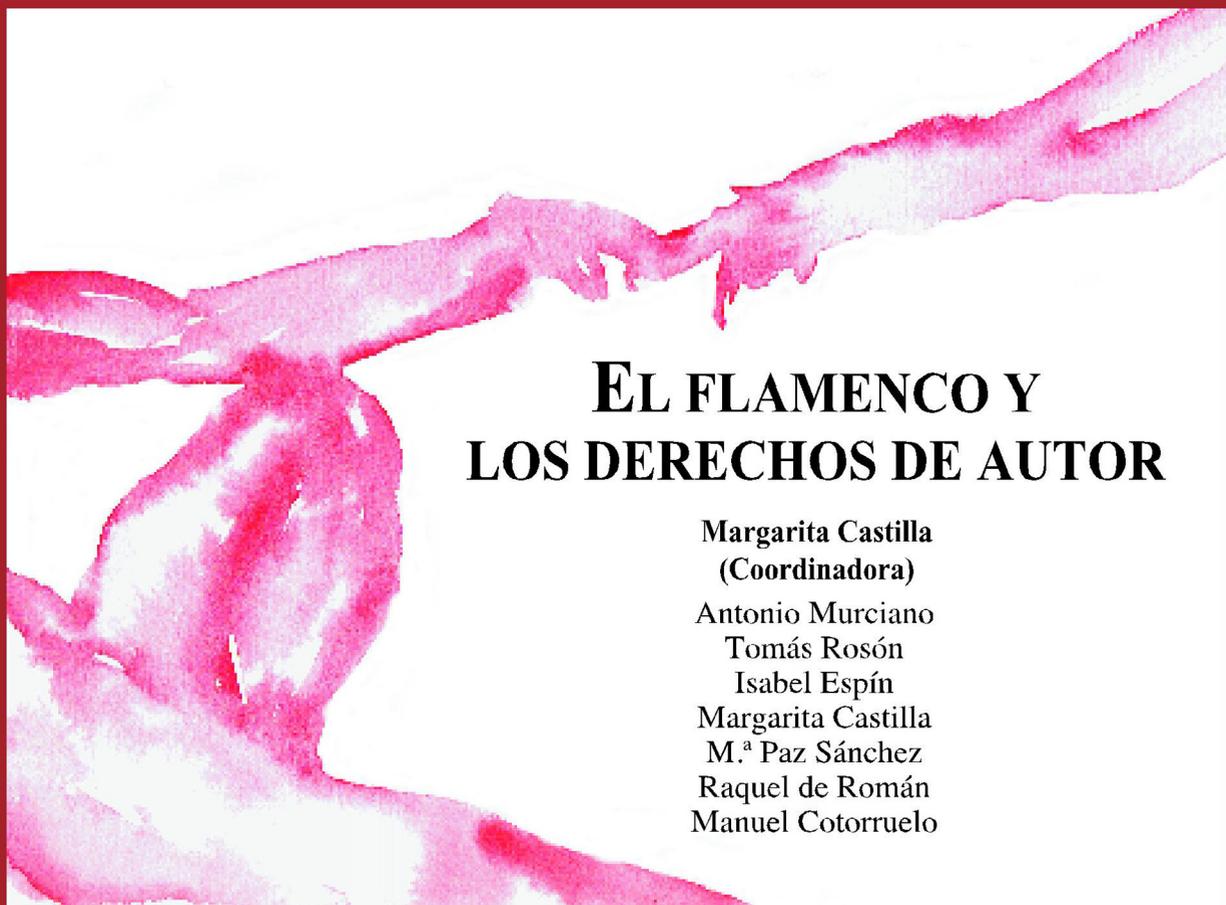


# COLECCIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL



## EL FLAMENCO Y LOS DERECHOS DE AUTOR

Margarita Castilla  
(Coordinadora)

Antonio Murciano  
Tomás Rosón  
Isabel Espín  
Margarita Castilla  
M.<sup>a</sup> Paz Sánchez  
Raquel de Román  
Manuel Cotorruelo



# COLECCIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL

## TÍTULOS PUBLICADOS

- Nuevas Tecnologías y Propiedad Intelectual**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (1999).
- Las obligaciones del editor en el contrato de edición literaria**, *Miguel L. Lacruz* (2000).
- Obra plástica y Derechos de autor**, *Jorge Ortega Doménech* (2000).
- Diccionario de Propiedad Industrial e Intelectual. Español / Francés / Español**, *Ángeles Sirvent y otras* (2000).
- Contratos en torno a la edición**, *María Serrano Fernández* (2001)
- Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica**, *Nazareth Pérez de Castro* (2001).
- Creaciones audiovisuales y Propiedad Intelectual. Cuestiones puntuales**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (2001).
- Contrato de merchandising y Propiedad Intelectual**, *Susana Navas Navarro* (2001).
- El derecho *sui generis* del fabricante de bases de datos**, *Miguel Ángel Bouza* (2001).
- Bibliografía española sobre propiedad intelectual 1987-2000**, *César Iglesias* (2002).
- Las obligaciones del editor musical**, *Miguel Ángel Encabo Vera* (2002).
- Protección de la Propiedad Intelectual**, *José-Antonio Vega Vega* (2002).
- Anuario de Propiedad Intelectual 2001**, *Carlos Rogel Vide (Director)* (2002).
- Estudios completos de Propiedad Intelectual**, *Carlos Rogel Vide* (2003).
- El contrato de representación teatral**, *Luis Felipe Ragel Sánchez* (2003).
- Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías**, *Raquel de Román Pérez* (2003).
- Anuario de Propiedad Intelectual 2002**, *Carlos Rogel Vide (Director)* (2003).
- En torno a los derechos morales de los creadores**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (2003).
- Obligaciones del autor en el contrato de edición**, *Pedro Álvarez de Benito* (2003).
- Leyes, actos, sentencias y propiedad intelectual**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (2004).
- Anuario de Propiedad Intelectual 2003**, *Carlos Rogel Vide (Director)* (2004).
- Interpretación y autoría**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (2004).
- Remuneración del autor y comunicación pública**, *Sara Martín Salamanca* (2004).
- Diccionario de Propiedad Intelectual. Español / Inglés / Español**, *César Iglesias Rebollo, María González Gordon* (2005).
- La duración de la propiedad intelectual y las obras en dominio público**, *Carlos Rogel Vide (Coord.)* (2005).
- Anuario de Propiedad Intelectual 2004**, *Carlos Rogel Vide (Director)* (2005).

**Propiedad intelectual, derechos fundamentales y propiedad industrial**, César Iglesias Rebollo (Coord.) (2005).

**Arquitectura y Derechos de Autor**, Jorge Ortega Doménech (2005).

**Créditos y Deudas de los Autores –Especial referencia a la Ley 22/2003, de 9 de julio, Concursal–**, Susana Navas Navarro (2005).

**La hipoteca de Propiedad Intelectual**, Andrés Domínguez Luelmo (2006).

**Estudios completos de Propiedad Intelectual. Volumen II**, Carlos Rogel Vide (2006).

**Anuario de Propiedad Intelectual 2005**, Carlos Rogel Vide (Director) (2006).

**Los límites del Derecho de Autor**, Carlos Rogel Vide (Coord.) (2006).

**Estudios de derecho de autor y derechos afines**, Ricardo Antequera Parilli (2007).

**Administraciones públicas y propiedad intelectual**, Eduardo Serrano Gómez (Coord.) (2007).

**Anuario de Propiedad Intelectual 2006**, Carlos Rogel Vide (Director) (2007).

**Sujetos del derecho de autor**, César Iglesias Rebollo (Coord.) (2007).

**Reformas recientes de la Propiedad Intelectual**, Carlos Rogel Vide (Coord.) (2007).

**El Droit de Suite de los artistas plásticos**, Elena Vicente Domingo (2007).

**El Registro de la Propiedad Intelectual**, Eduardo Serrano Gómez (Coord.) (2008).

**La Ley del Cine y el Derecho de Autor**, César Iglesias Rebollo (Coord.) (2008).

**Manual de Derecho de autor**, Carlos Rogel Vide y Eduardo Serrano Gómez (2008).

**Anuario de Propiedad Intelectual 2007**, Carlos Rogel Vide (Director) (2008).

**Fotografía y Derecho de autor**, María Serrano Fernández (Coord.) (2008).

**Nuevas fronteras del objeto de la Propiedad Intelectual. Puentes, parques, perfumes, senderos y embalajes**, Luis A. Anguita Villanueva y Héctor S. Ayllón Santiago (2008).

**Estudios completos de Propiedad Intelectual. Volumen III**, Carlos Rogel Vide (2009).

**Anuario de Propiedad Intelectual 2008**, Carlos Rogel Vide (Director) (2009).

**El plagio y otros estudios sobre derecho de autor**, Antonio Castán (2009).

**Ingeniería y Propiedad Intelectual**, María Teresa Carrancho, Elena Vicente y Raquel de Román (Coords.) (2009).

**Diccionario de Propiedad Intelectual e Industrial. Alemán / Español / Alemán**, Clara Ruipérez de Azcárate (2010).

**El flamenco y los derechos de autor**, Margarita Castilla (Coord.) (2010).

**COLECCIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL**

Director: CARLOS ROGEL VIDE

Catedrático de Derecho Civil  
Universidad Complutense de Madrid

# **EL FLAMENCO Y LOS DERECHOS DE AUTOR**

Margarita Castilla

Coordinadora

Antonio Murciano

Tomás Rosón

Isabel Espín

Margarita Castilla

M<sup>a</sup> Paz Sánchez

Raquel de Román

Manuel Cotorruelo



Madrid, 2010

© Editorial Reus, S. A.  
Preciados, 23 – 28013 Madrid  
Tfno: (34) 91 521 36 19 – (34) 91 522 30 54  
Fax: (34) 91 531 24 08  
E-mail: reus@editorialreus.es  
<http://www.editorialreus.es>

Fundación AISGE  
Ruiz de Alarcón, 11  
28013 Madrid  
Tfno: (34) 91 521 22 55  
Fax: (34) 91 531 17 24  
<http://www.aisge.es>

1.ª edición REUS, S.A. (2010)  
ISBN: 978-84-290-1604-8  
Depósito Legal: Z. 1859-10  
Diseño de portada: María Lapor  
Impreso en España  
Printed in Spain

Imprime: Talleres Editoriales Cometa, S. A.  
Ctra. Castellón, Km. 3,400 – 50013 Zaragoza

Ni Editorial Reus, ni los Directores de Colección de ésta, responden del contenido de los textos impresos, cuya originalidad garantizan los autores de los mismos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización expresa de Editorial Reus, salvo excepción prevista por la ley. Fotocopiar o reproducir ilegalmente la presente obra es un delito castigado con cárcel en el vigente Código penal español.

## PRESENTACIÓN

Al tiempo en que el año 2008 daba sus últimos coletazos, recibí de Carlos Rogel el encargo de organizar en el gaditano sur del sur, un curso en el que se analizaran las múltiples relaciones que, como arte musical que es, cabe establecer entre el flamenco y la propiedad intelectual.

Se me antojaba una empresa complicada, teniendo en cuenta que los compañeros que me habían precedido en esa misma tarea organizativa en anteriores ocasiones, me habían dejado el pabellón muy alto. Pero a la vez, el reto era apasionante, puesto que no conocía precedentes de un propósito así por estas tierras, donde el flamenco arranca de las gargantas, de los dedos, de los cuerpos de las gentes, como un desahogo del alma y una necesidad de los miembros. Por otra parte, lo básico me venía dado de antemano: la imprescindible ayuda de AISGE y la colaboración de ASEDA, la constante orientación y guía de un experto en propiedad intelectual como es el Dr. Rogel, y un magnífico plantel de compañeros y colegas expertos en propiedad intelectual a quienes poner en el compromiso de cohesionar los dos mundos a que se referiría el título de nuestro Curso: *«El flamenco y los derechos de autor»*.

Mi confesada ignorancia en materia de propiedad intelectual —sobre la que nunca antes había tenido ocasión de investigar y en la que ni entonces ni ahora podía considerarme como una experta—, me llevó a mostrarme dispuesta a encargarme de los aspectos meramente organizativos del curso, confiando en que la autoridad del Dr. Rogel solventaría con facilidad y acierto todo lo relativo a la ciencia jurídica. En esos primeros momentos, el Presidente de ASEDA soltó hilo para que mordiera el anzuelo, pero en sus propósitos no estaba dejarme en tan cómoda posición, pues a lo largo del tiempo insistiría una y otra vez para que también me hiciera cargo de una ponencia, a lo que finalmente accedí, con ese cosquilleo intranquilo que te produce la responsabilidad de hablar de algo ante aquellos

que saben del tema mucho más que tú y a los que poco o nada pueden aportar tus opiniones. Por el atrevimiento de mostrarlas, verbalmente y por escrito, pido clemencia.

Aceptado, pues, el encargo y antes casi de que me asaltaran las primeras dudas sobre qué hacer y cómo hacerlo, «el duende» hizo girar la tuerca una vueltecita más, dirigiendo mis pasos hacia Arcos de la Frontera, el precioso pueblo de honda tradición flamenca que ha inspirado la pluma de Antonio Murciano durante tantos años. Fue en la boda de un amigo común, que se celebraba en Arcos precisamente, donde tuve la ocasión de comentar con Manuel Cotorruelo —Notario de la Villa hasta fechas recientes— y con la Excm. Sra. Alcaldesa-Presidenta de Arcos, D<sup>a</sup>. Josefa Caro, el trance en el que me hallaba, y allí mismo, sobre la marcha, animada por la generosidad y el interés que en todo momento manifestó el Consistorio, tomé la decisión de tratar por todos los medios de organizar el Curso en Arcos.

Todo resultaba favorable a este propósito: la preciosa apariencia de Arcos —blanco entre los pueblos blancos de la serranía gaditana, de calles encaladas salpicadas de geranios— daría un marco típico perfecto para impregnarse de las vivencias que cuenta el flamenco; la predisposición de su gente y sus dirigentes; su riqueza en flamencólogos y flamencos; la acogedora bienvenida de su Parador, vigilante desde la peña; la riqueza de su gastronomía...

Carlos Rogel acogió enseguida la iniciativa que iba poco a poco tomando forma. D. Antonio Murciano, Premio Nacional de Poesía, aceptó al instante introducir tanto a los juristas como al público asistente en ese complejo y riquísimo universo del flamenco: en su ponencia inaugural, nos desmontó algunos mitos, «¿qué es eso de «los palos»? Nunca hasta hace relativamente poco tiempo se había hablado de palos, sino de cantes...»; nos glosó el sentido y origen de los principales, nos hizo reír con sus anécdotas y emocionarnos con sus letras, recitadas con los aires que sólo saben darles aquellos que las gestaron en sus entrañas; y en cuya merecida y humilde réplica le aseguro yo al Maestro que son:

*Letras de poeta y de flamenco,  
de flamenco y de poeta,  
que por las veras del arte,  
se funde, se filtra, se aquieta...*

*Por la peña de Arcos  
se oye cantar la saeta,  
la escribe Antonio Murciano,  
¡a ver quién iguala esa letra!*

Las demás ponencias, que ordenamos en secuencia cronológica desde que la obra se crea, pusieron de relieve que no errábamos al pensar que el flamenco presenta unas peculiaridades propias que permiten reflexionar sobre las cuestiones clásicas que suscitan los derechos de autor: ¿Cabe proteger un estilo musical? ¿Qué elementos determinan la originalidad de la obra? ¿Puede hablarse de creación colectiva? ¿Qué hay en el flamenco de folclore y de creación autónoma? ¿Quién es autor flamenco y qué derechos le asisten? ¿Cuáles son los límites principales que configuran un uso lícito de la obra ajena? ¿Tienen los cantaores, tocaores y bailaores unos derechos propios? ¿Cuáles son los instrumentos jurídicos que permiten garantizar los derechos del autor flamenco o hacer efectivos otros créditos sobre los derechos de autor?

De todo ello hablamos y debatimos con el público, integrado no sólo por los estupendos juristas que acudieron de la mano de ASEDA —expertos todos en propiedad intelectual y en los problemas que su práctica cotidiana suscita—, sino también por muchas gentes del flamenco, artistas y autores, que deseaban tener una noticia cercana de lo que el Derecho podía proporcionarles en su condición de tales y que nos transmitieron algunas de sus experiencias e inquietudes.

Magníficamente alojados en el Parador, trabajamos —intensamente creo— la tarde del jueves 5 de noviembre y la mañana del viernes 6, mas en la tarde y noche de este último día, mimados incluso por el clima, que dio un respiro nuboso en este invierno saturado de aguas y de lluvias torrenciales, hicimos la obligada concesión al asueto: visitamos el pueblo de la mano de una guía que nos ilustró sobre sus tesoros monumentales y, como guinda de este dulce pastel, asistimos al recital que nos ofrecieron en la Peña Flamenca Arcense, Juana la del Revuelo y sus flamencos.

Expuesto lo anterior, sólo puedo poner fin a estas páginas, mostrando un extenso capítulo de agradecimientos a todos aquellos que hicieron posible que la travesía del «*I Curso sobre el flamenco y los derechos de autor*» llegara a buen puerto un año después de iniciada su singladura:

- A Carlos Rogel, por haber confiado en mí para coronar la empresa.
- A AISGE, por su constante ayuda y por el patrocinio del Curso sin el cual, como en tantas otras ocasiones, nada podríamos haber hecho.
- A Jorge Ortega, Luis Anguita y Eduardo Serrano, compañeros ejemplares y generosos, quienes, en su calidad de miembros de la Junta Directiva de ASEDA y fuera de ella, me dieron un apoyo constante, me aclararon mil dudas y me ayudaron a solucionar problemas.

- Al Ayuntamiento de Arcos —específicamente en la persona de su Alcaldesa, Pepa Caro, y en la de los Delegados y Técnicos de Cultura: Rafael Barrios, Isabel Medina y Antonio Richarte—, que nos ofreció la Capilla de la Misericordia para celebrar las sesiones del curso y nos dio cobertura mediática.
- A la Peña Flamenca Arcense, dirigida por D. Antonio Murciano, que colaboró en la organización y financiación del recital.
- Al Departamento de Derecho Privado de la Universidad de Cádiz, que también nos concedió una ayuda para la cartelería.
- Por último, pero no menos importante, al público asistente y a todos los compañeros que aceptaron hacerse cargo de alguna de las ponencias que, corregidas, aumentadas y cuidadas, se ofrecen hoy al lector desde estas páginas, gracias también a la colaboración de REUS.

En fin, muchas son, como ven, las deudas de gratitud contraídas y, a diferencia de las civiles, las de la gratitud son deudas que no prescriben nunca.

El Puerto de Santa María, 8 de marzo de 2010

Margarita Castilla Barea  
Profesora Titular de Derecho Civil  
Universidad de Cádiz

# I. PANORÁMICA GENERAL DEL CANTE. ORÍGENES Y ESTILOS

ANTONIO MURCIANO GONZÁLEZ  
Flamencólogo y autor flamenco

**Sumario:** 1. LOS ORÍGENES LITERARIOS DEL CANTE ANDALUZ.– 2. NOTAS FINALES.– BIBLIOGRAFÍA.

El Arte Flamenco, en su triángulo vital andaluz, en su trinitaria unidad de CANTE, BAILE Y TOQUE, es un arte exquisito, intenso e inmenso, basado principalmente en el folclore de la Baja Andalucía, Sevilla y su provincia, Cádiz y su provincia, con una rama hacia Huelva por Alosno y otra hacia Málaga por Ronda.

No obstante tener su base en el folclore bajo-andaluz, no es tal, sino la quintaesencia de ese Folclore, un arte literario-musical único y vario, que puede competir, por formas literarias y estilos musicales, con cualquier folclore mundial.

Dejando a un lado EL BAILE Y EL TOQUE DE GUITARRA en el flamenco, vamos a trazar una breve y sencilla panorámica de EL CANTE y sus formas o estilos fundamentales, ya que es la faceta del Flamenco de mayor arraigo y fuerza. Está basado en aires populares e interpretado por artistas populares, con letras de enorme fuerza popular, pero es un Arte minoritario, propio de espíritus selectos, de aficionados cabales y aunque esa minoría aficionada (g.a.D.) es creciente, el pueblo en sí, masivamente, no le gusta ni lo entiende; lo tolera, pero solo se interesa por su faceta alegre, rítmica, bailable...; v.g., el mundo de los fandangos y el de los cantes festeros, tangos, rumbas y bulerías y cantiñas de Cádiz y en cuanto al mundo de los fandangos, con preferencia los de Huelva.

El Cante «jondo» se queda para los aficionados cabales.

Ese mundo jondo está formado por los llamados «cantes básicos gitano-andaluces» especialmente: Tonás, Romances o Corríos, Seguiriyas y Cabales, Soleares, Alboreás, Tientos-Tangos y Bulerías. Y también por los cantes flamencos derivados del folclore nuestro, los llamados «Cantes Grandes», de Levante, Granainas y Medias Granainas en Granada, Tarantas, Tarantos y Mineras en Almería y Jaén; el mundo de las Malagueñas y las Jaberías, Jabegotes, Rondeñas, procedentes de los Verdiales flamencos, en Málaga; las Cartageneras en Cartagena y La Unión... Están además los aires festeros extremeños (tangos y jaleos) y el mundo de Las Cantiñas en Cádiz, desde la amplia gama de Alegrías hasta las Romeras, las Rosas o los Mirabrás o los Caracoles y las Bulerías y fiestas gaditanas y jerezanas. De los Tanguillos Carnavaleros se han aflamencado algunos de ellos, hoy incorporados a los cantes festeros gaditanos, bajo la denominación de «tanguillos de Cádiz»

Los cantes de Fragua están entre los básicos.

Luego están entre otros cantes importantes, las Peteneras, Serranas y los cantes de trabajo, especialmente campesinos: trilleras, pajaronas, cantes de siega, de escarda, etc.,..

De nuestro folclore vienen los cantes de columpio llamados Bamberas siendo las más famosas las de Sevilla y las de Arcos. Entre otros aires derivados de varios folclores nacionales (gallegos, asturianos,...) y aflamencados aquí: v.g. farruca, garrotín, zorongó, etc.,..

También hay que citar los Aires Hispanoamericanos aflamencados, hoy llamados «Cantes de Ida y Vuelta», con la gama de estilos variados de Milongas, Vidalas, Vidalitas, Rumbas, Colombianas y Guajiras, principalmente a los que luego nos referiremos.

El CANTE hay que estudiarlo desde un triple enfoque: las letras que forman las coplas, base del mismo, de un lado; de otro, la música o mejor dicho, las músicas de cada uno de ellos y además los intérpretes, esto es, la interpretación o ejecución de los distintos estilos, en su amplio abanico de interpretaciones tradicionales o personales. (En este trabajo, casi a vuela pluma, digo a vuela voz, prescindimos de estudios musicales y de nombrar cantaores y cantaoras que harían interminable esta breve panorámica)

El Cante es rabiosamente «yoista», quiere decirse, individual; en cuanto se interprete coreado o a cané, regresa a sus orígenes folclóricos.

Vamos a limitarnos, ahora, a hacer una breve reseña de las coplas, de los estilos, de la parte lírica, poética, del Cante.

Observad que el andaluz dice «CANTE» para nombrar el flamenco y dice «CANTO» para referirse al «bell canto» (ópera, Zarzuela, Can-

ción lírica,...), y dice «CANCIÓN» (andaluza o española, eso que ha dado en llamar COPLA y que nos parece inexacto y aberrante) cuando va orquestada y canta historias o argumentos especialmente amorosos. El pueblo habla de «CANTAR» o de «CANTARES» cuando se refiere a las coplas o canciones del folclore tradicional o popular y aplica la palabra de «COUPLET» a las canciones afrancesadas, la palabra de «CANTAOR» al artista flamenco y de «CANTOR o CANTANTE» al intérprete de otros géneros líricos y al guitarrista lo nomina «TOCAOR» y distingue al «BAILAOR» del «BAILARÍN».

## **1. LOS ORÍGENES LITERARIOS DEL CANTE ANDALUZ**

1.- LOS ROMANCES populares, de nuestros romanceros y cancioneros de los siglos XV al XVII, octosilábicos con rimas asonantes en los versos pares. De ahí se desgajan las «redondillas» y las cuartetas, de igual rima, base de numerosos cantes importantísimos.

Los TIENTOS-TANGOS están compuestos a base de ese tipo de estrofas, de cuatro versos o tercios, en número indeterminado y a capricho del autor o del intérprete. Igual ocurre con las TONAS (Deblas, Martinetes, Carceleras, Saetas, etc...); las BULERÍAS CORTAS y los CANTES LABORALES, tanto los campesinos como los fragüeros, los arrieros, etc... Y los llamados CANTES DE IDA Y VUELTA tales como el grupo de las Milongas y Vidalas, las Rumbas y otros, y además los cantes de las ALBOREÁS o cantes de bodas gitanas de las zonas de Sevilla y Cádiz; en este tipo de estrofas están también las SOLEARES pero con tres variantes: la SOLEÁ grande o larga, de cuatro versos o tercios:

«Molinito de Algarrobo  
que en el Guadalete estás,  
con lágrimas de mis ojos  
hice a tus pierdas andar»;

la SOLEÁ chica o corta, de tres versos o tercios:

«Y no se dicen ni adiós,  
pero después que han pasado  
vuelven la cara los dos»;

y la SOLEARILLA, también de tres versos pero con el inicial más corto, generalmente un tetrasílabo o trisílabo agudo:

«A tu vera,  
como el barquito en la mano  
de Consolación de Utrera»;

«Se murió  
y le eché las cortinillas  
a mi pobre corazón.»

Hay dos viejos estilos de soleares, de cuatro versos o tercios, muy primitivos, que son la «CAÑA» y el «POLO». La primera tiene una música especial y lleva unos «ayes» de enlace y de remate. El Polo también tiene su melodía especial pero sin ningún tipo de «ayeos», ligados los cuatro tercios. Se habla de un cante mixto, la «POLICANA» que se dice perdido. Que a la música del polo se le interponen y agregan los «ayes» de la caña. Nuestra teoría es que la CAÑA está hoy grabada perfecta, tal como era en la antigüedad y lo que se interpreta como POLO es la POLICANA, estando perdido u olvidado el «polo primitivo» de tercios ligados sin «ayes», lo cual, es facilísimo de recuperar cantándolo como decimos.

2.- LOS FANDANGOS REGIONALES Y LOCALES. Forman otro tronco de donde nacen muchos cantes ya que su aflamencamiento ha dado origen a formas flamencas superiores o mayores. La estrofa es la quintilla, octosilábica de cinco versos con rima alterna en consonante o asonante. Este proceso de aflamencamiento ha dado lugar a los siguientes tipos:

a.- De los fandangos de Almería y Jaén, provienen las TARANTAS, los TARANTOS y las MINERVAS, v.gr.:

«Para cantar por Tarantas  
tres cosas son menester:  
una mina en la garganta,  
que a uno lo mine un querer  
o ser minero el que canta.»

O esta otra copla, también nuestra:

«Minerico era mi abuelo,  
fue mi padre y lo soy yo,  
a barrena, marro y pico,  
me han abierto el corazón.  
¡¡Tengo un hijo minerico!!»

b.- De los fandangos Verdiales de los montes de Málaga, que se acompañaban de guitarras, violines, castañuelas, chinelas y otros instrumentos rítmicos y bailables, proceden (con variantes musicales y ritmos más pausados) las BANDOLAS, las JABERAS, las RONDEÑAS, los JABEGOTES o MARENGOS, las TIRANAS, las ZARABANDAS, etc... v.gr. ver esta copla popular de Málaga:

«Dos hermanas, dos mozuelas,  
del barrio la Trinidad,  
pregonaron por jaberas  
y de entonces para acá  
las pregona España entera.»

Las RONDEÑAS tienen dos variantes, la Rondeña chica o corta de cuatro versos o tercios y la Rondeña grande o larga, de cinco versos o tercios. También la quintilla es la forma estrófica de las MALAGUEÑAS, último escalón y cima de la cadena evolutiva de CANTES MALAGEÑOS:

«En el barrio La Victoria  
voy a encender dos altares,  
en la reja de mi novia  
y en la tumba de mi mare,  
las mujeres de mi historia.»

Así como los cantes citados llevan ritmos verdialeros o abandonados, las MALAGUEÑAS van libres o *ad libitum*.

c.– De los fandangos de Granada proceden las GRANADINAS Y MEDIAS GRANADINAS, también de cinco versos o tercios, al igual que del antiguo Fandango de Cartagena procede la CARTEGENERA y del de Murcia la MURCIANA.

La temática de estos cantes está empapada de alusiones, recuerdos y citas alusivas a la localidad y abundan los temas amorosos. V.gr.

«Una vez que me perdí  
rebuscaron media España;  
si otra vez vuelve a ocurrir  
que me busquen en Granada  
entre el Darro y el Genil.»

d.– Los Fandangos cordobeses se han ahondado y aflamencado pero no han engendrado formas musicales superiores; sobreviven los ZÁNGANOS de Puente Genil, y la preciosa gama de los FANDAGOS DE LUCENA. Por poner un ejemplo de nuestra autoría:

«La mujer que yo más quiero  
lleva Araceli por nombre  
y aunque es el Ara del Cielo  
es el infierno de un hombre  
quemaito por los celos.»

e.– Los fandangos de Huelva han tenido el mismo proceso que los cordobeses, se han ahondado pero no han engendrado formas flamencas mayores. Siguen siendo pues, Fandangos, si con una enorme riqueza musical, con estilos concretos en cada pueblo, a excepción de Alosno, que tiene más variantes. Además de los Fandangos locales, existen numerosos estilos personales que tienen los nombres de sus creadores. De esta gama son hoy muy populares los nuevos fandangos rocieros; valga un ejemplo nuestro:

«Viva Huelva porque tiene  
la madeja y el ovillo,  
viva Huelva porque tiene  
un divino pastorcillo  
que una pastora entretiene  
cantándole Fandanguillos.»

f.– Otro cante importante de esta clasificación es la PETENERA que también tiene dos formas estróficas: una copla de cuatro versos octosilábicos, redondilla, llamada «chica o corta» y otra en quintilla «larga o grande». Ejemplos populares de ambas:

«Al pie de un árbol sin fruto  
me puse a considerar:  
qué pocos amigos tiene  
el que no tiene que dar.»

Y este otro tan conocido de:

«Niño que en cuero y descalzo  
vas llorando por la calle,  
ven acá y llora conmigo,  
yo tampoco tengo madre que  
la perdí cuando niño.»

El origen de este cante y su mayor vinculación y auge lo ha dado Paterna de la Rivera de la provincia de Cádiz, con su legendaria Dolores La Petenera (corrupción fonética de patenera), aunque también han tenido importancia en la difusión del mismo artistas de Arcos de la Frontera (como los Medina, padre e hijo).

3.- Otra forma estrófica literaria, origen de cantes es la SEGUIDILLA CASTELLANA, de tanto arraigo en Andalucía hasta el punto de hablarse hoy de una Seguidilla Andaluza cuya forma poética es una copla o estrofa, también de arte menor, compuesta por un cuerpo inicial

# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	5
<b>I. PANORÁMICA GENERAL DEL CANTE. ORÍGENES Y ESTILOS.</b> Por Antonio Murciano González .....	9
1. LOS ORÍGENES LITERARIOS DEL CANTE ANDALUZ .....	11
2. NOTAS FINALES .....	20
BIBLIOGRAFÍA.....	22
<b>II. EL FLAMENCO COMO OBRA MUSICAL, COREOGRÁFICA Y ESCÉNICA. LAS OBRAS ORIGINALES Y DERIVADAS: VERSIONES, ARREGLOS Y UTILIZACIÓN DE OBRAS.</b> Por Tomás Rosón Olmedo .....	23
1. PRETENSIONES .....	23
2. INTRODUCCIÓN .....	24
3. LA ORIGINALIDAD EN LA OBRA MUSICAL FLAMENCA .....	26
4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES QUE DEFINEN UN PALO Y ORIGINALIDAD .....	29
1.1. La letra.....	30
1.2. El ritmo.....	32
1.3. La estructura armónica .....	33
1.4. La melodía.....	33
5. LA OBRA COREOGRÁFICA FLAMENCA .....	34
6. LA OBRA ESCÉNICA FLAMENCA.....	36
7. REFLEXIONES FINALES .....	37
BIBLIOGRAFÍA.....	38
<b>III. FLAMENCO, FOLCLORE Y DOMINIO PÚBLICO.</b> Por Isabel Espín Alba.....	39
1. APUNTES PREVIOS .....	39
2. LA PROTECCIÓN JURÍDICA DEL FOLCLORE .....	41

2.1. Planteamiento inicial .....	41
2.2. Folclore y conocimientos tradicionales.....	42
2.3. Formas de protección jurídica del folclore: el derecho de autor.....	45
3. FLAMENCO Y FOLCLORE.....	54
3.1. El flamenco creación artística original: objeto de derechos de autor y conexos.....	54
3.2. Obra flamenca y folclore: la autoría .....	56
4. FLAMENCO Y DOMINIO PÚBLICO.....	57
4.1. La expansión del concepto de dominio público: una necesaria delimitación .....	58
4.2. Duración de la protección La obra anónima y los autores desconocidos. La coautoría .....	63
4.3. La obra de dominio público como objeto de transformación. El caso de la obra flamenca .....	66
4.4. La obra flamenca en dominio público: condiciones de uso y protección .....	69
BIBLIOGRAFÍA.....	73
<b>IV. NOTAS SOBRE LOS DERECHOS DEL COMPOSITOR DE LA LETRA Y LA MÚSICA FLAMENCAS: SUS DERECHOS MORALES Y PATRIMONIALES Y LA TENSION ENTRE ELLOS. EJERCICIO DE LOS DERECHOS DESPUÉS DE LA MUERTE DEL AUTOR.</b> Por Margarita Castilla Barea.....	
1. CONSIDERACIONES PREVIAS .....	77
1.1. Planteamiento del trabajo.....	78
1.2. Delimitación del sujeto titular de los derechos en estudio.....	80
1.3. Enunciación de los derechos de autor y relaciones básicas entre la vertiente moral y patrimonial de la propiedad intelectual.....	83
1.4. Características generales de los derechos morales y consecuencias de su infracción .....	86
2. SOBRE EL DERECHO DE DIVULGACIÓN .....	89
2.1. La facultad de decidir la divulgación y el llamado «derecho de inédito» .....	90
2.2. La facultad de decidir la divulgación en forma nominal, anónima o bajo seudónimo o signo.....	95
2.3. El ejercicio post mortem auctoris del derecho de divulgación: el conflicto entre este derecho y el derecho de acceso a la cultura.....	98
3. SOBRE EL DERECHO DE PATERNIDAD .....	104
3.1. El sentido de la paternidad de la obra y su percepción en el mundo flamenco .....	104
3.2. Ejercicio del derecho de paternidad tras la muerte del autor .....	109
4. SOBRE EL DERECHO DE INTEGRIDAD .....	110
4.1. La integridad de la obra: concepto y requisitos normativos.....	111

4.2. Ámbitos de lesión a la integridad de la obra. El conflicto entre el derecho moral de integridad y los derechos de explotación cedidos a terceros.....	115
5. SOBRE EL DERECHO DE MODIFICACIÓN DE LA OBRA Y SUS RELACIONES CON OTROS DERECHOS DEL AUTOR .....	120
5.1. Divulgación y explotación de la obra como presupuestos del derecho .....	120
5.2. Características propias de la modificación y concomitancias con el derecho de retirada .....	122
5.3. Límites intrínsecos del derecho de modificación.....	123
6. SOBRE EL DERECHO DE RETIRADA.....	126
7. SOBRE EL DERECHO DE ACCESO AL EJEMPLAR ÚNICO O RARO DE LA OBRA.....	130
8. BREVE REFERENCIA A LOS DERECHOS PATRIMONIALES O DE EXPLOTACIÓN.....	132
8.1. Enunciación y cuestiones generales.....	132
8.2. Algunos apuntes sobre el derecho de colección .....	134
9. RECAPITULACIÓN.....	139
BIBLIOGRAFÍA.....	140
<b>V. LOS LÍMITES DEL DERECHO DE AUTOR: EL DERECHO DE CITA DE UNA OBRA FLAMENCA EN OTRA MUSICAL O AUDIOVISUAL. LA PARODIA DE OBRA FLAMENCA.</b> Por M <sup>a</sup> Paz Sánchez González .....	143
1. SIGNIFICADO GENERAL DE LOS LÍMITES DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL .....	143
2. DERECHO DE CITA DE UNA OBRA FLAMENCA.....	146
2.1. Concepto y teleología del derecho de cita.....	148
2.2. Requisitos .....	152
3. ILUSTRACIÓN DE LA ENSEÑANZA: JUSTIFICACIÓN Y REQUISITOS .....	162
4. LA PARODIA DE LA OBRA FLAMENCA.....	172
4.1. Concepto de parodia y su incidencia sobre la obra flamenca .....	173
4.2. Requisitos de licitud.....	179
BIBLIOGRAFÍA.....	182
<b>VI. LA PROTECCIÓN DEL CANTAOR Y EL BAILAOR: DERECHOS DE LOS ARTISTAS, INTÉRPRETES Y EJECUTANTES. LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS.</b> Por Raquel de Román Pérez.....	185
1. OBJETIVO DEL ESTUDIO .....	186
2. CANTAOR, TOCAOR Y BAILAOR COMO TITULARES DE DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	186

3. OBJETO PROTEGIDO: EL CANTE, EL TOQUE Y EL BAILE DEL ARTISTA FLAMENCO .....	188
3.1. Artistas e interpretaciones .....	188
3.2. Características de la interpretación .....	190
3.2.1. La interpretación no puede separarse de la obra ejecutada...	190
3.2.2. La interpretación recae exclusivamente sobre obras .....	191
3.2.3. Cada interpretación es única.....	192
3.2.3.1. No se exige originalidad .....	192
3.2.3.2. El artista realiza una interpretación nueva con cada actuación.....	193
3.2.3.3. Implicaciones de las distintas formas de comprender la interpretación.....	195
4. ESTATUS DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES...	199
4.1. Derechos de los artistas frente a los derechos de los autores en el TRLPI .....	199
4.2. ¿Pueden aplicarse por analogía las reglas del Libro I TRLPI a los artistas?.....	201
4.3. Reseña sobre los derechos morales de los artistas.....	208
4.3.1. Derechos previstos expresamente en el artículo 113 TRLPI...	208
4.3.2. Los derechos no contemplados en el TRLPI.....	210
4.4. Derechos patrimoniales sobre la interpretación .....	211
4.4.1. Peculiaridades .....	211
4.4.2. Fijación.....	211
4.4.3. Reproducción .....	212
4.4.4. Comunicación pública .....	213
4.4.5. Distribución.....	216
4.4.6. Derecho de transformación.....	218
4.5. Remuneraciones ligadas a la comunicación pública, a la distribución mediante alquiler y a la copia privada .....	222
4.6. Duración de los derechos patrimoniales .....	224
4.6.1. Plazo y dominio público.....	224
4.6.2. Duración menor de los derechos de los artistas frente a la protección recibida por los autores.....	226
4.6.3. Propuesta de Directiva por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE, relativa al plazo de protección del derecho de autor y determinados derechos afines.....	228
5. BREVE REFERENCIA A LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS.....	229
5.1. Objeto y sujeto del derecho de propiedad intelectual.....	229
5.2. Derechos patrimoniales y duración.....	231
BIBLIOGRAFÍA.....	236

---

<b>VII. EL EMBARGO Y LA HIPOTECA DE LOS DERECHOS DERIVADOS DE LA OBRA FLAMENCA.</b> Por Manuel Ignacio Cotruelo Sánchez .....	239
1. INTRODUCCIÓN .....	239
2. HIPOTECA DE LOS DERECHOS DERIVADOS DE LA OBRA FLAMENCA .....	241
2.1. Legislación aplicable .....	241
2.2. Constitución .....	242
2.2.1. Elementos personales .....	242
2.2.1.1. Legitimación para constituir hipoteca .....	242
2.2.1.2. Capacidad para constituir la .....	245
2.2.2. Elementos reales .....	247
2.2.2.1. La obligación o el crédito garantizado .....	247
2.2.2.2. El derecho hipotecado .....	247
2.2.3. Elementos formales .....	252
2.2.3.1. Escritura pública .....	252
2.2.3.2. Inscripción registral .....	255
2.3. Efectos .....	256
2.3.1. Medidas de protección de la garantía .....	257
2.3.2. Ejercicio y titularidad de los derechos del autor hipotecante ..	258
2.3.3. Breve referencia a la ejecución .....	259
3. EMBARGO DE LOS DERECHOS DERIVADOS DE LA OBRA FLAMENCA .....	260
3.1. Introducción .....	260
3.2. Objeto del embargo .....	260
3.3. Cuestión registral .....	264
BIBLIOGRAFÍA .....	265

