



**TESIS DOCTORAL**

**FLAMENCO Y DERECHOS DE AUTOR. UNA PERSPECTIVA DESDE LA  
ECONOMÍA DE LA CULTURA**

**Doctorando: D. Jesús Heredia Carroza**

**Directores: Dr. D. Luis Antonio Palma Martos**

**Dr. D: Luis Fernando Aguado Quintero**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

**Facultad de Ciencias Económicas y empresariales**

**Doctorado en Ciencias Económicas, Empresariales y Sociales**

**SEVILLA, 2020**

*Para mi Padre y mi Madre, que tanto me han transmitido.*

## AGRADECIMIENTOS

*“El flamenco solo tiene una Escuela, transmitir o no transmitir”*

José Monje Cruz, Camarón de la Isla.

-----  
Son muchas las personas que han contribuido, de una manera u otra, al proceso y conclusión de la presente Tesis Doctoral.

En primer lugar, quiero agradecer a mi Madre y a mi Padre, por su amor incondicional y por hacerme mejor cada día.

A mis hermanos, a Curri por ser mi diseñador gráfico personal y a María, por motivarme a ser siempre mejor.

A mis directores, Dr. Palma y Dr. Aguado, por acompañarme en este proceso de mejora continua.

A las traductoras con las que he trabajado y tanto he aprendido, MSc. MaríaJosé Mejía Henríquez, MSc. Alexandra Simpson, MSc. Laura Díaz Reyes y Dña. Laura Llamas.

A MSc. Sebastián López, MSc. Ignacio Martínez, MSc. Alejandro Marín por ser grandes compañeros con los que he intercambiado conocimientos.

A las personas que, desinteresadamente, se prestaron a realizar la entrevista presencial y a todas aquellas que realizaron la encuesta.

Por último, al Tribunal que ha dedicado tiempo al estudio de mi Tesis Doctoral.

---



## RESUMEN

Esta Tesis Doctoral muestra, desde una perspectiva empírica, la brecha entre el valor percibido de las contribuciones del intérprete a la música popular tradicional y el trato que recibe en el mercado. Se aplica al relevante caso del flamenco en España. La metodología propuesta se basa en cuatro enfoques: un análisis de las leyes de propiedad intelectual para determinar el alcance de los derechos de autor y derechos conexos; entrevistas con expertos para diseñar el proceso de creación de trabajo del flamenco; encuestas de doble sistema para determinar la valoración percibida de sus agentes y sus contribuciones y; finalmente, a través de una estrategia econométrica y un modelo de Ecuaciones Estructurales Multidimensionales, la escala de valor percibido de la obra flamenca se valida a través de tres dimensiones: elementos de composición, sentimientos y virtuosismo, a partir de los cuales se crea el flamenco. Los resultados muestran cómo el valor percibido de la obra flamenca depende críticamente de la externalización de esta realizada por el intérprete a través de su virtuosismo; sin embargo, no está protegido por derechos de autor o *royalties*, en proporción con su fundamental papel creativo.

**PALABRAS CLAVES:** Intérprete; Valor percibido; Derechos de autor; Modelo de Ecuaciones Estructurales; Flamenco.

**Clasificación JEL:** Z11; K11.

### **Abstract**

This PhD. dissertation shows, from an empirical perspective, the gap between the perceived value of the performer contributions to the traditional popular music and the treatment that it receives in the market. It applies to the relevant case of flamenco in Spain. The proposed methodology is based on four approaches: an analysis of intellectual property laws to determine the scope of copyright and neighboring rights; interviews with experts to lay out the flamenco work creation process, double system surveys to determine the perceived valuation of its agents and its contributions, and finally, through econometric strategy and a Multidimensional Structural Equations Model, the flamenco work's perceived value-scale is validated through three dimensions: composition elements, feelings and virtuosity, from which flamenco is created. The results show how the perceived value of flamenco work critically depends on its externalization carried out by the performer through its virtuosity; however, it is not protected by copyright or via royalties, commensurate with its fundamental creative role.

**KEYWORDS:** Performer; Perceived Value; Copyright; Structural Equations Model; Flamenco.

**JEL Classification:** Z11; K11.



## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 2: MARCOS NORMATIVO Y CONCEPTUAL. LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y SU RELACIÓN CON EL VALOR CULTURAL DE LA OBRA FLAMENCA</b> .....	16
<b>2.1. Marco normativo:</b> .....	16
<i>2.1.1. Diferenciación entre derechos de autor y derechos conexos</i> .....	16
<i>2.1.2. La originalidad como requisito de protección por derechos de autor</i> .....	19
<b>2.2. Revisión de la literatura de Economía de la Cultura y las Artes Escénicas</b> .	20
<b>2.3. Un modelo teórico para la comprensión del valor cultural de la obra flamenca</b> .....	23
<i>2.3.1. Una primera aproximación al valor aportado por el intérprete</i> .....	24
<i>2.3.2. Características que capturan el valor cultural agregado por el intérprete a la obra flamenca</i> .....	26
<b>CAPÍTULO 3: ASPECTOS METODOLÓGICOS</b> .....	29
<b>3.1. Entrevistas en profundidad a expertos de la industria musical española</b> ...	29
<i>3.1.1. Proceso de creación de la obra flamenca</i> .....	30
<i>3.1.2. Diferenciación entre agentes creativos y rutinarios</i> .....	34
<i>3.1.3. Apreciaciones de los entrevistados</i> .....	36
<b>3.2. Doble sistema de encuestas: espectadores y expertos</b> .....	38
<i>3.2.1. Presentación de los datos obtenidos</i> .....	41
<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISIS EMPÍRICOS</b> .....	49
<b>4.1. Introducción</b> .....	49
<b>4.2. Imputación de valores perdidos</b> .....	49
<b>4.3. Análisis de correlaciones</b> .....	52
<b>4.4. Análisis Factorial Exploratorio</b> .....	56
<b>4.5. Aplicación de tres técnicas econométricas: Regresión Lineal, Logit Ordenado y Regresión Robusta</b> .....	58
<b>4.6. Modelos de Ecuaciones Estructurales</b> .....	62
<b>CAPÍTULO 5: PRESENTACIÓN DE UN CASO Y POSIBLES SOLUCIONES</b> .	70
<b>5.1. El caso de Camarón de la Isla</b> .....	70
<i>5.1.1. Impacto de Camarón de la Isla en YouTube</i> .....	71
<b>5.2. Hacia soluciones sostenibles</b> .....	74
<i>5.2.1. Extensión de los derechos de autor a los intérpretes</i> .....	74
<i>5.2.2. Poder de negociación de los intérpretes</i> .....	75
<b>CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES</b> .....	76

6.1. Aportaciones académicas .....	76
6.2. Implicaciones para la gestión.....	77
6.3. Líneas para trabajo futuro.....	78
<b>CHAPTER 6: CONCLUSIONS .....</b>	<b>79</b>
6.1. Academic contributions.....	79
6.2. Implications for the management.....	80
6.3. Future work and research lines .....	81
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>95</b>
ANEXO I: Composición del panel de expertos entrevistados .....	95
ANEXO II: Guion utilizado para la realización de entrevistas.....	98
ANEXO III: Instrumento de encuesta utilizado .....	102
ANEXO IV: Méritos que soportan la defensa de la Tesis Doctoral de Jesús Heredia Carroza .....	113
ANEXO V: Artículos publicados por el doctorando .....	118

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Ficha técnica de la investigación .....	30
Tabla 2: Ficha técnica de la encuesta.....	40
Tabla 3: Descriptivos estadísticos de las características socio-demográficas de los participantes.....	41
Tabla 4: Estadísticos descriptivos.....	43
Tabla 5: Total de valores perdidos imputados.....	50
Tabla 6: Estadísticos descriptivos sin valores perdidos.....	51
Tabla 7: Correlaciones entre las variables valoradas por los espectadores.....	54
Tabla 8: Correlaciones entre las variables valoradas por los expertos.....	55
Tabla 9: Resultados de los Análisis Factoriales Exploratorios.....	57
Tabla 10: Resultados triple óptica metodológica.....	61
Tabla 11: Fiabilidad y validez de los constructos que componen el valor de la obra flamenca.....	65
Tabla 12: Ajuste de los modelos.....	67
Tabla 13: Resultados de los modelos de ecuaciones estructurales.....	68
Tabla 14: Número de visitas en YouTube de las obras interpretadas por Camarón vs. otros intérpretes.....	73

## ÍNDICE FIGURAS

Figura 1: La obra musical flamenca como bien cultural.....	12
Figura 2: Etapas en la creación de la obra musical.....	32
Figura 3: Proceso de creación de la obra flamenca.....	33
Figura 4: Procesos de creación y divulgación de la obra flamenca.....	35
Figura 5: Valor percibido de los agentes intervinientes.....	44
Figura 6: Valoración de las variables que conforman la obra musical flamenca.....	45
Figura 7: Nivel de acuerdo / desacuerdo sobre las afirmaciones acerca del intérprete (espectadores).....	46
Figura 8: Nivel de acuerdo / desacuerdo sobre las afirmaciones acerca del intérprete (expertos).....	46
Figura 9: Características de los agentes creativos del flamenco.....	48
Figura 10: Elementos distinguibles de la obra flamenca.....	57
Figura 11: Modelo de Ecuaciones Estructurales para los espectadores.....	63
Figura 12: Modelo de Ecuaciones Estructurales para los expertos.....	64

## CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

En el marco de la actual sociedad, denominada del conocimiento, la creatividad y la innovación son los pilares de la generación de la riqueza y el arte y la cultura han pasado a jugar un papel clave como factores que las impulsan. En esta realidad los regímenes de propiedad intelectual y, más concretamente en el arte y la cultura, el derecho de autor constituye uno de los centros sobre el cual gravita la remuneración al trabajo creativo e innovador (Pulido Pavón et al., 2016).

La presente tesis doctoral identifica, tras un análisis previo de diferentes regímenes de propiedad intelectual a nivel internacional y el análisis de diferentes géneros musicales con una fuerte tradición oral y carácter idiosincrático local, como existe una brecha entre el valor cultural aportado por el intérprete a la obra y la protección/remuneración que recibe por parte de los derechos de propiedad intelectual.

Siguiendo la investigación realizada por Heredia-Carroza *et al.* (2017), se observa como las legislaciones en materia de propiedad intelectual proporcionan una menor cobertura, protección jurídica y, por tanto, patrimonial para los intérpretes. ¿Cómo se podría explicar esta realidad? Pareciera que la interpretación, desde la óptica de los diferentes ordenamientos jurídicos es un elemento rutinario, no creativo y de menor valor cultural (Bourdieu, 1984; Klamer, 2003; Caves, 2003).

De especial interés resultan aquellos géneros musicales donde aspectos como la espontaneidad, oralidad y recreación juegan un papel fundamental. Dichos géneros cuentan con una serie de particularidades con respecto al resto de géneros musicales que los hacen diferentes. Para centrar la investigación y hacerla accesible se decide enfocarla en el flamenco, género musical con reconocimiento internacional, que se vio reconocidos en 2010 con su inclusión en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* de la UNESCO.

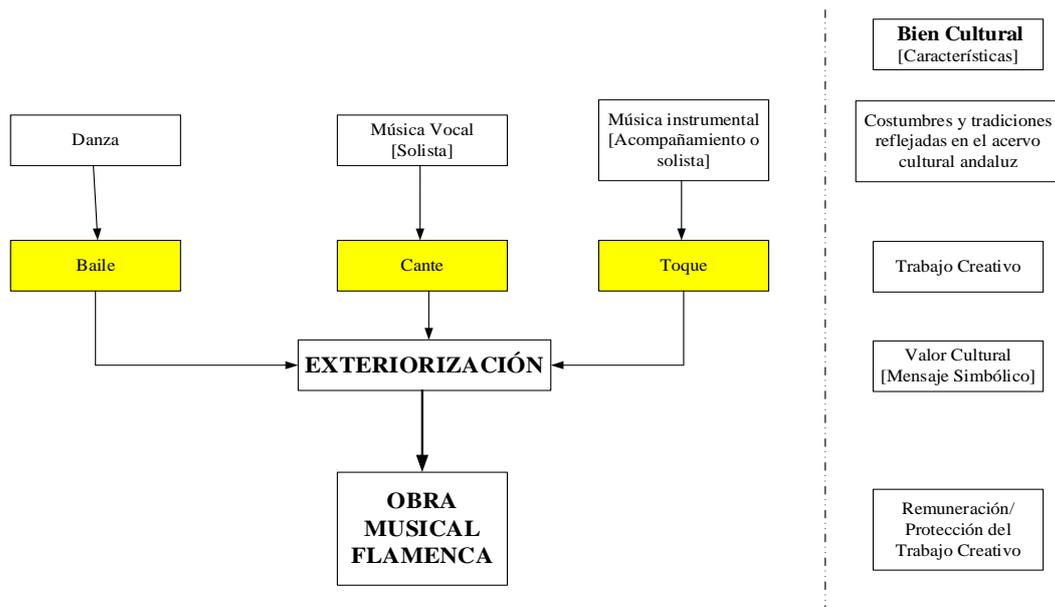
El flamenco tiene características estéticas, performativas y socioculturales propias, como son determinadas tendencias artísticas enfrentadas (pureza vs. fusión) (Aix Gracia, 2002); la importancia del entorno local vinculado a diferentes zonas de la región de Andalucía (España) (Aoyama, 2009; Manuel, 2010; Heredia-Carroza *et al.*, 2019c), p.ej. las *bulerías* de Jerez de la Frontera, los *fandangos* de Huelva o las *alegrías* de Cádiz; o la mezcla de culturas – Andaluza, Gitana, Árabe o Judía - (Romero, 1996; Cruces, 2001). Su repertorio se caracteriza por una marcada tradición oral y una continua

evolución, lo que permite considerarlo como un género musical vivo (Prouty, 2006; Pérez & Bermúdez, 2009).

La formación de sus músicos, normalmente, ha sido y es empírica (Donnier, 2011) en sus manifestaciones artísticas: cante, baile y toque (Blacking, 1981; Palma *et al.*, 2017). La transmisión de las obras, tradicionalmente, se ha caracterizado por pasar de unos a otros directamente y no es común que se utilicen partituras para su aprendizaje (McQueen & Peacock, 1995; Donnier, 2011). De aquí se desprende la importancia de la interpretación (Edinburgh, 2012), en palabras de Reyes (2013): “*en la ejecución en vivo, el músico asume un rol crucial por encima de lo escrito y memorizado, se evidencia la necesidad de descubrir y entender las aportaciones que puede realizar un intérprete*”.

La obra flamenca, desde la perspectiva de la economía de la cultura, se puede definir como un bien cultural complejo, ver Figura 1 (Throsby, 2010). En primer lugar, la obra flamenca cubre diferentes disciplinas artísticas: surge de la música vocal, conocida como cante, pero se integra más comúnmente junto con la música instrumental, correspondiente al toque y, la danza o el baile, todo ello vinculado con las costumbres y tradiciones reflejadas en el acervo cultural andaluz (Infante, 1980; Aoyama, 2007; Palma *et al.*, 2017). En segundo lugar, contiene un claro mensaje simbólico percibido por el público y, por último, una vez llega al mercado es protegida/remunerada por parte de los derechos de propiedad intelectual.

Figura 1: La obra musical flamenca como bien cultural



Fuente: Elaboración Propia

Como se podrá observar más adelante, la espontaneidad, oralidad y recreación son elementos claves que dependen directamente de la intuición del intérprete. En palabras del Profesor Romero (1996: 75):

*"En nuestra cultura musical flamenca, lo intuitivo ha sido y es la fórmula o procedimiento, muchas veces afortunado, capaz de resolver aspectos técnico-estéticos que presentaban determinadas formas musicales flamencas y otras que aún están por corregir. Antonio Mairena, prodigioso cantaor intuitivo, así como otros tantos del presente como del pasado, movido por esa penetración musical tan sutil que del flamenco tenía, produjo y recreó al mismo tiempo, aquellas melodías incompletas de determinados cantes que les llegaron, tal vez- y eso ocurre en todas las tradiciones orales musicales de entidad creativa, alteradas por intérpretes ignorantes unas veces o poco escrupulosos otras- de la tradición musical flamenca.*

*Es así como cantaores y guitarristas, movidos por esa intuición consciente e inteligentemente aplicada y llevados también por lo que se podría llamar una lógica musical (cante y toque); y, respaldados a su vez por una profunda cultura flamenca, supieron traducir rítmicamente y melódicamente un estimable discurso musical flamenco".*

En este contexto son tres las razones que conducen al desarrollo de la presente tesis doctoral:

- 1) La identificación de una problemática específica que necesita tratarse desde un punto de vista multidisciplinar para poder ponerla de manifiesto.
- 2) La escasez de investigaciones que se centren en el estudio del vínculo entre valor cultural aportado a la creación y su posterior protección/remuneración por los instrumentos al alcance del mercado.
- 3) La aún mayor escasez en el número de trabajos que aborden el análisis de dicha relación entre valor cultural y protección/remuneración del mismo desde una perspectiva empírica.

El objetivo que se persigue con esta investigación tiene una doble visión: por una parte, sostener que el intérprete desarrolla un trabajo creativo, que agrega valor cultural al flamenco y, por otra, demostrar empíricamente que dicho trabajo creativo no recibe una protección/remuneración acorde a su importancia por parte de los regímenes de propiedad intelectual a nivel internacional.

El objetivo general planteado engloba una serie de objetivos específicos, los cuales se corresponden con cada una de las partes que conforman la investigación:

### **PARTE I: MARCO CONCEPTUAL Y NORMATIVO**

- 1) Explorar los diferentes regímenes de propiedad intelectual a nivel internacional, a través de un estudio de Derecho Comparado.
- 2) Ofrecer una revisión de literatura multidisciplinar que permita dilucidar la problemática tratada.
- 3) Formular un modelo teórico que permita entender los fundamentos de la percepción del valor cultural por parte del público, independientemente de su conocimiento sobre flamenco.

### **PARTE II: ASPECTOS METODOLÓGICOS**

- 4) Diseñar una metodología que aúne instrumentos cualitativos (entrevistas a personalidades del flamenco y de la industria musical española) y cuantitativos (encuestas a diferentes agentes del mercado) que sea extrapolable a otras problemáticas que aparecen en el tratamiento del Patrimonio Cultural.
- 5) Con la información obtenida a través de las entrevistas se identificarán las variables que dan lugar a la obra flamenca y, por tanto, se podrá diseñar el proceso de creación de la misma.
- 6) Con los datos extraídos de las encuestas se podrá trabajar sobre una base de datos *ad hoc* propia que permitirá la aplicación de diferentes técnicas econométricas.

### **PARTE III: ANÁLISIS EMPÍRICOS**

- 7) Generar una aproximación empírica, a través de análisis factorial, ecuaciones estructurales y modelos econométricos, que permita medir la importancia relativa de la aportación del intérprete al valor cultural de la obra flamenca.
- 8) Una vez se obtienen los resultados se crean las relaciones con la protección/remuneración que recibe el intérprete por parte de los regímenes de propiedad intelectual.

### **PARTE IV: ESTUDIO DE CASO, POSIBLES SOLUCIONES**

- 9) Mostrar el caso más significativo de la problemática tratada: “Camarón de la Isla”.
- 10) Presentar posibles soluciones sostenibles que podría ofrecer el mercado actual y

que pueden inspirar el diseño de futuras políticas culturales por parte de las Instituciones.

La presente Tesis Doctoral constituye una aportación útil a la literatura conceptual y empírica de la economía de la cultura, centrada en el análisis de la valoración y protección del Patrimonio Cultural Inmaterial, concretamente en el caso del flamenco (género de música popular tradicional con impacto y repercusión internacional). Como se podrá observar en su desarrollo, el original estudio multidisciplinar de la literatura existente, el diseño de una metodología que aúna elementos cualitativos y cuantitativos, permite realizar un análisis empírico lo suficientemente robusto como para demostrar de forma clara la brecha existente entre el valor que aportan los intérpretes al flamenco y la protección/remuneración que el mercado les provee a través de los derechos de Propiedad Intelectual.

Todo ello, fundamentado desde una perspectiva teórica y empírica, permite proponer diferentes soluciones que pueden inspirar/impulsar a las diferentes Instituciones para la creación de políticas culturales que tengan en cuenta la importancia del papel que juegan los intérpretes en géneros musicales con las citadas características.

## **CAPÍTULO 2: MARCOS NORMATIVO Y CONCEPTUAL. LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y SU RELACIÓN CON EL VALOR CULTURAL DE LA OBRA FLAMENCA**

### **2.1. Marco normativo:**

Para la comprensión de la problemática tratada en la presente tesis doctoral es necesario realizar un análisis transversal y multidisciplinar, partiendo del origen de la misma para poco a poco ir agregando elementos. Por ello, dicho análisis comienza con la explicación del marco normativo aplicable en la actualidad desde una perspectiva de diferenciación de los niveles de protección y de los requisitos necesarios para ser protegido por derechos de autor.

#### ***2.1.1. Diferenciación entre derechos de autor y derechos conexos***

Hasta el momento, se observa como la importancia del intérprete no es asumida por los ordenamientos jurídicos en materia de propiedad intelectual. El Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual español (TRLPI, en adelante), con la diferente ubicación de los derechos del autor y del intérprete, es un ejemplo significativo de dicha situación (de Román, 2003; de Román, 2010). En el Libro I<sup>1</sup> se recogen los derechos de los autores, mientras que en el Libro II<sup>2</sup> aparecen, además de los intérpretes, los productores de fonogramas, las entidades de radiodifusión, entre otros.

De esta forma en el Libro II se aglutinan titulares de diversa naturaleza; por un lado, los intérpretes que aportan entidad creativa a la obra flamenca (Levinson, 2015) y, por otro, los que participan con recursos no creativos, como son los financieros o técnicos. De ello se desprende la idea de que el TRLPI español diferencia dos niveles de trabajo creativo, cada uno de ellos regulado por un libro diferente (autores e intérpretes).

En el Libro I estarían los conocidos como “derechos de autor” y en el Libro II los “derechos conexos”. Según la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI, en adelante) (Rangel, 2011; Montoro-Pons & Cuadrado-García, 2013), los derechos de autor y conexos se caracterizan por:

---

<sup>1</sup> El Libro I se denomina “*de los Derechos de autor*” en el 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.

<sup>2</sup> El Libro II aparece en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril como “*de los otros derechos de propiedad intelectual y de protección sui generis de las bases de datos, junto con otros titulares de derechos de propiedad intelectual*”.

- Los derechos de autor se centran en los derechos patrimoniales de reproducción<sup>3</sup>, distribución<sup>4</sup>, comunicación pública<sup>5</sup> y transformación<sup>6</sup>; y los morales<sup>7</sup> de paternidad, integridad, divulgación, modificación, retirada del comercio por cambio de convicciones intelectuales o morales y acceso a ejemplar único o raro (Rushton, 1998; Throsby, 2016).
- Los derechos para los intérpretes, denominados derechos conexos, no incluyen el derecho patrimonial<sup>8</sup> de transformación, ni los morales<sup>9</sup> de: divulgación, modificación, retirada del comercio por cambio de convicciones intelectuales o morales y acceso a ejemplar único o raro (McQueen & Peacock, 1995; Towse, 1999, 2007, 2006).

Las diferencias existentes entre ambos niveles de protección llevan aparejadas una serie de consecuencias negativas para el intérprete. A modo de ejemplo, se pueden presentar dos que resultan especialmente problemáticas, una ligada a la naturaleza de la obra flamenca y otra ligada al mercado (Heredia-Carroza *et al.*, 2019a):

- El intérprete no ostenta el derecho de modificación de la obra y, además, tiene que respetar el derecho de integridad de la misma. Según lo cual, el intérprete tiene que ser fiel totalmente a lo estipulado por el autor. Esto en músicas caracterizadas por los elementos distintivos de la interpretación, como es el flamenco, no tiene sentido.
- El caso de que se use una obra para un fin que atenta contra las convicciones intelectuales o morales del intérprete. En caso de que dicho uso atente contra las convicciones intelectuales o morales del autor, este podrá ejercer su derecho y que el uso de la obra cese. Sin embargo, si dicho uso atenta contra los valores del intérprete, puede no ser así. Esto va en perjuicio de los intereses del intérprete, cara visible de la obra. En caso de que el autor esté conforme con el uso de la obra para un determinado fin, el intérprete no podrá contravenir

---

<sup>3</sup> Vid. art. 18 TRLPI.

<sup>4</sup> Vid. art. 19 TRLPI.

<sup>5</sup> Vid. art. 20 TRLPI.

<sup>6</sup> Vid. art. 21 TRLPI.

<sup>7</sup> Vid. Art. 14 TRLPI.

<sup>8</sup> Vid. 106 a 109 TRLPI.

<sup>9</sup> Vid. art. 113 TRLPI.

dicha decisión, quedando desprotegido desde un punto de vista legal.

Además de las diferencias observadas en la ostentación de derechos, tanto patrimoniales como morales, entre los sujetos protegidos por los derechos de autor y los protegidos por derechos conexos, también es importante mencionar la diferencia en la duración de los derechos patrimoniales (Harkins, 2012; Geiger, 2017). En el caso de los primeros, los derechos perduran toda la vida del sujeto y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento<sup>10</sup>; no obstante, los de los segundos duran setenta años desde la interpretación o desde la divulgación lícita de la grabación de su ejecución<sup>11</sup>. Esto crea un desequilibrio que afecta a la última etapa de la vida de los intérpretes, que es cuando no pueden realizar su actividad principal (conciertos, grabaciones, galas, entre otros.) y más necesitan la protección y remuneración derivada de su trabajo creativo.

Siguiendo la nomenclatura acuñada por Varian (2005) se observan tres dimensiones en los derechos de propiedad intelectual. Para ser titular de los derechos hace falta “*altura*” que representa el estándar mínimo de originalidad. En segundo lugar, la “*amplitud*” que se refiere a la diferencia en la cobertura proveída por los derechos de autor y los conexos y, por último, la “*longitud*” que hace referencia a la duración de los derechos. Esta última dimensión muestra una diferencia sustancial, ya que el hecho que marca el límite temporal es diferente en ambos casos: para los primeros es la muerte y para los segundos es el momento en el que se empieza a divulgar la obra.

Estas diferencias en el tratamiento legal, se deben al hecho de que los derechos de autor consideran la obra acabada en el momento en el que autor termina su trabajo, olvidando la razón de ser de la obra: “el ser interpretada”. La postura defendida por la presente tesis doctoral, como se verá más adelante, es considerar que la obra flamenca es una suma de las aportaciones creativas y hasta que no se interpreta, su proceso de creación no está acabado. En este sentido el TRLPI debería diferenciar dos bloques: los que aportan altura creativa a la obra (autores e intérpretes) y los que participan con recursos no creativos, como los financieros o de grabación (Hadida, 2010; Heredia-Carroza *et al.*, 2019b, 2019c). Esto va en consonancia con la idea de *joint works*<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Vid. art. 26 TRLPI.

<sup>11</sup> Vid. Directiva 2011/77/EU 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.

<sup>12</sup> Vid. U. S. Code: Title 17: Copyrights; Chapter 2: Copyright ownership and transfer: *A joint work is a*

recogida por los textos legales de EE. UU. y la obra en colaboración<sup>13</sup> recogida en los textos legales españoles (Heredia-Carroza *et al.*, 2017; 2019b; 2019c).

En el siguiente epígrafe se trata con mayor profundidad, mediante un apunte de Derecho Comparado, los requisitos que diferentes ordenamientos jurídicos internacionales en materia de propiedad intelectual para ser protegido por los derechos de autor.

### **2.1.2. La originalidad como requisito de protección por derechos de autor**

Una vez presentadas las diferencias entre los derechos que se le reconocen a los derechos de autor y los derechos conexos, se presentan qué requisitos imponen diferentes ordenamientos jurídicos internacionales en materia de propiedad intelectual para ser cubiertos por los primeros.

Para entender la protección del valor cultural es necesario definir el concepto de originalidad en sus vertientes subjetiva y objetiva (de Román, 2003; Galacho Abolafio, 2014; Heredia-Carroza *et al.*, 2019c). Para ello, además del TRLPI y sentencias emitidas por el Tribunal Supremo español, se estudian regulaciones legales y jurisprudencia de diferentes países.

Por un lado, la vertiente subjetiva de la originalidad según Galacho Abolafio (2017) se basa en la impronta personal de los creadores. Esto se desprende de lo dictado por la *Cour de Cassation*<sup>14</sup> francesa, donde se observa la primacía de la impronta personal como criterio de originalidad por encima del de novedad (Heredia-Carroza *et al.*, 2017).

El artículo 2.2 de la Ley de Creaciones Intelectuales Personales Individuales alemana- *Persönliche Geistige Schöpfungen*-, equipara el concepto de originalidad subjetiva al de altura creativa -*Gestaltungshöhe* (Varian, 2005). A diferencia del tribunal francés, la regulación alemana demanda un nivel mínimo de novedad en la obra, siendo su estándar de originalidad el más exigente de Europa. Sin embargo, el reputado jurista alemán Loewenheim (de Román, 2003) trata conceptos como: espíritu humano -*der menschliche Geist*-, individualidad y expresión personal del creador, todos ellos muy ligados al de impronta personal definido anteriormente.

---

*work prepared by two or more authors with the intention that their contributions be merged into inseparable or interdependent part of a unitary whole.* Recuperado de: <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17>. Fecha de acceso: 13/01/2019.

<sup>13</sup> Vid. art. 7 TRLPI.

<sup>14</sup> Sentencia de 4 de enero de 1964, donde se estipula que se produce un “atentado al derecho del artista sobre la obra que constituye su interpretación” (Román Pérez, 2003).

Por otro lado, la vertiente objetiva de la originalidad se basa, según lo dictado por el Tribunal Supremo<sup>15</sup> español, en tres requisitos: singularidad, individualidad y distinguibilidad (Heredia-Carroza *et al.*, 2019c). Todos ellos fundamentados en el presupuesto primordial de que para que la creación humana sea protegida, esta debe ser original y haber creado algo que no existía anteriormente.

Dichos requisitos están en consonancia con el concepto de variación distinguible (*distinguishable variation*) utilizado por los tribunales de Estados Unidos, según el cual una obra es original cuando las aportaciones realizadas por los creadores proporcionan una variación suficiente con respecto a la obra preexistente (Code of Federal Regulations, Title 37 – Patents, Trademarks, and Copyrights; Circular 92, Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code).

Por último, las Directivas Comunitarias<sup>16</sup> concernientes a propiedad intelectual, están alineadas con el criterio de originalidad objetiva, donde la novedad determina el reconocimiento como obra y la protección por derechos de autor que se atribuye a su creador, por encima del criterio de impronta personal sustentando por la originalidad subjetiva.

Una vez definido el concepto de originalidad y su importancia desde el punto de vista normativo, en la siguiente sección se realiza una revisión de la literatura en Economía de la Cultura y Artes Escénicas (Aguado *et al.*, 2017).

## **2.2. Revisión de la literatura de Economía de la Cultura y las Artes Escénicas**

~~El título del artículo realizado por Pearson (2010) da una idea de lo que sucede en la actualidad con las aportaciones creativas del intérprete: *Authorship and Improvisation: Musical lost property*. En él se pone de manifiesto como los elementos propios de la interpretación (espontaneidad, oralidad y recreación, entre otros) son una propiedad musical perdida. De hecho, Pearson (2010, p. 370) puntualiza que considera la necesidad de dar una mayor protección a la interpretación como algo único y no reproducible.~~

---

<sup>15</sup> Sentencia núm. 253/2017 del Tribunal Supremo, Sala 1.ª, de lo Civil, 26 de abril de 2017 y Sentencia núm. 542/2004 del Tribunal Supremo, Sala 1.ª, de lo Civil, 24 de junio de 2004.

<sup>16</sup> Directiva 2001/29/CE, de 22 de mayo - LCEur\2001\2153. Derecho de autor. Armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información y Directiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de septiembre de 2011 por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines. Diario Oficial de la Unión Europea, 10 de octubre de 2011.

~~Este argumento es también esgrimido por Towse (2007), considerando que la interpretación dota de rareza y belleza a la obra, haciéndola única. Por ello, al igual que Bereovitz (2007), argumenta la posibilidad de que el talento del intérprete pueda ser equivalente a la creatividad del autor.~~

~~En esta línea, Chadabe (1999) defiende que la composición toma forma en cada actuación como resultado de un proceso mutuamente influyente entre el intérprete y su contexto. Chojnacka (2001) y Webb (2007) van más allá, considerando que compositores e intérpretes realizan un trabajo colaborativo en el proceso de creación artística (Heredia-Carroza *et al.*, 2017; 2019c).~~

~~Zavalloni (2006) considera que la libertad creativa es necesaria para que los intérpretes, mediante la espontaneidad e intuición, recreen lo predefinido por los autores. En palabras de Edinborough (2012): *durante la interpretación los artistas moldean colectivamente la obra planificada con base en la ocurrencia espontánea no planificada.*~~

~~McNeil (2017) defiende la idea del modelo de “*fixed seed ideas*” o ideas predefinidas fijas, que se moldean creativamente durante la interpretación. Este modelo proporciona un marco conceptual más relevante y apropiado para comprender los procesos de creación en géneros musicales con una fuerte tradición oral. Es esta tradición oral lo que da a los géneros musicales una identidad única con respecto a otras formas de música que se describen como tradiciones escritas (Prouty, 2006).~~

~~Thomas (2007) habla sobre la naturaleza de las decisiones de los intérpretes tanto antes como durante la interpretación. Las cuestiones que definen las decisiones del artista sobre cuándo, cómo y qué interpretar se contextualizan tanto en lo marcado por el compositor como por las tradiciones performativas que el intérprete desarrolla durante su carrera. Defiende que la interpretación de músicas no escritas, se aleje de enfoques errados y estandarizados por la notación y los compositores, abriéndose así a nuevas posibilidades (Gorton & Östersjö, 2016).~~

~~Sin embargo, en el mercado se produce un desequilibrio entre la importancia de la interpretación y su protección jurídica y económica, dotada por los regímenes de propiedad intelectual a nivel internacional. Dicho desequilibrio muestra a la interpretación como un *hummdrum input* o trabajo rutinario, no creativo y de bajo valor cultural (Caves, 2003).~~

~~De especial relevancia son los trabajos de Manuel (2006, 2010), que tratan el concepto de autoría en géneros musicales caracterizados por la tradición oral. Según Manuel, habría que crear nuevas concepciones y nociones de propiedad intelectual tal y como están incorporadas en los actuales regímenes de derechos de autor, a fin de llegar a una solución para la problemática descrita.~~

~~Felton (1978) es una de las autoras clave en Economía de la Cultura para defender la interpretación como un trabajo creativo. En su trabajo, habla de la necesidad de la interpretación para que la obra musical llegue al público, lo que posteriormente Heredia-Carroza *et al.* (2019a) definieron como la necesidad de la exteriorización de la obra para finalizar el proceso de creación.~~

~~Pitt (2010) y Meiseberg (2014) tratan el efecto que causa el artista que interpreta la obra en la recaudación de *royalties* o rendimientos económicos que genera la misma. Estos estudios son claves ya que demuestran como una obra interpretada por un intérprete u otro puede causar diferentes niveles de impacto en el mercado.~~

~~Además de contextualizar la brecha creada por los derechos de autor, la bibliografía propia de la Economía de la Cultura se usa en este trabajo para diseñar una metodología que permita medir el valor cultural de la interpretación (Bourdieu, 1984; Hernando & Campo, 2017a; Klammer, 2003, 2016; Osborne, 2017).~~

~~Dicha metodología se basa en dos aproximaciones. Por un lado, en entrevistas en profundidad a expertos, con la que se obtuvo información cualitativa. Por otro lado, en 696 encuestas de valoración realizadas a los agentes del mercado del flamenco (Radbourne *et al.*, 2010; Au *et al.*, 2017; Hernando & Campo, 2017a; Lundy & Smith, 2017; Chan *et al.*, 2017).~~

~~El objetivo de dicha metodología es identificar el origen del valor cultural en el flamenco, a partir de la información cuantitativa obtenida mediante las encuestas. Para este fin, se utiliza el concepto de valor percibido como una aproximación del valor cultural (Icazuriaga *et al.*, 2016; Heredia-Carroza *et al.*, 2019b). Esta postura está fundamentada en la línea marcada por Anderson (1993: 2): *valorar algo es tener un conjunto de actitudes positivas hacia ello, gobernadas por estándares distintos de percepción, emoción, deliberación, deseo y conducta*. Al evaluar las percepciones, se crea una sensación de valoración, como menciona Klammer (2003: 10): *aunque valorar algo puede ser un proceso espontáneo, la evaluación implica la reflexión consciente*~~

~~sobre los motivos de una valoración.~~

~~Esta investigación pone el foco en la percepción y reconocimiento del valor del flamenco. Un reducido número de investigaciones han adoptado este enfoque sobre los procesos de percepción, emocionales y cognitivos involucrados durante la experiencia estética (Christensen & Calvo Merino, 2013; Cuadrado García *et al.*, 2018). Una de las principales contribuciones de este documento para la literatura de Economía de la Cultura, es que proporciona una metodología útil que se podrá replicar con otros géneros de música con características performativas similares a las del flamenco como son: vallenato, (Colombia), fado (Portugal), doina (Rumanía), o el jazz (EE. UU.) entre otros.~~

### 2.3. Un modelo teórico para la comprensión del valor cultural de la obra flamenca

Como señaló Throsby (2001), el valor cultural *no tiene una unidad común de medición, es multidimensional y cambiante, y quizá incluya algunos componentes que sólo se pueden expresar en términos no cuantificables*. Sin embargo, el valor cultural no se oculta, se expresa a través de *aplausos de la audiencia, comentarios de expertos, premios, o la longitud del texto y las imágenes en medios de comunicación impresos y electrónicos* (Hutter & Frey, 2010). Por ello, como se ha señalado anteriormente, la presente tesis doctoral utilizará el concepto de valor percibido como una aproximación del valor cultural (Anderson, 1993; Klamer, 2003; Heredia-Carroza *et al.*, 2019b).

A partir del modelo que se presenta en este epígrafe, se ofrece un instrumento teórico para la estimación del valor cultural de la obra flamenca y de las aportaciones de cada uno de los agentes que intervienen en su creación. La aproximación está basada en el estudio de ordenamientos jurídicos y literatura anteriormente realizado.

La ecuación [1], muestra los diferentes agentes que intervienen en la creación de la obra –acervo cultural, autor, e intérprete – y sus aportes creativos, materializados en los elementos estructurales de la obra.

$$\text{Valor Cultural} = \beta_1 + \beta_2 + \beta_3 * (1 + x_1 + x_2 + \dots + x_n) = \beta_1 + \beta_2 + \beta_3 * (1 + \sum x_n) \quad [1]$$

- $\beta_1$ : Parámetro que refleja el valor cultural añadido por el acervo cultural. Dentro del mismo se encuentran dos elementos estructurales fijos en la obra: ritmo y armonía que se corresponden con el palo<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> El “palo” es cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco, como son: la *seguriya*, la *soleá*, las *bulerías* o el *fandango*, entre otras. Estas variedades se distinguen por tener una métrica propia, denominada “compás” y una armonía delimitada para el acompañamiento (Manuel, 2010).

(Rosón, 2010; Manuel, 2010). Estos elementos se sitúan en el dominio público<sup>18</sup>.

- **$\beta_2$** : Parámetro que refleja el valor cultural aportado por el autor, mediante dos elementos estructurales, también fijos: melodía y letra (Werck & Heyndels, 2007; Rosón, 2010). Dichas aportaciones se protegen mediante derechos de autor (Manuel, 2006).
- **$\beta_3$** : Parámetro que refleja el valor cultural agregado por la interpretación, ciñéndose exactamente a lo que dicta el autor con sus indicaciones o la partitura en caso de existir. Este parámetro reconoce el valor cultural aportado por los intérpretes que no añaden originalidad o altura creativa extra a la obra. Para ello, se garantiza su existencia multiplicándolo siempre por una cantidad  $\geq 1$ . Se protege mediante derechos conexos.
- **$(\sum x_n)$** : Representa los elementos identificables que materializan las aportaciones creativas realizadas por los intérpretes, como pueden ser: la espontaneidad, oralidad y recreación de lo preestablecido o la intuición del artista, entre otras muchas (Towse, 2007). Aún siendo elementos creativos de especial importancia dentro de géneros musicales como el flamenco, no están protegidos por ninguna figura actual de derecho de propiedad intelectual.

Al analizar la protección otorgada para los elementos propios del intérprete, se observa un tratamiento marginal para su trabajo, siendo considerado como un elemento rutinario o en palabras de Caves (2003): un “*humdrum input*”.

### **2.3.1. Una primera aproximación al valor aportado por el intérprete**

Esta primera aproximación parte, como se ha señalado anteriormente, del estudio de los diferentes ordenamientos jurídicos y literatura específica sobre el tema. Observando la Ecuación [1],  $(1+\sum x_n)$  incluiría todos los elementos distintivos aportados por el intérprete que agregan valor cultural a la obra (Hadida, 2010; Levinson, 2015). A continuación, se expone una lista no cerrada de estos elementos:

---

<sup>18</sup> Dominio Público se refiere a todo patrimonio intelectual que está libre de exclusividad tanto en su uso como en su acceso.

- $x_1$ : espontaneidad, oralidad, recreación de lo preestablecido mediante su intuición<sup>19</sup>
- $x_2$ : carácter propio del artista
- $x_3$ : *duende*<sup>20</sup>
- $x_4$ : técnica<sup>21</sup>
- $x_5$ : lugar en el que se realiza la interpretación<sup>22</sup>.
- $x_6$ : valor de marca<sup>23</sup>
- $x_7$ : reconocimiento por parte del público.
- $x_8$ : reconocimiento por parte de expertos.
- $x_n$ : cualquier otro elemento que agregue valor cultural de la obra.

Si se relacionan los elementos distintivos enumerados con el concepto de originalidad presentado anteriormente, se observan las siguientes relaciones:

- Altura creativa<sup>24</sup> ( $x_2, x_4$ )
- Variación distinguible<sup>25</sup> ( $x_1$ )
- Novedad<sup>26</sup> ( $x_1$ )
- Espíritu Humano<sup>27</sup> ( $x_3$ )

La conclusión que se extrae es que  $\sum x_n$  se corresponde con la idea de altura creativa propia del intérprete (Varian, 2005). En el caso de que el valor de alguna de las variables, sea distinto de cero, el intérprete aporta un valor adicional a la obra. En la legislación española vigente, y en otros muchos países, esta aportación creativa no está

---

<sup>19</sup> Estos conceptos están íntimamente ligados al de improvisación. Según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), improvisar es “*Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación*”. Obviamente, la improvisación solo la puede ejecutar el intérprete al salirse de lo estipulado por el autor.

<sup>20</sup> Según Salazar (2015: 64) el duende “*es transmitido, como una emoción, por el que ejecuta un paso, un toque o un cante al que lo ve y, además, es una experiencia subjetiva que marca a quien lo posee, y que le identifica ante los demás*”.

<sup>21</sup> Gama de recursos que utilizan los artistas, independientemente de la disciplina a la que pertenezcan (baile, cante o toque), para llevar a cabo su interpretación. Por ejemplo, en el cante algunas de las más utilizadas son: la aspiración de la faja abdominal, activación de la cara, muecas, entre otros (Márquez, 2017).

<sup>22</sup> Festivales y teatros de reconocido prestigio.

<sup>23</sup> La marca del artista acentúa la diferenciación e influye en la decisión de compra o de asistencia a espectáculos de los aficionados (Hernando, 2015).

<sup>24</sup> La doctrina alemana incorpora el concepto *Gestaltungshöhe* (altura creativa) como requisito para llegar al concepto de originalidad subjetiva.

<sup>25</sup> Según los tribunales norteamericanos, a la originalidad se llega a partir de esta noción de variación distinguible.

<sup>26</sup> Concepto aplicable a la normativa francesa y a la norteamericana.

<sup>27</sup> Apunte destacado por Loewenheim (de Román, 2003) y por Romero (1996).

reconocida. El problema real surge cuando:  $\beta_1 + \beta_2 \leq \beta_3 * (1 + \sum x_n)$ . Este caso sucede en géneros musicales donde el intérprete tiene un gran peso específico.

La cuestión es dilucidar cómo el trabajo creativo realizado por el intérprete es protegido y recibe una contraprestación por el valor que añade a la obra. Hasta el momento, la protección es parcial, mediante los derechos conexos, y la contraprestación depende del reconocimiento, que le permite realizar conciertos y tener un caché en consecuencia. Sin embargo, los derechos de autor (Plant 1934; Landes & Posner, 1989), en la normativa española y de otros países no ayudan al reconocimiento jurídico de la aportación creativa que realiza el intérprete, que es fundamental para la obra flamenca.

### ***2.3.2. Características que capturan el valor cultural agregado por el intérprete a la obra flamenca***

~~Para definir el valor cultural agregado por el intérprete se parte de la multidimensionalidad del mismo (Gallarza & Gil, 2006; Hernando, 2015). Esto afecta a la posterior percepción del valor del intérprete por parte de los agentes del mercado, influyendo, en última instancia, en la elección del público (Aaker & Keller, 1990; Kapferer & Shuiling, 2004; Hernando & Campo, 2017b).~~

~~Se ha observado que el intérprete influye en el:~~

- ~~○ **Valor estético:** Siendo la música un arte, posee características propias que la diferencian de otros bienes: las artísticas (Holbrook, 1999). Este tipo de cualidades se observan en el intérprete que añade originalidad a la obra (Holbrook & Hirschman, 1982; Hernando & Campo, 2017a).~~
- ~~○ **Valor cognitivo:** Dentro de la creación artística es muy importante la comprensión de las ideas del artista y su obra (Holbrook & Hirschman, 1982; Au et al., 2017). Al ser el intérprete la persona que exterioriza la obra (Felton, 1978), es el encargado, en última instancia, de que el mensaje simbólico que guarda la obra se entienda y se transmita a la audiencia. También se puede observar en la técnica o estilo que use el intérprete para manifestar el mensaje, que dan lugar al estudio y evolución del flamenco (Márquez Limón, 2017).~~
- ~~○ **Valor emocional:** Será su imagen uno de los factores determinantes para hacer ver a los espectadores el valor de la~~

~~música como un sentimiento donde reflejan su identidad (Bermúdez & Pérez, 2009; Hernando, 2015). Siguiendo la línea marcada por Throsby (2003: 279), “el arte es una manifestación de la naturaleza humana<sup>28</sup>” que se materializa gracias a los intérpretes.~~

~~☉ **Valor de entretenimiento:** Según Holbrook y Hirschman (1982), el valor de la diversión es fundamental para la experiencia de consumo. Se considera un placer hedónico derivado de actividades lúdicas, como son los conciertos o la escucha de grabaciones (Lazzaro, 2006).~~

~~☉ **Valor de posesión:** los espectadores y espectadores de música mantienen un deseo de poseer una obra, como obra de arte que es (Frey, 2000), siendo en muchos casos el intérprete la figura determinante.~~

~~☉ **Valor simbólico/social:** en el caso del flamenco, es algo palpable, ya que muchos intérpretes flamencos en la época de la posguerra española dejaban su lugar de origen para dedicarse profesionalmente al ámbito de la música en *tablaos*. De esta forma conseguían un sustento económico además de reconocimiento proyectado hacia el público. El papel del flamenco en general y del intérprete en particular, contaba entonces con una capacidad socio-cultural integradora (Cruces, 2000).~~

~~☉ **Valor de legado:** Este concepto se adapta desde el punto de vista de la necesidad de legar a futuras generaciones sus contribuciones al género (Frey, 2000; Hernando, 2015).~~

~~Las dimensiones explicadas en este apartado son jerarquizables, siendo diferentes para cada caso. Para unos puede tener mayor importancia la dimensión emocional que la dimensión estética, por ejemplo: un intérprete con pocas facultades físicas para realizar determinados cantes y, sin embargo, que sea poseedor de una gran carga emocional que~~

---

<sup>28</sup> Dicha naturaleza humana es social y se desprende de las “*creencias, tradiciones, costumbres, entre otras*” (Throsby, 2003). En el valor emocional captado por el consumidor, además del fundamental papel del intérprete, aparecen otros factores como son el entorno, la localidad donde se realice, los parientes o amigos con los que asista al evento, pero para efectos de este estudio solo se explica la contribución del intérprete.

~~Heghe al público. De esta forma, se deja la puerta abierta a futuras investigaciones sobre dicha jerarquización de las dimensiones del valor cultural en la obra musical flamenca (Heredia-Carroza *et al.*, 2017).~~

~~Otro factor importante es el hecho de que el valor cultural percibido del intérprete no es estático, ya que existen cambios en los gustos del mercado. Lo que hoy tiene un escaso valor cultural y económico, en el futuro puede tenerlo. Ejemplos claros son los de Camarón de la Isla y Enrique Morente con los álbumes *La Leyenda del Tiempo* y *Omega*, respectivamente. No tuvieron buena aceptación por parte de los espectadores cuando salieron al mercado. Sin embargo, hoy día son considerados álbumes conceptuales, que transgredieron con los paradigmas existentes hasta ese momento<sup>29</sup> y, ambos cantaores tienen un gran reconocimiento por parte del público y de los expertos. Por ello, se hace necesaria la perspectiva temporal como variable imprescindible para poder visualizar las dimensiones enumeradas. De esta forma se podrá observar “la supervivencia en el tiempo” de las obras y de los artistas (Simonton, 2014; Heredia-Carroza *et al.*, 2019e).~~

~~Todo ello influye en la consolidación del valor percibido del intérprete, elemento que acentúa la diferenciación de los bienes culturales (Caves, 2003). El mismo, otorga un valor utilitario y simbólico a dichos bienes e influye en la decisión de escucha del espectador (Yoo & Donthu, 2001; de Sancha-Navarro *et al.*, 2019). La presencia de un determinado intérprete da información acerca del resultado final, aportando utilidad al espectador y reduciendo la incertidumbre acerca de sus características (Kapferer & Schuling, 2004), aumentando de esta forma el valor percibido del bien (Throsby, 1983; Zieba & O’Hagan, 2010).~~

~~En el siguiente capítulo se tratará la estrategia metodológica que ha seguido la presente tesis doctoral para demostrar la existencia de la brecha entre valor percibido del intérprete y sus aportaciones creativas y su protección/remuneración por parte de los regímenes de propiedad intelectual actuales.~~

---

<sup>29</sup> Se comienza a grabar canciones, no cantes como se hacía anteriormente.

### **CAPÍTULO 3: ASPECTOS METODOLÓGICOS**

Gracias al trabajo realizado en el capítulo anterior, de revisión de los ordenamientos jurídicos, jurisprudencia internacional y literatura multidisciplinar, se identifica una escasa publicación de trabajos que aúnen los conceptos de creación artística, valor cultural y derechos de propiedad intelectual. Dicha situación lleva a realizar técnicas complementarias basadas en el método científico de la Teoría Fundamentada (Glaser & Strauss, 1967; Charmaz, 2006), como ya hizo Hernando (2015) en su trabajo de tesis doctoral para la medición del valor percibido en pintura. Según esta teoría, se analiza la realidad para contrastar las conclusiones obtenidas a través del estudio de la escasa literatura publicada. Por ello, se complementarán técnicas de obtención de información de tipo cualitativo (entrevistas en profundidad a expertos de la industria musical española) y de tipo cuantitativa (encuestas a diferentes agentes del mercado del flamenco).

#### **3.1. Entrevistas en profundidad a expertos de la industria musical española**

Siguiendo la Teoría Fundamentada, se contrastan y complementan las conclusiones obtenidas en el capítulo anterior mediante entrevistas en profundidad a voces experimentadas del mundo del flamenco y la industria musical española en general. De esta forma se obtiene información primaria de tipo cualitativa a quince expertos<sup>30</sup> (Arboleda & González, 2016; Heredia-Carroza *et al.*, 2017, 2019a, 2019b, 2019c).

Estos expertos son autores que también ostentan la condición de intérpretes; políticos responsables de asuntos culturales, representantes de las dos entidades españolas de gestión de derechos de autor más importantes: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y Asociación de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes (AIE); Gestores culturales de importantes festivales flamencos como la Bienal de Flamenco de Sevilla y el Festival de Jerez de la Frontera, entre otros. El criterio de selección de los expertos entrevistados fue su relevancia, considerando específicamente los premios obtenidos en el caso de artistas (Grammy Latino, Maestro de Música Mediterránea de Berklee College of Music, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entre otros), festivales gestionados, en el caso de los gestores culturales y el nivel de responsabilidad con respecto a temas relacionados con la cultura.

---

<sup>30</sup> En el Anexo I se presenta el listado respectivo y las características distintivas de cada experto entrevistado.

Tabla 1: Ficha técnica de la investigación

Universo	<b>Profesionales del flamenco y de la industria musical española en general</b>
<i>Ámbito geográfico</i>	Nacional (España)
<i>Tamaño de la muestra</i>	15 personas
<i>Artistas</i>	6
<i>Responsables políticos</i>	1
<i>Investigadores</i>	3
<i>Representantes de SGAE</i>	2
<i>Representantes AIE</i>	2
<i>Gestores Culturales</i>	3
<i>Total hombres</i>	11
<i>Total mujeres</i>	4
<i>Duración</i>	30-90 minutos
<i>Diseño muestral</i>	Entrevista en profundidad
<i>Periodo de recogida de la información</i>	Enero – mayo 2017

Fuente: Elaboración Propia

La información recolectada en las entrevistas, permitió una mejor comprensión y conocimiento sobre el flamenco. Las entrevistas se realizan de forma estructurada, basada en un guion con cuestiones fijas, complementada con cuestiones no prefijadas dependiendo del devenir de la misma <sup>31</sup>. El guion está sujeto a una línea argumental estructurada en tres partes: primero, se indagó sobre el proceso de creación y los elementos que influyen en el valor cultural del flamenco; la segunda parte profundiza en temas de derechos de autor y, finalmente, una sección general dedicada a estudios futuros. Cada entrevista duró de 60 a 90 minutos y se llevó a cabo entre enero y mayo de 2017. Ver Tabla 1.

En esta etapa, además de confirmar el modelo explicado anteriormente, se identifican las variables que sirven como base para el diseño del proceso de creación de la obra flamenca (Heredia-Carroza et al., 2019a, 2019b, 2019c) y, que posteriormente, serán valoradas a través de las encuestas realizadas a espectadores y expertos.

### ***3.1.1. Proceso de creación de la obra flamenca***

El primer objetivo de las entrevistas era contrastar lo recogido en la bibliografía acerca de los agentes que participan en la creación de la obra flamenca y cuáles son sus aportaciones a la misma (Rosón, 2010; Manuel, 2010; Heredia-Carroza et al., 2019b).

<sup>31</sup> En el Anexo II se incluye el guion completo de las entrevistas realizadas.

Esta estrategia permitió dar mayor consistencia y coherencia a la investigación preliminar, además de complementarla en muchos aspectos.

Los entrevistados seguían una línea muy similar a la marcada por la bibliografía. Ellos identificaban tres agentes creativos fundamentales en el flamenco – acervo cultural, autor e intérprete-, y cada uno de ellos se corresponde con una etapa diferente en el proceso de creación (Bryant & Throsby, 2006):

- **Acervo Cultural:** se corresponde con una fuente preexistente a las figuras del autor y del intérprete (Schiaffini, 2006), y de ella surgen las formas musicales, temáticas, patrones rítmicos y armónicos, entre otros (Scionti, 2017; Cruces, 2001; Deleuze y Guattari, 2002; Rosón, 2010; Manuel, 2010).

- **Composición:** se identifica con el trabajo creativo realizado por el autor de la obra (Throsby, 2016). En ella se unen los elementos derivados del acervo cultural y los creados por el autor, como son la letra y la melodía (Chojnacka, 2001; Manuel, 2006; Rosón, 2010).

- **Interpretación:** de ella se desprende la exteriorización de la obra, que es el momento en el que se completa su creación (Felton, 1978; González Betancur, 2013; Levinson, 2015; Heredia-Carroza *et al.*, 2017). En ella, se unen los elementos derivados de la composición a los elementos propios del intérprete, derivados de su talento y su concepto propio de los elementos provenientes del acervo cultural (Zavalloni, 2006; Hertzman, 2009), que permiten recrear lo preestablecido por el autor (Palmer, 1996; Towse 2007; Ordóñez Flores, 2011; Reyes, 2013b; Osborne, 2017; San Cristóbal Opazo, 2018).

Se observa como la obra es la suma de aportaciones creativas de los diferentes sujetos que participan en su creación (autor e intérprete), dando lugar a un trabajo de carácter colaborativo (Elliot, 2003; Webb, 2007; Gorton & Östersjö, 2016; Heredia-Carroza *et al.*, 2017). Según, tanto la bibliografía como los expertos entrevistados, el proceso de creación de la obra comienza cuando el autor acude a una fuente de creatividad preexistente denominada acervo cultural (Schiaffini, 2006). De dicha fuente emanan las formas musicales, denominadas palo en el flamenco (Scionti, 2017; Cruces, 2001; Deleuze & Guattari, 2002; Rosón, 2010; Manuel, 2010).

En esta etapa el autor selecciona el *palo* con sus características armónicas y rítmicas propias para el desarrollo de su futura obra. Una vez ha decidido esto, el autor

añade sus elementos propios, como son la letra y la melodía, dando lugar a una composición (Chojnacka, 2001; Manuel, 2006; Rosón, 2010; Throsby, 2016). Según la concepción actual del copyright la obra estaría acabada en este momento, olvidando, según el criterio defendido a lo largo de la presente investigación, la última etapa: la exteriorización, donde el intérprete completa la creación de la obra (Felton, 1978; González Betancur, 2013; Levinson, 2015; Heredia-Carroza *et al.*, 2019c).

Como se puede observar en la Figura 2, la obra no está completa hasta que se exterioriza. No será hasta entonces cuando llegue a la mayor parte del público y este la valore (Felton, 1978; Bourdieu, 1984); no se puede perder de vista que la razón de ser de la obra es “ser interpretada”.

Figura 2: Etapas en la creación de la obra musical



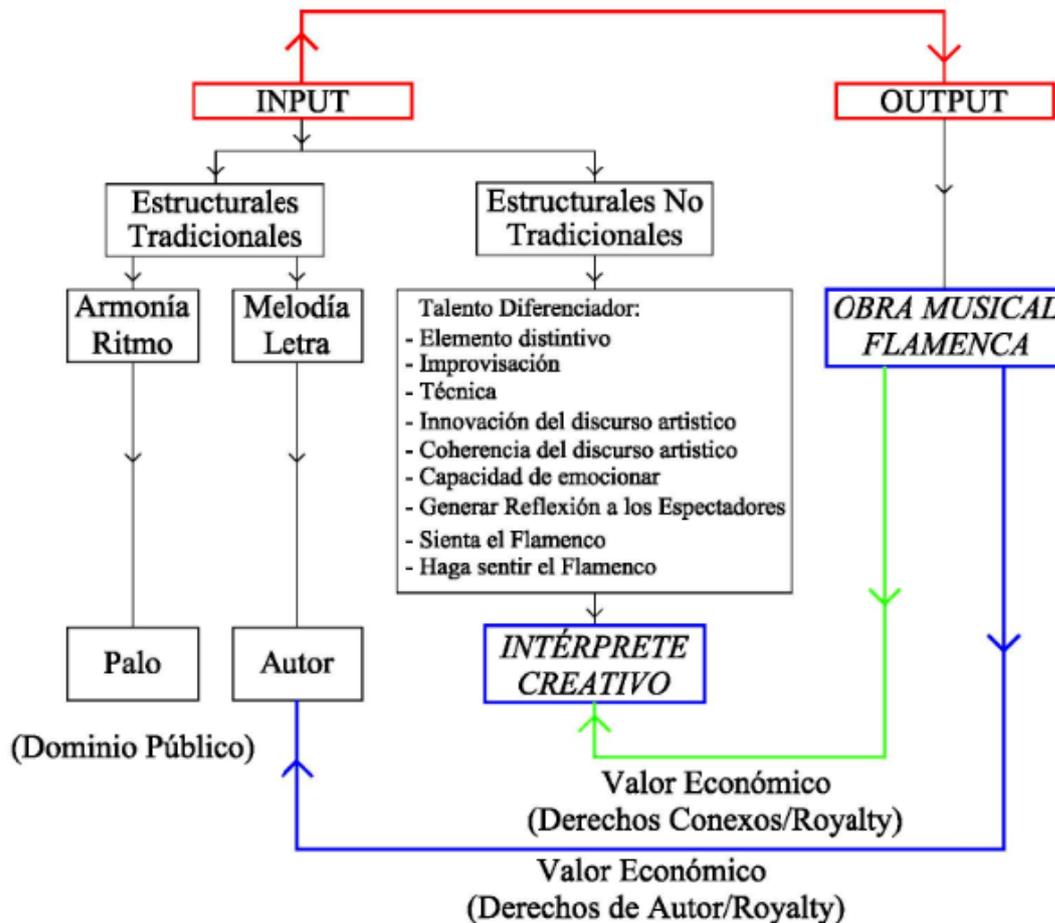
Fuente: Elaboración Propia

Gracias a las entrevistas, además de diseñar el proceso de creación, se pudieron identificar los elementos que, según el juicio de los expertos, forman parte de la obra flamenca. Por un lado, estarían los elementos tradicionales: armonía, ritmo, melodía y letra (Rosón, 2010) y, por otro, estaría el talento diferenciador añadido por el intérprete. Dicho talento, que consideramos el quinto elemento estructural del flamenco, según los expertos se materializa a partir de: elementos distintivos, improvisación, técnica, habilidad de producir emociones, generar reflexión en los espectadores, coherencia e innovación en el discurso artístico, sentir y hacer sentir el flamenco (Heredia-Carroza, 2019; Heredia-Carroza *et al.*, 2019c).

La Figura 3 muestra como para la creación de la obra flamenca es necesario que aparezcan los elementos provenientes del acervo cultural, del autor y del intérprete (Cruces, 2001; Rosón, 2010; Manuel, 2010; Heredia-Carroza *et al.*, 2017). Además, se

observa la protección que reciben los agentes por parte de los regímenes de propiedad intelectual: dominio público para el *palo*, copyright para el autor y derechos conexos para el intérprete.

Figura 3: Proceso de creación de la obra flamenca



Fuente: Elaboración Propia

En dicha figura, se muestran los flujos de valor cultural aportado por cada agente interviniente, cuyo producto final, una vez se exterioriza, es la obra musical flamenca (Felton, 1978). En principio, los argumentos del proceso de creación son los cuatro elementos estructurales tradicionales considerados por la bibliografía existente: armonía, ritmo, melodía y letra (Rosón, 2010). Los dos primeros, corresponden al acervo cultural, ya definido. La melodía y la letra surgen del trabajo creativo aportado por el autor (Throsby, 2016). No obstante, se identifica un elemento estructural no tradicional, en el sentido de que no se estaba considerando en la literatura (Towse, 2007; Heredia-Carroza *et al.*, 2019a). Este elemento lo constituye el conjunto de aportaciones creativas del intérprete, denominadas talento diferenciador.

En efecto, el trabajo creativo aportado por el intérprete se concreta en cierta rareza y belleza que imprime a la obra final (Towse, 2007; Hernando & Campo 2017). La expresión de esta rareza y belleza se refleja en los nueve aspectos destacados en las 15 entrevistas realizadas a los expertos del mundo del Flamenco: elemento distintivo, improvisación, técnica, la capacidad de emocionar, generar reflexión en los espectadores, coherencia e innovación del discurso artístico, que sienta y haga sentir el Flamenco.

Una vez la obra se sitúe en el mercado, divulgación lícita de acuerdo con los derechos de autor, esta genera un flujo de valor económico expresado en la remuneración al trabajo creativo aportado por los agentes intervinientes. Estos flujos tienen origen en dos instrumentos diferentes: Derechos de Autor para el autor y Derechos Conexos para el intérprete, siendo la cobertura de estos últimos, menor en términos económicos y jurídicos, situación que se explicará más adelante.

### ***3.1.2. Diferenciación entre agentes creativos y rutinarios***

Una vez explicado el proceso de creación de la obra, que sería extensible para la música en vivo en general, se hace necesario también explicar el proceso de divulgación en el caso de la música grabada (Montoro-Pons & Cuadrado-García, 2011).

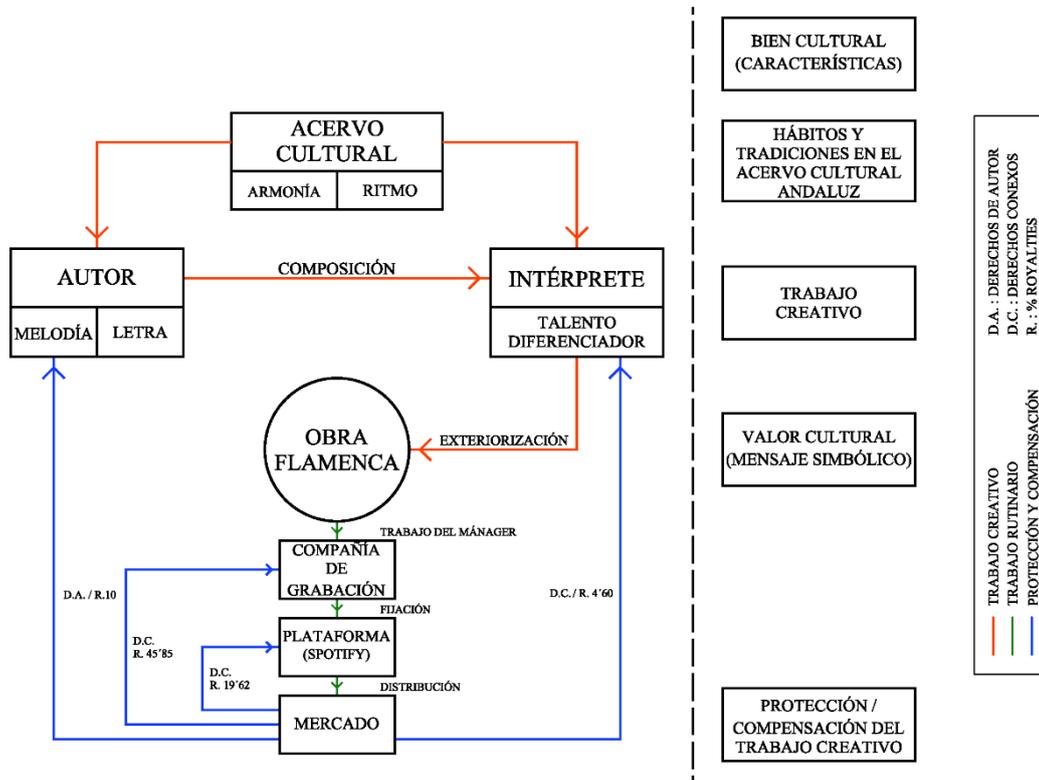
Cuando es finalizada la creación de la obra, entran en juego los agentes rutinarios. Estos agentes contribuyen con recursos no creativos que sirven como enlace entre los agentes creativos y el público. Dichos recursos pueden ser: labores de gestión, grabación o distribución, entre otros (Caves, 2003; de Román, 2003; Galacho Abolafio, 2017). La Figura 4 ilustra la complejidad y la línea de tiempo de la obra flamenca, y también los diferentes niveles de protección para los agentes creativos y los agentes rutinarios.

En ella puede observarse la desigualdad en la distribución de *royalties* entre los diferentes agentes para el caso de la música en streaming. Como ejemplo, de los 9.99 € que pagan los suscriptores (Libro Blanco de la Cultura, 2016: 90), se observa como el nivel de retribución para los intérpretes es mucho menor que para cualquier otro agente que intervenga, a lo que hay que sumar que en una misma obra pueden aparecer varios artistas y entre todos ellos se deberá compartir dicha cantidad (Towse, 2010).

Concretamente, como puede observarse, intérprete recibe el 4,60% del monto total en el caso del mercado de música en streaming, aunque, como se verá más adelante, las encuestas revelan que es el personaje principal del flamenco y quien influye

considerablemente en la percepción del valor del flamenco y el nivel de ingresos que puede generar. Debe subrayarse que, para la creación de una misma obra, pueden aparecer varios artistas y todos deben compartir la regalía y, por lo tanto, reducirían sustancialmente los montos relacionados.

Figura 4: Procesos de creación y divulgación de la obra flamenca



Fuente: Elaboración propia

Otro asunto interesante son los costes de expresión (Landes & Posner, 1989). El autor solo los soporta en el proceso de composición de la letra y la melodía. Sin embargo, el intérprete se expone a ellos desde la primera vez que interpreta la obra, hasta su retirada profesional, puesto que la obra evoluciona junto a él y a su carrera artística.

Una creencia extendida es que el intérprete gana suficiente en vida con sus presentaciones en vivo (Connolly & Krueger, 2006) y el nivel de ingresos generados por los derechos conexos y *royalties*. Apreciación que deja de lado los pagos que tiene que realizar al equipo de trabajo con su caché, por ello, ofrecemos un ejemplo para un intérprete en España:

- Impuestos: IVA del 10% para los espectáculos en vivo.
- Sociedad Gestora de Derechos de Autor: 10% a la SGAE.

- Editoriales: las editoriales están empezando a exigir un porcentaje del caché (Caves, 2003; Connolly & Krueger, 2006; Towse, 2016).
- Y finalmente, de lo que queda hay que pagar al resto de músicos (Towse, 2010).

Hasta el momento se ha argumentado que el aporte del trabajo del intérprete constituye un trabajo creativo y resulta clave en la obra flamenca. Por tanto, parece plausible exigir protección a este trabajo creativo derivada del principal instrumento diseñado para tal fin (derechos de autor). En el apartado siguiente se presentan algunas de las apreciaciones más interesantes realizadas por los entrevistados.

### 3.1.3. Apreciaciones de los entrevistados

~~Para medir la importancia de la interpretación y sus aportaciones a la obra musical flamenca se han entrevistado a varios de los artistas más importantes del panorama actual del flamenco. Todos ellos comparten la característica de ser autores e intérpretes de gran parte de las obras que presentan ante público.~~

~~El guitarrista Tomatito en su entrevista habló de que *en la música no escrita no te manda nadie, si no hay nada predefinido, tú tienes una idea, una estructura y la moldeas según tu criterio artístico. Lo que está en consonancia con la idea de “fixed seed ideas” defendida por McNeil (2017).*~~

~~José Mercé trató el tema de la performance: *la performance depende totalmente del intérprete, el flamenco es un género musical que lo permite. El eco, el dolor, que la música hiera, te rompa, depende del intérprete. Además del trabajo predefinido del autor, es fundamental que el intérprete tenga gusto cantando, que sepa modular y añada elementos propios. Ahora bien, dichos elementos deben partir de una raíz, para ello hay que saber de dónde viene el flamenco, y a partir de la base predefinida que nos da el acervo cultural, crear.*~~

~~Marina Heredia al ser preguntada sobre la importancia de la espontaneidad y de la intuición del artista dijo lo siguiente: *Ese aspecto depende del estudio, la preparación, tu forma de estar ese día en el escenario. La espontaneidad e intuición dependen de todos los que estamos en el escenario, es muy importante y el flamenco se basa mucho en eso: sabes cómo empiezas, cómo acabas, pero no lo que pasa en medio de la actuación. En 2016 en la Bienal de flamenco de Sevilla, con el espectáculo *A mi tempo*<sup>32</sup>, tuve que*~~

---

<sup>32</sup> Con este espectáculo Marina Heredia ganó el prestigioso premio “Giraldillo al Cante” otorgado por la Bienal de Sevilla en 2016.

~~trabajar con seis guitarristas diferentes, con su historia y mundos propios. Tuve que amoldarme a ellos, de eso se trataba en el espectáculo y era mi reto: nos entendimos totalmente. No fue un espectáculo donde se ensayara mucho, la idea era otra. Por ejemplo, con Paco del Gasto<sup>33</sup> no ensayé, él me preguntó el tono, la velocidad, le canté un poco y a volar, no fue más. La intuición y la espontaneidad en la posterior presentación fue importantísimo, y todo esto se construye sobre la base marcada por el acervo cultural.~~

~~Rocío Márquez habló sobre el caso concreto de la interpretación de composiciones que no son propias. En estos casos modificas la melodía a tus habilidades, capacidades y a tu propio entendimiento del acervo cultural flamenco. Yo intento respetar la melodía pero lo llevo donde pueda defenderlo mejor a nivel vocal. También trató el tema de la improvisación en el flamenco: A mí me encantan los cantaores y cantaoras que improvisan, lo que también creo es que hay mito. Mito porque en los últimos años se ha caído en el enfoque academicista del flamenco y de la reproducción simple. Para mí improvisar no es coger patrones personales que te funcionan y ponerlos cada día en un sitio distinto. Es algo que has trabajado previamente en el estudio, ahí eres libre e improvisas. Un tema que está cerrado intentas cantarlo de otra forma. Esto es muy necesario para que el arte evolucione. Entiendo, que cuando existe un trabajo creativo por parte del intérprete, ya sea a nivel técnico, rítmico, melódico, este debería ser reconocido. Pero también creo que la gran mayoría no hace esto, a ese nivel se llega con el tiempo, es un proceso. Cuando empiezo un cante intento que sea lo más fiel posible a lo preestablecido y poco a poco vaya amoldándose a mí e ir añadiendo mis elementos propios. Por último, resaltó la importancia de lo individual: cada artista como ser único hará aportaciones únicas a las obras, es más, dependiendo del momento en el que lo escuches, estas aportaciones serán diferentes.~~

~~Para finalizar las entrevistas, el bailar Barullo trató un ejemplo propio de una actuación donde la intuición y espontaneidad del cuadro flamenco fue fundamental: ese día estaba especialmente cómodo improvisando al final de la actuación, los cantaores cantaban con mucho compás<sup>34</sup>, el público me estaba motivando, esto me metió en una espiral de la que no supe salir a su tiempo. Esta improvisación se estaba haciendo~~

---

<sup>33</sup> Francisco Gómez Amaya, guitarrista gitano nacido en la localidad de Morón de la Frontera (Sevilla) en el año 1944. Para más información: <https://elartedevivirelflamenco.com/guitarristas136.html>.

<sup>34</sup> Término usado en el flamenco para referirse al ritmo.

~~excesivamente larga y uno de los palmeros con una palmada hizo que tanto el cuadro<sup>35</sup>, como yo paráramos justo en el mismo instante. Esa intuición que todos tuvimos con una sola palmada que sonó un poco más alta que otra fue increíble, en el momento no me di cuenta, pero a posteriori repasando la actuación en vídeo, observé la gran compenetración que existía en el equipo y el poder de la espontaneidad y la intuición: una palmada lo paró todo.~~

~~Como se puede observar de la información cualitativa obtenida a través de las entrevistas, se desprende la importancia de la figura del intérprete en el flamenco.~~

### **3.2. Doble sistema de encuestas: espectadores y expertos**

Tras la revisión de la literatura y de las variables identificadas en las entrevistas en profundidad, se diseña un instrumento de encuesta orientado a diferentes tipologías de agentes del mercado del flamenco: espectadores y expertos. Con las encuestas se pretende crear escalas de medición que permitan observar, de manera cuantitativa, el valor de la obra flamenca.

Para ello, se realiza y distribuye el cuestionario de forma on-line a través de la herramienta que ofrece Google: “Formulario de Google”. Al realizarse de forma on-line, se minimizan los posibles errores (de muestreo, medida, no respuesta y no cobertura) al no presentarse los sesgos por la presencia del entrevistador (Groves, 1989; Hernando, 2015). Los instrumentos fueron difundidos por Flama. La Guía del flamenco, el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco y el sitio web [promocionmusical.es](http://promocionmusical.es)<sup>36</sup>.

El público objetivo de la encuesta son cinco grupos de agentes del mercado del flamenco: espectadores, gestores culturales, críticos, intérpretes y autores. Se consiguió recabar un total de 773 encuestas: 586 espectadores, 59 gestores culturales, 51 críticos, 66 intérpretes y 11 autores. Una vez conseguidas las encuestas, se decide no contar para el presente estudio las encuestas contestadas por autores e intérpretes para no sesgar el estudio añadiendo a partes implicadas en la creación. Además, se crean dos grupos de

---

<sup>35</sup> Conjunto de artistas que realizan la actuación.

<sup>36</sup> Flama. La Guía del flamenco es un portal de información flamenca, venta de entradas, agenda de espectáculos y noticias. Se edita en España y Francia mensualmente a partir de enero de 2006; El Centro Andaluz de Documentación del Flamenco es una institución creada en 1987, y está integrada en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía desde 1993. Se dedica a la recuperación, conservación, investigación y divulgación del flamenco; [promocionmusical.es](http://promocionmusical.es) es uno de los sitios web más importantes sobre negocios musicales en español.

valoración, por un lado, los espectadores<sup>37</sup> y, por otro, los expertos (gestores culturales y críticos)<sup>38</sup>.

Los espectadores representan la demanda, considerando su participación y los votos monetarios. Los gestores culturales diseñan programas artísticos, actuando como intermediarios entre el flamenco y los espectadores. Finalmente, los críticos reconocen los espectáculos de flamenco con sus publicaciones y opiniones en los medios (TV, radio, prensa) o concursos (Hutter & Frey, 2010; Dekker, 2015).

Una vez hecha esta precisión, entra en juego el doble sistema de encuestas dirigido a espectadores (586) y expertos (110) (Hekkert & Van Wieringen, 1996; Radbourne et al., 2009; Radbourne et al., 2010; Lundy & Smith, 2016). La recolección de información permitió construir una base de datos *ad hoc* con las observaciones, así como medir las percepciones de los agentes intervinientes en la creación de la obra y sus contribuciones a la misma. Las encuestas se realizaron entre mayo y julio de 2017.

De esta forma se cuenta con microdatos procedentes de 696 encuestas a dos grupos de valoración no implicados en la creación de la obra flamenca. Esto permite confirmar la información recabada a través de la revisión de la literatura y las entrevistas en profundidad gracias a la alta valoración de las variables identificadas en el proceso de creación. Ver Tabla 2.

---

<sup>37</sup> Se entiende por espectador a la persona guiada por sus preferencias y dispuesta a invertir recursos (tiempo y dinero) en sus participaciones en shows en vivo y / o grabaciones (Werck & Heyndels, 2007).

<sup>38</sup> Se entiende por experto la persona que, a través de la capacitación especializada y la experiencia acumulada (Holbrook, 1999), ya sea por estudio o ejercicio de su profesión, tiene un alto grado de conocimiento artístico (Bourdieu, 1984). Así, a los efectos de este estudio los expertos tratados son 59 gestores culturales y 51 críticos. Los gestores culturales arbitran las opciones de presentaciones en conciertos en vivo, son intermediarios entre los artistas intérpretes o ejecutantes y los espectadores finales; Los críticos realizan valoraciones de los artistas con sus apreciaciones en la prensa, festivales y presentaciones de premios.

Tabla 2: Ficha técnica de la encuesta

<b>Tipo de Estudio</b>	<b>Cuantitativo</b>
<i>Tipo de Encuesta</i>	Online
<i>Cuestionario</i>	Ver anexo III
<i>Universo</i>	59 gestores culturales 51 críticos 586 espectadores Sexo: masculino y femenino Nacionalidad: independiente (lengua española)
<i>Tamaño Muestral</i>	696 encuestas
<i>Difusión de la encuesta</i>	Flama. La guía del flamenco Centro Andaluz de Documentación del flamenco promocionmusical.es
<i>Fecha de realización</i>	Mayo-septiembre 2017
<i>Técnicas de análisis de información</i>	Análisis descriptivo Análisis exploratorio y confirmatorio Regresión Lineal Logit Ordenado Regresión Robusta Modelo de ecuaciones estructurales
<i>Programas informáticos utilizados</i>	Stata 14 SPSS 22 AMOS 22

Elaboración Propia

El instrumento de la encuesta se dividió en cinco secciones. En la primera sección, se solicitaron perfiles de consumo y profesionales; la segunda sección realizó preguntas relacionadas con los aspectos de la obra flamenca y la valoración de sus agentes creativos; la tercera sección se centró en el nivel de acuerdo / desacuerdo con algunas afirmaciones sobre los artistas flamencos (autores e intérpretes). Seguidamente, la cuarta sección hizo preguntas sobre política cultural; y, finalmente, se indagó sobre aspectos socioeconómicos<sup>39</sup>. Las preguntas siguieron una escala Likert de uno a siete puntos, con una octava opción de "no sabe, no contesta" (Hernando y Campo, 2017a; Hernando y Campo, 2017b).

<sup>39</sup> En el Anexo III se adjunta el instrumento de encuesta completo.

Esto permitió construir una base de datos *ad hoc* y medir las percepciones acerca de los agentes creativos y sus contribuciones al trabajo musical flamenco. Con esta información útil, que reduce la incertidumbre sobre las características del flamenco, la investigación identifica qué variables influyen en su valor percibido. Primeramente, se realiza un estudio exhaustivo de los estadísticos descriptivos para ambas categorías de encuestados (espectadores y expertos), para, posteriormente, aplicar diferentes técnicas empíricas que arrojen luz sobre el valor percibido de la obra flamenca.

Una vez se analiza el valor percibido de la obra flamenca, se procede a ver cuál es el rol del intérprete en la generación de dicho valor y si es acorde con la protección/remuneración que recibe por parte de los derechos de propiedad intelectual.

### 3.2.1. Presentación de los datos obtenidos

Las estadísticas descriptivas recogidas en la Tabla 3 muestran las características de los participantes. Por un lado, los espectadores estaban equilibrados por sexo y todos los rangos de edad, con un alto nivel académico. También estaban familiarizados con el flamenco, como lo demuestran sus conocimientos y el tiempo que dedican a consumir la música flamenca. Por otro lado, los expertos predominantemente son hombres con alto nivel académico y mayor edad que los espectadores.

Tabla 3: Descriptivos estadísticos de las características socio-demográficas de los participantes

<u>Espectadores</u>					<u>Variables</u>	<u>Expertos</u>				
Obs.	Media	DT	Min.	Max.		Obs.	Media	DT	Min.	Max.
586	0,46	0,5	0	1	<i>Mujer</i> (5.1)	110	0,26	0,5	0	1
586	0,54	0,5	0	1	<i>Hombre</i> (5.1)	110	0,76	0,5	0	1
586	2,65	1,37	1	5	<i>Edad</i> (5.2)	110	3,75	0,97	1	5
586	4,04	1,21	1	5	<i>Nivel académico</i> (5.3)	110	4,81	0,52	1	5
					<i>Conocimiento sobre flamenco</i> (1.1)					
586	3,88	1,45	1	7	<i>Gestores Culturales</i>	110	0,54	0,5	0	1
					<i>Tiempo consumiendo flamenco</i> (1.8)					
586	3,54	0,87	1	4	<i>Críticos</i>	110	0,46	0,5	0	1

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Los estadísticos descriptivos recogidos en la Tabla 4 muestran cómo el intérprete es el agente creativo más valorado y sus contribuciones se perciben por igual con los aspectos de la composición. Esto demuestra que los espectadores y los expertos, a través de su valoración, verifican el proceso de creación indicado anteriormente y consideran que no está terminado hasta que el ejecutante exterioriza la obra.

Por lo tanto, todas las contribuciones creativas están en el mismo nivel de valoración, independientemente del agente creativo del que provengan. Sin embargo, en términos económicos y de protección, las contribuciones de los artistas intérpretes están recibiendo un tratamiento de “*humdrum input*”, ya que son protegidas mediante derechos conexos.

Tabla 4: Estadísticos descriptivos

<u>Espectadores</u>					<u>Expertos</u>					
Obs.	Media	DT	Min.	Max.	Variables	Obs.	Media	DT	Min.	Max.
<i>Agentes Creativos</i>										
550	5,16	1,68	1	7	<i>Acervo cultural</i> (2.1.1)	106	4,55	1,82	1	7
558	4,29	1,87	1	7	<i>Autor</i> (2.1.4)	108	3,68	1,77	1	7
542	5,68	1,7	1	7	<i>Intérprete</i> (2.1.7)	102	6,11	1,26	1	7
<i>Aspectos de la obra flamenca</i>										
573	5,3	1,42	1	7	<i>Obra</i> (2.2.4)	110	4,91	1,29	1	7
545	5,33	1,53	1	7	<i>Armonía</i> (2.1.2)	104	5,37	1,44	1	7
563	5,89	1,27	1	7	<i>Ritmo</i> (2.1.3)	105	5,65	1,4	1	7
563	5,98	1,28	1	7	<i>Melodía</i> (2.1.5)	107	5,57	1,41	1	7
564	5,37	1,55	1	7	<i>Letra</i> (2.1.6)	109	4,97	1,54	1	7
<i>Elemento Distintivo</i>										
574	6,01	1,33	1	7	<i>Distintivo</i> (2.2.1)	109	5,88	1,19	1	7
571	5,7	1,44	1	7	<i>Técnica</i> (2.2.2)	110	5,54	1,3	1	7
<i>Improvisación</i>										
568	5,87	1,4	1	7	<i>Improvisación</i> (2.2.3)	109	5,43	1,39	1	7
<i>Coherencia del discurso artístico</i>										
564	5,34	1,55	1	7	<i>Coherencia del discurso artístico</i> (2.2.5)	107	5,53	1,41	1	7
<i>Innovación del discurso artístico</i>										
566	5,38	1,64	1	7	<i>Innovación del discurso artístico</i> (2.2.6)	109	5,24	1,51	1	7
<i>Producir emoción</i>										
567	6,38	1,25	1	7	<i>Producir emoción</i> (2.2.9)	106	6,42	1,11	1	7
<i>Generar Reflexión</i>										
568	5,7	1,53	1	7	<i>Generar Reflexión</i> (2.2.10)	107	5,46	1,62	1	7
<i>Sentir el flamenco</i>										
566	6,45	1,19	1	7	<i>Sentir el flamenco</i> (2.2.11)	104	6,37	1,37	1	7
<i>Hacer sentir el flamenco</i>										
562	6,52	1,13	1	7	<i>Hacer sentir el flamenco</i> (2.2.12)	104	6,12	1,55	1	7
<i>Aspectos del intérprete</i>										
<i>Elección basada en el intérprete</i>										
538	5,86	1,55	1	7	<i>Elección basada en el intérprete</i> (3.1)	101	5,72	1,48	1	7
<i>Convertir la obra en arte</i>										
564	6,24	1,24	1	7	<i>Convertir la obra en arte</i> (3.2)	108	6,46	1,04	1	7
<i>Éxito/fracaso de la obra</i>										
561	5,62	1,57	1	7	<i>Éxito/fracaso de la obra</i> (3.3)	108	5,44	1,46	1	7
<i>Participante activo en el proceso de creación</i>										
563	5,94	1,38	1	7	<i>Participante activo en el proceso de creación</i> (3.4)	107	6,01	1,27	1	7
<i>Figuras Principales</i>										
566	5,57	1,58	1	7	<i>Figuras Principales</i> (3.5)	106	5,79	1,21	1	7
<i>Esencial</i>										
538	6,15	1,33	1	7	<i>Esencial</i> (3.6)	99	6,43	0,98	1	7

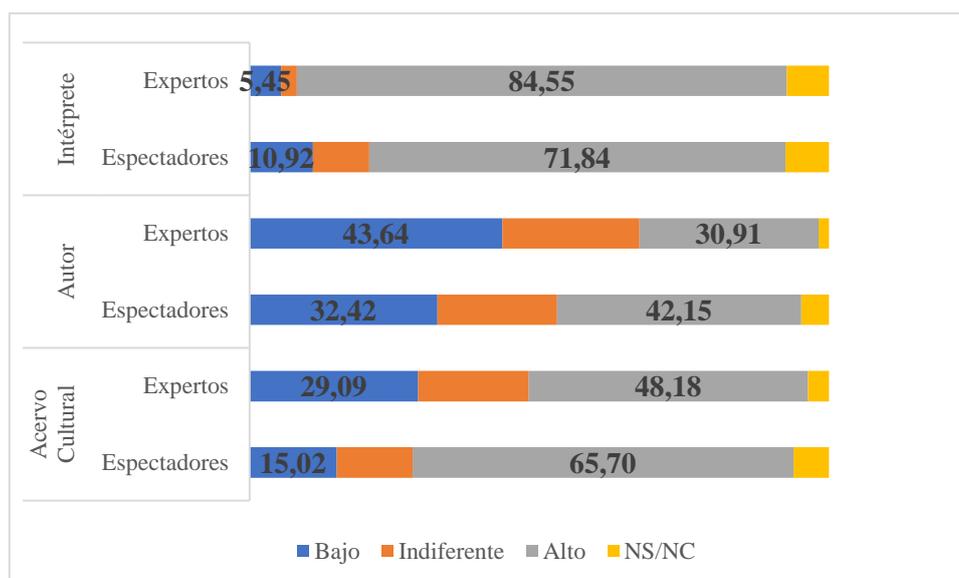
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Además, los resultados destacan la valoración del intérprete. Esta valoración apoya la hipótesis de que el intérprete desarrolla una labor creativa y agrega valor a la obra musical flamenca (Taylor, 2014). Esta contribución se especifica en lo que se ha denominado talento diferenciador, que hace que la experiencia flamenca sea única e insustituible para el público (Romero, 1996; Manuel, 2010; Márquez Limón, 2017).

Dicho talento se materializa en los componentes del virtuosismo y los componentes ligados a la emoción (Cotter *et al.*, 2019). Según Heredia-Carroza (2019), el primero consta de aspectos tales como: capacidad de improvisar, técnica, elementos distintivos, coherencia e innovación en la performance. El segundo estaría formado por variables como: la capacidad de emocionar, generar reflexión en los espectadores, capacidad de sentir el flamenco y de hacer que otros sientan el flamenco.

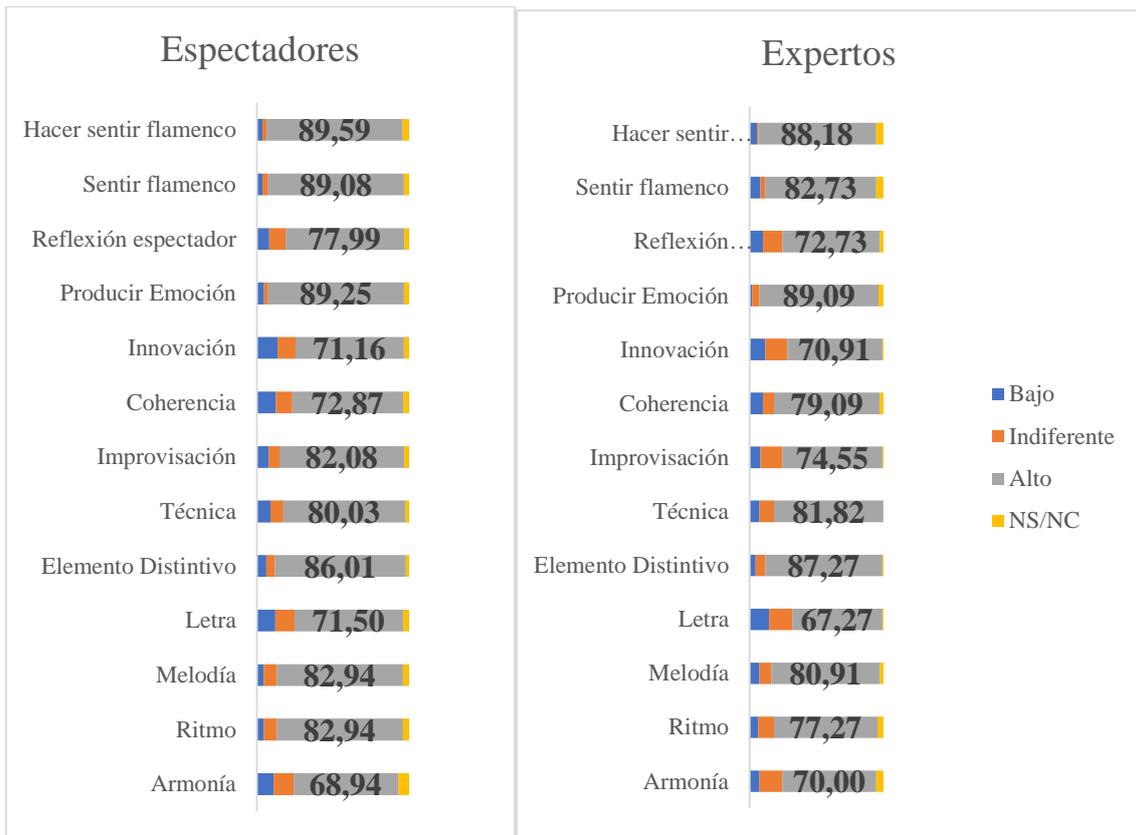
Para interpretar los resultados, la valoración se ha agrupado en los siguientes tres niveles: Bajo, [1, 2 y 3], Indiferente [4]; Alto [5, 6 y 7] y no sabe [NS/NC], ver Figura 5.

Figura 5: Valor percibido de los agentes intervinientes



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

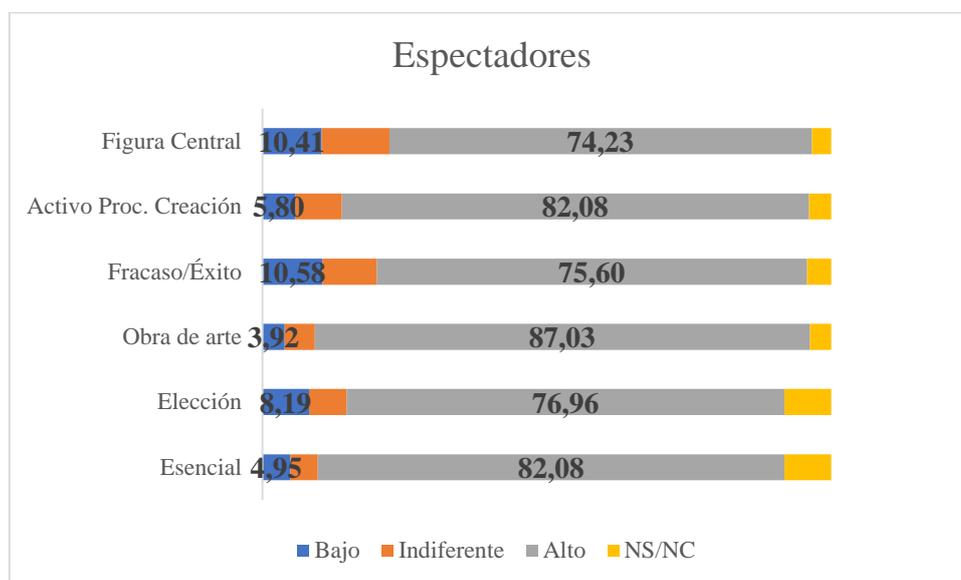
Figura 6: Valoración de las variables que conforman la obra musical flamenca



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

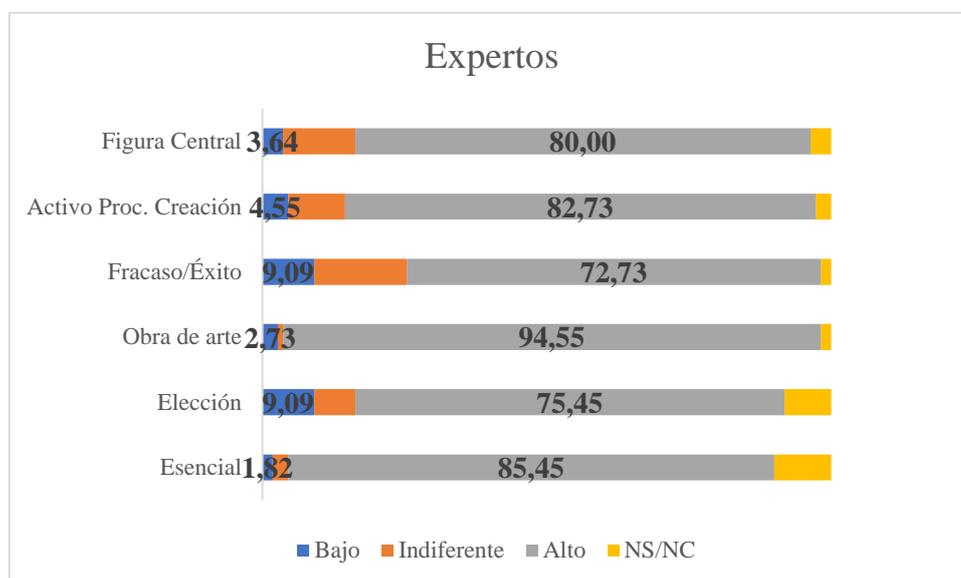
Los resultados mostrados en la Figura 6 muestran, que tanto espectadores como expertos reconocen las variables enumeradas como parte del proceso de creación de la obra otorgándoles en su amplia mayoría una alta valoración.

Figura 7: Nivel de acuerdo / desacuerdo sobre las afirmaciones acerca del intérprete (espectadores)



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Figura 8: Nivel de acuerdo / desacuerdo sobre las afirmaciones acerca del intérprete (expertos)



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Además, a medida que se analizaron las afirmaciones que se plantearon sobre los intérpretes, hay coherencia con lo que se dijo anteriormente. Los resultados demuestran que los espectadores y los expertos valoran mucho el rol desempeñado por el intérprete,

ver Figuras 7 y 8<sup>40</sup>. Además, La valoración del rol desempeñado por el intérprete supera a la valoración del rol de los otros agentes creativos. Esto se debe a que el intérprete actúa como el único intermediario entre las ideas musicales establecidas en la composición y el público, a través de la exteriorización de la obra flamenca (Felton, 1978; Heredia-Carroza *et al.*, 2017, 2019a 2019b, 2019c).

Sin embargo, las legislaciones europeas y norteamericanas muestran que existen diferentes niveles de protección para los trabajos creativos: derechos de autor y derechos afines (de Román, 2003; Baldwin, 2014). Este capítulo, a través de los estadísticos descriptivos, evidencia que, en el flamenco, debido a sus características especiales, el intérprete juega un papel protagonista en la valoración de la obra flamenca (Negus *et al.*, 2017).

En la Figura 9 se puede observar la secuencia metodológica seguida en la presente tesis doctoral. En ella se muestran tres perspectivas diferentes de una misma realidad para los tres agentes que intervienen en la creación de la obra flamenca: acervo cultural, autor e intérprete. Se parte de la Música (aportación y etapa de creación), se prosigue con el Derecho (protección de derechos de Propiedad Intelectual) y finaliza con la Economía y Gestión de la Cultura (tratamiento en el mercado y valor percibido por el mercado).

Se deja patente la importancia de los tres agentes intervinientes, cada cual participante activo en la creación en cada una de sus etapas (acervo cultural, composición y exteriorización). Sin embargo, la protección recibida por cada uno de ellos demuestra que no todos son considerados por los actuales regímenes de propiedad intelectual como agentes creativos, de hecho, según dichos regímenes, solo el autor lo sería. De esta forma, se estaría obviando la importancia de la exteriorización, etapa, según lo visto hasta ahora, fundamental en el proceso de creación en la música popular tradicional y concretamente en el flamenco, debido a que es en esta etapa donde se imprimen a la obra conceptos como la recreación, improvisación o intuición del artista.

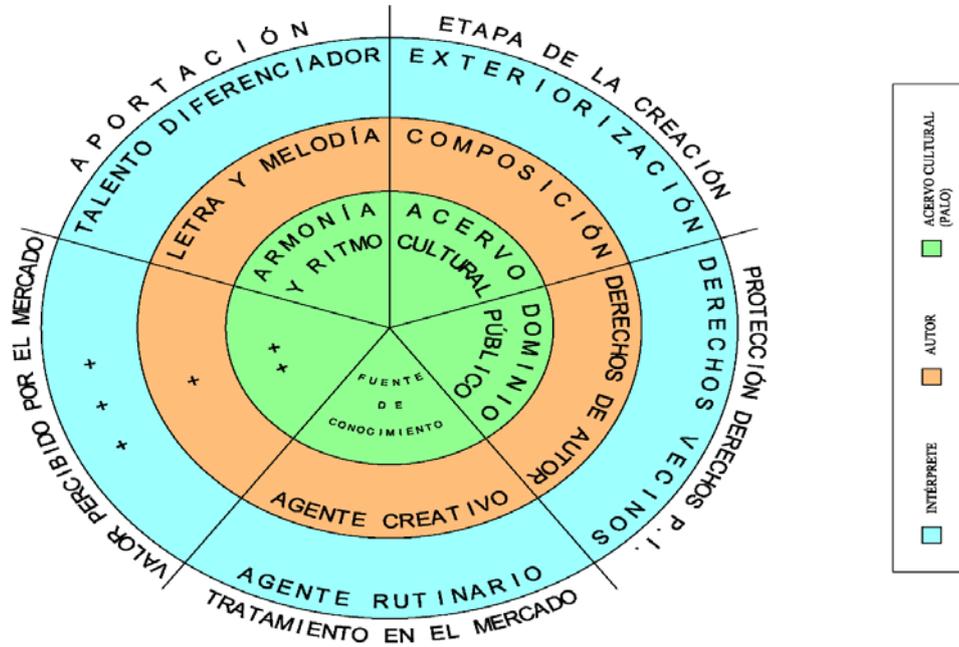
Finalmente, en la figura 9 se puede observar de una forma muy sintética, lo recogido en la Tabla 4, donde según los estadísticos descriptivos, el intérprete sería el agente creativo más valorado dentro de la obra flamenca. De ser así, cabría seguir preguntándose: ¿por qué recibe un tratamiento de agente rutinario por los regímenes

---

<sup>40</sup> Las preguntas completas se adjuntan como Apéndice II, específicamente en la sección 3 del instrumento de la encuesta.

actuales de propiedad intelectual? Y, lo más importante, ¿cuál es la relación de sus contribuciones creativas con la percepción del valor cultural de la obra flamenca?

Figura 9: Características de los agentes creativos del flamenco



Elaboración Propia

En el siguiente capítulo, se profundiza en los conceptos tratados a través de análisis empíricos, concretamente mediante el análisis de las correlaciones entre las variables identificadas y, posteriormente, un análisis factorial exploratorio, que permitirá diferenciar los elementos distinguibles que inciden sobre el valor percibido de la obra flamenca.

## CAPÍTULO 4: ANÁLISIS EMPÍRICOS

### 4.1. Introducción

Existe una creciente necesidad de incluir análisis empíricos sobre la interacción entre el patrimonio cultural inmaterial y el comportamiento del público en su valoración (Anderson, 1993; Klamer, 2003; Thomas, 2007; Hernando y Campo, 2017<sup>a</sup>; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a). Este capítulo aborda de manera empírica el valor percibido del flamenco a través de sus elementos distinguibles.

Para ello, una vez identificadas las variables que aparecen en el proceso de creación de la obra flamenca y su valoración a través de un doble sistema de encuesta aplicado a espectadores y expertos, se crea una base de datos *ad hoc* para cuantificar el valor percibido de dichas contribuciones creativas (Noonan, 2003; Lundy & Smith, 2016; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a). Con estos datos, se realiza un análisis de correlaciones y un análisis factorial exploratorio por componentes principales para identificar los factores que influyen en el valor percibido del flamenco (Tschacher *et al.*, 2015).

Como se explicó anteriormente, las preguntas realizadas en la encuesta se formularon planteando una escala Likert de uno a siete puntos, con una octava opción de "no sabe, no responde" (Hernando y Campo, 2017a). La tabla 4 mostró los estadísticos descriptivos de la segunda sección. Estos datos demuestran cómo los espectadores y los expertos, a través de su alta valoración de los aspectos declarados, verificaron el proceso de creación del flamenco y dieron importancia a su externalización como la última etapa de su creación.

### 4.2. Imputación de valores perdidos

Debido a la opción "no sabe, no responde", los conjuntos de datos no están completos. Según Schuschny & Soto (2009), es posible realizar imputaciones artificiales cuando los datos faltantes representan menos del 15% de la información disponible (García-Sánchez *et al.*, 2015). En esta investigación, el nivel de valores perdidos para los espectadores es de 4% y 2,89% para los expertos (Heredia-Carroza *et al.*, 2020a), ver Tabla 5.

Tabla 5: Total de valores perdidos imputados

<u>Espectadores</u>		Variables	<u>Expertos</u>	
Abs.	Rel.		Abs.	Rel.
		<i>Agentes creativos</i>		
36	6,14%	<i>Acervo cultural</i> (2.1.1)	4	3,64%
28	4,78%	<i>Autor</i> (2.1.4)	2	1,82%
44	7,51%	<i>Intérprete</i> (2.1.7)	8	7,27%
		<i>Aspectos de la obra flamenca</i>		
13	2,22%	<i>Obra</i> (2.2.4)	0	0,00%
41	7,00%	<i>Armonía</i> (2.1.2)	6	5,45%
23	3,92%	<i>Ritmo</i> (2.1.3)	5	4,55%
23	3,92%	<i>Melodía</i> (2.1.5)	3	2,73%
22	3,75%	<i>Letra</i> (2.1.6)	1	0,91%
12	2,05%	<i>Elemento Distintivo</i> (2.2.1)	1	0,91%
15	2,56%	<i>Técnica</i> (2.2.2)	0	0,00%
18	3,07%	<i>Improvisación</i> (2.2.3)	1	0,91%
22	3,75%	<i>Coherencia del discurso artístico</i> (2.2.5)	3	2,73%
20	3,41%	<i>Innovación del discurso artístico</i> (2.2.6)	1	0,91%
19	3,24%	<i>Producir emoción</i> (2.2.9)	4	3,64%
18	3,07%	<i>Generar Reflexión</i> (2.2.10)	3	2,73%
20	3,41%	<i>Sentir el flamenco</i> (2.2.11)	6	5,45%
24	4,10%	<i>Hacer sentir el flamenco</i> (2.2.12)	6	5,45%
398	4,00%	<b>Total valores perdidos</b>	54	2,89%

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Además de los criterios mencionados anteriormente, para seleccionar la mejor técnica para la imputación de datos perdidos, también era importante verificar el patrón de la información. Finalmente, antes de comenzar el análisis empírico, se ha utilizado el método de imputación múltiple para estos valores perdidos. (Horton & Lipsitz, 2001; García-Sánchez *et al.*, 2015; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a) dando lugar a los resultados recogidos en la Tabla 6.

Tabla 6: Estadísticos descriptivos sin valores perdidos

<u>Espectadores</u>						<u>Expertos</u>				
Obs.	Media	DT	Min.	Max.	Variables	Obs.	Media	DT	Min.	Max.
<i>Agentes Creativos</i>										
586	5,08	1,68	1	7	<i>Acervo cultural</i> (2.1.1)	110	4,55	1,78	1	7
586	4,33	1,81	1	7	<i>Autor</i> (2.1.4)	110	3,68	1,75	1	7
586	5,62	1,66	1	7	<i>Intérprete</i> (2.1.7)	110	6,11	1,21	1	7
<i>Aspectos de la obra flamenca</i>										
586	5,26	1,43	1	7	<i>Obra</i> (2.2.4)	110	4,91	1,29	1	7
586	5,32	1,5	1	7	<i>Armonía</i> (2.1.2)	110	5,37	1,4	1	7
586	5,91	1,3	1	7	<i>Ritmo</i> (2.1.3)	110	5,65	1,37	1	7
586	5,85	1,29	1	7	<i>Melodía</i> (2.1.5)	110	5,57	1,4	1	7
586	5,43	1,49	1	7	<i>Letra</i> (2.1.6)	110	4,97	1,53	1	7
<i>Elemento Distintivo</i>										
586	6	1,35	1	7	<i>Distintivo</i> (2.2.1)	110	5,88	1,19	1	7
586	5,67	1,44	1	7	<i>Técnica</i> (2.2.2)	110	5,54	1,3	1	7
586	5,82	1,42	1	7	<i>Improvisación</i> (2.2.3)	110	5,43	1,38	1	7
<i>Coherencia del discurso artístico</i>										
586	5,36	1,52	1	7	<i>Coherencia del discurso artístico</i> (2.2.5)	110	5,53	1,39	1	7
<i>Innovación del discurso artístico</i>										
586	5,35	1,62	1	7	<i>Innovación del discurso artístico</i> (2.2.6)	110	5,24	1,5	1	7
586	6,32	1,29	1	7	<i>Producir emoción</i> (2.2.9)	110	6,42	1,09	1	7
586	5,66	1,51	1	7	<i>Generar Reflexión</i> (2.2.10)	110	5,46	1,59	1	7
586	6,39	1,24	1	7	<i>Sentir el flamenco</i> (2.2.11)	110	6,11	1,5	1	7
586	6,46	1,21	1	7	<i>Hacer sentir el flamenco</i> (2.2.12)	110	6,37	1,33	1	7

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Con esta información útil, que reduce la incertidumbre sobre las características de la obra flamenca, la investigación identifica qué variables influyen en su valor percibido (Hernando, 2017b). Para probar esto, se utilizaron dos análisis factoriales exploratorios por componentes principales (Malthouse & Calder, 2002; Srakar *et al.*, 2017; Gómez-Vega & Herrero-Prieto, 2019), uno dirigido a los espectadores y otro centrado en los expertos.

Un análisis factorial exploratorio tiene sentido si hay altas correlaciones entre las variables. Dado que esto es indicativo de información redundante y, por lo tanto, pocos

factores explicarán gran parte de la variabilidad total. Por ello se realizan análisis de las correlaciones entre las variables en la siguiente sección.

### **4.3. Análisis de correlaciones**

Los análisis de correlaciones muestran las relaciones entre las variables explicadas, véanse las Tablas 7 y 8. Estas correlaciones son estadísticamente significativas al 99%. En el caso de los espectadores, las dos correlaciones más altas revelan resultados significativos, principalmente entre "hacer sentir a los demás el flamenco" y "la capacidad de sentir el flamenco". Después, es importante subrayar la correlación entre "melodía" y "ritmo", que identifica las contribuciones del autor a la composición.

Más tarde, a partir de las correlaciones entre "elemento distintivo", "técnica" e "improvisación" que es superior a 0,5, se confirmó una de las características más importantes del flamenco: su consideración como un arte vivo. Depende directamente de su exteriorización frente al público (Bermúdez y Pérez, 2009; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a). Específicamente, las correlaciones entre el "elemento distintivo" y los aspectos emocionales, demuestran cómo las experiencias del público subrayan el rol del intérprete, quien en última instancia relaciona las percepciones del público con el momento de la externalización (Jola *et al.*, 2012).

Para los expertos, las correlaciones más altas son las mismas que las de los espectadores. En otros casos, como las correlaciones cercanas a 0,6: "armonía"- "ritmo", "melodía"- "armonía", y "melodía"- "ritmo", se necesita una explicación. Estas correlaciones muestran cómo los expertos visualizan el papel de la composición, debido a que su entrenamiento especializado y experiencia acumulada les permite tener un conocimiento más profundo de la misma. Finalmente, las correlaciones superiores a 0,5: "improvisación" - "técnica" e "improvisación" - "innovación de la performance", demuestran la necesidad de contar con una técnica entrenada para improvisar, y la importancia de la improvisación en una performance innovadora.

Una primera aproximación puede reflejar un orden de elementos distinguibles que parecen influir en el valor del flamenco: aspectos emocionales, composición y el virtuosismo de la interpretación. Para ofrecer evidencia empírica, se realizan dos análisis factoriales exploratorios para conocer la estructura subyacente de los datos (Malthouse &

Calder, 2002; Hernando, 2017a; Au et al., 2017; Lundy & Smith, 2016; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a).

Tabla 7: Correlaciones entre las variables valoradas por los espectadores

<u>Espectadores</u>	<i>Armonía</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Melodía</i>	<i>Letra</i>	<i>Elemento Distintivo</i>	<i>Técnica</i>	<i>Improvisación</i>	<i>Coherencia</i>	<i>Innovación</i>	<i>Emoción</i>	<i>Generar Reflexión</i>	<i>Sentir flamenco</i>	<i>Hacer sentir flamenco</i>
<i>Armonía</i>	1												
<i>Ritmo</i>	<b>0,5749*</b>	1											
<i>Melodía</i>	<b>0,6070*</b>	<b>0,7720*</b>	1										
<i>Letra</i>	0,3985*	0,4279*	<b>0,5658*</b>	1									
<i>Elemento Dist.</i>	0,4070*	0,4683*	0,4791*	0,3055*	1								
<i>Técnica</i>	0,4279*	0,3640*	0,3998*	0,2889*	<b>0,6180*</b>	1							
<i>Improvisación</i>	0,4330*	<b>0,5295*</b>	0,4926*	0,2808*	<b>0,6578*</b>	<b>0,6138*</b>	1						
<i>Coherencia</i>	0,4168*	0,3451*	0,3374*	0,3220*	<b>0,5351*</b>	<b>0,5285*</b>	<b>0,5438*</b>	1					
<i>Innovación</i>	0,3165*	0,3534*	0,3427*	0,2507*	<b>0,5749*</b>	<b>0,5440*</b>	<b>0,6106*</b>	<b>0,5745*</b>	1				
<i>Emoción</i>	0,4055*	0,4467*	0,4681*	0,3167*	<b>0,5884*</b>	0,4974*	<b>0,5226*</b>	0,4134*	0,4063*	1			
<i>Generar reflexión</i>	0,3162*	0,4008*	0,4217*	0,3352*	0,4537*	0,4185*	0,4639*	0,4070*	0,3880*	<b>0,6362*</b>	1		
<i>Sentir flamenco</i>	0,4098*	0,4756*	0,4671*	0,3295*	<b>0,5864*</b>	0,4924*	<b>0,5430*</b>	0,4259*	0,3949*	<b>0,7102*</b>	<b>0,5895*</b>	1	
<i>Hacer sentir flamenco</i>	0,4218*	0,4893*	<b>0,5057*</b>	0,3454*	<b>0,6021*</b>	<b>0,5097*</b>	<b>0,5803*</b>	0,4299*	0,4032*	<b>0,7718*</b>	<b>0,6040*</b>	<b>0,9201*</b>	1

\*99% de nivel de significancia

Fuentes Propias

Tabla 8: Correlaciones entre las variables valoradas por los expertos

<u>Expertos</u>	<i>Armonía</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Melodía</i>	<i>Letra</i>	<i>Elemento Distintivo</i>	<i>Técnica</i>	<i>Improvisación</i>	<i>Coherencia</i>	<i>Innovación</i>	<i>Emoción</i>	<i>Generar Reflexión</i>	<i>Sentir flamenco</i>	<i>Hacer sentir flamenco</i>
<i>Armonía</i>	1												
<i>Ritmo</i>	<b>0,5978*</b>	1											
<i>Melodía</i>	<b>0,5967*</b>	<b>0,6750*</b>	1										
<i>Letra</i>	0,3058*	0,3548*	0,4569*	1									
<i>Elemento Dist.</i>	0,2627*	0,2365*	0,3512*	0,2910*	1								
<i>Técnica</i>	0,2448*	0,2000*	0,2821*	0,1185*	0,4540*	1							
<i>Improvisación</i>	0,1966*	0,2864*	0,3643*	0,2175*	0,4853*	<b>0,5849*</b>	1						
<i>Coherencia</i>	0,2488*	0,2302*	0,3032*	0,2003*	0,3909*	0,2651*	0,4034*	1					
<i>Innovación</i>	0,1301*	0,0538*	0,3465*	0,2048*	<b>0,5065*</b>	0,4718*	<b>0,5244*</b>	0,4773*	1				
<i>Emoción</i>	0,2580*	0,3837*	0,3125*	0,3098*	0,4641*	0,2061*	0,2698*	0,4880*	0,2563*	1			
<i>Generar reflexión</i>	0,1369*	0,2124*	0,1590*	0,3098*	0,2794*	0,1283*	0,2359*	0,4502*	0,3227*	<b>0,5089*</b>	1		
<i>Sentir flamenco</i>	0,2865*	0,3473*	0,3273*	0,2868*	0,4562*	0,2764*	0,3082*	0,3520*	0,3024*	<b>0,5792*</b>	0,4548*	1	
<i>Hacer sentir flamenco</i>	0,4087*	0,4725*	0,4375*	0,3081*	0,4057*	0,2441*	0,2893*	0,3290*	0,2285*	<b>0,6908*</b>	0,4525*	<b>0,8551*</b>	1

\*99% de nivel de significancia

Fuentes Propias

#### 4.4. Análisis Factorial Exploratorio

Se realizaron dos análisis factoriales exploratorios en toda la muestra (586 espectadores y 110 expertos). Las 13 variables especificadas anteriormente se sometieron a un análisis factorial utilizando la estimación de máxima verosimilitud con rotación varimax. Esta técnica resume las variables originales en un número de dimensiones linealmente independientes que permite conocer la estructura subyacente de un conjunto de datos (Hernando, 2015; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a).

La precisión del ajuste del modelo se probó mediante la prueba de esfericidad de Bartlett y Kaiser-Meyer-Olkin. La tabla 9 muestra los resultados del análisis factorial exploratorio para espectadores y expertos, respectivamente. Ambos identifican tres factores que resumen los elementos distinguibles que influyen en la valoración del flamenco y explican más del 70% de la varianza acumulada total para los espectadores y más del 64% para los expertos.

A los factores los hemos denominado sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición. (Radbourne *et al.*, 2009; Chan *et al.*, 2017). Los sentimientos están integrados por aspectos que emanan del elemento subjetivo del flamenco (Bermúdez & Pérez, 2009). Tienen la relación con las emociones en común. Al asumir la multidimensionalidad del valor cultural (Throsby, 2003), los sentimientos se pueden identificar con la dimensión emocional (Au *et al.*, 2017; Hernando & Campo, 2017b).

El factor de virtuosismo integra los elementos vinculados a la dimensión estética del valor cultural (Shanahan, 1978; Lazzaro, 2006; Vartanian *et al.*, 2015; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a), que se derivan de aspectos como la innovación, la improvisación o la técnica del artista. Hasta ahora, los componentes están relacionados con la percepción de su externalización (Au *et al.*, 2017; Felton, 1978).

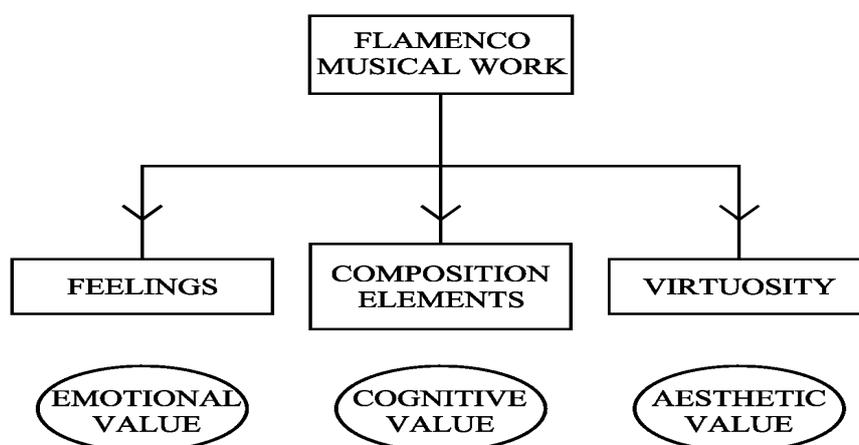
El factor de elementos de la composición está compuesto por las variables vinculadas a la composición (armonía, ritmo, melodía y letra) que pueden estar asociadas con la dimensión cognitiva del valor cultural (Holbrook & Hirschman, 1982; Au *et al.*, 2017). En este factor, el estudio y la comprensión de las formas musicales y el mensaje de la música son claves. (Tschacher *et al.*, 2015; Hernando & Campo, 2017a). Ver Figura 10.

Tabla 9: Resultados de los Análisis Factoriales Exploratorios

<u>Espectadores</u>			Variables	<u>Expertos</u>		
Sentimientos	Virtuosismo	Elementos de la Composición		Sentimientos	Virtuosismo	Elementos de la Composición
<b>0,8147</b>	0,2565	0,2155	<i>Producir emoción</i> (2.2.9)	<b>0,8085</b>	0,157	0,1897
<b>0,7079</b>	0,2281	0,2061	<i>Generar Reflexión</i> (2.2.10)	<b>0,7413</b>	0,1702	-0,0312
<b>0,8632</b>	0,2304	0,2229	<i>Sentir el flamenco</i> (2.2.11)	<b>0,7932</b>	0,1787	0,2207
<b>0,8792</b>	0,239	0,244	<i>Hacer sentir el flamenco</i> (2.2.12)	<b>0,8023</b>	0,0859	0,3756
0,4681	<b>0,6393</b>	0,2396	<i>Elemento Distintivo</i> (2.2.1)	0,3795	<b>0,6278</b>	0,1814
0,3422	<b>0,7018</b>	0,1965	<i>Técnica</i> (2.2.2)	0,0192	<b>0,7688</b>	0,1934
0,3884	<b>0,6823</b>	0,2881	<i>Improvisación</i> (2.2.3)	0,1291	<b>0,7858</b>	0,2097
0,2115	<b>0,7416</b>	0,2111	<i>Coherencia del discurso artístico</i> (2.2.5)	0,4851	<b>0,4866</b>	0,0724
0,1915	<b>0,8152</b>	0,1353	<i>Innovación del discurso artístico</i> (2.2.6)	0,2129	<b>0,8011</b>	0,0041
0,1828	0,2941	<b>0,7053</b>	<i>Armonía</i> (2.1.2)	0,1322	0,0971	<b>0,8051</b>
0,2963	0,2106	<b>0,7748</b>	<i>Ritmo</i> (2.1.3)	0,2463	0,0302	<b>0,834</b>
0,2985	0,1812	<b>0,8419</b>	<i>Melodía</i> (2.1.5)	0,1487	0,2827	<b>0,8195</b>
0,1695	0,1036	<b>0,7041</b>	<i>Letra</i> (2.1.6)	0,3036	0,115	<b>0,4829</b>
6,76612	1,31861	1,13158	<i>Eigenvalue</i>	5,23831	1,68661	1,46155
52,05	10,14	8,7	<i>Porcentaje de Varianza Explicada (%)</i>	40,29	12,97	11,24
	70,89		<i>Varianza Explicada Total (%)</i>		64,51	
	$\chi^2=5140,724$		<i>Test de esfericidad de Bartlett</i>		$\chi^2=696,747$	
	gl. 78				gl. 78	
	Sig. 0,000				Sig. 0,000	
	0,902		<i>KMO</i>		0,803	

Fuentes Propias

Figura 10: Elementos distinguibles de la obra flamenca



Elaboración Propia

Esta investigación ha enfatizado la descripción de la obra flamenca como un proceso interactivo que tiene lugar antes, durante y después de la exteriorización. Espectadores y expertos perciben estos momentos: aspectos *ex ante* (la unión del patrimonio cultural flamenco y la creación del autor); el momento de la exteriorización (virtuosismo del intérprete); y, aspectos *ex post* (sentimientos) (Jola *et al.*, 2012). Esto se relaciona con la tesis de Leder *et al.* (2004), que considera que la experiencia estética comienza con las expectativas, anticipaciones y una orientación estética (Leder & Nadal, 2014; Heredia-Carroza *et al.*, 2020a).

Entonces, la experiencia del flamenco comenzaría con estas expectativas relacionadas con los aspectos de la composición, pero el público solo puede percibir y evaluar el valor del flamenco cuando se externaliza (Bergeron & Lopes, 2012). Esto se debe a que el uso de partituras no es muy común en el flamenco, y las percepciones de la audiencia dependen casi totalmente de la música en vivo o grabada.

Volviendo al análisis realizado por espectadores y expertos, existen similitudes en la valoración de los factores y elementos que los componen. El orden y la composición de los factores son los mismos para ambos: sentimientos, virtuosismo y elementos de composición. Esto puede entenderse como “el ojo experto” frente al “ojo no experto”, que valora de la misma manera cuando observan al flamenco (Hekkert & Van Wieringen, 1996). Esto refuerza y da confiabilidad a la escala de medición que desarrolla este trabajo de investigación.

Una vez agrupadas las variables en los tres elementos distinguibles de la obra musical flamenca, en el siguiente epígrafe se observará a través de tres técnicas econométricas y, posteriormente, un modelo de Ecuaciones Estructurales, cuáles son las relaciones entre dichos elementos y la percepción del valor de la obra flamenca.

#### **4.5. Aplicación de tres técnicas econométricas: Regresión Lineal, Logit Ordenado y Regresión Robusta**

Con la disponibilidad de los datos obtenidos gracias a las encuestas (Choi *et al.*, 2007; Chan *et al.*, 2017), esta investigación pretende contrastar cuáles son las variables que determinan el valor de la obra flamenca. Para ello, la estrategia empírica es la siguiente:

La variable dependiente del modelo es el valor de la obra flamenca determinado por los encuestados. Dicha variable está expresada en una escala de 7 posibles categorías,

donde el individuo elige un curso de acción dentro de un conjunto finito de opciones. Se configura así una variable cuya naturaleza cualitativa se corresponde con el uso de modelos de elección discreta, como el logit ordenado.

Sin embargo, existe evidencia empírica relevante (Ferrer-i-Carbonell y Frijters, 2004; Borra & Gómez-García, 2012; Heredia-Carroza *et al.*, 2020b) de que un modelo de mínimos cuadrados ordinarios, bajo el supuesto de cardinalidad, arroja resultados equivalentes de forma significativa, facilitando así la interpretación de los coeficientes de los resultados. Por ello, se opta por el uso de un modelo de mínimos cuadrados ordinarios, complementado por un modelo logit ordenado y uno de mínimos cuadrados robustos, para mostrar la robustez de las estimaciones planteadas y la validez de la premisa anteriormente mencionada.

Así, el modelo de mínimos cuadrados se planteará de la siguiente forma:

$$Y_i = \alpha + \beta_1 X_{1i} + \beta_2 X_{2i} + \beta_3 X_{3i} + \beta_4 X_{4i} + \dots + \beta_n X_{ni} + \varepsilon_i$$

Donde:

- La variable dependiente  $Y_i$  representa el valor de la obra flamenca expresado por el individuo  $i$ .
- $\alpha$  es la constante.
- $X_1$  es el vector que recoge los resultados del factor “sentimientos”.
- $X_2$  es el vector que recoge los resultados del factor “virtuosismo”.
- $X_3$  es el vector que recoge los resultados del factor “elementos de la composición”.
- $X_4 - X_n$  son los vectores que recogen variables de control como son: la edad, el nivel académico, el sexo o el conocimiento acerca del flamenco de los individuos (esta última solo para los espectadores).
- $\varepsilon_i$  es la perturbación aleatoria.

En primer lugar, desde una perspectiva metodológica, cabe destacar que los coeficientes y la significatividad de los mismos avalan la hipótesis planteada por Ferrer-i-Carbonell y Frijters (2004) de equivalencia entre modelos lineales y de elección discreta, así como la robustez de los resultados. Además, como se aprecia en la Tabla 6, los valores de la variable dependiente oscilan entre 1 y 7 con una media de 5,26 para espectadores y 4,91 para expertos, con lo que el efecto de los coeficientes de los tres elementos

distinguibles: sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición sobre dicha variable es relevante.

Las variables de control utilizadas en ambos casos nos muestran cómo no afectan de forma significativa a la percepción del valor de la obra. Con esto se demuestra que el valor de la obra depende de los elementos distinguibles de la misma, sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición, aportados por los agentes intervinientes más que de las características propias del individuo que valora. Y concretamente, el virtuosismo es el elemento distinguible que afecta en mayor proporción al valor percibido de la obra flamenca para ambos grupos de agentes del mercado.

Debido a la existencia de heterocedasticidad en la Regresión Lineal realizada para los espectadores, los coeficientes que se interpretan son los correspondientes a la Regresión Robusta, aunque, como se puede observar en la Tabla 10, tanto coeficientes como nivel de significancia son prácticamente similares. Para los expertos, al no existir heterocedasticidad, los coeficientes interpretados son los correspondientes a la Regresión Lineal.

En ambos casos, se reconocen los tres elementos distinguibles de la obra flamenca: sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición. Sin embargo, el virtuosismo cuenta con una carga muy superior a los otros dos elementos. En el caso de los espectadores, cuenta con un coeficiente de 0,8679119, mientras que los sentimientos cuentan con un 0,3608422 y los elementos de la composición con un 0,3490082. En el caso de los expertos, virtuosismo cuenta con una carga de 0,7340068, sentimientos con 0,2778844 y los elementos de la composición con 0,1983685. Ver tabla 10.

Dichos resultados pueden tener varias interpretaciones para el mercado musical, pero para el análisis que se está realizando en la presente tesis doctoral la implicación más interesante es que tanto espectadores como expertos consideran que el elemento distinguible que aporta un mayor valor a la obra flamenca es el virtuosismo.

Como se ha explicado en apartados anteriores el virtuosismo está formado por 5 variables que se identifican con el intérprete: elemento distintivo, técnica, improvisación, coherencia e innovación en su discurso artístico. Este hecho denota de forma notable como el intérprete es un agente interviniente fundamental en términos de valor percibido de la obra flamenca y, sin embargo, no recibe una protección/remuneración equivalente a dicha importancia por parte de los derechos de propiedad intelectual.

En el siguiente apartado, a través de la implementación de dos modelos de ecuaciones estructurales se demuestra empíricamente, además de la importancia del virtuosismo en términos de valoración de la obra, la importancia del intérprete en la valoración de los tres elementos distinguibles, ofreciendo de esta forma otra vía para demostrar la brecha existente entre valor aportado por el intérprete y su protección/remuneración.

Tabla 10: Resultados tres técnicas econométricas

<u>Espectadores</u>				<u>Expertos</u>		
586	586	586	Obs.	110	110	110
0,4477			R <sup>2</sup>	0,3977		
Reg. Lineal	Logit ordenado	Reg. Robusta	Modelo	Reg. Lineal	Logit ordenado	Reg. Robusta
<b>Variable dependiente: Valor de la obra flamenca</b>						
<b>0,3396411***</b>	<b>0,4939533***</b>	<b>0,3608422***</b>	<i>Sentimientos</i>	<b>0,2778844***</b>	<b>0,5409601***</b>	<b>0,2703789***</b>
(0,0444903)	(0,0792684)	(0,0409782)		(0,0993359)	0,1736584	(0,0951134)
<b>0,828037***</b>	<b>1,465827***</b>	<b>0,8679119***</b>	<i>Virtuosismo</i>	<b>0,7340068***</b>	<b>1,5647***</b>	<b>0,8237146***</b>
(0,0451035)	(0,0977795)	(0,041543)		(0,0985932)	0,23431	(0,0944023)
<b>0,3386129***</b>	<b>0,6122309***</b>	<b>0,3490082***</b>	<i>Elementos de la Composición</i>	<b>0,1983685**</b>	<b>0,4107753**</b>	<b>0,2025744**</b>
0,0464422	(0,0814511)	(0,042776)		(0,0991217)	0,1830843	(0,0949083)
-0,0278981	-0,0693057	-0,0438568	<i>Edad</i>	0,0768725	0,2180318	0,1041949
(0,0361073)	(0,0623217)	(0,33257)		(0,1033007)	(0,1830106)	(0,0989097)
-0,1349488	-0,2539644	-0,113777	<i>Referencia: ser mujer</i>	0,0420091	0,670803	0,0287756
(0,0921024)	(0,1574576)	(0,0848318)		(0,2311185)	(0,4390784)	(0,2212943)
-0,0335647	-0,084864	-0,0219642	<i>Nivel académico</i>	0,1626367	0,33654	0,2148113
(0,0413425)	(0,0725101)	(0,380789)		(0,1936989)	(0,3862578)	(0,1854653)
-0,0381205	-0,0305647	0,0039566	<i>Conocimiento sobre flamenco</i>	-	-	-
(0,0334058)	(0,0567274)	(0,0307687)		-	-	-

Fuentes Propias

Errores estándar entre paréntesis

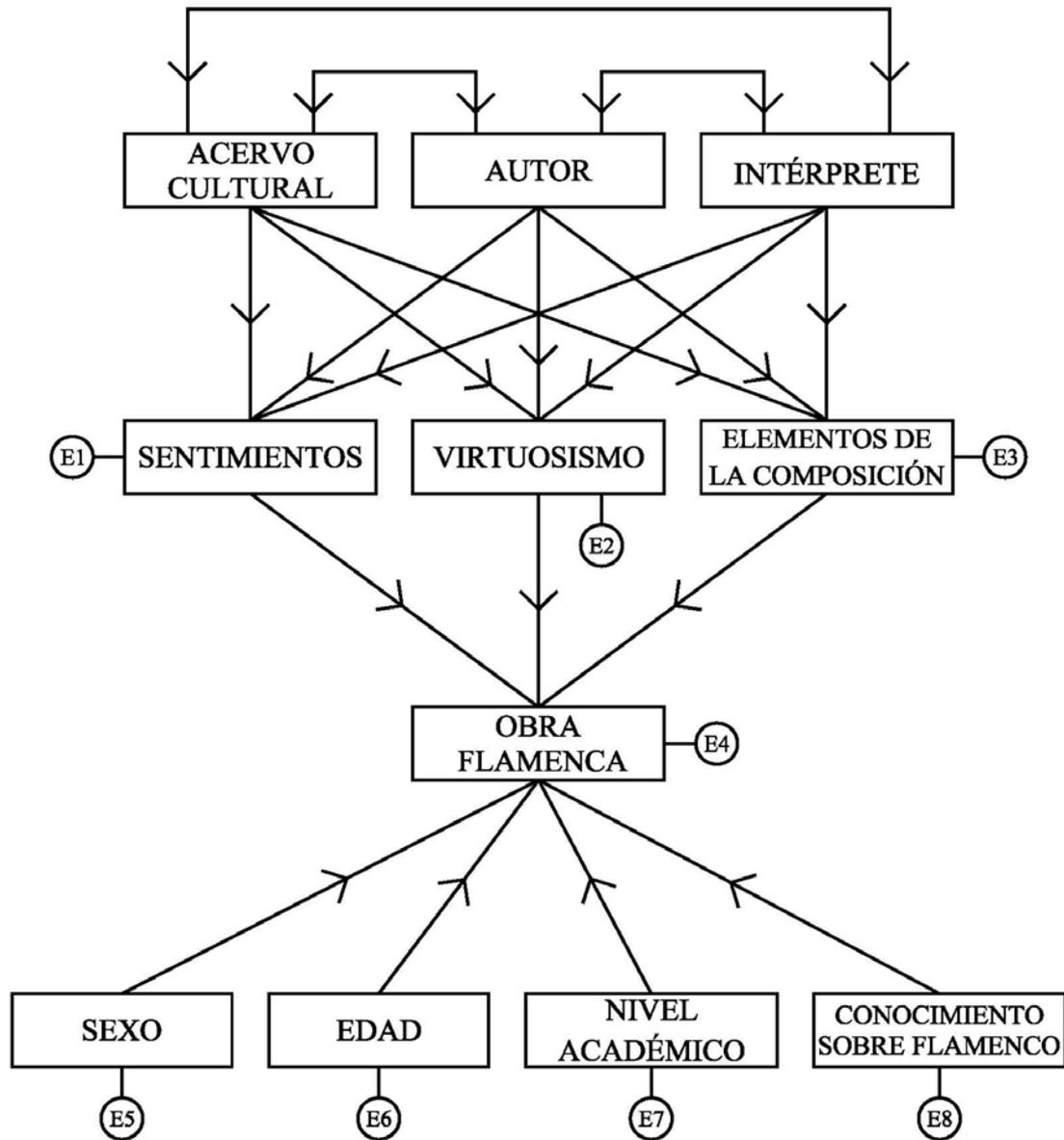
\*\*\* p<0,01; \*\* p<0,05; \* p<0,1

#### **4.6. Modelos de Ecuaciones Estructurales**

Con la aplicación de los modelos de ecuaciones estructurales para ambos grupos de agentes del mercado (espectadores y expertos), lo que se pretende, además de confirmar con una metodología diferente los resultados obtenidos en el apartado anterior, es incluir a los tres agentes intervinientes en la creación de la obra, para ver cuál es su efecto sobre los elementos distinguibles de la obra flamenca y, por tanto, su contribución al valor de la misma.

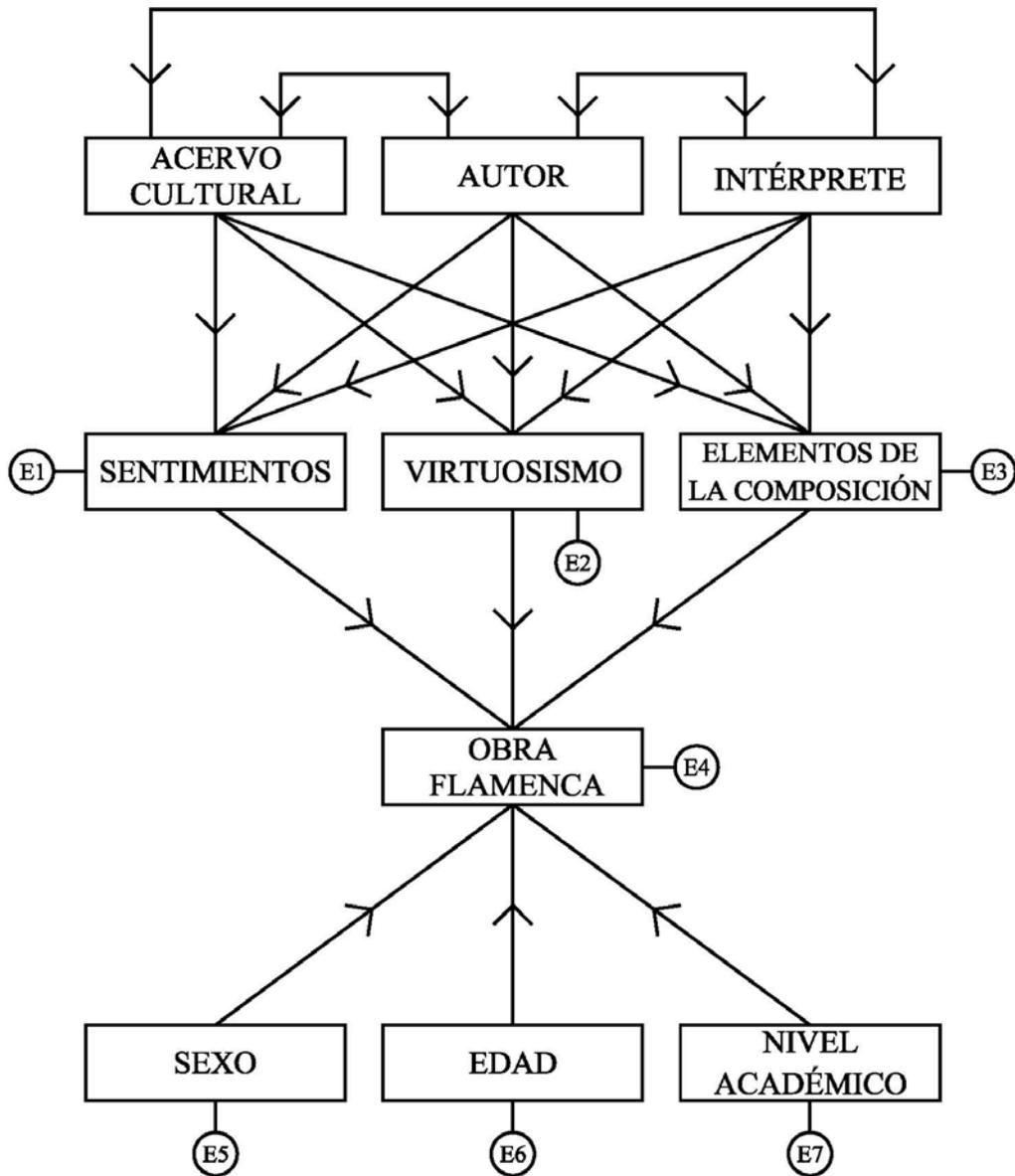
En las Figuras 11 y 12 se presentan los modelos, con las mismas variables de control que las utilizadas anteriormente, pero donde se incluyen los tres agentes intervinientes (acervo cultural, autor e intérprete) y las relaciones causales con los tres elementos distinguibles (sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición)

Figura 11: Modelo de Ecuaciones Estructurales para los espectadores



Elaboración Propia

Figura 12: Modelo de Ecuaciones Estructurales para los expertos



Elaboración Propia

Este análisis ofrecerá una mayor robustez desde el punto de vista empírico a la presente tesis doctoral, que mediante cuatro técnicas diferentes (Regresión Lineal, Logit Ordenado, Regresión Robusta y Modelo de Ecuaciones Estructurales) demostrará la importancia del intérprete en la valoración de la obra flamenca.

Los resultados de este análisis arrojan un modelo de valor percibido de la obra flamenca de naturaleza formativa, que cumple los requisitos de normalidad univariada y multivariada, dimensionalidad y falta de multicolinealidad (Hair *et al.*, 1999; Hernando, 2015).

En primer lugar, en la Tabla 11, se analiza si los modelos son satisfactorios, tanto desde el punto de vista de bondad del ajuste como de significación de los resultados (Jöreskog, 1971). Para ello, se analizan los R<sup>2</sup> como fiabilidad individual de los indicadores, que cumplen el criterio al ser mayores de 0,3, a excepción de letra y coherencia en el discurso artístico para los expertos (Blesa, 2000).

Tabla 11: Fiabilidad y validez de los constructos que componen el valor de la obra flamenca

<u>Espectadores</u>					<u>Expertos</u>					
L	$\alpha$	AVE	R <sup>2</sup>	C. R.	Variables	L	$\alpha$	AVE	R <sup>2</sup>	C. R.
	<b>0,8982</b>	<b>0,671</b>		<b>0,89</b>	<i>Sentimientos</i>		<b>0,8395</b>	<b>0,619</b>		<b>0,867</b>
0,8147			0,6638		<i>Producir emoción (2.2.9)</i>	0,8085			0,6537	
0,7079			0,5012		<i>Generar Reflexión (2.2.10)</i>	0,7413			0,5495	
0,8632			0,745		<i>Sentir el flamenco (2.2.11)</i>	0,7932			0,6292	
0,8792			0,773		<i>Hacer sentir el flamenco (2.2.12)</i>	0,8023			0,6437	
	<b>0,8715</b>	<b>0,516</b>		<b>0,841</b>	<i>Virtuosismo</i>		<b>0,7488</b>	<b>0,496</b>		<b>0,827</b>
0,6393			0,4086		<i>Elemento Distintivo (2.2.1)</i>	0,6278			0,3941	
0,7018			0,4926		<i>Técnica (2.2.2)</i>	0,7688			0,591	
0,6823			0,4655		<i>Improvisación (2.2.3)</i>	0,7858			0,6175	
0,7416			0,55		<i>Coherencia del discurso artístico (2.2.5)</i>	0,4866			0,2368	
0,8152			0,6645		<i>Innovación del discurso artístico (2.2.6)</i>	0,8011			0,6417	
	<b>0,8274</b>	<b>0,576</b>		<b>0,844</b>	<i>Elementos de la Composición</i>		<b>0,7085</b>	<b>0,562</b>		<b>0,832</b>
0,7053			0,4975		<i>Armonía (2.1.2)</i>	0,8051			0,6482	
0,7748			0,6002		<i>Ritmo (2.1.3)</i>	0,834			0,6955	
0,8419			0,7087		<i>Melodía (2.1.5)</i>	0,8195			0,6715	
0,7041			0,4957		<i>Letra (2.1.6)</i>	0,4829			0,2332	

L=Loadings;  $\alpha$ =Coeficientes del alpha de Cronbach; C. R.= Fiabilidad Compuesta

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

El cálculo de la fiabilidad permite medir la consistencia de los modelos, por lo que además se han realizado las medidas de Alfa de Cronbach, la Fiabilidad Compuesta (C. R.) y la Varianza Extraída Media (AVE) (Westbrook & Olivier, 1991; Jöreskog & Sörbom, 1993). Como se puede comprobar en la Tabla 11, los estadísticos Alfa de Cronbach son superiores a 0,7 (Nunnally, 1967).

Los coeficientes de Fiabilidad Compuesta, se han calculados con los pesos estandarizados obtenidos con el software AMOS 22. Resultan significativas las cargas factoriales, ya que los C. R. superan el valor recomendado de 0,8, siendo el mínimo recomendado 0,7 (Hair *et al.*, 1999; Bagozzi & Yi, 2012). Con respecto a la varianza extraída media, cuyo porcentaje recomendado es 50% (Jöreskog & Sörbom, 1993), se cumple en todos los casos sobradamente, salvo en el caso del virtuosismo para los expertos que queda muy cerca con un 49,6%.

Según se puede identificar en la tabla 12, los datos arrojan un modelo cuyo  $\chi^2$  tiene un ajuste con un valor de 66,258 para los espectadores y 29,38 para los expertos, siendo ambos significativos para el nivel de significación de 0,000. La  $\chi^2$  normada, que es el coeficiente entre la  $\chi^2$  y los grados de libertad, 2,761 y 1,088 respectivamente es inferior al valor recomendado de 3 (Marsh & Hocevar, 1985). Por otro lado, los valores de GFI<sup>41</sup> (0,98/0,95), como el CFI<sup>42</sup> (0,916 - 0,977) y el AGFI<sup>43</sup> (0,945 - 0,898) y TLI<sup>44</sup> (0,963 - 0,961) se cumplen para ambos grupos, ya que son mayores del aceptado de 0,9 (Bentler, 1990; Bentler & Bonet, 1980). Por último, el RMSEA<sup>45</sup> es de 0,055 y 0,028 muy cercano a la cifra válida de 0,05 (Hair *et al.*, 1999) y considerado aceptable ya que es menor de 0,08 (Browne & Cudeck, 1993).

---

<sup>41</sup> Goodness of Fit Index (GFI).

<sup>42</sup> Comparative Fit Index (CFI).

<sup>43</sup> Adjusted Goodness of Fit Index (AGFI).

<sup>44</sup> The Tucker-Lewis Index (TLI).

<sup>45</sup> Root Mean Square Error of Approximation (RMSEA).

Tabla 12: Ajuste de los modelos

<u>Espectadores</u>		<u>Expertos</u>
66,258	$\chi^2$	29,38
2,761	$\chi^2$ <i>normada</i>	1,088
0,98	<i>GFI</i>	0,95
0,945	<i>AGFI</i>	0,898
0,916	<i>CFI</i>	0,977
0,963	<i>TLI</i>	0,961
0,055	<i>RMSEA</i>	0,028

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

A continuación, en la Tabla 13, se confirma que los tres elementos distinguibles: sentimientos, virtuosismo y elementos de la composición para ambos grupos (espectadores y expertos) influyen de forma significativa al valor percibido de la obra flamenca, mientras que las variables de control introducidas (características del sujeto) no influyen en dicho valor. Y, como se ha mencionado en los modelos anteriormente aplicados, es el virtuosismo el que tiene un mayor efecto directo sobre el mismo, siendo en ambos casos superior a 0,5, lo que implica un efecto relativamente alto.

De esta forma se confirma de nuevo, que el elemento distinguible que afecta en mayor grado al valor de la obra es el virtuosismo, proveniente de variables que tienen su origen en el intérprete: elemento distintivo, técnica, improvisación, coherencia e innovación en el discurso artístico. Con lo que se pone de manifiesto, una vez más, la brecha existente entre la importancia del intérprete en términos de valor percibido de la obra flamenca y su protección/remuneración vía derechos de propiedad intelectual.

Por otro lado, es interesante analizar los resultados correspondientes a los agentes intervinientes en la creación de la obra, que es la aportación extra de los modelos de ecuaciones estructurales realizados.

Con respecto al acervo cultural, ambos grupos de agentes del mercado observan que su influencia mayor, tanto en significatividad (99%), como en efecto directo es con el elemento distinguible “elementos de la composición”.

Por otro lado, el autor para los espectadores tiene un nivel de significatividad del 99% con “elementos de la composición”, aunque su efecto directo es relativamente bajo (0.019), mientras que para los expertos no es significativo en su relación con los

“elementos de la composición” pero sí lo es (al 95%) en el elemento “virtuosismo” con un efecto directo de 0,215.

Este hecho, se debe a lo descrito en capítulos anteriores donde se explicaba que la espontaneidad, oralidad y recreación juegan un papel importante en el flamenco, además del carácter eminentemente empírico del aprendizaje del flamenco.

Tabla 13: Resultados de los modelos de ecuaciones estructurales

Efecto directo	<u>Espectadores</u>				Hipótesis	Efecto directo	<u>Expertos</u>			
	B	Error estándar	t	p			B	Error estándar	t	p
0,085	0,085	0,026	1,981	**	<i>Acervo Cultural</i> → <i>Sentimientos</i>	0,033	0,033	0,051	0,369	0,369
0,097	0,097	0,026	2,249	**	<i>Acervo Cultural</i> → <i>Virtuosismo</i>	0,059	0,059	0,051	0,644	0,644
0,458	0,458	0,022	12,563	***	<i>Acervo Cultural</i> → <i>Elementos de la Composición</i>	0,442	0,442	0,048	5,175	***
-0,036	0,036	0,023	-0,891	0,37	<i>Autor</i> → <i>Sentimientos</i>	0,055	0,055	0,051	0,612	0,541
0,008	0,008	0,023	0,192	0,85	<i>Autor</i> → <i>Virtuosismo</i>	0,215	0,215	0,051	2,383	**
0,124	0,124	0,019	3,594	***	<i>Autor</i> → <i>Elementos de la Composición</i>	-0,036	-	0,048	-	0,673
0,273	0,273	0,022	4,211	***	<i>Intérprete</i> → <i>Sentimientos</i>	0,353	0,353	0,075	3,903	***
0,235	0,235	0,026	5,457	***	<i>Intérprete</i> → <i>Virtuosismo</i>	0,245	0,245	0,075	2,686	***
0,154	0,154	0,026	6,385	***	<i>Intérprete</i> → <i>Elementos de la Composición</i>	0,119	0,119	0,071	1,388	0,165
0,234	0,234	0,044	7,68	***	<i>Sentimientos</i> → <i>Obra</i>	0,21	0,21	0,097	2,878	***
0,571	0,571	0,045	18,469	***	<i>Virtuosismo</i> → <i>Obra</i>	0,556	0,556	0,096	7,659	***
0,235	0,235	0,046	7,335	***	<i>Elementos de la Composición</i> → <i>Obra</i>	0,15	0,15	0,096	2,059	***
-0,026	0,026	0,092	-1,474	0,14	<i>Edad</i> → <i>Obra</i>	0,057	0,057	0,1	0,766	0,444
-0,046	0,046	0,036	-0,777	0,44	<i>Sexo</i> → <i>Obra</i>	0,014	0,014	0,225	0,187	0,852
-0,028	0,028	0,041	-0,817	0,41	<i>Nivel académico</i> → <i>Obra</i>	0,064	0,064	0,188	0,864	0,388
-0,038	0,038	0,033	-1,148	0,25	<i>Conocimiento sobre flamenco</i> → <i>Obra</i>	-	-	-	-	-

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la encuesta

Espectadores y expertos consideran, que los elementos de la composición provienen básicamente del acervo cultural. Esto está en consonancia, tanto con el diseño del proceso de creación de la obra flamenca, como con afirmaciones emitidas por los 15 entrevistados. Del acervo cultural proceden tanto, los palos, como infinidad de letras y melodías populares que actualmente son de dominio público y artistas flamencos se nutren de ellas.

Es cierto, que existe la mala praxis por parte de algunos artistas, de realizar cambios mínimos en dichas letras y melodías, junto con la amplia permisibilidad de

Sociedades de Autores, e inscribírselas como tuyas. Pero esto no deja de ser una mala praxis que debe ser erradicada.

Los expertos sí dan importancia al efecto que tiene el autor sobre el virtuosismo. Esto se debe a que, aunque las variables que conforman el virtuosismo procedan del intérprete, el autor compone en muchos casos obras para determinados intérpretes y sus facultades. Es decir, el autor moldea su composición a un nivel de virtuosismo ya sea técnico, de improvisación, o bien a un tipo de voz determinado.

Por último, la figura sobre la que gira esta tesis doctoral: el intérprete. Para los espectadores tiene efecto en los tres elementos distinguibles. Esto se relaciona con las tres etapas de la experiencia flamenca: composición (*ex ante*), exteriorización (virtuosismo) y emocional/simbólica (*ex post*). Debido a la importancia de la recreación en el flamenco, el intérprete modifica ciertas partes de la composición durante la interpretación; así mismo es el protagonista de la exteriorización, que será la que permita a los sujetos que están viviendo la experiencia flamenca emocionarse.

Por otro lado, los expertos han considerado que el intérprete tiene un efecto directo sobre el virtuosismo y los sentimientos. Con lo que se han centrado en las etapas posteriores a la exteriorización.

De esta forma, se vuelve a incidir en la importancia del intérprete en el flamenco y de una forma clara se ha confirmado el modelo teórico defendido durante el desarrollo de la presente tesis doctoral.

Para ofrecer un caso significativo de la brecha evidenciada entre valor aportado por el intérprete a la obra flamenca y su protección/remuneración, en el siguiente capítulo se presenta uno de los casos más mediáticos y significativos en España: el caso de Camarón de la Isla.

## CAPÍTULO 5: PRESENTACIÓN DE UN CASO Y POSIBLES SOLUCIONES

### 5.1. El caso de Camarón de la Isla

~~El maestro salió del camerino, podía escuchar la agitación y la excitación que provenía del auditorio. Cuando se abrió la cortina y apareció en el escenario, el público guardó silencio, Camarón se sentó en su silla de mimbre y de repente surgió de su ser la soleá llamada salud es lo que yo quiero. El público estaba paralizado; cuando terminó el cantaor, se levantó para aplaudir en medio del éxtasis. No sabían que esta sería su última actuación, apenas seis meses después la vida del artista se extinguiría por causa del cáncer. Es en este momento cuando surge el dilema, tan pronto como él murió, su riqueza y ganancias murieron con él, dejando a su familia y sus futuras generaciones sin su sustento económico (Heredia Carroza et al., 2019c; Marcos, 2010).~~

~~Camarón es considerado uno de los mejores cantaores de la historia del flamenco (Gamboa & Núñez, 2003). Pocas semanas antes de su muerte, en su última entrevista televisada, hacía referencia a su situación acerca de los derechos de autor, que no poseía, sobre las obras en las que participó (Sáenz de Tejada, 1992). Con ello se plantea un problema de repercusiones legales se cuestiona la validez de firmas reconocidas como autoras de canciones, morales (Román Pérez, 2003) se reivindica una mayor protección del trabajo del intérprete creativo y culturales se descubre el escaso interés oficial e industrial, que no popular, por el reparto de derechos de la obra de un artista reconocido como único (Connolly & Krueger, 2006; Heredia Carroza et al., 2017; Towse, 2010).~~

~~Gracias a las entrevistas realizadas, se recabaron afirmaciones emitidas por las personalidades del flamenco acerca de Camarón como las siguientes:~~

- ~~= *El más grande de todos los tiempos (Marina Heredia).*~~
- ~~= *El mejor de los completos (Barullo), haciendo referencia a que normalmente un cantaor suele tener determinados palos en los que destaca, cuando para él Camarón destacaba en todos.*~~
- ~~= *Camarón era capaz de coger letras o recursos de otros cantaores, y engrandecerlos cuando los ponía en su voz (Paco Cepero)<sup>46</sup>.*~~
- ~~= *Camarón veía más allá, lo demostró con la leyenda del tiempo, muchos de los que estábamos allí no lo veíamos claro, sin embargo, él siempre creyó en que*~~

---

<sup>46</sup> Guitarrista acompañante de Camarón en los primeros discos que grabó.

~~lo que se estaba haciendo era de calidad, como luego el tiempo demostró (Tomatito)<sup>47</sup>.~~

- ~~= Sus recursos técnicos además de un gran estudio y conocimiento necesitaban de unos atributos físicos que solo él tenía (Rocío Márquez).~~
- ~~= Fue el único flamenco de su época que fue capaz de mover a las masas y que cuando sacaba un disco fuera número uno en ventas (José Mercé).~~

~~Estas afirmaciones, junto con la valoración emitida por los encuestados (110 expertos y 586 aficionados) sustentan la tesis de que sin la figura de Camarón la obra musical flamenca no tendría el mismo valor cultural y reconocimiento (Hutter & Frey, 2010).~~

~~De la entrevista con el guitarrista Tomatito se pudo extraer información sobre cómo trabajaron para la confección del álbum conceptual<sup>48</sup> *la leyenda del tiempo*, obra de culto para el flamenco, que mareó un antes y un después para dicho género. El guitarrista contaba cómo dicho álbum salió al mercado gracias a la creencia de Camarón de poder convertir el flamenco en un género que llegara a las masas. Además, describió el proceso de creación de dicho trabajo, cómo las obras creadas por Kiko Veneno y Ricardo Pachón, entre otros, llegaban a manos de los intérpretes y luego estos añadían sus elementos propios. De esta forma, el valor cultural de la obra aumentaba, lo que confirma el esquema del proceso de creación explicado anteriormente.~~

~~El caso de Camarón es un ejemplo claro de intérprete creativo considerado una superestrella (Meiseberg, 2014; Pitt, 2010). Debido a la imposibilidad de sustituir sus aportaciones por otras provenientes de otros artistas (Benhamou, 2016; Connolly & Krueger, 2006; Towse, 2010), las obras que interpretó se consideran únicas, siendo Camarón el elemento que las hace reconocibles ante el público. Esto se puede demostrar, ya que las mismas obras interpretadas por otros artistas nunca han llegado a generar el mismo nivel de impacto (Cox *et al.*, 1995; Palma *et al.*, 2013).~~

### **5.1.1. Impacto de Camarón de la Isla en YouTube.**

~~Relacionada con la última idea expuesta, se presenta otra de las contribuciones del estudio: la utilización de YouTube (Bükner & Lange, 2017) para comprobar el nivel de~~

---

<sup>47</sup> Tomatito fue el guitarrista que acompañó a Camarón de la Isla en su última etapa.

<sup>48</sup> Con su publicación se rompe con la concepción de discos tradicionales de flamenco, pasando de realizar cantes a interpretar canciones.

~~impacto de determinadas obras cuando cambia el intérprete. Según las encuestas realizadas es el medio más común para escuchar flamenco por los espectadores<sup>49</sup>. El atractivo de comprobar el número de visitas obtenidas en dicha plataforma digital es demostrar la estabilidad temporal de las interpretaciones hechas por Camarón. En la época en la que Camarón actuaba no existía dicha plataforma y, sin embargo, sus interpretaciones reciben visitas después de 25 años de su muerte.~~

~~Siguiendo la línea marcada por Simonton (2014) se demuestra que dichas obras interpretadas por Camarón “sobreviven en el tiempo”. Al cambiar el cantaor, el valor percibido de la obra varía, quedando patente que una misma obra interpretada por Camarón frente a otro intérprete tiene un mayor valor para el público, lo que se materializa en el mayor número de visitas y en la citada “supervivencia temporal”. En la tabla 14 se presentan algunos casos significativos:~~

---

<sup>49</sup> De 586 consumidores encuestados, más del 32 % asegura que el medio que más utilizan para escuchar flamenco es dicha plataforma.

Tabla 14: Número de visitas en YouTube de las obras interpretadas por Camarón vs. ~~otros intérpretes.~~

<del>Obra</del>	<del>Versión</del>	<del>Nº Visitas en Youtube</del>
<del>Como el agua</del>	<del>Camarón<sup>50</sup></del>	<del>1.627.854</del>
	<del>Pepe de Lucía<sup>51*</sup>52</del>	<del>173.763</del>
<del>Volando voy</del>	<del>Camarón<sup>53</sup></del>	<del>2.599.724</del>
	<del>Kiko Veneno<sup>54</sup></del>	<del>701.759</del>
<del>Soy gitano</del>	<del>Camarón<sup>55</sup></del>	<del>3.751.311</del>
	<del>Israel<sup>56</sup></del>	<del>213.976</del>
<del>La Leyenda del tiempo</del>	<del>Camarón<sup>57</sup></del>	<del>854.890</del>
	<del>Enrique Morente<sup>58</sup></del>	<del>77.524</del>
	<del>Camarón<sup>59</sup></del>	<del>272.445</del>
<del>Viviré</del>	<del>Paco de Lucía y</del>	
	<del>Pepe de Lucía<sup>60</sup></del>	<del>31.893</del>

~~Fuente: YouTube.~~

~~Con los datos obtenidos por las encuestas y por el número de visitas en YouTube se puede fundamentar que la interpretación es la que hace decantarse al espectador por la escucha de una obra u otra. En este caso se puede observar cómo Camarón actúa como un elemento diferencial (Caves, 2003) que mueve a los oyentes a escuchar su versión y no otra de las muchas ofrecidas por el mercado. En casos como este, la aportación de originalidad por parte del intérprete sirve para justificar la consideración de la~~

<sup>50</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EIVsvqaPruw>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:26.

<sup>51</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aTpnqIPWvhY>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:28.

<sup>52</sup> Se ha utilizado el símbolo “\*” cuando la persona que interpreta la otra en el vídeo es también el autor de la misma.

<sup>53</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o0-ED4e-r-U>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:29.

<sup>54</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=rb-yeYH6K\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=rb-yeYH6K_g). Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:31.

<sup>55</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=P-qC2XnOLVg>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:33.

<sup>56</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=jRCMpnjQZ\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=jRCMpnjQZ_g). Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:34.

<sup>57</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MrUWtOtfwDw>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:36.

<sup>58</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=csZFM1CUOoU>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:37.

<sup>59</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=99BkjCkqy\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=99BkjCkqy_E). Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:38.

<sup>60</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GbAO5Kpcl2U>. Fecha de Acceso: 15 de agosto de 2017, 12:40.

~~interpretación como un trabajo creativo fundamental para la obra en música popular tradicional~~

## 5.2. Hacia soluciones sostenibles

El hecho de que no existan soluciones que se hayan aplicado por los tribunales, hasta el momento, para la problemática tratada, ha permitido que en la presente tesis doctoral se propongan dos posibles soluciones: la extensión de los derechos de autor a los intérpretes y otra, basada en el poder de negociación de los intérpretes.

### 5.2.1. Extensión de los derechos de autor a los intérpretes

Según Bercovitz (2007), la relación entre intérpretes y autores es tal, que debería preverse una protección equivalente para ambos. Siguiendo los argumentos hasta aquí expuestos, el talento diferenciador que aportan los intérpretes no cuenta con una protección y remuneración que refleje dicho aporte al valor cultural en términos económicos y jurídicos.

Este modelo de equivalencia entre ambas figuras debe basarse en la función de producción expuesta, considerando la interpretación como el quinto elemento estructural no tradicional para el flamenco. En tal caso, se podría hablar de una obra en colaboración entre ambas figuras, figura recogida en el art. 7.1 TRLPI o las denominadas “*joint works*” por el derecho norteamericano.

Por último, otra de las posibilidades sería la aplicación del artículo 132 TRLPI (de Román, 2010; Heredia-Carroza *et al.*, 2019c), donde subsidiariamente se podrán aplicar disposiciones propias de los autores a los sujetos que aparecen en el Libro II de dicho texto, como son los intérpretes, siendo otro camino de homologación de derechos, sin necesidad de considerar al intérprete autor en colaboración de la obra.

En la literatura de la Economía de la Cultura se encuentra muy pocos trabajos que traten el tema. Si bien es cierto, que existen avances jurídicos en la jurisprudencia francesa con sentencias firmes emitidas por la Cour de Cassation: p.ej. los casos Furtwängler<sup>61</sup> y Manitas de Plata<sup>62</sup> (de Román, 2003; Heredia-Carroza *et al.*, 2017), donde se tratan los derechos conexos y tanto al director de orquesta, como al guitarrista, finalmente se les reconoce la condición de autor de la interpretación que realizaron.

---

<sup>61</sup> Sentencia de 4 de enero de 1964 de la *Cour de Cassation* francesa, donde se estipula que se produce un “*atentado al derecho del artista sobre la obra que constituye su interpretación*”.

<sup>62</sup> Sentencia emitida por la *Cour de Cassation* francesa, el 1 de julio de 1970.

### 5.2.2. Poder de negociación de los intérpretes

Las 15 entrevistas realizadas a expertos del mundo del flamenco, han permitido observar otros tipos de modelos de negocio *ad hoc*. Un caso, es el del intérprete consagrado que negocia con el autor un porcentaje de autoría del mismo para proteger sus intereses.

En este caso, los intérpretes consagrados utilizan su poder de negociación para obtener unas mejores condiciones (Connolly & Krueger, 2006). Son conscientes de que, en la música popular, y concretamente en el flamenco, la sustitución de los intérpretes es imperfecta debido a sus talentos diferenciadores (Towse, 2007; Heredia-Carroza *et al.*, 2019a).

Las preferencias de los espectadores finales varían (Prieto-Rodríguez & Fernández-Blanco, 2000; Towse, 2016; Montoro-Pons & Cuadrado-García, 2019) y esto se refleja en el nivel de ventas (Cox *et al.*, 1995), lo que incide directamente en el nivel de *royalties* generado (Hansmann & Santilli, 2001). Lo que da un mayor poder de negociación a los intérpretes.

El problema identificado es claro, ¿cómo deben negociar los intérpretes los contratos?, donde aparecen los autores, productores, editores, entre otros. (Caves, 2003). El vacío de la no adecuada valoración de la aportación del intérprete, se está solucionando mediante la negociación de un porcentaje de autoría para el mismo. Dicha negociación da lugar a unos costes de transacción para el intérprete individual, pero en la mayoría de los casos se superarían por el rendimiento económico que obtendrían (Throsby, 2016). Es una alternativa, en la que para interpretar la obra, el intérprete exige como condición un porcentaje de la autoría, favoreciéndose de su posición dominante, ya que es consciente de que si lo interpreta otro no tendrá la misma repercusión en el mercado (Pitt, 2010; Meiseberg, 2014).

Esto abre la discusión de hasta qué punto son efectivos los regímenes de derechos de propiedad intelectual, dejándose la puerta abierta a futuras soluciones y a modelos de negocios más eficientes.

## CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES

En este capítulo se pone de relieve las principales conclusiones derivadas del análisis realizado en la presente Tesis Doctoral. Por un lado, se indican las aportaciones académicas obtenidas y, por otro, se discuten las implicaciones de los resultados alcanzados para la gestión de los derechos de Propiedad Intelectual en géneros de música popular tradicional.

### 6.1. Aportaciones académicas

El conocimiento de las características propias del flamenco como son la espontaneidad, la oralidad y la recreación, propició que surgiera la inquietud acerca de si la aportación de los intérpretes a la obra flamenca es protegida, mediante los derechos de Propiedad Intelectual, de una forma proporcional al valor que aportan a la misma.

Identificada la problemática, desde una perspectiva legal y a través de la revisión de la literatura existente, se traza una estrategia metodológica para explorar y analizar el valor aportado por el intérprete a la obra flamenca.

Para ello, se construye una metodología que mezcla enfoques cualitativos (entrevistas en profundidad) y cuantitativos (encuestas a diferentes agentes del mercado del flamenco). Las entrevistas permitieron, entre otros aspectos generales, identificar los agentes creativos que participan en la creación de la obra flamenca y las variables que aportan cada uno, de esta forma, se sentaron las bases del proceso de creación de la obra flamenca, elemento clave para la presente investigación.

Una vez se planteó el proceso de creación, se realizaron las encuestas, diseñadas para la presente tesis, a diferentes agentes representativos del mercado del flamenco. Concretamente, mediante 586 encuestas a espectadores y 110 a expertos, se obtuvieron datos suficientes para crear una base de datos *ad hoc* propia y única que permitieron aplicar diferentes técnicas empíricas y demostrar la brecha existente entre la valoración de las aportaciones realizadas por el intérprete a la obra flamenca y su protección/remuneración por parte de los derechos de Propiedad Intelectual.

Los resultados se contrastan aplicando cuatro técnicas empíricas y todas ellas apuntan hacia la misma dirección, confirmando la hipótesis de que el intérprete y sus aportaciones son fundamentales para la percepción del valor del flamenco no siendo protegidas/remuneradas de una forma proporcional a su importancia.

Además, se han utilizado de forma novedosa en este contexto una serie de términos como: talento diferenciador, elementos distinguibles, exteriorización, elementos de la composición, virtuosismo o sentimientos dentro del contexto de la investigación. Y, por último, la metodología diseñada puede ser replicada en diferentes disciplinas dentro las ciencias sociales para la medición del valor percibido de las obras de arte ya sean inmateriales o materiales y sus implicaciones desde una perspectiva multidisciplinar.

## **6.2. Implicaciones para la gestión**

El flamenco es una práctica compartida que, además de todos los agentes creativos, necesita una escucha activa, un sentido de comunidad y una historia, por lo que la exteriorización de la obra llevada a cabo por el intérprete juega un papel fundamental.

Por estas razones, la mejora de la situación del intérprete en términos legales y económicos alentaría su libertad de creación y enriquecería la cultura flamenca. Permitiría la existencia de obras con tantas interpretaciones diferentes. El proceso de creación de las obras tendría un segmento común: la composición del autor, y uno diferenciado: la exteriorización realizada por los intérpretes.

El intérprete, a través de su talento diferenciador, impone características distintivas a la obra flamenca que, una vez se exterioriza, puede considerarse como un prototipo. Precisamente, las características antes mencionadas resumen la contribución del intérprete con su forma de sentir y hacer que otros sientan el flamenco y, principalmente, su virtuosismo.

El marco establecido de la obra flamenca permite un conocimiento más profundo de la música popular tradicional y la procedencia de sus elementos. La metodología basada en tres enfoques: un estudio de las leyes de propiedad intelectual, entrevistas a expertos del flamenco y de la industria musical española, y encuestas de doble sistema, demuestran que los derechos de propiedad intelectual crean una brecha entre la protección legal y la compensación económica y la importancia del intérprete en el flamenco.

Finalmente, esta tesis doctoral muestra algunas posibles soluciones, como la consideración del intérprete como autor en colaboración de la obra, basado en una idea de obra en colaboración o *joint works*; modelos comerciales *ad hoc* que se basan en la fuerza de negociación de cada artista; o, finalmente, para el caso específico de España, la estandarización del tratamiento legal (artículo 132 TRLPI) sin cambiar el estado del

artista intérprete o ejecutante en el proceso de creación del trabajo, basado en la idea de protección global.

### **6.3. Líneas para trabajo futuro**

En la revisión de la literatura teórica y empírica sobre la remuneración al trabajo creativo inmerso en la música popular tradicional, se ha podido identificar con claridad un vacío acerca del tratamiento de la aportación del intérprete y su remuneración en el marco de los derechos de autor. Esta Tesis se considera abre un camino en esta dirección que puede ser complementado con estudios posteriores.

La metodología desarrollada en la Tesis es susceptible de replicar y extenderla a otros géneros de música popular tradicional, con fuerte arraigo al territorio y que a su vez lo identifican, por ejemplo, la doina en Rumanía, el fado en Portugal, el vallenato en Colombia. Esto permitiría verificar si las conclusiones alcanzadas en esta Tesis se mantienen.

## CHAPTER 6: CONCLUSIONS

This chapter highlights the main conclusions derived from the analysis carried out in this Doctoral Thesis. On the one hand, the academic contributions obtained are indicated and, on the other hand, the implications of the results achieved for the management of Intellectual Property rights in traditional popular music genres are discussed.

### 6.1. Academic contributions

The knowledge of the flamenco own characteristics such as the spontaneity, the orality and the recreation, led to the concern of knowing if the contribution of performers to the flamenco work is protected, by means of Intellectual Property rights, in a proportional way to the value they bring to it.

Once the problem has been identified, from a legal perspective and through a review of the existing literature, a methodological strategy is drawn up to explore and analyze the value contributed by the interpreter to the flamenco work.

To this end, a methodology is built that mixes qualitative (in-depth interviews) and quantitative approaches (surveys conducted to different agents in the flamenco market). The interviews allowed, among other general aspects, to identify the creative agents who participate in the creation of the flamenco work, and the variables that each one contributes; thus, the foundations for the process of creating the flamenco work were laid, a key element for the present research.

After the creation process was considered, the surveys designed for this thesis were carried out to different agents representing the flamenco market. Specifically, sufficient data were obtained through 586 spectator and 110 expert surveys to create an own unique *ad hoc* database that allowed to apply different empirical techniques and to demonstrate the gap between the evaluation of the contributions made by the interpreter to the flamenco work and its protection / remuneration by the Intellectual Property Rights.

The results are contrasted by applying four empirical techniques and all of them point in the same direction, confirming the hypothesis that the performer and his contributions are fundamental to the perception of the value of flamenco, and not being protected / remunerated in a proportional way to its importance.

In addition, a number of terms such as differentiating talent, distinguishable elements, externalization, composition elements, virtuosity or feelings within the context

of the investigation have been used in a novel way in this context. Finally, the designed methodology can be replicated in different disciplines within the social sciences to measure the perceived value of works of art, whether immaterial or material, and their implications from a multidisciplinary perspective.

## **6.2. Implications for the management**

Flamenco is a shared practice that, in addition to all creative agents, needs an active listening, a sense of community and history, so the externalization of the work carried out by the performer plays a fundamental role.

For these reasons, improving the status of the interpreter in legal and economic terms would encourage his freedom of creation and enrich the flamenco's culture. The existence of works with so many interpretations would be allowed. The process of creating the works would have a common point: the composition of the author, and a different one: the externalization carried out by the interpreters.

The performer, through his differentiating talent, imposes distinguishing features on the flamenco work that, once it is externalized, can be considered as a prototype. Precisely, the aforementioned characteristics summarize the contribution of the performer with his way of feeling and making others feel the flamenco and, mainly, his virtuosity.

The established framework of the flamenco work allows a deeper understanding of traditional popular music and the origin of its elements. The methodology based on three approaches: a study of intellectual property laws, interviews to experts in flamenco and the Spanish music industry, and double system surveys, show that intellectual property rights create a gap between legal protection and financial compensation and the importance of the performer in the flamenco.

Finally, this PhD. dissertation shows some possible solutions, such as considering the interpreter as a collaborative author of the work, based on an idea of a collaborative work or joint works; *ad hoc* business models that are based on the negotiating strength of each artist; or, eventually, for the specific case of Spain, the standardization of the legal treatment (article 132 of the TRLPI, the Spanish law regarding Intellectual Property) without changing the status of the performer artist in the creation process of the work, based on the idea of global protection.

### **6.3. Future work and research lines**

In the review of the theoretical and empirical literature on remuneration for creative work immersed in the traditional popular music, it has been possible to identify clearly a gap regarding the treatment of the contribution of the interpreter and its remuneration within the framework of copyright. This Thesis is considered to open a path in this direction that can be complemented with subsequent studies.

The methodology developed in the Thesis is capable of replicating and extending it to other genres of the traditional popular music with strong roots in the territory and that, at the same time, can be identified by it, for example, the doina in Romania, the fado in Portugal, and the vallenato in Colombia. This would allow verifying if the conclusions reached in this Thesis can be maintained.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aaker, D. A. & Keller, L. (1990). Consumer evaluations of brand extensions. *The Journal of Marketing*, 54 (1), 27-41. Doi: 10.2307/1252171.
- Aguado Quintero, L.F., Palma Martos, L.A. y Pulido Pavón, N. (2017). 50 años de economía de la cultura. Explorando sus raíces en la historia del pensamiento económico. *Cuadernos de Economía*, 36 (70), 197-225.
- Aix Gracia, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción de cultural. Aproximación a sus aspectos sociales. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1, 109–125. Recuperado de:  
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/50412>
- Anderson, E. (1993). *Value in Ethics and Economics*, Cambridge: Harvard University Press.
- Aoyama, Y. (2009). Artist, Tourists, and the State: Cultural Tourism and the Flamenco Industry in Andalusia, Spain. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(1), 80–104. Doi: 10.1111/j.1468–2427.2009.00846.x.
- Arboleda, A. M. & González, J. F. (2016). Creating competitive advantage: the exoticism of tango and salsa from Cali, Colombia. *International Journal of Arts Management*, 19(1), 42-53.
- Au, W. T., Ho, G. & Chan, K. W. C. (2017). An Empirical Investigation of the Arts Audience Experience Index. *Empirical Studies of the Arts*, 35(1), 27- 46. Doi: 10.1177/0276237415625259.
- Bagozzi, R. P., & Yi, Y. (2012). Specification, evaluation, and interpretation of structural equation models. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 40(1), 8-34.
- Baldwin, P. (2014). The Battle between Anglo-American Copyright and European Authors' Rights.” In *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, edited by P. Baldwin, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Benhamou, F. (2016). Artists’ Labour Markets. En *The Artful Economist. A New Look at Cultural Economics*, edited by I. Rizzo and R. Towse, New York. Springer.
- Bentler P. M. (1990). Comparative fit indexes in structural models. *Psychological Bulletin*, 107(2), 238-246.

- Bentler, P. M. & Bonett, D. G. (1980). Significance test and goodness of fit in the analysis of covariance structures. *Psychological Bulletin*, 88(3), 588-606.
- Bercovitz, R. (2007). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª ed. Madrid. Tecnos.
- Bergeron, V. & Lopes, D. M. (2012). Aesthetic theory and aesthetic science. In A. P. Shimamura & S. E. Palmer (Eds.), *Aesthetic science. Connecting minds, brains, and experience*, 61-79. New York: Oxford University Press.
- Bermúdez S. & Pérez, J. (2009). Introduction: Spanish Popular Music Studies. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(2), 127-133. Doi: 10.1080/14636200902990661.
- Blacking, J. (1981). Making artistic Popular Music: the goal of true Folk. *Popular Music*, 1, 9-14.
- Blesa, A., Bigné, E., Küster, I., Andreu, L. (2001). La medición de la orientación al mercado en los sectores cerámico y turístico de la Comunidad Valenciana: propuesta y validación de una escala a medida, Instituto Valenciano de Investigaciones Económicas.
- Borra Marcos, C. y Gómez García, F. (2012). Satisfacción laboral y salario: ¿compensa la renta laboral las condiciones no monetarias del trabajo? *Revista de Economía Aplicada*, 20 (60), 25-51.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Browne M. W. & Cudeck R. (1993). Alternative ways of assessing model fit. *Sociological Methods and Research*, 21(2), 230-258.
- Bryant, W. D. A. & Throsby, D. (2006). Creativity and the behavior of artists. En Ginsburg, V. A. y Throsby, D. (eds.) *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier, 507-530.
- Bürkner, H. J., & Lange, B. (2017). Sonic capital and independent urban music production: Analysing value creation and ‘trial and error’ in the digital age. *City, Culture and Society*, 10(March), 33–40.  
Doi: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.04.002>
- Caves, R. (2003). Contracts between Art and Commerce. *Journal of Economic Perspectives*, 17 (2), 73–84. doi:10.1257/089533003765888430.
- Chadabe, J. (1999). The performer is us. *Contemporary Music Review*, 18(3), 25–30.  
<https://doi.org/10.1080/07494469900640321>

- Chan, M. K., Au, W. T., & Ying, C. (2017). Developing Validating a Theater Experience Scale. *Empirical Studies of the Arts*, 35(2), 169-193. Doi: 10.1177/0276237416662737.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. Newbury Park, CA: Pine Forge Press.
- Choi, A. S., Papandrea, F. & Bennett, J. (2007). Assessing cultural values: developing an attitudinal scale. *Journal of Cultural Economics*, 31(4), 311-335. Doi: 10.1007/s10824-007-9045-8.
- Chojnacka, E. (2001). L'Interprete la memoire du compositeur (the performer the essence of the composer). *Contemporary Music Review*, 20(1), 25–34. <https://doi.org/10.1080/07494460100640041>
- Christensen, J. F. & Calvo-Merino, B. (2013). Dance as subject for empirical aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 7(1), 76-88. Doi: 10.1037/a0031827.
- Circular 92, Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. Dec. 2012. Recuperado de: <https://www.copyright.gov/title17/>
- Circular 96. Code of Federal Regulations, Title 37- Patents, Trademarks, and Copyrights, Copyright Office regulations codified in the Code of Federal Regulations (CFR). Recuperado de: <https://www.copyright.gov/title37/202/>.
- Connolly, M. & Krueger A. B. (2006). Rockonomics: The economics of Popular Music. En Ginsburgh, V. A. & Throsby (Eds.). *Economics of Art and Culture*. Elsevier. Doi: 10.3386/w11282.
- Cox, R. K., Felton, J. M. & Chung, K. H. (1995). The concentration of Commercial Success in Popular Music: An analysis of the Distribution of Gold Records. *Journal of Cultural Economics*, 19 (4), 333–340. Doi: 10.1007/BF01073995.
- Cuadrado-García, M., Seric, M. & Gallarza, M. G. (2018). Evaluating dance consumption through the experiential value approach. *Market-Trziste*, 30(2): 147-164. Doi: 10.22598/mt/2018.30.2.147.
- Cruces Roldán, C. (2000). El Flamenco. En *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Siglo XXI, Sevilla: Ediciones Tartessos.

- Cruces Roldán, C. (2001). *El flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de la Voz de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural*, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- de Román, R. (2003). *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*. Madrid: REUS.
- de Román, R. (2010). Derecho de propiedad intelectual de los artistas intérpretes o ejecutantes como derecho análogo al derecho de autor. *Diario La Ley*, no. 7987. LA LEY. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3186011>.
- de Sancha-Navarro, J. M., Palma, L. & Oliver-Alfonso, M. D. (2019). Explanatory factors of university student participation in flamenco. *Economics and Sociology*, 12(4): 130-148. Doi: 10.14254/2071-789X.2019/12-4/8.
- Dekker, E. (2015). Two approaches to study the value of art and culture and the emergence of a third. *Journal of Cultural Economics*, 39(4), 309-326. Doi: 10.1007/s10824-014-9237-y.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Valencia, España: Pre-Textos.
- Donnier P. (2011). Descripción multimedia del flamenco. ¿Un nuevo medio de transmisión oral?. En José Miguel Díaz-Bañez & Francisco Javier Escobar Borrego (Eds.), *Investigación y flamenco*. Sevilla: Signatura, 83-95.
- Edinburgh, C. (2012). Form and spontaneity: Training for improvisation in football and theatre. *Theatre, Dance and Performance Training*, 3(2), 199–207. <https://doi.org/10.1080/19443927.2012.686448>
- Elliot, J. I. (2003). From partnership to profits: the role of corwriting with recording artists as a strategic plan for copyright exploitation. *Popular Music and Society*, 26(2), 169-181. Doi: 10.1080/0300776032000095503.
- Felton, M. V. (1978). The Economics of the Creative Arts: the case of the composer. *Journal of Cultural Economics*, 2(1), 41–61. Doi: 10.1007/BF02479731.
- Ferrer-i-Carbonell & Frijters, P. (2004). How important is methodology for the estimates of the determinants of happiness? *Economic Journal*, 114 (July), 641-659.
- Frey, B. (2000). *La economía del arte*. Barcelona. Colección estudios económicos.
- Galacho Abolafio, A. F. (2014). *La obra derivada musical. Entre el plagio y los derechos de autor*. Madrid: Aranzadi.

- Galacho Abolafio, A. F. (2017). Artículo 105. Definición de artistas intérpretes o ejecutantes. En Palau Ramírez, F. & Palao Moreno, G. (dirs.) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1291-1306.
- Gallarza, M. G. & Gil, I. (2006). “Desarrollo de una escala multidimensional para medir el valor percibido de una experiencia de servicio”. *Revista española de investigación de marketing*, 10(2), 25-59. Recuperado de: [http://www.esic.edu/documentos/revistas/reim/070704\\_185800\\_E.pdf](http://www.esic.edu/documentos/revistas/reim/070704_185800_E.pdf).
- Gamboa, J. M. & Núñez, F. (2003). *Camarón. Vida y obra*. Iberautor Promociones Culturales.
- García-Sánchez, I., das Neves Almeida, T. A. & Paes de Barros Camara, R. (2015). A proposal for a Composite Index of Environmental Performance (CIEP) for countries. *Ecological Indicators*, 48, 171-188.
- Geiger, C. (2017). Copyright as an access right: Securing cultural participation through the protection of creators’ interests. En Rebecca Giblin and Kimberlee Weatherall (Eds.), *What if we could reimagine copyright*, (p. 73-109). ANU Press.
- Glaser, B. G., & A. L. Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, IL: Aldine.
- Gómez-Vega, M. & Herrero-Prieto, L. C. (2019). Measuring emotion through quality: evaluating the musical repertoires of Spanish symphony orchestras. *Journal of Cultural Economics*, 43(2), 211-245. Doi: <https://doi.org/10.1007/s10824-018-9337-1>.
- González Betancur, J. D. (2013). Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(1), 41-58.
- Gorton, D., & Östersjö, S. (2016). Choose Your Own Adventure Music: On the Emergence of Voice in Musical Collaboration. *Contemporary Music Review*, 35(6), 579–598. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1282596>
- Groves, R. M. (1989) Nonresponse in sample surveys. *Survey Errors and Survey Costs*, Vol. 536, John Willey & Sons, pp. 133-183.
- Hadida, A. L. (2010). Commercial success and artistic recognition of motion picture projects. *Journal of Cultural Economics*, 34(1), 45–80. <https://doi.org/10.1007/s10824-009-9109-z>

- Hair, J.F. Anderson, R. E., Tatham, R. L. & Black, W. C., (1999) *Análisis multivariante*, Pearson, Prentice Hall.
- Hansmann H. & Santilli M. (2001). Royalties for Artists versus Royalties for Authors and Composers. *Journal of Cultural Economics*, 25(4), 259–281.
- Harkins, P. (2012). Extending the term: The gowers review and the campaign to increase the length of copyright in sound recordings. *Popular Music and Society*, 35(5), 629–649. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.709664>
- Hekkert, P. & Van Wieringen, P. C. W. (1996). Beauty in the Eye of Expert and Non-expert Beholders: a study in the appraisal of art. *The American Journal of Psychology*, 109(3), 189-407.
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. & Aguado, L. F. (2017). Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16, 175-194.
- Heredia-Carroza, J., Palma, L., & Aguado, L. F. (2019a). Song, performance and authorship: The case of flamenco in Spain. *Trames*, 23(1), 3–14. <https://doi.org/10.3176/tr.2019.1.01>
- Heredia-Carroza, J., Palma, L., & Aguado, L. F. (2019b). Why does copyright ignore performers? The case of flamenco in Spain. *Journal of Arts Management, Law and Society*, 49(5), 347-364. Doi: 10.1080/10632921.2019.1646682.
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., (2019c). Flamenco y Derechos de Autor. El caso de Camarón de la Isla. *Arbor*, 195(791), a496. Doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1009>.
- Heredia-Carroza, J. (2019). Flamenco Performer's Perceived Value: Development of a Measurement Index. *Scientific Annals of Economics and Business*, 66, 59–71. doi:10.2478/saeb-2019-0017.
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., (2020a). How to measure Intangible Cultural Heritage value? The case of flamenco in Spain. *Empirical Studies of the Arts*. Doi: 10.1177/0276237420907865.
- Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Marín, A. (2020) Determinants of attendance frequency to flamenco shows in Spain. *Revista de Métodos Cuantitativos para la Economía y la Empresa*, 29 (Junio 2020), 79-98.
- Hernando, E. (2015). El valor percibido del arte: desarrollo de una escala de medición. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. Recuperado de:

[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663322/hernando\\_calero\\_elisa.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663322/hernando_calero_elisa.pdf?sequence=1)

- Hernando, E. & Campo, S. (2017a). Does the Artist's Name Influence the Perceived Value of an Art Work? *International Journal of Arts Management*, 19(2), 49–58.
- Hernando, E. & Campo, S. (2017b). An Artist's Perceived Value: Development of a Measurement Scale. *International Journal of Arts Management*, 19(3), 33–47.
- Hertzman, M. A. (2009). A brazilian counterweight: music, intellectual property and the African Diaspora in Rio de Janeiro (1910s-1930s). *Journal of Latin American Studies*, 41(4), 695-722.
- Holbrook, M. B. & Hirschman, E. (1982). The Experiential Aspects of Consumption: consumption fantasies, feelings, and fun. *Journal of Consumer Research*, 9(2), 132-140. Doi: 10.1086/208906.
- Holbrook, M. B. (1999). Popular Appeal vs. Expert Judgments of Motion Pictures. *Journal of Consumer Research*, 26(2), 144-55. Doi: 10.1086/209556.
- Horton, N. & Lipsitz, S. (2001). Multiple imputation in practice: comparison of software packages for regression models with missing variables. *Am. Statist*, 55(3), 244-254.
- Hutter, M. & Frey, B. (2010). On the Influence of Cultural Value on Economic Value. *Revue d'économie politique*, 120, 35–46. Doi: 10.3917/redp.201.0035.
- Icazuriaga, J., Cuadrado-García, M. & Miquel, M. J. (2016, September). Analysing Perceived Value, Satisfaction and Purchase Intention in the Music Industry. *7th Vienna Music Business Research Days*, Viena, Austria.
- Infante, B. (1980). *Orígenes de lo Flamenco y Secreto del Cante Jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- International Round Table: Intangible Cultural Heritage, Working Definitions. (2001). Turin, Italy. Recuperado de:  
[https://ich.unesco.org/en/events?meeting\\_id=00057](https://ich.unesco.org/en/events?meeting_id=00057).
- Jola, C., Ehrenberg, S. & Reynolds, D. (2012). The experience of watching dance: phenomenological-neuroscience duets. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1), 17-37. Doi: 10.1007/s11097-010-9191-x.
- Jöreskog, K. G. (1971). Statistical analysis of sets of congeneric tests. *Psychometrika*, 36(2), 109-133.

- Jöreskog, K. G., & Sörbom, D. (1993). Lisrel 8: Structured equation modeling with the Simplis command language, Scientific Software International.
- Kapferer, J. N. & Schuilling, I. (2004). Executive Insights: Real Differences between Local and International Brands: Strategic Implications for International Marketers. *Journal of International Marketing*, 12(4), 97-112. Doi: 10.1509/jimk.12.4.97.53217.
- Klamer, A. (2003). A pragmatic view on values in economics. *Journal of Economic Methodology*, 10(2), 191-212.  
Doi: <https://doi.org/10.1080/1350178032000071075>
- Klamer, A. (2016). The value-based approach to cultural economics. *Journal of Cultural Economics*, 40(4), 365–373. Doi: <https://doi.org/10.1007/s10824-016-9283-8>
- Landes, W. M. & Posner, R. A. An Economic Analysis of Copyright Law. *Journal of Legal Studies*. Vol. 325 (33), pp. 344–53, 1989. Recuperado de: <https://cyber.harvard.edu/IPCoop/89land1.html>
- Lazzaro, E. (2006). Assessing Quality in Cultural Goods: The Hedonic Value of Originality in Rembrandt's Prints. *Journal of Cultural Economics*, 30(1), 15-40. Doi: 10.1007/s10824-005-1918-0.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal Of Psychology*, 95, 489-508.
- Leder H. & Nadal, M. (2014). Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics, *British Journal of Psychology*, 105, 443-464.
- Levinson, J. (2015). *Musical Concerns, Essays in Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lundy, D. E. & Smith, J. L. (2017). It's tough to be a Critic: Professional vs. Non-professional Music Judgment. *Empirical Studies of the Arts*, 35(2), 139-168. Doi: 10.1177/0276237416661989.
- Malthouse, E. C., & Calder, B. J., (2002). Measuring Newspaper Readership: a qualitative variable approach. *The International Journal on Media Management*, 4(4), 248-260.
- Manuel, P. (2006). The Saga of a Song: Authorship and Ownership in the Case of "Guantanamera". *Latin American Music Review*, 27(2), 121–147. Doi: 10.1353/lat.2007.0007.

- Manuel, P. (2010). Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present. *Ethnomusicology*, 54(1), 106–135.
- Marcos, C. (2010, 24 de noviembre) El último concierto de Camarón. El País. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/2010/11/24/madrid/1290601469\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/11/24/madrid/1290601469_850215.html)
- Márquez Limón, R. (2017). *La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipología*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de:  
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/63972>.
- Marsh, H. W, & Hocevar, D. (1985). Application of confirmatory factor analysis to the study of self-concept: first- and higher order factor models and their invariance across groups. *Psychological Bulletin*, 97(3), 562-582.
- McNeil, A. (2017). Seed ideas and creativity in Hindustani raga music: beyond the composition-improvisation dialectic. *Ethnomusicology Forum*. Doi: 10.1080/17411912.2017.1304230.
- McQueen, H. L. & Peacock, A. (1995). Implementing performing rights. *Journal of Cultural Economics*, 19, 157-175.
- Meiseberg, B. (2014). Trust the artist versus trust the tale: Performance implications of talent and self-marketing in folk music. *Journal of Cultural Economics*, 38(1), 9–42. Doi: <https://doi.org/10.1007/s10824-012-9196-0>
- Montoro-Pons, J.D. & Cuadrado-García, M. (2011). Live and prerecorded popular music consumption. *Journal of Cultural Economics*, 35(1):19-48. Doi: 10.1007/s10824-010-9130-2.
- Montoro-Pons, J. D. & Cuadrado-García, M. (2013). Empirical insights into recorded music consumer behavior and copyright infringement. *Music and Law (Sociology of Crime, Law and Deviance)*, 18: 245-267. Doi: 10.1108/S1521-6136(2013)0000018015.
- Montoro-Pons, J. D. & Cuadrado-García, M. (2019). Music festivals as mediators and their influence on consumer awareness. *Poetics*. Doi: 10.1016/j.poetic.2019.101424.
- Negus, K., J. Street, & A. Behr. (2017). “Copying, Copyright, and Originality: Imitation, Transformation, and Popular Musicians.” *European Journal of Cultural Studies*, 20 (4), 363–80. Doi:10.1177/1367549417718206.

- Noonan, D. S. (2003). Contingent valuation and cultural resources: a meta-analytic review of the literature. *Journal of Cultural Economics*, 27(3-4), 159-176. Doi: 10.1023/A:1026371110799.
- Nunnally, J. C. (1967). *Psychometric Theory*. New York: McGraw-Hill.
- Ordóñez Flores, E. (2011). La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco. *Arte, individuo y sociedad*, 23(1), 19-28. Doi: 10.5209/rev\_ARIS.2011.v23.n1.2.
- Osborne, R. (2017). Is Equitable Remuneration Equitable? Performers' Rights in the UK. *Popular Music and Society*, 40(5), 573–591. <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1348660>
- Palma, M. L., Palma, L. & Aguado, L. (2013). Determinants of cultural and popular celebraion attendace: the case study of Seville Spring Fiestas. *Journal of Cultural Economics*, (37)1:87-107.
- Palma, L., Palma, M. L., Rodríguez, A., Martín, J. L., & Cascajo, I. (2017). Live flamenco in Spain: A dynamic analysis of supply, with managerial implications. *International Journal of Arts Management*, 19(3), 58–70.
- Palmer, C. (1996). Anatomy of Interpretación: sources of musical expression. *Music Perception*, 13(3), 433-453.
- Pearson, V. (2010). Authorship and improvisation: Musical lost property. *Contemporary Music Review*, 29(4), 367–378. Doi: <https://doi.org/10.1080/07494467.2010.587314>
- Pitt, I. L. (2010). Superstar effects on royalty income in a performing rights organization. *Journal of Cultural Economics*, 34(3), 219–236. Doi: <https://doi.org/10.1007/s10824-010-9123-1>
- Plant A. (1934). The economic aspect of copyright in books. *Economica*, New Series, 1(2), 167–195.
- Plataforma en Defensa de la Cultura. (2016). *Libro blanco de la Cultura*. Editorial Dilema S. L. Madrid.
- Prieto-Rodríguez, J. & Fernández-Blanco, V. (2000). Are Popular and Classical Music listerners the same people? *Journal of Cultural Economics*, 24(2), 147–164, May. 2000.
- Prouty, K. E. (2006). Orality, literacy, and mediating musical experience: Rethinking oral tradition in the learning of jazz improvisation. *Popular Music and Society*, 29(3), 317–334. <https://doi.org/10.1080/03007760600670372>

- Pulido Pavón, N., Palma Martos, L. & Aguado, L. (2016). Derechos de autor. Enfoque económico, evolución y perspectivas. *Revista de Economía Institucional*. 18, 35 (nov. 2016), 151-169. DOI:<https://doi.org/10.18601/01245996.v18n35.08>.
- Rangel, H. (2011). *La observancia de los derechos de propiedad intelectual*. Recuperado de:  
[http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/627/wipo\\_pub\\_627.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/627/wipo_pub_627.pdf)
- Radbourne, J., Johanson, K., & Glow, H. (2009). Empowering Audiences to Measure Quality Participations, *Journal of Audience & Reception Studies*, 7(2), 360–379.
- Radbourne, J., Johanson, K., Glow, H., & White, T., (2010). The Audience Experience: measuring quality in the performing arts. *International Journal of Arts Management*, 11(3), 16–29.
- Reyes, J. (2013). Umbrales, intérpretes e interfaces en la ejecución de obras abiertas. *Revista Ojo al Arte*, ISSN: 1909-9134, *Memorias Congreso Internacional de Artes del Caribe*, Cartagena, Colombia. Recuperado de:  
<https://ccrma.stanford.edu/~juanig/papers/threshold.pdf>
- Romero, J. (1996). *La Otra Historia del Flamenco*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Rosón, T. (2010). El Flamenco como Obra Musical, Coreográfica, and Escénica. Las obras originales y derivadas: versiones, arreglos y utilización de las obras. In Castilla, M. (Ed.), *El Flamenco y los Derechos de Autor*, 23-38. Madrid: REUS.
- Rushton, M. (1998). The moral Rights of Artists: Droit Moral ou Droit Pécuniaire? *Journal of Cultural Economics*, 22(1), 15–32. Doi: 10.1023/A:1007454719802.
- Sáenz de Tejada, I. (1992, 2 de agosto). La herencia de un príncipe. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1992/08/02/cultura/712706402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/08/02/cultura/712706402_850215.html).
- San Cristóbal Opazo, U. P. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de interpretación en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 207-231.
- Schiaffini, G. (2006). Never improvise improvisation. *Contemporary Music Review*, 25(5/6), 575-576. Doi: 10.1080/07494460600990711.
- Scionti, I. (2017). *La guitarra flamenca: tradición e innovación*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Schuschny, A. & Soto, H. (2009). Guía metodológica diseño de indicadores compuestos de desarrollo sostenible. In: *Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEAPI)*. Naciones Unidas, Chile.

- Shanahan, J. L. (1978). The consumption of music: integrating aesthetics and economics. *Journal of Cultural Economics*, 2(2), 13-26.
- Schroeder, M. R. (1991). *Fractals, chaos, power laws: Minutes from an infinite paradise*. New York: W.H Freeman.
- Sentencia de la Cour de Cassation, 1ère chambre civile - Manitas de Plata. 1 July 1970.
- Simonton, D. K. (2014). Creative Genius in Literature, Music and the Visual Arts. En Ginsburgh, V. A. & Throsby, D. (Eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture* (p. 14-49). Elsevier.
- Srakar, A. Copic, V. & Verbic, M. (2017). European cultural statistics in a comparative perspective: index of economic and social condition of culture for the EU countries. *Journal of Cultural Economics*, 1-37. Doi: 10.1007/s10824-017-9312-2.
- Taylor, C. (2014). Performing for affect? Immaterial labour and performer training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 5(2), 181–196. <https://doi.org/10.1080/19443927.2014.925486>
- Thomas, P. (2007). Determining the indeterminate. *Contemporary Music Review*, 26(2), 129–140. <https://doi.org/10.1080/07494460701250866>
- Throsby, D. (1994). The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1–29.
- Throsby, D. (2001). *Economía y cultura*. Cambridge University Press, Madrid. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=72208>
- Throsby, D. (2003). Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics*, 27(3-4), 275-285.
- Throsby, D. (2010) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Capetown, Singapore, Sao Paulo, Delhi, Dubai, Tokyo: Cambridge.
- Throsby, D. (2016). The Composer in the Market Place Revisited: The Economics of Music Composition Today. In Rizzo, I y Towse, R. *The Artful Economist. A new look at Cultural Economics*, Springer 153-170.
- Towse, R. (1999). Copyright and economic incentives: An application to performers' rights in the music industry. *Kyklos*, 52(3), 369–390. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6435.1999.tb00223.x>

- Towse, R. (2006). Copyright and artists: A view from cultural economics. *Journal of Economic Surveys*, 20(4), 567–585. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6419.2006.00256.x>
- Towse, R. (2007). The Singer or the Song ? Developments in Performers ' Rights from the Perspective of a Cultural Economist. *Review of Law and Economics*, 3(3), 745–766. <https://doi.org/10.2202/1555-5879.1158>
- Towse, R. (2010). A textbook of Cultural Economics. Cambridge.
- Towse, R. & Rizzo, I. (2016). *Copyright and Music Publishing in the UK. The Artful Economist. A new look at Cultural Economics*, Springer.
- Tschacher, W., Bergomi, C., & Tröndle, M. (2015). The Art Affinity Index (AAI): an instrument to assess art relation and art knowledge. *Empirical Studies of the Arts*, 33(2), 161-174. Doi: 10.1177/0276237415594709.
- Van Tongeren, C. (2017). Distinctive culture: Framing flamenco artistry in Polígono Sur: El arte de las Tres Mil by Dominique Abel. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(2), 169-189. Doi: 10.1080/14636204.2017.1308633.
- Varian, H. R. (2005). Copying and Copyright. *Journal of Economic Perspectives*, 19(2), 121–138. <https://doi.org/10.1257/0895330054048768>
- Vartanian, O., Navarrete, G., Chatterjee, A., Brorson Fich, L., Gonzalez-Mora, J. L., Leder, H., Modroño, C., Nadal, M., Rostrup, N., & Skove, M. (2015). Architectural Design and the Brain: effects of ceiling height and perceived enclosure on beauty judgments and approach-avoidance decisions. *Journal of Environmental Psychology*, 41, 10-18.
- Webb, B. (2007). Partners in creation. *Contemporary Music Review*, 26(2), 255–281. <https://doi.org/10.1080/07494460701250908>
- Werck, K. & Heyndels, B. (2007). Programmatic choices and the demand for theatre: the case of Flemish theatres. *Journal of Cultural Economics*, 31(1), 25–41. Doi: 10.1007/S10824–006–9026–3.
- Westbrook R. & Olivier R. (1991), The dimensionality of consumption emotion patterns and consumer satisfaction, *Journal of Consumer Research*, 18 (junio), 84-91.
- Yoo, B., & Donthu, N. (2001). Developing and validating a multidimensional consumer-based Brand equity scale. *Journal of Business Research*, 52(1), 1-14.
- Zavalloni, C. (2006). On improvisation. *Contemporary Music Review*, 25(5–6), 539–540. <https://doi.org/10.1080/07494460600990638>

## ANEXOS

### ANEXO I: Composición del panel de expertos entrevistados

<b>ARTISTAS<sup>63</sup></b>	José Mercé	Premio <i>Masters of Mediterranean Music del Mediterranean Music Insitute (MMI)</i> de Berklee College of Music. Medalla de Andalucía <sup>64</sup> 2010. 1 Disco doble Platino, 2 discos de Platino y 2 discos de oro.
	Tomatito	Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes <sup>65</sup> 2016.
	Marina Heredia	Giraldillo <sup>66</sup> al cante 2016. Premio Mejor disco de Cante Flamenco 2010, por la crítica Nacional de <i>Flamenco</i> .
	Paco Cepero	Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2003.
	Rocío Márquez	Ganadora de la lámpara minera <sup>67</sup> en 2008 y del Giraldillo a la innovación 2016.
	Barullo	Ganador del Concurso Nacional de Córdoba <sup>68</sup> 2016. Modalidad Baile.
<b>POLÍTICO E INVESTIGADOR</b>	Dr. Juan Manuel Suárez Japón	Consejero de Cultura y Medioambiente de la Junta de Andalucía en el periodo 1990-1994.

<sup>63</sup> Todos ellos son tanto intérpretes como compositores de muchas de las obras en las que participan.

<sup>64</sup> Título honorífico creado por la Junta de Andalucía en 1985, que tiene por objeto reconocer “*las acciones, servicios y méritos excepcionales o extraordinarios realizados en tiempos de paz por ciudadanos, grupos o Entidades andaluzes, españoles o extranjeros*” que representen “*el ejercicio de virtudes individuales o colectivas que tengan como referencia la solidaridad y el trabajo en beneficio de los demás ciudadanos*”. Todo ello regulado por el Decreto 117/85, de 5 de junio.

<sup>65</sup> Es una medalla que concede el Ministerio de Cultura de España a aquellas personas o instituciones que destaquen en los campos literario, dramático, musical, coreográfico, de interpretación, etc.

<sup>66</sup> Reconocimiento que otorga la Bienal de Sevilla.

<sup>67</sup> Reconocimiento que otorga el Festival Internacional del Cante de las Minas, celebrado cada año en el municipio de La Unión (en la Región de Murcia).

<sup>68</sup> Reconocimiento otorgado por el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, certamen de carácter trianual que se celebra en la ciudad de Córdoba (España) desde 1956.

		Catedrático de Geografía Humana por la Universidad Pablo de Olavide.
<b>REPRESENTANTES SGAE<sup>69</sup></b>	D. Javier Losada Calvo	Vicepresidente de Pequeño Derecho de SGAE. Miembro del Consejo de Administración de AIE (1999-2012).
	D. José Manuel Gamboa	Periodista, escritor y productor musical español, especializado en <i>Flamenco</i> . Actualmente desempeña el cargo en SGAE de analista técnico musical en la especialidad de <i>Flamenco</i> y es miembro del cuerpo académico de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.
<b>REPRESENTANTES AIE<sup>70</sup></b>	D. Álvaro Hernández-Pizón	Director de Asesoría jurídica y Estrategia de Recaudación.
	D. Pedro Rivas Prieto	Abogado de AIE.
<b>GESTORES CULTURALES</b>	D. Cristóbal Ortega Martos	Director artístico de la Bienal de Sevilla <sup>71</sup> desde 2014.
	Dña. Isamay Benavente Ferrera	Directora artística del Festival de Jerez de la Frontera <sup>72</sup> .
	D. Manuel Herrera Rodas	Actualmente Director artístico de los Jueves flamencos organizados por la Fundación Cajasol <sup>73</sup> y miembro del Consejo Asesor de la Bienal de

<sup>69</sup> Sociedad General de Autores y Editores de España. Para más información: <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/index.aspx>

<sup>70</sup> Sociedad de Artistas, Intérpretes o Ejecutantes de España. Para más información: <https://www.aie.es/>

<sup>71</sup> La Bienal es el gran acontecimiento internacional del mundo del flamenco. Se celebra cada dos años en Sevilla, donde se dan cita los aficionados y profesionales del sector de todo el mundo. Para más información: <http://www.labienal.com/>

<sup>72</sup> Jerez de la Frontera es considerado por los entendidos del *Flamenco* como uno de los puntos geográficos más importantes. La ciudad tiene un estilo propio y una idiosincrasia muy definida, siendo su Festival de uno de los más importantes ofrecidos por el mercado. Para más información: [http://www.jerez.es/webs\\_municipales/festival\\_jerez/](http://www.jerez.es/webs_municipales/festival_jerez/)

<sup>73</sup> Ciclo de conciertos y recitales de *Flamenco* organizados por la Fundación Cajasol. Para más información: <https://fundacioncajasol.com/tag/jueves-flamencos/>

		Sevilla. Además fue Director artístico de la Bienal de Sevilla en el periodo 1997-2006.
<b>CENTRO ANDALUZ DE DOCUMENTACIÓN DEL FLAMENCO<sup>74</sup></b>	Dña. Ana María Tenorio Notario	Responsable del CADF

Fuente: Elaboración Propia

---

<sup>74</sup>Se crea en 1987 para la conservación del arte jondo a través de una importante labor de recuperación, catalogación y difusión del patrimonio cultural andaluz. Para más información: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/>

## ANEXO II: Guion utilizado para la realización de entrevistas

Para la realización de la presente entrevista, se hace necesaria la explicación del modelo presentado en el artículo: *Originalidad subjetiva y Copyright. El caso del Flamenco en España*, que se hará presencialmente por parte de D. Jesús Heredia Carroza, Doctorando en Economía, en el Departamento de Economía Aplicada e Historia Económica de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de los Doctores Luis Palma Martos y Luis Fernando Aguado Quintero.

Debemos remarcar al inicio de la presente entrevista que cuando hablamos de “intérpretes” solo nos referimos a aquellos que tienen consideración de “intérpretes creativos”. Este tipo se caracteriza por aportar originalidad subjetiva a la obra, y por tanto hace que el valor cultural de la misma se vea aumentado.

Objetivo: Conocer la opinión de intérpretes de *Flamenco* acerca de la valoración de su trabajo:

- a. en cuanto al aporte creativo en el contexto de una obra musical y,
- b. en el marco de la normativa de Derechos de Autor.

[Tenga presente que una obra musical está formada por cuatro elementos estructurales: armonía, ritmo, melodía y letra].

### PARTE I: Aporte creativo en el contexto de la obra musical

[1.] En su concepto, ¿cuáles son los principales aportes de un intérprete a una obra musical?

[2.] En su concepto, ¿qué elementos reflejan la originalidad/creatividad/valor del aporte del intérprete a la obra musical?

[3.] ¿Qué podría medir ese aporte [p.ej. algún distintivo especial en su voz, una expresión característica, el éxito en ventas]?

[4.] Explique el método de trabajo para la creación de la obra flamenca. Cómo participa en el proceso de producción artística. ¿Cómo es el momento en el que está actuando de cara al público?

[5.] ¿Qué papel juegan conceptos como: espontaneidad, recreación, oralidad, improvisación o intuición en el flamenco?

[6.] De los elementos estructurales citados al inicio de la entrevista, en su concepto, ¿cuáles aporta el intérprete?

## **PARTE II: Derechos de Autor**

[7.] Los ingresos obtenidos por presentaciones (p.ej. conciertos en vivo), venta de música (CD, Internet), y otras actividades (p.ej. publicidad) obtenidos a lo largo de la carrera artística, en su concepto son suficiente remuneración para el trabajo creativo que aporta el intérprete en una obra musical.

[8.] En noticias aparecidas en los medios, observamos cómo algunos intérpretes consideran que su creatividad no está totalmente protegida. ¿Qué opina de esta situación?

[9.] Artistas ya consagrados, están interpretando temas en los que ellos aparecen como coautores de los mismos. ¿Cuál es su impresión sobre esta situación?

[10.] ¿Conoce los derechos de los intérpretes contenidos en la Ley de Derechos de Autor (Libro II del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual)? Si/ No.

[11.] ¿Podría indicarnos rápidamente a qué se refieren esos derechos?

[12.] Podría explicarnos de qué forma ha gestionado usted sus derechos de Propiedad Intelectual.

[13.] Cite algún aspecto que considere no se haya tratado en esta entrevista y que considere necesario.

**PARTE III: Futuros estudios**

[14.] Cite tres intérpretes creativos.

[15.] En su opinión, ¿cuáles son sus principales aportes al Flamenco?

[16.] Como se ha observado en álbumes como OMEGA, o la Leyenda del Tiempo, el valor cultural es algo que fluctúa en el tiempo. Cuando graba un álbum, ¿tiene en cuenta este tipo de variables? ¿Qué hace transgresores a estos álbumes?

[17.] ¿Qué papel juega el Legado dejado por un artista en el estilo Flamenco y en sus intérpretes futuros? Hoy día bajo su criterio en qué época se encuentra dicho estilo.

### ANEXO III: Instrumento de encuesta utilizado

#### Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del Flamenco en España.

Estimado amigo/a: me encuentro realizando mi tesis doctoral "Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del Flamenco en España" en la Universidad de Sevilla. La información del siguiente cuestionario facilita la comprensión del aporte creativo de los intérpretes al flamenco como género musical.

Le agradezco el tiempo que tome para diligenciar el cuestionario, no son más de 10 minutos, será de mucha utilidad para mi tesis.

#### Consumidor/Aficionado/Público en general

##### Sección 1: Perfil del consumidor/aficionado

1. ¿Qué nivel de conocimiento tiene de flamenco?

Ninguno     <sup>1</sup>     <sup>2</sup>     <sup>3</sup>     <sup>4</sup>     <sup>5</sup>     <sup>6</sup>     <sup>7</sup>    Experto

2. En el último año, ¿usted asistió a conciertos/presentaciones de flamenco en vivo?

- Sí  
 No

3. En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia?

- No asistí a ninguna presentación en vivo  
 Por lo menos una vez a la semana  
 Una vez al mes  
 Una vez cada tres meses  
 Una vez cada seis meses  
 Una vez al año

4. En caso de no haber asistido a conciertos/presentaciones de flamenco en vivo, ¿cuál es el motivo?

- Falta de dinero
- Los lugares donde se presentan están lejos
- Ausencia de este tipo de presentaciones en mi ciudad
- Falta de tiempo
- Desconocimiento de la realización de este tipo de presentaciones
- Desinterés/No me gusta el Flamenco

5. ¿Posee música flamenca?

- Sí
- No

6. Número de álbumes musicales de Flamenco que ha adquirido en el último año:

- Ninguno
- Entre 1 y 4
- Entre 5 y 9
- 10 o más álbumes

7. El medio que utiliza normalmente para escuchar Flamenco es:

- Actuaciones en vivo
- Música grabada (CDs, vinilos, etc.)
- A través de plataformas de Streaming (como Spotify o iTunes)
- YouTube
- Radio, Televisión

Otro: \_\_\_\_\_

8. ¿Cuánto tiempo lleva consumiendo flamenco?

Menos de 1 año

Entre 1 y 4 años

Entre 5 y 9 años

10 o más años

9. Principalmente, ¿quién le creó el gusto por el Flamenco?

Padres/Familiares en el hogar

Amigos

Iniciativa propia

Pareja

No me gusta el Flamenco

10. El último año, ¿ha asistido a presentaciones en vivo de otros géneros musicales?

Sí

No

**Sección 1: Perfil de los críticos**

1. ¿Cuánto tiempo lleva siendo crítico?

- Menos de 1 año
- De 1 a 4 años
- De 5 a 9 años
- 10 años o más

2. ¿Cuáles son los medios que más utiliza para transmitir su valoración crítica?

- La TV
- La radio
- La prensa escrita
- El blog personal
- Otros \_\_\_\_\_

### **Sección 1: Perfil de los gestores culturales**

1. ¿Cuánto tiempo lleva siendo gestor cultural?

- Menos de 1 año
- De 1 a 4 años
- De 5 a 9 años
- 10 años o más

2. ¿Qué porcentaje representa el flamenco dentro de los programas que usted diseña?

- Menos del 25%
- Del 25% al 49%
- Del 50% al 74%
- 75% o más

3. Cuando contrata un espectáculo de flamenco, ¿le impone al artista tocar ciertas piezas musicales?

- Sí, prefiero establecer qué piezas deben ser tocadas en el espectáculo.
- No, concedo al artista la libertad de elegir su repertorio.
- Algunas veces facilito una guía para continuar la temática del espectáculo.

**Sección 2: Preguntas relacionadas con aspectos de la obra de flamenco y la valoración de su agente creativo.**

**2.1 Valoración de la obra:**

A continuación, por favor indique su nivel de desacuerdo - acuerdo con las siguientes afirmaciones, siendo 1 Totalmente en desacuerdo y 7 totalmente de acuerdo. (Marque con una X en el recuadro).

*Cuando se valora la obra de flamenco, los siguientes elementos son importantes:*

	1	2	3	4	5	6	7	NS/NC
2.1.1. El palo en el que se enmarca la obra								
2.1.2. La estructura armónica de la obra								
2.1.3. El ritmo								
2.1.4. La melodía								
2.1.5. La letra								
2.1.6. El autor que compone la obra								
2.1.7. Antes de adquirir un disco de flamenco, se fija en la temática de las letras								
2.1.8. Cuando asiste a un concierto de flamenco conoce las obras que se van a interpretar de antemano								
2.1.9. Conoce al autor de las mismas								
2.1.10. El artista que interpreta la obra								
2.1.11. El nivel de improvisación								
2.1.12. Su dificultad técnica								
2.1.13. Considero esencial en el flamenco, la aportación del intérprete puesto que le impone su estilo y distinción especial								
2.1.14. Cuando asiste a un concierto de Flamenco basa su elección en el intérprete que va a actuar								

2.1.15. El intérprete puede hacer que una obra aparentemente sencilla, se convierta en una obra de arte								
2.1.16. El elemento que va a decidir en última instancia que la obra sea un éxito o un fracaso será el intérprete								
2.1.17. Considero al intérprete flamenco, participante activo en la creación de la obra								
2.1.18. Las figuras centrales en el Flamenco son los intérpretes								
2.1.19. Que esté de moda								
2.1.20. Que pueda generar un legado para las generaciones futuras								
2.1.21. El teatro o festival donde se representa								
2.1.22. Que obtenga premios y reconocimiento por parte de la industria musical								

## 2.2 Valoración del intérprete:

A continuación, por favor indique su nivel de desacuerdo - acuerdo con las siguientes afirmaciones, siendo 1 Totalmente en desacuerdo y 7 totalmente de acuerdo. (Marque con una X en el recuadro).

		1	2	3	4	5	6	7	NS/NC
2.2.1.	Que tenga un elemento distintivo en su voz								
2.2.2.	Su nivel técnico								
2.2.3.	Su capacidad de improvisar								
2.2.4.	La obra que interpreta el artista								
2.2.5.	Que sea coherente con su discurso artístico								
2.2.6.	Que sea innovador con su discurso artístico								
2.2.7.	Su edad								
2.2.8.	Su pertenencia a la etnia gitana								
2.2.9.	Que me emocione								
2.2.10.	Que genere reflexión en los espectadores								
2.2.11.	Que sienta el Flamenco								
2.2.12.	Que haga sentir el Flamenco								
2.2.13.	Que haya actuado en los mejores teatros y festivales								
2.2.14.	Que tenga premios y reconocimientos en el mundo del Flamenco								
2.2.15.	Nivel de ventas de sus discos								
2.2.16.	Nivel de ventas de entradas de sus espectáculos								
2.2.17.	La imagen que proyecta el artista								
2.2.18.	El reconocimiento por parte de expertos								
2.2.19.	Reconocimiento por parte del público								

### Sección 3: Aspectos relacionados con el autor y el intérprete

Por favor indique su nivel de desacuerdo - acuerdo con las siguientes afirmaciones, siendo 1 Totalmente en desacuerdo y 7 totalmente de acuerdo.

		1	2	3	4	5	6	7	NS/NC
3.1.	Cuando asiste a un concierto de flamenco, normalmente lo elige por el intérprete								
3.2.	El intérprete puede hacer que la pieza de flamenco se convierta en una obra de arte								
3.3.	El elemento que delimitará si una obra es un éxito o un fracaso es el intérprete								
3.4.	Considero al intérprete como partícipe activo de la creación de una pieza de flamenco								
3.5.	Las principales figuras del flamenco son los intérpretes								
3.6.	Considero al intérprete como una parte esencial en el flamenco porque aporta un estilo característico y especial								
3.7.	Antes de comprar un álbum de flamenco, miro la temática de las letras								
3.8.	Cuando asisto a un concierto de flamenco conozco, de antemano, las obras que se interpretarán								

#### Sección 4: Política Cultural

1. ¿Está usted de acuerdo con que el Flamenco para su conservación, preservación y sostenibilidad reciba ayudas con fondos públicos?

Sí

No

2. Tiene constancia de que algunos intérpretes muy famosos del Flamenco al final de su Carrera han terminado sus vidas o viven en condiciones económicas muy difíciles.

Sí

No

3. ¿Por qué considera que se puede generar esta situación? (Puede marcar varias opciones).

No ahorran fondos para la vejez en su mejor etapa como intérpretes activos

La remuneración que reciben es muy baja en este tipo de música

Falta de información acerca de sus derechos de propiedad intelectual (por ej. royalty)

Por las particularidades del mercado laboral en el Flamenco (por ej. no regularización de los contratos)

Otro: \_\_\_\_\_

4. Considera necesaria la creación de un Convenio Colectivo que regule el mercado laboral en el Flamenco

Sí

No

No Sabe/No Contesta

### Sección 5: Perfil Sociodemográfico

1. Sexo

Hombre

Mujer

2. Edad

Menos de 30 años

30 -39 años

40-49 años

50-59 años

60 o más años

3. Máximo nivel académico alcanzado por usted:

Ninguno

Primaria

Educación Secundaria

Bachillerato

Universitario

4. Nacionalidad:

Española

Otra: .....

En caso de que su nacionalidad sea española, ¿a qué Comunidad Autónoma pertenece?

.....

En caso de que quisiera ponerse en contacto conmigo, este es mi contacto:

Jesús Heredia Carroza. E-mail: [jeshercar@alum.us.es](mailto:jeshercar@alum.us.es)

**ANEXO IV: Méritos que soportan la defensa de la Tesis Doctoral de Jesús Heredia Carroza**

***CURRICULUM  
VITAE***



**Jesús Heredia Carroza**

**Teléfono de contacto:** 660371273

**Correo electrónico:** [jhercar12@gmail.com](mailto:jhercar12@gmail.com)

---

**Asistencia a seminarios de investigación:**

- 1. Social Theory, Politics & the Arts Conference en University of New Orleans, LA (USA).** Octubre 2019.
- 2. Research seminar about finance econometris hosted by Prof. Dr. Dimitrios Asteriou in Alexandru Ioan Cuza of Iasi (Rumanía) (research lead of Oxford Brookes Business School).** Mayo 2018, 30 HORAS.
- 3. Curso de Econometría en el marco del Doctorado en Ciencias Económicas de la Pontificia Universidad Javeriana Cali.** Agosto 2017. 36 HORAS.
- 4. Seminario impartido en la Universidad de Sevilla:** “Does Copyright understand the perceptions of the audience? The case of flamenco in Spain”. Mayo 2019.
- 5. VIII Workshop en Economía y Gestión de la Cultura en Universidad de Sevilla,** Marzo 2018.
- 6. Clase magistral impartida en el Aula de la experiencia de Osuna:** “Flamenco y Derechos de Autor. El Caso de Camarón de la Isla”. Febrero 2018.
- 7. Clase magistral impartida en el Aula de la experiencia de Osuna:** “Elementos distintivos de la obra musical flamenca. Un enfoque empírico”. Marzo 2018.
- 8. Seminario impartido en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (Colombia):** “Distinctive elements of the flamenco musical work. An empirical approach”. Enero 2018.
- 9. Seminario impartido en la Universidad Santiago de Cali (Colombia):** “¿Cómo y dónde publicar tu producto o resultado de investigación? Desde la experiencia de un doctorando internacional. Diciembre 2017.
- 10. 24th ADPR CONGRESS: Intellectual Capital and Regional Development: New Landscapes and Challenges for planning the Space.** Julio 2017, Covilha (Portugal).
- 11. V Taller annual de Posgrado de estudios avanzados de flamenco.** Universidad de Sevilla. Junio 2017. 10 HORAS.
- 12. Seminario impartido en la Universidad de Sevilla:** “Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España”. Abril 2017.
- 13. Seminario impartido en la Universidad Pablo de Olavide:** “Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España”. Marzo 2017.

14. **Clase magistral impartida en el Aula de la experiencia de Osuna:** “Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España”. Febrero 2017.
15. **Seminario impartido en la Universidad de Sevilla:** “Economía y gestión de la Industria Musical”. Mayo 2016.

#### **Presentación de comunicaciones por el doctorando:**

1. “Rethinking copyright for traditional popular music. The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L. F. **III Gijon Conference on the Economics of Leisure, Culture and Sport**. Octubre 2019. Gijón, España.
2. “Does Copyright understand the perception of the audience? The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. **STPA Conference**. October 2019. Nueva Orleans, EE. UU.
3. “Does Copyright understand the perceptions of the audience? The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. **Seminario Chino Español en investigación en economía de la cultura**. Julio 2019. Valladolid, España.
4. “Does Copyright understand the perceptions of the audience? The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. **15th International Conference on Arts and Cultural Management, AIMAC 2019**. Junio 2019. Venecia, Italia.
5. “Does Copyright understand the perceptions of the audience? The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. **IX Workshop en Economía y Gestión de la Cultura**. Marzo 2019. Meknés (Marruecos).
6. “La cultura y el arte como herramientas creativas para la generación de innovaciones sociales a nivel regional”. **XLIV International Conference on Regional Science**, García Flores, V., Palma Martos, L. y Heredia-Carroza, J. Noviembre 2018. Valencia (España).
7. “Determinants of attendance frequency to flamenco shows in Spain”. Heredia-Carroza, J. Palma, L. y Marín, A. **II Gijon Conference on the Economics of Leisure, Culture and Sport**. Octubre, 2018. Gijón (España)
8. “Playing Sports in Colombia: empirical evidence in the main cities (2008-2015)”. Espinosa, A., Heredia-Carroza, J. y Rodríguez-Puello, G. **II Gijon Conference on the Economics of Leisure, Culture and Sport**. Octubre, 2018. Gijón (España).
9. “Why does copyright ignore performers? The case of flamenco in Spain”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F., **Young workshop of International Music Business Research Days**, Septiembre, 2018, Viena (Austria).
10. “Distinguishable elements of the flamenco musical work. An empirical approach”. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. **VIII Workshop en Economía y Gestión de la Cultura**. Marzo 2018, Sevilla (España).
11. “Distinguishable elements of the flamenco musical work. An empirical approach”. **XXXII International Congress of Applied Economics**. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. y Aguado, L.F. Julio 2018, Huelva, (España).

12. “La creatividad en las regiones europeas. Estudio comparativo a partir del análisis clúster”. *XLIII International Conference on Regional Science*. Heredia-Carroza, J., Palma, L. y Pulido, N. November 2017, Sevilla (España).
13. “Estudio sobre la participación en espectáculos en vivo de flamenco de los estudiantes de la Universidad de Sevilla”. De Sancha, J., Palma, L., Oliver, M. y Heredia-Carroza, J. **I Seminario Iberoamericano de Economía de la Cultura**. Agosto 2017, Medellín (Colombia).
14. “Valor aportado por el intérprete a la obra musical y retribución de derechos de autor. El caso del flamenco en España”. Heredia-Carroza, J., Palma, L., y Aguado, L.F. **I Seminario Iberoamericano de Economía de la Cultura**. Agosto 2017, Medellín (Colombia).
15. “¿Dónde reside la creatividad en Europa? Análisis de los determinantes de agrupación de las regiones europeas”. Heredia-Carroza, J., Pulido, N. Palma, L. **24th ADPR CONGRESS: Intellectual Capital and Regional Development: New Landscapes and Challenges for planning the Space**. Julio 2017, Covilha (Portugal).
16. “¿Es el intérprete participante activo en el proceso de creación artística del flamenco? Una visión desde la Economía de la Cultura”. Heredia-Carroza, J., Palma, L. y Aguado LF. **V Taller Anual de Posgrado de Estudios Avanzados de Flamenco**. Junio 2017, Sevilla (España).
17. “Where does the creativity reside in Europe? An analysis of the determinants of the clustering of the european regions”. Heredia-Carroza, J., Pulido, N. Palma, L. **ASEPELT 2017- XXXI International Congress of Applied Economics**. Julio 2017, Lisboa (Portugal).
18. “Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España”. Heredia-Carroza, J., Palma, L. y Aguado, LF. **Workshop en Ciencias Económicas, Empresariales y Sociales**. Mayo 2017, Sevilla (España).
19. “The interpreter’s contribution in the value of musical work. The case of flamenco”. Heredia-Carroza, J., Palma, L. y Aguado, L.F. **7<sup>th</sup> Vienna Music Business Research Days**. Septiembre 2016, Viena (Austria).
20. “Originalidad subjetiva y copyright. El caso del flamenco en España”. Heredia-Carroza, J., Palma, L., y Aguado, L.F. **I Congreso Internacional de Flamenco y Comunicación**. Septiembre 2016, Sevilla (España).

#### **Publicación de artículos con factor de impacto:**

1. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L. & Aguado, L. F. (2017). Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16, 175-194.
2. Heredia-Carroza, J., Palma, L., & Aguado, L. F. (2019a). Song, performance and authorship: The case of flamenco in Spain. *Trames*, 23(1), 3–14. <https://doi.org/10.3176/tr.2019.1.01>
3. Heredia-Carroza, J., Palma, L., & Aguado, L. F. (2019b). Why does copyright ignore performers? The case of flamenco in Spain. *Journal of Arts Management, Law and Society*, 49(5), 347-364. Doi: 10.1080/10632921.2019.1646682.

4. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., (2019c). Flamenco y Derechos de Autor. El caso de Camarón de la Isla. *Arbor*, 195(791), a496. Doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1009>.
5. Heredia-Carroza, J. (2019). Flamenco Performer's Perceived Value: Development of a Measurement Index. *Scientific Annals of Economics and Business*, 66, 59–71. doi:10.2478/saeb-2019-0017.
6. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., (2020a). How to measure Intangible Cultural Heritage value? The case of flamenco in Spain. *Empirical Studies of the Arts*. Doi: 10.1177/0276237420907865.
7. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Marín, A. (2020) Determinants of attendance frequency to flamenco shows in Spain. *Revista de Métodos Cuantitativos para la Economía y la Empresa*, 29 (Junio 2020), 79-98.
8. Heredia-Carroza, J., Palma Martos, L., & Aguado, L. F., Creación e interpretación en el marco de los derechos de autor. El caso de la música popular tradicional. *Kepes*, 21 (enero-junio 2020), 113-143.

**Asistencia a cursos de formación en competencias de información y búsqueda de recursos bibliográficos de investigación:**

1. Curso “Conozca y gestione sus derechos de autor”, finalizado el 20 de abril de 2017, con un total de 3 horas. Certificado ICE nº 78384.
2. Curso “Introducción al horizonte 2020: oportunidades para la financiación de proyectos de investigación e innovación”, finalizado el 12 de mayo de 2017, con un total de 4 horas. Certificado ICE nº 78701.
3. Curso “Estrategias de publicación para doctorandos: cómo elegir la mejor revista para publicar”, finalizado el 1 de junio de 2017, con un total de 3 horas presenciales. Certificado ICE nº 81903.
4. Curso “Cómo dar visibilidad a la actividad investigadora de los doctorandos”, finalizado el 6 de junio de 2017, con un total de 3 horas presenciales. Certificado ICE nº 81025.

**Asistencia a reuniones de seguimiento de proyectos de I+D competitivos:**

Jesús es investigador del Grupo de Investigación en Economía, Gestión y Salud – ECGESA- de la Pontificia Universidad Javeriana Cali, desde mayo 2016 hasta la actualidad. Donde ha podido participar en los siguientes proyectos de investigación competitivos:

1. “Estudio de Caracterización de la Cultura del Pacífico como bien económico y cultural en el marco del desarrollo del festival de músicas del Pacífico Petronio Álvarez”. Estudio contratado por la Organización Internacional para las Migraciones. OIM/USAID. 2018.

2. “Reporte Empresarial Consolidado 2016-2017”. Estudio contratado por Valle por & para todos/ProPacífico. 2018.
3. “Estudio de impacto económico y social de la 61 Feria de Cali”. Estudio contratado por la Corporación de Ferias, Eventos y Espectáculos de Cali, CORFECALI, con la Pontificia Universidad Javeriana Cali. 2018.
4. “Estudio de impacto económico y social de la 60 Feria de Cali”. Estudio contratado por la Corporación de Ferias, Eventos y Espectáculos de Cali, CORFECALI, con la Pontificia Universidad Javeriana Cali.

**Participación en Workshop conjunto profesores-alumnos:**

1. “Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España”. Heredia-Carroza, J., Palma, L. y Aguado, LF. **Workshop en Ciencias Económicas, Empresariales y Sociales**. Mayo 2017, Sevilla (España).

**Estancia en un centro de investigación internacional para la obtención de la mención internacional de doctorado:**

1. **Estancia de investigación en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (Colombia)**. (Julio 2017-Enero 2018).

**Otras estancias de investigación:**

1. **Estancia de investigación en la Agencia de la Defensa de la Competencia de Andalucía dentro de la Cátedra de Política de Competencia y Mejora de la Regulación de la Universidad de Sevilla**. (Septiembre 2018 – Junio 2019).
2. **Estancia de investigación en la Universitatea Alexandru Ioan Cuza de Iasi (Rumanía)**. (Mayo 2017-Enero 2018).
3. **Estancia de investigación en la Agencia de la Defensa de la Competencia de Andalucía dentro de la Cátedra de Política de Competencia y Mejora de la Regulación de la Universidad de Sevilla**. (Enero 2017 – Julio 2017).

**Becas conseguidas:**

- Programa Erasmus Prácticas para realizar una estancia académica en el Departamento f Finance, Money and Public Administration de la Alexandru Ioan Cuza University of Iasi (Rumanía), entre el 1 de mayo de 2018 y el 1 de agosto de 2018. Cuantía: 900 €
- Programa de Movilidad Académica entre todas las Instituciones asociadas a la AUIP para realizar una estancia académica en el Departamento de Economía de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (Colombia), entre el 18 de junio de 2017 y el 21 de enero de 2018. Cuantía 1.200 €

**ANEXO V: Artículos publicados por el doctorando**