, antes de que transcurran setenta años desde la muerte del autor, pues ya no estamos hablando de retirar la obra del comercio, ya que ni siquiera forma parte del mismo, sino que forma parte de algo superior, un patrimonio intelectual universal libre de toda exclusividad en su acceso y utilización, el dominio público. Por este motivo, no resulta tan descabellado pensar que esta herramienta es ilegal en España, como se ha indicado que defienden algunos autores.

Ahora bien, ya se ha señalado con anterioridad que, si bien las licencias *Creative Commons* tienen cabida en nuestro ordenamiento, deben adaptarse al mismo. Y a diferencia de lo que ocurre en el *Common Law*, donde no se distingue entre derechos morales y derechos de explotación, esta diferenciación está muy presente en nuestro sistema, y las licencias deben respetar las consecuencias que de ello se derivan. Así pues, ya se ha indicado que mediante estas licencias solo se podrá disponer sobre los derechos de explotación, y no así sobre los derechos morales, cuyo carácter personalísimo e indisponible hace que estos prevalezcan sobre cualquier término contractual que las partes puedan pactar y sea contrario a la ley – son, al fin y al cabo, Derecho imperativo.

Por tanto, incluso a aquellos autores que hiciesen uso del «sin derechos reservados», les asistiría en todo momento el derecho moral de retirada de la obra en caso de que se produzca un cambio en sus convicciones. Y no solo eso, sino que el resto de derechos morales previstos en el LPI, también deberán ser respetados. Así, aún

cuando el autor pretenda que su obra forme parte del dominio público, tampoco podrá renunciar al reconocimiento de la paternidad de la misma. Y ello nos lleva a concluir que en nuestro ordenamiento, licenciar una obra únicamente bajo la cláusula «reconocimiento» (*by*) y servirse de la herramienta «sin derechos reservados» (*CC0*) es, a efectos prácticos, lo mismo. Por tanto, parece que no tiene mucho sentido mantener esta herramienta en el ordenamiento español.

Sin embargo, desde el punto de vista de la irreprochabilidad, y teniendo en cuenta que la legislación española obliga a citar siempre la fuente de una obra cuando se hace uso de ella pero en ocasiones resulta difícil identificarla, la omisión de la cita por parte de un usuario resulta mucho menos reprochable si el autor de la misma le concede la condición de dominio público a la obra en cuestión. Ahora bien, si el usuario es conocedor de las limitaciones de estas herramientas y, aun teniendo conocimiento la autoría de la obra, omite la referencia a la misma, se entiende que estaría actuando de mala fe, y atentando contra los derechos morales del autor de la obra en cuestión.

Por último, en el caso de valerse de la herramienta «sin *copyright* conocido», no se plantearían mayores problemas, pues como ya se ha señalado, este símbolo sirve única y exclusivamente para que cualquiera, y no quien ostenta los derechos de autor sobre la obra, pueda identificar, a través del mismo, una obra que ya forma parte del dominio público. Más aún, dicha persona no podrá ejercitar el derecho de retirada, que correspondería a alguien que habrá fallecido hace setenta años, como mínimo, y por tanto, no podrá ser ejercitado tampoco por dicha persona, ni por sus herederos. En realidad la herramienta no dispone sobre derechos de autor, sino que se limita a identificar una cualidad de una obra, facilitando así el acceso a la cultura y la expansión del conocimiento.

VI. CONCLUSIONES, EN ESPECIAL SOBRE LA COMPATIBILIDAD, LA IRREVOCABILIDAD Y EL DERECHO DE RETIRADA EN LAS LICENCIAS CREATIVE COMMONS.

En los últimos tiempos, con la llegada de las tecnologías de la información y la comunicación, y el auge de la sociedad del conocimiento, hemos visto como el modelo español tradicional de protección de los derechos de autor resultaba insuficiente para responder a las nuevas necesidades de la sociedad del conocimiento, mucho más dinámica y exigente que antaño. Ante esta situación, han surgido filosofías y modelos alternativos, como son el *copyleft* y las licencias *Creative Commons*.

Ahora bien, cabe recordar que esta nueva visión de los derechos de autor no debe entenderse como opuesta al *copyright*, sino más bien como alternativa, pues no es contraria a la ley, sino que es compatible con la misma, y encuentra cabida en ella a partir de las facultades de disposición que esta otorga a los titulares de derechos de autor. Puesto que la LPI sigue siendo plenamente vigente en nuestro ordenamiento, deberá respetarse lo dispuesto en ella en todo momento. Sin embargo, la existencia de una dualidad de derechos de autor, morales y patrimoniales, dado que es algo prácticamente exclusivo de nuestro sistema de propiedad intelectual, plantea importantes problemas prácticos a la hora de aplicar las licencias *Creative Commons*.

Si bien la LPI permite la cesión de derechos de carácter patrimonial, bien a través de las entidades de gestión como se ha venido haciendo tradicionalmente, bien a través de contratos de cesión con otros terceros, los derechos morales son indisponibles, dado su carácter personalísimo, por lo que el ejercicio de los mismos por parte del autor de la obra deberá ser respetado y garantizado siempre, mientras estos no se extingan. Así, en todo caso deberá reconocerse la autoría de la obra, el derecho del autor a decidir cómo divulgar su creación, el respeto a la integridad de la misma, el derecho del creador a modificarla y a acceder al ejemplar único o raro, y el derecho del autor a retirarla del comercio cuando así lo estime oportuno.

Por todo lo anterior, las obras licenciadas bajo *Creative Commons*, siempre deberán incluir la cláusula «reconocimiento», y pese al carácter irrevocable que se dice que tienen las licencias, las obras podrán ser retiradas del comercio si se produce un cambio en las convicciones del autor que así lo motive, y ello aún cuando el ejercicio de este derecho resulte complicado en la práctica tal y como se ha visto en el epígrafe anterior. Asimismo, si bien su ejercicio plantea menos dificultades, el resto de derechos morales también deberán quedar garantizados en todo momento.

No hay que olvidar que estas licencias no son más que un mero contrato de cesión de derechos, y en cualquier caso, la ley siempre prevalecerá sobre la voluntad de las partes¹¹⁸. Sin embargo, el origen anglosajón de las mismas, sistema en el cual los derechos de autor tienen solamente carácter patrimonial, hace que este respeto por la legalidad resulte, a veces, complicado. De ahí que, en ocasiones, las prerrogativas que otorgan estos mecanismos deban ser matizadas y limitadas, como ocurre en el caso de la herramienta «sin *copyright* conocido».

Pese a lo anterior, resulta evidente que estas licencias han tenido un impacto muy positivo en la industria cultural de los últimos años, permitiendo a los autores autogestionar su obra de manera eficiente, sin necesidad de recurrir a las entidades de gestión, y que un gran número de consumidores puedan acceder a la cultura y al conocimiento de manera más fácil y rápida.

Pero en cualquier caso, aunque estos mecanismos hayan funcionado bien por sí mismos hasta la fecha, ello no debe servir como excusa para que el legislador haga oídos sordos a las necesidades de la sociedad actual, incluso cuando ante la inmovilidad legislativa puedan surgir instrumentos espontáneos que respondan a estas exigencias. Por el contrario, el legislador español debería acercarse a conocer la nueva realidad social, ser consciente de las necesidades y demandas de los consumidores actuales, y consecuentemente, acometer las reformas legislativas oportunas para constatar los cambios que ya se han producido, y se siguen produciendo día a día, en nuestro ordenamiento.

¹¹⁸ Art. 1255 CC.

VII. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DE CONSULTA.

1. BIBLIOGRAFÍA¹¹⁹.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G., «La transmisión de los derechos de autor», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, pp. 149-176.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G., «Los derechos de explotación», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, p. 77-112.

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., «Introducción a la propiedad intelectual», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, pp. 17-46.

CÁMARA ÁGUILA, M. P., «El derecho moral del autor», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, pp. 113-128.

DE MIGUEL ASENSIO, P.A., «Caracterización y ordenación de Internet: perspectiva jurídica», en *Derecho Privado de Internet*, De Miguel (dir.), ed. 5ª, Editorial Aranzadi, S.A., Cizur Menor, 2015, pp. 33-126.

DE MIGUEL ASENSIO, P.A., «Derechos de propiedad intelectual», en *Derecho Privado de Internet*, De Miguel (dir.), ed. 5ª, Editorial Aranzadi, S.A., Cizur Menor, 2015, pp. 643-862.

DEL POZO, A. B., «Derechos de autor: de la gestión colectiva a la individual», en *Iuris: Actualidad y práctica del Derecho*, nº. 147, 2010, pp. 6-8.

¹¹⁹ Por orden alfabético.

ESPÍN ALBA, I., «Ópera y derechos de autor: a propósito de las ediciones críticas», en *Actas de derecho industrial y derecho de autor*, t. 33, 2012-2013, pp. 89-112.

LABASTIDA I JUAN, I. *Noves alternatives per gestionar els drets d'autoria en la difusió de continguts. Les licencias de Creative Commons*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008.

LACRUZ BERDEJO, J.L., «Propiedades especiales» en *Nociones de Derecho Civil Patrimonial e introducción al Derecho*, Lacruz Berdejo, ed. 7ª, Dykinson, Madrid, 2012, pp. 147-154.

LENORE, V., «Creative Commons. Otro copyright es posible», en *Revista Ladinamo*, nº. 6, 2003, pp. 48-49.

MARANDOLA, M. *¿Un nuevo derecho de autor?: introducción al copyleft, acceso abierto y Creative Commons*, Marco Marandola, Barcelona, 2005.

MARÍN LÓPEZ, J.J., «Las entidades de gestión», en *Manual de Propiedad Intelectual*, Bercovitz et al. (dir.), ed. 5ª, Tirant lo Blanch, Valencia, 2012, pp. 275-296.

MARTÍNEZ ESPÍN, P., «Comentario al art. 14», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Bercovitz (coord.), ed. 2ª, Tecnos, Madrid, 2007, pp. 209-237.

MORENO MARTÍNEZ, J.A., «El derecho de autor a retirar su obra del comercio», en *Libro Homenaje al profesor Manuel Albaladejo García*, González et al. (coord.), t. II, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Madrid, 2004, pp. 3373-3408.

NAVAS NAVARRO, S., «Dominio público, diseminación *online* de las obras del ingenio y cesiones “Creative Commons” (necesidad de un nuevo modelo de

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

propiedad intelectual)», en *Actas de Derecho Industrial*, nº. 32, 2011-2012, pp. 239-262.

PEINADO GRACIA, J.I., «Comentario al artículo 10», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Palau et al. (dir.), Tirant lo Blanch., Valencia, 2017, pp. 170-233.

PEINADO GRACIA, J.I., «La propiedad intelectual: derechos de autor y derechos afines», en *Lecciones de Derecho Mercantil*, Aparicio et al. (coord.), vol. 1, ed. 13ª, Editorial Aranzadi, S.A., Cizur Menor, 2015, pp. 213-235.

RODRÍGUEZ MORO, L., «Creative Commons: un nuevo entendimiento de la cultura y la adecuación de sus licencias a la normativa española», en *Revista Aranzadi de Derecho y Nuevas Tecnologías*, nº. 28/2012, 2012, pp. 65-80.

SÁNCHEZ ARISTI, R., «Las licencias Creative Commons: un análisis desde el derecho español», en *Revista Aranzadi de Derecho de Deporte y Entretenimiento*, nº. 19/2007, 2007, pp. 417-445

VENDRELL CERVANTES, C., «Comentario al artículo 14», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Palau et al. (dir.), Tirant lo Blanch, Valencia, 2017, pp. 274-305.

XALABARDER PLANTADA, R., «Las licencias Creative Commons: ¿una alternativa al copyright? », en *UOC Papers*, nº. 2, 2006, pp. 4-12.

2. JURISPRUDENCIA^{120,121}.

SJM nº. 5 de Madrid de 2 de febrero de 2006 (RJ 2006/207).

SJPI nº. 6 de Badajoz de 17 de febrero de 2006 (RJ 2006/407).

¹²⁰ Por orden cronológico de publicación.

¹²¹ Base de datos de referencia: Aranzadi Instituciones.

SJPI nº. 4 de Salamanca de 11 de abril de 2007 (RJ 2007/985).

SAP de Madrid (Sección 28ª) de 5 de julio de 2007 (RJ 2007/1768).

SJPI nº. 4 de Burgos de 14 de febrero de 2008 (RJ 2008/844).

STS (Sala de lo Contencioso-Administrativo, Sección 4ª) de 10 de noviembre de 2016 (RJ 2016/6443).

3. RECURSOS ELECTRÓNICOS¹²².

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/copiad-copiad-malditos-codecmaster-web-169/1075737/>, consultado el 1 de marzo de 2017.

<http://ovtoaster.com/copyright-copyleft-y-creative-commons/>, consultado el 2 de marzo de 2017.

http://biblioweb.sindominio.net/telematica/faq_edicion.html, consultado el 2 de marzo de 2017.

http://www.garrigues.com/es_ES/noticia/licencias-creative-commons-licencias-libres, consultado el 7 de marzo de 2017.

<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/entidades-de-gestion-colectiva.html>, consultado el 12 de julio de 2017.

<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/direcciones-y-tarifas.html>, consultado el 12 de julio de 2017.

¹²² Por orden cronológico de consulta.

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

<https://creativecommons.org/about/global-affiliate-network/>, consultado el 13 de julio de 2017.

https://elpais.com/cultura/2017/07/23/actualidad/1500839107_398569.html, consultado el 24 de julio de 2017.

<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/modernisation-eu-copyright-rules#choiceandaccess>, consultado el 26 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>, consultado el 26 de julio de 2017.

<https://wiki.creativecommons.org/wiki/4.0>, consultado el 27 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/sampling+/1.0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/licenses/devnations/2.0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/cc0/>, consultado el 27 de julio de 2017.

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

<https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/pdm/>, consultado el 27 de julio de 2017.

<https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/freeworks/>, consultado el 30 de julio de 2017.

https://wiki.creativecommons.org/wiki/Considerations_for_licensors_and_licenses, consultado el 16 de agosto de 2017.

<http://www.creativecommons.uy/preguntas-frecuentes/>, consultado el 23 de agosto de 2017.

<http://www.derechoynormas.com/2006/11/creative-commons-licencias-o-contratos.html>, consultado el 23 de agosto de 2017.

<http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2016/ES/1-2016-593-ES-F1-1.PDF>, consultado el 5 de septiembre de 2017.

<https://stateof.creativecommons.org>, consultado el 7 de septiembre de 2017.

4. LEGISLACIÓN¹²³.

Código Civil.

Constitución Española.

Directiva 93/98/CEE, del Consejo, de 29 de octubre de 1993, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines.

¹²³ Por orden cronológico.

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la LPI, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, 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.

RD 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

Ley 23/2011, de 29 de julio, de depósito legal.

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.

Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas.

RD 624/2014, de 18 de julio, por el que se desarrolla el derecho de remuneración a los autores por los préstamos de sus obras realizados en determinados establecimientos accesibles al público.

Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el RD Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

Propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo sobre los derechos de autor en el mercado único digital [COM(2016) 593 final].

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

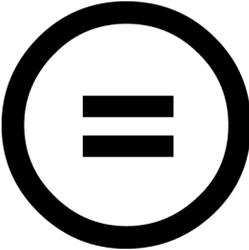
RD Ley 12/2017, de 3 de julio, por el que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, en cuanto al sistema de compensación equitativa por copia privada.

5. SEMINARIOS.

LACRUZ MANTECÓN, M. L., «Propiedad intelectual», en *Seminario sobre Derechos Reales e Inmobiliario Registral*, Alonso et al. (coord.), Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, 2015.

ANEXO I: CLÁUSULAS DE LAS LICENCIAS *CREATIVE COMMONS*.

Cláusula	Descripción	<i>Commons Deed</i>
Reconocimiento	<p>El autor es libre de compartir y adaptar la obra, esto es, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato y remezclar, transformar y crear a partir del material original con cualquier finalidad, incluso comercial.</p> <p>La única restricción a este uso de la obra es el reconocimiento adecuado de su autoría, si bien también deberá proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios respecto a la obra original.</p> <p>El licenciador no podrá revocar estas libertades mientras se cumpla con los términos de la licencia, ni aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan las facultades que la licencia permite.</p>	
Usos comerciales	<p>De nuevo, el autor es libre de compartir y adaptar la obra, esto es, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato y remezclar, transformar y crear a partir del material original con cualquier finalidad, incluso comercial.</p> <p>Este uso deberá hacerse bajo la condición de reconocimiento, de nuevo, y además, sin usos comerciales, esto es, que el material no puede ser utilizado con finalidad comercial.</p> <p>El licenciador no podrá revocar estas libertades mientras se cumpla con los términos de la licencia, ni aplicar términos legales o medidas</p>	

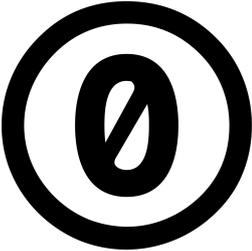
	tecnológicas que legalmente restrinjan las facultades que la licencia permite.	
Sin obra derivada	<p>En este caso, el usuario solo es libre de compartir la obra, o sea, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato para cualquier finalidad, incluso comercial.</p> <p>De nuevo, debe reconocerse adecuadamente la autoría de la obra, pero además, su uso estará más limitado, pues si se remezcla, transforma o crea a partir del material original, el resultado no podrá ser difundido.</p> <p>El licenciador no podrá revocar estas libertades mientras se cumpla con los términos de la licencia, ni aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan las facultades que la licencia permite.</p>	
Compartir igual	<p>Una vez más, el autor es libre de compartir y adaptar la obra, esto es, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato y remezclar, transformar y crear a partir del material original con cualquier finalidad, incluso comercial.</p> <p>Ahora bien, en este caso, no solo deberá reconocerse adecuadamente la autoría tal y como se ha estipulado en el apartado anterior, sino que además, si el usuario remezcla, transforma o crea a partir del material original, deberá difundir el resultado bajo la misma licencia que el original (u otra compatible con los términos originales).</p> <p>El licenciador no podrá revocar estas libertades mientras se cumpla con los términos de la</p>	

Las licencias Creative Commons como modelo normativo alternativo de protección de la propiedad intelectual: descripción y análisis de su integración en el Derecho español.

	licencia, ni aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan las facultades que la licencia permite.	
--	--	--

Fuente: elaboración propia a partir de la información disponible en <https://creativecommons.org/share-your-work/licensing-types-examples/>

ANEXO II: HERRAMIENTAS DE DOMINIO PÚBLICO.

Herramienta	Descripción	<i>Commons Deed</i>
Sin derechos reservados	<p>Asociando este distintivo a una obra, el autor dedica la misma al dominio público, liberándola de forma mundial y en la medida en que la ley lo permita, de todos los derechos de propiedad intelectual que la asisten.</p> <p>Así, la obra podrá ser copiada, modificada, distribuida, o comunicada públicamente, sin necesidad de pedir permiso.</p>	
Sin <i>copyright</i> conocido	<p>Esta herramienta permite a cualquier persona etiquetar una obra libre de restricciones de <i>copyright</i> a nivel mundial como perteneciente al dominio público, de manera que las obras que lo componen sean más fácilmente identificables.</p> <p>No es, por tanto, un instrumento legal ni una licencia, y debe ser utilizado exclusivamente para identificar las obras que ya pertenecen al dominio público.</p>	

Fuente: elaboración propia a partir de la información disponible en

<https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/>