

La escenografía cinematográfica de Sigfrido Burmann en el archivo de Filmoteca Española

Silvia Blázquez Nevado¹; Mar Marcos Molano²

Recibido: 01 de julio de 2020 / Aceptado: 19 de octubre de 2020

Resumen. El escenógrafo alemán Sigfrido Burmann introdujo y sistematizó la profesión de director artístico en el cine español, inexistente desde los inicios del cine en nuestro país. Aplicó métodos innovadores en los decorados que elaboró durante sus treinta y cinco años de trayectoria profesional en la escenografía cinematográfica en España. Los primeros veinte años (1940-1960) coincidieron con el período de mayor esplendor de la industria del cine español, gracias a la productora y distribuidora valenciana CIFESA, con la que colaboró en la mayoría de los filmes como decorador jefe. Su colección de dibujos y bocetos, que trazó como parte de su trabajo escenográfico, se conserva en el departamento de Colección - Museo del Cine de la Filmoteca Española. A través de estos dibujos hemos podido analizar la escenografía que realizó en sus películas y la traducción del trazado plano del dibujo al espacio filmico tridimensional. Se trata de un legado extraordinario parte del patrimonio cinematográfico no filmico, que resulta esencial para estudiar la dirección artística de nuestro país.

Palabras clave: Sigfrido Burmann, Cine español, Bocetos escenográficos, Dirección artística, Escenografía.

[en] The cinematographic scenography of Sigfrido Burmann in the archive of Filmoteca Española

Abstract. The German scenographer Sigfrido Burmann introduced and systematized the profession of artistic director in the Spanish cinema, inexistent from the beginnings of the cinema in our country. He applied innovative methods to the sets that he created during his thirty-five year career in film scenery in Spain. The first twenty years (1940-1960) coincided with the period of greatest splendour in the Spanish film industry, thanks to the Valencian production and distribution company CIFESA, with which he collaborated on most of the films as head set designer. His collection of drawings and sketches, which he drew up as part of his scenographic work, is kept in the Collection - Film Museum department of the Filmoteca Española. Through these drawings, we have been able to analyze the scenography he created in his films and the translation of the drawing's flat layout into three-dimensional film space. This is an extraordinary legacy of the non-filmic film heritage, which is essential for studying the artistic direction of our country.

Keywords: Sigfrido Burmann, Spanish cinema, Scenographic desings, Artistic direction, Scenography.

Sumario. 1. Introducción. 1.1. La mirada escenográfica de Burmann. 2. Objetivos y metodología. 3. Análisis de la escenografía de Burmann. 3.1. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). 3.2. *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). 3.3. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Blázquez Nevado, S.; Marcos Molano, M. (2020) La escenografía cinematográfica de Sigfrido Burmann en el archivo de Filmoteca Española, en *Documentación de las Ciencias de la Información* 44 (1), 167-175.

1. Introducción

La colección completa de los bocetos escenográficos teatrales y cinematográficos de Sigfrido Burmann estuvo en posesión de sus descendientes hasta finales de los años ochenta, momento en que se vendieron al Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real) y Filmoteca Española (Madrid), respectivamente. Para el desarrollo de los objetivos de la investigación, se ha estudiado el archivo

de decorados cinematográficos, uno de los más amplios y completos que se conserva en el departamento de Colección - Museo del Cine de Filmoteca Española. Dicho archivo consta de un total de 5491 dibujos, que fueron adquiridos mediante compra en dos partes: la primera –que constituye el grueso de la colección–, a las hijas de Burmann, cuyos materiales quedaron registrados e inventariados en la División de Fondos Filmicos el 18 de diciembre de 1989. La segunda, se compró a los hijos de Burmann

¹ Máster de Patrimonio Audiovisual, Universidad Complutense de Madrid (silvia.blazne@gmail.com)

² Profesora Titular, Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación, Universidad Complutense de Madrid (mmmarcos@ucm.es)

unos meses después. Entre los materiales existentes, se pueden encontrar bocetos escenográficos en blanco y negro y coloreados, elaborados con distintas técnicas (lápiz, carboncillo, acuarela, rotulador), tanto de pequeño como de gran formato y en un buen estado de conservación. La mayoría de ellos corresponden a las películas de su etapa entre los años cuarenta y cincuenta, y en menor medida, de los sesenta. Además de los dibujos, Filmoteca Española también conserva –si bien no están inventariados– otros documentos pertenecientes a Sigfrido Burmann, tales como fotografías de motivos arquitectónicos y escultóricos que servían como fuente de inspiración para sus bocetos, revistas sobre dirección artística, contratos de trabajo, facturas y correspondencia laboral.

1.1. La mirada escenográfica de Burmann

Podríamos afirmar que Burmann cambió por completo la concepción escenográfica en España, abordando los tres problemas que consideraba mejorables en la puesta en escena. El primero pasaba por transformar el ilusionismo que transmitían los decorados, para dotarlos de una mayor estilización. Con este fin, trabajó con el propio decorado, dotándole de un valor artístico y no representando la realidad como tal, sino sugiriéndola, creando una atmósfera. También utilizó el color –muy influenciado por los tonos de Andalucía– para transmitir emociones. Finalmente, dio una nueva dimensión a la iluminación, que utilizó para atenuar lo máximo posible el realismo de los decorados, y para conseguir esa atmósfera tan buscada. El segundo aspecto trataba de evitar el decorado como una construcción artificial, más parecido a un cuadro que a una escenografía. Burmann planteó que el decorado no era un fin en sí mismo, sino un medio para recoger el espíritu de la obra, la clave era que el decorado pasara desapercibido, que formara un todo con los demás elementos de la representación teatral. Por último, el tercer aspecto a renovar era la corporeidad, esto es, abandonar la planitud del papel pintado y dotar de volumen y textura a la escenografía, aportar telas, madera o cristal, poniendo en práctica las teorías de Max Reinhardt que Burmann aprendió en su época estudiantil. Con la construcción y la arquitectura también consiguió la división del espacio que tanto aportaba también a dicha voluminosidad. Esta experiencia profesional sirvió de despegue definitivo para su carrera de escenógrafo, que continuó durante la década de 1930 en el Teatro Español, trabajando para la compañía de Margarita Xirgu, hasta el estallido de la Guerra Civil Española (Borau, 1998, 63-164). Tras la guerra, gracias al éxito cosechado con *El barbero de Sevilla* (1938), Burmann pasó a ser escenógrafo habitual en la plantilla de CIFESA (Compañía Industrial Film Español S.A.), constituida en Valencia en 1932, cuyos propietarios iniciales fueron Vicente y Ricardo Trènor, Alfonso de Campoz y José Capilla, a quienes se unirían poco después Manuel Casanova y sus hijos Vicente y Luis tras adquirir acciones de la empresa (Fanés, 1982, 20-23). CIFESA se convirtió en la productora de cine más importante de España, en el “paradigma de una producción mínimamente racionalizada, con un sistema de financiación y unas bases infraestructurales medianamente sólidas” (Font, 1976, 104-105).

2. Objetivos y metodología

Los objetivos que persigue la investigación pasan, en primer lugar, por recuperar los bocetos de las películas y proceder a su análisis realizando la comparación entre el dibujo (en papel) y el plano (en la secuencia cinematográfica). El estudio realizado ha querido, además, poner en valor el archivo Sigfrido Burmann, una colección compuesta por dibujos y bocetos de escenografías cinematográficas, que se encuentra en el departamento Colección- Museo del Cine, de Filmoteca Española. Con el análisis de dibujos y bocetos, hemos profundizado en la importancia de la labor de la dirección artística en España, así como su utilidad en el proceso de creación de los espacios dramáticos en el conjunto de la puesta en escena cinematográfica. Ello nos permitirá demostrar la importancia de su conservación como material cinematográfico no filmico, esencial para la investigación del cine español de este periodo por cuanto de elaborada labor escenográfica tiene. Por último, con este trabajo se pretende rellenar la laguna bibliográfica existente en torno a la trayectoria profesional de Sigfrido Burmann en su etapa cinematográfica en tanto que las biografías escritas sobre él han tratado su faceta de decorador teatral casi de manera exclusiva.

El estudio y análisis de la colección nos permitirá poner de manifiesto la extensa y larga relación de Burmann con el cine en España, así como identificar los rasgos temáticos y visuales recurrentes en su producción artística. En este sentido, esta investigación identifica y ejemplifica tres enfoques escenográficos en la obra de Sigfrido Burmann evidenciados en las siguientes películas:

- La pérdida de los últimos territorios coloniales en *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román.
- La España que podríamos denominar más castiza, con su variedad de lugares y sus gentes, en este caso, el Madrid de *Pequeñeces* (1950) de Juan de Orduña.
- La visión idealizada del pasado histórico español, focalizando en los sitios de Zaragoza en *Agustina de Aragón* (1950) de Juan de Orduña.

Un método comparativo nos permitirá poner en relación los dibujos realizados con las secuencias cinematográficas resultantes, esto es, el análisis del planteamiento espacial, luminoso y coreográfico de actores y movimientos de los dibujos y bocetos –como espacio de lo profilmico–, con los planos y secuencias de la película como composiciones sometidas a un encuadre, una iluminación y una puesta en escena actoral –como espacio de lo filmico–. El método de análisis se ha enriquecido aplicando a los casos investigados, dos consideraciones esenciales que caracterizan la dirección artística: la descripción del “cuándo” y del “cómo” escenográfico. El “cuándo” corresponde a la época de la historia, con sus características y estilos artísticos, permitiendo realizar una pequeña investigación sobre la adecuación del espacio de la ficción a la época histórica en la que se enmarca la acción; el “cómo” habla de las circunstancias del personaje, aquello que define lo más próximo al espectador: condición social, hábitos, estado, situación... Es en el ‘cómo’ donde el

escenógrafo crea un substrato de matices y profundidad emocional. Ello permite poner de manifiesto la manera en que el espacio es un elemento vivo que se convierte en una prolongación de los propios personajes.

3. Análisis de la escenografía de Burmann

3.1. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945)

Respondiendo al cuándo, la película corresponde al acontecimiento denominado Sitio de Baler. La ciudad de Baler, se sitúa en la isla de Luzón, la isla más grande de las que conforman el archipiélago de las Filipinas. Desde 1896, parte del grupo étnico de los tagalos se rebeló contra las autoridades españolas, que consiguieron dominar la situación. Pero cuando en 1898 Estados Unidos declaró la guerra a España, las sublevaciones se reactivaron. En el mes de abril Baler quedó incomunicada por tierra, suceso que los rebeldes aprovecharon para cercar aún más a las tropas españolas que se encontraban en la ciudad. El 27 de junio se produjo un asedio, por lo que los soldados españoles tuvieron que refugiarse en la iglesia y utilizarla a modo de fuerte, en un encierro que duró un año. De esta forma, el campanario se convirtió en el puesto de observación y las aberturas de los vanos se emplearon para disparar. Además, a la pequeña iglesia se le añadieron un pozo y un horno de pan (National Geographic, 2017). La arquitectura en Filipinas reúne reminiscencias del arte español, pero también hispanoamericano —especialmente de México—, de Extremo Oriente y de las propias islas. Generalmente, las construcciones eran sólidas y estaban ideadas para soportar tanto los fenómenos meteorológicos adversos como los desastres naturales. La arquitectura religiosa destaca por las iglesias y los conventos que los agustinos comenzaron a construir cuando llegaron a Filipinas, en el siglo XVI. En un principio, ambos edificios eran de madera con el tejado de hojas de palmera, como las propias casas de los filipinos. Posteriormente, para reforzarlos, se emplearon la piedra y el ladrillo como materiales constructivos (Sierra de la Calle, 2012).

Por su parte, la escenografía de la película se centra en los interiores como espacios de resistencia y entornos casi claustrofóbicos, que aumentan la sensación de presión a la que están sometidos los personajes y el hacinamiento de objetos y provisiones que se van agotando o son inservibles. Las tramas principal y secundaria giran en torno a la iglesia de Baler, que alberga las relaciones militares y sociales, los continuos asedios y la evolución de los personajes. La plaza es otro foco escenográfico importante, pues cumple la versatilidad que debe caracterizar un decorado, ya que es el complemento de los dos grupos de personajes: el pueblo tagalo y las tropas españolas. Por su parte, la iluminación destaca aún más los decorados y la apropiación de éstos por parte de los militares, que vuelcan en ellos sus propias luces y sombras derivadas del asedio: por un lado, la moral inamovible de cumplir con su deber, y por otro, el desgaste físico y mental de las personas que conviven bajo ese mismo techo.

En cuanto a los interiores, comprobamos la iglesia convertida en base militar. Burmann planteó el espacio pictórico con una iluminación desigual, proveniente de las ventanas rotas de los edificios y marcada por los objetos y víveres almacenados en la iglesia [Fig.1]. El dibujo está trazado nítidamente con tinta y coloreado en escala de grises mediante acuarela. Por su parte, el espacio arquitectónico muestra la estructura de madera con arcos de piedra de una estancia repleta de cajas repartidas por el suelo y mobiliario desgastado y roto. Esta vez, la habitación se enfoca hacia dos puntos de fuga, un pasillo que conduce a otro espacio, y unas escaleras que llevan a un segundo piso. En el espacio filmico de este decorado se prefiere el punto de vista frontal, que evidencia la coreografía de actores con el continuo movimiento de los soldados, y la acumulación de materiales, pero a la vez la disminución de las provisiones [Fig.2].



Fig.1. Sigfrido Burmann. n° 8205. De Filmoteca Española ©. Los últimos de Filipinas.



Fig.2. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Fotograma de la película.

El planteamiento del primer boceto y su secuencia cinematográfica correspondiente están en sintonía, pues a nivel espacial, el punto de vista frontal del dibujo corresponde a una puesta en escena en la que se aprecian todos los recovecos, entradas y salidas del interior del fuerte. Sin embargo, las dimensiones de la estancia planteadas por Burmann en su dibujo se reducen en el encuadre del espacio filmico, pues la finalidad del boceto es planificar un espacio general con el mayor número de detalles de utilería y posibilidades de movimiento, no un modelo de visión para un posible encuadre. La iluminación propuesta por Burmann también se ha respetado, porque el director también optó por una luz lateral, la fuente de iluminación planteada en el papel proviene de

las ventanas, y en el espacio filmico los focos están localizados fuera de las mismas para que la iluminación venga desde el exterior.

El espacio pictórico, formado por el exterior de la iglesia, la plaza y las chozas de los tagalos, está plasmado desde un punto de vista picado, para mostrar la iglesia y su relación con las viviendas [Fig.3]. Este boceto no tiene una iluminación trabajada, como tampoco un trazo elaborado. Es más bien simple, en blanco y negro y con dibujo a lápiz. El espacio arquitectónico que Burmann quiere resaltar es la estructura de la propia iglesia, sobria pero sólida, adecuada para convertirla en fuerte. Pero también es importante la plaza situada entre ésta y las cabañas, porque en ella se producen los continuos asedios por parte de los tagalos. En el espacio filmico este punto de vista picado se mantiene para visibilizar la plaza que actúa como lugar de muerte de la población filipina, también como tierra de nadie —cuando se entrega al capitán Las Morenas la carta de la cesión de las islas— e incluso como espacio para ensalzar el espíritu patriótico y la ética militar —el final de la película, al salir los altos mandos entre el pasillo de soldados— [Fig.4.].



Fig.3. Sigfrido Burmann. n° 10841. De Filmoteca Española ©. Los últimos de Filipinas.

En el segundo boceto sí se ve una incidencia del planteamiento espacial en la secuencia cinematográfica, puesto que Antonio Román tuvo en cuenta el pun-



to de vista picado que propuso Burmann, así como la profundidad espacial de la vegetación. Por el contrario, la iluminación dura de la secuencia cinematográfica no cuadra con el dibujo, se desconoce si el motivo fue meramente pictórico —Burmann tan solo elaboró la localización sin demasiados detalles— o si realmente la concibió con una iluminación suave.

3.2. *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950)

El argumento se sitúa en la abdicación del monarca Amadeo I de Saboya, dentro de un período histórico convulso de la historia de España que abarcó aproximadamente el tercer cuarto del siglo XIX y que incidió más notablemente en su capital, Madrid. En 1848 se inició el reinado de Isabel II, el cual duró dos décadas, hasta que en 1868 se produjo la revolución de la Gloriosa, con el consecuente destronamiento y exilio de la reina. Fue entonces cuando comenzó una etapa de seis años que ha sido denominada como Sexenio Democrático, en la que se estableció un gobierno provisional hasta que en 1871 Amadeo I de Saboya se convierte en el nuevo monarca. Tras su breve reinado y posterior abdicación, se sucede la Primera República y seguidamente la Restauración borbónica con Alfonso XII. En esta franja cronológica de 1850-1875 se produjeron importantes cambios socio-políticos y urbanísticos en la ciudad de Madrid. Además de trazar planes de ensanche de calles y barrios, destacó la construcción de nuevos espacios que se pudieron edificar gracias a las demoliciones de edificios religiosos, derivadas de las desamortizaciones (García-Gutiérrez Mosteiro, 2008, 38-56). Sigfrido Burmann aplicó a sus escenografías los estilos arquitectónicos imperantes de la época: el Neoclasicismo y el Romanticismo, donde los máximos exponentes fueron el Teatro Real —representado precisamente en *Pequeñeces*—, el Congreso de los Diputados y la Biblioteca Nacional. La llegada de los Borbones a España (1700), junto con el impulso de las Academias y de la burguesía ilustrada, potenciaron la arquitectura sobria del neoclásico para hacer frente al recargamiento barroco anterior. En España, este período se prolongó hasta mediados del siglo XIX, aproximadamente coincidente con el reinado de Isabel II, en el que el neoclasicismo se fue mezclando con el nuevo movimiento romántico.

Para la dirección artística de *Pequeñeces*, Burmann plasmó en sus bocetos no sólo la escala arquitectónica adecuada a la época sino la relevancia de la iluminación



Fig.4. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Fotograma de la película.

como elemento atmosférico para dotar a las escenografías de un tono dramático adecuado a las subtramas de la película. De esta forma, los interiores palaciegos constituyen los espacios predominantes. Esta película muestra las intrigas de la burguesía, cuyos palacios son espacios no de resistencia, sino de liberación. Son pomposos y opulentos, en ellos se observan sus hábitos de reuniones sociales, fiestas, salidas a teatros y otras costumbres propias de su situación acomodada. Los decorados y el vestuario recargados son una prolongación del egocentrismo de sus personajes, sus preocupaciones no son tanto los problemas externos del país –que afectan, pero en menor medida–, sino sus relaciones amorosas y familiares, sus pequeñeces cotidianas. De igual forma, a diferencia de *Los últimos de Filipinas*, en *Pequeñeces* se concede poca importancia a los exteriores, que en este caso funcionan como ambientación histórica y narrativa más que como ampliación del carácter de los personajes.

La secuencia elegida refleja la sorpresa y posterior disgusto de Paquito, el hijo de la protagonista –Curra, la condesa de Albornoz– que, al ir a entregar un ramo de flores a su madre, la descubre besándose con otro hombre que no es su padre –el galán Jacobo Téllez–. El espacio representado es el palacio de los condes de Albornoz, en concreto la sala de pinturas y el pasillo por el que se accede a ella. En la secuencia, el director ha unido los dos espacios profilmicos diferentes propuestos por Burmann, para crear un mismo espacio filmico. Así, el primer espacio corresponde al corredor que desemboca en la sala de pinturas, y que recorre Paquito ilusionado con el ramo de flores en la mano [Fig.5]. El niño baja por la escalera de la izquierda y corre hacia la puerta del fondo.

El espacio pictórico está conformado por una iluminación tenue y discontinua, con espacios de luz y sombra marcados por las ventanas laterales y las lámparas del techo. El boceto está dibujado y coloreado en escala de grises con las técnicas del rotulador y la acuarela. Presenta un trazo preciso y detallado en las formas arquitectónicas. Precisamente, el espacio arquitectónico consta de una escalera lateral y un largo pasillo de orden clásico flanqueado por columnas estriadas. A la derecha se sitúan varias puertas. El suelo es de mármol decorado con motivos geométricos, y sobre él hay una larga alfombra que recorre el corredor. La estancia se organiza hacia un claro

punto de fuga, la puerta del fondo que lleva a la sala de pinturas. En el espacio filmico de la película se añaden cortinas y sillas. Además, se acentúa la profundidad con un movimiento de cámara que primero enfoca a Paquito lateralmente bajando las escaleras y después se mantiene fijo mientras el niño camina por el pasillo [Fig.6].



Fig.6. *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Fotograma de la película.

El planteamiento espacial de Sigfrido Burmann está acorde con el encuadre de Juan de Orduña. También coincide la coreografía del actor con la puesta en escena del personaje, puesto que Burmann ha dibujado la escalera y el pasillo en su totalidad. Así mismo, la iluminación es coherente al ser una luz lateral que proviene de la escalera y las ventanas. Al abrir la puerta, el siguiente fotograma muestra a Paquito entrando en el decorado contiguo del espacio filmico: la sala de pinturas [Fig.7].

En el dibujo, es decir, en el espacio profilmico, el espacio pictórico de dicha estancia tiene una iluminación mucho más diáfana y homogénea que la del corredor, habiendo sido dibujado y coloreado de la misma manera que el anterior. En este caso, el espacio arquitectónico es mucho más recargado, con cuadros, lámparas, mobiliario y esculturas sobre pedestales a lo largo del pasillo; ventanales laterales con cortinas y suelo de alfombra. En primer término, a la izquierda, aparece una puerta; a la derecha, un espacio delimitado por una barandilla y



Fig.5. Sigfrido Burmann. nº 8370. De Filmoteca Española ©.



Fig.7. Sigfrido Burmann. nº 8356. De Filmoteca Española ©.

reservado para que el artista pinte el retrato de la condesa. El punto de vista de la escenografía es frontal, cuyo punto de fuga es la puerta por la que entra Paquito desde el corredor. Para el espacio filmico se suprimen dos esculturas que en el boceto se colocaron en medio del pasillo de esta sala. De esta forma, el enfoque de la cámara hacia el movimiento de los personajes sobre esta parte del decorado es mucho más fluido. [Fig.8].

En el segundo boceto la planificación luminosa de Burmann coincide con la luz lateral del espacio filmico: ambos escenarios presentan una iluminación de tono alto. Sin embargo, el planteamiento espacial de este dibujo tiene una coreografía actoral diferente que la puesta en escena de la secuencia, porque en el boceto el movimiento se intuye menos, puede provenir de la puerta lateral o la del fondo, y este último es algo más limitado por la colocación de objetos en el medio.

3.3. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)

En el análisis del cuándo, los Sitios de Zaragoza son el acontecimiento que marca la trama: el levantamiento de la población civil contra las tropas francesas el día dos de mayo de 1808 en Madrid desencadenó una serie de motines que se repartieron por todo el país, dando lugar a la Guerra de la Independencia (1808-1814). En Zaragoza se encontraba gobernando el capitán general Guillermo, el cual fue expulsado por el pueblo tras un asalto al palacio de Capitanía el 24 de mayo, convirtiéndose Palafox el nuevo capitán general. El 15 de junio, las tropas francesas llegaron hasta los muros de Zaragoza e iniciaron el primer Sitio. Como defensores se encontraron a los habitantes de la ciudad, que funcionaron como un ejército improvisado y armado con los medios disponibles. Este suceso se produjo en las puertas del Portillo, El Carmen y Santa Engracia. En agosto, los zaragozanos lograron que los soldados franceses se retiraran momentáneamente, pero en diciembre las fuerzas de Napoleón llevaron a cabo el segundo Sitio, esta vez con éxito, pues la población se encontraba debilitada debido a las enfermedades y la falta de provisiones y armas. Los últimos intentos para impedir la entrada a Zaragoza se produjeron con el disparo de cañonazos, siendo Agustina de Aragón una de las protagonistas y recordándose en el imaginario popular (Casamayor, 1908).

Los principales edificios de este suceso, y que se reflejan en la película son: por un lado, las diversas puertas de entrada a la ciudad, como la Puerta del Carmen, edificada en época medieval y que formaba parte del recinto amurallado de la ciudad; el segundo enclave a resaltar es el Real Monasterio Jerónimo de Santa Engracia, de primera mitad del siglo XVI, pero destruido durante los Sitios y del que solo se conserva la portada, que se restauró en el siglo XIX y forma parte de la actual Basílica de Santa Engracia; otro de los monumentos destacados es el palacio de los Luna, también denominado Palacio de los Condes de Morata, que es una casa renacentista del siglo XVI construida con sillares de la muralla romana y es de planta rectangular con un patio en el centro. Consta de dos pisos y la fachada posee balcones y una puerta de entrada con dos esculturas. El edificio del palacio de los Luna se hizo pasar en la película por el palacio de Capitanía, debido a que éste último no se construiría realmente hasta 1879, llamándose Capitanía General de Zaragoza; y por último es importante la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, que inicialmente fue un templo románico y que se ha ido modificando con el paso de los siglos, hasta su última variación en 1961 (Turismo de Zaragoza, 2015).

Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, la escenografía de *Agustina de Aragón* se enfoca en los exteriores, en cómo interactúan los personajes con la ciudad en la que viven y los edificios que la componen. Los monumentos, tales como las puertas de Zaragoza que los habitantes defienden o las plazas donde se reúne el pueblo, se convierten en lugares de acciones y deseos, en espacios de debate y unión de la masa. Los exteriores son los espacios de lucha y resistencia, y los múltiples bocetos que Burmann dibujó para *Agustina de Aragón* muestran localizaciones. Los dos ejemplos seleccionados pertenecen a dos espacios pertenecientes a secuencias de la segunda parte de la película, cuando la trama se desarrolla en Zaragoza capital.

Este dibujo es un caso particular por varios motivos [Fig.9]. El espacio pictórico está en la línea del diseño de Burmann: un trazo a tinta y coloreado en escala de grises con acuarela. El espacio arquitectónico muestra la primera singularidad pues, aunque se trata de una plaza poligonal con callejuelas, edificios rústicos con balcones y una pequeña iglesia en el centro del dibujo, Bur-



Fig.8. *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Fotograma de la película.

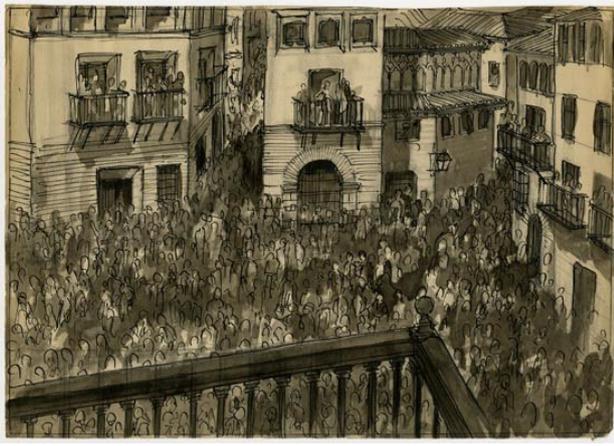


Fig.9. Sigfrido Burmann. nº 8077. *De Filmoteca Española* ©. Agustina de Aragón.

mann ha resaltado el componente que da vida y dota de significado a la escenografía: la masa de habitantes que abarrotan la plaza. No es común que aparezcan personas en los dibujos de Sigfrido Burmann, por eso, al plasmar la idea del decorado en el papel incluyendo a los personajes, el boceto merece especial atención por haber marcado explícitamente la interacción escenografía-personaje. La segunda peculiaridad de este dibujo radica en el punto de vista picado que marca la barandilla de un posible balcón. Tras haberlo comparado con el espacio filmico de las diversas secuencias rodadas en exteriores con plazas y balcones, y teniendo en cuenta la morfo-

logía del espacio urbano, se ha llegado a la conclusión de que en el dibujo se ha reproducido una acción en un espacio profilmico que posteriormente en la película se ha trasladado a un espacio filmico diferente: la plaza de la basílica de Santa Engracia [Fig.10].

Se comprueba cómo el planteamiento espacial de este boceto de Burmann es el más ecléctico de todos los dibujos analizados, respecto al espacio filmico representado en las secuencias. No obstante, la iluminación de tono alto sí se adecúa en ambos casos; también la coreografía de los actores y la puesta en escena de los personajes [Fig.11].

El espacio pictórico del siguiente boceto es técnicamente igual al anterior [Fig.12]: el dibujo con la técnica de la tinta y el color con la de la acuarela, en escala de tonalidades, en este caso rojizas. El espacio arquitectónico corresponde a la Puerta del Carmen. Al fondo a la derecha aparece el monumento, y sobre el suelo de tierra están esparcidos varios cañones, barriles y vigas. En este caso no hay personajes dibujados, y el humo esbozado en el cielo se mantiene en el espacio filmico ideado por Orduña.

Dicho espacio permanece como un lugar que, tras la batalla, ha quedado desierto y destruido [Fig.13]. En este caso, la luz que acentúa la profundidad espacial es acorde con la iluminación planteada en el espacio filmico, y distribuida al fondo de la escena produciendo una luz contrapicada. La composición espacial es similar, con un punto de vista frontal en ambos casos. Por el contrario, la coreografía actoral no está representada en el espacio profilmico, pero sí en la secuencia.



Fig.10. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). Fotograma de la película.



Fig. 11. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). Fotograma de la película.



Fig.12. Sigfrido Burmann. nº 7584. *De Filmoteca Española* ©. Agustina de Aragón.

4. Conclusiones

Sigfrido Burmann fue el impulsor de la escenografía moderna en España, primero teatral y después cinematográfica. Gracias a sus innovaciones sobre la concepción del espacio profilmico, así como su método de trabajo preciso y documentado, Burmann creó unos bocetos de decorados que no fueron simples dibujos técnicos de arquitectura y utilería, sino que los dotó de naturalidad, expresividad y coherencia tanto con la época histórica en la que se enmarca la ficción, como con la interacción de la escenografía con los personajes. Estableció en sus dibujos pautas espaciales, lumínicas, coreográficas y, en ocasiones, cromáticas. Todas estas guías visuales permitieron que sus espacios profilmicos fueran transmisores de percepciones sensoriales y extrasensoriales, lo que facilitó que los directores de cine con los que trabajó comprendieran y reprodujeran las atmósferas correctas en la puesta de escena de sus espacios filmicos.

El hecho de haber sido pionero en desarrollar la escenografía en España, la trayectoria de Sigfrido Burmann ha servido de modelo para otros directores artísticos posteriores como Enrique Alarcón o Gil Parrondo. Como consecuencia, el archivo de dibujos escenográficos de Burmann, conservado en Filmoteca Española, es una colección de valor incalculable por tres razones: primero, por constituir parte del patrimonio cinematográfico no filmico, en segundo lugar, por suponer la fuente primaria de su proceso de trabajo como director artístico y, finalmente, por ser el material que ha funcionado como nexo para comparar los espacios profilmico y filmico.

Ante la laguna bibliográfica existente sobre el papel que jugó Sigfrido Burmann en la escenografía del cine español, hemos observado gracias a esta investigación —mediante la revisión de sus trabajos para CIFESA y el análisis de tres películas como muestra de tan extensa trayectoria— que el decorador siguió tres líneas temáticas y visuales durante la etapa más productiva de su carrera. Estos enfoques fueron, por un lado, la visión idealizada de España por medio de los ambientes castizos; por otro, el ensalzamiento de los acontecimientos gloriosos del pasado español y, por último, el punto de vista colonialista. Podemos concluir que dichas líneas temáticas estuvieron condicionadas por los rasgos ideológicos de la empresa donde desarrolló su profesión, CIFESA. Burmann tuvo que amoldar su propuesta creativa a los encargos que recibió de CIFESA, la productora de referencia del Régimen, que transmitía valores patrios explícita o implícitamente y no sólo en la construcción de argumentos sino en todo el proceso de factura final del filme.



Fig.13. *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950). Fotograma de la película.

5. Bibliografía

- Archivo General de la Administración (1945). *Los últimos de Filipinas*: película [Expediente de censura]. Madrid: *Los últimos de Filipinas*.
- Archivo General de la Administración (1949a). *Pequeñeces*: expediente nº 119-49 [expediente de rodaje]. Madrid: *Pequeñeces*.
- Archivo General de la Administración (1949b). *Pequeñeces*: expediente nº119-49 [cuadro técnico y artístico]. Madrid: *Pequeñeces*.
- Archivo General de la Administración (1950). *Agustina de Aragón*: expediente nº 31-50 [expediente de rodaje]. Madrid: *Agustina de Aragón*.

- Borau, J.L. (1998). *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza Editorial
- Burmman, C. (2006). *Sigfrido Burmann: la gira americana de Un Teatro de Arte (1926-1929)*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Burmman, C. (2009). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Madrid: Fundación Jorge Juan
- Casamayor, F. (1908). “Los Sitios de Zaragoza: diario de Casamayor. Zaragoza: Biblioteca Argensola”. [en línea]. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/i18n/consulta/registro.cmd?id=3689>
- CIFESA (productora) y de Orduña, J. (director). (1950). *Agustina de Aragón* [película]. España: Video Mercury Films.
- CIFESA (productora) y Román, A. (director). (1945). *Los últimos de Filipinas* [película]. España: Video Mercury Films.
- CIFESA (productora) y de Orduña, J. (director). (1950). *Pequeñeces* [película]. España: Video Mercury Films.
- Fanés, F. (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.
- García-Gutiérrez Mosteiro, J. (6 y 7 de octubre de 2008). “Del Madrid isabelino al de la Restauración: arquitectura y espacio urbano”. En: C. Priego (Ed.), *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*. (pp. 38-56). MAD, ciclo de conferencias. [en línea]. Recuperado de: http://www.memoriademadrid.es/download.php?nombre=mh_arquitecturaespaciourbanconferenciasxix.pdf&id=../doc_anexos/Workflow/0/11515/mh_arquitecturaespaciourbanconferenciasxix.pdf
- National Geographic España. (2017). “Los últimos de Filipinas: la defensa de Baler” [en línea]. Recuperado de: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/los-ultimos-filipinas-defensa-baler_11133/6#slide-5
- Riesgo-Demange, B. (1992). “La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 28 (3), pp.37-56.
- Sierra de la Calle, B. (octubre 2012). “El arte español en Filipinas”. En: J.A. González Carrión (Coord.), *España en Filipinas*. (pp. 103-159). XLV Jornadas de Historia Marítima, Madrid [en línea]. Recuperado de: http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/page/Portal/ArmadaEspañola/mardigitalrevistas/prefLang-es/04cuadernosIH?_pageNum=1&_pageAction=goTo
- Turismo de Zaragoza. (6 de agosto de 2015). Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Turismo de Zaragoza [en línea]. Recuperado de: <https://www.turismodezaragoza.es/ciudad/patrimonio/barroco/basilica-virgen-del-pilar-zaragoza.html>
- Turismo de Zaragoza. (15 de agosto de 2015). Basílica de Santa Engracia. Turismo de Zaragoza [en línea]. Recuperado de: <https://www.turismodezaragoza.es/ciudad/patrimonio/renacentista/basilica-de-santa-engracia-zaragoza.html>
- Turismo de Zaragoza. (16 de agosto de 2015). Casa Palacio de los Condes de Morata. Turismo de Zaragoza [en línea]. Recuperado de: <https://www.turismodezaragoza.es/ciudad/patrimonio/renacentista/palacio-de-los-condes-de-morata-zaragoza.html>
- Turismo de Zaragoza. (20 de agosto de 2015). Puerta del Carmen. Turismo de Zaragoza [en línea]. Recuperado de: <https://www.turismodezaragoza.es/ciudad/patrimonio/neoclasico/puerta-del-carmen-zaragoza.html>