

As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da historieta

Breixo Harguindey

[Recibido, xuño 2006; aceptado, xullo 2006]

RESUMO As *Cantigas de Santa María* presentáronse como poemario, logo foron musicadas en partitura e culminaron coa adaptación á historieta. As *Cantigas* baséanse nun ritmo específico que se manifesta na súa estrutura xeral e na súa posta en páxina, sincopada en viñetas. Por este motivo consideramos ás *Cantigas* un "acontecemento multimedia" de base musical. As *Cantigas* deben ser consideradas como historieta xa que presentan diversos relatos organizados en cadriños nun medio que permite a súa difusión xeográfica, o códice. Podemos considerar as *Cantigas* como a obra mestra das orixes da historieta occidental xa que foi esencial para establecer o sentido de lectura. As ferramentas da Teoría da Historieta amosan como os recursos da narrativa do cómic xa estaban presentes nas *Cantigas*. En relación ao *découpage*, exemplifícase a presenza de *raccords* de espazo, tempo e acción. En relación á posta en páxina, exemplifícase un caso no que a vontade de establecer un paralelo espacial en dúas columnas, determina a ruptura do sentido de lectura, a pesar de tratarse dunha páxina de viñetas regulares e planos invariables.

PALABRAS CLAVE: Literatura galega medieval, Alfonso X, Cantigas de Santa María, cómic, banda deseñada, Historia e crítica, Semiótica, Cantiga CXLII 42 Códice Rico, título, autor.

ABSTRACT The *Cantigas de Santa María* had their first incarnation as collection of verse, were then set to music and were finally adapted to comic-strip format. The *Cantigas* are set to a particular rhythm which conditions their overall structure and *mise en page*, divided into a series of drawings. We therefore consider the *Cantigas* to be a 'multimedia event' with a musical base.

The *Cantigas* should be regarded as strip cartoons since they show various tales set out in panels in a medium—the manuscript—which allowed them to be dispersed geographically. We can think of the *Cantigas* as the master work of the genesis of the comic strip, for the strip was necessary in order for the text to be understood correctly. Comic-strip Theory demonstrates how the methodology of comic-strip narrative were already present in the *Cantigas*.

As regards *découpage*, this is present in space, time and action markers. As far as *mise en page* is concerned, there is an example in which the choice of a parallel two-column lay-out causes dislocation in the sequence of the reading of the tale, despite the fact that we are dealing with a page of similar-sized panels and uniform perspective.

KEY WORDS: Galician medieval literature, Alfonso X, Cantigas de Santa María, Songs of Holy Mary, Comic book, strips, History and criticism, Comic book, strips, Semiotics, Cantiga CXLII 42 E Codex, title, author.

No ano 1989, un grupo de expertos reunidos para a ocasión no *Salón de Lucca* (Italia) determinaron como data de nacemento da historieta o 16 de febreiro de 1896, día de publicación da tira de prensa *The Yellow Kid and his new Phonograph* de Richard Fenton Outcault no *New York Journal*¹. Esta tira foi a primeira en combinar a organización do discurso en secuencia de imaxes e a integración da palabra mediante globos. Ademais, ese mesmo ano a revista inglesa *Comic cuts* estableceu o nome polo que é coñecida mundialmente a historieta.

Deste modo, hai unha década celebrouse o centenario do cómic, pero non sen contestación. Outro grupo de especialistas reuniríase entón en Bruxelas no congreso *Inventors of the comic strip* co obxectivo de rebater o argumento de Lucca². As actas dos seus diversos colaboradores serían publicadas baixo o nome *Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century*, concluíndo que a historieta é un produto da modernidade industrial e política europea sen que se poida establecer dun modo definitivo unha orixe determinada, inda sinalando especialmente o importante papel do suízo Rodolphe Töpffer.

48 Con todo, un dos participantes no congreso de Bruxelas, o reputado crítico Thierry Groensteen, considera no seu último libro *As Cantigas de Santa María* realizadas probabelmente entre 1260 e 1270 polo obradoiro de Alfonso X “o Sabio” como un *verdadero álbum de historieta* (Groensteen, 2005:4). Sen lugar a dúbidas, Groensteen tirou esta conclusión da impresionante exposición *La BD avant la BD* que a Biblioteca Nacional de Francia mantén en internet dende o ano 2000 (Juhel, e Berenger, 2000)³. Nela pódese ler claramente que *as Cantigas son o manuscrito medieval máis próximo a un cómic actual*⁴.

Dende unha perspectiva estritamente sociolóxica, a emerxencia da historieta como medio de comunicación social vincúlase a miúdo coa posibilidade da súa reproducibilidade, sexa mediante a imprenta ou, inda posteriormente, a litografía. Con todo, de aplicarlle este mesmo razoamento á literatura expurgaríamos boa parte do seu patrimonio: non se pode obviar que ademais dun medio a historieta é un procedemento formal.

¹ Estes foron David Pascal, Claude Moliterni, Richard Marshall, Maurice Horn, Vasco Granja, Dennis Gifford, Luis Gasca, Álvaro De Moya, Claudio Bertiere, Rinaldo Traini e Javier Coma.

² Composto por Patricia Vansummeren, Nop Maas, Paul Gravett, Thierry Groensteen, Hans Ries, Antonio Martín e David Kunzle.

³ <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>

⁴ http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1219_31.htm

De igual maneira, tampouco deberíamos considerar o cómic só un procedemento formal alén das súas condicións materiais para incluír nel todo tipo de soportes. Neste sentido, nós propoñemos unha condición restritiva: para termos historieta, esta debe de ser producida ou reproducida nun medio transportábel que permita a súa difusión xeográfica. O procedemento de narración visual típico da historieta tense desenvolvido en múltiples soportes: vidreiras, retablos, tapices, códices...; a nós interésannos estes últimos.

Un elemento distintivo do cómic en relación a outras literaturas gráficas como os ciclos de imaxes é a presenza de viñetas ou cadriños. Con todo, segundo o rigoroso criterio científico da BNE, para que unha páxina sexa considerada como historieta non abonda coa existencia de viñetas ou filacterios (os devanceiros do globo). A diferenza das analoxías e alegorías, os cadriños teñen que representar unha secuencia de feitos ordenados en sucesión temporal: un relato.

Inda que as primeiras experiencias de narración visual mediante viñetas xa se descubren nas primeiras biblias cristiás, antes incluso do ano 400, este procedemento xeneralizouse entre finais do século X e comezos do XI. Os primeiros exemplos de historieta ben poderían ser os da viaxe de Saúl e Samuel recollida na *Biblia de Quedlinburg Itala* (Roma, S. V) ou da lenda de David que aparece na *Biblia de Étienne de Harding* (Dijon, S. XII).

Emporiso, foi ao longo da Baixa Idade Media europea, a partir do século XIII, cando se consolidou unha convención narrativa de vital importancia: o sentido de lectura occidental (esquerda-dereita, arriba-abaxo). Ao respecto, as dúas obras exemplares foron a *Biblia Maciejowski* (Norte de Francia, c. 1250) e as *Cantigas de Santa María* de Alfonso X “o Sabio” (Toledo, c. 1270), que ademais deben ser consideradas como as primeiras novelas gráficas da historia. A *Biblia Maciejowski* componse de 140 páxinas a razón de 4 viñetas por páxina, mentres as *Cantigas de Santa María* están formadas por ao redor de 350 páxinas de historieta organizadas case na súa totalidade en tres bandas de dúas viñetas.

Emporiso, a *Biblia Maciejowski* non acada o grao de sofisticación presente nas *Cantigas de Santa María* e, inda que sexa moi difícil atribuír a unha soa obra o carácter fundador da tradición do cómic occidental, si podemos considerar ás *Cantigas de Santa María* como a obra mestra das orixes da historieta; tal como di Sánchez Ameijeiras (2002:259):

A corte de Afonso é un centro aglutinador, un centro catalizador, a corte europea que produce neste momento os manuscritos de maior calidade, os máis novidosos en cuestións de estilo, que o francocentrismo que predomina na historia da miniatura medieval non acostuma a calibrar na súa xusta medida.

As *Cantigas de Santa María*: un “acontecemento multimedia” de base musical

As *Cantigas de Santa María* desenvolvéronse no contexto do gótico, un período expansivo do cristianismo no que coincide o desenvolvemento das cidades coa “espectacularización” das artes para o proselitismo relixioso. As *Cantigas* participan dese proceso adoptando a lingua vulgar galego-portuguesa en lugar do latín e representando baixo o arco dos milagres da Virxe a vida cotiá das clases populares e do propio Rei.

A obra de Alfonso X podería considerarse o que na cultura de masas se denomina un “acontecemento multimedia” que despreza un mesmo argumento mestre ao redor dun mesmo personaxe en diferentes medios audiovisuais. Así como, hoxe en día, un personaxe de historieta pode coñecer unha versión fílmica da que xurdirá a súa correspondente banda sonora e, quizais, monecos e un videoxogo; as *Cantigas*, constituídas primeiro en poemario, foron posteriormente musicadas en forma de partitura para seren probablemente interpretadas como obra de teatro na catedral de Sevilla, proceso que culmina coa súa versión en historieta.

De entre os códices que abranguen as *Cantigas de Santa María*, os dous volumes que corresponden a obras de historieta son os denominados por Menéndez Pidal *Códices das Historias*, é dicir: o *Códice Rico*, rematado aproximadamente en 1274, e a súa continuación no *Códice de Florencia*, interrompido pola morte de Alfonso X no 1284.

Inda que o propio Alfonso X legara a título póstumo ambos os códices á Catedral de Sevilla, o destino de cada un deles ía diverxer nos séculos seguintes. Felipe II separaríaos para conservar o *Códice Rico* no Mosteiro do Escorial mentres entregaba o segundo ás gadoupas dos coleccionistas privados finando o seu percorrido na Florencia do século XVIII. Por este motivo, o *Códice Rico*

conservou adecuadamente as súas 195 cantigas até os nosos días mentres do florentino só se conservan 103 das 200 cantigas orixinais.

Os *Códices das Historias* son obras colectivas elaboradas probabelmente en Sevilla por diversos artistas do obradoiro de Alfonso X entre os que podería toparse o galego Pedro Lourenzo e nas que tamén puideron intervir miniaturistas franceses e mesmo de orixe musulmá. Obviamente, trátase dunha produción artesanal dun só exemplar co obxectivo probábel de exhibilo nun atril.

As Cantigas constitúense como escolma de milagres da Virxe María en que cada un é xeralmente representado nunha páxina autoconclusiva ao modo dos clásicos do cómic de prensa norteamericanos publicados a toda cor nos periódicos dominicais a comezos do século XX e que, posteriormente, serían recompilados en forma de álbum. En consecuencia, como escolma, as Cantigas non funcionan segundo a lóxica da continuidade narrativa senón máis ben pola lóxica repetitiva propia da música.

Neste sentido, a BNF apunta unha interesante hipótese de partida ao comparar o modelo carolinixio de narración por bandas co modelo de narración por cadriños propio das Cantigas:

Nos primeiros séculos da Idade Media enfróntanse dous sistemas de narración figurativa: a viñeta e a banda. Este último sistema (...) remite a un desenvolvemento fluído do relato. Este posibelmente inspirouse nas maneiras de contar ou de cantar os acontecementos. O ritmo da recitación, da “canción de xesta”, o da salmodia atonal, incita sen dúbida os artistas a representaren as historias en narración continua. En canto á viñeta, esta parece reenviar a un relato ante todo sincopado, inda que faltan os documentos para confrontar estas hipóteses⁵.

Por outra parte, a estrutura xeral pola que o *Códice Rico* ordena a sucesión das diferentes cantigas manifesta tamén un ritmo específico. Neste preséntanse tres tipos de historieta que, de menor a maior frecuencia, son: cantigas de loor (loanza) dunha páxina, cantigas de milagre de dúas páxinas e cantigas de milagre dunha páxina. A escolma divídese en grupos de dez ao situar en cada cantiga decenal unha de loor que, deste modo, destaca das demais cantigas de milagre (de carácter máis novelesco). A súa vez, ás cantigas de milagres situa-

⁵ F. Juhel, e E. Berenger (2000), (http://expositions.bnf.fr/bdavbd/arret/index_rec.htm)

das en numerais que rematan en cinco (5, 15, 25...) outórgaselles o privilexio de ocupar dúas páxinas. Deste modo establécese o seguinte esquema rítmico mestre: catro cantigas de milagres dunha páxina / unha de milagre a dobre páxina / catro cantigas de milagres dunha páxina / unha páxina de cantiga de loor, e volta a empezar.

Esta descrición rítmica xeral é susceptible de ser interpretada en relación a dous eixos cunha base numérica diferente: o temático, baseado no número de cantiga e ordenado en decenas, e o formal, baseado no número de páxina en grupos de once. Esta dobre pauta quizais reproduza a ambición poética das Cantigas de combinar de maneira harmoniosa a articulación do son na súa vertente musical e verbal. En todo caso, a comparación deste esquema rítmico xeral do *Códice Rico* coa métrica e música das Cantigas sería materia para os especialistas nestes campos.

En calquera caso, esta duplicidade rítmica entre forma e contido reproducíase tamén na posta en páxina. Cada páxina está composta de tres bandas de dúas viñetas, ritmo coñecido no argot da Historieta como “dous por tres”. Como ben sinala Chico Picaza (1986:66):

O milagre como xénero literario (...) ten unha tectónica definida (...). Na súa estrutura distínguense claramente unhas invariantes: 1.Introdución. 2.Presentación do protagonista, atafegado por un problema determinado. 3.Intervención sobrenatural. 4.Admiración tras esa intervención. 5.Loanza (...) Se cinco son as partes do texto, a súa visualización ten lugar en seis recadros (...) polo que unha das partes literarias ten un dobre desenvolvemento gráfico.

Con todo, existen importantes diferenzas figurativas e narrativas entre as cantigas de milagre e as de loor. Nestas segundas, os personaxes aparecen en escorzo ou de fronte, a composición das viñetas é central e a súa lectura non se organiza seguindo principalmente o sentido occidental senón mediante complexos esquemas ideográficos que as afastan do elemento narrativo en favor do alegórico. En cambio, nas cantigas de milagre as personaxes aparecen de perfil, a súa lectura organízase de esquerda a dereita e, tal e como sinala Chico (1986:70), son plenamente narrativas:

Nas cantigas narrativas (...) o dinamismo (...) apóiase nun esquema ordenador dinámico e global, aplicado a toda a páxina miniada, que coincide co movemento do ollo do lector-espectador. Isto conséguese por medio da colocación

no plano de figuras de medio perfil ou de tres cuartos, iniciando ou concluíndo un desprazamento sempre lateral (...). Fachadas, torres e, sobre todo, portas xogan un papel moi importante como elemento articulador.

***As Cantigas de Santa María* dende a perspectiva da teoría do cómic**

Co obxectivo de fundamentaren as súas investigacións, os estudosos que traballan no ámbito académico acoden habitualmente, á hora de analizar as historietas das *Cantigas de Santa María*, a diversas escolas asentadas nas súas propias disciplinas, habitualmente á análise da tradición iconográfica e, en menor medida, á teoría da pintura narrativa, esquecéndose até o de agora, por desgraza e de maneira inexplicábel, de calquera mención á teoría da historieta⁶.

O sistema narrativo da historieta organízase ao redor de dous eixos definidos por primeira vez por Pierre Fresnault-Deruelle (1976) como *lineal/tabulario* e constantemente reformulados nos estudos máis significativos da tradición teórica continental como *relato/tabulario* (Peeters, 1991:34-35), *découpage/posta en páxina* (Groensteen, 1999:167) ou *secuencialidade/dispositivo* (Morgan, 2003:127-133). Adoptando provisoriamente a terminoloxía de Groensteen, o *découpage* defínese como a división da historia en imaxes discretas mentres que a súa distribución na páxina se denomina *posta en páxina*. A continuación exemplificaremos o desenvolvemento de ambas as operacións nalgúns cantigas co obxectivo de amosar como os principais recursos da narrativa do cómic xa estaban presentes nas *Cantigas de Santa María*.

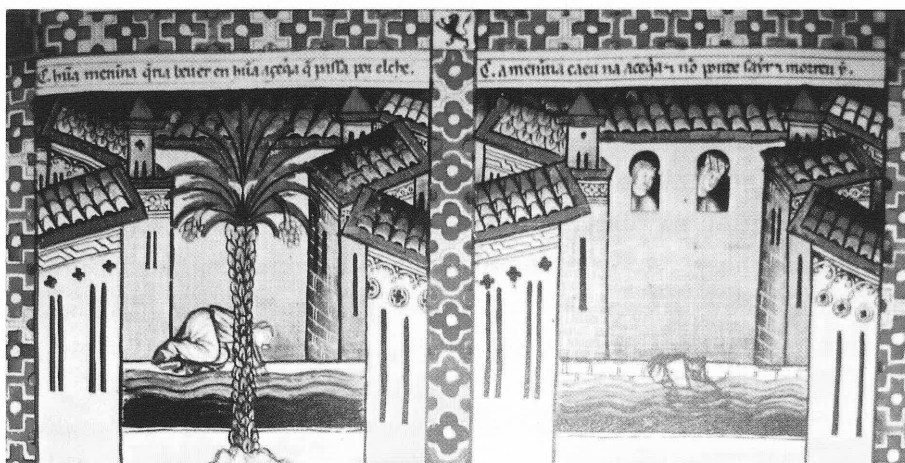
No proceso de lectura dunha historieta, a fragmentación visual introducida polas viñetas esixe a participación do lector para recompoñer a unidade creando un senso narrativo ao vincular as imaxes entre si. Inda que non existe un consenso claro na teoría da historieta en relación a este vínculo, denominado

⁶ Un apartado no que si se produciron algúns desenvolvementos próximos á teoría da historieta é o da relación texto/imaxe. Como sosteñen amplamente estes estudos, os *Códices das Historias* non constitúen unha ilustración das Cantigas senón unha obra *per se* cunha interrelación complexa de texto e imaxe, no que a integración do texto estabelécese mediante cartuchos sobre a viñeta coa presenza, en escasas ocasións, dalgún filacterio. Ademais do citado texto de M^o V. Chico Picaza, cfr. J.E. Keller (1976) e Luís Beltrán (1985). Polo seu interese véxanse tamén os traballos de F. Corti como "Narrativa visual de la enfermedad en las *Cantigas de Santa María*", *Cuadernos de Historia de España*, n^o 75, pp. 85-115.

raccord, como punto de partida podemos acoutar este proceso intelectual ao redor das tres unidades aristotélicas de tempo, espazo e acción⁷. Estes tres eixos conceptuais proporcionan unha mínima gramática que se relaciona cunha retórica, cuns procedementos formais de enunciación. Desta maneira, as tres unidades de tempo, espazo e acción, vincúlanse, respectiva e normalmente, a tres procedementos formais básicos: a semellanza, a contigüidade e o movemento.

O *raccord* temporal está baseado na semellanza das imaxes: a repetición de dúas imaxes levemente diferentes dá a impresión de paso do tempo. Deste, as Cantigas proporcionan exemplos abraiantes: na Cantiga 133 do *Códice Rico* represéntase a secuencia dun personaxe que se precipita á auga en dúas viñetas e na Cantiga 61a do Códice de Florencia a caída dun meniño dende un balcón en catro. Este recurso ten sido identificado coa figura da retórica clásica denominada *repetitio*, matriz dun certo ritmo, sempre que acordemos, como a BNF, que este recurso deriva dun tratamento da imaxe como “instantánea”.

54



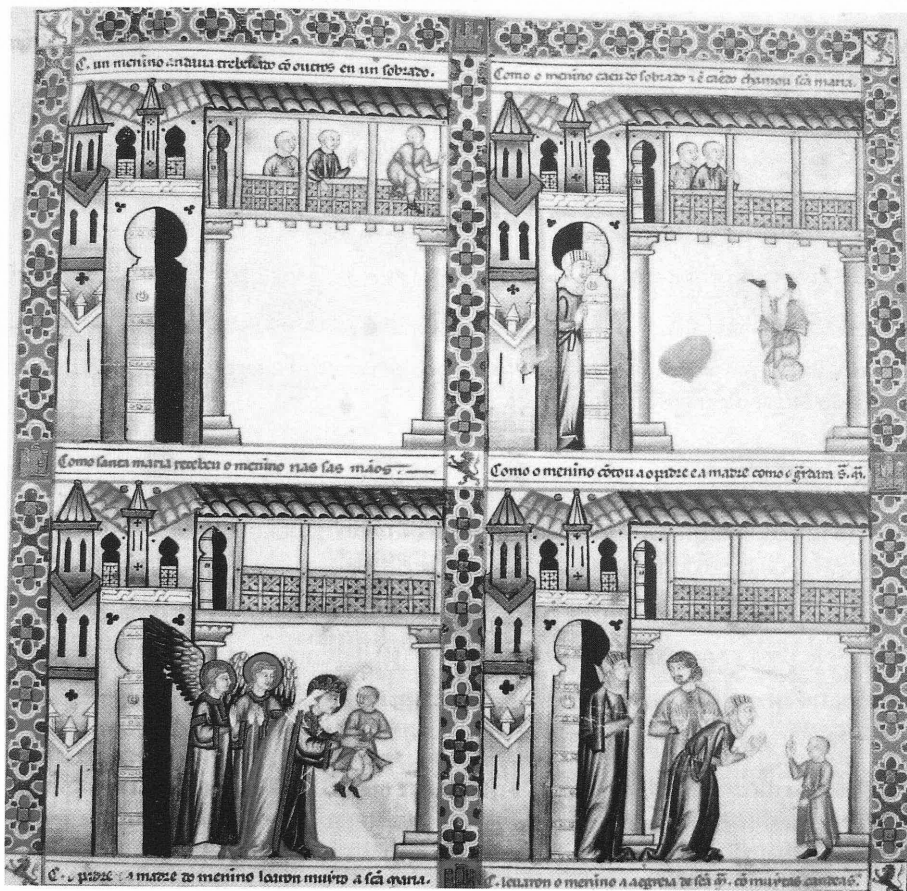
Primeira banda da Cantiga 133 do *Códice Rico* na que un personaxe cae á auga en dúas viñetas⁸.

Por moi habitual que sexa, deste *raccord* non se pode tirar unha norma retórica xeral para as Cantigas, xa que nestas a viñeta non se presenta normalmente como instantánea. As viñetas das Cantigas a miúdo engloban varias imaxes suce-

⁷ Os dous principais traballos de referencia ao respecto dos *raccords* son Romà Gubern (1974) e Scott McCloud (1993:60-83).

⁸ http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1202_28.htm.

sivas sexa mediante o procedemento da súa subdivisión por elementos arquitectónicos ou mediante a presentación sobre unha mesma paisaxe de fondo dos diferentes momentos do percorrido dun ou varios personaxes, procedemento que na teoría da pintura narrativa se denomina “narración continua”⁹.

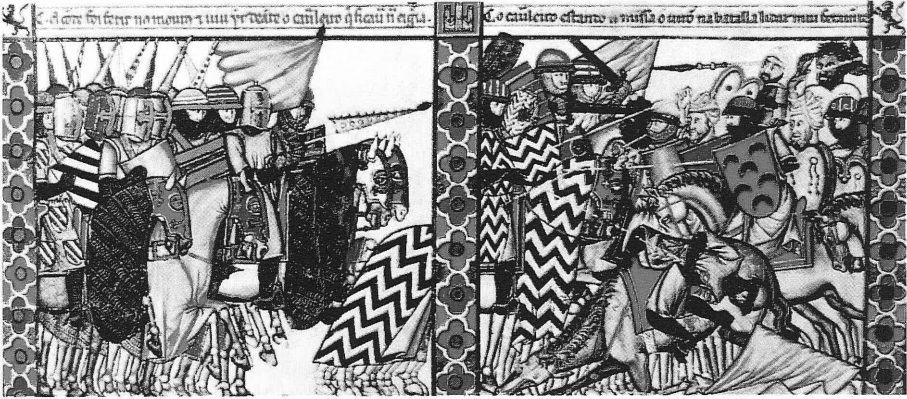


Dúas primeiras bandas da Cantiga 61a do Códice de Florencia na que un meniño cae dende un balcón.

As *Cantigas de Santa María* tamén proporcionan un curioso exemplo literalmente a cabalo entre o *raccord* de espazo e o de acción. O *raccord* espacial baséase na contigüidade das imaxes: o espazo da primeira imaxe prolóngase na segunda como se fose unha común paisaxe de fondo. Namentres, o *raccord* de acción artéllase mediante a dirección cara a outra viñeta do movemento dun obxecto ou personaxe. Neste sentido, a secuencia da Cantiga 63 do *Códice Rico*

⁹ Concepto desenvolvido por Wickoff e Weitzman, citados por R. Sánchez Ameijeiras (2002:290).

na que un cabaleiro atravesa o espazo entre dúas viñetas ao cargar contra os seus inimigos representa unha solución intelectual revolucionaria¹⁰.



Segunda banda da Cantiga 63 do *Códice Rico* na que un cabaleiro atravesa o espazo entre dúas viñetas ao cargar contra os seus inimigos¹¹.

56

En relación á posta en páxina, as *Cantigas de Santa María* responden, como xa dixeramos, a unha estrutura practicamente invariábel composta de tres tiras de dúas viñetas. Peeters denomina *convencional* a este tipo de posta en páxina, regular e invariable, e defínea polo predominio do relato, autónomo respecto da propia posta en páxina, comentando: “trátase dun sistema fortemente codificado, no que a disposición das viñetas na páxina, a forza de repetirse tende a devir transparente” (Peeters, 1991:38).

Esta característica refórzase nas Cantigas se aplicamos o modelo de análise proposta por Río, xa que non só as viñetas senón tamén os planos que nestas se presentan son invariábeis: sempre planos xerais¹².

A Cantiga 142 do *Códice Rico* “Como Santa María quis gua[r]dar de morte un ome dun rei que entrara por húa garça en un río” ofrece un curioso exemplo que cuestionaría este punto de vista. A historia divídese en seis viñetas, respectivamente:

¹⁰ A primeira análise desta transición corresponde a J.E. Keller, citado por R. R. Sánchez Ameijeiras (2002:254-256).

¹¹ http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1219_33.htm.

¹² Michel Río (1976:94-107) identifica este modelo de posta en páxina no que as viñetas e os planos son invariábeis co teatro.

- C. el Rey Don Alfonso lançou un falcon a hũa garça.
- C. o falcò firiu a garça e broull a aa i caeu a garça no rio.
- C. el comêçou a dizer a vozes què entrara pola garça quen.
- C. un omè entrou pola garça i agua o fangullou be tres veze.
- C. Sta. Maria fez sair o omè do rio con garça na mão.
- C. deu a garça al Rey e el Rey i todos loarò muito Santa Maria.



A transición entre a primeira e a segunda viñeta ofrece un exemplo de *raccord* espacial por semellanza: a unidade entre ambas as imaxes recomponse a través da repetición na mesma forma e posición en ambas as viñetas da figura do falcón, símbolo de Santa María, que vincula os dous espazos presentes na historieta, o do Rei e o do río. No interior da segunda viñeta obsérvase o mencionado procedemento de narración continua, típico da pintura narrativa. O movemento da garza descomponse en tres momentos: o primeiro en pleno voo, o segundo en caída coa súa á ferida polo falcón e o terceiro xa no río.

Vinculados ambos os espazos, na segunda banda observamos como un personaxe sinala dende a súa primeira viñeta o cadriño seguinte atravesando a súa extremidade o espazo que divide ambas as viñetas para introducir o seu dedo índice na derradeira. Significativamente, a partir da cuarta viñeta prodúcese unha ruptura do sentido de lectura occidental para ler en vertical, como seguinte, a viñeta do extremo inferior dereito, habitualmente última da páxina.

En consecuencia, na última das bandas tamén se altera o sentido de lectura para invertelo de dereita a esquerda, movemento apoiado pola posición do falcón que de xeito homólogo vira a súa orientación. A transición entre ambas as viñetas vén protagonizada polo movemento inferido nesa mesma dirección da figura do home coa garza na man.

58

A resultas, a norma do *découpage* representada polo sentido de lectura cede ante unha vontade a priori de establecer unha posta en páxina que crea un paralelo entre dous espazos, o do Rei a cabalo e o do río, definidos en dúas columnas e vinculados a través do movemento entre ambos os personaxes: o falcón e o home. Neste sentido, a pesar de tratarse dunha posta en páxina organizada nunha retícula regular de viñetas e planos invariábeis, non pode ser clasificada seguindo o esquema de Peeters como *convencional* senón máis ben como o seu contrario, como *productiva*, esquema no que a posta en páxina determina o relato e non ao revés.

Conclusión

As *Cantigas de Santa María* presentáronse primeiro como poemario, logo foron musicadas en forma de partitura e culmináronse coa súa adaptación á historieta. Como escolma, as *Cantigas de Santa María* funcionan segundo unha lóxica repetitiva baseada nun ritmo específico que se manifesta na súa estrutu-

ra xeral e, incluso, na súa posta en páxina cunha estrutura sincopada en viñetas. Por este motivo consideramos ás *Cantigas de Santa María* un “acontecemento multimedia” de base musical.

As *Cantigas de Santa María* deben ser consideradas plenamente como historieta xa que presentan diversos relatos organizados en cadriños nun medio que permite a súa difusión xeográfica, o códice. Inda que existan numerosos antecedentes, podemos considerar as *Cantigas de Santa María* como a obra mestra das orixes da historieta occidental xa que foi unha obra esencial para establecer a convención do sentido de lectura. A súa extrema sofisticación, moi superior a das demais obras da súa época, constátase a través da súa análise mediante as ferramentas da Teoría da Historieta que amosan como os principais recursos da narrativa do cómic xa estaban presentes nas *Cantigas de Santa María*.

En relación ao *découpage*, división da historia en viñetas, exemplifícase a presenza de raccords de espazo, tempo e acción, cunha retórica altamente formalizada. En relación á posta en páxina, distribución das viñetas na súa superficie, exemplifícase un caso no que a vontade a priori de establecer un paralelo espacial en dúas columnas determina a ruptura do sentido de lectura, a pesar de tratarse dunha páxina de viñetas regulares e planos invariábeis.

59

Lamentablemente, entre os séculos XIV e XV, a historieta entraría nunha longa decadencia da que tardaría séculos en saír. As iconas abandonarían progresivamente os libros en favor da nova moda dos retratos e paisaxes a cabalete reimpoñendo a homoxeneidade da imaxe en detrimento da fragmentación en viñetas para desenvolver a era máis importante da pintura narrativa. En xustiza, vén sendo hora de que a Historia da Arte recoñeza as orixes de parte da cultura popular dos nosos tempos, a historieta, nunha das súas obras máis insignes: as *Cantigas de Santa María*.

Breixo Harguindey
Crítico de cómic

Bibliografía

Beltrán, Luís. 1985. “Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del *Códice Rico*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX 3, pp. 329-347.

- Chico Picaza, M^a V. 1986. "La relación texto-imagen en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", en *Reales Sitios*, n^o 87, pp. 65-72.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1976. "Du lineaire au tabulaire", en *Communications*, n^o 24.
- Groensteen, Thierry. 1999. *Système de la Bande dessinée*. París: Presses Universitaires de France.
- 2005. *La bande dessinée: une littérature graphique*. París: Editions Milan.
- Gubern, Romà. 1974). *El Lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.
- Juhel, F, e E. Berenger. 2000. *La BD avant la BD*. París: Bibliothèque National de France (<http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>).
- Keller, J.E. 1976. "Verbalization and visualization in the *Cantigas de Santa María*", en *Oelschäger Festschrift. Estudios de Hispanófila*, XXXVI, North Carolina: Chapel Hill.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding comics: the invisible art*. Northampton: Tundra Publishing.
- 60 Morgan, Harry. 2003. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême: Editions de L'an 2.
- Peeters, Benoît. 1991. *Case, planche, récit: comment lire une bande dessinée*. París: Casterman, pp. 34-35.
- Río, Michel. 1976. "Cadre, plan, lecture", *Communications*, n^o 24, pp. 94-107.
- Sánchez Ameijeiras, R. 2002. "Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*", en Elvira Fidalgo. *As Cantigas de Santa María*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 247-330.