

# Derechos de autor, contratos y regrabaciones: el caso de Taylor Swift y el futuro de la Propiedad Intelectual en la industria musical

Copyright, contracts and re-recordings: the case of  
Taylor Swift and the future of intellectual property  
in the music industry

Isabel Blanco Gómez

Graduada en Economía. Universidad de Sevilla  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-5788-2932>

---

## **Resumen:**

Este trabajo analiza, desde una perspectiva jurídica, el funcionamiento del sistema de derechos de autor en la industria musical estadounidense, con especial atención a los desequilibrios contractuales entre artistas y discográficas. Mediante el estudio de la normativa internacional, europea y nacional, y del análisis del caso de Taylor Swift como ejemplo representativo, se examinan las consecuencias legales de la cesión de las grabaciones maestras y el limitado reconocimiento de los derechos morales en el modelo anglosajón. La metodología utilizada consiste en la revisión de tratados internacionales, legislación comparada y fuentes especializadas del ámbito musical. Entre los principales resultados, se identifican los efectos de los contratos discográficos sobre la autonomía de los creadores y la tendencia a renegociar cláusulas en favor del artista. Las conclusiones subrayan la necesidad de promover modelos contractuales más equitativos, que garanticen la protección de los derechos patrimoniales y simbólicos de los músicos en el entorno digital.

**Palabras clave:** Derechos de autor; industria musical; grabaciones maestras; contratos discográficos; Taylor Swift.

## **Abstract:**

This paper analyzes, from a legal perspective, the functioning of the copyright system in the U.S. music industry, with particular focus on contractual imbalances between artists and record labels. Through the study of international, European, and national regulations,

and the analysis of the Taylor Swift case as a representative example, it examines the legal consequences of transferring master recordings and the limited recognition of moral rights in the Anglo-Saxon model. The methodology used consists of a review of international treaties, comparative law, and specialized sources from the music sector. Among the main results, it identifies the effects of record contracts on the autonomy of creators and the tendency to renegotiate clauses in favor of the artist. The conclusions highlight the need to promote more equitable contractual models that guarantee the protection of musicians' economic and symbolic rights in the digital environment.

**Key Words:** Copyright; music industry; master recordings; recording contracts; Taylor Swift.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la música está presente en casi todos los espacios de la vida cotidiana: en tiendas, anuncios, redes sociales o plataformas digitales. Pero detrás de cada canción hay una estructura jurídica y contractual que determina quién tiene el control sobre esa obra, cómo se explota y quién recibe beneficios. Estas cuestiones, aunque invisibles para la mayoría de los oyentes, son clave para comprender cómo funciona realmente la industria musical.

En el caso de la música, donde intervienen intérpretes, productores, discográficas y plataformas de distribución, los derechos de autor son esenciales para garantizar que los artistas no pierdan la titularidad ni el control de su trabajo.

En los últimos años, este sector ha vivido un crecimiento notable. En 2024, la industria musical tuvo un aumento en sus ingresos de cerca del 23% (Orús, 2025) con respecto a 2023. Este auge, en gran parte impulsado por el streaming, ha vuelto a poner en el centro del debate la cuestión de los derechos de autor y la distribución del poder económico entre artistas, discográficas y plataformas.

Uno de los casos más representativos de este debate es el de la cantante Taylor Swift, cuya disputa con Big Machine Records por el control de las grabaciones maestras de sus primeros álbumes se ha convertido en un referente dentro y fuera del mundo jurídico. Su decisión de regrabar su catálogo, como forma de recuperar el control patrimonial y simbólico de su música, ha servido para visibilizar una problemática común entre los artistas: la pérdida de derechos a causa de contratos discográficos firmados en condiciones desequilibradas.

A partir de este caso y del debate que se ha generado, el trabajo se estructura en cinco partes que permiten abordar los distintos aspectos jurídicos, contractuales y simbólicos implicados. En primer lugar, se explica el marco teórico

de los derechos de autor y su alcance, incluyendo los derechos morales y patrimoniales, así como la distinción con los derechos conexos. En segundo lugar, se examina el marco legal aplicable: los tratados internacionales más relevantes, la legislación estadounidense sobre copyright y su comparación con el modelo europeo. En el tercer apartado se estudia el caso de Taylor Swift como ejemplo real de conflicto entre artista y discográfica, con especial atención a las implicaciones contractuales y legales de su estrategia de regrabación. El cuarto capítulo aborda las desigualdades en la relación entre los artistas y sellos discográficos, y cómo la tecnología y los nuevos modelos de distribución están cambiando esa dinámica. Por último, se exponen las conclusiones principales del análisis y se plantean algunos retos y propuestas de futuro para avanzar hacia una industria musical más justa y equitativa para los creadores.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. PROTECCIÓN LEGAL Y MARCOS REGULATORIOS

El marco jurídico internacional de la propiedad intelectual se establece a raíz de veintiséis tratados adoptados y firmados por distintos Estados, y son administrados por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) (OMPI, s. f.). Estos tratados permiten a los países miembros adaptar sus legislaciones internas para ofrecer una protección más amplia, siempre dentro de las normas internacionales establecidas.

El objetivo de estos acuerdos es promover la creatividad, la innovación y la distribución equitativa de los beneficios derivados del uso de las obras protegidas.

#### 2.1.1. Regulación internacional y tratados multilaterales

El Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas es un tratado internacional que fue adaptado en 1886 y completado en 1914, y protege los derechos de los autores y sus obras. Se fundamenta en tres principios básicos:

- El principio de trato nacional: las obras que se originen en uno de los Estados contratantes deben recibir en cada uno de los otros Estados contratantes la misma protección que la que estos reconocen a las obras de sus nacionales.
- El principio de protección automática: la protección no debe estar condicionada por el cumplimiento de ningún requisito formal.

- El principio de la independencia de la protección: esta protección es independiente de la existencia de protección en el país de origen de la obra.

El Convenio también contiene una serie de disposiciones que determinan las normas mínimas de protección para las obras y los derechos que han de protegerse y la duración de la protección.

- Los derechos patrimoniales: con sujeción a determinadas reservas, limitaciones o excepciones, el autor tiene derechos exclusivos para la traducción, reproducción, interpretación o comunicación pública, radiodifusión, adaptación, y explotación cinematográfica de su obra. En algunos países también se reconoce el derecho a participar en la reventa de ciertas obras.
- La libre utilización: se permiten algunas excepciones y limitaciones a los derechos de autor, que posibilitan el uso de obras protegidas sin necesidad de autorización o pago, en casos específicos.
- Los derechos morales: el Convenio también prevé el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y a protegerla contra modificaciones que perjudiquen su honor o reputación.

La Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (1961), extiende la protección a los derechos conexos:

- los artistas intérpretes o ejecutantes tienen derecho sobre sus interpretaciones o ejecuciones,
- los productores de fonogramas, sobre sus grabaciones sonoras; y
- los organismos de radio y televisión, sobre sus programas de radiodifusión.

El Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) fue adoptado en el marco de la Organización Mundial del Comercio (OMC) en 1994. Su objetivo principal es establecer normas mínimas comunes para garantizar una protección eficaz de los derechos de propiedad intelectual en todos los países miembros, respetando las diferencias entre los sistemas jurídicos.

Se basa en los principios de trato nacional (igual trato para nacionales y extranjeros) y nación más favorecida (cualquier ventaja concedida a un país debe extenderse a todos los demás miembros de la OMC).

Este acuerdo se inspira en tratados previos como el Convenio de Berna, el Convenio de París o la Convención de Roma, pero incorpora medidas más estrictas en ámbitos que antes no estaban suficientemente regulados.

En cuanto a los derechos de autor, el ADPIC exige a los países cumplir con los principios fundamentales del Convenio de Berna y amplía la protección a los programas de ordenador, considerándolos obras literarias. También se reconoce el derecho de los autores y productores a autorizar o prohibir el arrendamiento comercial de programas, grabaciones sonoras y obras cinematográficas.

El Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor (1996) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (1996), que se designan con las siglas WCT y WPPT respectivamente y se denominan de forma conjunta Tratados Internet de la OMPI, son normas internacionales cuyo objetivo es evitar el acceso a obras creativas en Internet u otras redes digitales, así como su utilización, sin autorización.

- El WCT regula la protección de los autores de obras literarias y artísticas, así como de los programas informáticos y las bases de datos originales.
- El WPPT regula los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas.

Ambos tratados buscan actualizar y completar los tratados previos de la OMPI en vigor en materia de derechos de autor y derechos conexos, principalmente para dar respuesta a la evolución de la tecnología y los mercados.

El Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (2012) está dedicado a la protección de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes en el ámbito audiovisual dentro del marco internacional del derecho de autor. Amplía sus derechos patrimoniales -como reproducción, distribución, alquiler y puesta a disposición- y también reconoce sus derechos morales, incluyendo el derecho al reconocimiento y a la integridad de la interpretación. El Tratado abarca interpretaciones fijadas (como películas y series) y en vivo, e incorpora medidas para proteger estas obras en entornos digitales, incluyendo el uso de tecnologías de protección y la gestión de derechos.

El Tratado de Marrakech para facilitar el acceso a las obras publicadas a las personas ciegas, con discapacidad visual o con otras dificultades para acceder al texto impreso (2013) es la incorporación más reciente al conjunto de tratados internacionales de derecho de autor administrados por la OMPI. Tiene una dimensión claramente vinculada con el desarrollo humanitario y social, y su principal objetivo es establecer limitaciones y excepciones obligatorias al

derecho de autor en beneficio de personas con dificultades para acceder al texto impreso.

Un gran número de países forman parte de los principales tratados internacionales sobre derecho de autor y derechos conexos, lo que ha permitido una armonización significativa de su protección a nivel global. No obstante, persisten diferencias relevantes en cuanto a los procedimientos y requisitos para obtener dicha protección en cada legislación nacional.

### *2.1.2. Regulación en Estados Unidos y su influencia global*

En materia de propiedad intelectual existen dos sistemas jurídicos diferentes: copyright y derechos de autor. El sistema del copyright se aplica en países de cultura jurídica anglosajona mientras que el sistema de derechos de autor corresponde a los países de derecho continental (Pérez, 2017).

El sistema jurídico de Estados Unidos en materia de propiedad intelectual presenta diferencias sustanciales respecto al modelo europeo continental, como el vigente en España. Mientras que en este último se distingue entre derechos de autor, derechos conexos y propiedad industrial, el sistema norteamericano engloba todas las obras bajo un único concepto: el copyright.

Esta distinción se debe a que cada país tiene una concepción propia del sistema jurídico por el que se regula debido a la evolución histórica, económica y moral, y los derechos de autor no son una excepción a estas diferencias territoriales (Enric Enrich, 2015).

En el modelo estadounidense, el copyright concede al titular - que no necesariamente es el autor - derechos exclusivos de explotación sobre la obra, como la reproducción, distribución, comunicación pública y creación de obras derivadas. Si el titular original cede por completo esos derechos mediante contrato, puede perder por completo el control sobre su obra. Esto se debe a que en Estados Unidos los derechos morales no se ejercitan junto a los derechos del copyright.

En el caso de la música, Estados Unidos nunca ha reconocido plenamente estos derechos morales, a pesar de que hay una exigencia internacional en virtud del Convenio de Berna para reconocerlo. Incluso si se intentan incluir cualquier tipo de protección moral respecto a la obra en los contratos, las discográficas exigen contractualmente la renuncia expresa de estos derechos morales por parte de su creador.

Este marco se consolidó con el Copyright Act de 1976, que sigue siendo la base legal del sistema y se ha adaptado a la era digital con leyes posteriores como la Digital Millennium Copyright Act (DMCA) en 1998, que limitando la responsabilidad de plataformas como YouTube o Spotify si eliminan contenidos infractores tras recibir una denuncia, o la Music Modernization Act (MMA) en 2018, que actualizó el sistema de licencias para el streaming, facilitando el pago de regalías a autores y productores, e incorporando derechos sobre grabaciones anteriores a 1972.

La influencia global de este modelo es innegable. A través de tratados internacionales y acuerdos comerciales, Estados Unidos ha promovido la adopción de sus principios en otras jurisdicciones. Además, la hegemonía de sus empresas tecnológicas y discográficas ha hecho que muchos aspectos del copyright estadounidense se conviertan, de facto, en normas internacionales. Plataformas como YouTube, Spotify o Apple Music funcionan bajo esta lógica, lo que afecta directamente a la gestión de derechos en todo el mundo.

Este sistema, más orientado al mercado que en la protección del autor ha generado críticas en la industria musical. Casos como el de Taylor Swift, que perdió el control sobre sus grabaciones originales al ceder los derechos mediante contrato a una discográfica, reflejan los posibles desequilibrios que pueden surgir en un entorno legal donde los artistas, especialmente al inicio de su carrera, cuentan con poca capacidad de negociación.

### 2.1.3. *Gestión colectiva y organismos de derechos*

En la industria musical, los derechos de autor no sólo protegen legalmente las obras sino que también permiten a los creadores recibir una compensación económica cuando ceden licencias para su explotación. Estos ingresos, conocidos como royalties o regalías (Martin, 2023), son pagos compensatorios que reciben los titulares de los derechos, pudiendo ser autores, compositores, discográficas, editoriales, distribuidoras, productoras, etc.

Hay varios tipos de sociedades de gestión colectiva, pero las más importantes son las entidades de gestión colectiva, que son las que utilizan en la mayoría de los países. Sin embargo, en Estados Unidos se aplica una distribución distinta.

Las entidades de gestión colectiva (Ministerio de Cultura del Gobierno de España, s. f.) son “organizaciones privadas de base asociativa y naturaleza no lucrativa que se dedican en nombre propio o ajeno a la gestión de derechos de propiedad intelectual de carácter patrimonial por cuenta de sus legítimos

titulares". Es decir, estas entidades actúan como intermediarios y permiten a los creadores delegar la gestión de sus derechos sin necesidad de negociar individualmente con cada usuario. Su papel es esencial en ámbitos como la radio, el streaming, los conciertos o la emisión de música en espacios públicos.

En España deben ser autorizadas por el Ministerio de Cultura y carecen de ánimo de lucro. Las más destacadas son: la SGAE (autores y editores), AIE (intérpretes) y AGEDI (productores de fonogramas). A nivel internacional existen entidades similares como SACEM en Francia, GEMA en Alemania o PRS for Music en Reino Unido.

En Estados Unidos, el sistema es diferente y está dividido entre entidades que gestionan derechos de ejecución pública (Performance Rights Organizations como ASCAP, BMI o SESAC) y otras que gestionan derechos de reproducción (Mechanical Rights Organizations). Además tras la aprobación de la Music Modernization Act en 2018, se creó el Mechanical Licensing Collective (MLC), que gestiona las licencias de obras en plataformas de streaming interactivo.

Aunque los modelos varían entre países el objetivo común es garantizar que los titulares de derechos reciban una compensación justa por el uso autorizado de su música, especialmente en el entorno digital cada vez más complejo.

A pesar de estos sistemas de gestión colectiva y de los mecanismos legales destinados a garantizar una distribución equitativa, en la práctica siguen existiendo importantes desigualdades en el reparto de ingresos. La asignación de regalías entre los agentes es dispar, como se puede observar en el caso del mercado de música en streaming (Heredia-Carroza, Palma Martos, y Aguado, 2023).

## 2.2. DEFINICIÓN Y ALCANCE DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La legislación sobre los derechos de autor forma parte de un marco del Derecho más amplio conocido como Derecho de Propiedad Intelectual, que abarca todas las creaciones resultantes de ingenio humano (OMPI, 2016).

Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de propiedad intelectual? La propiedad intelectual (Ministerio de Cultura, s. f.) es el conjunto de derechos que pertenecen a los autores y a otros titulares, como artistas, productores u organismos de radiodifusión, sobre las obras y prestaciones que resultan de su creación. A través de esta protección se busca incentivar la creatividad y garantizar un reconocimiento justo a quienes generan contenido original.

Dentro de este ámbito, los derechos de autor según la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), son los derechos que tienen los creadores

sobre sus obras literarias y artísticas. Estos derechos protegen una gran variedad de obras que van desde libros, música, pintura, escultura y películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos (OMPI, s. f.).

En el ámbito de la música, los derechos de autor resultan especialmente relevantes porque otorgan al titular la facultad exclusiva de decidir cómo se utiliza su obra: si puede ser reproducida, distribuida, transformada o comunicada públicamente. Además, protegen su forma específica de expresión frente a usos no autorizados. Por tanto, aunque pueden existir obras con similitudes, no se permite la reproducción literal sin consentimiento, preservando así la originalidad y la identidad creativa de cada composición.

### *2.2.1. Dimensiones económicas y morales del derecho de autor*

El derecho de autor protege dos tipos de derechos: los derechos morales y los derechos de explotación económica. Los derechos morales protegen el vínculo personal entre el autor y su obra, asegurándose de que el autor mantenga el reconocimiento y la integridad de su creación. Estos derechos incluyen los de divulgación, paternidad, integridad, modificación, retirada de la obra, así como el acceso al ejemplar único.

Por otro lado, los derechos de explotación económica, también conocidos como derechos patrimoniales, permiten la explotación comercial de la obra. Estos derechos como la reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, permiten al autor obtener beneficios económicos por el uso de terceros de su obra.

La diferencia entre estos derechos reside en la irrevocabilidad y transferibilidad. Los derechos morales son irrenunciables e intransferibles, lo que significa que el autor no puede cederlos ni renunciar a ellos, incluso mediante contrato. Esta característica garantiza que el vínculo personal con la obra se mantenga a lo largo del tiempo impidiendo que terceros puedan modificarla sin consentimiento. Por tanto, el autor conservará siempre el derecho a ser reconocido como tal y a proteger la integridad de su creación aunque haya cedido los derechos económicos. En cambio, los derechos de explotación económica sí son transferibles y el autor puede cederlos y autorizar a otras personas o entidades a utilizar su obra con fines comerciales, lo que le permite obtener beneficios económicos.

Otra diferencia fundamental radica en su duración. Los derechos morales son permanentes y se transmiten a los herederos tras el fallecimiento del autor

garantizando la protección de la obra a lo largo del tiempo. En cambio, los derechos patrimoniales están sujetos a un límite legal. En España, tienen vigencia durante toda la vida del autor y setenta años más tras su muerte. Cumplido este plazo, la obra entra en el dominio público y puede utilizarse sin necesidad de autorización. Esta limitación tiene como finalidad asegurar un equilibrio entre la protección del autor y el acceso libre a la cultura por parte de la sociedad.

### 2.2.2. *Diferencias entre derechos de autor y derechos conexos*

Los derechos conexos, también llamados derechos afines, se conceden a personas o entidades que sin ser autores de una obra contribuyen de forma decisiva en su interpretación, producción o difusión. Aunque están relacionados con el derecho de autor, no protegen la creación original, sino el trabajo que facilita que esa creación llegue al público. Los principales titulares de estos derechos son los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de grabaciones sonoras (también denominados fonogramas) y los organismos de radiodifusión (OMPI, 2016).

A diferencia del autor que crea la obra desde su origen, los titulares de derechos conexos actúan como intermediarios en su realización o comunicación. Su aportación, aunque no sea creativa en el sentido estricto genera un valor artístico, económico y técnico, por lo que la ley reconoce y protege sus intereses.

Estos derechos permiten autorizar o prohibir determinados usos de las interpretaciones, grabaciones o emisiones y otorgan la posibilidad de recibir una remuneración por su utilización. No obstante, su existencia no afecta ni limita los derechos de autor de la obra original, ya que ambos tipos de derecho pueden coexistir sobre una misma creación sin entrar en conflicto.

En cuanto a su duración, los derechos conexos se protegen solo durante setenta años, contados desde la fecha de ejecución, publicación o comunicación de la grabación (Directiva 2011/77/UE). En cambio, los derechos de autor duran toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (Heredia-Carroza, Palma Martos y Aguado, 2019).

Las diferencias entre estos derechos tienen efectos negativos sobre el intérprete. La contribución creativa del intérprete, que añade un valor cultural fundamental a la obra, no se refleja en la legislación vigente, que le asigna una protección jurídica menor frente al autor (Heredia-Carroza, Palma Martos y Aguado, 2019). Esto puede deberse a factores como la forma en que la sociedad percibe al intérprete, la escasa visibilidad que se le otorga a su contribución y el hecho de que, en muchas ocasiones, su trabajo se interpreta como una tarea

secundaria o de acompañamiento. No obstante, su originalidad e innovación pueden ser clave mediante la introducción de nuevos elementos como ritmos, melodías, letras o arreglos, que contribuyen a captar la atención de un público más amplio (Heredia-Carroza, Palma Martos, Sancha-Navarro, Chavarría-Ortiz, 2023).

No obstante, de todos los elementos que pueden incidir en la creación de una obra, el único significativo de forma positiva en la frecuencia de asistencia es la consideración del intérprete como esencial para la obra (Heredia-Carroza, Palma Martos y Marín, 2020). Aunque estos estudios se han centrado principalmente en géneros como el flamenco, reflejan una problemática que también se observa en la industria musical contemporánea, donde la figura del intérprete es determinante en el éxito y en el valor comercial de la obra.

En el ámbito de la música tradicional, se ha demostrado que la aportación del intérprete constituye un elemento central en la percepción de la obra. Según un estudio empírico realizado sobre el flamenco, el virtuosismo, los sentimientos y la marca personal del intérprete son los factores más influyentes en la percepción del público sobre el valor de la interpretación (Heredia-Carroza, Palma Martos y Aguado, 2020).

### **3. EL CASO DE TAYLOR SWIFT: UNA CONTROVERSIA CONTEMPORÁNEA EN TORNO A LOS DERECHOS DE AUTOR**

Taylor Swift, una de las artistas más influyentes de la industria musical contemporánea, ha conseguido destacar no solo por su trayectoria artística, sino también por su papel activo en la defensa de los derechos de los creadores. Su conflicto con la discográfica Big Machine Records se ha convertido en uno de los casos más conocidos y debatidos en torno a la propiedad intelectual en la música.

El caso de Taylor Swift con Big Machine Records ha sido uno de los más comentados en el ámbito de los derechos de autor, por poner en evidencia los problemas que puede generar la cesión contractual de las grabaciones maestras. En este caso, se enfrentan directamente los intereses comerciales de las discográficas y los derechos creativos de los artistas.

Este caso revela cómo los contratos discográficos, especialmente cuando se firman en los inicios de la carrera de un artista, pueden tener consecuencias a largo plazo sobre su control creativo y económico. También pone de relieve las limitaciones del sistema de copyright estadounidense, en el que los derechos

morales no están plenamente reconocidos lo que impide al autor mantener un vínculo personal y jurídico sobre las grabaciones de su propia obra.

### 3.1. EL CONFLICTO CON BIG MACHINE RECORDS

En 2005, Taylor Swift firmó un contrato de trece años con Big Machine Records cuando tenía solo quince años. Este contrato, que incluía la grabación de seis álbumes establecía que la discográfica sería titular de las grabaciones maestras de todos esos trabajos. De este modo, aunque Swift conservaba los derechos de autor sobre la composición musical (letra y música) no tenía ningún control sobre las grabaciones maestras.

Cuando el contrato finalizó en 2018, después de publicar su sexto álbum “*Reputation*”, Swift tuvo la oportunidad de renovar con Big Machine. Sin embargo, la oferta que recibió condicionaba la recuperación de sus grabaciones maestras a la entrega de nuevos álbumes, uno por cada grabación anterior. Considerando esta propuesta injusta, Swift decidió no renovar y firmó un nuevo contrato con Republic Records, filial de Universal Music Group, que le garantizaba desde entonces la propiedad de todas las grabaciones maestras que produjera.

En 2019, Big Machine fue vendida a Ithaca Holding, una empresa propiedad del empresario Scooter Braun. La operación incluía también la transferencia de las grabaciones maestras de los seis primeros álbumes de Swift. Ella denunció públicamente que la venta se hizo sin su consentimiento y que nunca se le dio una oportunidad real de adquirir esas grabaciones.

Tras la adquisición, Swift afirmó haber sido objeto de restricciones en el uso de su propio repertorio. No se le permitió interpretar las canciones de esos álbumes en los American Music Awards de 2019, ni incluirlas en su documental de Netflix *Miss Americana* (2020). La artista denunció también una larga trayectoria de intimidación por parte de Braun, lo que convirtió la situación en un conflicto no solo contractual sino también ético y simbólico.

### 3.2. LA REGRABACIÓN COMO ESTRATEGIA LEGAL Y SIMBÓLICA

La decisión de Taylor Swift de regrabar sus primeros seis álbumes no solo fue una forma de recuperar legalmente su música, sino que también se consolidó como una estrategia simbólica con consecuencias profundas para la industria musical. Esta iniciativa, que ningún otro artista de su nivel había llevado a cabo hasta entonces, no fue únicamente un acto de recuperación patrimonial, sino una declaración pública de autonomía artística, de rechazo a un sistema que

históricamente ha favorecido a las discográficas y de inspiración para nuevas generaciones de músicos.

Desde el punto de vista legal, Swift pudo regrabar sus canciones porque poseía los derechos de autor sobre la composición musical (letra y música), aunque no los derechos sobre las grabaciones maestras. Una vez expirado el plazo mínimo que impedía la regrabación según su contrato con Big Machine Records inició la producción de las nuevas versiones bajo su nuevo contrato con Republic Records que le otorgaba la propiedad de sus futuras grabaciones. Esta acción fue perfectamente legal y su éxito comercial demostró que un artista puede ejercer legítimamente sus derechos para recuperar el control sobre su propia música.

En el plano simbólico, el lanzamiento de los álbumes bajo el nombre *Taylor's Version* fue una forma de reafirmar su posición como autora y tomar el control de su propia música. Esta estrategia tuvo una respuesta inmediata por parte de sus fans quienes comenzaron a escuchar y apoyar las nuevas versiones, dejando de consumir las grabaciones maestras. Plataformas como Spotify y Apple Music reflejaron ese cambio, con millones de reproducciones en las primeras horas tras cada lanzamiento y emisoras de radio como iHeartRadio optaron por dar prioridad a estas nuevas versiones.

Ese apoyo del público no fue solo emocional, también tuvo un efecto económico importante. Al ser ahora dueña de sus nuevas grabaciones podía decidir cómo y dónde se usaban. Esto hizo que las versiones antiguas, que siguen en manos de Big Machine Records, perdieran el valor comercial frente a las nuevas que cuentan con el respaldo de la propia artista y de sus seguidores.

Las redes sociales y las plataformas digitales también jugaron un papel clave en todo esto. Twitter, TikTok e Instagram ayudaron a difundir el mensaje de manera rápida y global, y los fans no tardaron en difundirlo de forma masiva. Gracias al entorno digital, las nuevas grabaciones no dependieron de canales tradicionales como tiendas de discos o emisoras físicas, lo que facilitó una distribución inmediata y mundial.

#### **4. DISCUSIÓN: IMPLICACIONES PARA LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN LA INDUSTRIA MUSICAL**

La experiencia de Taylor Swift no solo ha tenido repercusión mediática, sino que también ha puesto de relieve algunas de las tensiones más importantes del sistema de propiedad intelectual en el sector musical. Su decisión de

regrabar sus álbumes ha abierto un espacio de reflexión sobre los desequilibrios que existen en los contratos discográficos tradicionales, la escasa protección de derechos morales en determinados sistemas jurídicos y el papel que juegan las nuevas tecnologías en el control y la difusión de las obras.

#### 4.1. PODER CONTRACTUAL Y VULNERABILIDAD DE LOS ARTISTAS

Durante décadas, las discográficas han mantenido una posición de dominio en los contratos discográficos tradicionales. Para muchos artistas, especialmente aquellos que empezaban su carrera, firmar con un sello consolidado era prácticamente la única vía para publicar su música y llegar al gran público. Ante esta situación, los músicos solían contar con poco poder de negociación y terminaban cediendo derechos clave, como la propiedad de las grabaciones maestras a cambio de visibilidad y apoyo financiero.

Este desequilibrio contractual fue ampliamente visibilizado a raíz del conflicto entre Taylor Swift y Big Machine Records. Sin embargo, el panorama actual ofrece nuevas oportunidades para los creadores. El desarrollo de plataformas digitales como YouTube, SoundCloud o Spotify, junto con el crecimiento del streaming y el acceso más asequible a estudios de grabación profesionales, ha permitido que muchos artistas jóvenes autoproduzcan y publiquen su música sin depender inicialmente de una discográfica.

Artistas como Chance the Rapper son ejemplo de esta nueva tendencia. Desde el principio de su carrera, Chance decidió autoeditar su música y mantener la propiedad de sus grabaciones maestras. Gracias a internet y a la construcción de una sólida base de seguidores, ha conseguido alcanzar el éxito internacional y ganar varios premios Grammy sin necesidad de ceder el control de sus obras a un sello tradicional.

Otro caso significativo es el de Olivia Rodrigo que firmó un contrato discográfico que le permitió conservar la propiedad de sus grabaciones maestras. Según ha explicado la propia artista, el caso de Taylor Swift y su lucha pública por recuperar sus grabaciones influyó en su decisión de proteger sus derechos desde el principio. Esta postura es un claro reflejo de la creciente conciencia entre los artistas jóvenes sobre la importancia de controlar su obra.

Hoy en día, los artistas que deciden firmar con una discográfica tras haber ganado visibilidad tienen mayor capacidad para negociar condiciones favorables. Un número creciente de músicos exige conservar la titularidad de sus grabaciones maestras o, al menos, incluir cláusulas en sus contratos que prevean la reversión de los derechos tras un periodo determinado. Esta estrategia permite

al sello recuperar su inversión en los primeros años de explotación comercial, mientras que el artista retoma el control de su obra en el medio o largo plazo.

Además, se ha vuelto fundamental que los artistas busquen asesoramiento legal especializado antes de firmar cualquier contrato. Tener acuerdos claros con todas las partes involucradas en el proceso de grabación (productores, estudios, ingenieros y músicos colaboradores) es esencial para garantizar que los derechos de propiedad intelectual estén correctamente protegidos.

## 5. CONCLUSIÓN

Este trabajo ha permitido identificar cómo el modelo estadounidense de derechos de autor, basado en el sistema de copyright, presenta una serie de limitaciones estructurales que afectan directamente a los creadores dentro de la industria musical. A diferencia del sistema europeo continental, en Estados Unidos el foco de protección se traslada del autor al titular de los derechos, lo que facilita que, a través de contratos los artistas puedan perder completamente el control sobre sus grabaciones y su explotación económica.

Una de las aportaciones más relevantes ha sido evidenciar cómo la falta de reconocimiento pleno de los derechos morales en EE.UU. debilita la relación jurídica entre el autor y su obra. Esta situación se agrava en el caso de los artistas emergentes, quienes, por su débil posición negociadora, aceptan cláusulas contractuales que los desvinculan de sus másters en favor de las discográficas. La práctica habitual de ceder grabaciones maestras otorga a los sellos un control absoluto sobre licencias, distribución y rentabilidad futura incluso cuando el artista conserva los derechos de composición.

El caso de Taylor Swift ha sido ejemplo paradigmático para entender estas dinámicas. Su estrategia de regrabación, amparada legalmente, ha puesto en cuestión el equilibrio contractual tradicional y ha impulsado un cambio significativo dentro del sector. La reacción de las discográficas, que han comenzado a endurecer las cláusulas de no regrabación, confirma el impacto jurídico y económico de su decisión.

## 6. RETOS EMERGENTES Y ESCENARIOS FUTUROS

El análisis realizado muestra que, a pesar de los avances tecnológicos y la mayor visibilidad de los artistas, persisten desequilibrios estructurales en la gestión de los derechos de autor dentro de la industria musical. De cara al

futuro, es necesario replantear algunos modelos contractuales que han quedado obsoletos ante la transformación digital del sector.

Una de las reformas más sugeridas desde distintos ámbitos es la introducción de cláusulas de reversión de derechos. Esta medida permitiría que la propiedad de las grabaciones maestras, cedidas inicialmente a los sellos para garantizar el retorno de su inversión, pueda regresar al artista transcurrido un plazo pactado. Este tipo de mecanismo ya existe en otros sectores culturales y podría trasladarse al ámbito musical como vía de equilibrio entre intereses comerciales y derechos creativos.

Otra propuesta es fomentar sistemas de decisión compartida sobre la explotación de las obras. A través de estos acuerdos, el artista podría conservar capacidad de influencia en decisiones importantes como el uso de sus grabaciones en campañas publicitarias, películas o videojuegos. Este enfoque contribuiría a evitar la desvinculación total entre el creador y el destino comercial de su obra, reforzando así su autonomía artística.

Además, sería conveniente reforzar los mecanismos legales que protegen los derechos de autor en contextos digitales. Esto incluye mayor transparencia en la distribución de regalías, criterios más justos en las plataformas de streaming y una revisión de las tasas obligatorias para que reflejen mejor el valor real del trabajo creativo.

Estas propuestas no implican una ruptura con el modelo discográfico actual, sino una evolución hacia relaciones más colaborativas. Una industria que aspire a ser sostenible y equitativa no puede basarse exclusivamente en la cesión absoluta de derechos, sino en alianzas contractuales más flexibles, dinámicas y centradas en el largo plazo.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

Abigail Orús. (2025, marzo 20). *Industria musical: Variación de ingresos por región en 2024*. Statista. <https://es.statista.com/estadisticas/1115009/variacion-de-ingresos-de-la-industria-de-la-musica-por-region/>

Directiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 27 de septiembre de 2011, por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, CONSIL, EP, 265 OJ L (2011). <http://data.europa.eu/eli/dir/2011/77/oj/spa>

Enric Enrich. (2015b). *Los sistemas europeos de derecho de autor (droit d'auteur) y los anglosajones (copyright) y las entidades de gestión colectiva de derechos musicales en Europa y Estados Unidos de América*. <https://www.copyright.com/articulos/>

- Heredia-Carroza, J., Martos, L. P., & Aguado, L. F. (2019). Why Does Copyright Ignore Performers? The Case of Flamenco in Spain. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 49(5), 347–364. <https://doi.org/10.1080/10632921.2019.1646682>
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., (2019). Flamenco y Derechos de Autor. El caso de Camarón de la Isla. *Arbor*, 195(791), a496. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1009>
- Heredia-Carroza, J., Palma, L., de Sancha-Navarro, J., & Chavarría-Ortiz, C. (2023). Consumption Habits of Recorded Music: Determinants of Flamenco Albums Acquisition. *SAGE OPEN*, 13(3). <https://doi.org/10.1177/21582440231195202>
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. A., & Aguado, L. F. (2021). How to Measure Intangible Cultural Heritage Value? The Case of Flamenco in Spain. *Empirical Studies of the Arts*, 39(2), 149-170. <https://doi.org/10.1177/0276237420907865>
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. A., & Aguado, L. F. (2023). Does copyright understand intangible heritage? The case of flamenco in Spain. *International Journal of Heritage Studies*, 29(6). <https://doi.org/10.1080/13527258.2023.2208102>
- Ian. (2025, marzo 5). *How Did Taylor Swift's Re-Recordings Impact the Music Industry?* Pressfarm. <https://press.farm/impact-of-taylor-swifts-re-recordings/>
- Look What You Made Them Do: The Impact of Taylor Swift's Re-recording Project on Record Labels.* (2024, marzo 27). University of Cincinnati Law Review Blog. <https://uclawreview.org/2024/03/27/look-what-you-made-them-do-the-impact-of-taylor-swifts-re-recording-project-on-record-labels/>
- Martin, B. (2023, julio 6). Los royalties en la industria de la música. *Sympathy for the Lawyer*. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/los-royalties-en-la-industria-de-la-musica/>
- Milano, 3 de abril de 2024 Por Brett. (s. f.). *How Taylor Swift changed the copyright game by remaking her own music.* Harvard Law School. Recuperado 20 de abril de 2025, de <https://hls.harvard.edu/today/how-taylor-swift-changed-the-copyright-game-by-remaking-her-own-music/>
- Ministerio de Cultura del Gobierno de España. (s. f.). *Las entidades de gestión colectiva.* Recuperado 8 de abril de 2025, de <https://www.cultura.gob.es/cultura/propiedadintelectual/gestion-colectiva/entidades-de-gestion-colectiva.html>
- OMPI. (s. f.). *Introducción al marco jurídico internacional de la propiedad intelectual.* Unknown. <https://doi.org/10.34667/TIND.48854>
- OMPI. (2016). *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.* Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI).
- Pérez, M. A. L. (2017, abril 18). Diferencias entre copyright y derechos de autor. Propiedad intelectual. *Sympathy for the Lawyer*. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/diferencias-copyright-y-derechos-de-autor/>
- Rangel, H. 2011. *La observancia de los derechos de propiedad intelectual.* (s. f.). Recuperado 1 de mayo de 2025, de

[https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/627/wipo\\_pub\\_627.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/627/wipo_pub_627.pdf)

*Reseña de la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (1961).* (s. f.). Recuperado 30 de abril de 2025, de [https://www.wipo.int/treaties/es/ip/rome/summary\\_rome.html](https://www.wipo.int/treaties/es/ip/rome/summary_rome.html)

*Reseña del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886).* (s. f.). Recuperado 30 de abril de 2025, de [https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary\\_berne.html](https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html)

*Reseña del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) (1996).* (s. f.). Recuperado 30 de abril de 2025, de [https://www.wipo.int/treaties/es/ip/wct/summary\\_wct.html](https://www.wipo.int/treaties/es/ip/wct/summary_wct.html)

*Reseñas de los convenios, tratados y acuerdos administrados por la OMPI.* (s. f.). Recuperado 6 de abril de 2025, de [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/442/wipo\\_pub\\_442.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/442/wipo_pub_442.pdf)

*Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas.* (s. f.). Recuperado 30 de abril de 2025, de <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/wppt/index.html>