



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Derecho

Máster Universitario en Propiedad Intelectual  
y Derecho de las Nuevas Tecnologías

## La adaptación cinematográfica de la obra literaria

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| Trabajo fin de estudio presentado por: | Carlos Marcelo López González |
| Tipo de trabajo:                       | Investigación jurídica        |
| Director/a:                            | Susana Checa Prieto           |
| Fecha:                                 | 22 de junio de 2022           |

## Resumen

El presente trabajo tiene por objeto abordar el análisis de la adaptación de obras originales, especialmente aquella que implica el cambio de un género a otro de distinta naturaleza.

En la primera parte, pasando por una breve introducción donde se sientan las bases históricas y jurídicas de cada una de las obras implicadas en la transformación objeto de estudio, se realiza un análisis del derecho de transformación, el principal implicado en las adaptaciones de obras, delimitándolo de otras figuras afines, con exposición de distintos pronunciamientos de los tribunales que contribuyen a aclarar las cuestiones planteadas.

En la segunda parte se aborda el estudio de los mecanismos a través de los cuales se lleva a la práctica todo lo anteriormente expuesto, el contrato de transformación de obra preexistente y los contratos de producción, con referencia a los derechos cedidos al productor y los reservados a los autores.

**Palabras clave:** Transformación, adaptación, obra, preexistente, originalidad.

## Abstract

The purpose of this work is to analyze the adaptation of original works, especially the one that involves the change from one genre to another of different nature.

In the first part, going through a brief introduction where the historical and legal bases of each of the works involved in transformation object of study are established, an analysis of the right of transformation is carried out, the main one involved in the adaptations of works, delimiting it from other related figures, with exposition of different pronouncements of the courts that contribute to clarify the issues raised.

The second part deals with the study of the mechanisms through which all of the above is put into practice, the contract for the transformation of pre-existing work and the production contracts, with reference to the rights assigned to the producer and those reserved to the authors.

**Keywords:** transformation, adaptation, work, preexisting, originality

## Índice de contenidos

|   |    |
|---|----|
| <b>1. Introducción</b> .....  | 5  |
| <b>1.1. Justificación del tema elegido</b> .....  | 5  |
| <b>1.2. Problema y finalidad del trabajo</b> .....  | 6  |
| <b>1.3. Objetivos</b> .....   | 6  |
| <b>2. Marco teórico y desarrollo</b> .....  | 7  |
| <b>2.1. La obra literaria.</b> .....  | 7  |
| <b>2.2. La obra audiovisual. ¿Obra colectiva u obra en colaboración?</b> .....                                  | 9  |
| <b>2.3. Del libro a la pantalla: el derecho de transformación como medio para realizar la adaptación.</b> ..... | 14 |
| 2.3.1. El derecho de transformación y la obra derivada. ....  | 14 |
| 2.3.2. ¿Transformación o adaptación? .....  | 16 |
| 2.3.3. El consentimiento del autor de la obra originaria.....   | 18 |
| 2.3.4. Delimitación del derecho de transformación de otros derechos de autor.....                               | 19 |
| 2.3.5. Distinción entre la mera reproducción, la obra derivada y la obra inspirada....                          | 22 |
| 2.3.6. La originalidad como elemento nuclear de la transformación. ....   | 24 |
| 2.3.7. Otros límites al derecho de transformación: la parodia y el plagio.....                                  | 27 |
| 2.3.8. Litigios relacionados con la transformación de la obra.....  | 30 |
| <b>2.4. Instrumentos jurídicos para la adaptación cinematográfica de la obra.</b> .....                         | 36 |
| 2.4.1. El contrato de transformación de obra preexistente.....  | 36 |
| 2.4.2. Los contratos de producción de la obra audiovisual.....  | 47 |
| 2.4.3. Cesión de derechos en favor del productor. ....  | 47 |
| <b>2.5. Los derechos reservados al autor de la obra literaria.</b> .....  | 52 |
| <b>3. Conclusiones</b> .....  | 54 |

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Referencias bibliográficas..... | 57 |
| Listado de abreviaturas .....   | 62 |

# 1. Introducción

## 1.1. Justificación del tema elegido

La prolífica creación literaria de numerosos autores, tanto nacionales como internacionales, unido al incipiente crecimiento de las plataformas de *streaming* de películas y series audiovisuales, ha hecho que en los últimos años los negocios jurídicos que involucran a los autores de obras literarias hayan copado un sector importantedentro del tráfico jurídico de la propiedad intelectual. La industria del ciney de la ficción seriada ha experimentado un notable crecimiento en las últimas décadas, los niveles de inversión en producciones y la recaudación obtenida, ya sea en salas de cine o a través de las mencionadas plataformas, son hoy día mucho mayores que en el siglo pasado. Este crecimiento exponencial de la industria puede deberse a varios factores, pero en buena parte de los grandes éxitos de cartelera puede encontrarse un común denominador: la preexistencia de una obra escrita (ya sea novela u otro tipo de obra literaria) de calidad, con cierto grado de reconocimiento y con un público que ya conoce, o cree conocer, aquello a lo que se va a enfrentar cuando se siente frente a la pantalla (si bien esto puede ser un arma de doble filo por las expectativas que se crea en el espectador).

Sin entrar en la calidad o el potencial creativo de guionistas, directores y demás autores intervinientes en una producción cinematográfica que no beba de una obra preexistente, lo cierto es que el éxito de una producción de esta naturaleza, en muchos casosaparece ligado al nivel de conocimiento que el público general tiene sobre la obraque se adapta. Así ocurre, al margen de lo “buena” que pueda resultar en términos de crítica la obra, con producciones como las películas que conforman el Universo Cinematográfico de Marvel (adaptaciones de los míticos cómics de superhéroes), pero también con franquicias tan icónicas como*El señor de los anillos* o *Harry Potter*.

Es este contexto de proliferación del cine como mecanismo de entretenimiento, que nos permite disfrutar de los grandes estrenos de una forma mucho más fácil, cómoda y económica que antes, unido al tráfico jurídico y los derechos implicados en todo el desarrollo de una producción que sea fruto de una adaptación de una obra previa, lo que justifica el objeto del presente trabajo.

## 1.2. Problema y finalidad del trabajo

Actualmente no existe prácticamente ningún ámbito del tráfico mercantil y civil que escape a la globalización. A este fenómeno integrador y homogeneizador de las relaciones humanas y comerciales tampoco es ajena la propiedad intelectual en el ámbito en el que se centra este trabajo. Así, es frecuente que en todo el procedimiento de adaptación de una obra literaria al cine encontremos múltiples elementos internacionales y una descentralización muy marcada. Así ocurre, por ejemplo, con productoras norteamericanas que se fijan en autores españoles para adaptar sus obras, que serán grabadas en distintos países, con participación de guionistas, directores e integrantes del reparto de distinta nacionalidad, con el choque de legislaciones que ello implica. Esto genera en la práctica cierta complejidad en la negociación y elaboración de los mecanismos contractuales necesarios para que el proyecto salga adelante, pero ello no quiere decir que, en un ámbito estrictamente nacional donde todas las partes implicadas sean españolas, no puedan surgir controversias. De hecho es frecuente que se planteen disconformidades del autor de la obra literaria adaptada con la obra cinematográfica, así como entre los autores partícipes de la obra derivada y los cesionarios de sus derechos, y al respecto surgen dudas sobre qué debe considerarse una adaptación y qué no, qué son las meras inspiraciones, cuáles son los límites del derecho de transformación, en qué consiste el respeto al espíritu de la obra, hasta dónde llega la facultad de autorizar sucesivas transformaciones o cuáles son los efectos que producen los contratos celebrados a estos efectos y cómo se llenan las lagunas que puedan surgir en defecto de pacto expreso. Es sobre estas últimas cuestiones sobre las que se profundizará en el trabajo, desde el prisma del derecho español.

## 1.3. Objetivos

El objetivo principal y general del trabajo es establecer un marco que dé respuesta a la problemática suscitada entorno a la adaptación cinematográfica de la obra literaria, tanto desde un punto estrictamente teórico como desde un punto de vista práctico.

Como objetivos específicos que contribuyan a satisfacer el objetivo general, se propone la exposición y distinción del derecho de transformación de otros derechos afines, morales y

patrimoniales, con los que pueda colisionar; el análisis de los instrumentos jurídicos ofrecidos por el legislador para acometer las adaptaciones; el abordaje de jurisprudencia nacional sobre el derecho de transformación aplicado a las obras objeto de estudio; y, por último, hacer un recorrido por los derechos con los que se juega en todo el procedimiento de adaptación de la obra, desde los que se ceden al productor, ya sea presunta o expresamente, tanto por el autor de la obra preexistente como por los autores de la obra derivada, hasta los que involucran a terceras personas que, sin ser autores, merecen cierto reconocimiento por su aportación a la obra derivada.

## 2. Marco teórico y desarrollo

### 2.1. LA OBRA LITERARIA.

Si bien la literatura hunde sus raíces en la Grecia clásica, donde ya se empieza a observar un cierto grado de protección al trabajo de los creadores intelectuales, no es hasta mediados del siglo XV cuando la literatura experimenta un grado de desarrollo hasta el momento nunca visto. En 1449, en Alemania, Johannes Gutenberg crea la imprenta, y con ella se abre la posibilidad de reproducir y producir en masa las obras escritas. Antes de la llegada de la imprenta, las obras tenían que ser manuscritas, lo que en la práctica se traducía en que, dado el elevado coste de la reproducción y la escasez de ejemplares, tan sólo un grupo muy reducido y privilegiado de la población tenía acceso a la literatura. Todo esto cambia con la imprenta, y es a partir de este momento cuando podemos decir que se universaliza el acceso a las obras escritas.

No obstante, en nuestro país ese proceso de expansión de las letras fue lento y progresivo: primero, porque como señala DE LOS REYES el invento recaló en España años más tarde, en 1472, con la llegada del impresor alemán Juan Párix, que había sido llamado por el obispo de Segovia, estableciéndose así la primera imprenta con un plan editorial estrictamente jurídico-canónico; y segundo, porque la imprenta se implementó como un recurso al servicio de la Iglesia, no accesible al público general, donde la censura jugó un papel muy importante. En cualquier caso, el abanico de posibilidades que se abría con ella fue muy

amplio, porque permitía la reproducción de obras escritas en masa y a bajo coste, si bien inicialmente con la ausencia de un derecho de autor tal y como lo conocemos hoy en día.

La evolución de la protección otorgada a los autores y especialmente a los impresores, primero bajo un sistema de privilegios y posteriormente con un sistema cada vez más proteccionista de la figura del autor, estuvo marcada por la oposición entre ambos colectivos: los primeros abogaban por la mayor protección de sus intereses, durante mayor plazo y con atribuciones exclusivas y excluyentes, mientras que los segundos pretendían afianzar unos privilegios que poco a poco iban disminuyendo en favor de los autores.

Sin entrar en la enumeración y el análisis de las distintas normas que han ido sucediéndose sobre la materia, pues excede del objeto de este trabajo, podemos observar que todo este proceso de desarrollo y expansión del derecho de autor se vertebra sobre la obra escrita, sobre la literatura, de ahí su importancia a la hora de entender el actual sistema de protección de la propiedad intelectual.

A lo largo del presente trabajo haremos mención, indistintamente, a los términos creaciones y obras, porque así lo determina el art. 10 del TRLPI al delimitar el objeto de la propiedad intelectual, disponiendo que este vendrá constituido por «... las creaciones originales (...) expresadas por cualquier medio o soporte...». Al hacer mención expresa al término creaciones, el legislador está admitiendo tácitamente la protección de obras no acabadas, así como los trabajos previos de preparación. Además, frente a la extendida afirmación de que las ideas no son protegibles por el derecho de autor, afirma RODRÍGUEZ TAPAE RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 54) que las ideas sí son protegibles por esta vía siempre y cuando estén expresadas y sean originales; y esto, aplicado al ámbito literario, supone que la idea de una trama, más o menos esquematizada, con unos personajes determinados, más o menos esbozados, y con unas escenas mínimamente planteadas, son protegibles si se dan los precitados requisitos: esto es, que tengan originalidad y salgan de la mente de su creador plasmándose en un soporte que permita su percepción sensorial.

Baste decir aquí que la obra literaria no encuentra en la ley una regulación especial y distinguible de otro tipo de obras, como ocurre con la obra audiovisual o con los programas de ordenador, a salvo de determinadas modalidades contractuales que le afectan de lleno y que surgen precisamente como mecanismos para la explotación económica de la literatura: el contrato de edición y el contrato de representación teatral. Su proceso creativo



tampoco plantea grandes problemas, a diferencia de lo que ocurre con la obra cinematográfica, como veremos más adelante, porque se trata de obras normalmente elaboradas por un solo autor, si bien no se excluye la posibilidad de una obra en colaboración.

## 2.2. LA OBRA AUDIOVISUAL. ¿OBRA COLECTIVA U OBRA EN COLABORACIÓN?

La obra audiovisual es, sin embargo, mucho más compleja que la obra literaria. Se trata de un tipo de arte mucho más reciente pero que comparte elementos con la literatura porque bebe de sus recursos y aprovecha su prestigio.

Es en la literatura donde el cine hunde sus cimientos, y no porque lo que se nos muestre en pantalla sea necesariamente adaptación de una obra preexistente, sino porque como recuerda BALDANO ROMÁN (2009, p. 21), los creadores de la obra de cine siempre han buscado inspiración, figuras y recursos, argumentales y formales, en la obra literaria. Además, aun cuando la obra cinematográfica sea de nueva creación absoluta, es decir, cuando no adapte ni recoja elementos de obras preexistentes, en la película siempre existe una base literaria porque se construye sobre el trabajo previo de guionistas y argumentistas, que son los que dan soporte ideando y desarrollando la trama que se mostrará a través de la sucesión de imágenes.

No es hasta finales del siglo XIX cuando, gracias a la llegada del primer cinematógrafo de mano de los hermanos Lumière<sup>1</sup> y a las contribuciones de científicos como Edison y Leprince al campo de la óptica, los espectáculos audiovisuales comienzan un período de expansión hasta llegar a lo que posteriormente sería el cine. Es aquí, en 1895, cuando podemos decir que nace la obra cinematográfica, o más bien cuando esta empieza a germinar, pero para

---

<sup>1</sup> Los hermanos Auguste y Louis Lumière, originarios de Besançon, Francia, fueron los inventores del cinematógrafo, un aparato capaz de servir como cámara y como proyector. Consistía en una caja de madera dotada de un objetivo y una película perforada de 35 milímetros, así como de una manivela con la que se hacía rodar la película para capturar las instantáneas que luego compondrían la secuencia de imágenes en movimiento. El invento se patentó en febrero de 1895, y escasos dos meses más tarde la primera película grabada con el cinematógrafo, titulada *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, fue proyectada al público en la Sala India del Gran Café de París, resultando ser un todo un éxito.

entonces ya había sido aprobado el Convenio de Berna<sup>2</sup>, fecha en la que el cinematógrafo todavía no había sido dado a conocer al mundo, por lo que en un primer momento las obras cinematográficas no fueron incluidas en el catálogo de obras protegidas. No sería hasta la revisión del Convenio mediante el Acta de Bruselas, cuando en 1948 se las incluiría expresamente en el listado de obras protegidas del artículo 2<sup>3</sup>.

En el ordenamiento jurídico español, con buen criterio señala GUIÉRREZ GARCÍA, E. (2020, pp. 162-163) que la primitiva Ley de Propiedad Intelectual de 1879 se estiró demasiado en el tiempo, tratando de dar cobijo en ella a obras que vieron la luz en los años posteriores gracias a los avances económicos y tecnológicos y que no terminaban de encajar en la concepción clásica de la obra literaria o artística. Pese a la novedad experimentada en el campo audiovisual, no fue hasta la promulgación de la Ley sobre Derechos de Propiedad Intelectual en las obras Cinematográficas de 1966 cuando se reconoció en España de forma expresa una regulación a favor de los autores de este tipo de obras.

Tras la lógica evolución legislativa paralela a los avances económico-sociales, hoy en día encontramos una regulación expresa sobre la titularidad y transmisión de los derechos sobre la obra cinematográfica en los arts. 86 a 94 del TRLPI. La primera de estas normas define la obra cinematográfica como aquellas «...creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas especialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido...». El art. 86 TRLPI nos indica el aspecto externo de la obra cinematográfica, pero como señala GONZÁLEZ GOZALO (2001, p.

---

<sup>2</sup> El Convenio de Berna, firmado el 9 de septiembre de 1886 en la ciudad que le da nombre, fue el primer texto internacional en reconocer y proteger los derechos de los autores de las obras literarias y artísticas. Su creación vino impulsada por los esfuerzos, entre otros miembros de la *Association littéraire et artistique internationale*, del renombrado escritor francés Victor Hugo ante la necesidad de armonizar las legislaciones nacionales sobre derecho de autor y otorgar a los autores unos derechos más o menos amplios sobre sus obras y una protección efectiva en todos los territorios de los países signatarios. En la actualidad, el Convenio está ratificado por más de 160 países y cuenta con varias revisiones y actualizaciones, la última de ellas realizada en 1979.

<sup>3</sup> No obstante, en la revisión del Convenio hecha en Berlín en 1908, ya se introdujo una modificación del art. 14 que reconocía a la obra cinematográfica como una forma de adaptación de una obra literaria o artística, si bien no sería hasta 1948 cuando se le reconocería la naturaleza de obra artística per se.

19), para hablar de obra cinematográfica es necesario, además, que la finalidad de la obra sea su explotación mediante su exhibición pública en salas; no se requiere que dicha exhibición se haga efectiva, sino que la proyección pública sea su destino principal, porque ello es lo que la diferencia principalmente de otro tipo de obras audiovisuales como son la videográfica o la televisiva. No obstante, este requisito hoy en día ha dejado de ser exigible en la medida que las plataformas de *streaming* se han impuesto como uno de los canales preferentes de comercialización del cine y de comunicación pública de las obras, por delante de las tradicionales salas de cine. Entendemos que no queda desnaturalizada la obra por el hecho de ser comunicada al público a través de un dispositivo con acceso a internet, previo pago de la correspondiente suscripción a la plataforma de que se trate, en lugar de hacerlo a través de un proyector y en una sala a la que se accede abonando el precio de una entrada.

A pesar de la definición ofrecida por el legislador en el art. 86 TRLPI, la misma ha de complementarse necesariamente con el art. 87 TRLPI, que se encarga de delimitar el aspecto interno de la obra, esto es, la forma en la que se lleva a cabo el proceso creativo y los sujetos que intervienen en él, distinguiendo entre la existencia de un argumento, un guion, una adaptación de ese guion o, en su caso, de una obra preexistente, unos diálogos y unas composiciones musicales creadas expresamente para la obra, todo ello puesto en común bajo la autoridad del director-realizador, que será el encargado de dirigir toda la grabación y de seleccionar las imágenes que finalmente se incorporen a la versión definitiva. La figura del productor, aun cuando no es considerado autor, es esencial en la creación de la obra porque es quien la impulsa, es el motor industrial y financiero que permite poner en común el trabajo de todos los coautores, asumiendo la responsabilidad en la creación (art. 120.2 TRLPI).

Como señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 313), la peculiaridad de la obra de cine estriba en que, dada su complejidad y la pluralidad de sujetos intervinientes, su creación constituye un verdadero proceso de producción industrial porque se hace necesario, salvando las escasas obras cinematográficas realizadas por una sola persona, contar con un presupuesto más o menos elevado, contratar los servicios de todos aquellos que intervengan en calidad de autores, de los que lo hagan como artistas o

intérpretes ejecutantes<sup>4</sup>, del personal audiovisual, musical, de vestuario y maquillaje, de escenarios, etcétera, con todas las cesiones de derechos que llevan aparejadas. Y en todo este proceso de creación la figura del productor es esencial, pues es quien tiene la idea germinal de la obra, quien toma la iniciativa y se encarga de reunir a los autores para que fruto del trabajo conjunto de todos ellos resulte una obra unitaria. Es aquí, al valorar el papel del productor en el proceso creativo y cómo se interrelacionan los sujetos mencionados en el art. 87 TRLPI, cuando nos planteamos si la obra cinematográfica constituye una obra en colaboración (art. 7 TRLPI) o una obra colectiva (art. 8 TRLPI).

A priori, podríamos incluir la obra cinematográfica en cualquiera de las dos categorías, o incluso en la de la obra compuesta, y no se trata de una cuestión baladí ni puramente teórica, pues de ello dependerá, por ejemplo, el plazo de protección de los derechos (art. 28). Ciertamente podría ser considerada como obra en colaboración por cuanto que de ella participan una multitud de personas, desde los autores mencionados en el art. 87 TRLPI hasta los encargados del vestuario, de los escenarios, de la coreografía, los cámaras, los diseñadores, el equipo de maquillaje, y un largo etcétera, colaborando y contribuyendo todos ellos con aportaciones creativas, siendo irrelevante, tal y como señala GONZÁLEZ GOZALO (2001, p. 122), que entre algunos de ellos exista una relación vertical. También podría considerarse como obra colectiva, lo cual en realidad dependerá, más que del hecho de que el productor la edite y divulgue bajo su nombre, del grado de participación de este en la creación de la obra mediante la coordinación activa de los procesos creativos. Es cierto que el art. 87 TRLPI menciona la coautoría con referencia expresa al art. 7, pero no podemos olvidar la estructura piramidal en cuya cúspide se sitúa el productor, que es quien promueve la película y coordina las distintas fases de producción, y los evidentes paralelismos con la obra colectiva. En cualquier caso, el art. 87 es claro al derivar a la obra en colaboración, por lo que será esta la consideración que le demos a la obra cinematográfica, si bien con ciertas

---

<sup>4</sup> A efectos prácticos la distinción entre interpretación y ejecución de una obra es irrelevante, pues la protección dispensada al artista intérprete y al ejecutante es la misma. La diferencia estriba, como señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA Y BONDÍA ROMÁN (1997, pp. 399-400), en que en la interpretación el artista se sirve de la voz para leer, cantar o recitar la obra, mientras que en la ejecución, aplicada a la obra musical, el artista se vale de cualquier instrumento que no sea su voz.

especialidades que la desplazan de la obra en colaboración común regulada en el art. 7 y que GONZÁLEZ GOZALO (2001, pp. 126 a 129) resumen del siguiente modo:

En primer lugar, en la obra en colaboración común tienen la condición de autores todos aquellos que realicen aportaciones originales principales, mientras que en la obra cinematográfica tan sólo son autores quienes figuran mencionados en el art. 87, de los que se presumen que harán las aportaciones principales a la obra, pero esto no siempre es así. Puede ocurrir que el compositor de la música, autor mencionado en el art. 87, sólo realice una composición para los títulos de crédito, siendo accesoria su aportación; mientras que la aportación de un director de fotografía, por ejemplo, puede resultar fundamental y, sin embargo, no se le reconocerá la condición de autor<sup>5</sup>. Pero tampoco nos encontramos ante un supuesto de autoría absoluta, pues sólo serán considerados autores los sujetos mencionados en el art. 87 si contribuyen a la obra mediante aportaciones creativas y originales.

En segundo lugar, porque uno de los coautores en régimen de colaboración, cual es el director-realizador, goza de un estatus jurídico distinto y privilegiado respecto del resto de autores, especialmente en lo que se refiere al derecho moral, porque es el único que intervendrá en la fijación de la versión definitiva de la película y en cualquier modificación de esta (art. 92 TRLPI). Esto puede deberse a que su personalidad queda más marcada en la obra que la del resto de los coautores, a que su aportación, a diferencia de las del resto, no es separable de la obra, a que actúa como una especie de representante de los demás coautores o a que simplemente, a juicio del legislador, su aportación creativa es la más importante de todas. En efecto, el director goza de un papel privilegiado por cuanto que el art. 7.2 TRLPI establece como regla general aplicable a las obras en colaboración que será

---

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión se ha planteado si quien desempeña funciones de director de fotografía o interpretación subordinado al director principal o a un codirector puede tener la condición de autor de la obra. Al respecto, señaló la AP de Barcelona, Sección 15ª, en sentencia de 21 de septiembre de 2019 (ECLI:ES:APB:2017:6271) que no, porque el director-realizador «...es quien toma la decisión final sobre cómo ha de quedar materializada la idea creadora» y en el caso de enjuiciamiento el demandante que reclamaba el reconocimiento como autor de la película había actuado en todo momento sin facultades decisorias sobre la obra y de forma subordinada a un codirector, y ello pese a que, pudiendo haber sido sus aportaciones a la obra importantes «...nunca cedió ni compartió la decisión definitiva sobre dichas aportaciones...».

necesaria la unanimidad entre los coautores para la modificación y divulgación de la obra, lo que no sucede en la obra cinematográfica.

Y en último lugar, porque el productor tiene atribuidas ciertas facultades cercanas a lo que conocemos como derechos morales. Así, el productor, que no es autor, va a participar al igual que el director realizador en la fijación de la versión definitiva y en cualquier modificación de esta, lo que en la obra en colaboración ordinaria se constituye como un derecho sólo de quienes tienen la condición de autores.

## 2.3. DEL LIBRO A LA PANTALLA: EL DERECHO DE TRANSFORMACIÓN COMO MEDIO PARA REALIZAR LA ADAPTACIÓN.

### 2.3.1. El derecho de transformación y la obra derivada.

El mecanismo jurídico a través del que se articula el cambio en el medio de expresión de la obra, pasando del libro a la pantalla, es el derecho de transformación, y sobre él centraremos la atención en esta primera parte del trabajo.

En lo que afecta a España, tendremos que observar además de las normas nacionales, las normas de carácter supranacional que rigen la materia, que son fundamentalmente el Convenio de Berna y la Convención Universal sobre derecho de autor. En relación con el Convenio de Berna, el mismo ha sufrido desde su aprobación en 1886 distintas revisiones, habiendo ampliado paulatinamente el ámbito de protección concedido a los autores. Así, si bien inicialmente se establecían muy pocas prohibiciones relativas a transformaciones de obras originales (fundamentalmente la de realizar arreglos musicales sin autorización), poco a poco ha ido ampliándose la lista de transformaciones de la obra que requieren autorización del titular a todo tipo de apropiación indirecta. Así, el texto actual, en vigor desde la última revisión hecha en París en 1971, establece en su art. 12 que «Los autores de obras literarias o artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras.»; y el art. 2.3), a su vez, reconoce la protección de las obras resultantes de la transformación al disponer que «Estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos de autor de la obra original, las

traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística.» El art. 14 del Convenio va más allá al recoger regulación expresa de la transformación de obra literaria en obra cinematográfica, reconociendo a los autores de las primeras el derecho exclusivo de autorizar «...la adaptación y la reproducción cinematográficas de estas obras y la distribución de las obras así adaptadas» y «la representación, ejecución pública y la transmisión por hilo público», así como el derecho a autorizar ulteriores transformaciones o adaptaciones de la obra cinematográfica que adaptaba su obra literaria.

En lo que respecta a la Convención Universal de Derecho de Autor, hecho en Ginebra, en el texto vigente tras la revisión de París de 1971 se reconoce el derecho de traducción como forma de transformación, mientras que el art. IV bis dispone que «Las disposiciones del presente artículo se aplicarán a las obras protegidas por la presente Convención, en su forma original o en cualquier forma reconocible derivada de la original», lo que implica el reconocimiento de un derecho a transformar la obra más allá de la traducción, siempre que en la obra derivada se reconozca la obra original. Como veremos más adelante, es precisamente esto, el reconocimiento o vinculación de la obra original en la obra derivada, uno de los requisitos esenciales para poder hablar de verdadera transformación.

En el ordenamiento jurídico español, el derecho de transformación se encuentra regulado en el art. 21 del TRLPI, cuyo tenor literal es el siguiente: «1. La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación de su forma de la que se derive una obra diferente.». De esta definición de transformación adoptada por el legislador español, podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, que sólo encontramos referencia expresa a dos supuestos de transformación: la traducción y la adaptación, modalidades tradicionalmente aplicadas a la obra literaria, como ya se observa en el Convenio de Berna. Pero no quiere ello decir que la transformación sea un derecho predicable solo de las obras de esta naturaleza, y he aquí la segunda conclusión, sino que corresponde al autor de cualquier obra que sea original y esté expresada en cualquier medio o soporte, cualquiera que sea su naturaleza, porque el último inciso del apartado 1º del art. 21 TRLPI dispone que cualquier modificación que dé lugar a una obra nueva será considerada como una transformación. Además, si acudimos al art. 11 TRLPI veremos que se ejemplifican más transformaciones, como los arreglos musicales o los compendios y

resúmenes, nuevamente con el inciso final de que se entenderán obras derivadas «...Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica». La enumeración es, por tanto, *numerus apertus*, dejando vía libre a modalidades transformativas ya existentes y a otras nuevas o que puedan surgir en el futuro.

En cualquier caso, el derecho de transformación tiene una doble vertiente: por un lado, la vertiente positiva consistente en la facultad o el derecho a crear obras sobre la base de otras anteriores; y por otro, la vertiente negativa consistente en impedir que terceros no autorizados modifiquen la obra. Transformar la obra consiste, en definitiva, y en palabras de MARISCAL GARRIDO-FALLA (2017, p. 444) en «...copiar, reproducir –siquiera parcialmente–, una obra anterior para, mediante un proceso intelectual de selección, ordenación, modificación y/o aportación de nuevos contenidos, engendrar una obra nueva, distinta y original, en la cual será perfectamente reconocible la creación originaria». Y sobre este último aspecto, la reconocibilidad de la obra original en la obra derivada, hablaremos más adelante, pues ha sido, al menos en lo que a adaptaciones cinematográficas de obras literarias se refiere, uno de los puntos que más conflictos ha generado.

En consecuencia, la obra derivada, ya sea del mismo o distinto género que la obra preexistente (en nuestro caso pasamos de la literatura a la cinematografía y, por ende, de un género artístico a otro distinto), debe reunir unas características que nos permitan identificarla de forma más o menos clara con aquella. Así, como apunta MARISCAL GARRIDO-FALLA (2017, p. 446), para hablar de verdadera transformación será necesario que la película respete el contenido ideológico de la obra literaria, así como que su visionado genere en el espectador la impresión de que está viendo algo que ya conoce, es decir, que le evoque la obra literaria adaptada.

### 2.3.2. ¿Transformación o adaptación?

Una cuestión terminológica en la que conviene detenerse al abordar el análisis de la transformación de obras originales es el de la distinción entre los conceptos de transformación y el de adaptación. Se trata de figuras muy estrechamente relacionadas y con significados parecidos, pero con distinto alcance.



La idea de transformación es mucho más amplia que la de adaptación, pues esta última se configura como una modalidad dentro de la primera (arts. 11 y 21.1 TRLPI), de tal modo que no toda transformación de una obra es una adaptación, pero toda adaptación sí constituye necesariamente una transformación. La adaptación es aquella transformación de la obra originaria que implica que esta cambie de género o que, sin cambiar de género, afecte a elementos internos y de composición de la obra que trasciendan de su forma de expresión, es decir, que impliquen una nueva versión de la obra dentro del mismo género.

Como apunta AYLLÓN (2014, pp. 60-65), la adaptación requiere, además, que exista afinidad artística entre los géneros implicados, el de origen y aquel al que se lleva la obra mediante la transformación, así como que exista identidad creativa que exceda de la mera inspiración. Sobre esta cuestión se ha suscitado bastante debate en la medida que los límites entre los distintos géneros artísticos resultan en ocasiones muy difusos, y en nuestro caso particular porque la literatura no es en sentido estricto un género artístico. Podría discutirse esta última afirmación, por cuanto que existen obras cuya consideración como arte es socialmente aceptada, pues se yerguen como verdaderos monumentos del género literario (por ejemplo, *El Quijote*, *La Odisea*, *La Divina Comedia* y otros tantos clásicos), pero lo cierto es que, por definición, la literatura es toda plasmación escrita del pensamiento humano, independientemente de su extensión y de la originalidad y altura creativa que alcance. Esto implica, unido al hecho de que la producción literaria es inmensa e inabarcable para el ser humano, que no todo lo que se encuadra en ella reúna los méritos necesarios para poder ser denominado arte.

En cualquier caso, sea artístico o no, es claro que la literatura se engloba en un género, el literario, y que es perfectamente posible trazar afinidades entre este y aquellos otros en los que queramos realizar la adaptación. En este sentido, no plantea problemas la adaptación de una novela a una obra cinematográfica o al teatro, o incluso a una novela gráfica (aquí se trata del mismo género, pero como indicábamos al principio, la modificación abarca más que aspectos puramente formales y de expresión), pero sí, por ejemplo, la adaptación de la obra literaria a un espectáculo coreográfico, donde el análisis habrá de ser mucho más exhaustivo a la hora de valorar si estamos ante una adaptación o ante una inspiración. No quiere esto decir que la catalogación de una obra como adaptación de otra sea algo arbitrario; existen mecanismos jurídicos para ello, pero no son infalibles, y en ocasiones se hace necesario

recorrer a la comparación, ya sea de forma directa o indirectamente mediante presunciones, de las obras en cuestión para salvar el requisito de la afinidad de géneros artísticos.

En definitiva, la adaptación consiste en transformar una obra en otra nueva perteneciente a al mismo o distinto género artístico, siempre que en este último caso exista afinidad entre ambos, y respetando la esencia de la obra preexistente aunque la modificación recaiga sobre elementos internos de composición de la obra que excedan de los formales de expresión. Además de ello, y como ahora veremos, siempre será necesario que la originalidad aportada sea tal que permita identificar la obra originaria en la adaptación, pues de lo contrario podríamos encontrarnos ante meras inspiraciones que no requieren de consentimiento alguno.

### 2.3.3. El consentimiento del autor de la obra originaria.

¿Toda transformación de una obra requiere del consentimiento previo de su autor? ¿O más bien lo que requiere del consentimiento no es la transformación en sí sino la explotación de la obra derivada resultante? Son cuestiones aparentemente inocuas porque en definitiva el consentimiento del autor de la obra debe concurrir, ya sea antes o después, pero el elemento sobre el que debe recaer ese consentimiento es esencial porque de exigirse para el mero acto de transformación, ello conllevaría que multitud de actos que se realizan con normalidad se convirtieran en verdaderos ilícitos (así, por ejemplo, doblar una canción en el ámbito doméstico, realizar una traducción de un texto durante unos ejercicios académicos o retratar mediante el dibujo o la pintura, de forma más o menos fiel, una escultura famosa).

A diferencia de lo que ocurre con el ejercicio de otros derechos como el de reproducción o comunicación pública, el derecho de transformación se encuentra estrechamente vinculado con el derecho a la integridad de la obra, porque los concretos actos de transformación, según como se lleven a cabo, también en casos de transformaciones autorizadas, pueden vulnerar el derecho moral del autor. Por ello, es frecuente que en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias el autor de esta última tenga un papel activo, si bien no en la producción de la película, al menos en las revisiones del trabajo de los autores de la obra cinematográfica (ya sea autorizando el guion, proponiendo cambios, participando en la fase de postproducción mediante la realización de cortes y/selección de escenas, etc.).

En la actualidad, es predominante la posición que entiende que el consentimiento del autor no ha de recaer sobre el acto de transformación en sí, sino sobre los actos de explotación de los resultados de esa transformación. En este sentido, señalan RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 124) y LÓPEZ SÁNCHEZ (2008, p. 90) que la libertad de creación artística no puede venir limitada por ningún tipo de autorización previa, siempre que la transformación de una obra preexistente que pueda derivarse de esa creación se mantenga dentro de los usos privados

El alcance de ese consentimiento variará en función de lo expresamente recogido en el contrato, resultando de aplicación subsidiaria el art. 43.2 del TRLPI. Este consentimiento no suele prestarse con carácter general o de forma abierta, sino que se delimita a obras concretas y para transformaciones muy específicas, lo que supone que, si se cede el derecho de transformación para realizar una adaptación cinematográfica, el productor titular de derechos sobre dicha obra no podrá transformarla o realizar una nueva transformación de la obra preexistente, siendo para ello recabar un nuevo consentimiento del autor de esta última.

#### 2.3.4. Delimitación del derecho de transformación de otros derechos de autor.

Sabemos que al autor de una obra original le corresponden una serie de derechos (art. 2 TRLPI), de los cuales algunos, los llamados patrimoniales (arts. 17 a 21 TRLPI), están destinados a poder explotar económicamente la creación intelectual; mientras que otros, de naturaleza moral y carentes de contenido económico (art. 14 TRLPI), son inherentes al propio autor en su condición de tal.

De todos estos derechos, hay algunos que no plantean apenas dudas acerca de su ámbito de aplicación y su delimitación con los demás; por ejemplo, el derecho de paternidad sobre la obra, que exige el reconocimiento de la condición de autor del creador, ya sea bajo su nombre o pseudónimo, no plantea problemas en este sentido. No obstante, existen otros derechos que a priori pueden resultar confusos, por cuanto que otorgan a su titular facultades similares. Hablamos de los derechos morales a la integridad de la obra y a modificarla, que comparten elementos con el derecho que nos interesa en el presente trabajo, esto es, con el derecho de transformación.

#### **2.3.4.1. Distinción con el derecho moral a la integridad de la obra.**

Los derechos a la integridad de la obra y a la modificación son, por su naturaleza moral, derechos inalienables e irrenunciables. Pero, sin embargo, ello no es óbice para la confusión existente con la transformación, por cuanto que las facultades otorgadas por ellos a su titular son similares, pero no idénticas.

El derecho a la integridad consiste básicamente en prohibir cualquier alteración de la obra que cause al autor o a la propia obra un perjuicio, por atentar contra su reputación o sus intereses. Este derecho tiene una doble finalidad, pues, como apunta LÓPEZ SÁNCHEZ (2008, p. 34), «...el autor tiene derecho a que su pensamiento no sea modificado o desnaturalizado...», a lo que hay que sumar el derecho del público a recibir y percibir la obra en su forma original, tal y como fue expresada y concebida por su autor. Se trata, en definitiva, de una facultad que tiene el autor para impedir que se modifique, altere o menoscabe su obra, pero sólo si de ello se deriva un perjuicio. No obstante, en obras literarias no siempre opera este requisito del menoscabo, pues por ejemplo en materia de edición de la obra, el editor queda obligado ex art. 64.1º TRLPI a no introducir ninguna modificación no expresamente consentida por el autor, de lo que se colige que si lo hiciera, dicha modificación sería ilícita y afectaría a la integridad de la obra aun cuando la misma no causare un perjuicio real y tangible a los intereses del autor.

Existen ordenamientos jurídicos en los que la transformación aparece diluida entre las facultades que al autor atribuye su derecho moral a la integridad de la obra, y no es algo descabellado, porque en definitiva la transformación es una modificación de la obra que tiene como límite precisamente el respeto a su integridad. Sobre esto, apunta AYLLÓN (2014, p. 174) que la integración del derecho de transformación como una facultad más de este derecho moral es equiparable, como mucho, a la vertiente negativa del derecho de transformación, esto es, al derecho de impedir cualquier modificación o transformación no consentida de la obra, pero no puede compararse a la vertiente positiva del derecho. En este sentido resulta ilustrativa una Sentencia de la Audiencia Provincial de Málaga, de 15 de

marzo de 2001<sup>6</sup>, que analizando un caso sometido a su consideración traza la relación existente entre estos derechos y alcanza una conclusión un tanto disruptiva con nuestro ordenamiento, pues considera que la vulneración del derecho de transformación en el caso concreto necesariamente también conlleva una vulneración del derecho a la integridad de la obra, como si la transformación fuera un derecho cualificado derivado del de integridad: «Producida la violación del derecho del demandante, al haberse divulgado y transformado su obra en forma no autorizada (...) que le permite poder exigir el respeto a la integridad de su obra (...), no cabe más que reafirmar la condena impuesta».

Visto lo anterior entiendo que la adaptación cinematográfica no consentida de una novela, que es fiel a la misma y no la deforma en modo alguno, no supone vulneración del derecho a la integridad, con independencia de que el derecho de transformación sí haya sido conculcado. Y del mismo modo, no toda modificación de la obra que atente contra su integridad será considerada una transformación, porque es posible que esa modificación carezca de la originalidad necesaria para ello.

#### **2.3.4.2. Distinción con el derecho moral a modificar la obra.**

En lo que al derecho de modificación se refiere, el propio art. 21 del TRLPI, cuando enumera las formas de transformación de la obra, hace referencia a «... cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.», de lo que se colige que en realidad la transformación es una modificación de la obra, en cierto modo cualificada y con un alcance mayor, pues se origina una obra nueva, que la hace merecedora de una tutela más amplia con facultades patrimoniales para su autor. Pero, aunque la base de la transformación sea la modificación, el contenido de este derecho es distinto del contenido del derecho moral del autor a modificar su obra.

En realidad, el derecho a modificar la obra es una facultad derivada del derecho a disponer de la obra que el art. 2 TRLPI atribuye al autor, pero no encontramos una definición legal acerca de qué debe entenderse por modificación. Ante el silencio del legislador, apunta LÓPEZ SÁNCHEZ (2008, p. 50) que en realidad la modificación a la que tiene derecho el autor

---

<sup>6</sup>Sentencia de la AP de Málaga, Sección 5ª, de 15 de marzo de 2001 (ECLI:ES:APMA:2001:1152).

no es absoluta, porque este derecho debe ponerse en relación con los arts. 21 y 14.4º TRLPI, referidos a la transformación y a la integridad, de tal modo que entre las modificaciones que el art. 14.5º TRLPI permite realizar al autor deben excluirse las que afecten a sus elementos de forma y no la alteren sustancialmente.

La diferenciación entre ambos derechos ha sido discutida en la doctrina, existiendo un primer grupo, como la autora que acabamos de citar, que considera que la diferencia estriba en que el derecho de modificación implica un cambio en el contenido y en los elementos esenciales que definen y dan identidad propia a la obra, mientras que, para otros, la diferencia pivota sobre el aporte de originalidad, que sí se da en la transformación y que implica el nacimiento de una nueva obra. Esta última posición, en la que se integran autores como MARISCAL GARRIDO-FALLA (217, p. 454), es a nuestro entender la más correcta, porque el nacimiento de una obra nueva es lo que determina, *ex post*, el derecho que se ejerció previamente. Es decir, no es posible determinar con anterioridad a la acometida del concreto acto de transformación o modificación si el resultado de este será efectivamente una transformación o una modificación; habrá de ser una vez concluido el acto cuando, haciendo una valoración de su resultado en contraste con la obra original, teniendo en cuenta la originalidad y creatividad aportadas, podremos determinar qué derecho es el que se ha ejercitado. Y entiendo que esa originalidad que se exige para que surja una obra nueva no necesariamente habrá de recaer sobre elementos de forma de la obra primigenia, sino que es perfectamente válido que recaiga sobre elementos sustanciales o de contenido, siempre que ello no implique perder el vínculo con el espíritu de la obra ni menoscabar su integridad.

#### 2.3.5. Distinción entre la mera reproducción, la obra derivada y la obra inspirada.

También surgen dudas acerca de cuándo el resultado de una intervención sobre la obra original es una transformación y cuándo una mera reproducción. Ciertamente, todo acto de transformación de una obra implica una reproducción de esta, total o parcial, así como cierto grado de modificación, pero el elemento clave a valorar para saber si estamos ante la mera reproducción o ante una auténtica transformación lo encontramos en la originalidad. Así, el sujeto que acomete la acción de modificar una obra debe dotarla de ciertas dosis de originalidad aplicando su ingenio y su creatividad, hasta el punto de que de ello se derive

una obra nueva; de lo contrario, no podrá hablarse de una transformación, sino de mera reproducción de la obra<sup>7</sup>.

En el caso de la adaptación cinematográfica de una obra literaria, la transformación es más evidente, pues supone traspasar la obra de un medio expresivo (el papel) a otro (la pantalla en la que se proyectan las imágenes), con independencia de que se traspase literalmente la obra preexistente a modo de argumento y/o guion o que se haga uso de terceros (guionistas, realizadores, etc.) que modifiquen el texto original transformándolo en un nuevo sustento literario sobre el que construir la película. Es decir, la modificación que supone adaptar al cine una obra escrita tiene, por sí misma, una entidad muy alta, con independencia del aporte de originalidad que, como hemos visto, siempre será necesario.

Además de la originalidad, la transformación exige que la obra preexistente sea identificada en la derivada; es decir, la originalidad no debe superar el umbral de hacer irreconocible la obra preexistente, pues entonces el nexo entre una obra y la otra se rompe y no podremos hablar de transformación, sino, en su caso, de obra inspirada, que no requiere de ningún consentimiento. Así lo apunta MARISCAL GARRIDO-FALLA (2017, p.446), que lo ejemplifica con las obras de arte plásticas que inspiran a otros autores para, por ejemplo, realizar un musical. Resulta tan evidente disparidad entre los medios expresivos de cada obra que no es posible hablar más que de mera obra inspirada.

Sobre este particular, resulta ilustrativo el asunto que enfrentó al autor de la novela *El corazón de la tierra* con una renombrada coreógrafa, por una adaptación no consentida de su novela a espectáculo de danza. El escritor sostenía que se trataba de una transformación no consentida, y reclamaba los derechos que le hubiesen correspondido en caso de obtenerse la correspondiente autorización; mientras que la compañía de baile se oponía alegando la desvinculación total con la obra literaria. La Audiencia Provincial de Sevilla<sup>8</sup> acabó fallando a favor del escritor, considerando que el espectáculo de baile estaba basado

---

<sup>7</sup>Es el caso de la realización de copias literales a otros medios, como por ejemplo mediante el escaneado de obras escritas para pasarlas a formato digital, o mediante la realización de copias físicas, donde es evidente que la originalidad o el aporte creativo es totalmente inexistente y que dichos actos no constituyen más que meras reproducciones.

<sup>8</sup>Sentencia de la AP de Sevilla, Sección 6ª, de 30 de junio de 2004 (ECLI:ES:APSE:2004:2776).

en su novela y que era perfectamente posible establecer equivalencias entre esta y el espectáculo coreográfico a través de elementos secundarios de este último. La Audiencia sienta su decisión en ese fundamento, analizando el contenido de ambas obras transcrito en los autos -aclarando que lo ideal sería poder leer la novela y ver el espectáculo coreográfico para realizar el análisis y extraer conclusiones inequívocas-, pero también hace uso de presunciones judiciales conforme al art. 386 de la LEC y apoya su decisión en el hecho de que, con carácter previo al nacimiento del conflicto entre las partes, la compañía de danza publicitara y anunciara la obra titulándola de forma idéntica a la novela del demandante, expresando que se trataba de una adaptación, y que sin embargo una vez nacido el conflicto, cualquier referencia a una adaptación es suprimida, pasando ahora a mencionarse a la obra literaria como una mera fuente de inspiración.

En definitiva, la distinción entre estas tres figuras implica, tal y como apunta MARISCAL GARRIDO-FALLA (2017, p.453), una definición negativa del derecho de reproducción, entendiéndolo como aquel acto que carezca de originalidad, aunque tampoco será necesario que exista absoluta identidad entre la obra original y su reproducción, siendo válido que durante la reproducción se realicen pequeños actos de modificación sobre la estructura o disposición de la obra siempre que no alcancen el grado de originalidad suficiente como para dar lugar a una obra nueva. En cambio, será transformación la modificación de la obra, reproduciendo elementos identificables y sustanciales de la misma pero en combinación con otros originales, de tal modo que, aun tratándose de obras diferentes, pueda establecerse una relación de equivalencia entre ambas; y por último, será inspiración aquella obra que nace fruto de ideas que su autor recoge de otras obras, pero sin reproducir elementos plenamente identificables y esenciales de estas últimas, de tal modo que el vínculo entre ambas es muy difuso.

#### 2.3.6. La originalidad como elemento nuclear de la transformación.

Una vez delimitada la transformación de otros derechos fronterizos, y sentado que la originalidad es el elemento esencial que debe concurrir para que la modificación de una obra sea considerada como transformación, dando lugar a otra nueva, vamos a detenernos ahora en cómo debe plasmarse esa originalidad en la obra derivada.



Existen múltiples formas en que la originalidad puede estar presente en una transformación, puede recaer sobre cualquiera de los elementos que componen la obra, ya sea estructurales, argumentales o de forma, pero el hecho de que el vínculo con la obra preexistente deba estar presente hace que la originalidad sea, en cierto modo, relativa. Se trata de aportaciones originales sobre una obra ya existente, cuya originalidad, si esa obra se percibe a través de la derivada, también está presente, por lo que la obra resultante combina en cierto modo aspectos originales de ambos autores, de tal modo que en ella sólo podrá apreciarse una originalidad relativa. Hacia esta relativa originalidad apunta MARSICAL GARRIDO-FALLA (2017, p. 447), quien indica que ello no obsta que incluso la obra derivada pueda gozar de una mayor originalidad de la obra de la que parte.

En cuanto a los elementos de la obra sobre los que puede recaer la originalidad, MARISCAL GARRIDO-FALLA (2017, p. 448) apunta que, según el caso, estaremos ante un tipo de acto transformativo u otro, dando lugar a distintos géneros de obras derivadas. Así, según esta autora, podemos diferenciar a) los actos que afectan al esqueleto de la obra, es decir, a su argumento, a su historia, a su composición (por ejemplo, la realización de una secuela de una obra preexistente, con un guion argumental del que se parte para realizar la transformación); b) los actos que afectan a elementos formales de expresión externa (aquí se incluirían las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, que en definitiva, aun cuando puedan introducir ciertos cambios estructurales, consisten en expresar la obra a través de otro medio distinto); c) los actos que afectan a elementos organizativos (por ejemplo, la reorganización de los elementos que integran una base de datos); y d) actos que afectan al contexto en el que se crea la obra, es decir, las obras que resultan de una transformación contextual (el caso más claro es el de las obras compuestas, aquellas que resultan de la combinación de varias obras preexistentes que no resultan alteradas más allá de ser puestas en conjunto con otras). Sobre este último tipo de obras derivadas, las compuestas, entre las que también se encuentran las cinematográficas -si, por ejemplo, incorporan música preexistente y no compuesta exprofeso para la película-, podemos distinguir entre fusión, incorporación o yuxtaposición según el grado de integración de las obras que la forman. En el caso de la obra cinematográfica que incorpora música o fotogramas preexistentes, estaremos ante la modalidad de incorporación, que supone sincronizar la música con las imágenes a las que servirá de acompañamiento.

Conviene hacer mención, siquiera de forma breve, a que existen otras transformaciones que no encajan en ninguna de las modalidades previamente señaladas, como pueden ser la terminación de obras inacabadas o la continuación de series de televisión. En el primer caso, hay que recordar que el art. 10 del TRLPI concede protección a las obras inacabadas, reconociendo expresamente los bocetos de las obras plásticas. Al no ser la enumeración del citado art. 10 constitutiva de un *numerus clausus*, se puede concluir que una obra inacabada, sea del tipo que sea y en cuanto sea original, podrá dar lugar a una obra derivada por transformación cuando la misma se complete por otro sujeto con actos que aporten más originalidad. En el segundo caso, las series de televisión que, tras varios capítulos o incluso temporadas ya acabadas, son retomadas para su continuación, existen posiciones contradictorias entre los propios tribunales. Nuestro Tribunal Supremo<sup>9</sup> se ha decantado por considerar que las continuaciones de este tipo de obras constituyen verdaderos actos de transformación, y asimila las series televisivas a bocetos inconclusos de obras que van completándose con la realización de ulteriores capítulos. Esto, no obstante, plantea la problemática práctica de que se entorpecería sobre manera la explotación económica de esos nuevos capítulos, por cuanto que habría de recabarse el consentimiento de todos los autores de los capítulos/temporadas preexistentes, que a su vez pueden ser distintos grupos de autores (pensemos, por ejemplo, en una serie televisiva con varias temporadas, cada una de las cuales ha sido elaborada por una productora distinta previa adquisición de derechos). Así lo entendió la Audiencia Provincial de Madrid en su sentencia de 10 de mayo de 2007<sup>10</sup>, donde después de aclarar que los *remakes* y las secuelas sí suponen actos transformativos, da un razonamiento que entiendo más favorable al derecho de autor, a la libertad de creación y a la seguridad jurídica en general.

---

<sup>9</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 22 de octubre de 2014 (ECLI:ES:TS:2014:4623).

<sup>10</sup>Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 10 de mayo de 2007 (ECLI:ES:APM:2007:9785). La AP rechaza considerar los subsiguientes capítulos de una serie televisiva como obras derivadas de los anteriores, manifestando que «...la Sala ve excesivo considerar que la continuación de una serie, con la producción y emisión de episodios o capítulos subsiguientes, que responden a una determinada idea original, argumento y personajes que constituyen el marco de la misma y son comunes a todos los capítulos de la serie, constituye una obra derivada en la que se modifican los primeros capítulos de la serie afectando al derecho de autor del director de esos primeros capítulos. En modo alguno pueden considerarse los capítulos posteriores una "secuela" de los anteriores...».

### 2.3.7. Otros límites al derecho de transformación: la parodia y el plagio.

Por último, antes de entrar en el estudio de los instrumentos jurídicos necesarios para materializar la adaptación de la obra, mencionaremos otros dos límites del derecho de transformación: la parodia y el plagio.

#### 2.3.7.1. La parodia.

La parodia consiste, como señala LÓPEZ MAZA en BERCOVITZ (2019, pp. 130 -131), en «... la transformación de una obra preexistente para darle un toque cómico. Se trata de convertir algo serio en algo jocoso (o viceversa.)». Hablamos de transformaciones que, justificadas por el ejercicio de los derechos fundamentales a la libertad de expresión y de crítica, consagrados en el art. 20 de la CE, no precisan del consentimiento del autor de la obra. No obstante, se trata de una transformación especial, diferente de las traducciones, las adaptaciones o los arreglos musicales, porque el artículo 65 del Real Decreto de 3 de septiembre de 1880 (por el que se aprobaba el Reglamento de la antigua LPI de 1879), aún en vigor en lo que no se oponga al TRLPI, dispone que en la parodia no podrá incluirse ni la totalidad ni parte del texto o la música de la obra original salvo que medie consentimiento de su autor, con lo que se pretende salvar que a través del límite de la parodia el artífice de esta vulnere el derecho de reproducción sobre la obra parodiada.

Además, no cualquier transformación que cambie el carácter de la obra va a encontrarse amparada por este límite, pues se hace necesaria la concurrencia de otros dos requisitos previstos en el art. 39 TRLPI: que la parodia sea distinguible de la obra parodiada y se excluya cualquier riesgo de confusión entre ambas, y que no implique ningún daño a la obra original ni al autor de esta.

El primero de los requisitos no plantea grandes problemas: implica, por un lado, como señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA Y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 195), que la obra que va a ser parodiada haya sido divulgada, pues de lo contrario la finalidad crítica de la parodia quedaría vacua; y de otro lado, que la modificación realizada por el parodista debe ser lo suficientemente amplia para que el público pueda diferenciar la parodia de la obra original, pues de lo contrario podríamos estar ante meras reproducciones no amparadas por el límite

y, en consecuencia, ante una infracción del derecho que corresponde al autor de la obra original. En cuanto al daño, se trata de un requisito cuya exigencia nace, como apunta AYLLÓN (2014, p. 295), de la necesidad de proteger el derecho a la integridad de la obra frente a un ánimo dañoso del parodista. A nadie escapa que la sola crítica que subyace a toda parodia puede entenderse como perjudicial para los intereses del autor, que puede sentirse ofendido o molesto con ella, pero para valorar si ese perjuicio constituye el daño censurado por el art. 39 TRLPI será necesario observar las circunstancias concretas de cada caso.

De la escueta regulación que el art. 39 TRLPI dispensa a la parodia pueden extraerse varias conclusiones. En primer lugar, que se trata de una obra derivada, lo que puede inducirnos a pensar que las modificaciones introducidas por el parodista deben reunir ciertas dosis de originalidad para que el resultado pueda beneficiarse del régimen previsto en la norma. No obstante, si bien a ello puede llevarnos el estudio de la teoría general sobre la transformación de las obras, lo cierto es que el Tribunal de Justicia de la Unión Europea<sup>11</sup> ha declarado que en este tipo de transformaciones no se requiere la originalidad, sino que es suficiente con que el resultado de la transformación constituya una «manifestación humorística o burlesca». Y, en segundo lugar, que debe ser claramente distinguido por el público general que se trata de una parodia, diferenciándose claramente de la obra original, porque en el momento en el que se genere confusión el límite no resultará de aplicación.

Una cuestión que queda sin respuesta aparente es la extensión del límite, es decir, si el mismo se agota con el hecho de que el consentimiento del autor de la obra original no sea necesario o si se extiende más allá. Algunos autores como PÉREZ DE CASTRO (2001, p. 140) respaldan el derecho del autor de la obra originaria a participar en los beneficios de la explotación de la parodia, pues lo contrario no se deduce ni del propio art. 39 TRLPI ni de la institución misma de la parodia, y entendemos que esta es la postura más acertada por cuanto que no podemos olvidar la cláusula del artículo 40 bis TRLPI, según la cual las normas que prevén los límites a los derechos de explotación no pueden interpretarse en forma que causen un perjuicio no justificado a los intereses del autor.

---

<sup>11</sup>Sentencia del TJUE, de 3 de septiembre de 2014, asunto C-201-13 (ECLI:EU:C:2014:2132).

### 2.3.7.2. El plagio.

En lo que se refiere al plagio, no encontramos una definición legal de esta figura, al menos no en el TRLPI. El Código Penal, sin embargo, al tipificar los delitos contra la propiedad intelectual en el art. 270, recoge entre los elementos objetivos de la conducta punible el plagio, junto con la reproducción, la distribución o la comunicación pública de la obra, aunque tampoco recoge una definición. Sobre esta cuestión, señala AYLLÓN (2014, p. 301) que el plagio puede ser entendido en un sentido amplio, según el cual toda infracción de los derechos de propiedad intelectual constituye plagio, o en un sentido restrictivo, entendiendo por plagio la reproducción sin consentimiento de su autor, pero mediando algún tipo de artificio que, modificando la obra, permite al sujeto activo de la conducta disimularla. Es decir, en el plagio se introducen cambios en la obra, se sustituyen algunos de sus elementos por otros, deformándola, haciéndolos pasar como propios. No obstante, otros autores como AGÚNEZ FERNÁNDEZ (2005, p. 45) han considerado que en el plagio también quedan incluidas aquellas conductas que reproducen una obra ajena despojándola de su autoría, violando así el derecho moral de paternidad de sus autores.

Los tribunales también han tenido ocasión de pronunciarse acerca del concepto de plagio, fraguando un concepto que, una vez delimitado, se ha mantenido en el tiempo y que no puede pasar desapercibido por cuanto que son los jueces y magistrados los que, en el ejercicio de sus funciones, van a determinar en última instancia si una determinada conducta denunciada por el autor de una obra es o no plagio. Así, el Tribunal Supremo, en Sentencia de 18 de diciembre de 2008<sup>12</sup> sostiene que «El sentido general del plagio se centra en la copia sustancial, como actividad material mecanizada y poco intelectual y menos creativa, carente de toda originalidad». En esta misma resolución, descarta el Supremo la existencia de plagio «... cuando son dos obras distintas y diferenciables, aunque tenga puntos comunes de exposición y no se da un pleno calco y copia, aunque tengan múltiples e innegables coincidencias...».

Teniendo en cuenta el perfil dado por el Tribunal Supremo al concepto de plagio, los presupuestos para poder incluir en la categoría de plagio una concreta conducta serían, como indica AYLLÓN (2014, p. 305): a) que la obra que se vea afectada no se encuentre en

---

<sup>12</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 18 de diciembre de 2008 (ECLI:ES:TS:2008:7176).

dominio público; b) que no concurra consentimiento de autor de la obra para hacer una utilización o modificación de la misma; c) que exista conexión suficiente entre la obra original y la plagiaria, debiendo recaer sobre los aspectos fundamentales y no sobre elementos accesorios; y d) que el resultado del plagio sea considerado una obra, lo que implica que el sujeto que realiza la conducta aporta cierta originalidad en su actuación, si bien este último requisito parece descartarse por el Tribunal Supremo si atendemos a la resolución antes citada en la que se definía la conducta del plagiario como «carente de toda originalidad». Aunque la obra plagiaria no revista originalidad, es precisamente la originalidad aportada por quien bebe de una obra previa y su habilidad en la ejecución lo que determinará si estamos ante un plagio o no: así, un autor con mano experta, que sabe expresar lo mismo que el autor de la obra previa pero con más misterio, con más elegancia y, en definitiva, mejor, no incurrirá en plagio al ser su aportación lo suficientemente original para desmarcarse de la conexión que entre obras exige el plagio.

Al hilo de lo anterior, tampoco debe confundirse el plagio con la transformación no consentida. La distinción entre ambas figuras es claramente expuesta por la Audiencia Provincial de Madrid<sup>13</sup>, que predica del plagio que tiene «carácter insustancial y carecen de originalidad, con lo que la obra plagiaria no es en modo alguno una obra distinta, ni por tanto protegible, sino que (...) el artífice del plagio se limita a reproducir...», afectando fundamentalmente al derecho de reproducción (art. 18 TRLPI) del autor.

En definitiva, el plagio es, como señala AYLLÓN (2014, p. 311), un límite preventivo para el sujeto que pretenda llevar a cabo una modificación o transformación de la obra perteneciente a otro autor, avisándole de que la explotación del resultado de su obra derivada obtenida sin previa autorización podrá ser perseguido penalmente bajo el prisma del plagio.

### 2.3.8. Litigios relacionados con la transformación de la obra.

El derecho de transformación, tal vez por las fronteras tan etéreas que lo separan de otros derechos de autor, tanto patrimoniales como morales, es uno de los más controvertidos y

---

<sup>13</sup>Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 15 de octubre de 2018 (ECLI:ES:APM:2018:13812).

que más litigiosidad plantea, tanto en lo que se refiere al respeto al espíritu y la integridad de la obra preexistente como a supuestos de dudosa catalogación. Al respecto, veamos algunas resoluciones de nuestros tribunales.

#### **2.3.8.1. El caso de Javier Marías por la adaptación de su novela *Todas las almas*.**

En el año 1993, Javier Marías, ya por entonces renombrado escritor de fama internacional, celebró un contrato de adaptación cinematográfica con la productora Elías Quejereta P.C., S.L. con el fin de transformar su obra titulada *Todas las almas* y llevarla a la gran pantalla.

Tras la realización de la película, que fue titulada *El último viaje de Robert Rylands*, en la que no tuvo ningún tipo de participación el autor de la novela, a quien tampoco se le facilitó la información sobre cómo iba a ser comercializada la obra, cuándo y dónde se estrenaría, a qué festivales iba a presentarse y cómo iban a parecer dispuestos los créditos, pudo el escritor acudir a un visionado en privado, tras lo cual manifestó su rechazo a la película porque no se correspondía ni ajustaba a su novela, cuyo espíritu no se había respetado en la adaptación. Así las cosas, el caso acabó judicializándose y el Juzgado de Primera Instancia nº 38 de Madrid dictó sentencia<sup>14</sup> en la que acabó concluyendo que la obra cinematográfica no respetaba el espíritu de la literaria, de modo que condenó a la productora a indemnizar en concepto de daños morales y a suprimir de los créditos de la película cualquier referencia al escritor y a su novela. Según el juez, «...la obra cinematográfica producida por la demandada ha de englobarse en el segundo de aquellos supuestos, de adaptación libre de un texto previo, lo que a su vez comporta distanciamiento, alejamiento al texto previo de la novela, y ello en lo sustancial...», por lo que se considera que efectivamente la adaptación no respeta el espíritu de la novela y, en consecuencia, no es una transformación conforme a lo pactado.

Recurrida la sentencia por la productora, la Audiencia Provincial de Madrid dictó sentencia<sup>15</sup> en la que, en primer lugar, se establece respecto de la falta de información sobre el desarrollo de la producción y el posterior estreno que, muy al contrario de lo esgrimido por la demandada, se trata de una obligación que le incumbe a ella sin que quepa esperar que

---

<sup>14</sup>Sentencia del Juzgado de Primera Instancia nº38 de Madrid, de 8 de julio de 1998 (ECLI:ES:JPI:1998:3).

<sup>15</sup>Sentencia de la AP de Madrid, Sección 21ª, de 5 de julio de 2002 (ECLI:ES:APM:2002:15313).

una falta de solicitud de información por parte del escritor exima a la productora de tenerle informado. Señala la Audiencia que la finalidad de la obligación de mantener informado al escritor no es otra que «comprobar que la adaptación cinematográfica respetaba el espíritu de la obra» y que el daño moral fijado en la sentencia de instancia está justificado porque el escritor:

«...ha visto vinculado públicamente su nombre a una película que no respeta el espíritu de la novela que escribió, sin que la contraparte contractual haya cumplido lo pactado en cuanto a la información, todo lo cual determinó la imposibilidad de impedir la adaptación y su vinculación con un proyecto que no se ajustaba a los términos pactados y vulnera el derecho moral de autor...».

### **2.3.8.2. Otros supuestos litigiosos. Los casos de *Las tres Mellizas*, *La Reina de España* y *Narcos*.**

Otro caso que resulta interesante es el de *Las tres mellizas*, icónicos personajes de animación infantil que durante muchos años han aparecido en televisión. La ilustradora y creadora de estos personajes cedió los derechos para explotar su creación en forma de obra audiovisual a una productora. La relación surgida entre ambas partes fue bastante satisfactoria hasta que, estando la ilustradora encargada de la dirección artística de una película sobre sus personajes, cesó en su cometido porque entendía que en la creación de esa nueva obra audiovisual no se respetaba el espíritu de su obra. Además, la productora había procedido al registro de los personajes de la ilustradora y sus nombres como marcas y nombres de dominio sin obtener para ello ninguna autorización.

Planteada la controversia, el Juzgado de lo Mercantil<sup>16</sup> acabó dándole la razón a la autora. No obstante, la productora recurrió la sentencia, que fue revocada por la Audiencia Provincial de Barcelona<sup>17</sup>, si bien posteriormente fue recurrida en casación por la autora y finalmente el asunto acabó llegando al Supremo<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup>Sentencia del Juzgado de lo Mercantil nº8 de Barcelona, de 2 de septiembre de 2013 (ECLI:ES:JMB:2013:710).

<sup>17</sup>Sentencia de la AP de Barcelona, Sección 15ª, de 1 de diciembre de 2014 (ECLI:ES:APB:2014:15200).

<sup>18</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 15 de diciembre de 2017 (ECLI:ES:TS:2017:4675).



Dejando a un lado las cuestiones sobre el registro de las marcas y el nombre de dominio, donde se dio la razón a la ilustradora, en lo que se refiere a los efectos de la resolución de los contratos de transformación distingue el Supremo entre la autorización para realizar una transformación y la autorización para explotar la obra resultante de esa transformación, de modo que si al momento de resolver el contrato la obra ya hubiere sido adaptada, el efecto de la resolución es *ad futurum*, es decir, «conlleva que cese la autorización para realizar futuras adaptaciones, sin perjuicio de las ya realizadas, que han nacido y generado además derechos propios para el autor de cada una de las adaptaciones», pero todo ello «...sin perjuicio del efecto que la resolución provoca sobre la autorización para su explotación.». Es decir, que resuelto el contrato de transformación, que engloba dos tipos de autorizaciones (la de transformar y la de explotar los resultados de la transformación), lo hecho, hecho queda, sin perjuicio del cese en la intención de realizar nuevas adaptaciones o seguir explotando las ya hechas. Todo ello, eso sí, siempre que las obras derivadas sean tales, es decir, reproduzcan elementos identificables de la obra adaptada, pues de lo contrario no quedaría facultada la ilustradora para solicitar el cese de la explotación de una obra que no contengan elementos provenientes de una obra propia.

De otro lado, se ha llegado a plantear si la obra derivada de una obra derivada es obra derivada de la primera obra original. Es lo que ha ocurrido en relación con la película *La Reina de España*, del cineasta Fernando Trueba. La cronología de hechos que dieron lugar al conflicto es la siguiente: dos guionistas, autores de un guion original titulado *La niña de sus ojos*, concertaron un contrato para transformar su obra a otro guion, que fue realizado por otros dos guionistas, resultando así un nuevo guion titulado *La niña de tus ojos*. Véase que la diferencia entre ambas obras, al menos en el título, es mínima: se cambia la referencia de «sus» a «tus» (ojos); pero en el contenido, como veremos a continuación, las diferencias eran sustanciales. Pues bien, sobre ese segundo guion, obra derivada del primero, se realizó por Trueba una película a la que se dio el mismo título, y años más tarde se realizó por el mismo director otra película titulada *La reina de España*, de la que los autores del primer guion originario dijeron que se trataba de una transformación no autorizada de *La niña de sus ojos*.

Los demandantes, autores del primer guion, entre otras cosas alegaron haber participado en la elaboración del guion de la película *La niña de tus ojos*, lo que de haberse declarado cierto

les habría conferido la condición de autores sobre dicha película y, en consecuencia, su consentimiento sí habría sido necesario, en todo caso, para ulteriores transformaciones. Y lo cierto es que en los títulos de crédito de esta película los demandantes aparecían citados como guionistas, al parecer tras ejercer presiones en relación con cómo figuraría en la película la referencia a que el guion estaba basado en otro guion precedente, a las que acabaron cediendo los verdaderos guionistas de la película por razones de oportunidad. Pese a esta circunstancia, en primera instancia<sup>19</sup> se excluyó la condición de los demandantes como coautores de la película, decisión que la Audiencia Provincial de Madrid<sup>20</sup> considera correcta, apuntando que la inclusión en los títulos de crédito de ciertas referencias no configura la realidad de los hechos, pues:

«...la condición de autor solamente se adquiere por la realización del acto creativo, esto es, por el alumbramiento de la obra, sin que un mero pacto (...) por el que se consiente en la publicación de una realidad diferente tenga la virtud de hacer que nazca en alguien tal condición ni los derechos inherentes a ella...».

Volviendo al fondo de la cuestión principal planteada, del art. 21 TRLPI se desprende claramente que la titularidad de la obra resultante de la transformación recae sólo sobre quien acomete la transformación, sin perjuicio del autor de la obra originaria a autorizar su explotación en cualquier forma, entre la que se encuentra la realización de una nueva transformación<sup>21</sup>. Pero señala la Audiencia que esta facultad de autorizar, sólo se aplica a los supuestos «...en los que la transformación de la obra derivada comporta alguna transformación, a su vez, de la obra originaria...». Y añade, con cita de algunos reconocidos autores sobre la materia, que «...no se precisa obtener autorización del primer autor cuando la transformación de la obra derivada solo toma de esta aquellos elementos propios y

---

<sup>19</sup>Sentencia del Juzgado de lo Mercantil nº11 de Madrid, de 5 de marzo de 2019 (ECLI:ES:JMM:2019:5330).

<sup>20</sup>Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 19 de octubre de 2020 (ECLI:ES:APM:2020:12903).

<sup>21</sup>Cuando sobre la obra derivada se pretende realizar una segunda transformación, la regla general es que el autor de la obra originaria habrá de consentirla expresamente (art. 21.2 TRLPI), lo que da lugar a lo que doctrinalmente se conoce, según apunta LÓPEZ SÁNCHEZ (2008, p. 90), como adaptaciones de segundo grado o derivaciones en cadena (*sous-adaptation* en el derecho francés). No obstante, como argumenta la sentencia referenciada en la nota previa, existen excepciones.

originales que no estaban presentes en la obra originaria de la que deriva...». Sentado esto, se concluye por el tribunal que el guion de los demandantes no se reconoce en la película *La Reina de España*, que además de desarrollarse en lugar y tiempo diferentes al contexto de la película *La niña de tus ojos*, sólo tomó elementos de esta última, relativos a los personajes, que eran propios de ella y no del guion preexistente de los demandantes.

En relación con el límite a la transformación impuesto por el plagio, resulta muy interesante el caso de la famosa serie *Narcos*, de la productora Narcos Productions LLC., que se vio acusada de plagio por una antigua amante del archiconocido traficante colombiano Pablo Escobar, quien escribió, bajo el título *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, unas memorias basadas en los hechos reales de su vida junto a Escobar. El interés de este caso es doble: por un lado, porque se plantea el plagio entre obras de muy distintos géneros (es lo habitual, aunque ello no excluye otras posibilidades como la que estamos analizando, que el plagio se dé entre obras del mismo género o entre géneros afines), y por otro porque tanto la obra literaria como la audiovisual están basadas en hechos reales, muchos de los cuales eran de público y general conocimiento a la fecha de realización de la serie.

El Tribunal del Distrito Sur de Florida fue el encargado de conocer el asunto, y acabó dictando sentencia<sup>22</sup> en la que se declaraba que, en relación con uno de los capítulos del libro, existen similitudes, si bien se presentan a los personajes en situaciones y con ánimos distintos, sin darse identidad, si quiera simulada, entre la serie y el libro. En segundo lugar, y con respecto al otro de los capítulos del libro supuestamente plagiado, idéntica conclusión extrae el tribunal, si bien aquí, aunque aprecia cierta similitud entre el título del capítulo del libro y el del capítulo de la serie (*Ese palacio en llamas* y *El palacio en llamas*), no existen elementos susceptibles de ser protegidos. Así lo declara expresamente para acabar desestimando las pretensiones de la demandante:

«The similarities that do exist between the two scenes are not protectable expression. The most obvious similarity is the title of the chapter in the Memoir and the title of the Narcos episode, “That Palace in Flames” and “The Palace in Flames”. However, the copyright

---

<sup>22</sup>Sentencia del Tribunal del Distrito Sur de Florida, de 8 de noviembre de 2019 (Case no. 18-23462-CIV-SMITH). Disponible en: <https://documentos-ia.s3.amazonaws.com/2019/sentencias+eeuu/Pablo.pdf>.

regulations make it clear that “short phrases such as names, titles, and slogans” are not copyrightable.».

En España, en alguna ocasión se ha planteado la cuestión de si es posible excluir el plagio entre obras basadas en, o que incorporan, hechos históricos pertenecientes al acervo público. Al respecto, el Tribunal Supremo ha tenido oportunidad de pronunciarse en algunas ocasiones, determinando que, en la medida que las obras en cuestión incorporan los hechos y personajes reales de forma original, a la misma le será de aplicación el límite del plagio. Es el caso de la STS de 26 de noviembre de 2003<sup>23</sup>, donde se sostiene que «No importa la idea, ni si los datos históricos reflejados eran conocidos, o novedosos; lo relevante es la forma original de la expresión -exposición escrita-.».

## 2.4. INSTRUMENTOS JURÍDICOS PARA LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA OBRA.

### 2.4.1. El contrato de transformación de obra preexistente.

El instrumento jurídico básico a través del cual la obra literaria pasa a ser transformada en obra cinematográfica es el contrato de transformación o, como ahora veremos, el contrato de transformación de obra preexistente. El TRLPI no recoge entre las modalidades contractuales expresamente reguladas el contrato de transformación, en virtud del cual el autor de una obra cede esta facultad o derecho patrimonial a un tercero, sino que sólo regula los contratos de edición y el contrato de representación teatral y ejecución musical, así como una serie de disposiciones generales sobre cesión de derechos por actos inter vivos, disposiciones estas últimas que, aun siendo el contrato de transformación un contrato esencialmente atípico, habrán de tenerse en cuenta, pues tendrán aplicación supletoria en defecto de acuerdo entre las partes o para cubrir las posibles lagunas que puedan aparecer en el negocio jurídico. Sobre la posible aplicación por analogía de las disposiciones que regulan los contratos de edición y representación teatral y ejecución musical, algunos

---

<sup>23</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 26 de noviembre de 2003 (ECLI:ES:TS:2003:7529).

autores como AYLLÓN (2014, p.188) la respaldan, en la medida que estos contratos tienen, en definitiva, la finalidad de regular la cesión de derechos exclusivos, si bien con distintas especialidades en función del derecho de que se trate.

No obstante, resulta curioso que, tratándose de un contrato atípico, sí encontremos una mención y una breve definición de este en el propio TRLPI y aplicado, además, a la modalidad de transformación que nos ocupa en el presente trabajo: la transformación de obra para el nacimiento de una obra cinematográfica. Así, el art. 89 TRLPI nos dice que «Mediante el contrato de transformación de una obra preexistente que no esté en el dominio público, se presumirá que el autor de esta cede al productor de la obra audiovisual los derechos de explotación sobre ella en los términos previstos en el artículo 88...».

#### **2.4.1.1. Cesión de derechos a favor del productor audiovisual.**

Tratándose de cesiones de derechos en régimen de exclusiva, al menos de forma presunta, lo primero que debe tenerse en cuenta es la norma básica que regula la cuestión: el art. 48 TRLPI. Este precepto establece el régimen general aplicable a las cesiones exclusivas de derechos, y habrá de tenerse en cuenta en esta sede, así como posteriormente en lo que atañe a los contratos de producción audiovisual, pero no como una regla de obligado cumplimiento, sino más bien, como señala RODRÍGUEZ TAPIA (1992, p. 78), como una norma de aplicación supletoria en defecto de norma especial.

Este mismo autor entiende que lo que se colige de los arts. 88 y 89 TRLPI es que cuando se ceda al productor audiovisual el derecho de transformación de una obra preexistente, se presumirán cedidos, además de los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, doblaje y subtítulo, los derechos de explotación sobre el resultado de esa transformación, salvo pacto en contrario. Entiendo que ello es lógico si además atendemos a lo prescrito por el art. 21.2 TRLPI, que establece que el autor de la obra preexistente mantiene el derecho de autorizar cualquier explotación económica de la obra que derive de la suya, pues no tendría sentido práctico ceder todo un haz de facultades al productor con el fin de que realice la película pero que sin embargo no pudiera, una vez elaborada, proceder a su explotación económica por un posible enconamiento del autor de la obra preexistente. Y aunque no lo diga expresamente la norma, del propio nombre que la ley da al contrato,

«de transformación», y de las facultades de doblaje y subtulado que se presumen cedidas, se colige que efectivamente el derecho de transformación es cedido al productor, para que este pueda tomar la iniciativa de contratar a un guionista que adapte la obra en un guion que luego sirva de base literaria a la película.

En consecuencia, el llamado contrato de transformación de obra preexistente incluye un haz de derechos de contenido económico que se presumirán cedidos al productor cinematográfico, a fin de que este pueda transformar la obra y explotar posteriormente el resultado de la transformación realizada.

Siendo esta toda la regulación del contrato de transformación, que se basa en una serie de presunciones de derechos a favor del productor cinematográfico, el contrato habrá de configurarse sobre las estipulaciones que las partes tengan a bien incluir en virtud del principio de la autonomía de la voluntad consagrado en el art. 1255 del CC<sup>24</sup>, siempre respetando, eso sí, las normas imperativas del Título V del Libro I del TRLPI que resulten de aplicación.

#### **2.4.1.2. La estructura del contrato.**

Aun no siendo preceptiva la formalización escrita del contrato de transformación de obra preexistente<sup>25</sup>, es altamente recomendable hacerlo de esta forma, otorgándole una

---

<sup>24</sup>Como señala GARCÍA VICENTE en BERCOVITZ, R. (2021, pp. 1604-1605), la autonomía de la voluntad o libertad contractual del art. 1.255 del CC supone la libertad para decidir si se contrata o no y con quién -si bien con ciertos límites impuestos por razones de igualdad o de seguridad jurídica-; implica la libertad para decidir la ley aplicable a la relación jurídica así como los tribunales a cuyo juicio se someterán las partes en caso de controversia o sí, por el contrario, se recurrirá a mecanismos alternativos de resolución de conflictos; congrega también los derechos a elegir la modalidad contractual que mejor se adapte a las necesidades, o a combinar varias, o a crear una propia y atípica, a fijar el contenido del contrato mediante los «pactos, cláusulas y condiciones» que se deseen y no sean contrarios a la ley, a la moral ni al orden público y, por último, a elegir la forma del contrato. Sobre este último aspecto, téngase en cuenta que, si bien la libertad de forma es el principio imperante en nuestro ordenamiento, existen especialidades en materia de propiedad intelectual (45 y 61.1 TRLPI).

<sup>25</sup> Apunta BERCOVITZ ÁLVAREZ en BERCOVITZ, R (2019, p. 178) que el contrato verbal es válido y que el art. 45 TRLPI no supone una excepción al sistema de libertad de forma en los contratos, sino que tan sólo configura

estructura ordenada y coherente, así como una redacción lo más sencilla y clara posible a fin de evitar futuros problemas de interpretación. Así, seguido del encabezamiento, donde habrán de figurar el título, el lugar, la fecha y la identificación de las partes que intervienen y la calidad o condición con que lo hacen, es conveniente incluir un módulo de expositivos previo al clausulado propiamente dicho, donde se detalle el marco económico y social en el que se celebra el contrato, cuáles son los derechos cuya titularidad ostentan cada una de las partes (especialmente el autor), sus expectativas y la finalidad económica que cada uno de ellos persigue vinculándose jurídicamente con el otro, conviniendo finalmente en hacerlo. Se trata de una parte del contrato a la que no se le suele dar la importancia que realmente tiene, pues cuanto más detallados sean estos expositivos, de mayores y más eficaces herramientas dispondremos en un futuro de cara a interpretar la verdadera voluntad de los contratantes en casos de cláusulas oscuras o ambiguas, para calificar el contrato de una u otra forma o para cubrir posibles lagunas de que pueda adolecer el clausulado.

Entrando en el contenido propiamente dicho, las partes tienen, como se expuso anteriormente, de amplia libertad para configurar el contrato como deseen. No obstante, existen ciertos aspectos que es fundamental regular de una forma adecuada, cuales son el ámbito objetivo y material, la remuneración económica a satisfacer al autor, y el grado de participación de este último en la producción de la película.

Cuando hablamos del **ámbito objetivo y material** nos estamos refiriendo a la delimitación de los derechos que van a corresponder a cada parte, cuáles van a ser cedidos al productor y en qué medida y cuáles se reserva el autor, si se realiza en régimen de exclusiva o no y cuál va a ser el ámbito temporal y espacial de la cesión. Los derechos que necesariamente habrán de ser cedidos al productor serán el de transformación de la obra literaria, y los de reproducción, distribución y comunicación pública sobre la obra resultante. En el apartado relativo al derecho de transformación habrá de especificarse el formato, esto es, si la obra va a ser transformada y adaptada a soporte cinematográfico o televisivo, o ambas, así como cuántas transformaciones de la obra puede realizar el productor (normalmente sólo se le

---

una facultad del cedente de llenar la forma escrita si así lo desea más adelante, de tal forma que si se decanta por esta opción y al efecto requiere al cesionario sin que este acceda, queda abierta la puerta a la resolución contractual.

faculta para realizar una) y cuáles son las modalidades de explotación permitidas (mediante exhibición en salas de cine, en televisión, en plataformas de *streaming*, etc.), pues de no especificarse entrará en juego la regla del art. 43 TRLPI y habrá que entender que la cesión queda limitada a lo que del propio contrato se deduzca y sea necesario para cumplir su finalidad.

En cuanto a la distribución de la obra resultante, si las partes quieren dejar abierta la posibilidad a la explotación de la película mediante la puesta a disposición de ejemplares para uso doméstico, mediante alquiler, por ejemplo, deberán especificarlo así en el contrato, pues la presunción del art. 88 TRLPI opera en sentido contrario, aunque también cabe la posibilidad de realizar adendas o modificaciones del contrato a posteriori.

En lo que se refiere a las facultades de doblaje y subtítulo, si nada se especifica en el contrato se entenderán cedidas al productor, en principio, para poder adaptar la obra a cualesquiera idiomas que sean necesarios para una satisfactoria y completa explotación.

**Sobre la duración de la cesión**, habrán de distinguirse aquí dos plazos. Uno primero relativo al período por el que se entiende cedido el derecho de transformación al productor, y uno segundo por el que se establezca el plazo máximo concedido al productor para iniciar el rodaje y para comenzar la explotación de la obra con la primera exhibición, plazos estos últimos cuyo incumplimiento puede llevar aparejado la resolución del contrato o el fin de la exclusividad. Sobre el primero de los plazos, habrá que establecerse cuáles son las facultades que mantiene el productor una vez transcurrido el plazo. Sobre el segundo, se trata de una cuestión regulada en el reciente art. 48 bis TRLPI bajo el título «derecho de revocación» y constituye una facultad que, aun cuando no se reserve expresamente el autor en el contrato, le corresponde por imperativo legal, siendo un derecho de naturaleza irrenunciable como señala el apartado 4º de la citada norma. A ella nos remitimos a fin de no reproducir aquí su tenor literal, si bien debe tenerse en cuenta que, en defecto de determinación de duración del plazo que hay que dejar transcurrir antes de ejercitar el derecho, este será de cinco años, lo que puede resultar ciertamente excesivo en mi opinión.

Sobre esta cuestión, hay que tener en cuenta que, en sede del contrato de edición, se establecen en el art. 75 TRLPI unos plazos en un sentido parecido a este art. 48 bis, pero no para la explotación de la obra, sino para su comunicación pública. No obstante, como ya señalaba RODRÍGUEZ TAPIA (1992, p.86) cuando aún no había sido introducido el derecho de



revocación entre las disposiciones generales de cesión de derechos, no parece descabellado pensar en una aplicación analógica de ese plazo de dos años al contrato de transformación de obra, pero no para comunicar públicamente la obra, sino para iniciar el rodaje (parece además bastante lógico, puesto que el despliegue de medios económicos, técnicos, materiales y personales necesarios en la elaboración de una obra cinematográfica es mayor que en una representación teatral, de ahí que se propusiera la aplicación del plazo para el inicio de las labores creativas más que para la comunicación de la obra ya finalizada).

En consecuencia, entiendo que, a falta de acuerdo, una solución práctica puede pasar por combinar ambos plazos, el de cinco años previsto en el art. 48 bis como plazo máximo para iniciar la explotación de la obra en su versión definitiva, y por tanto de la obra ya finalizada, y el de dos años previsto en el art. 75 como plazo para que el productor se procure todos los medios necesarios e inicie las grabaciones.

En cuanto a **la remuneración**, rige aquí la plena libertad de las partes. Lo normal es que se confiera al autor de la obra preexistente un derecho de participación sobre los beneficios obtenidos por el productor por la explotación de la obra derivada, así como se fije una cantidad a tanto alzado a satisfacer en varios plazos, uno de ellos normalmente siempre a la firma del contrato en una suerte de garantía de pago al autor. El sistema de pago habitual es, por tanto, mixto, pero habremos de ser cuidadosos durante la negociación de la remuneración, pues no es lo mismo que esta, para el caso de la participación proporcional, se fije sobre los beneficios obtenidos por la explotación que sobre los ingresos generados (esta será la opción más favorable al autor). Sí habrá de respetarse, en todo caso, las reglas de remuneración previstas en el art. 90 TRLPI, de tal modo que la remuneración debe acordarse separadamente para cada una de las modalidades de explotación.

Si la remuneración ha sido pactada exclusivamente en la modalidad de pago a tanto alzado, cabe la posibilidad de que en el futuro, con la explotación de la obra derivada, surja una desproporción entre esa remuneración y los ingresos obtenidos por el productor por la explotación de la obra. Por ello, conforme al art. 47 TRLPI queda abierta la posibilidad de que el autor de la obra preexistente, ante esta eventualidad, pida la revisión de los mecanismos de remuneración, derecho cuyo ejercicio vendrá condicionado por los plazos y demás requisitos que se establezcan en el contrato. A este respecto, pueden surgir dudas acerca de si, nacida la necesidad de revisar la remuneración, se hace necesario el previo requerimiento

extrajudicial, porque el tenor literal del art. 47 TRLPI dispone que «...podrá pedir la revisión del contrato y, en defecto de acuerdo, acudir al Juez...». No sé hasta qué punto esto puede ser considerado como una exigencia de cara al ejercicio judicial del derecho, sobre todo porque en realidad no aparece configurada como un requisito especial de admisión de la demanda (art 266 LEC), sino más bien, entiendo, como una carga y/o riesgo procesal que asume el demandante en relación con una eventual condena en costas al productor (en efecto, conforme al art. 395 LEC, si hubiere mediado previo requerimiento al productor, las posibilidades de una condena en costas son mayores, incluso en caso de allanamiento). En cualquier caso, resulta evidente que nada tiene que perder el autor que ejerce extrajudicialmente esta facultad, máxime cuando puede obtener una respuesta satisfactoria del productor, quien, por otro lado, probablemente también prefiera decantarse por un arreglo extrajudicial y no supeditar la decisión al arbitrio de un tercero.

En cuanto a **la participación del autor de la obra adaptada** en la realización de la película, hay que tener en cuenta que su posición jurídica respecto de la película puede cambiar radicalmente y pasar de no tener sobre ella más derechos que los de remuneración y autorización de explotación (en caso de que no intervenga en la creación de la película desempeñando en todo o en parte alguna de las funciones que el art. 87 TRLPI reserva a los autores) a ser considerado, además, como un autor de pleno derecho junto con los demás coautores (si participa en el guion, cosa bastante frecuente en la práctica). Ya vimos en la primera parte del presente trabajo que uno de los límites impuestos en la transformación de obras es el respeto a la integridad y al espíritu de la obra adaptada, de tal modo que esta pueda ser identificada en la adaptación. Para garantizar que esto es así, o al menos para procurar que no ocurra lo contrario, puede ser conveniente autorizar al autor de la obra preexistente para que intervenga en la elaboración de la película, ya sea colaborando en la redacción del guion, ya sea asesorando al productor en todo lo necesario, o en la posibilidad de sugerir modificaciones en la obra, lo que normalmente, como señala MATEU (2002, p. 65), se hará en común acuerdo con el director.

También deben configurarse ciertos aspectos de **la versión definitiva de la película**, tales como predisponer en el contrato cuál será el título, si se permiten traducciones del título a otras lenguas de forma más o menos flexible o si, por el contrario, sólo se autoriza la traducción literal del mismo. Trayendo a colación que lo único que es objeto de cesión son

facultades de índole patrimonial, reservándose el autor todos los derechos morales que le corresponden sobre su obra, el respeto a esos derechos irrenunciables e inalienables también puede y debe plasmarse en el contrato mediante la fijación de la forma en que la obra adaptada y su autor van a aparecer en los títulos de crédito de la película, así como en su promoción y publicidad, y la fórmula bajo la que lo vaya a hacer; por ejemplo, con la siguiente rúbrica «Basada en la novela *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque».

También en relación con la versión definitiva, si bien su fijación es una cuestión que compete al director y al productor de común acuerdo (art.92 TRLPI), puede establecerse el derecho del autor de la obra adaptada a visualizar en privado la película antes de su estreno, con el fin de que este dé el visto bueno, sugiera posibles modificaciones, que salvo pacto en contrario requerirán de la aprobación del director y el productor, o en otro caso pueda exigir que se retire de la película cualquier referencia a él y a su obra si entiende que no se ha respetado debidamente el espíritu y la integridad de la misma.

En cuanto a la cesión a terceros, es conveniente especificar en el contrato si el productor queda facultado para ceder su derecho y bajo qué requisitos o si esta posibilidad le es vedada por el autor. Como ya se ha indicado en otros apartados, es importante atar esta y otras tantas cuestiones porque de lo contrario se aplican subsidiariamente las normas del TRLPI, que en este caso impondrían, al ser presumidamente la cesión en régimen de exclusiva, la facultad de que el productor pueda conceder autorizaciones no exclusivas respecto de los derechos que le son cedidos (art. 48 TRLPI) así como legitimación para poder accionar judicialmente, independientemente del autor, contra cualquiera que perturbe o viole sus derechos. No obstante, en defecto de pacto se establece en el art. 49 TRLPI que la cesión por el productor sí requerirá del consentimiento expreso del autor, a salvo el supuesto de que la transmisión tenga lugar por la disolución o un cambio de titularidad en la productora.

Por último, se establecen los **mecanismos** a los que acudir en previsión de eventuales controversias. Puede incluirse la obligación de sometimiento a mediación o a un procedimiento arbitral como requisito obligatorio previo al ejercicio judicial de acciones. Ya sea porque habiéndose establecido mecanismos alternativos de resolución de conflictos, estos finalmente resulten infructuosos, o porque no se haya recurrido a dicha posibilidad, es frecuente designar los tribunales a cuya jurisdicción las partes someterán el conocimiento de

futuros litigios por sumisión expresa. Esto es habitual en contratos de naturaleza internacional en los que cada una de las partes tiene una nacionalidad y van a querer someter cualquier asunto a los tribunales de su propio país. No obstante, suponiendo a ambas partes de nacionalidad española o, aun de distintas nacionalidades, que se haya decidido el sometimiento a la jurisdicción española, debe tenerse en cuenta que la determinación del orden jurisdiccional y los tribunales objetivamente competentes escapan del poder de disposición de las partes (art. 54.3 LEC), que tan sólo podrían, en principio, decidir acerca de la competencia territorial, salvo que la acción ejercitada verse exclusivamente sobre reclamación de cantidad y deba ventilarse por los trámites del juicio verbal o se trate de alguna de las materias enumeradas en los apartados 1º y 4º a 15º del art. 52 LEC. La competencia territorial para conocer de los litigios en materia de propiedad intelectual está atribuida, por los arts. 52.1.11º LEC y el art. 86 ter.2 de la LOPJ, a los Juzgados de lo Mercantil del lugar donde se hubiere cometido la infracción, donde existan indicios de ello o donde se hallen ejemplares ilícitos, por lo que, incluyéndose entre los supuestos del art. 54 LEC, entiendo que no cabe la sumisión de las partes.

#### **2.4.1.3. Supuestos de resolución contractual.**

Por último, si bien lo deseable es que el contrato culmine satisfactoriamente para ambas partes por el recíproco cumplimiento de las obligaciones que le incumben a cada una dentro de los plazos que se hubieren señalado (art. 1.156 del CC), mención especial merece la resolución del contrato, que tendrá lugar, además de por las causas expresamente previstas en él, por las causas generales de resolución de los contratos<sup>26</sup>, así como por las previstas para los contratos de edición y de representación teatral y ejecución musical en los arts. 68 y 81 TRLPI (recordemos que es aceptada la aplicación al contrato de transformación de obra, por analogía, de las disposiciones que regulan estos contratos en todo lo que no resulte incompatible con la naturaleza de aquel).

---

<sup>26</sup>La resolución contractual se encuentra fundamentalmente regulada en el art. 1124 del CC, como una facultad otorgada a la parte contratante que cumpla sus obligaciones frente a quien no cumpla con las suyas. Así, quien cumple con su obligación puede optar entre exigir el cumplimiento o resolver el contrato, con la correspondiente indemnización por los daños sufridos, así como los intereses que procedan.

La explotación de la obra se constituye como una de las obligaciones principales del productor, pues de ello depende el buen fin de la finalidad económica del contrato, y para ello el productor queda obligado a poner, conforme al art. 48 TRLPI, «... todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida...». En sede de incumplimientos y resolución contractual es este uno de los puntos que más conflicto genera, especialmente cuando las partes no establecen un plazo a estos efectos. En el epígrafe anterior se ha propuesto una aplicación combinada de los arts. 48 bis y 75 TRLPI para, en defecto de pacto, tener unos límites temporales que aplicar, plazos que, en caso de incumplimiento, el productor tratará de ampliar mediante la alegación de fuerza mayor u otra causa extraordinaria que le exima de responder de un posible incumplimiento.

Al hilo de esta cuestión, resulta ilustrativa la Sentencia del Tribunal Supremo<sup>27</sup> que resolvió la disputa nacida entre los herederos de Federico García Lorca y la productora Paraíso Films Producciones S.L. con ocasión de un contrato de transformación sobre la obra *La casa de Bernarda Alba*, celebrado con el fin de realizar una versión cinematográfica de la obra y explotar posteriormente el resultado que de la transformación se derivase. La película fue realizada, previo retraso en la elección de la actriz protagonista, si bien no se abonaron a los cedentes todas las remuneraciones acordadas, de ahí que acabaran demandado a la productora reclamándoles las cantidades, tanto en concepto de precio fijo más variables, así como los intereses. El Supremo consideró que no quedó acreditado ningún cambio sustancial de las circunstancias que motivara la aplicación de la cláusula revisora (alegó la productora la concurrencia de causa de fuerza mayor y la aplicación de la cláusula *rebus sic stantibus*) porque «... ni la sustitución de dos actrices, ni el mayor costo en la producción, ni mucho menos el transcurso de un prolongado lapso de tiempo, han tenido justificación en el procedimiento....» y continúa diciendo, en consonancia con la responsabilidad del productor presumida en el actual art. 120.2 TRLPI que «...todo lo que se ha alegado forma parte del inevitable y normal riesgo en los negocios...».

Otro caso sonado fue el que enfrentó a Raúl Guerra, autor de la novela *El año del Wolfram*, con el director de cine y con la productora en relación con un contrato suscrito para la elaboración de un guion cinematográfico a partir de su obra, para así adaptarla a la gran

---

<sup>27</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 29 de enero de 1996 (ECLI:ES:TS:1996:7771).

pantalla. El contrato tenía por objeto la cesión de derechos para la realización del citado guion y, hay que entender, también la ulterior película, pues se recogían estipulaciones sobre el título que tendría la misma y cómo se mencionaría al autor y a su novela en la publicidad. Resultó que el guion fue elaborado y posteriormente presentado a la Dirección General de Cinematografía, que denegó la pretendida subvención para la producción, de modo que la productora no siguió adelante con el proyecto y no elaboró la película. Ante esta situación el autor acabó demandando, alegando incumplimiento y solicitando la resolución, si bien con carácter subsidiario instaba al juez a fijar un plazo de un año para el cumplimiento de la obligación de realizar la película. El demandado, por su parte, se opuso alegando cumplimiento, puesto que la realización de la obra no había sido incluida como obligación en el contrato. El caso se judicializó y acabó llegando al Tribunal Supremo<sup>28</sup>, que dictó sentencia argumentando del siguiente modo: I) manifiesta que cuando en el contrato se incluyen cláusulas sobre cuál será el título de la película o cómo se reflejará la novela adaptada en la publicidad de la película, se está haciendo referencia al derecho moral del autor, que no es indiferente a que la obra cinematográfica se realice, lo que por otro lado se desprende como una obligación implícita en el contrato, ya que en caso contrario no tendría sentido regular el título de la película, su publicidad ni el hecho de haber presentado el guion a la Dirección de Cinematografía a fin de obtener la subvención; II) posteriormente añade que «... si el recurrente hubiera adquirido un dominio absoluto, pudiendo decidir si la película se realizaba o no, se frustrarían las legítimas expectativas de la otra parte...»; y III) estudiando la existencia o no de plazo para realizar la película y la posibilidad de que sea determinado por el juez de instancia, establece que «... el hecho de que no se pactase no quiere decir que el plazo no se encontrase implícito en la naturaleza propia de la obligación...» porque «...el contrato no obliga sólo a lo expresamente pactado, sino también a todas las consecuencias que, según su naturaleza, sean conformes a la buena fe, al uso y a la ley...». Así, en defecto de cláusula que acoja un plazo para realizar la obligación, y ante la divergencia de criterios interpretativos de los litigantes, corresponde al juez, conforme a los arts. 1128, 1258 y 1282 del CC, realizar la interpretación exclusiva y excluyente sobre cualquier otra, que además debe ser mantenida en las instancias posteriores «...salvo que conduzca a exégesis desorbitadas, erróneas, ilógicas o que conculquen preceptos legales...»,

---

<sup>28</sup>Sentencia del TS, Sala Primera, de 2 de marzo de 1992 (ECLI:ES:TS:1992:12588).

excepciones que no concurrían en este caso, por lo que se confirma la sentencia inicial del juez de instancia.

#### 2.4.2. Los contratos de producción de la obra audiovisual.

Una vez cedidos al productor los correspondientes derechos para poder acometer la transformación de la obra, será necesario reunir a todo el equipo encargado de realizar la película, vayan a ser autores o no.

Abriendo aquí un paréntesis conceptual, por productor de la obra cinematográfica hay que entender a la persona, física o jurídica, bajo cuya iniciativa se realiza la obra y quien asume las responsabilidades inherentes a su correcto desarrollo. Así se identifica al productor de las grabaciones audiovisuales en el art. 120.2 TRLPI, aunque esta definición es perfectamente aplicable al productor de la obra cinematográfica porque en la realidad todas las obras audiovisuales se graban. Así, lo habitual es que en la persona del productor de la obra se dé también la de productor de la grabación, no ocurriendo al revés, pues no toda grabación audiovisual adquiere la condición de obra. Sentado esto, pasemos ahora al estudio del contrato de producción de obra audiovisual.

#### 2.4.3. Cesión de derechos en favor del productor.

El contrato de producción audiovisual aparece expresamente mencionado en el art. 88.1 TRLPI, y tiene como fin garantizar que el resultado del trabajo conjunto de todos los autores que participan en la obra pueda ser posteriormente explotado por el productor. Así, PÉREZ DE CASTRO (2001, p. 145) señala que la razón de ser de la regulación expresa de este contrato estriba en la necesidad de proveer al productor de un instrumento que le permita acreditar los derechos que les han sido cedidos. No obstante, el contrato de producción no es definido en la ley; el mencionado art. 88.1 TRLPI establece las presunciones de cesiones de derechos que van aparejadas a esta figura contractual, y el art. 90.2 TRLPI se refiere a «...contratos relativos a la producción...» celebrados entre los autores de la obra audiovisual y el productor. Lo que se colige de estas menciones y de la pluralidad de autores que intervienen en la obra audiovisual es que el contrato de producción no es único, sino que

existe una pluralidad, pudiendo ser su naturaleza jurídica y el régimen aplicable muy distintos según las circunstancias concretas de cada caso.

Lo que sí menciona el art. 88.1 TRLPI es el régimen en el que se presumirán cedidos los derechos y qué derechos son los implicados: la cesión tiene carácter exclusivo y afectará a los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución, doblaje y subtitulado, modalidades estas dos últimas que implican cesión del derecho de transformación de la obra audiovisual en estas dos modalidades concretas. Sin embargo, no se dice nada acerca del alcance temporal y espacial de la cesión, por lo que habremos de acudir a la cláusula del art. 43 TRLPI salvo que otra cosa se determine en el contrato, es decir, la presunción alcanzará a una cesión territorialmente limitada a España y por un período de cinco años.

Una definición ofrecida por RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 321), y que consideramos bastante completa, es la que contempla los contratos de producción audiovisual como:

«... aquellos por los cuales el productor contrata la obra, los servicios o el trabajo de distintas personas con el objetivo de producir una obra audiovisual. Por el mismo, el autor o cedente están obligados a garantizar la autoría, la originalidad de la obra y el ejercicio pacífico de los derechos cedidos al productor, y el productor se obliga a explotar la obra (...) so pena de resolución o pérdida de la exclusiva...».

Vemos que el objeto principal de los contratos de producción viene constituido por una cesión de derechos en régimen de exclusiva. Quiere esto decir que el productor no es titular originario de esos derechos y que, en consecuencia, tampoco será considerado autor de la obra audiovisual, sino que, a diferencia del sistema de *copyright*, este estatus jurídico queda reservado a los sujetos mencionados en el art. 87 TRLPI. A modo de ejemplo de la adquisición originaria de los derechos económicos del productor sobre la obra, nos recuerda GONZÁLEZ GOZALO (2001, pp. 91-96) que, en Estados Unidos<sup>29</sup>, mientras la película se

---

<sup>29</sup>Inicialmente, cuando la industria norteamericana del cine comenzó a expandirse durante los años veinte del pasado siglo, era frecuente que los grandes estudios (Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros o 20th Century Fox, entre otros), controlaran todas las fases necesarias en el proceso de creación de una película, en una situación de monopolio bastante evidente que se mantuvo hasta que, iniciadas las políticas anti-trust, la Corte Suprema acabó fallando en contra de los estudios. Estos se encargaban desde la financiación hasta la comercialización



realice en el marco de un contrato de trabajo, de obra, o de arrendamiento de servicios (los llamados *Works madeforhire*), se entenderá que es el productor el titular de la obra cinematográfica.

En cuanto a la extensión de los derechos cedidos, alcanzan únicamente a la versión definitiva de la obra, porque sólo a ella se extienden los derechos morales de los autores de la obra ex art. 93.1 TRLPI. Esto implica que el productor no quedará autorizado para reproducir fragmentos de las aportaciones de los autores que finalmente sean descartados, o varios minutos, incluso horas, de metraje que pueda tener una coherencia argumentativa y artística. Como el propio RODRÍGUEZ TAPIA indica en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 324), tampoco alcanza el derecho cedido de forma presunta a aquellas reproducciones que tengan fines que excedan de los estrictamente cinematográficos (como pudiera ser la reproducción de parte de la película en un anuncio), pues ello vulneraría igualmente el derecho moral de los autores.

En cuanto a la cesión del derecho de distribución, el art. 19 TRLPI define este derecho como la puesta a disposición del público de ejemplares de la obra en un soporte tangible, si bien en el caso de la obra cinematográfica la presunción de cesión no alcanzará para la distribución de ejemplares de uso doméstico ex art. 88. 2º párrafo TRLPI. Señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 323) que la distribución en este tipo de obras gira en torno a la figura del distribuidor cinematográfico, entendido como la persona física o jurídica que intermedia entre la productora y las salas de exhibición de la obra, de tal modo que su cometido se limita a distribuir ejemplares de la obra no al público en general, sino a los exhibidores, lo que hace discutible que la labor en este campo desempeñada por el productor se trate de verdaderos actos de puesta a disposición del

---

final de las obras, que se exhibían al público en salas también de su titularidad en la que sólo se proyectaban películas propias, por lo que el control sobre la obra producida era total. Contaban, además, con personal asalariado y fijo para cubrir todas las intervenciones artísticas necesarias para elaborar películas: directores, guionistas, técnicos e incluso artistas intérpretes y ejecutantes, todos ellos laboralmente dependientes del estudio, de modo que cuando surgía la necesidad de filmar una obra, el director escogía un guion entre los tantos disponibles, nombraba a un director y se seleccionaba a todos los demás trabajadores que fueran necesarios.

público como exige el art. 19 TRLPI. El distribuidor de vídeo, sin embargo, sí encaja en el mencionado art. 19, si bien sólo quedaría incluido en la cesión presunta del art. 88.1 TRLPI si el fin de los ejemplares distribuidos es acorde a la naturaleza de la obra cinematográfica y su ejercicio tiene por fin la normal explotación económica de la obra.

Sobre esta cuestión señala SAIZ GARCÍA (2002, p. 121) que el derecho de distribución se presume cedido por cuanto que es necesario para poner a disposición del distribuidor el original o copias del original para su posterior exhibición y consecuente comunicación pública a través de las salas de cine, pero quedan expresamente excluidas las modalidades de distribución que tengan por objeto el uso doméstico de copias físicas (explotación videográfica) y la modalidad de comunicación pública de la obra a través de mecanismos de radiodifusión. En cambio, sí quedaría autorizada, como señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 323), la distribución de ejemplares para su uso en bibliotecas, videotecas u otro local donde tenga lugar el préstamo, pues aquí la distribución no tiene por objeto un uso doméstico.

En cuanto a la presunción de cesión los derechos de doblaje y subtítulo, lo que realmente se transfiere al productor es el derecho de transformación sobre la obra definitiva para esas concretas modalidades, lo cual resulta totalmente lógico dado el alcance internacional que suelen tener este tipo de obras, haciéndose necesaria para una completa y satisfactoria explotación económica transfronteriza que el productor pueda subtítular y/o doblar la obra.

A estas presunciones del art. 88 TRLPI hay que añadir los derechos que el productor, sin ser autor de la obra, tiene sobre esta en virtud de su derecho conexo regulado en los arts. 121 y siguientes del TRLPI (será suyo, por ejemplo, el derecho a explotar las fotografías realizadas en la producción de la película ex art. 124) así como aquellas modalidades de explotación que se entiendan necesarias según los usos para poder llevar a cabo la correcta comercialización y previa promoción y publicidad de la obra. Sobre este extremo señala SAIZ GARCÍA (2002, p. 139) que ello no confronta el principio de la cesión limitada de derechos consagrado en el art. 43.2 TRLPI, según el cual, en defecto de mención contractual sobre las modalidades de explotación cedidas, «... la cesión quedará limitada a aquella que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo.».

Realmente, el alcance de los derechos del productor de la obra será tan amplio como las partes convengan, pues la presunción del art. 88.1 TRLPI no excluye el pacto en contrario. Así, es perfectamente posible la cesión de derechos respecto de modalidades de explotación que, excediendo de las propias de la obra cinematográfica, tienen sin embargo una gran relevancia económica. Tal es el caso, como señala SAIZ GARCÍA (2002, p. 135), de los productos de *merchandising* o de los *remakes*, secuelas y *spin offs* de la obra, cuya realización futura pueda ondear ya en la cabeza del productor, siendo posible que este pueda garantizarse los derechos para poder explotar posteriormente la obra a través de alguna de estas modalidades que se encuadran dentro del derecho de transformación de la obra.

Por último, es también frecuente la inclusión en los contratos de producción de una cláusula relativa a la posibilidad de explotación multimedia de la obra por parte del productor, modalidad que englobaría la puesta a disposición del público de la obra a través de las plataformas de *streaming*, de modo que la obra se haga accesible al público en cualquier lugar y en cualquier momento. Actualmente, debido al crecimiento de estas nuevas modalidades de consumir contenido audiovisual frente a las tradicionales salas de cine, se trata de una cláusula cuya inclusión en el contrato redundaría en un doble interés, para los autores y para el productor, pues la puesta a disposición del público de la obra a través de estos canales de comercialización, de forma exclusiva o paralela a otras formas de explotación, tiene asegurada a día de hoy un cierto rédito económico porque, entre otras cosas, han reducido notablemente el coste que para el consumidor supone disfrutar de contenido audiovisual, lo que lleva aparejado un lógico aumento en la demanda.

En definitiva, el contrato de producción vendrá configurado por las estipulaciones que las partes tengan a bien introducir, pudiendo conferirse al productor un dominio prácticamente absoluto sobre la obra –teniendo en cuenta que los derechos morales sobre la misma siempre permanecerán en la persona de sus autores-, si bien en defecto de pacto los derechos del productor sobre la obra se limitarán a su explotación en aquellas modalidades que no estén expresamente cercadas por el TRLPI (arts. 88, 22, 35 y 43) o que, aun presumiéndose cedidas, hubiesen sido objeto de reserva expresa en el contrato a favor de los autores.

## 2.5. LOS DERECHOS RESERVADOS AL AUTOR DE LA OBRA LITERARIA.

El autor de la obra literaria que se transforma y de la que surge la obra cinematográfica no tiene sobre esta última la consideración de autor, y a esta conclusión se llega de la lectura de los arts. 87, 9, 11 y 21 del TRLPI. Primero porque entre los autores de la obra cinematográfica no aparece expresamente mencionado el autor de la obra preexistente, siendo la enumeración del art. 87 de naturaleza taxativa, y segundo porque los demás preceptos mencionados atribuyen al titular de la obra preexistente un derecho para autorizar su transformación en los términos que en cada caso se pacten, pero no un derecho sobre la obra resultante, cuya titularidad recaerá sobre quien acometa esa transformación. No obstante, el autor de la obra preexistente, aun no siendo considerado autor de la obra derivada, sí tendrá cierto poder de decisión sobre la explotación de esta, que ha de ser expresamente consentida por él ex art. 21 TRLPI. En consecuencia, aún en el caso de que la participación del autor de la obra literaria adaptada se limite a ceder al productor el derecho de transformación y demás del art. 88 TRLPI, sin participar posteriormente en alguna de las fases de producción, siempre tendrá sobre la obra resultante cierto poder de decisión, pues su consentimiento debe concurrir para poder iniciar su explotación económica.

La cesión de derechos al favor del productor a través del contrato de transformación no despoja al autor de la obra adaptada de todos los derechos sobre ella. Primero porque el art. 89.2 TRLPI le reserva el derecho a poder explotar su obra en forma de edición gráfica y de representación escénica, pudiendo incluso autorizar otra transformación para realizar una adaptación audiovisual una vez transcurridos quince años desde cedidos los derechos al productor; y segundo porque los derechos económicos cedidos al productor vendrán delimitados contractualmente a las formas de explotación expresamente pactadas. Se trata de presunciones legales, que no excluyen la posibilidad de que se pacte lo contrario porque nos encontramos en el terreno de los derechos patrimoniales, no de los morales. De hecho, suele ser frecuente, dada la fuerza negociadora que tienen las grandes productoras, que estas traten de hacerse con todos los derechos posibles sobre la obra que se va a adaptar, incluidos también aquellos para explotarla a través de otras fórmulas distintas a la audiovisual. No obstante, para estos casos se hará necesario que la cesión de derechos se formalice en otro contrato distinto e independiente por prescripción del art. 57 del TRLPI,

que señala que «Las cesiones de derechos para cada una de las distintas modalidades de explotación deberán formalizarse en documentos independientes».

En cuanto a la reserva de poder explotar la obra en forma de edición gráfica, señala RODRÍGUEZ TAPIA en RODRÍGUEZ TAPIA y BONDÍA ROMÁN (1997, p. 323) que no es sino una modalidad de explotación de la obra que abarca varias de las legalmente previstas en los arts. 18 a 21 TRLPI, y que ha de entenderse en un sentido amplio, consistente no sólo en la posibilidad de reproducir la obra, sino también de traducirla, hacer revisiones o actualizaciones, o prestarla para que otro artista la instrumente. Efectivamente, no tendría mucho sentido que los derechos que se ceden al productor con el fin de elaborar una película impidan al autor de la obra que va a ser adaptada ejercitar aquellos que en nada colisionan con la futura explotación de la obra audiovisual. También RODRÍGUEZ TAPIA (1992, pp. 85-86) señala que la dicción del apartado 2º del art. 89 TRLPI es bastante desafortunada en la medida que de su lectura parece concluirse que las únicas facultades de explotar la obra preexistente de las que dispone el autor de esta son las dos ya mencionadas, pero realmente es o debería ser todo lo contrario: que el productor cinematográfico no dispondrá, salvo estipulación contraria, de las facultades de explotación gráfica y representación escénica, y es esta la consecuencia lógica que se desprende tanto del art. 43.1 TRLPI como del hecho de que nos encontremos en el terreno de presunciones que admiten pacto en contra.

En cualquier caso, manteniendo la posibilidad de que el autor de la obra preexistente pueda seguir explotando su obra de forma aislada e independiente, esto nos lleva a preguntarnos si de esa utilización puede derivarse un perjuicio para la obra cinematográfica. En este sentido el art. 88.2 TRLPI dispone, en relación no con el autor de la obra preexistente sino con los coautores de la película, que «Salvo estipulación en contrario, los autores podrán disponer de su aportación en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de la obra audiovisual». Esta última condición del posible daño a la obra audiovisual no se exige en el caso de la explotación paralela que el autor de la obra preexistente pueda realizar sobre ella, y resulta lógico, porque como señala PÉREZ DE CASTRO (2001, p. 181), este último no es coautor, su creación no forma parte de la obra común, al contrario de los coautores en régimen de colaboración, para los que el art. 7.3 TRLPI ya disponía también esta excepción a la explotación separada de la aportación a la obra. Pero al margen de lo que dispone la ley,

lo cierto es que la explotación separada de la obra adaptada por parte de su autor sí puede ocasionar un perjuicio a la obra cinematográfica, especialmente si opta por una segunda y paralela explotación audiovisual, por sí mismo o con otro productor, de ahí el límite de quince años impuesto, salvo que se acuerde otra cosa, en el art. 89.2 TRLPI. Este límite quincenal no se configura como imperativo, pues cabe pacto en otro sentido, sino más bien como el límite máximo de la cesión en exclusiva al productor. Así, cabe la posibilidad de que la cesión no sea en régimen de exclusividad o que, existiendo, esta se agote en un período de tiempo menos extenso.

Además, como indicábamos anteriormente, el art. 21.2 TRLPI recoge los derechos que sobre la obra resultante de la transformación corresponden al autor de la obra originaria, entre los que se encuentran el de autorizar la reproducción, la distribución y la comunicación pública de aquella (en definitiva, autorizar su explotación económica), derechos que según interpretación doctrinal se entienden implícitamente cedidos en el contrato de transformación de la obra preexistente.

### 3. Conclusiones

Planteábamos al inicio una serie de cuestiones más o menos problemáticas en relación con la transformación de obras, especialmente cuando se trata de obras literarias que van a ser adaptadas al cine. Realizado el estudio que precede a estas líneas, al que se ha tratado de dar la mayor imparcialidad posible (no era el objetivo resaltar las cuestiones más favorables a los autores o a los productores ni sus intereses frente a los otros operadores implicados, ni viceversa), se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Primera.- Hablar del derecho de transformación implica necesariamente hablar de otros derechos del autor, como son el derecho a la integridad o el derecho de modificación de la obra. Transformar implica necesariamente modificar, y de una modificación de la obra puede resultar un daño o perjuicio para esta o para la persona de su autor, que verá afectado su derecho moral a la integridad de la obra.

Segunda.- Para hablar de lícita transformación habremos de recabar, primeramente, el consentimiento de su autor, que se extiende en realidad más que al acto transformativo en

sí a la explotación de su resultado, y en segundo lugar habrán de reunirse una serie de requisitos, a saber: a) que la modificación dé lugar a una obra nueva y original, b) que la obra originaria sea identificada en la obra derivada de forma suficiente, y c) que el espíritu de la obra preexistente quede inalterado.

Tercera.- La originalidad es el elemento fundamental, pues sin él no puede existir una obra nueva sino, en su caso, meras reproducciones o modificaciones no autorizadas. Pero, sin embargo, no de toda actuación original sobre una obra se desprende una obra derivada, pues cuando dicha originalidad alcanza cotas que desnaturalizan la obra preexistente, dejando de estar presente e identificada en la nueva, tendremos que hablar, en su caso, de meras inspiraciones.

Cuarta.- Además de los requisitos expuestos, el ejercicio del derecho de transformación viene limitado por el respeto a otros derechos, como el ya mencionado de integridad, y por el plagio, que constituye el acto con mayor reproche jurídico, incluso penal, de la materia. No obstante, y de forma un tanto paradójica, cuando la transformación se ampare en el ejercicio del derecho fundamental a la crítica y a la opinión, su utilización pública quedará protegida por el límite de la parodia.

Quinta.- La subjetividad de ciertos conceptos que aparecen cuando se estudia la transformación de obras, tales como «espíritu de la obra», «originalidad» o «inspiración», implica que la diversidad de criterios sobre los supuestos controvertidos esté servida, de ahí que existan distintas vertientes doctrinales y la mayoría de los conflictos en torno al derecho estudiado acaben en manos de los tribunales. Incluso entre los propios juzgadores se siguen en ocasiones criterios dispares, lo que redundará en un acrecimiento de la inseguridad jurídica.

Sexta.- La transformación de una obra se formaliza mediante un negocio jurídico para el que no es exigible la forma escrita, si bien es altamente recomendable. Además, en defecto de pacto, las cesiones de derechos necesarias para realizar la obra cinematográfica se regirán por una serie de presunciones establecidas legalmente, las cuales fijan regímenes de exclusividad por períodos más o menos largos. De ahí la importancia de un buen asesoramiento legal previo a la formalización del negocio, al objeto de configurar un instrumento contractual previsor y que se adapte a las necesidades reales y deseos de las partes.

Séptima.- Aun no siendo obligatoria la participación activa del autor de la obra literaria en la producción de la película, es fundamental que el mismo esté presente y realice un seguimiento del proceso creativo, ya sea en fase de preproducción, producción o postproducción mediante la corrección de los elementos empleados en la obra y su visualización en privado, previa a su comunicación pública, pues sólo así quedará garantizado que el autor de la obra adaptada ha tenido ocasión de comprobar que se respeta el espíritu de su obra. A este mismo fin, debe quedar muy claro en el contrato si el autor de la obra adaptada va a participar en la fijación de la versión definitiva y cómo van a aparecer su nombre y el de su obra en los títulos de crédito y en la publicidad y promoción de la película.

Octava.- Quien realiza una transformación ostenta la condición de autor sobre la obra derivada, si bien para explotarla deberá otorgar su consentimiento el autor de la obra originaria. No obstante, cuando la explotación de la obra derivada consista en una nueva transformación, habrá que distinguir cuáles son los elementos de la primera obra derivada que se encuentran presentes en la segunda, pues sólo cuando en esta última se identifiquen elementos de la obra originaria es cuando habrá que recabar el consentimiento de su autor.

Novena.- La obra cinematográfica es una obra compleja, en el sentido de que surge del trabajo conjunto de varios autores y muchos otros sujetos que, sin tener tal condición, ejercen labores creativas. Se discute si la enumeración de autores que el legislador ofrece es taxativa y excluyente o no, y la doctrina y la jurisprudencia parecen apuntar en sentido afirmativo, aun cuando la contribución de un creativo pueda ser más relevante y original que la de, por ejemplo, el compositor de la banda sonora que tan sólo suena en los créditos finales.

Décima.- Una vez percibidos todos los derechos necesarios por el productor, se plantea la duda de los plazos con los que este cuenta para cumplir la obligación en defecto de pacto. En este sentido, se propone una aplicación combinada de los arts. 48 bis y 75 TRLPI, el primero como plazo máximo de cinco años (para exhibir la película) y el segundo como plazo de dos años para iniciar el rodaje tras contratar con el autor de la obra preexistente (lo que se estima suficiente para que el productor reúna todos los medios necesarios para realizar la película).



## Referencias bibliográficas

### Publicaciones periódicas

BALTODANO ROMÁN, G. «La literatura y el cine». *Letras*. 2009, vol. 2, núm. 46, pp. 11-27 [Consulta: 26 de abril y 5 de mayo de 2022]. ISSN 1409-424X. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476349>.

CONTRERAS-JARAMILLO, J.C. «Análisis de las nuevas prerrogativas del autor sobre las obras derivadas de la suya -a la luz del artículo 21 del TRLPI en España-». *Universitas*. 2014, núm. 129, pp. 81-102 [Consulta: 25 de abril de 2022]. ISSN 0041-9060. Disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0041-90602014000200004](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0041-90602014000200004).

GAVRILOV, E.P. «Importancia mundial de la Convención Universal sobre Derecho de Autor». *Boletín de Derecho de Autor. XXXV aniversario de la Convención Universal sobre Derecho de Autor*. 1987, vol. 21, núm. 3, pp. 28-34. [Consulta: 7 de junio de 2022]. ISSN 0304-2936. Disponible en: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000077586\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000077586_spa).

GUILLÉN, F. «La secuela como obra derivada». *Revista de Derecho UNED*. 2021, núm. 27, pp. 899-927 [Consulta: 26 de abril de 2022]. ISSN 1886-9912. Disponible en <https://www.proquest.com/docview/2558968125?parentSessionId=GomsirUc3vWFDFOkdsrHRuy6ns8RZ1qJIHgdU%2FieTbA%3D&pg-origsite=summon&accountid=142712>.

GUTIÉRREZ GARCÍA, E. «El concepto de obra audiovisual en el Derecho español». *Derecom*. 2020, núm. 29. [Consulta 5 y 6 de junio de 2022]. ISSN-e 1988-2629. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7596882>.

HIDALGO, T. «Netflix como productor audiovisual». *Obra digital: revista de comunicación*. 2020, núm. 19, pp. 117-132. [Consulta: 4 y 5 de junio de 2022]. ISSN-e 2014-5039. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8008634>.

MATEU, B. «De la literatura al cine. El contrato de transformación de obra preexistente». *Economist & Jurist*. 2002, vol. 10, núm. 59, pp. 61-66 [Consulta: 11 de mayo y 2 de junio de 2022]. ISSN 2444-3166. Disponible en: Biblioteca del Colegio de Abogados de Málaga.

PABÓN CADAVID, J.A. «Aproximación a la historia del derecho de autor». *Revista la propiedad inmaterial*. 2009, núm. 13, pp. 59-104 [Consulta: 31 de mayo de 2022].ISSN 1657-1959. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3135161>.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente». *Revista Iberoamericana de comunicación y educación*. 2001, núm. 17, pp. 65-69 [Consulta: 25 de abril de 2022]. ISSN 1134-3478.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=185310>.

### Libros completos

AGÚNEZ FERNÁNDEZ, A. *Estudio jurídico del plagio literario*. 1ª ed. Granada: Comares, 2005.

AYLLÓN SANTIAGO, H. *El derecho de transformación de las obras del espíritu* [en línea].1ªed. Madrid: Reus, 2014. [Consultas: 30 de abril, 10 de mayo y 2 y 3 de junio de 2022]. Disponible en: <https://bv.unir.net:2769/es/ereader/unir/120732?page=177>.

BARBERÁN MOLINA, P. *Manual práctico de propiedad intelectual*. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 2018.

GONZÁLEZ GOZALO, A. *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. 1ª ed. Granada: Comares, 2001.

LÓPEZ SÁNCHEZ, C. *La transformación de la obra intelectual* [en línea]. 1ª ed. Madrid: Dykinson S.L., 2008. [Consultas: 25 de abril y 21 de mayo de 2022]. Disponible en: <https://bv.unir.net:2769/es/ereader/unir/34217>.

PÉREZ DE CASTRO, N. *Las obras audiovisuales*[en línea]. 1ª ed. Madrid: Reus, 2001. [Consultas: 3, 4 y 5 de junio de 2022] Disponible en: <https://bv.unir.net:2769/es/lc/unir/titulos/120712>.

RODRÍGUEZ TAPIA, J.M. *La cesión en exclusiva de los derechos de autor*. 1ª ed. Madrid Centro de Estudios Ramón Areces, 1992.

RODRÍGUEZ TAPIA, J.M. y BONDÍA ROMÁN, F. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 1ª ed. Madrid: Civitas, 1997.

SAIZ GARCÍA, C. *Obras Audiovisuales y Derechos de Autor*. 1ª ed. Navarra: Aranzadi, 2002.

### Capítulos de libros

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G. «Tema 3. Los derechos de explotación. El derecho de transformación», pp. 99-100. En BERCOVITZ, R. (coord.). *Manual de propiedad intelectual*. 9ª ed. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2019.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G. «Tema 6. La transmisión de los derechos de autor. Capacidad y requisitos formales de transmisión», pp. 177-178. En BERCOVITZ, R. (coord.). *Manual de propiedad intelectual*. 9ª ed. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2019.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G. «Tema 6. La transmisión de los derechos de autor. La cesión en exclusiva y la cesión no exclusiva», pp. 183-185. En BERCOVITZ, R. (coord.). *Manual de propiedad intelectual*. 9ª ed. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2019.

CAVANILLAS, S. «Artículo 48», pp. 918-931. En: BERCOVITZ, R. (coord.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 4ª ed. Madrid: Tecnos, 2017.

GARCÍA VICENTE, J.R. «Artículo 1255», pp. 1603-1607. En: BERCOVITZ, R. (coord.). *Comentarios al Código Civil*. 5ª ed. Madrid: Aranzadi, 2021.

GONZÁLEZ, A. «Tema 8. La obra audiovisual», pp. 229-239. En BERCOVITZ, R. (coord.). *Manual de propiedad intelectual*. 9ª ed. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2019.

LÓPEZ MAZA, S. «Tema 3. Los derechos de explotación. Los límites a los derechos patrimoniales exclusivos», pp. 104-131. En BERCOVITZ, R. (coord.). *Manual de propiedad intelectual*. 9ª ed. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2019.

MARISCAL, P. «Artículo 21», pp. 443-459. En: BERCOVITZ, R. (coord.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 4ª ed. Madrid: Tecnos, 2017.

PÉREZ DE CASTRO, N. «Artículos 86 a 94», pp. 1275-1352. En: BERCOVITZ, R. (coord.). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 4ª ed. Madrid: Tecnos, 2017.

### Bibliografía complementaria

CEDRO. «El Convenio de Berna y los derechos de autor». *El blog de CEDRO*. Disponible en: <https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2021/05/18/convenio-berna-derechos-autor>.

DE LOS REYES, F. «Juan Párix. Primer impresor en España». *Real Academia de la Historia*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/40457/juan-parix>.

GARCÍA MARTÍN, P. «Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine». *Historia. NationalGeographic*. Disponible en: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine\\_12264](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264).

INSTITUTO DE AUTOR. «Antecedentes históricos de la propiedad intelectual». Disponible en: <http://www.institutoautor.org/es-ES/SitePages/corp-ayudaP2.aspx?i=277>.

### **Legislación citada**

Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil.

Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.

Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

Ley de 10 de enero de 1879, de propiedad intelectual.

Real Decreto, de 3 de septiembre de 1880, por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual.

Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas.

Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, de 9 de septiembre de 1886.

Convención Universal Sobre Derecho de Autor, de 6 de septiembre de 1952.

### **Jurisprudencia referenciada**

Sentencia del TJUE, de 3 de septiembre de 2014, asunto C-201-13 (ECLI:EU:C:2014:2132).

Sentencia del Tribunal del Distrito Sur de Florida, de 8 de noviembre de 2019 (Case no. 18-23462-CIV-SMITH).

- Sentencia del TS, Sala Primera, de 15 de diciembre de 2017 (ECLI:ES:TS:2017:4675).
- Sentencia del TS, Sala Primera, de 22 de octubre de 2014 (ECLI:ES:TS:2014:4623).
- Sentencia del TS, Sala Primera, de 18 de diciembre de 2008 (ECLI:ES:TS:2008:7176).
- Sentencia del TS, Sala Primera, de 26 de noviembre de 2003 (ECLI:ES:TS:2003:7529).
- Sentencia del TS, Sala Primera, de 29 de enero de 1996 (ECLI:ES:TS:1996:7771).
- Sentencia del TS, Sala Primera, de 2 de marzo de 1992 (ECLI:ES:TS:1992:12588).
- Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 19 de octubre de 2020 (ECLI:ES:APM:2020:12903).
- Sentencia de la AP de Barcelona, Sección 15ª, de 21 de septiembre de 2019 (ECLI:ES:APB:2019:6271).
- Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 15 de octubre de 2018 (ECLI:ES:APM:2018:13812).
- Sentencia de la AP de Barcelona, Sección 15ª, de 1 de diciembre de 2014 (ECLI:ES:APB:2014:15200).
- Sentencia de la AP de Madrid, Sección 28ª, de 10 de mayo de 2007 (ECLI:ES:APM:2007:9785).
- Sentencia de la AP de Sevilla, Sección 6ª, de 30 de junio de 2004 (ECLI:ES:APSE:2004:2776).
- Sentencia de la AP de Madrid, Sección 21ª, de 5 de julio de 2002 (ECLI:ES:APM:2002:15313).
- Sentencia de la AP de Málaga, Sección 5ª, de 15 de marzo de 2001 (ECLI:ES:APMA:2001:1152).
- Sentencia del Juzgado de lo Mercantil nº11 de Madrid, de 5 de marzo de 2019 (ECLI:ES:JMM:2019:5330).
- Sentencia del Juzgado de lo Mercantil nº8 de Barcelona, de 2 de septiembre de 2013 (ECLI:ES:JMB:2013:710).
- Sentencia del Juzgado de Primera Instancia nº38 de Madrid, de 8 de julio de 1998 (ECLI:ES:JPI:1998:3).

## Listado de abreviaturas

AP: Audiencia Provincial

CC: Código Civil

CP: Código Penal

LEC: Ley de Enjuiciamiento Civil

LM: Ley de Marcas

TJUE: Tribunal de Justicia de la Unión Europea

TRLPI: Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual

TS: Tribunal Supremo