

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA  
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -  
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;  
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

## ¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?

De las películas con temática medieval de la primera mitad del siglo xx, *Los Nibelungos*, de Fritz Lang, es quizás la más imponente, pero probablemente también la más irritante y difícil de ubicar con precisión. Esta superproducción de la UFA, rodada entre 1922 y 1924 y presentada en dos partes de 150 minutos cada una, contiene todos los ingredientes para erigirse en una gran epopeya, y a tenor de las críticas y las reacciones, lo consiguió (Dürrenmatt 1982:105 — 108). El hecho de estar dedicada «al pueblo alemán» (*Dem deutschen Volke*) subraya la voluntad de su director, que en 1971 declararía en una entrevista: «Después de la derrota de la primera Guerra Mundial quise devolverles a los alemanes una cierta conciencia nacional filmando su famosa leyenda» (Dürrenmatt 1982: 105). Pero lo difícil de la cultura alemana de los siglos xix y xx es siempre entender cómo pudieron vincular alguna clase de identidad nacional con una historia sobre ciertas traiciones familiares en unos pueblos que nada tuvieron que ver con Alemania. Y por eso también en el caso de Fritz Lang uno no puede dejar de preguntarse «¿por qué *Los Nibelungos*, señor Fritz Lang?»

Fritz Lang realizó una puesta en escena meditada e innovadora del relato y apoyándose en todo tipo de iconografía del entorno cultural del momento con el objetivo de potenciar el efecto de epopeya de su gran proyecto. Cuando comenzó a trabajar en el tema, la referencia dominante tanto en lo textual como en lo iconográfico eran la tetralogía *El anillo del Nibelungo* (1869—1876), de Richard Wagner (Wagner 2003), y el drama *Los Nibelungos* (1861), de Friedrich Hebbel (Hebbel 1985). De ambos trató de distanciarse el director vienes, aunque también sacó provecho de ellas. En primer lugar, Lang no abandonó la utilización de materia escandinava para completar y transformar la historia relatada por el *Cantar de los Nibelungos* medieval (Lorenzo Criado 1994), al igual que hicieron sus antecesores. Tampoco pudo resistirse el director vienes a mirar algunas de las ilustraciones de los libretos wagnerianos que circulaban en la época, especialmente una muy famosa del inglés Arthur Rackham (imagen 1),

VÍCTOR MILLET

publicada en una cuidada segunda edición alemana en 1920, que le inspiró la presentación de Sigfrido en la fragua con el herrero Mime (imágenes 2 y 3) (Wagner 1910). En cambio, abandonó completamente el trasfondo mítico de la tetralogía wagneriana y el cristianismo burgués del drama de Hebbel, para seguir mucho más de cerca el texto medieval.

Esta nueva acentuación de la materia la resaltó acudiendo a nuevas fuentes para su iconografía. Es sabido qué el encuadre con el que abre la película y que ofrece una visión del mundo boscoso en el que se forma el héroe Sigfrido (imagen 4) está inspirada en un famoso cuadro del gran pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, titulado *Paisaje con arco iris (Landschaft mit Regenbogen)*, imagen 5), y que la también conocida escena de Sigfrido cabalgando a través de un espeso bosque de grandes y rectos troncos (imagen 6) parece inspirada en un cuadro del popular pintor alemán de las primeras décadas del siglo xx, Arnold Böcklin, titulado *El silencio en el bosque (Das Schweigen im Walde)*, imagen 7), del mismo modo que los hombres que viven con Sigfrido y el herrero recuerdan a las diversas figuras de Pan o de faunos pintados por el propio Bocklin y también algunas imágenes de la segunda parte recuerdan a cuadros de este pintor simbolista.

Conocido, aunque escasamente estudiado, es también el hecho de que para muchos elementos visuales Lang se inspiró en una edición de un resumen del *Cantar de los Nibelungos*, ilustrada por el modernista vienés Cari Otto Czeschka (Keim & Czeschka 1909). Lang tomó de ese libro to la característica rica ornamentación del vestuario (imágenes 8 y 9), la estática presentación de personajes en algunas tomas (imágenes 10 y 11), la forma del castillo de Worms (imágenes 12 y 13), así como muy especialmente la entrada del mismo y su puente (imágenes 14 y 15). En este librito modernista (y en otros similares) se inspiró también la tipografía utilizada para los intertítulos (imagen 16).<sup>1</sup>

Como es natural, Fritz Lang somete a reflexión y reelaboración sistemáticas todos esos préstamos. Esto se puede comprobar por ejemplo en la sutil transformación de las decoraciones del vestuario que ofrecían las ilustraciones de Czeschka. Mientras el modernista vienés utiliza indiferentemente formas geométricas y otras más irregulares, Fritz Lang hace una clara distinción: las formas geométricas caracterizan el universo cortesano de Worms en el que se van integrando tanto Sigfrido como Brunhilda (imágenes 17 y 18), mientras que los mundos extraños a lo cortés, como la propia corte de Brunhilda o la de Atila, se caracterizan por formas irregulares, que recuerdan el arte de ciertos pueblos primitivos (imágenes 19 a 21). Lo mismo ocurre con el porte de las personas: los cortesanos de Worms caminan siempre de manera pausada y

1. La inicial de los mismos va siempre decorada por un animal que simboliza al hablante: Krimhilda está identificada por un corzo, Sigfrido por un halcón, Hagen por un lobo, etc. Por cierto que esta técnica recuerda al *leitmotiv* Wagneriano, el cual también dejó huella en la banda sonora compuesta por Gottfried Huppertz.

## ¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?

ordenada y sus posiciones en la escena así como sus gestos sugieren un significado (imagen 22); en cambio, en los reinos extranjeros la gente salta y corre cruzándose delante de la cámara para dar mayor impresión de desorden (imagen 23); madres y niños gritando, así como la desnudez de algunos figurantes resaltan el carácter bárbaro de ese pueblo y su lejanía con el mundo cortesano de Worms, subrayado además por la habitual utilización de una luz trémula y la dominancia de planos horizontales (imágenes 24 y 25).<sup>2</sup> Por el contrario, el andar ordenado y pausado y la posición estática son signos de civilización que se acompañan de una luz clara y el predominio de planos verticales.<sup>3</sup>

En la misma dirección va la utilización de la arquitectura, que en la corte de Worms es sobria y limitada a sus formas más elementales, aunque especialmente voluminosa. El castillo de los burgundios se reduce a una serie de formas cúbicas, interrumpidas sólo por un número mínimo de ventanas (imágenes 26 y 27). De esta manera se subraya también el efecto escenográfico de esta arquitectura, como se puede observar especialmente en la escalinata de la catedral (imagen 28), puesto que su plano inclinado permite mostrar a un gran número de personas alrededor de los personajes centrales. El interior de la iglesia, sin embargo, es un escenario cuadrado ocupado sólo por los personajes y un altar (imagen 29). Pero lo más llamativo de esa arquitectura es que en muchos casos utiliza elementos humanos o, dicho de otro modo, que reduce a las personas a elementos decorativos u organizadores de la escenografía (imágenes 30 y 31). Los figurantes quedan reducidos a estatuas que decoran u organizan el espacio, resaltan al líder y en muchos casos no son más que la continuación de otros elementos decorativos inertes (imagen 29). Los guerreros medievales se han convertido en efigies de ellos mismos, en estatuas que los representan. Aquí se recoge una estética fomentada por las numerosísimas agrupaciones populares que usaban uniforme y que gustaban de dar visión de colectivo en grandes formaciones. Y la técnica sería retomada en la organización de ingentes masas con fines principalmente decorativos de las convenciones del partido nazi.<sup>4</sup>

2. En la película de Lang, los hunos son —al contrario de lo que ocurre en el cantar medieval— un pueblo bárbaro e incivilizado, hecho que coincide claramente con el extendido prejuicio germano hacia las culturas eslavas y que dos décadas más tarde sería aprovechado por la propaganda nazi para acrecentar el terror de los alemanes ante el avance de las tropas soviéticas. Lang de hecho suaviza mucho el tratamiento profundamente despectivo que brinda a los hunos el guión de su esposa Thea von Harbou, publicado el año anterior al estreno la película y que vendió más de cincuenta mil ejemplares (von Harbou 1923). Recuérdese que Thea von Harbou se sintió progresivamente identificada con tendencias nacionalistas extremas e ingresó en el partido nazi en 1932.

3. Esta utilización de los elementos decorativos recoge reflexiones corrientes en el mundo artístico del momento, especialmente en el entorno expresionista: Kurtz (1926), Worringer (1911).

4. No estoy sugiriendo ni una continuidad entre Fritz Lang y el nazismo ni la validez de las tesis de Siegfried Kracauer (Kracauer 1947) acerca de la presencia de pensamiento nazi en el cine alemán de los años veinte. Ambas cosas serían falsas. Pero no cabe duda de que Lang, como gran cineasta, supo apovechar determinadas técnicas para sus grandes películas y se apropió de una determinada estética del momento que tuvieron ambas continuidad histórica. Pero basta ver las

VÍCTOR MILLET

A los personajes principales, en cambio, Lang los agrupa según su luminosidad: Krimhilda y Sigfrido son las figuras más blancas y luminosas, subrayadas a menudo por escenarios florales que les rodean (imágenes 32 y 33). Brunhilda en cambio es siempre oscura y aunque al principio aún parece dominar el gris o se la ve ataviada con alguna decoración, tras la muerte de Sigfrido aparece envuelta únicamente en un manto negro (imágenes 34 y 29). También Hagen, el asesino de Sigfrido, fiel servidor de Brunhilda y antagonista de Krimhilda hasta el desastre final, viste siempre de negro profundo, sin llevar jamás alguno de los vistosos adornos que caracterizan a los miembros de la corte burgundia (imagen 35).

Nos aproximamos aquí ya al ámbito de lo que Lang pretendía transmitir con su magna película. Sigfrido, el personaje de la luz tanto corporal como ética, parece representar un ideal traicionado, por el que Krimhilda llorará hasta el final, hasta que pueda empapar la tierra sobre la que murió con la sangre del asesino. Éste, el oscuro Hagen, no es sin embargo plenamente malvado, sino que representa otro tipo de fidelidad, la del guerrero y militar, la de los héroes que solucionan todo con la fuerza, la sangre y un inquebrantable apoyo mutuo. En la Alemania de la primera posguerra, tales actitudes poseían un trasfondo político más o menos claro. De hecho, cuando Lang estrenó su película, hacía décadas que Sigfrido había dejado de ser un personaje políticamente inocente.<sup>5</sup>

La historia de la recepción del *Cantar de los Nibelungos* es la de la creación de un mito nacional sobre la base de lo que seguramente fue el texto menos indicado para ello. El *Cantar de los Nibelungos* es un poema sombrío que muestra con una crudeza inusitada la falsedad del universo cortesano del siglo XII. Lo que entonces se proclamaba como ideal de ordenamiento social en todos los centros de poder de Europa, la cortesía, queda pervertido en esta obra, que muestra cómo esa forma de gobierno sólo es capaz de regular los gestos externos, pero no logra controlar los intereses y las pasiones que se mantienen ocultas y que debajo de un manto de formas elegantes pueden desarrollar fuerzas arcaicas, desembocar en violencia, asesinato o venganza y destruir finalmente la sociedad en la que se cultivan. El *Cantar* muestra el hundimiento del mundo cortesano en su conjunto, la destrucción de toda noción de una sociedad aristocrática laica. Cualquier valor social de los que al principio de la obra todavía parecen tener validez queda socavado al final de la misma: desde la justicia (sometida a intriga y maquinaciones) y el gobierno (incapaz de cumplir su función reguladora) pasando por la fidelidad hacia los amigos y parientes (de la que se abusa para cometer traición) hasta el amor y la constancia (que derivan en deseo de venganza y en actitudes irreconciliables). Todas las formas de relación

posteriores películas de Lang, especialmente *Metrópolis*, para notar la distancia hacia esa estética que fue adquiriendo su trabajo mucho antes de la llegada de Hitler al poder.

5. De hecho, nada en el *Cantar de los Nibelungos* ha quedado inocente en la historia de su recepción desde finales del s. XVIII hasta 1945 (Ehrismann 1975; Heinzle & Waldschmidt 1991)-

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?

entre personas aparecen corrompidas o corruptibles. Sólo el heroísmo permanece, pero éste se ha mostrado como la barbarie de beber sangre en lugar de vino y de conducir a la perdición al reino con el fin de conservar la fama. El *Cantar* traza un panorama desolador, apocalíptico y desesperanzado, carente de dirección u ordenamiento mundanos o divinos y es en este y en otros sentidos no sólo uno de los más grandes textos de la Edad Media, sino también uno de los más difíciles de encuadrar (Millet 2007: 169-208).

El proceso a través del cual el poema épico se convirtió en un símbolo del nacionalismo alemán arranca en torno a 1800 y constituye quizás uno de los fenómenos culturales más sorprendentes de la Alemania del siglo xix (Brackert 1971). ¿Quién podía sospechar que se convertiría en parte de la ideología nacionalista un cantar de gesta que no tiene nada que ver con la historia alemana, porque narra intrigas y asesinatos en la casa real de Borgoña unos cinco siglos antes de que existiera algo así como Alemania? ¿Cómo pudo generarse ese fervor patriótico en torno a un texto literario que no termina en victoria, sino con el hundimiento total de sus protagonistas?

Y sin embargo, la intensa recepción de Tácito y de sus elogios de la Germania en el siglo xvi, la oposición con Roma creada por el protestantismo y por el enfrentamiento con Francia, ofrecieron un terreno abonado para que, de manera muy marginal, se creara un mito de lo germano según el cual la dominación romano-cristiana era impuesta y significaba la degeneración de unos valores puros (von See 1970; Beck, Geuenich, Steuer & Hakelberg 2004). Y ese mito se hace fuerte con las guerras napoleónicas, va creciendo a lo largo de todo el siglo xix y adquiriendo mayor relevancia cultural, social y política. A ello contribuye también la popularización de los textos escandinavos que narran la historia de Sigfrido y Krimhilda, los poemas de la *Edda Poética* y la *Saga de los Volsungos*. La tradición escandinava, que a diferencia de la alemana sitúa a Sigfrido en el centro de la acción, fue definitivamente popularizada por la tetralogía operística de Wagner *El anillo del Nibelungo*, cuyo verdadero mensaje, sin embargo, nunca se entendió bien. Sigfrido es aquí el elegido de los dioses, descendiente de Odín y de vieja estirpe germana, representante de lo Alemán. Sus valores son la fortaleza aristocrática y la disponibilidad a luchar (Wapnewski 1998; Mertens 2003).<sup>6</sup> La mitología política se aprovecha inmediatamente de esta revalorización de Sigfrido como imagen del poder (el fabuloso tesoro), la victoria sobre el enemigo exterior (el dragón) y la grandeza de la nueva patria unida. Así lo expresa ya una canción de 1872, tras la guerra franco—prusiana: «Ha terminado la dura contienda, / el dragón francés yace vencido / y Bismarck-Sigfrido regresa a casa / con su tesoro de los nibelungos».<sup>7</sup>

6. En este contexto, el *Cantar* medieval deja de ser considerado un *Volksqros* (una «epopeya popular») y se acuña para él el término *Heldengros* (o «epopeya heroica»),

7. La asociación de Sigfrido con Arminius, el dirigente de los queruscos que en el año 9 dC venció a tres legiones romanas e inició el fin de las actividades de expansión del imperio hacia el norte, también era frecuente.

VÍCTOR MILLET

Pero los burgundios siguieron gozando también de su fama. En marzo de 1909, en un discurso ante el Parlamento, el príncipe Bernhard von Bülow, canciller imperial de Guillermo II, había definido la relación entre Alemania y el Imperio Austro-húngaro como «lealtad de nibelungos» (*Nibelungentreue*), recordando el vínculo inquebrantable que une a los héroes nibelungos en su combate en la corte de Atila. Esa lealtad fue confirmada por el mariscal Hindenburg en 1914, en las semanas decisivas antes del inicio de la primera Guerra Mundial, fue celebrada por numerosos patriotas en soflamas y arengas y en su nombre los soldados alemanes fueron mandados a las trincheras de Verdún. Allí, por cierto, la línea básica de defensa tenía el nombre clave de «posición de Sigfrido» (*Siegfriedstellung*), que fue ilustrada como alegoría en una revista en septiembre de 1918, en una postura que recuerda a la de Hagen en la película de Lang (imágenes 36 y 37).

Después del desastre de 1918, en cambio, se fraguó entre actores y observadores del bando conservador y militarista el mito de la puñalada por la espalda, que explicaba la derrota del ejército alemán por el cese del apoyo de la población tras la revolución. No faltó entonces tampoco quien comparara ese mito con el *Cantar de los Nibelungos*. El propio mariscal Hindenburg escribía en sus memorias de 1934: «Como Sigfrido cayó por la lanza traidora del siniestro Hagen cuando iba a beber de la fuente clara, así cayó también nuestro agotado frente tras intentar en vano beber nueva vida del manantial agotado del apoyo de la patria» (cit. en Miinkler & Storch 1988: 86).<sup>8</sup> Sin duda alguna, el público de Fritz Lang pensó en ello cuando vio la escena del asesinato de Sigfrido (imagen 38).

A pesar de ello, tras la guerra, el aristócrata Sigfrido pasa a un segundo plano. Quien concentra ahora las miradas del público sobre el *Cantar* medieval es Hagen, es decir el vasallo; no el rey, sino el hombre integrado en un grupo, el guerrero incondicionalmente leal, dispuesto a una entrega total y a llevar a cabo la acción necesaria, sea cual sea.<sup>9</sup> No importa que carezca de ideología o de moral; la fidelidad ha dejado de ser un valor ético para convertirse en un hábito propio de la vida heroica que se aprende a base de dureza y esfuerzo. La vida es una constante actitud de defensa. Sin duda alguna, la humillación de Alemania que supusieron las condiciones del Tratado de Versalles así como la fuerte división política interna, con grupos armados enfrentándose a diario en las calles, favorecieron tales posturas. Las encontramos incluso en autores tan poco sospechosos como Josef Korner (un filólogo de origen checo

8. Eran esos mismos militares y aristócratas quienes habían denominado las posiciones estratégicas del ejército con nombres en clave del *Cantar* medieval, siendo la principal la ya mencionada *Siegfriedlinie*.

9. Paralelamente, favorecidos por el intenso movimiento de asociaciones y ligas de la segunda mitad del siglo XIX, aparece ahora un gran número de cuerpos y unidades de signo político radical que potencian la actitud del individuo integrado en un colectivo al que sirve ciegamente.

## ¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?

posteriormente perseguido por los nazis) cuando en 1921 escribía: «Aunque una realidad dolorosa haya derribado de pronto a la nación desde esa altura mareante, ésta conserva sus bienes intelectuales, que ningún enemigo puede robarle. Conservarlos y cuidarlos, agarrarse a ellos y erguirse de nuevo es la exigencia de nuestros días. Puede recuperarse lo que fue ayer. Nuevamente hay que tomar el viejo poema para prender un fuego que destruya toda tiranía y dominación extranjera» (cit. en von See 1991: 88). Incluso un germanista como Friedrich Vogt afirmó que «el heroísmo de nuestra vieja epopeya nacional ha revivido en los hechos de los combatientes alemanes de la Guerra Mundial, que a pesar de haber sido cercados por fuerzas superiores resistieron como los héroes en el ardiente salón real de Atila» (cit. en von See 1991: 85)

Tampoco Fritz Lang se ha mantenido alejado de ese culto al heroísmo germánico en su monumental película. Poco antes de que Krimhilda ordene incendiar el palacio en el que se han atrincherado sus hermanos, Atila le dice a Teodorico —un héroe germano que se halla exiliado en la corte del rey huno— que, si le entregan al asesino de su hijo, dejará libre a todos los demás. Teodorico señala que eso jamás ocurrirá: «No conocéis el alma alemana», le explica al monarca. Y se refiere naturalmente al hecho de que el alemán pone la lealtad por encima de todo. Y en efecto: «La lealtad que no se quebró con el hierro no la derretirá el fuego» le dice el rey Gunther a Hagen cuando éste quiere entregarse y salvar así a sus amigos de morir abrasados (Heller 2003).

Desde luego que Fritz Lang no es sospechoso de un nacionalismo exacerbado ni de ideología militarista; de origen vienés y de madre judía, se tuvo que exiliar en marzo de 1933, seis semanas después de la llegada al poder de Hitler, dejando atrás toda su fortuna. Tampoco hay que sobreinterpretar el hecho de que el guión de *Los Nibelungos* fuera escrito por Thea von Harbou. Es cierto que Thea no sólo era una ferviente nacionalista, sino que en 1932 se inscribió en el partido nazi; la pareja se divorció en enero del año siguiente, coincidiendo con la llegada al poder de Hitler y poco antes de la huida de Lang. Pero la época de elaboración de *Los Nibelungos* queda diez años antes de esos sucesos y entonces ni siquiera era posible vislumbrar en Berlín el éxito de lo que era una pequeña agrupación múniquesa de signo radical.<sup>10</sup>

En la película de Lang, la corte burgundia es un espacio ambivalente. La blancura y luminosidad de Sigfrido y Krimhilda sin duda llevan una carga positiva, pero resultan también cándidos en el marco de asuntos de estado. Los burgundios hallan en Sigfrido un límite de pureza primitiva que ha per-

10. Al fin y al cabo, Thea von Harbou escribió también el guión de las otras nueve películas que Lang rodó entre 1920 y 1932 y en algunas de ellas, como en *Metrópolis*, se explora el lado oscuro del dominio de grandes masas de personas y en *El testamento del Dr. Mabuse* Lang quiso mostrar —con guión de Thea— los métodos aterradores de los nazis, cosa que no gustó nada a Joseph Goebbels, futuro ministro de propaganda, que decidió que había que prohibirla nada más llegar al poder.

VICTOR MILLET

dido, aunque aún lo pueden asimilar, a pesar de que luego, cuando le resulte problemático, lo eliminan. Brunhilda también representa para los burgundios un límite inalcanzable (sólo con la ayuda de Sigfrido se la puede conquistar), pero ella lleva una carga negativa expresada no sólo en sus atuendos oscuros, sino también en sus pasiones y su impetuosidad. La corte burgundia representa la civilización (y concretamente la civilización germana) que ha perdido su primitiva inocencia. En la batalla final en la corte de Atila, enfrentados a un pueblo que representa a la vez lo vital y lo primitivo, los burgundios sucumben, pero al mismo tiempo alcanzan, combatiendo, la máxima vitalidad. La alteridad cultural, puesto que no puede ser integrada en vida, conduce en la muerte a la confirmación de la propia identidad (Kiening & Herberichs 2006). La superioridad de los burgundios se confirma precisamente en su muerte. Es el principio de lo heroico: las derrotas tácticas se transforman en victorias semánticas.

Por eso *Los Nibelungos*, ¿verdad, señor Fritz Lang?

VICTOR MILLET

Santiago de Compostela

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

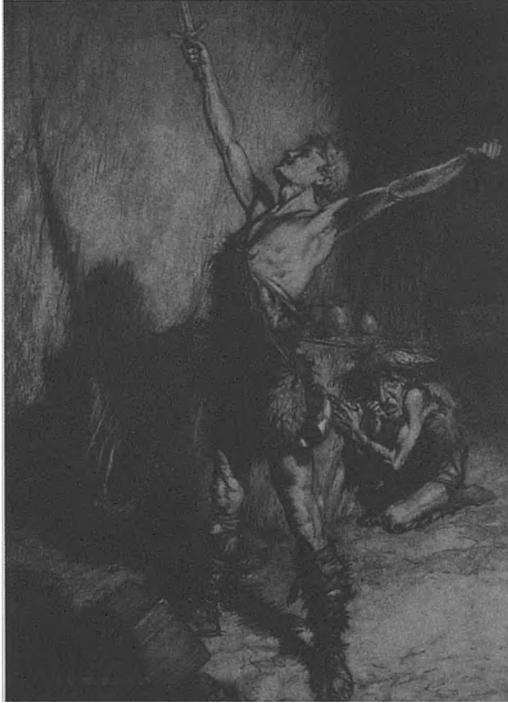
- BECK, Heinrich, Dieter GEUENICH, Heiko STEUER & Dietrich HAKELBERG, eds. (2004), *Zur Geschichte der Gleichung 'germanisch-deutsch'. Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen*, Berlín / Nueva York, de Gruyter.
- BRACKERT, Helmut (1971), «Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie», en Ursula HENNIG y Herbert KOLB (eds.), *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*, Múnich, Beck, pp. 343-367.
- DÜRRENMATT, Dieter (1982), *Fritz Lang*, Basilea, Museum des Films.
- EHRISMANN, Otfried (1975), *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, Múnich, Fink.
- HARBOU, Thea von (1923), *Das Nibelungenbuch*, Múnich, Drei Masken Verlag.
- HEBBEL, Federico (1985), *Los Nibelungos. Tragedia alemana en tres partes*, Madrid, Austral. [6ª ed.]
- HEINZLE, Joachim, Klaus KLEIN & Ute OBHOF, eds. (2003), *Die Nibelungen. Sage — Epos — Mythos*, Wiesbaden, Reichert.
- Heinzle, Joachim & Anneliese Waldschmidt, eds. (1991), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Aiptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Heller, Heinz B. (2003), «Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt», Fritz Langs *Nibelungen-Eilm* als Zeitbild, en Heinzle, Klein & Obhof (2003), pp. 497—509.

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?

- KEIM, FRANZ & Carl Otto CZESCHKA (1909), *Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzdh.lt von Franz Keim. Bilder und Ausstattung von C.O. Czeschka*, Viena / Leipzig, Gerlach & Wiedling. [2ª ed. 1920, reed. por Karl Bartsch, Frankfurt, Insel, 1972.]
- KIENING, Christian & Cornelia HERBERICHS (2006), «Fritz Lang: *Die Nibelungen* (1924)», en Christian Kiening y Heinrich Adolf (eds.), *Mittelalter im Film*, Berlin, de Gruyter, pp. 189—225.
- KRACAUER, Siegfried (1947), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, University Press. [Version española *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.]
- KURTZ, Rudolf (1926), *Expressionismus und Film, Berlin* (Verlag der Lichtbühne). [Reed. por Christian Kiening y Ulrich Johannes Beil, Zürich, Chronos, 2007.]
- LORENZO CRIADO, Emilio, ed. (1994), *Cantar de los Nibelungos*, Madrid, Cátedra.
- MERTENS, Volker (2003), «Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende», en Heinzle, Klein & Obhof (2003), pp. 459—496.
- MILLET, Victor (2007), *Héroes de libro. Poesía heroica en las culturas anglogermánicas medievales*, Santiago de Compostela, Universidad.
- MÜNKLER, Herfried & Wolfgang STORCH, (1988), *Siegfried. Politik mit einem deutschen Mythos*, Berlin (Rotbuch).
- SEE, Klaus von (1970), *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt, Athenäum.
- (1991), *Das Nibelungenlied — ein Nationalepos?*, en Heinzle & Waldschmidt (1991), pp. 43-110.
- WAGNER, Richard (1910), *The Ring of the Nibelung*, translated by Margaret Armour, illustrated by Arthur Rackham, Londres / Nueva York, Heinemann. [Ed. alemana: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Mit jeweils 34 farbigen Tafeln von Arthur Rackham, Frankfurt am Main, Rütten & Loening, 1910—1911.]
- (2003), *El anillo del Nibelungo. Un festival escénico para representar en tres jornadas y un prólogo*, edición bilingüe de Angel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid, Turner.
- WAPNEWSKI, Peter (1998), *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*, Múnich, Piper.
- WORRINGER, Wilhelm (1911), *Formprobleme der Gotik*, Múnich, Piper.

VÍCTOR MILLET

IMÁGENES



1



2

¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?

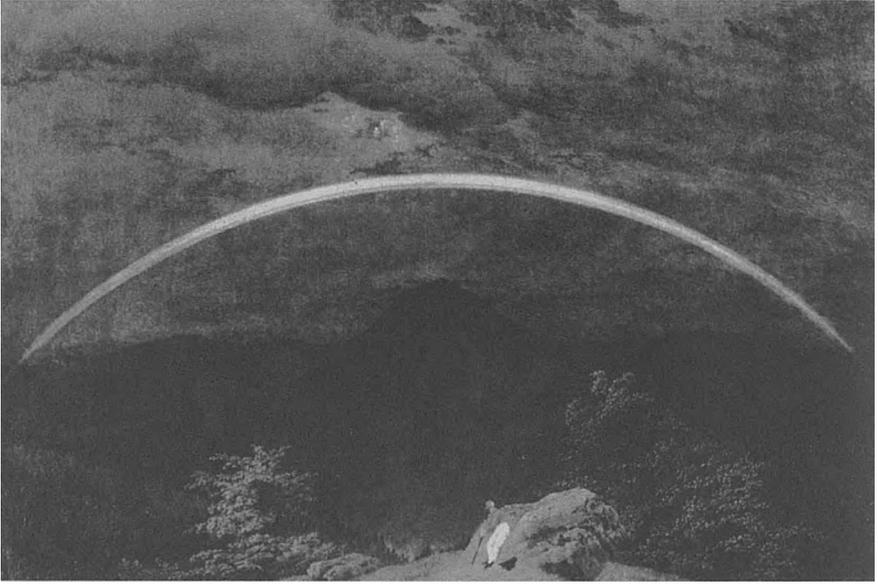


3



4

VÍCTOR MILLET



5



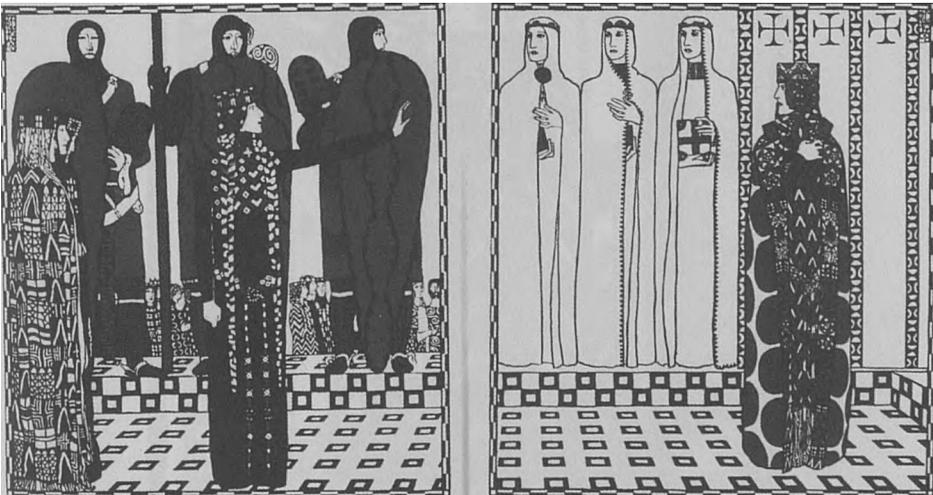
6

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?



А. Беклингъ, Молчаніе въ лѣсу. A. Böcklin, Schweigen im Walde.

7



8

VÍCTOR MILLET

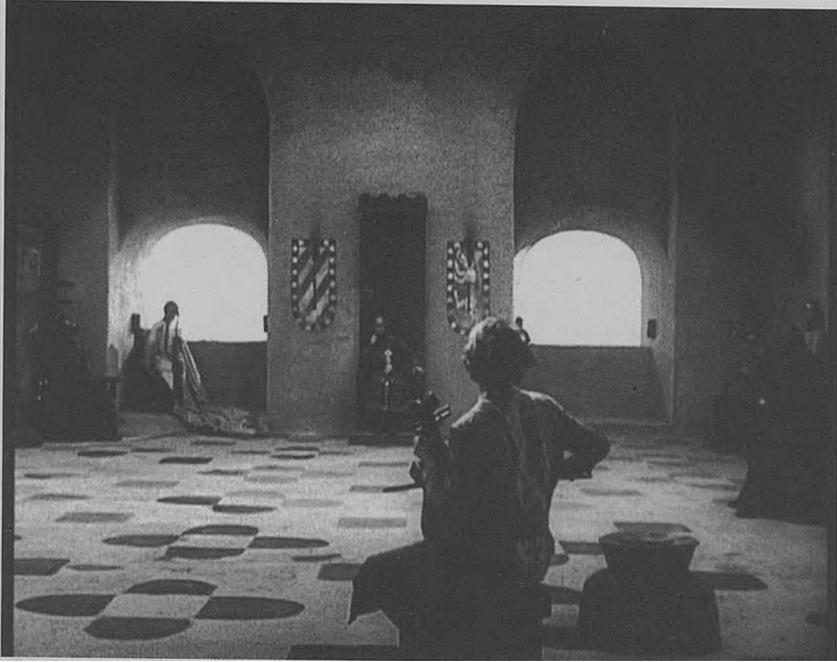


9

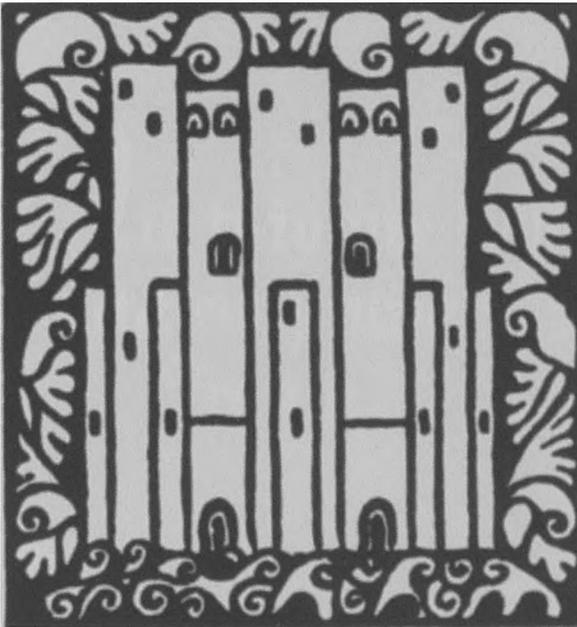


io

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?



11

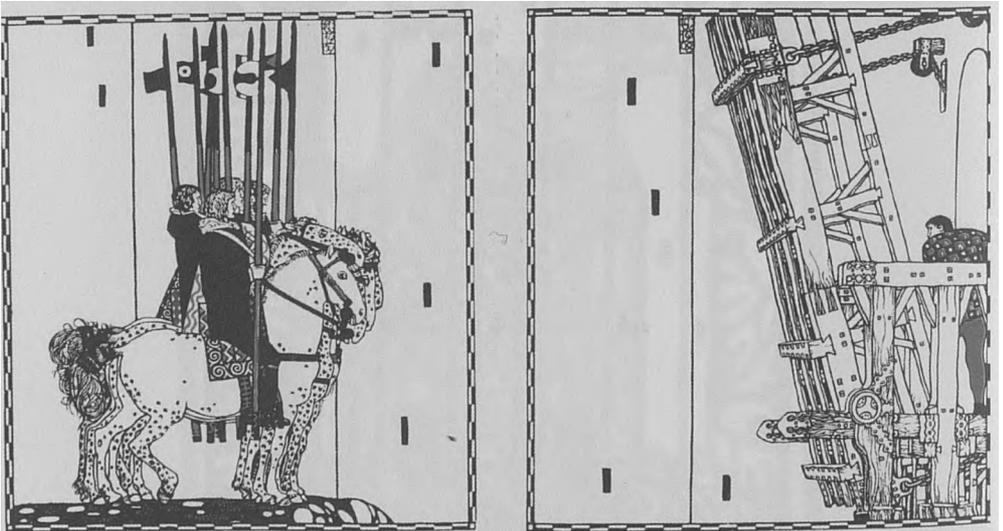


12

VÍCTOR MILLET

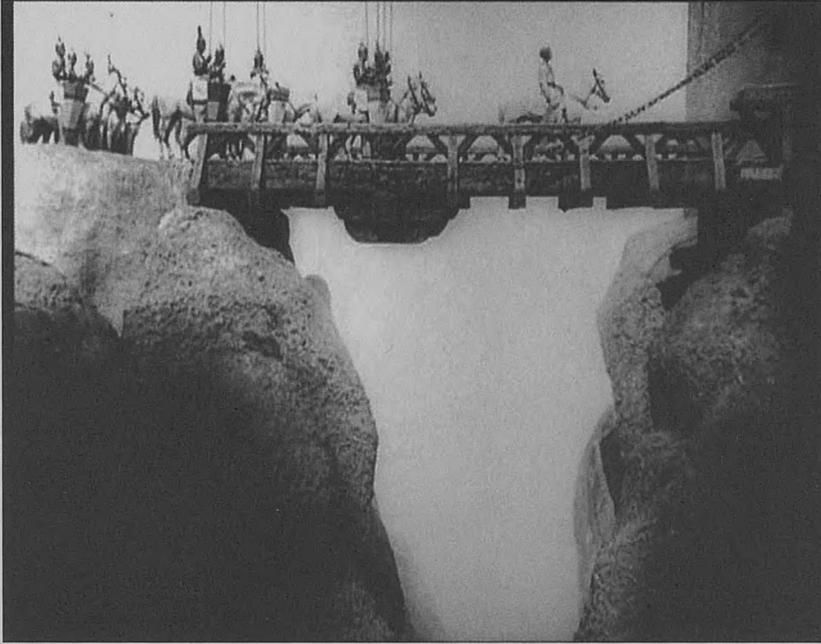


13

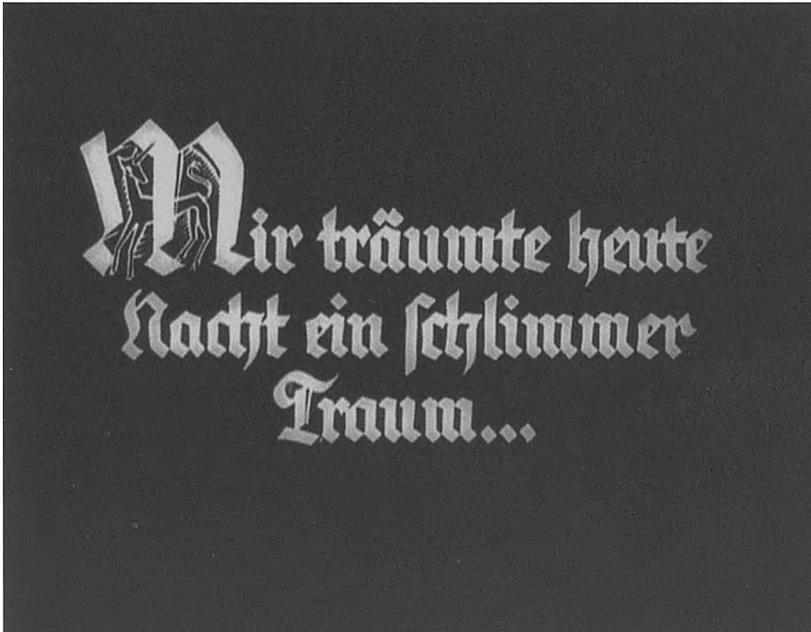


14

¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?



15



i6

VÍCTOR MILLET



17



18

¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?



19

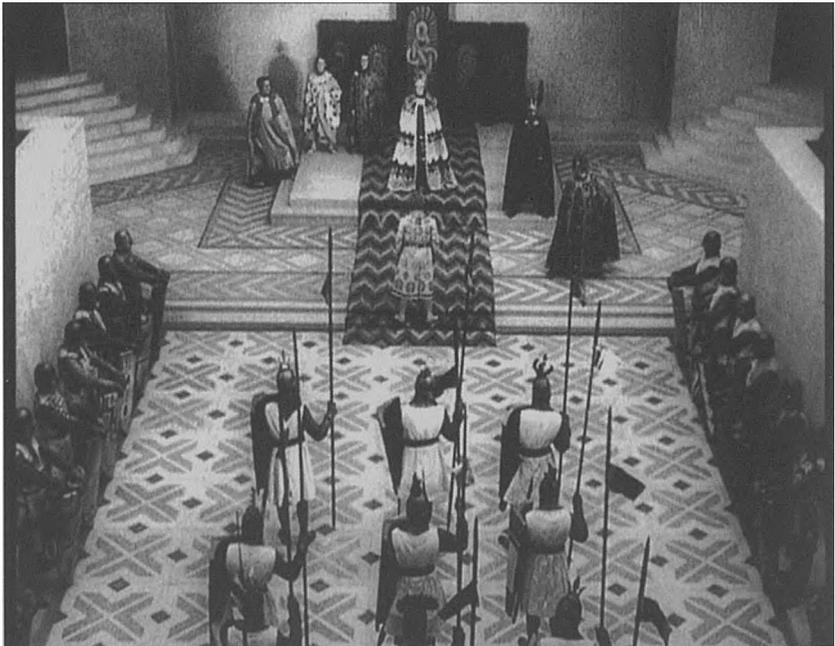


20

VÍCTOR MILLET



21



22

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?



23

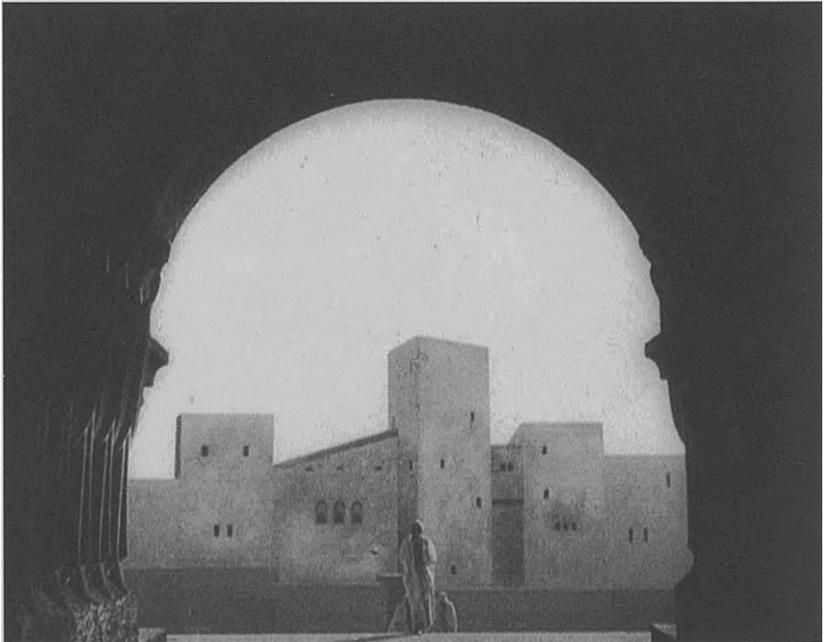


24

VÍCTOR MILLET



25

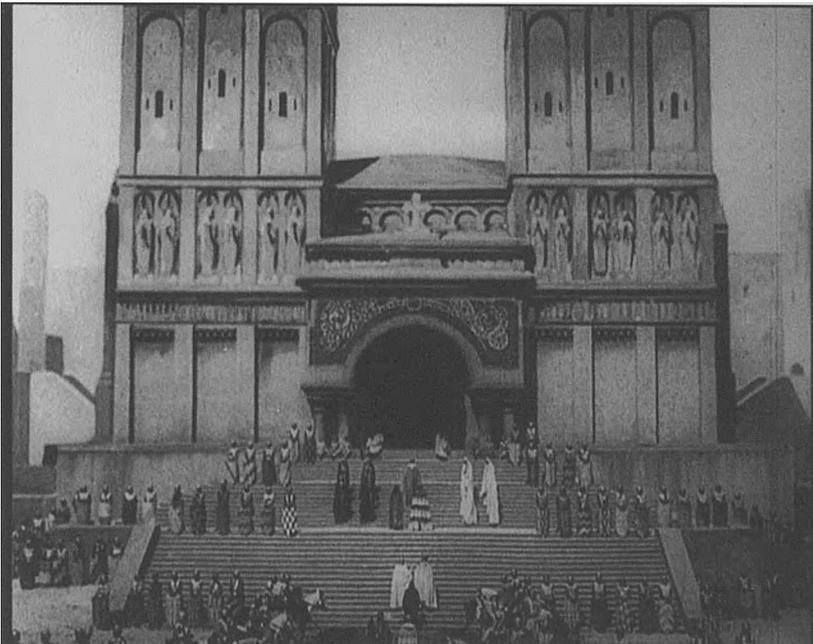


26

¿POR QUÉ LOS NIBELUNGOS, SEÑOR FRITZ LANG?

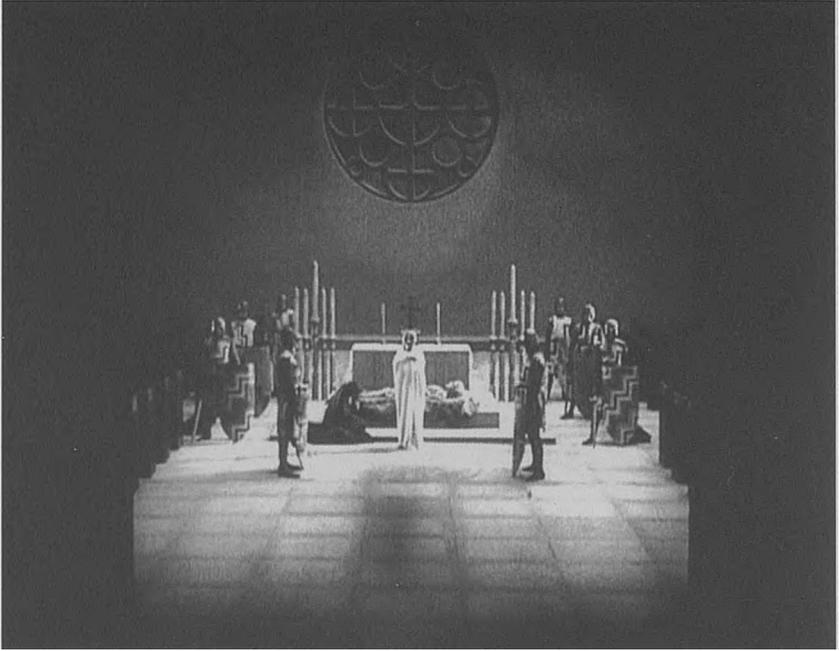


27



28

VÍCTOR MILLET

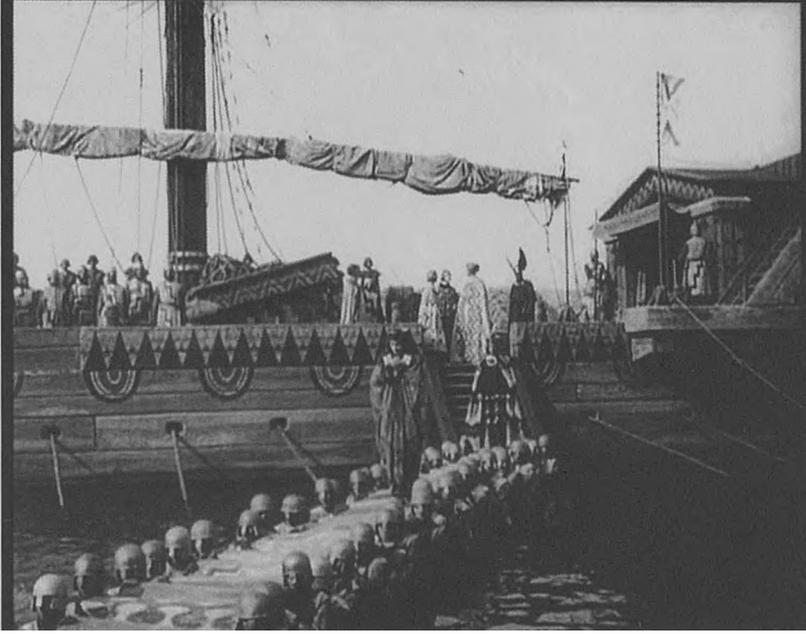


29



30

¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?



3i

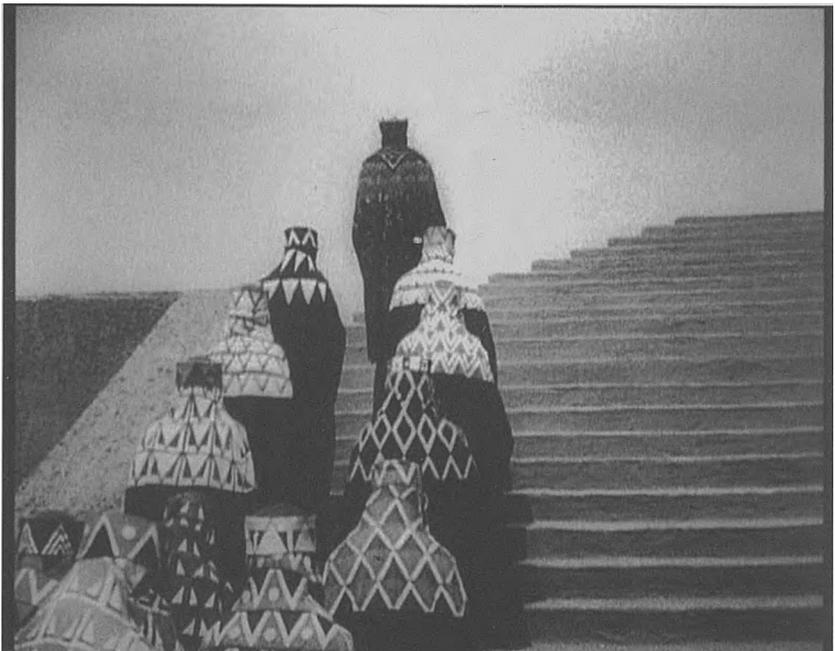


32

VÍCTOR MILLET



33

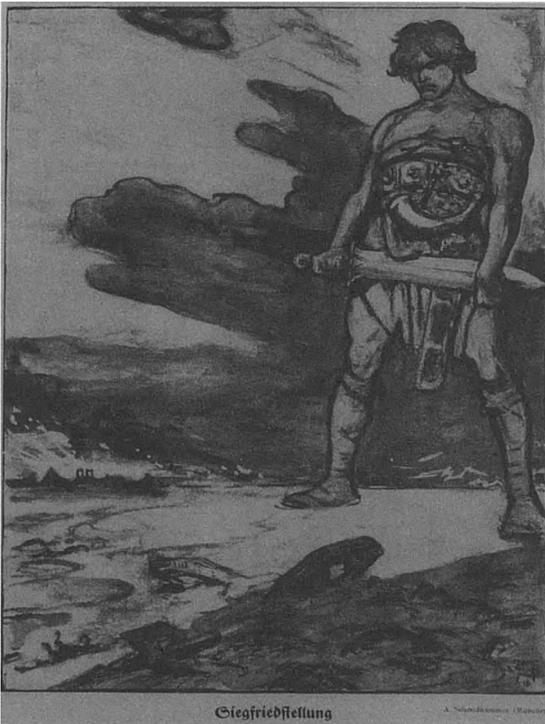


34

¿POR QUÉ *LOS NIBELUNGOS*, SEÑOR FRITZ LANG?



35



36

VÍCTOR MILLET



37



38