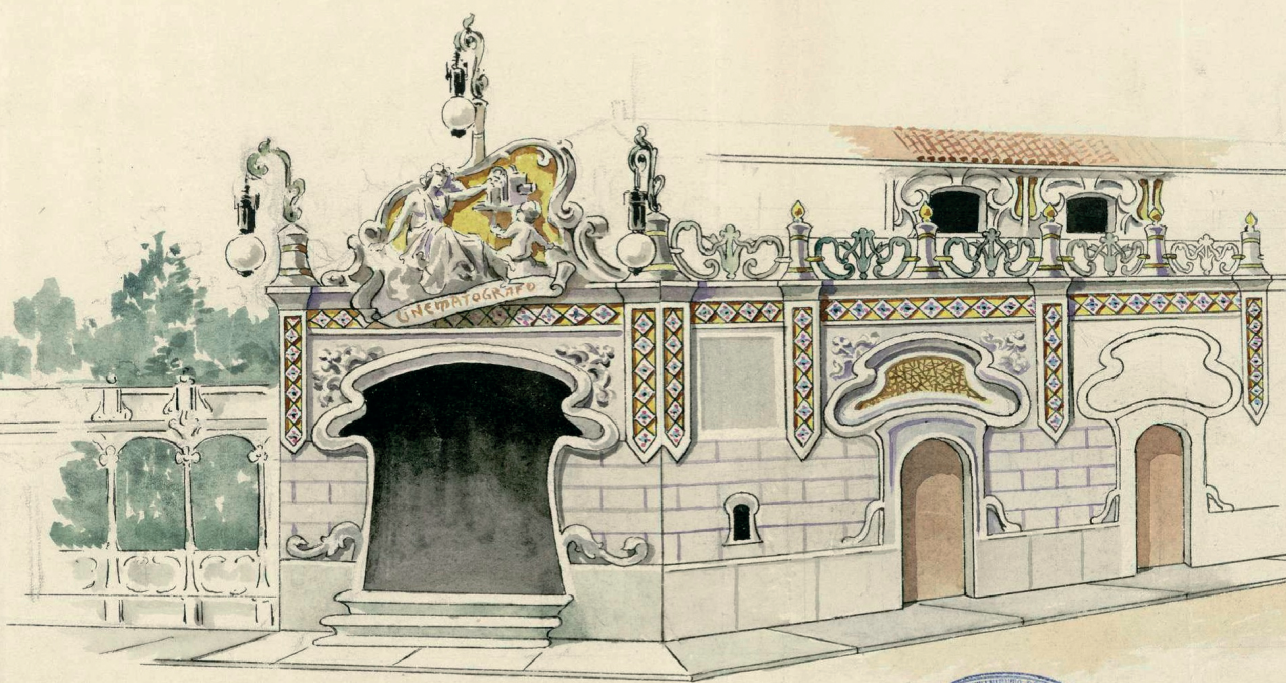


# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano  
María Encina Cortizo Rodríguez  
(Editoras)





Música, escena y cine (1896-1978):  
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

---

Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

### Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona  
Francisco Giménez, Universidad de Granada  
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo  
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo  
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

### Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid  
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca  
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)  
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)  
John Griffiths, Melbourne University (Australia)  
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)  
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México  
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:  
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo  
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades  
33011 Oviedo - Asturias  
985 10 95 03 / 985 10 59 56  
[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)  
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



# ÍNDICE

---

Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO .....	9
I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS	
RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....	15
ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....	143
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896) .....	163
MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....	173
IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos .....	209
FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i> .....	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película .....	255
II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....	273
SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati .....	291



MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina .....	303
JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943) .....	337
III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	
ANTONIO GALLEGRO GALLEGRO: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito .....	353
CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941).....	375
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945).....	391
WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba .....	403
JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954).....	415
JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951).....	433
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975).....	457
ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i> .....	469

# EL «PEQUEÑO DERECHO» Y LA GRAN PANTALLA: LA GESTIÓN DE LA SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES CON RELACIÓN A LA MÚSICA UTILIZADA EN LOS CINEMATÓGRAFOS

IRENE GUADAMURO

Doctora por la Universidad de Oviedo

## RESUMEN<sup>1</sup>

La Sociedad de Autores Españoles (SAE), fundada en 1899 por el escritor y periodista Sinesio Delgado (1859-1928) y el compositor Ruperto Chapí (1851-1909), supone la culminación del proceso de reivindicación de los derechos de autor de músicos y autores, proceso iniciado desde la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, norma que reconocía expresamente a los músicos como titulares de derechos y establecía reglas para la regulación de la industria teatral de la época. El cobro de derechos por la música ejecutada en locales de variedades y espectáculos públicos, el denominado «Pequeño Derecho» o *Petit Droit*, ha sido para la SAE desde sus inicios una de sus principales batallas debido a las numerosas dificultades del proceso de recaudación. La aparición de nuevas tecnologías como el cinematógrafo, que ampliaban las modalidades del derecho de reproducción de las obras musicales rivalizando a su vez con los espectáculos teatrales, complicaron el panorama existente obligando a la SAE a tomar medidas respecto a la recaudación de las obras de teatro lírico utilizadas en estos locales. Este hecho, unido al auge del cine y la crisis teatral de los años 20, propiciará numerosos conflictos entre la sociedad y los empresarios de espectáculos.

PALABRAS CLAVE: Pequeño Derecho, *Petit Droit*, teatro lírico, Sociedad de Autores Españoles, cinematógrafo, propiedad intelectual.

## ABSTRACT

The Spanish Authors Society (SAE) was founded in 1899 by the writer and journalist Sinesio Delgado (1859-1928) and the composer Ruperto Chapí (1851-1909). It is the culmination of the copyright claiming process created since the enactment of the Copyright Act in 1879. This law expressly recognized musicians as copyrights holders and established rules for regulating the theatrical industry. Since its inception, the fees charged for music to be played on local varieties and public spectacles, called *Petit Droit*, has been one of the SAE's major battles, due to the many difficulties of the collection process. Emerging new technologies such as the cinema extended the modalities of the right to reproduce musical works, rivalling with theatre, which complicated the current panorama, even more, forcing the SAE to collect fees for the lyrical theatre pieces played in those premises. This fact, coupled with the rising film and theatrical crisis in the 20s, will lead to numerous conflicts between society and spectacles managers.

KEYWORDS: *Petit Droit*, Spanish Authors Society, lyric theatre, cinematograph, intellectual property rights.

---

<sup>1</sup> Esta publicación forma parte de la investigación llevada a cabo para la tesis doctoral inédita titulada «Los derechos de propiedad intelectual en España sobre música española y extranjera (1879-1932) y su incidencia en la gestión de la industria», financiada con la ayuda predoctoral del programa Severo Ochoa del Principado de Asturias. Dicha investigación ha sido premiada por la Fundación SGAE como la Mejor Tesis Doctoral 2019 de Musicología.

### 1. El cinematógrafo en las dos primeras décadas del siglo XX: nueva modalidad de «Pequeño Derecho»

Para analizar la gestión lleva a cabo por la Sociedad de Autores Españoles (SAE) —que se funda el año 1899— en relación a las obras musicales utilizadas en los cinematógrafos, es necesario comenzar explicando qué es lo que se entiende por «Pequeño Derecho» y cuál es el origen de dicha expresión. Dicho concepto no tiene un origen legal, ya que no se recoge ni en la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 ni en el Reglamento redactado para su ejecución de 3 de septiembre de 1880. Ni siquiera aparece contemplado en otras normas complementarias dictadas con posterioridad a dicha ley y reglamento. Se trata entonces de un concepto acuñado por las sociedades de gestión de derechos de autor, cuyo origen se encuentra en la Sociedad francesa del *Petit Droit*<sup>2</sup> y que se introduce en España con la creación de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música en 1892, sociedad encargada de gestionar el cobro de derechos por la ejecución de piezas musicales en conciertos, cafés y locales públicos en general, donde pudiera tocarse música<sup>3</sup> es decir, el «Pequeño Derecho».

Es, por lo tanto, una distinción creada a efectos prácticos para facilitar la organización y recaudación de los derechos de autor basada en la distinción entre el «Pequeño» y el «Gran Derecho», el primero referido a los derechos de ejecución y el segundo a los derechos de representación de obras dramáticas o lírico-dramáticas que se representen completas o por actos. Esta distinción ayudaba a configurar los límites de la competencia que tenía atribuida en materia de derechos de autor la nueva sociedad española del «Pequeño Derecho» frente a las principales Galerías dramáticas de la época que habían adquirido los derechos de representación de un gran número de obras y que se encargaban del cobro de derechos en los teatros<sup>4</sup>.

Tras su fundación, la Sociedad de Autores Españoles continuará manteniendo esta distinción entre ambos derechos, pero asumirá la gestión de ambos tipos a partir de la disolución de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música el 31 de diciembre de 1901<sup>5</sup>. Así se recoge en los estatutos de la Sociedad, publicados en su boletín de febrero de 1904, los cuales no contienen una de-

---

<sup>2</sup> La *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* fundada en París en 1851, en el artículo 4 de su Acta de Constitución, establece como objeto de la misma la percepción de derechos de autor por las obras literarias y musicales, con o sin letra, que se ejecuten en cualquier establecimiento público de Francia y el extranjero. 1851. «SACEM'S act of constitution». Primary Sources on Copyright (1450-1900). <[http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=record\\_f\\_1851](http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=record_f_1851)> (último acceso, 6-V-2020).

<sup>3</sup> Luis G. Iberní: «La constitución de la Sociedad de Autores», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1ª Época, Monográfico *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX-XX*, vols. 8-9, 2001, p. 239.

<sup>4</sup> Se recoge claramente esta distinción en la base duodécima que rige la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, al establecer que «quedan excluidas todas las obras dramáticas o lírico-dramáticas en uno o más actos que se ejecutan o hayan de ejecutarse en representaciones teatrales, ya completas, ya por actos sueltos y cuya administración y cobro de derechos de representación propiamente dicho tienen confiados los autores y compositores a las diversas galerías o administraciones establecidas o que puedan confiar a las que se establezcan en lo sucesivo, pues el cobro de tales derechos de representación no es manera alguna objeto de esta Sociedad. Sin embargo, las piezas sueltas de las obras lírico-dramáticas o fragmentos de esas mismas piezas en cualquier forma y espectáculo en que se ejecuten serán del dominio de la Sociedad». *Bases de la Sociedad Anónima por acciones titulada Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música*. Madrid, R. Velasco, 1893, p. 10. Sin embargo, en la práctica, esta sociedad no era completamente independiente de las galerías dramáticas, ya que, según relata Sinesio Delgado, Florencio Fiscowich, propietario de la galería *El Teatro*, era el principal accionista de la sociedad (Vid. Sinesio Delgado: *Mi teatro*. Madrid, Hijos de MG Hernández, 1905, pp. 75-76).

<sup>5</sup> «Memoria leída ante la Junta General en la sesión celebrada el 13 de enero de 1902», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, 30-VII-1903.

finición directa de lo que se entiende por «Pequeño Derecho» sino que este se define en sentido negativo en su artículo 8 al establecer que «Se entiende por derechos de ejecución [...] los que no corresponden a la representación de obras teatrales». Añade además que su recaudación se hará conforme a lo que estime la Junta Directiva en cada circunstancia y que «el reparto de lo recaudado tendrá como base los programas de los diversos espectáculos»<sup>6</sup>. La SAE adquiere así el monopolio de la gestión de derechos de autor aunando por primera vez en una sola sociedad ambos derechos.

Puesto que la recaudación y reparto del «Pequeño Derecho» se basa en los programas que detallan el repertorio de los locales, la correcta redacción de los mismos será uno de los principales objetivos de la SAE a la vez que uno de sus mayores desafíos debido a que, en la práctica, existían numerosos fraudes<sup>7</sup>. En la gran mayoría de los casos, estos fraudes pretendían evadir el pago de derechos omitiendo algunas de las piezas musicales que se tocaban, y en otros, favorecer a determinados compositores incluyendo obras suyas en los programas a fin de aumentar su recaudación. Por ello, puede observarse a través de los sucesivos boletines de la SAE, cuya publicación se inicia en 1903, cómo fueron adoptándose numerosas medidas encaminadas a conseguir la mayor exactitud posible en los programas<sup>8</sup>, medidas tales como contraseñar los números de las artistas, rellenar una hoja-programa diariamente con la firma de la empresa y el visto bueno del director o pianista, e incluso conceder premios a sorteo entre los maestros o directores que durante un año no hubiesen cometido ninguna infracción en la redacción.

### 1.1. El cine como nueva modalidad del derecho de ejecución de obras musicales.

La llegada del cinematógrafo supuso una nueva modalidad de espectáculo en el que la música era utilizada como uno de sus principales reclamos o atractivos y, por lo tanto, una nueva manifestación del derecho de ejecución musical que venía así a ampliar el tradicional concepto del «Pequeño Derecho» gracias a esta nueva invención. Según Cánovas Belchí, su aparición en los locales de variedades y teatros donde se compaginaba con otros espectáculos preocupó a la Sociedad de Autores ante la dificultad de controlar el repertorio que se tocaba en este espectáculo híbrido, don-

---

<sup>6</sup> Así lo dispone, además, el artículo 49 del Reglamento de la SAE: «Los derechos de ejecución se distribuirán con arreglo a los programas impresos o manuscritos que deben facilitar los señores representantes de provincias y las empresas de Madrid. Cuando los programas fueren manuscritos, deberán llevar la firma del director del Salón o Teatro donde la música se haya ejecutado». *Reglamento para la administración de la Sociedad de Autores*. Madrid, R. Velasco, 1908, p. 24. Para favorecer el trabajo de los representantes que debían recopilar los programas en los diferentes locales, la sociedad les facilitó un folleto en el que constaban detalladas las normas jurídicas en las que debían apoyarse para el cobro de derechos de autor, sin duda para legitimar así su función en caso de que algún empresario se negase a pagar las tarifas. (*Vid. Extracto de la legislación de Propiedad Intelectual que necesitan tener presente los Sres. Representantes de la Sociedad de Autores para el ejercicio de su cargo*. Madrid, R. Velasco, 1905).

<sup>7</sup> *Vid.* Celsa Alonso González: «Cultura popular y Propiedad Intelectual: La Sociedad de Autores Españoles y el Pequeño Derecho (1899-1924)», *Delantera de paraíso: Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. C. Alonso, C. J. Gutiérrez y J. Suárez (coords.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 390-398.

<sup>8</sup> La Sociedad de Autores llegó a solicitar al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que interviniese para obligar a los empresarios de variedades a publicar los programas detallados y a remitirlos a las Autoridades gubernativas, pero la instancia fue rechazada por la Real Orden de dicho ministerio de 6 diciembre de 1911, publicada en la *Gaceta de Madrid* el día 30 de ese mes, por considerar que la música de esos espectáculos ya se encuentra suficientemente protegida por la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento, y que en los mismos ya se establece la obligación de publicar correctamente y con detalle los programas de los espectáculos, sin que puedan omitirse o modificarse los títulos de las obras para evadir el pago de derechos.

de la mayoría de las veces la música de acompañamiento de las películas mudas se improvisaba o se repetía varias veces la misma pieza<sup>9</sup>.

En septiembre de 1912 la SAE acuerda que los cinematógrafos con un órgano o piano deberán pagar entre 5 o 15 pesetas mensuales dependiendo de su clase<sup>10</sup>, y aquellos locales que incluyan además algún número de varietés deberán añadir a dicha tarifa 5 pesetas más diarias<sup>11</sup>. En un intento por frenar el avance del cinematógrafo y proteger a la vez al teatro, la entidad acordó en diciembre de ese mismo año retirar el repertorio teatral a todos aquellos teatros de España en los que se explotase el cinematógrafo. Según se explica en el acuerdo:

El creciente desarrollo que adquiere de día en día el espectáculo de cinematógrafo, con grave daño del arte dramático y evidentes perjuicios para cuantos a este arte se dedican, hacen perentoriamente necesario dictar medidas encaminadas a defender, no solo los intereses de esta Sociedad y sus asociados, sino de todos aquellos cuya vida depende del funcionamiento de los teatros [...] No se trata solamente de amparar a los autores y compositores españoles, sino que al hacerlo (cumpliendo la misión que nos encomendaron), protegemos igualmente a los actores, artistas de *varietés*, profesores de orquesta, pintores escenógrafos, sastres, coristas y cuantos del teatro viven<sup>12</sup>.

Sin embargo, ante las numerosas críticas de la prensa, que calificaron esta medida como atentatoria contra la libertad de espectáculo y los derechos del público<sup>13</sup>, y las quejas de los teatros de pequeñas poblaciones que necesitaban el cinematógrafo para subsistir, la SAE retiró el acuerdo un mes más tarde<sup>14</sup>.

### *Régimen jurídico de la música utilizada en el cinematógrafo.*

Quizás uno de los principales obstáculos contra los que tuvo que pelear la SAE en la época fue la falta de concienciación por parte de algunos empresarios de espectáculos sobre el pago de derechos de ejecución de la música que acompañaba el cinematógrafo, quienes denominaban de una manera despectiva las tarifas de la Sociedad como el «impuesto de la Sociedad de Autores». Esta situación es en gran parte consecuencia del desconocimiento de la base legal de estos derechos, fomentado por la falta de adaptación de la ley a las nuevas invenciones que utilizan obras protegidas por los derechos de autor.

No existía entonces legislación específica sobre Propiedad Intelectual respecto al cine. La ley española de Propiedad Intelectual vigente en la época no contemplaba en su articulado esta nueva modalidad de espectáculo debido, fundamentalmente, a que dicha ley fue promulgada en una

---

<sup>9</sup> Vid. Cánovas Belchí: «La música y las películas en el cine mudo español...», pp. 15-26.

<sup>10</sup> Santiago Arimón y Alejo García Góngora: *El Código del Teatro: compilación metódica, anotada y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el teatro y demás espectáculos públicos*. Madrid, Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912, p. 397. En dicha publicación se distingue entre primera, segunda y tercera clase de cinematógrafos, y aunque no se especifica a qué hace referencia cada categoría, en el ámbito teatral normalmente se utilizaba esta clasificación distinguiendo entre poblaciones de mayor relevancia y número de habitantes de otras localidades menores. Dentro de este orden, Madrid y Barcelona ocupaban lógicamente el primer puesto.

<sup>11</sup> Ver en el Anexo I la tabla resumen sobre la evolución de las tarifas de la SAE.

<sup>12</sup> «Acuerdo de la Sociedad de Autores», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, X/ 119, diciembre de 1912, pp. 2-3.

<sup>13</sup> Vid. «Crónica general», *Vida marítima*, Año XI, n.º 394, 10-XII-1912, [p. 15].

<sup>14</sup> «Junta Directiva», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, XI/120, enero de 1913, p. 1.



Imagen 1: «Crónica general». *Vida marítima*, Año XI, n.º 394, 10-12-1912, [p. 15].

fecha muy temprana, 1879. Además, la normativa existente sobre la industria cinematográfica se limitaba a regular aspectos principalmente de carácter administrativo como la censura, los impuestos, la seguridad y el orden, como es el caso del Reglamento de Policía de Espectáculos de 19 de octubre de 1913 y la numerosa la normativa complementaria sobre higiene, seguridad y prevención de incendios dictada por el Ministerio de la Gobernación<sup>15</sup>.

Sin embargo, pese a la falta de mención específica sobre las «nuevas tecnologías» de la época, la utilización de la música tanto en el cine como en otros nuevos sistemas de reproducción musical como el fonógrafo o el gramófono podía entenderse englobada en los supuestos contemplados en los artículos 1 y 19 de la Ley. El artículo 1 de la Ley de 1879 disponía que «La propiedad intelectual comprende, para los efectos de esta ley, las obras científicas, literarias o artísticas que pueden darse a luz por cualquier medio», de manera que determina qué obras serán objeto de la protección de la ley, pero con una definición lo suficientemente amplia y general como para dar cabida a las nuevas invenciones que modificarían la manera tradicional de reproducir y ejecutar las creaciones intelectuales<sup>16</sup>. Esta idea se reafirma además en el artículo 1 del Reglamento de 1880 para la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual que especifica que serán obras protegidas las que se producen o pueden publicarse por «cualquier otro de los sistemas impresores o reproductores conocidos o que se inventen en lo sucesivo»<sup>17</sup>. La protección de las obras musicales se completa gracias a la prohibición general de reproducir música sin consentimiento de su propietario contenida en el artículo 19, sin distinción de género musical o tipo de espectáculo: «No se podrá

<sup>15</sup> Vid. Antonio Vallés Copeiro del Villar: «Aproximación a la prehistoria de la política cinematográfica española», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 6, 1990, pp. 29-30.

<sup>16</sup> Vid. Julio López Quiroga: *La Propiedad Intelectual en España*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1918, p. 36.

<sup>17</sup> *Ibid.*

ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni en parte, ninguna composición dramática o musical sin previo permiso del propietario»<sup>18</sup>.

Pese a que la legislación nacional de la época no contemplaba específicamente el cinematógrafo, en el ámbito internacional el Convenio de Berna, de obligatorio cumplimiento en España, introdujo en su revisión de Berlín de 1908 las obras cinematográficas como obras protegidas por la propiedad intelectual y el derecho de los autores de obras literarias, artísticas o científicas a autorizar la reproducción de sus obras por medio del cinematógrafo.

La exigencia a los poderes públicos de una mayor regulación sobre este tema y la modificación de la Ley para su adaptación al ámbito internacional fue otro de los objetivos de la Sociedad de Autores durante todo este período, para lo cual se reunió con el Ministro de la Gobernación, Sánchez Guerra –del gobierno moderado de Dato–, con el fin de informarle de las abusos que sobre la propiedad intelectual venían ocurriendo<sup>19</sup>. Años más tarde, en 1923, la SAE volverá a solicitar ayuda del Gobierno, en este caso en una instancia dirigida al Ministerio de Instrucción Pública<sup>20</sup>.

## 2. *El cinematógrafo, ¿nuevo espectáculo o moderna modalidad de teatro lírico? La subida de las tarifas de derechos de autor en los años veinte*

Será en la década de los años veinte cuando la industria cinematográfica se consolide como un espectáculo de masas y, en consecuencia, aumenten significativamente los lugares dedicados a este negocio, bien debido a la construcción de nuevas salas, cada vez con mayor capacidad, o a la reconversión en cines de locales anteriormente destinados a las variedades o al teatro. Según las cifras aportadas por Joaquín Tomás Cánovas, España contaba en 1921 con 356 cines, salas que a finales de la década de los años 30 ya habían ascendido a la cifra de 2866<sup>21</sup>, lo cual permite imaginar la complejidad que entrañaba el control de la música ejecutada en un número tan elevado de locales.

La idea de que los empresarios pagaban poco por la ejecución de la música en los cinematógrafos había surgido en momentos puntuales de la década anterior, pero durante los años 20 se convertirá en una constante según muestran tanto los boletines de la SAE como la prensa de la época, y ello debido fundamentalmente a que se trata de una década marcada por la crisis teatral y el auge del cinematógrafo, en el que se utiliza la música del repertorio de la SAE para amenizar las sesiones de proyección, además de que durante este período se comienzan a realizar numerosas adaptaciones cinematográficas de zarzuelas de gran popularidad. Es por ello que en este contexto la Sociedad comenzará a plantearse un cambio para conseguir tarifas más justas y adecuadas, y una reforma de su organización social para afrontar de una manera más eficaz la gestión del «Pequeño Derecho» ante el importante aumento del número de locales en los que se recaudaban fondos.

Durante los primeros años del siglo XX había sido la Sección Cuarta de la SAE denominada «Distribución»<sup>22</sup>, en su negociado de «Derechos de Ejecución» o «Pequeño Derecho», la que se había en-

<sup>18</sup> López Quiroga: *La Propiedad Intelectual en España...*

<sup>19</sup> «Información política», *El Imparcial*, 19-X-1915, p. 4.

<sup>20</sup> «Los autores piden apoyo», *El Debate*, 9-VI-1923, p. 5.

<sup>21</sup> Cánovas Belchí: «Consideraciones generales sobre la industria...», pp. 14-25.

<sup>22</sup> En aquel entonces la administración de la SAE se dividía en siete secciones: «Correspondencia», encargada de atender y custodiar la misma así como mantener el registro de exclusivas, permisos y negativas de representación de obras y el registro de corresponsales de la sociedad; «Contabilidad e Intervención», encargada de mantener los libros de cuentas y realizar los ba-

cargado de la investigación y reparto de estos derechos y la aplicación de las tarifas<sup>23</sup>. Sin embargo, en 1922, a consecuencia de la creciente importancia que van adquiriendo las nuevas formas de espectáculo y para garantizar una gestión más eficaz que asegure el cobro de estos derechos, se decide dividir la Sociedad en cuatro secciones diferentes. Entre ellas estará la Sección de Derechos de Ejecución, encargada del cobro de los derechos por la música ejecutada tanto por procedimientos mecánicos como no mecánicos, es decir, tanto la música que es tocada por instrumentistas como aquella que es reproducida a través de diferentes aparatos como el fonógrafo o el gramófono, incluida en esta sección la música ejecutada en los cinematógrafos. Se creará también entonces la «Sección de Derecho de Reproducción», que tenía a su cargo el cobro de los derechos que surgen a consecuencia de la edición y distribución de las obras, tales como los derechos de la edición de partituras o libretos, y los derechos que derivados de la transformación de la obra, como por ejemplo los de adaptación mecánica, es decir, aquellos que se generan para el autor a consecuencia de permitir la adaptación de su obra musical a los aparatos de reproducción mecánica de música o los derechos de adaptación cinematográfica, este último referido a la cesión de derechos para la transformación de una obra literaria o lírica en película<sup>24</sup>.

A partir de 1924 se lleva a cabo una subida de tarifas a raíz de la reunión celebrada en la SAE de 1 de febrero de ese año, reunión en la que serán precisamente los autores de obras de «Pequeño Derecho» los que impulsen este cambio tarifario ante las nuevas posibilidades de negocio que abre el espectáculo del cine. Ángel Hernández de Lorenzo, autor de letras de cuplés y canciones, solicitó entonces un mayor control de la música ejecutada en este espectáculo, ya que según explicaba, la música que se ejecutaba en estos lugares significaba para la Sociedad miles de «duros» que se estaban

---

lances mensuales y anuales; «Caja», encargada de la custodia de los fondos de la SAE y del pago y cobro de cantidades; «Distribución» (ver siguiente nota al pie); «Archivo», responsable de catalogar, rotular y sellar los materiales de orquesta que ingresen en el archivo procedentes de la Copistería o de los autores, expedir los materiales y servir los pedidos, extender los contratos por alquiler de archivo con las empresas de Madrid, provincias y extranjero, llevar los registros de entrada y salida de obras y realizar las reclamaciones correspondientes por los daños ocasionados en los materiales alquilados; «Copistería», encargada de realizar las copias a mano o litografiadas de los materiales de orquesta, y, por último, la sección de «Librería», responsable de realizar los depósitos exigidos por la Ley de Propiedad Intelectual para el registro de las obras, redactar las listas de socios y llevar toda la documentación relativa a la admisión, separación voluntaria o expulsión, custodiar los ejemplares impresos y encargarse del servicio diario del pedido de ejemplares tanto en Madrid como en provincias y extranjero. Artículos 1 a 11 del *Reglamento para la administración de la Sociedad de Autores*. Madrid, R. Velasco, 1908, pp. 3-12.

<sup>23</sup> La sección de «Distribución» se dividía en dos negociados: uno dedicado al «Gran Derecho» y otro al «Pequeño Derecho». Correspondía al negociado de «Gran Derecho» la revisión de las listas con los derechos de autor recaudados que remitían los diferentes corresponsales de la Sociedad, realizar los descuentos correspondientes a las comisiones por la gestión de la Sociedad, la distribución de lo recaudado en Madrid, provincias y extranjero a cada socio, llevar las altas y bajas de los catálogos y del archivo, así como un libro de reclamaciones de los socios y, por último, clasificar los teatros aplicándoles las distintas tarifas. El negociado del «Pequeño Derecho», además de la investigación y reparto de los derechos de ejecución, tenía atribuidas las siguientes funciones: la recepción y numeración de los programas que servirán de base al reparto, la correspondencia con la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Paris y el reparto de las cantidades correspondientes a sus socios, la redacción de los contratos con los empresarios respecto al «Pequeño Derecho», el cumplimiento de lo aprobado por la Comisión de programas respecto a los sistemas de reparto y la custodia de los recibos talonarios por los cobros efectuados por los representantes, así como todos los programas y documentos relativos al «Pequeño Derecho». Artículo 8 del *Reglamento para la administración de la Sociedad de Autores*. Madrid, R. Velasco, 1908, pp. 7-10.

<sup>24</sup> Las otras dos secciones creadas en esta reforma fueron la Sección de Derechos de Representación, encargada del cobro y administración de los derechos devengados por las obras dramáticas y lírico-dramáticas, y la Sección de Derechos de Variedades, encargada del cobro de todos los derechos de los espectáculos de variedades, entendiéndose por tales los cuplés, canciones, duetos, tríos, bailes, etc. Vid. *Reglamento de régimen interior de la Sociedad de Autores. Organización de las secciones*. Madrid, Imp. de *La Correspondencia militar*, 1922.



perdiendo, además de darse el caso de que algunos locales pagaban 400 pesetas diarias a los ejecutantes y solo 40 pesetas al mes a los autores. Hernández de Lorenzo presentó su petición a la Junta general argumentando que los autores de las obras interpretadas en estos locales solo llegaban a percibir cantidades que «no pueden en modo alguno satisfacer sus menores deseos de retribución a la labor hecha»<sup>25</sup>, por lo que propone que se acuerde un aumento razonable, justo y equitativo. El compositor Pablo Luna, miembro de la Junta Directiva de la SAE en aquel momento y autor de algunas obras de música para películas, respondió que la Junta hacía suya la proposición y que elevarían dichos ingresos de una manera radical y enérgica, si es posible hasta cinco veces más de lo que entonces se estaba pagando. El escritor y libretista Felipe Pérez Capo<sup>26</sup> apoyaba la propuesta, pero el pianista y compositor Modesto Romero Martínez advertía en la reunión que debe procederse con cautela en la elevación de tarifas de cinematógrafos y cabarets puesto que se corre el peligro de que los empresarios despidan a muchos músicos que viven de ese oficio para ahorrarse costes.

Este interés por aumentar las recaudaciones de la Sociedad en los cinematógrafos coincide además con la adopción de una nueva medida para garantizar un número mínimo de representaciones de las obras dramáticas y líricas en los teatros: se exige que estas tengan tres representaciones, por lo menos, en cada población, y si esto no llegara a realizarse, se deberán abonar igualmente los derechos correspondientes a esas tres funciones<sup>27</sup>. Ello demuestra la preocupación de la entidad por evitar la pérdida de ingresos por «Gran Derecho», como se denominaba a los derechos de representación, e indica un afán de protección por el teatro que caracterizará todas las actuaciones de la sociedad y su actitud frente al cine durante las primeras décadas del siglo XX. Este hecho puede explicarse debido a la importante presencia de autores pertenecientes al «Gran Derecho» en la Junta directiva de la Sociedad, que en estos momentos estaba compuesta por los compositores Pablo Luna y Francisco Alonso; y los dramaturgos y libretistas Joaquín Abati, Joaquín Dicenta, Antonio Fernández Lepina, Ángel Torres del Álamo, Luis Linares Becerra y Carlos Arniches como presidente la SAE.

Finalmente, se acuerda el aumento de tarifas y la reacción de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos<sup>28</sup> no se hace esperar. Esta Sociedad calificó de arbitrarias y des-

---

<sup>25</sup> «Continúa la sesión el 1 de febrero de 1924», *La Propiedad Intelectual*, febrero de 1924, p. 23.

<sup>26</sup> Es necesario destacar que Felipe Pérez Capo es además autor de la publicación *Propiedad Intelectual: doctrina, legislación, comentarios* (Madrid, Atlántida, 1935), por lo que sin duda conocía en profundidad los derechos de los que era titular por su condición de autor.

<sup>27</sup> «Alrededor de la modificación de los derechos de autores», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, septiembre de 1924.

<sup>28</sup> Desconocemos el año de fundación de esta sociedad, pero sabemos que su boletín comenzó a publicarse en diciembre de 1923. Según consta en ese primer boletín, la sociedad está integrada por la Sociedad de Empresarios de Madrid, la Asociación de Espectáculos Públicos de Barcelona, la Asociación de Empresarios de Valencia y por la mayoría de las empresas teatrales de provincias. Se publican además los miembros de la Junta Directiva: Pedro Iradier, Presidente y empresario de Madrid y Victoria; Vicente Barber, Vicepresidente y representante de la Asociación de Empresas de Espectáculos Públicos de Valencia; Manuel Díaz de Rivera, Tesorero y empresario de Burgos; Lucas Argilés y Ruiz del Valle, Gerente; y los Vocales: Luis Pérez, empresario de Málaga; Daniel Trevijano, empresario de Logroño; José Canals, representante de la Asociación de Empresarios de Barcelona y Gregorio Martínez Sierra, representante de la Sociedad de Empresarios de Madrid. En junio de 1924 se incorporarían además a esta sociedad los siguientes locales de cine de Madrid, Ideal, Royalty, Príncipe Alonso, Monumental Cinema, Proyecciones, Coliseo Imperial, Real Cinema, Cinema Goya, Cervantes, Cinema Argüelles, Cinema X, Cinema Flor y Cinema Encomienda. «La agrupación de empresas de cinematógrafo de Madrid, ingresa en la Sociedad General», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, junio de 1924.

proporcionadas las subidas de derechos y argumentó que la crisis económica afecta a todas las modalidades de negocio, incluido el suyo, y que los impuestos triplicaban su presupuesto de gastos en comparación con otras épocas<sup>29</sup>. En un escrito dirigido a la Junta del «Pequeño Derecho» de la SAE, la Sociedad de Empresarios les hace saber que solo están dispuestos a aceptar aumentos de tarifas plenamente justificados por circunstancias excepcionales, como el aumento de aforo de los locales, y que todas las empresas harán causa común para apoyar a aquellos empresarios a los que la SAE prohíba el repertorio de obras por negarse a pagar las tarifas<sup>30</sup>. Instan también a la SAE a iniciar un diálogo entre ambas sociedades que permita alcanzar una solución favorable tanto para autores como empresarios y afirman que al no poder las empresas hacer frente a un nuevo gasto muchas han tenido que suspender todos los espectáculos de «Pequeño Derecho», suprimiendo las orquestas en los cinematógrafos o los intermedios de compañías de verso y comedia y dejando de contratar nuevos números de varietés<sup>31</sup>.

Para los empresarios de espectáculos públicos alcanzar un acuerdo con la SAE era una cuestión de suma importancia, ya que los autores tenían la facultad reconocida en la ley de cobrar la cantidad que estimasen oportuno por sus obras<sup>32</sup>, por lo que aquellos se sentían sometidos a un sistema de tarifas que variaban en función de lo que decidiesen unilateralmente los autores sin tener en cuenta las circunstancias económicas de la industria teatral y cinematográfica. Esta circunstancia generaba una situación de inseguridad jurídica respecto a las condiciones en las que utilizaban el repertorio musical de la sociedad, ya que las tarifas podían variar en cualquier momento<sup>33</sup>. Según publicaba el boletín oficial de la Sociedad de Empresarios, «el sistema seguido por la

<sup>29</sup> Lo cierto es que, en aquella época, los impuestos sobre los espectáculos eran bastante elevados. Según publicaba el *Boletín de la Sociedad de Empresarios*, el espectáculo de cinematógrafo debía abonar por este concepto casi 5 pesetas por cada 100 de aforo en cada función, más el Impuesto sobre Mendicidad correspondiente a cada localidad y el resto de los gastos. («Los nuevos impuestos a los teatros y cines». *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, junio de 1926, p. 5. La SAE también se mostraba preocupada por los altos impuestos que gravaban el teatro, y en este sentido dirigió una exposición al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para solicitarle protección. *Exposición que la Junta Directiva de la Sociedad de Autores Españoles ha dirigido al Gobierno de su Majestad*. Madrid, Establecimiento tipográfico de J. Amado, 1923.

<sup>30</sup> «Ante un peligro», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, mayo de 1924.

<sup>31</sup> «La Sociedad de Empresarios y "El Pequeño Derecho"», *El Orzán*, 8-VIII-1924, p. 2.

<sup>32</sup> Así lo establecía el artículo 20 de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879: «Los propietarios de obras dramáticas o musicales pueden fijar libremente los derechos de representación al conceder su permiso; pero si no los fijan solo podrán reclamar los que establezcan los reglamentos». Tal y como indica dicho artículo, existían una serie de tarifas de carácter supletorio reguladas en el Reglamento de 1880 para la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual en sus artículos 96 y 100: las obras dramáticas y musicales en un acto el 3%, en dos actos el 7%, en tres o más actos el 10%; las obras de música puramente instrumental, el 3% en el caso de las grandes sinfonías o fantasías en tres o más tiempos, 1% por las oberturas originales y 1% también en el caso de los divertimentos de baile en un acto de género español o extranjero. El resto de obras de música instrumental o de canto que se ejecuten en conciertos, circos o bailes públicos, así como los preludios, acompañamientos de melodramas y canciones sueltas, se considerarán para el pago de los derechos en función de su importancia artística o dimensiones en relación con las anteriores tarifas, todos ellas aplicadas sobre el producto total de cada representación o concierto (artículo 102). Este sistema debía originar sin duda multitud de discusiones y problemas respecto a la tarifa a abonar en el caso de las obras musicales no contempladas específicamente, ya que la ley se centra fundamentalmente en las obras de representación teatral, por lo que la SAE decidió establecer su propio sistema tarifario que, como puede apreciarse, aumentaba considerablemente los porcentajes del reglamento.

<sup>33</sup> Para evitar esto, la Sociedad de Empresarios presentó una instancia al Ministerio del Trabajo y Previsión pidiendo que intercediera en este asunto, ante lo cual el Ministerio respondió en su Real Orden de 20 de enero de 1930, publicada en la *Gaceta de Madrid* de 31 de enero de ese año, p. 780, disponiendo que, para evitar los trastornos causados a los empresarios, será necesario comunicar la modificación de tarifas con tres meses de antelación. Sin embargo, dicha Real Orden será derogada por otra posterior de 19 de mayo del mismo año, publicada en la *Gaceta de Madrid* del día 22 de ese mes, p. 1173, en la que

Sociedad de Autores era, en primer término, la retirada del repertorio con el consiguiente cierre del local, cuya apertura no se volvía a autorizar hasta satisfacer íntegramente la reclamación de la Sociedad de Autores, sin transigencia alguna»<sup>34</sup>.

Ante las peticiones de la Sociedad de Empresarios y para evitar que la música se suprimiera de los espectáculos de variedades y cines, ambas sociedades llegaron a un acuerdo por el cual se permitirá a la SAE corregir las tarifas de algunos locales concretos aforados incorrectamente<sup>35</sup>.

Pese a este acuerdo inicial, el conflicto persistió en los años posteriores. Según cuenta un autor de «Pequeño Derecho» —cuyo nombre no se especifica— entrevistado por *El Imparcial* en agosto de 1924<sup>36</sup>, los cinematógrafos pagaban 5 pesetas diarias por derechos de ejecución musical, por lo que al autor de cada pieza correspondía una cantidad infinitesimal. Además, en estos locales se ejecutaban los números de las principales zarzuelas de éxito, de manera que el espectador podía oír como acompañamiento a la película todos los números de *Doña Francisquita* ahorrándose las ocho pesetas de la butaca, mientras que el compositor únicamente percibía 6 o 7 céntimos por ello, si es que llegaba a cobrarlos, debido seguramente a los ya comentados fraudes en la redacción de los programas y a la reticencia de muchos empresarios a pagar por derechos de propiedad intelectual.

El establecimiento de una tarifa especial más elevada como reclamaba este autor se fijaría tomando como modelo las tarifas del «Gran Derecho» para los actos de zarzuela, ya que el cinematógrafo comienza a entenderse como una nueva forma de representación teatral en directa competencia con la tradicional. Así lo manifiesta la propia SAE años más tarde en uno de sus boletines al recordar la llegada del cine a España:

Previamente nosotros habíamos resuelto el problema, improvisando a esta nueva forma de representación teatral, las mismas modalidades vigentes para el cobro de derechos en el teatro [...] Es un hecho que hacia el cinematógrafo evolucionan, en todo el mundo, la representación y expresión de las obras teatrales. La prehistoria del cinematógrafo, que era la película muda, constituía un espectáculo tan otro del teatro que, temerariamente, imprevisiblemente, los autores asistimos a ella, sin darnos cuenta de que asistíamos a los balbuceos de una forma teatral que, con el tiempo, iba a ser para nosotros un nuevo campo de cultivo<sup>37</sup>.

Así, a partir de 1926 se establece que cuando el cinematógrafo se verifique en un teatro clasificado por el «Gran Derecho» se pagará por día el 20% de un acto de zarzuela, y si se realiza en locales junto con un número de variedades, se cobrará un acto de zarzuela por función<sup>38</sup>.

Los empresarios, por su parte, continuarán insistiendo en la necesidad de llegar a un acuerdo para no resultar perjudicados y advierten a la SAE que el cinematógrafo es una nueva modalidad

---

ante la instancia presentada por la SAE quejándose por la resolución previa, el Ministerio decide derogarla para no causar graves perjuicios tanto a los autores españoles como a los extranjeros cuyas obras se representan en España, además de considerar que la primera Real Orden vulnera los derechos reconocidos a los autores en la Ley de Propiedad Intelectual.

<sup>34</sup> «Reuniones y acuerdos de la Ponencia mixta de Autores y Empresarios», *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos*, mayo de 1931, pp. 3-5.

<sup>35</sup> «Acta», *La Propiedad Intelectual*, agosto de 1924, p. 1.

<sup>36</sup> «Conflicto en puerta. Los cinematógrafos y variedades», *El Imparcial*, 2-VIII-1924, p. 2.

<sup>37</sup> «Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. V Congreso», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, junio de 1930, p. 13.

<sup>38</sup> «Las tarifas del Pequeño Derecho», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, enero de 1927, pp. 10-13.

de espectáculo y como tal debe la Sociedad misma evolucionar y no persistir en equiparar el cinematógrafo con las funciones de teatro.

### 3. El cine sonoro en los años 30

Con la llegada del cine sonoro se vuelven una vez más a revisar las tarifas. Esta reacción de la SAE puede entenderse como una medida de carácter proteccionista para los autores ante la sustitución de los instrumentistas por máquinas, de manera que pudiera al menos mantenerse el mismo nivel de ingresos que en la etapa del cine mudo. Es a partir de 1929 cuando comienza en España la producción de largometrajes sonoros, por lo que la SAE acuerda en agosto de 1930 que deberá tributar por los derechos de ejecución musical mecánica correspondientes, pero con una importante salvedad: las tarifas vigentes para instrumentos mecánicos se han de entender aplicables solamente a los establecimientos que no hayan tenido anteriormente grupo de profesores de orquesta. Aquellos locales, cualquiera que sea la modalidad de espectáculo que exploten, que alguna vez hayan tenido orquesta, deben tributar por los derechos de ejecución mecánica la misma tarifa que pagaban con profesores. Los cines, teatros y bailes en general, deben tributar por los aparatos mecánicos lo mismo que si se tratase de un grupo de profesores: el 31,50% de lo que corresponda al local de que se trate por acto de zarzuela o el 0,50% del aforo si el local no está clasificado por la sección de «Gran Derecho»<sup>39</sup>, aunque existían ciertas películas con tarifas especiales, normalmente películas de gran éxito o de moda en ese momento cuyos autores solicitaban tarifas algo más elevadas<sup>40</sup>.

El desarrollo de la industria cinematográfica junto con el aumento de las tarifas de este espectáculo y los nuevos métodos de cobro hacen crecer los ingresos de la Sociedad en comparación con épocas anteriores, ya que puede observarse en sus boletines cómo la Sección de Derechos de Ejecución y Reproducción Mecánica<sup>41</sup> pasa en 1929 de ingresar 1.270.994,17 pesetas a 1.958.103,51 en 1930.

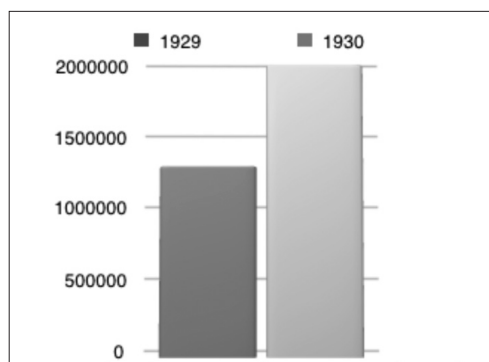


Gráfico 1: Ingresos obtenidos por la Sección de Derechos de Ejecución y Reproducción Mecánica entre 1929 y 1930.

<sup>39</sup> *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, n.º 185, agosto de 1930, pp. 11-12.

<sup>40</sup> La imposición de tarifas especiales para ciertas obras era una práctica común en el sistema de la Sociedad de Autores. Así, por ejemplo, en el boletín de octubre de 1927 se publica que por la película *El niño de las monjas* deberá pagarse un acto de zarzuela si se ejecuta la partitura de los maestros Adam y Minué, sin música no se pagará nada; por la película *Maruxa*, el 12% de la cantidad por la que la empresa contrate la película; por *La reina mora*, medio acto de zarzuela y por *El niño de oro*, medio de acto de zarzuela por día siempre que se ejecuten las ilustraciones musicales del maestro Alfredo Baldrés. «Títulos de las películas sujetas a pago», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, octubre de 1927, p. 4.

<sup>41</sup> Nueva denominación de la Sección de Derechos de Ejecución creada en 1922 que mantiene sus competencias sobre las ejecuciones musicales por cualquier procedimiento en toda clase de locales públicos, incluidos cines, y pasa a encargarse de gestionar los derechos de adaptación de música y letra a discos de gramófono, pianolas, y otros medios de reproducción mecánica. Vid. *Reglamento de la Sección de Ejecución musical y su archivo y reproducción mecánica*. Madrid, Imprenta de La Enseñanza, 1929.

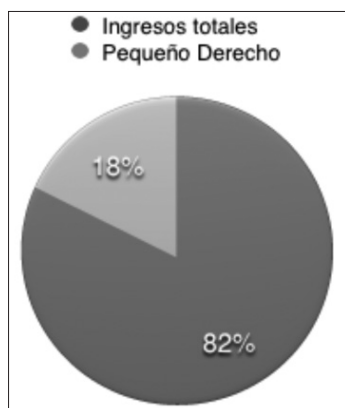


Gráfico 2: Porcentaje que representan los ingresos obtenidos por el «Pequeño Derecho» del total recaudado por la Sociedad de Españoles en 1928.

Según una entrevista concedida en 1928 a la revista *Mundo Gráfico* por Luis Linares Becerra<sup>42</sup>, gerente de la Sociedad de Autores, los ingresos de la Sociedad ascendían en aquel entonces a algo más de 7 millones de pesetas, de los cuales un millón y medio correspondían al «Pequeño Derecho», lo cual muestra la creciente importancia de esta fuente de ingresos en comparación con épocas anteriores ya que, por ejemplo, en 1910 por este concepto tan sólo se cobraban 100.000 pesetas.

### *Los derechos de autor respecto al cine sonoro*

Una vez más, los avances jurídicos sobre esta cuestión se producen en el ámbito internacional con la revisión en Roma del Convenio de Berna en 1928, el cual se adapta al cine sonoro y amplía los principios introducidos en su revisión de 1908. Según explica Joaquín Guichot, Secretario General de la SGAE<sup>43</sup>, pueden distinguirse dos derechos diferentes e independientes respecto a la música en el cine que, en consecuencia, pueden ser enajenados por separado, y que se reconocen a los autores respecto de sus obras musicales garantizándoles protección frente a la utilización de sus creaciones en el cine<sup>44</sup>:

1. El derecho de reproducción, aquella facultad que tiene el autor de autorizar a que su obra sea reproducida, derecho que se otorga en exclusiva a una determinada casa productora, tanto respecto de la música que es compuesta *ad hoc* para una película determinada como aquella que pertenece a una obra preexistente. Este derecho deben pagarlo los productores de la película una única vez para conseguir el derecho en exclusiva de adaptar al cine una obra de otro autor.

2. El derecho de ejecución musical, es decir, el derecho que corresponde al autor por la ejecución de la música sincronizada en la película o que acompaña a la misma. En este caso son las empresas que reproducen la película quienes deben pagarlo cada vez que se proyecte.

Pese a este nuevo reconocimiento, continúan existiendo casos de defraudación de los derechos de compositores a los que la SAE debe hacer frente. Se trataba de películas sonoras que incluían obras musicales del repertorio de la Sociedad sin el correspondiente permiso de sus autores, especialmente las películas pertenecientes a la industria cinematográfica norteamericana<sup>45</sup>. En el bo-

<sup>42</sup> José Montero Alonso: «La Sociedad de Autores Españoles ha recaudado el año último más de siete millones de pesetas», *Mundo Gráfico*, 2-V-1928, pp. 4-6.

<sup>43</sup> Vid. Joaquín Guichot: *El derecho de autor en el cine y en la radio*. Madrid, Imp. de M. Tutor, 1933, pp. 3-10.

<sup>44</sup> La SAE, siempre atenta a las novedades jurídicas internacionales en el campo de los derechos de autor, ya recogía en su *Boletín* de junio de 1930 esta noticia. En dicho *Boletín* se comentan estos nuevos avances con motivo de la celebración del V Congreso Internacional de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, en cuyas conclusiones se aplaude la nueva redacción del Convenio de Berna. «V Congreso Internacional de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, junio de 1930, n.º 183, pp. 1-23.

<sup>45</sup> Así ocurrió con un fragmento de *La montería*, zarzuela del compositor Jacinto Guerrero con libreto de José Ramos Martín. Al parecer se incluyó el número «Hay que ver, hay que ver» en la película titulada *Melodía de amor*, película sincronizada en Estados Unidos y posteriormente estrenada en un cine de Madrid, ante lo cual ambos autores solicitaron a la SAE su intervención, la cual ordenó la suspensión de la proyección. «El "cine" sonoro y los autores españoles», *El Sol*, 17-X-1929, p. 2.

letín correspondiente a los meses de septiembre y octubre de 1931 la Sociedad de Autores<sup>46</sup> advierte a los representantes que hay productoras cinematográficas que en sus contratos con las empresas explotadoras afirman haber adquirido todos los derechos de autor de la obra, aunque la realidad es que en la gran mayoría de los casos solamente han adquirido el derecho de reproducción y no el de ejecución, por lo que este último sigue perteneciendo a su autor que tiene derecho a percibir una remuneración cada vez que se proyecte. Se anuncia además la colaboración entre la Sociedad Española con su homóloga americana para defender los intereses de sus socios dentro del sector cinematográfico.

El conflicto con la Sociedad General de Empresarios iniciado a mediados de los años 20 quedará temporalmente resuelto al comienzo de la década de los 30, gracias a la creación de una ponencia mixta entre autores y empresarios que conseguirá acercar posturas entre ambas sociedades. El motivo de este nuevo acercamiento entre ambas sociedades se debe, según explican los empresarios, a un cambio en la directiva de la SAE «que ha sabido compenetrarse de las afinidades que unen a empresarios y autores [...] dándose con ello un absoluto olvido al pasado para que todos podamos mirar con tranquilidad al porvenir»<sup>47</sup>. Este acercamiento es consecuencia de la renovación llevada a cabo en la Junta Directiva de la SAE el 14 de diciembre de 1931, ahora presidida por Gregorio Martínez Sierra<sup>48</sup>, quien ya había sido presidente de la misma en 1915, y miembro de la Sociedad de Empresarios desde hacía años, incluso vocal de su junta directiva en 1923. Además, en esta época el presidente de la SAE era Manuel Linares Rivas, dramaturgo y defensor del cine, que consideraba que el porvenir estaba en este nuevo espectáculo:

El Teatro va a completar el Cinematógrafo y a completarse y renovarse en el Cinematógrafo, sin dejar de ser él mismo, el mismo Teatro [...] el arte teatral llevará al llamado arte mudo o Séptimo Arte su alma pensante, su quietud a la mayor acción... que el Cinema sea algo más que simple acción, acrobatismo y deportivo de cuerpos; que pase a las almas<sup>49</sup>.

Es probable que, ante el éxito del cine sonoro, el resto de la directiva de la SAE reconociera la necesidad de pactar con los empresarios para asegurarse el cobro de los derechos de autor ante la imposibilidad de pelear en solitario contra la defraudación de su repertorio, ya que además algunos de los miembros de la Sociedad de Empresarios Españoles tenían una estrecha vinculación con el cine<sup>50</sup>,

<sup>46</sup> «Recopilación de las instrucciones facilitadas a los señores representantes acerca del espectáculo cinematográfico y adiciones e informes de las mismas», *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, septiembre-octubre de 1931.

<sup>47</sup> «La Sociedad de Autores se transforma en una Federación de Autores Españoles», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, enero de 1931.

<sup>48</sup> Vid. Celsa Alonso González: «1935, Guerra de autores: la Sociedad General de Autores y Editores y el Pequeño Derecho en tiempos de crisis», *Allegro cum laude. Estudios musicólogos en homenaje a Emilio Casares*, M. Nagore y V. Sánchez (eds.). Madrid, ICCMU, 2014, p.409.

<sup>49</sup> Rafael Utrera: *Escritores y cine en España: un acercamiento histórico*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritores-y-cine-en-espaa-un-acercamiento-historico-0/>> (último acceso: 24-II-2020).

<sup>50</sup> Lucas Argilés del Valle, gerente de la sociedad durante muchos años, era propietario de la revista cinematográfica *El Cine*, director de cine y miembro fundador de la Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona (Vid. Magí Crusells: *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2009, p. 37). César Alba Delibes, presidente de la Sociedad entre 1931 y 1932, era además consejero delegado de la Sociedad Anónima General de Espectáculos, a partir de 1935 miembro de la Metro Goldwyn Mayer Ibérica, y desde 1938 su presidente, además de ser hijo de Santiago Alba Bonifaz, exministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y Presidente del Congreso de los Diputados entre 1933 y 1936 (Vid. León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España Franquista, 1939-1960*. Madrid, Conse-

e incluso ambas sociedades llegaron a compartir miembros y presidentes<sup>51</sup>. Esta circunstancia se une al hecho de que destacados autores y compositores miembros de la SAE comenzaron a ver el cine no como un enemigo, sino como un medio más de explotación de sus obras al que poder sacar partido. A finales de junio de 1930, la SAE llegó incluso a plantearse la constitución de una entidad nacional editora de películas de autores españoles<sup>52</sup>, de la misma manera que en su momento la Sociedad de Empresarios barajó la posibilidad de crear su propio archivo musical<sup>53</sup>, aunque ninguno de estos proyectos llegara a realizarse.

Será posteriormente, en abril de 1932, cuando se constituya la Cinematografía Española Americana, cuyo principal objetivo era la producción y explotación de películas cinematográficas españolas, y a la que cedieron la exclusiva total de su producción dramática y lírica Jacinto Benavente, los hermanos Quintero, Linares Rivas, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina, Luca de Tena, Luis Fernández Ardavín, Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, además de prestarse a componer nuevas obras a petición de dicha entidad<sup>54</sup>.

La Sociedad de Autores y la de empresarios parecían condenadas a entenderse y con dicha finalidad fue creada la ponencia mixta entre autores y empresarios el 23 de julio de 1930, cuyo principal cometido era resolver los conflictos y reclamaciones que se suscitaban por el cobro de derechos. Según publica el boletín de la Sociedad de Empresarios en mayo de 1931<sup>55</sup>, en esta fecha la ponencia ya había resuelto satisfactoriamente 47 reclamaciones y consultas surgidas entre autores y empresarios de distintas provincias de España, algunas de ellas formuladas por empresas de cine<sup>56</sup>. A lo largo de 1931 dicha ponencia continuará trabajando para negociar las tarifas, pero sus trabajos sufrirán retrasos debido a las dimisiones de algunos de sus miembros y a la tardanza de los empresarios en enviar los datos de aforo y localidades que servían de base para calcular las tari-

---

jo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 52) y Francisco Cervantes Jimeno, presidente de la sociedad en 1932, ingresaría posteriormente en la Unión Internacional por la Explotación Cinematográfica y sería nombrado Secretario del Grupo de Exhibición Cinematográfica en 1962.

<sup>51</sup> Además del ya comentado caso de Gregorio Martínez Sierra, quien posteriormente pasaría a ser parte Consejo Directivo de Sociedad General de Autores Españoles, entidad sucesora de la SAE creada en 1932, José Juan Cadenas fue a su vez presidente de la Sociedad de Empresarios entre aproximadamente 1925 y 1931, y luego pasaría a serlo de la SGAE en 1947.

<sup>52</sup> Vid. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, p. 39.

<sup>53</sup> «Archivo de música de la Sociedad», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, octubre de 1924.

<sup>54</sup> El periodista Florentino Hernández Girbal fue especialmente crítico con la incursión de estos autores dramáticos y líricos en el cine, puesto que en aquella época la principal fuente de inspiración para el cine eran las comedias, los sainetes y las zarzuelas, obras que a la vez se representaban en los teatros, y consideraba que la aportación de estos autores al cine «sería algo parecido a esto: los mocitos pintureros y las chulillas del sainete de Arniches; los frescos de Muñoz Seca resolviéndose en una laguna de retruécanos; la comedia azul y empalagosilla de Quintero; los personajes engolados y altisonantes de Marquina, disparando octavas reales, y la sutil ironía del maestro Benavente [...] Si no saben dar a la escena buenas comedias, que es su oficio, ¿cómo han de crear buenas películas en un arte al que llegan noveles? [...] Convénzanse, señores Muñoz Seca, Álvarez Quintero, Marquina, Arniches, Linares Rivas y todos los que chicos con zapatos nuevos guardan en el cajón de su mesa un argumento cinematográfico: ustedes, empeñados en hacer cine, no conseguirán sino dificultar su paso». En otro artículo posterior, echa en cara a estos autores acercarse al cine por ambición, la misma ambición que les llevó a arruinar el teatro. Vid. R. Utrera: *Escritores y cine en España: un acercamiento histórico...*

<sup>55</sup> «Reuniones y acuerdos de la Ponencia mixta de Autores y Empresarios», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, mayo de 1931, pp. 3-5.

<sup>56</sup> Las empresas que se citan son las siguientes: Teatro Arriaga, de Bilbao; Teatro Cervantes, de Arnedo; Cine Madrid, de Madrid; Cine Ideal; de Valdepeñas; Teatro Principal, de Castellón de la Plana; Cine Iris, de Crevillente; Teatro Galindo, de Cieza; Teatro A.B.C.; de Casas-Ibáñez; Teatro Kursaal, de Melilla; Teatro Dengra, de Baza; Cine Oriente, de Bullas; Cine La Confianza, de Valdepeñas; Teatro María Luisa, de Mérida; Teatro Odeón, de Huesca; Gran Teatro, de Manzanares y Teatro Unión Jaquesa, de Jaca.

fas<sup>57</sup>. Finalmente, conseguirán llegar a un acuerdo para el cobro de los derechos de ejecución musical de los cinematógrafos que se materializará en la elaboración de un contrato-tipo, a firmar entre la SAE y las empresas que sean asociadas de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos, y que les garantizará un descuento frente al resto de empresas. Además, la SAE no podría prohibir su repertorio sin que la ponencia mixta lo autorizase y se establecerían descuentos progresivos para las empresas a medida que aumentasen el número de representaciones teatrales cada año, medida adoptada por la SAE para tratar de incentivar y proteger el espectáculo teatral.

#### 4. La nueva Sociedad General de Autores Españoles (SGAE)

La gran importancia que llegan a adquirir los ingresos por el «Pequeño Derecho» hace que ya en 1930 la Sección de Ejecución y Derechos Mecánicos inste a la SAE a plantear un referéndum a todos los socios para valorar la posibilidad de dividirse en dos sociedades diferentes encargadas respectivamente del «Gran» y «Pequeño Derecho», o si por el contrario debe continuar manteniéndose una sola entidad jurídica<sup>58</sup>. Sin embargo, no será hasta marzo de 1932, con la disolución de la SAE y la creación de la actual SGAE, cuando la entidad se convierta en una federación de cinco sociedades coordinadas bajo una administración común: la Sociedad de Autores Líricos, Variedades, Derecho de Ejecución, Autores Dramáticos y Montepío de Autores. Dos años más tarde se crearía también la Sociedad de Autores Cinematográficos, formada por los autores de argumentos, letras, compositores de música, autores de películas, editores y propietarios de obras dramáticas, lírico-dramáticas, fonográficas, sinfónicas y musicales, y editores de películas para la defensa de sus intereses en cuanto a los derechos de autor en el cine<sup>59</sup>.

La nueva SGAE llegará a un nuevo acuerdo con los empresarios que aumentará los porcentajes: un canon diario del 0,50% del aforo bruto de cada sección o función cinematográfica para las empresas que sean miembros de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos, ya fuese cine sonoro o mudo, con o sin ilustraciones musicales que sea amenizado por cualquier medio de ejecución musical, mientras que los no miembros ahora pagarán el 0,75% o una tarifa más alta, si así lo acordara la SGAE<sup>60</sup>. Además, se preveía que la posibilidad de pactar descuentos similares con aquellas otras sociedades semejantes que reúnan un mínimo de 200 asociados y que acepten someterse al régimen de la ponencia mixta.

Sin embargo, esta vez en el acuerdo se establecía un plazo de duración de cinco meses, que caducaría el 31 de diciembre de ese mismo año, durante el cual la SGAE se comprometía a demostrar que legalmente tenía a derecho a cobrar por la música ejecutada en la exhibición de películas sonoras y que el resto de empresas españolas le pagaban un canon por tal concepto, ya que la Sociedad de Empresarios se mostraba escéptica y dudaba de que la música en el cine sonoro estuviese contemplada en la Ley de Propiedad Intelectual y exigía que tal extremo se demostrase. Si la SGAE conseguía demostrar que así era, el pacto se prorrogaría durante tres años.

<sup>57</sup> «Nuestras relaciones con la Sociedad de Autores», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, abril de 1931, pp. 5-6.

<sup>58</sup> «Un referéndum a los autores españoles», *El Heraldo de Madrid*, 27-XI-1930, p. 7.

<sup>59</sup> *Vid. Estatutos de la Sociedad de Autores Cinematográficos*. Madrid, Papelería Hispania, 1934.

<sup>60</sup> «El cine sonoro. El Pacto firmado por la Sociedad General de Autores de España con nuestra Sociedad», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, agosto de 1932, pp. 3-6.



Según publicó *El Heraldo de Madrid* en enero de 1933<sup>61</sup>, el Ministro de la Gobernación publicó una circular tras la visita de los representantes de la SGAE, según la cual insta a las empresas de espectáculos a cumplir la ley y respetar los derechos de los autores, circular que la SGAE asumió como una confirmación a sus pretensiones. Según explica Ezequiel Endériz, exsecretario del Consejo de Administración de la SGAE y antiguo director de su Sociedad de Variedades, el pacto continuó en pie y las empresas continuaron pagando en cumplimiento de lo acordado, aunque no así los autores:

Por parte de los autores -que en este caso los representa el señor Forns- está incumplido, por cuanto han firmado en contra del espíritu y la letra del pacto, un compromiso con la Sociedad de Empresarios de Cataluña y con la Bética de Empresarios de Sevilla con porcentajes inferiores a los empresarios de Madrid [...] había que mantener el canon de 0,75 con las empresas libres, lo cual no ha hecho nunca y menos ahora, desde que los destinos cinematográficos del autor están dirigidos por el consabido niño prodigio de Forns [...] Los empresarios, naturalmente, se han cansado de tomar en serio a una Sociedad que, para discutir, le envía esta clase de embajadores, que no cumplen nada de lo que prometen, ni prometen nada de lo que cumplen, convirtiendo problemas en los que se juegan miles de duros en caprichosos devaneos de un señorito acomodado que toma el porvenir de la Sociedad como un automóvil de nueva marca o un nuevo «flirt» femenino<sup>62</sup>.

Las disputas surgidas entre ambas sociedades provocaron la suspensión de las reuniones y la anulación del pacto sobre el cine. Esta vez, el origen de las discrepancias no residía únicamente en las tarifas por los derechos de autor, sino en el pago de la «butaca de autor», cantidad que debían pagar los empresarios a la Sociedad y que iba destinada a sufragar el Montepío de los autores. Sin embargo, los empresarios proponían establecer una fórmula más equitativa que permitiera mantener no solo el Montepío de los autores sino también uno propio creado por los empresarios, repartiéndose los ingresos por la «butaca de autor»<sup>63</sup>. Las negociaciones fueron inútiles y se volvió a originar una guerra entre ambos bandos que provocó la creación a lo largo de 1935 de otras sociedades alternativas: por un lado, en el domicilio social de la SGAE se constituyó otra sociedad de empresarios que competía abiertamente con la ya existente<sup>64</sup>; mientras que por otro lado se fundó la Sociedad de Autores S.A., cuya finalidad era la defensa y representación de los derechos de autores tanto españoles como extranjeros para lograr una eficaz defensa de sus intereses armonizándolos con los de los empresarios de espectáculos. Esta nueva Sociedad de Autores contaba además con Ezequiel Endériz como encargado de su dirección técnica y miembro de su Consejo de Administración tras haber abandonado sus cargos en la SGAE<sup>65</sup>.

La Sociedad de Autores S.A. consiguió cerrar un nuevo pacto con la sociedad de empresarios por los derechos de las obras musicales de su repertorio ejecutadas en el cine sonoro, a pesar de que los empresarios seguían manteniendo sus reservas sobre si la Ley de Propiedad Intelectual contemplaba el cobro de estos derechos:

---

<sup>61</sup> A.P.C.: «El cine sonoro y los autores extranjeros», *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1933, p. 12.

<sup>62</sup> Ezequiel Endériz: *Guerra de autores*. Madrid, [s.n.], 1935, pp. 74-75.

<sup>63</sup> «No hay posibilidad de acuerdo. La Sociedad de Autores no admite soluciones», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, noviembre de 1935.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> El resto de miembros del Consejo eran Honorio Riesgo Gallo como Presidente, Emilio Sánchez Rey, Vicepresidente, Ildefonso Anabitarte Anza y Tomás Benet y Benet como vocales consejeros. «Una nueva Sociedad de Autores», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, noviembre de 1935.

La Sociedad General Española de Empresarios ha venido sosteniendo, sin expresa rectificación, su conocido criterio de que la ley de Propiedad intelectual y los Tratados internacionales que regulan el derecho de los autores no definen ni aclaran concretamente el concepto de autor, ni la posibilidad de pretender el cobro de derechos por la exhibición, representación y ejecución de películas en los locales destinados a la explotación del cine sonoro [...] Considera la Sociedad de Autores, S.A., que el derecho de los autores de los argumentos y partituras o composiciones musicales, destinados a integrar películas sonoras, ha de atemperarse a la distinción que establece la ley de Propiedad intelectual y los Tratados internacionales en orden al derecho de adaptación, distinto al derecho de representación y al derecho de ejecución [...] Coinciden ambas entidades en el interés supremo del espectáculo público y la conveniencia de no mantener una pugna de intereses en defensa de sus dispares concepciones del problema, aconseja en los actuales momentos, y en tanto disposiciones del Poder público no resuelvan la distinta interpretación apuntada, conversar una solución provisional<sup>66</sup>.

Según consta en dicho contrato-tipo que la Sociedad de Autores S.A. firmaba con las empresas cinematográficas (ver Anexo II), los empresarios pertenecientes a la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos se obligaban a pagar el 0,25% del aforo de sus localidades por cada una de las sesiones, incluidos los preludios e intermedios, ya fuesen ejecutados por orquestas o bien mediante procedimientos mecánicos. En el caso de que el empresario dejase de pertenecer a la mencionada sociedad, la tarifa se elevaría al 0,50% (cláusula 2ª). El empresario a su vez permitía a los agentes de la Sociedad de Autores S.A. supervisar el material de orquesta y los aparatos utilizados para ejecutar la música, además de consentir su libre acceso a las funciones del espectáculo para comprobar su adecuación al programa (cláusula 1ª), programa que debían facilitar mensualmente las empresas haciendo constar los números o películas ejecutados (cláusula 10ª). La tarifa a pagar por el espectáculo facultaba al empresario a utilizar la totalidad del repertorio de esta Sociedad, aunque sin poder eximirse del pago por la utilización de obras no pertenecientes a esta (cláusula 8ª), o incluso al dominio público, ya que la tarifa debía satisfacerse igualmente en todo caso. Por su parte la Sociedad de Autores S.A. se comprometía a devolver al finalizar el contrato los derechos que los autores no hubiesen acreditado (cláusula 15ª).

En febrero de 1936 se publicaba una entrevista a Ezequiel Endériz en la que se aseguraba que ya controlaban la mayoría de los cines de España y que pronto se harían cargo del resto de espectáculos y, aunque todavía no habían comenzado a administrar las obras, esperaban que pronto un grupo importante de autores se diesen de baja en la antigua SGAE para pasar a la nueva sociedad<sup>67</sup>. Sin embargo, pese a que el proyecto en un principio parecía prometer ser un éxito, la nueva sociedad no conseguiría hacer frente a la SGAE. Esta publicó en la prensa varios comunicados advirtiendo a los autores que no era aconsejable contratar ni establecer pactos con la Sociedad de Autores S.A.<sup>68</sup>. La SGAE afirmaba que no era más que una maniobra de la Sociedad de Empresarios que únicamente había conseguido convencer a nueve autores para asociarse<sup>69</sup>, pero lo cierto es que la

<sup>66</sup> «Se firma un pacto entre la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos y la Sociedad de Autores, S.A.», *Boletín de la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos*, diciembre de 1935.

<sup>67</sup> *Ritornello*: «¡Autores españoles! ¡A formar!», *POM*, febrero de 1936, p. 5.

<sup>68</sup> «El teatro. Un manifiesto de los autores de la General», *La Libertad*, 4-I-1936, p. 7.

<sup>69</sup> «Polémica entre dos Sociedades de autores», *La Libertad*, 29-IV-1936, p. 8. A través de la búsqueda hemerográfica solo se ha podido localizar una noticia en la que se anuncia que el libretista Eduardo Muñoz del Portillo había nombrado a la Sociedad de Autores S.A. administradora de sus obras. *Gaceta de Madrid*, 1-IV-1936, p. 45.

propia SGAE también fue acusada de utilizar maniobras de presión para evitar la fuga de autores de sus filas. Las palabras de Endériz en su libro en las que describía el ambiente vengativo que existía en la SGAE<sup>70</sup> se hacían ahora realidad en el boicot que sufrió Sociedad de Autores S.A. después de su puesta en marcha<sup>71</sup>. Ante la falta de socios, que continuaron fieles a la SGAE, finalmente Sociedad de Autores S.A. desaparecía justo al año siguiente, en 1936<sup>72</sup>.

### Conclusiones

La Sociedad de Autores Españoles fue una sociedad de gestión de derechos de autor en sus inicios con una marcada vocación teatral, pero la aparición de nuevas tecnologías como el cinematógrafo en las primeras décadas del siglo XX y el incremento de la importancia de estas nuevas modalidades de ocio en las que se utiliza la música hicieron necesaria su adaptación y la ampliación de su campo de gestión. Sin embargo, dicha adaptación fue un proceso gradual y lento que durante las primeras décadas del siglo XX se compaginó con medidas proteccionistas y de fomento del espectáculo teatral, en contraposición con el cine. Poco a poco el cinematógrafo se asumirá como un nuevo modo de explotación musical y una importante fuente de ingresos. Según muestran los ingresos de la entidad, estos nuevos espectáculos comenzaron a representar un porcentaje significativo de las cuentas de la SAE desde finales de los años 20.

El cine utilizó como reclamo en sus proyecciones las obras musicales populares del repertorio de la Sociedad de Autores, la cual inicialmente vivió este hecho como una amenaza. La SAE se mostró siempre preocupada por salvaguardar los derechos de los autores y compositores y mantener el nivel de ingresos a pesar de los nuevos competidores del teatro tradicional. Sin embargo, la crisis teatral que se vivió en la década de los años 20 y los elevados impuestos que gravaban tanto el cine como las representaciones dramáticas y líricas, hacían necesario un acuerdo con los empresarios respecto al pago de derechos que garantizara la supervivencia de los espectáculos y el mantenimiento de un nivel adecuado de ingresos para los autores y compositores.

Pese a los numerosos cambios experimentados en el derecho de autor a consecuencia de las nuevas tecnologías, la Ley española no se modificará y seguirá vigente en su redacción de 1879 sin incorporar las novedades recogidas en el Convenio de Berna y sin atender a las peticiones de la Sociedad de Autores. En este sentido puede afirmarse que la SAE ha sido pionera en incorporar a la práctica de su gestión las novedades internacionales en la materia, participando en numerosos congresos internacionales para debatir y buscar la mejor forma de articular los derechos de los autores.

---

<sup>70</sup> Vid. E. Endériz: *Guerra de autores...*

<sup>71</sup> El compositor José Padilla y el dramaturgo José Silva Aramburu dirigieron una carta al Ministro de la Gobernación con motivo del estreno de su revista titulada *El sueño de Putifar*. Estaba previsto que la obra fuese estrenada en el Teatro Martín, pero al pasar los autores a ser miembros de la Sociedad de Autores S.A., la SGAE advirtió a la empresa del teatro que si la ponían en escena retirarían todo su repertorio. Los autores entonces pidieron protección al Ministerio ante el boicot de la SGAE a todos aquellos autores que no querían ser administrados por ella. Es más, en su escrito dirigido al Ministro acusan a la Sociedad de seguir incluyendo en sus contratos la cláusula según la cual los empresarios deben pagar por cualquier obra que representen: «deberán pagar a la misma derechos de representación no solo cuando integren los carteles con las obras de su repertorio, sino cuando lo hagan con otras no administradas por ella, dando lugar con este abusivo criterio monopolizador a que los empresarios tengan que pagar tales derechos dos veces». Carta abierta de dos autores teatrales al excelentísimo señor Ministro de la Gobernación, Centro Documental de la Memoria Histórica. MAD 909/60 1.

<sup>72</sup> Vid. C. Alonso González: «1935, Guerra de autores: la Sociedad General de Autores...», p. 415.

**Anexo I. Evolución de las tarifas de la SAE (1912-1931)-SGAE (1932-1936) y de la Sociedad de Autores S.A. (1935-1936) respecto al cinematógrafo.**

Época	Tarifa	Sección responsable
1912	<p>Cinematógrafos con un órgano o piano:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primera clase: 15 pesetas mensuales.</li> <li>- Segunda clase: 10 pesetas mensuales.</li> <li>- Tercera clase: 5 pesetas mensuales.</li> </ul> <p>Si además tuvieran algún número de varietés se cobrarán cinco pesetas más diarias sobre la cuota establecida.</p>	Sección cuarta de la SAE denominada «Distribución», negociado de «Pequeño Derecho»
1924	Se llega a un acuerdo con la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos por el que se corrigen las tarifas de determinados locales.	Sección de Derechos de Ejecución, recaudación de derechos de autor tanto de la música ejecutada por instrumentistas como por aparatos mecánicos
1926	<p>Si el espectáculo de cinematógrafo tiene lugar en uno de los teatros clasificados por la sección de «Gran Derecho», se pagará por día el 20% de lo establecido para un acto de zarzuela.</p> <p>Si se realiza en locales junto con números de variedades, se cobrará el equivalente a un acto de zarzuela por función.</p>	Sección de Derechos de Ejecución, recaudación de derechos de autor tanto de la música ejecutada por instrumentistas como por aparatos mecánicos
1930-1931	<p>0,50% del aforo del local ó 31,50% de lo establecido para un acto de zarzuela si el local está clasificado por la Sección de «Gran Derecho».</p> <p>Tarifa rebajada del 0,25% del aforo para los empresarios asociados a la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos.</p>	Sección de Derechos de Ejecución y Reproducción Mecánica
1932	<p><b>Nueva Sociedad General de Autores y Editores:</b></p> <p>Nueva tarifa rebajada de un 0,50% del aforo diario por cada sección o función para los empresarios asociados a la Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos.</p> <p>Para el resto de locales se establece una tarifa general del 0,75% del aforo de local por cada sección o función para el espectáculo de cine, ya sea sonoro o mudo, con o sin ilustraciones musicales que sea amenizado por cualquier medio de ejecución musical.</p>	Sociedad de Derecho de Ejecución
1935-1936	<p><b>Nueva Sociedad de Autores S.A.:</b></p> <p>Tarifa rebajada del 0,25% del aforo de sus localidades por cada una de las sesiones, incluidos los preludios e intermedios, ya fuesen ejecutados por orquestas o bien mediante procedimientos mecánicos, para los empresarios miembros de Sociedad Española de Empresarios de Espectáculos Públicos.</p> <p>En el caso de que el empresario dejase de pertenecer a la mencionada sociedad, la tarifa se elevaría al 0,50%.</p>	



Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

