

Para citar este artículo / To cite this article:

VALLÍN, Gema (2022), «Los tejidos en las cantigas gallego-portuguesas: nuevas lecturas», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, pp. 299-321. <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.08>

LOS TEJIDOS EN LAS CANTIGAS GALLEGO-PORTUGUESAS: NUEVAS LECTURAS

THE FABRICS OF THE GALLEGO-PORTUGUESE CANTIGAS: NEW READINGS

Gema Vallín

Universidade da Coruña, Spain

g.vallin@udc.es

<https://orcid.org/0000-0001-8563-0076>

Esta publicación es parte del proyecto *El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas*, I+D+i PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/.

RESUMEN

Las cantigas gallego-portuguesas son un testimonio fundamental para el conocimiento de los tejidos medievales que se utilizaban en la vestimenta del hombre y la mujer en el siglo XIII y primera mitad del XIV. Aquí se traza un recorrido por los textos donde aparecen mencionados, atendiendo al valor simbólico y referencial que les otorgan los trovadores. Se tiene en cuenta asimismo el valor documental e histórico que ofrecen estas piezas líricas en cuanto a la antigüedad de los tejidos mencionados y a las prendas que se confeccionaban con ellos, y se ofrecen nuevas lecturas de ciertos términos que podrían aludir a tejidos poco documentados en todo el periodo medieval peninsular y que parecen estar mal copiados en los manuscritos. Asimismo, se ofrece un estudio pormenorizado de la cantiga «En este son de negrada», que forma parte del extenso ciclo que dedicó el trovador Lopo Lias a escarnecer a unos caballeros de Lemos con el pretexto de que siempre iban mal vestidos. Es la pieza más singular del ciclo, tanto por su forma estrófica como por su construcción retórica, pero sobre todo presenta un término que no ha podido ser documentado hasta la fecha y que estaría relacionado con un tipo de tejido: «soçeri». Atendiendo al contexto en que se cita, se infiere que



podríamos estar ante una mala lectura de los códices, tras la cual se esconde un tejido de origen persa, que aparece documentado en la época con infinidad de variantes léxicas, y que ha sido recogido por Gual Camarena y Corriente bajo la forma «Doxtoni».

PALABRAS CLAVE: lírica gallego-portuguesa; cantigas; indumentaria medieval; tejidos; léxico

ABSTRACT

The Galician-Portuguese *cantigas* are an important source of knowledge of the medieval fabrics used for men's and women's clothing in the 13th century and the first half of the 14th century. This article surveys texts where such fabrics are mentioned and takes into account the symbolic and referential value that the troubadours give the fabrics. These lyric poems have documentary and historical value regarding the age of the mentioned fabrics and the garments that were made from them. Moreover, certain terms that could refer to little-documented fabrics, terms that seem badly copied in the manuscripts, are given new readings. Thus, we offer a more detailed study of the *cantiga* «En este son de negrada», which is part of the extensive song cycle in which the Galician troubadour Lopo Lias mocks certain knights of Lemos under the pretext that they were always badly dressed. The *cantiga* is the most unique of the cycle, both for its stanza form and its rhetorical construction. It is of special interest here because it presents a term that has not been documented to date: «soçeri». The term seems to refer to a type of fabric. Given the context in which the term is used, it can be inferred that the term might constitute a misreading of the medieval codices, and it refers to a silk fabric of Persian manufacture, which appears documented at the time with a large number of lexical variants, which have been collected by Gual Camarena and Corriente under the headword «Doxtoni».

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric; *cantigas*; medieval clothing; medieval fabrics; lexicon

Quizá no sea exagerado considerar las cantigas gallego-portuguesas que giran en torno a la vestimenta como un corpus único, digno de ser estudiado en su conjunto, pues estamos hablando de algo más de una cincuentena de textos, entre los cuales se encuentran algunas de las piezas más afamadas y originales del temprano lirismo peninsular.¹ De hecho, las prendas de vestir y todo lo que las acompaña, pieles, colores, tejidos, adornos, etc., encarnan en gran parte de este corpus valores simbólicos y referenciales que las convierten en protagonistas absolutas de la trama del poema. Uno de los aspectos de la indumentaria que más juego procuró a nuestros trovadores fue el de los tejidos que se utilizaban para confeccionar las diversas prendas que componían la vestimenta del hombre y la mujer en el siglo XIII.

1 Son, en esencia, los siguientes textos (que cito por su incipit y autoría, y, en la medida de lo posible, por orden de antigüedad): «Con vossa graça, mia senhor» y «Non sei dona que podesse» de Fernan Paez de Tamalancos; «A mi quer mal o infançon», «De esteira vermelha cantarei», «En este son de negrada», «Enmentar quer' eu do brial», «O infançon ouv' atal» y «Tercer dia ante natal» de Lopo Lias; «Joan Fernandez, que mal vos talharon» de Martin Soarez; «Ai, Pai Soarez, venho-vos rogar» de Martin Soarez y Pai Soarez de Taveiros; «No mundo non me sei parella» de Pai Soarez de Taveiros; «Ai meu amigo, coitada» de Martin Padrozelos; «De quant' oj' eu no mundo me [te]mia» de Joan Servando; «Don Bernardo, pesa-me que tragedes» de Joan Baveca; «Ena primeira rua que chegemos» de Martin Anes Marinho; «Martin Alvelo» de Joan Soarez Coelho; «Ja-u s' achou con torpes que fezeron» de Airas Perez Vuitoron; «Por én Tareija Lopiz non quer Pero Marinho» de Afonso Soarez Sarraça; «Amigas, o meu amigo», «Sanhud' and[ad]es, amigo», «Pois non ei de Dona Elvira» (para la última propuesta de autoría de esta pieza, véase Vallín 2020) y «Vistes, mhas donas, quando noutro dia» de Joan Garcia de Guilhade; «Fostes, filha, eno bailar», «[Levou' s' aa alva], levou-s' a velida» de Pero Meogo; «Se vos prouguer, madr', oj' este dia» de Martin de Giinzo; «Ca vos non sodes d' amor tan forçado» de Pero Garcia d' Ambroa; «Seixi Don Belpelho en ùa sa maison» de Afonso Lopez de Baian; «Don Bernaldo, pesa-me que tragedes» de Joan Baveca; «De grado queria ora saber», «Non me posso pagar tanto», «O genete», «O que da guerra levou cavaleiros», « Se me graça fizesse, este Papa de Roma!» y «Vi un coteife de mui gran granhon» de Alfonso X; «-Rei Don Alfonso, se Deus vos pardon» de Vasco Gil y Alfonso X; «-Ûa pregunt' ar quer' a el-rei faze» de Garcia Perez y Alfonso X; «Don Foão, en gran cordura», «Elvir', a capa velha dest' aqui» y «Quand' eu un dia fui en Compostela» de Pero Amigo de Sevilha; «Garcia Lopez del Faro» de Pero da Ponte; «Amigas, eu oi dizer» y «Quand' eu sobi nas torres sobelo mar» de Gonçal' Eanes do Vinhal; «Pero me vós, donzela, mal queredes» de Pero Garcia Burgales; «O arraiz de Roi Garcia» de Afonso Mendez de Besteiros; «Par Deus, coitada vivo» de Pero Garcia de Portocarreiro; «De Martin Moxa posfaçan as gentes» de Martin; «A por que perço o dormir» y «Ai mha filha, por Deus, guisade vós» de Joan Airas de Santiago; «Chegou Paio de maas artes» de Pero Mendez da Fonseca; «Levantou s' a velida» de D. Denis; «A un corredor que vi», «O caparon de marvi» y «Pois a todos aborrece» de Estevan da Guarda; «Vosso pai na rua» de Joan de Gaia; «Suer Ferna[n] diz, si veja placer» de Fernan Rodriguez Redondo (o Rodrig' Eanes Redondo).

El avance técnico que transformó la manufactura de tejidos en Europa durante esta centuria adquirió tal relevancia que a las prendas se las denomina a menudo por el origen del paño con que estaban elaboradas.² Que el nombre propio se convierta en común era tan habitual que los propios trovadores nos dejaron varios testimonios sobre esta práctica. Un ejemplo lo tenemos en los paños procedentes de Arras, paños que iban tejidos en lana y alcanzaron gran popularidad durante todo el siglo XIII (Martínez Meléndez 1989: 138). La tela adquiere protagonismo ya en el íncipit de la cantiga «O arraiz de Roi Garcia», compuesta por el portugués Afonso Mendes de Besteiros,³ y tiene un valor referencial singular en la pieza «O genete»,⁴ donde Alfonso X arremete contra los *coteifes*, esos caballeros de condición inferior que participaron en la guerra de Granada (Paredes 2001: 282). El rey toma en estos versos la cualidad del tejido de sus ropas para tildarlos de cobardes y retratarlos escatológicamente muertos de miedo: «que os seus panos de *arraizes* / tornaron d' outra color».

Por otro lado, en una publicación pionera sobre los tejidos en el siglo de las cantigas, Alfau de Solalinde (1969: 13) destaca que el estudio de la industria textil de la Europa medieval no solamente reviste interés «para el conocimiento de la vida de la época en general, su economía, industria y leyes, sino también para su conocimiento desde el punto de vista lingüístico». En efecto, en nuestro corpus nos encontramos con algunos términos que han sido considerados hápax, pero que más bien responden a malas lecturas de los copistas, debido seguramente a la falta de conocimiento de un léxico tan específico, pero que abunda de forma sorprendente en estos textos literarios. De aquí el valor añadido que nos ofrecen las cantigas sobre el uso y la evolución de los tejidos en la Península Ibérica. Además, nos encontramos prolijamente representadas las cuatro fibras o materias primas que se usaban en la Edad Media para confeccionar los tejidos, es decir, las dos de origen animal, como son la lana y la seda, y las dos de origen vegetal, o sea el lino y el algodón (Cabrera Lafuente 1995).

2 Sobre el desarrollo textil en el periodo que nos ocupa, véase Gual Camarena 1967 y 1968; Iradiel 1974; Martínez Meléndez 1989: 9-15; Cabrera Lafuente 2016; y Rodríguez Peinado 2017.

3 Para la interpretación de esta cantiga, véase González 2014.

4 Cito la cantiga por la edición de Paredes (2001: 279-280).

Aunque Martínez Meléndez (1989: 415) documenta por primera vez el algodón con el significado de tejido en 1330, su aparición es mucho más temprana, concretamente en una donación de la Catedral de León hecha el año 951 (Serrano-Piedecasas Fernández 1986: 219). Con todo, las menciones a este paño (y sus variantes *alcoton*, *alcolton* y *coton*) escasean a lo largo de todo el siglo XIII. El CORDE (s. v. *algodón*) recoge tan solo once ocurrencias de algodón, siete de las cuales provienen del *Lapidario* de Alfonso X. Su presencia en textos gallegos medievales es prácticamente inexistente, pues de los cuatro testimonios que se recogen en el TMILG (s. v. *algodón*), dos pertenecen a nuestro corpus.⁵ Lo refiere la peculiar gesta de Afonso Lopez de Baian «Seiayi Don Belpelho en ãa sa maison»,⁶ que, como el tratado de las propiedades de las piedras, parece haber sido compuesta en torno a 1250, o en todo caso poco después del año 1245 (Michaëlis 1904: 337-339), y también es mencionado en la sátira del rey Sabio «Vi un coteife de mui gran granhon».⁷ Ambas piezas siguen el patrón de tantas otras cantigas de *escarnho e maldizer* donde se quiere denotar moralmente a los personajes satirizados por medio de la ropa con que se visten. Así lo hace el de Baian con el trovador Rui Gomez de Briteiros, protagonista destacado de un advenedizo linaje de infanzones que el rey Afonso III de Portugal eleva a la categoría de nuevos ricos hombres del reino, lo que despertó las suspicacias de la vieja nobleza. En la secuencia inicial del poema, a través de la localización donde el autor sitúa la acción, y por medio de la descripción del inapropiado y desastroso atuendo con que se presenta en casa un vasallo de la familia Briteiros, vemos que el trovador ha querido ubicar a Belpelho en un ambiente rural e inculto, denunciando así el origen humilde del personaje, como señala su editora en el detallado estudio que ofrece de este complejo y singular texto (Lorenzo Gradín 2018: 184).

Así, este caballero, llamado «Martin de Farazon», se habría presentado en casa del Briteiros trayendo al cuello un escudo donde antes se posó un capón («escud' a

5 Para otras referencias al algodón en textos en prosa medievales gallegos y portugueses, véase Lorenzo 1977: 91-92.

6 Cito el texto por la edición de Lorenzo Gradín (2018: 173-174).

7 Sigo la edición de Paredes (2001: 202).

colo en que serv' un capon»), pues le había servido de gallinero («que foi ja poleir' en outra sazon»), mientras que el caballo, añade, se parecía a un hurón («caval' agudo que semelha foron»), pero además no llevaba estriberas y traía la gualdrapa rota («sen estrebeiras e con roto bardon»), e iba sin loriga y rodilleras («nen porta loriga nen porta lorigon»). A continuación, le da un repaso a la vestimenta, fijándose en el perpunte que lleva puesto: «trax perponto roto sen *algodon*». El perpunte, como detalla Gerrero Lobillo (1946: 121), era una «vestidura defensiva, hecha de un tejido grueso, y desde luego doble, para encerrar una capa, de suficiente consistencia, de algodón, todo ello cosido o “fecho de nudos”, es decir, acolchado», que se colocaba sobre la loriga para protegerse con ella de las armas cortantes. En este caso es evidente que no cumplía la función.

Y si el jubón acolchado de Martín Farazón estaba roto, ni siquiera era de algodón el que portaba el «coteife» o caballero villano que Alfonso X condena a las tareas de retaguardia en la cantiga «Vi un coteife de mui gran granhon»:

- Vi un coteife de mui gran granhon,
con seu porponto, mais non d' algodon,
e con sas calças velhas de branqueta.
E dix' eu: -Poi-las guerras son,
5 *ai, que coteife para a carreta!*
- Vi un coteife mao, val[a]di,
con seu porponto, nunca peor vi,
ca non quer Deus que s' el en outro meta.
E dix' eu: -Poi-las guerras [..-i],
10 *ai, que coteife pera a carreta!*
- Vi un coteife mal guisad' e vil,
con seu perponto todo de pavil
e o cordon d' ouro, tal por joeta.
E dix' eu: -Pois se vai o aguazil,
15 *ai, que coteife pera a carreta!*

Este combatiente «vil», que va a la guerra «mal guisado», con «seu porponto, mais non d' algodón» porque era «todo de pabil», esto es, de pabilo, hecho con la mecha de una vela, pero que llevaba el «cordón d' ouropel» como adorno,⁸ traía sus «calças velhas de branqueta». La blanqueta no era necesariamente un tejido basto, como se le ha definido siempre, pues había gran variedad de calidades de este tejido de lana, con el que se confeccionaban desde unas calzas a una saya o un manto (Martínez Meléndez 1989: 41). Se trata de la primera mención del tejido en un texto literario (CORDE s. v. *blanqueta*), y tal vez la más antigua en castellano, pues en la documentación recogida por Martínez Meléndez (1989: 38) y Gual Camarena (*Gual Camarena* s. v. *blanqueta*) las referencias a ella pertenecen a textos jurídicos de 1266 y 1268. Solo en la literatura medieval vuelve a referirla Alfonso Álvarez de Villasandino: «e ya menospreçian blanqueta y palmilla», afirma a propósito de la gente «mesilla» o desgraciada porque se comporta como nuevos ricos al despreciar las telas de poco valor («Las gracias complidas a vos sean dadas», ID1233 R 1232).⁹ No es tanto la calidad del tejido, sino la cualidad de las calzas, que están desgastadas por el uso, lo que critica el rey de la prenda que endosa el personaje en cuestión.

En la cantiga de Afonso Lopez de Baian, en cambio, otro de los vasallos de Belpelho, viste «calças de Roan», es decir confeccionadas con tejido proveniente de la ciudad francesa de Ruan, donde se fabricaban paños de gran calidad (Mollat 1976). Pero en esta ocasión el objeto de la burla no es la vestimenta de «Johan de Froian», sino su tamaño corporal, que era desmesurado («sa catadura semelh' a dun jaian»). Las ropas desgastadas por el uso, en cambio, carecían de valor monetario. Tenemos dos testimonios en la lírica gallego-portuguesa que dan buena cuenta de ello: la cantiga de Pero da Ponte «García López del Faro», donde lo dice de manera clara («Por caros

8 Mientras que Lapa (1965: 12) interpreta la lectura «ouro pal» que traen los manuscritos como «d' ouro fal[so]», Paredes edita «d' ouro», tal». En cambio, la lectura correcta parece ser *ouropel*, pues además guarda estrecha relación con cómo los define el rey en «O genete»: «coteifes *orpelados*». Véase esta interpretación del verso en Vallín 2019: 656-657.

9 Véase en la edición de Dutton & González Cuenca (1993: 121).

teemos panos / que home pedir non ousa; / e poy-los tragem dous anos, / rafeces son por tal cousa»,¹⁰ y la pieza «A hun corretor a que vy» de Estevan da Guarda, en donde una venta de «panos» o ropas usadas, aunque vayan forradas de buena piel, como es el caso, se considera ruinosa («que eles, con mengua d' aver / mandem taes panos vender, / por quan pouco por eles dam! »).¹¹

También es Alfonso X quien nos ofrece una de las dos menciones que se hacen al lino en nuestro corpus. En el «sirventés político contra los traidores y cobardes de la guerra de Granada» «O que da guerra levou cavaleiros» (Paredes 2001: 316-318), realiza un paralelismo poético mediante el pendón, que es de «pano de linho», para subrayar la villanía de los caballeros que no acudían al «maio», es decir, a la revista de tropas que se hacía este mes del año (Paredes: 322). Así, repite el término seis veces (al comienzo de las estrofas cuarta a la octava y también en la catorce) por medio de las expresiones «O que levaba o pendon sen oito», «O que trazia o pendon sen sete» u «O que tragia o pendon sen tenda», pues quiere recalcar que detrás del estandarte no había caballeros (Paredes: 316). Tenemos testimonios de que los tejidos con que se elaboraban las insignias eran el *cedal*, tejido de seda o lino, (Gual Camarena s.v. *cedal*), el tafetán, que se fabricaba con seda (Martínez Meléndez 1989: 355) y el *tercenel*, una seda parecida al tafetán (Osés Urricelqui 2015: 131). Aunque el lino se utilizaba fundamentalmente para confeccionar la ropa interior en la Edad Media, no se puede descartar que asimismo fuera apropiado para enarbolar pendón. O simplemente el tejido se refiera aquí por convenir a la rima «-inho» en la estrofa donde aparece («O que tragia o pano de linho, / pero non veo polo San Martinho»).

Donde el estandarte sí tiene una clara connotación peyorativa es en «lança de pinho e de bragal o pendon» de la cantiga antes citada de Afonso Lopez de Baian, un verso que redundaba en la sátira indumentaria contra el estrafalario vasallo de Belpelho «Martin de Farazon», pues aquí el trapo sí era de baja calidad. A su vez, el *bragal* que

10 Reproduzco los versos según la edición de Juárez Blanquer (1988: 196).

11 Para el texto, véase Pagani 1971: 94.

ahí menciona no es un paño principal, ni Alfau de Solalinde ni Martínez Meléndez lo recogen en sus monografías sobre tejidos medievales. Por la documentación de los siglos XII y XIII de la zona portuguesa de Entre-Douro-e-Minho sabemos que en el norte de Portugal se cultivaba el lino con fines particulares, porque aparece en el pago de las rentas de la casa; el pago se hacía o en forma de hebra o bien ya tejido, en el segundo caso, se denominaba *bragal*, y tenía una calidad basta.¹²

En la cantiga «Jograr, mal desemparado» de Joan Soares Coelho,¹³ sí tiene el lino la categoría de un tejido valioso,¹⁴ en concreto, adquiere aquí el valor de pago en prendas que recibían los juglares. Si bien la recompensa se plantea a la inversa, porque es el trovador quien exige al juglar un «don en linho dobrado»:

Jograr, mal desemparado
fui eu pelo teu pescar,
como que ôuvi a enviar
aa rua por pescado;
5 porende o don que t' ei dado
quer' ora de ti levar.

Assi cho dei, preitejado,
que m' ouvess' a escusar
da rua; e vês, jograr,
10 pois me non ás escusado,
un don e[n] linho dobrado
pensa ora de mi o dar.

12 La información proviene de Soeiro (2000: 341), que señala que estos paños caseros formaban parte de la dote femenina (342); en la actualidad el *bragal* en Galicia y Portugal denomina a todos los textiles del ajuar, sean o no de lino (358).

13 Cito el texto por la edición de Rodríguez Lapa (1965: 355).

14 Alfau de Solalinde (1969: 123) destaca que los tejidos de lino «han merecido siempre una gran estima desde los tiempos más remotos, hasta el extremo de consagrarlos en la liturgia para las ceremonias religiosas».

Non ti baralh' eu mercado
nen queria baralhar;
15 mais ouveste-m' a pagar
en truitas e, pois pagado
non mi as dás, como ei contado,
er pensa de mi contar.

Coelho habría dado dinero a su juglar para ir a comprar pescado, y así no tener que salir él a la calle; pero el juglar habría hecho «otros negocios» y regresa sin la mercancía, por lo que le pide ser recompensado con «linho dobrado». La intención de esta cantiga reside, a lo que entiendo, en crear un equívoco de índole sexual con la historia de los peces. Para entenderlo mejor hay que leerla a luz de los poemas de Pero da Ponte «Eu en Toledo sempr' ouço dizer» y «N[o] outro dia en Carrion».¹⁵ En la primera, llena de alusiones al pescado y los salmones, nos habla del deseo de querer «filhar» y «prender» a «Peixota» (probable nombre de una *soldadeira*) que se encontró «su o leito jazer» en Toledo, pese a ser esta ciudad «maa vila de pescado». La segunda, tiene una primera lectura inocua, pero esconde, pienso, la intención de mofarse sobre la doble sexualidad de un matrimonio. Nos relata el trovador que en Carrión venden un «salmon» que un infanzón desea comprar porque quiere «mui ben cear», pues nos informa de que: «muyt' a ja que non comi / salmon que sempre desejey»; pero también está dispuesto a llevarse un trozo de ballena para enviarle a su mujer, ya que ella «morre por el otrossy».¹⁶

Existen dudas sobre si la tela de *celandal* era de lino o seda, aunque Martínez Meléndez (1989: 389), a la luz de toda la documentación recogida en el periodo medieval, cree que estaba confeccionado en lino, con todo, no descarta que en su origen fuese de seda. En todo caso, esta tela fina y preciada, se utilizó, junto al *ciclatón* (seda tejida de oro) para confeccionar ricos briales (Bernis Madrazo 1955: 15). De

15 Cito ambas piezas por la edición de Juárez Blanquer (1988: 210 y 266-267).

16 Según Morales Muñiz (1996: 241), es la forma fálica de estos animales lo que les otorgó en la época medieval una connotación erótica. Para su simbología, véase también Sánchez Quiñones 2017.

aquí, tal vez, que la joven de la cantiga de amigo de Martin Pedrozelos «Ai meu amigo coitada»¹⁷ se refiera al brial cuando se jacta de su belleza por la «sanha» que siente hacia el amigo que no acude a su encuentro: «pois que o cendal venci de parecer». Aunque el brial fuera una prenda más lujosa que la saya, por tanto, no apropiada, en principio, para ser endosada por la muchacha de la canción de mujer, la prenda es aquí referida por el lujo de la tela con que estaba confeccionada, para subrayar en definitiva la gran belleza de la amiga. En todo caso, es una licencia poética que se permite el trovador, porque nada tiene que ver con la figura de dama a caballo, que describe exquisitamente ataviada Joan Airas de Santiago en «A que perço o dormir»,¹⁸ cantiga de amor atípica por la irreverente sensualidad que inspira en el trovador esta dama tan «ben talhada». Dama que cabalga sentada en una silla «dourada» con la gualdrapa de «ensai», o tejido de lana (Martínez Meléndez 1989: 73-75) y vestida de «un pres de Cambrai», es decir, con un manto confeccionado en tejido de lana azul proveniente de esta localidad francesa, ya que el *pres* podía llegar a alcanzar un gran valor monetario (Martínez Meléndez: 211).

De hecho, el propio Joan Airas realiza la distinción social entre lo que ha de vestir una dama y una campesina, porque en la cantiga de amigo «Ai mha filha, por Deus, guisade vós»¹⁹ prefiere presentarnos a la joven ataviada con un paño más sencillo que el de *cendal*, concretamente con una saya hecha de «fustan», un tejido mixto de lino y algodón que tenía esta cualidad si provenía de Italia o estaba hecho en España. Con todo, la joven, que iba «en cos», esto es, sin manto, no desmerece en hermosura con esta saya confeccionada en un tejido que fue muy utilizado durante todo el periodo medieval y del que existen numerosos testimonios de su uso para elaborar la prenda de vestuario principal de la época románica (Martínez Meléndez: 450-455).

17 Cito la cantiga por la edición de Cohen (2003: 477).

18 Véase el texto y toda la documentación que aporta respecto a la terminología indumentaria en la edición de Rodríguez (1980: 130-136).

19 Cito el texto por la edición de Cohen (2003: 543).

Una mención al *cendal* como tejido es la que hace Alfonso X en la tensó que compuso con Vasco Gil «-Rei Don Alfonso, se Deus vos pardon». El primero, pregunta al rey por una vieja capa de piel que devolvió al dueño nueva, y Vasco le tilda de «trajeitador» o prestidigitador porque se muestra muy sorprendido por «quen assi torna pena de cendal».²⁰ Aunque donde más enjundia adquiere y mayores dificultades entraña la tela de *cendal* es en «A mi quer mal o infançon», una de las doce piezas que forman parte del ciclo temático más extenso, complejo y coherente de todos los que se desarrollaron en la lírica gallego-portuguesa. Me refiero al que Lopo Lias dedica a unos caballeros de Lemos que, según la rúbrica que precede a la primera cantiga del mismo copiada en los cancioneros, eran «quatro irmanos e andavan sempre mal guisados».²¹ En estas piezas, no fáciles de interpretar, el trovador se mofa de ellos a boca llena por medio de cuatro objetos principales de su vestimenta y guarnición: la «esteira» o albarda, la «sela» o silla de montar, las «mangas grossas do ascari» y el «brial», aunque este último y la silla de montar son los que mayor protagonismo adquieren, pues no hay pieza en que uno u otro no sean mencionados y puestos en cuestión, ya sea por medio de la ironía en el caso de la citada prenda de la vestimenta, ya sea de forma explícita en el caso de la silla de montar. Para intentar interpretar el sentido que adquieren el *ascari* y el *brial* en todas las cantigas donde son citados, es pieza clave «En este son de negrada», una de las más originales y representativas de todo el ciclo, que asimismo presenta indiscutibles reminiscencias del zéjel árabe andalusí en su forma estrófica (Ferreira 2009: 113-119), como el propio Lopo parece indicarnos en el verso inicial cuando se refiere a su poema como un *son de negrada*:

20 Sobre el posible trasfondo político del texto, así como para su edición, véase Paredes 2001: 328-332.

21 Sigo para todos ellas la edición de Pellegrini (1969: 16).

En este son de negrada farey hun cantar
d' una sela canterllada liada muj mal.

Este a sela pagada? E direy do brial!

Todus: "Colhon! Colhon! Colhon!"

5 *con aquel brial de Sevilha
que aduss' o infançon
aquí por maravilha.*

En este son de negrada hun cantar farey
d' una sela canterllada que vj ant' el Rey.

10 Este a sela pagada? E do brial direy!

Todus: "Colhon! Colhon! Colhon!"

*con aquel brial de Sevilha
que aduss' o infançon
aquí por maravilha.*

15 Logo fuy maravillhado polo ascari,
e assy fui espantado polo soçeri;
vi end' o brial talhado e dixi-lh' eu assy:
todus: "Colhon! Colhon! Colhon!"

*con aquel brial de Sevilha
20 que aduss' o infançon
aquí por maravilha.*

En el quinto texto de la serie, pues a esta altura aparece copiada la cantiga en los manuscritos, el trovador quiere dejar claro que ya ha hablado mucho de la silla y que ahora lo va a hacer del brial que llevaba uno de estos caballeros de Lemos. En la cuarta cantiga, es decir, en «A mi quer mal o infançon», el trovador nos ha dicho que el brial «era nov'e de cendal» (Pellegrini 1969: 16). Aquí insiste, pues, en la calidad del traje, porque a todos deja maravillados. Con todo, no cabe duda de que la valoración positiva del brial se ha de interpretar por «antifrase», como señala Pellegrini (1969: 12). Lo que no queda claro en estos versos es si el «ascari» formaba parte del brial. Pellegrini

(1969: 19) entiende que así es, pues parafrasea el verso «vi end' o brial talhado» como «vidi il brial confezionato con quella roba (ende)». Quizá formaba parte, junto a la tela de *cedal*, de su confección. Este tejido, junto al *ciclatón* (seda tejida con oro), eran los que más se empleaban para confeccionar briales, y aunque las mangas de esta prenda eran estrechas, en época románica se ponen de moda los briales con mangas de tela rizada o encañonada (Bernis Madrazo 1995: 15). Me pregunto entonces si serán esta clase de mangas las «mangas grossas do ascari» que menciona Lopo en la primera de las cantigas, esto es en «Da esteira vermelha cantarey» (Pellegrini: 11). En la *Historia Troyana* de 1270 hay un pasaje que nos permite saber que la amplitud de las mangas del brial era tal que permitía enarbolarlas como si fueran un pendón, ya que podían desprenderse del resto del traje:²²

La donxella quando vio
commo por ella murie,
fue alegre e de grand brio;
e en vn brial que vestie,
que era de ciclaton,
taio una manga muy bella
e diogela por pendon
que truxies por amor della

El término (*escarí* o *escarín* en castellano) refiere un tejido finísimo de lino (Martínez Meléndez 1989: 399-400). La documentación que nos ha llegado a propósito de esta tela es muy escasa. La referencia más antigua proviene del *Cantar de Mio Cid*, de ahí cuando el autor especifica que el Campeador llevaba una «cofia sobre los pelos d' un escarín de pro» (Muntaner 1993: 284).²³ Si estas cantigas de Lopo Lias fueron

22 Cito los versos por la edición de Menéndez Pidal (1976: 393).

23 La tela de *escarín* también se utilizaba para forros de prendas hechas con piel, como demuestra un documento de la Catedral de Ávila fechado en 1197, donde se refiere «un pellizón de escarí»; véase en Pascual & Pérez 1984: 53.

compuestas hacia 1217 (Beltran 2009),²⁴ la presencia del *ascari* en estas piezas podría ser otro indicio a favor de esa temprana datación, porque a finales del siglo XIII a este tejido se le denomina *ranzal* (Martínez Meléndez: 399).

Pero si Lopo nos ofrece aquí uno de los escasísimos testimonios que nos han llegado de esta tela, lo mismo cabe decir del término que menciona a continuación del «ascari», el «soçeri», pues se trata de un vocablo que no ha podido ser documentado. Por el contexto en que aparece mencionado podría deducirse que tal vez sea otro tipo de tejido, o una prenda de la vestimenta confeccionada a partir del mismo. Sin embargo, Lapa (1965: 386) sugiere que tal vez debería interpretarse como «*sudor i* = aí pelo costureiro», pues «*Sudor* representaría *sutore* e sería um provençalismo», ya que «o verso seguinte, *vi end' o brial talhado*, parece efectivamente indicar que se trata do costureiro». Por su parte, Pellegrini (1969: 19) tampoco ve en el vocablo una alusión a cualquier tipo de paño. Lo interpreta como una posible creación del trovador, también a partir de otro término provenzal, en este caso de «*sotz* (< *sucidus*)», o sea 'sucio'. Con todo, son dos soluciones difíciles de encajar en este contexto, pues parece esperarse que sea una alusión a otro tipo de tela, más si tenemos en cuenta que gran parte de los tejidos que terminan en *-í* no tienen una etimología latina, sino que su procedencia es árabe u oriental.

De hecho, creo que tras este «soçeri» se esconde un tejido de seda de fabricación persa, en concreto el exótico paño llamado *doxtoni*, documentado a través de distintas soluciones léxicas, ya que «los ejemplos de corrupción bárbara de esta palabra son abundantes» (Gual Camarena, s. v. *doxtoni*).²⁵ Corriente (2003: 302) señala, entre otras, las formas: *doctori*, *dolcerii* y *doztori*, pero destaca también que algunas de las

24 Resende de Oliveira sitúa la producción poética de Lopo Lias a finales del siglo (1994: 378-379); Souto Cabo (2011: 112-114), en cambio, propone una fecha más temprana, pues cree que nuestro trovador sea el *Lopus Elie milles*, que testifica en un documento del Tumbo de la Catedral de Santiago de 1219, junto a otro caballero oriundo de Orzellón, localidad orensana mencionada en sus cantigas.

25 De la documentación que Gual Camarena aporta de este tejido de seda vemos que las formas con que se le ha denominado son: *auctorino*, *doctori*, *dolceri*, *dozoruno*, *duceri*, *dulceri*, *duzuri*, *tectori*, *loztou*, *oçtorino*, *ozoli*, *oztri* y *ozturi*.

variantes de *doxtou*, como *loztou*, provienen del étimo *tuštani*, gentilicio de Tuštani, «ciudad muy reputada en todo el orbe islámico por sus brocados», y no de *dastawi*, gentilicio a su vez de la ciudad iraní de Dastowa (2006: 221-222), el lugar de origen del paño que a mi parecer refiere Lopo Lias en la cantiga. Es decir, «soçeri» sería una mala lectura de una de las múltiples variantes que nos han llegado de *doxtoni* (tal vez *dolceri* o *duceri*).

El problema que plantea la cantiga, no obstante, es el de poder discernir si el paño en cuestión estaba integrado en el brial, quizá a modo de brocado en las mangas o el escote, o si, por el contrario, refiere otra prenda principal de la indumentaria del infanzón, porque la etiqueta de la época no dictaba ni mucho menos pasearse a cuerpo, menos presentarse «ant' el Rey» sin manto o capa. Por tanto, no descarto la posibilidad de que el término refiera al manto que endosaba por encima del brial, en este caso nombrado a través de la tela con que estaba forrado.²⁶ En la pieza «Enmentar quer' eu do brial» (Pellegrini 1969: 14-15) el trovador nos cuenta que «por Natal», el infanzón «matou» a su mujer porque le sustrajo el manto, pormenor que subraya en el estribillo de la canción: «que lhi no ianeyro talhou / o brial e l' ho manto levou». ¿Llevaría él puesto el manto de su mujer, y de ahí el espanto ante una prenda que a todas luces resultaba inapropiada para endosar un caballero («e assy fui espantado / polo soçeri»)?

Junto a Alfonso X y Lopo Lias, otro trovador que recurrió con insistencia a la vestimenta para retratar a personajes moralmente reprobables fue el prolijo autor portugués Estevan da Guarda, heredero de la vis cómica y burlesca del rey Sabio. En la original mofa que lleva a cabo sobre un nuevo rico que con tal de ir a la moda es capaz de endosarse la prenda más ridícula, esto es en la cantiga «O caparom de marvy»,²⁷ nos ofrece un testimonio singular sobre cómo podía estar confeccionado el capirote,

26 Véase el estudio de García Andreva (2010: 87) sobre el documento del Becerro Galicano de San Millán de la Cogolla fechado en 1038 donde se refiere una piel que iba forrada con nuestra tela: «et alia luberna panno doctori».

27 Cito la cantiga por la edición de Pagani (1972: 151-152).

tocado masculino que precisamente aparece y adquiere gran popularidad en esta época (Bernis Madrazo 1955: 25). Nos informa de que era de piel e iba forrado con *marvi*, una tela de lana denominada así porque se decorada con vetas de color similar a las del mármol (Martínez Meléndez 1989: 121-122).

Mientras que los tejidos de lana y lino adquirieron un gran desarrollo en Inglaterra, Flandes e Inglaterra, en el Sur y en la cuenca del Mediterráneo los tejidos de seda serán las manufacturas más importantes.²⁸ Los trovadores mencionan el término genérico seda y también se hacen eco del *sirgo*, un tejido sérico de gran calidad y precio, con el que se confeccionaba desde ornamentos sagrados a cintas o vestidos (Martínez Meléndez 1989: 346). Así, con esta preciada materia prima, las muchachas de las cantigas de amigo son representadas en escenas cotidianas labrando el *sirgo*, como en «Sedia a fremosa seu sirgo torcendo», de Estevan Coelho, o labrando sus cabellos con *sirgo*, como vemos en «Par Deus, coitada vivo», del trovador Pero Gonçalves de Portocarreiro.

Otro de los más valiosos tejidos que se llegaron a confeccionar con la seda, del que pese a su altísimo precio (o quizá por ello) tenemos pocos testimonios en toda la época medieval es la *alfolla*. Lo menciona Afonso Soarez Saraça en estos versos:

*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais menino.*

Nom casará con ele ne polos seus dinheiros,
e esto saben donas e saben cavaleiros,
5 ca dos escarmentados se fazen mais ardeiros.

28 La presencia de la seda en varias de las cantigas se debe no solo a que era un tejido muy apreciado y valioso, sino también a razones geográficas y medioambientales, pues mientras que el ganado de lana puede criarse casi en cualquier medio ambiente, las hojas de la morera de las que se alimenta el gusano de seda no crecen más allá del paralelo Norte. Así, las alusiones a los tejidos de seda recogidos en las fuentes castellanas son muy numerosas (*ciclatón, jamete, molfán, paño de oro, polímita, sirgo...*) y asimismo las fuentes árabes refieren otros elaborados con seda (*dibag, hulla, humra, wasy, attabi, isfahani, damasqi, siglatun...*). Véase al respecto Cabrera Lafuente 2016: 9.

*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais menino.*

Non casará con ele pola cobrir d'alfolas,
nen polos seus dinheiros velhos que ten nas olas;
10 o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas.
*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais menino.*

Non casará con ele por ouro nen por prata,
nen por panos de seda, quant' é por escarlata,
15 ca dona de capelo de todo mal se cata.
*Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais menino.*

Es una divertida sátira hacia una viuda que no se quiere casar con «Pero Marinho» porque, de contraer nuevas nupcias, lo haría con alguien más joven. La dama es Teresa Lopez de Ulhoa, cuyo primer marido era Fernao Pais de Capelo, apellido este último que según relatan los *Livros de Linhagens* adquirió en la batalla de las Navas de Tolosa de 1212, y que Souto Cabo (2012) ha identificado con el trovador Fernan Pais de Tamalhancos, muerto poco después de 1242. A su vez, Afonso Soarez Saraça, aparece documentado por última vez en 1262 (Resende de Oliveira 1994: 311-314). Ambas fechas, esto es 1242 y 1262, han permitido datar el texto en 1250 o unos años antes. Un dato interesante, ya que podría ser el testimonio más temprano que tenemos sobre la *alfolla*, tejido de seda que era de color púrpura e iba bordado en oro; cualidad esta última que infiere Martínez Meléndez (1989: 247-248) a partir del pasaje de *Calila e Dimna* (1251) donde dice que son paños muy ricos que lucían en la tiniebla.

Asimilar un tejido de seda, más si este es de *alfolla*, a un paño de *escarlata* («nen por panos de seda, quant' é por escarlata») no es descabellado, pese a que la escarlata se confeccionara en paño de lana. Sin embargo, el elevado precio de una tela

de este color se debía a su difícil manufactura, porque se obtenía seleccionando las lanas y sometiéndolas a tundidos diversos, y su valor dependía de las veces que era teñida, de hecho, la *escarlata* es el caso más significativo sobre la costumbre medieval de asociar el nombre de un color al de la tela sobre la que se aplica.

Este largo recorrido por todo el catálogo de los tejidos representados en el corpus de la indumentaria da buena cuenta de la importancia que le otorgaron los trovadores gallego-portugueses a los diferentes paños con que se confeccionaban las prendas de vestir en el siglo XIII y primeras décadas del XIV. Desde los inicios de la escuela hasta el periodo final de la misma, son numerosos los autores que recurrieron a ellos, llenándolos de valores simbólicos y referenciales de todo tipo. Como hemos visto, es el rey Alfonso X quien más ejemplos nos ha dejado, aunque otros trovadores nos han proporcionado información muy valiosa sobre algunos tipos de tejidos que se utilizaban en la época de los que apenas existe documentación. Para qué prendas se utilizaban o en qué año se documenta por primera vez un tejido en concreto, son datos que asimismo podemos extraer de este corpus lírico. Lo cual, no obstante, requiere que en ocasiones tengamos que enmendar la plana a los copistas, pues ante un léxico tan específico podían equivocarse la lectura y confundir el nombre de paños de proveniencia y etimología tan exótica y lejana como el *doxtoni*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa (1969), *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- BELTRAN, Vicenç (2009), «Lopo Liáns, em cas da ifante», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 633-639.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (1955), *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CABRERA LAFUENTE, Ana (2015), «Telas hispanomusulmanas. Siglos X-XIII», en *V Semana de estudios medievales: Nájera, 1 al 15 de agosto de 1994*, ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 199-207.
- CABRERA LAFUENTE, Ana (2016), «Técnicas textiles en la Edad Media: elementos de estudio y evolución histórica», *Diseño de moda. Teoría e historia de la indumentaria*, 2, pp. 7-17.
- COHEN, Rip (2003), *500 Cantigas d' Amigo*, Porto, Campo das Letras.
- CORDE, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [consulta: 09/10/2021].
- CORRIENTE, Federico (2003), *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid, Gredos.
- CORRIENTE, Federico (2006), «Segundas adiciones y correcciones al *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*», *Revista de dialectología norteamericana y andalusí*, 10, pp. 121-252.
- DUTTON, Brian, & GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Edición y estudio*, Madrid, Visor Libros.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2009), «Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andaluza», en *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, 1, *Música Palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 113-119.
- GARCÍA ANDREVA, Fernando (2010), «Estudio léxico del Becerro Galicano emilianense», *Aemilianense. Instituto Orígenes del Español*, 2, pp. 37-126.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Déborah (2014), «O arraiz de Roi Garcia... desseino-o et enlinho-o. Une nouvelle lecture du texte satirique B1560 d' Afonso Mendez de Besteiros», *Revue des Langues Romanes*, 118/1, pp. 143-171.

- GUAL CAMARENA, Miguel, *Vocabulario del comercio medieval*, <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval> [consulta: 12/10/2021].
- GUAL CAMARENA, Miguel (1967), «Para un mapa de la industria textil hispana en la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 4, pp. 109-168.
- GUAL CAMARENA, Miguel (1968), «El comercio de telas en el siglo XIII hispano», *Anuario de Historia Económica y Social*, 1, pp. 83-106.
- GUERRERO LOBILLO, José (1949), *Las Cántigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- IRADIEL, Paulino (1974), *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI. Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca*, Salamanca, Secretariado de publicaciones e intercambio científico.
- JUÁREZ BLANQUER, Aurora (1988), *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada, Ediciones TAT.
- LORENZO, Ramón (1977), *La traducción gallega de la Crónica general y de la Crónica de Castilla*, 2, *Glosario*, Ourense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo».
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2008), *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell' Orso.
- MARTÍNEZ, María (2013), «Influencias islámicas en la indumentaria medieval española», *Estudios sobre patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, 13-14, pp. 187-222.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen (1989), *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1976), *Historia troyana en prosa y verso*, Madrid, Espasa Calpe.
- MICHAËLIS de VASCONCELLOS, Carolina (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, Max Niemeyer (reimpresión Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990).
- MOLLAT, Michel (1970), «La draperie Normande», en *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana (nei secoli XII-XVIII). Atti della seconda settimana di studio, Prato, 10-16 aprile*, ed. M. Spallanzani, Florencia, Leo S. Olschki, pp. 403-421.
- MORALES MUÑOZ, María Dolores-Carmen (1996), «El simbolismo animal en la cultura medieval», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III Historia Medieval*, vol. 9, pp. 229-255. <https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607>
- MUNTANER, Alberto (1993), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica.
- OSÉS URRICELQUI, Merche (2015), *Poder, simbología y representación en la Baja Edad Media: el ajuar de la corte de Carlos III de Navarra (1387-1425)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra [tesis doctoral].

- PAGANI, Walter (1971): «Il canzoniere di Estevan da Guarda, *Studi Mediolatini e Volgari*», 19, pp. 51-179.
- PAREDES, Juan (2001), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, L' Aquila, Japadre Editore.
- PASCUAL, José Antonio, & José Ignacio PÉREZ (1984), «Notas sobre el léxico medieval castellano: a propósito de la documentación de la Catedral de Ávila», *Cuadernos abulenses*, 1, pp. 39-68.
- PELLEGRINI, Silvio (1969), *Il canzoniere di D. Lopo Liáns*, Napoli, Annali-Sezione Romanza dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli, 9/2.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- RODRÍGUEZ, José Luis (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (Verba, anexo 12).
- RODRÍGUEZ LAPA, Manuel (1965), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Coimbra, Editorial Galaxia.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2017), «La seda en la Antigüedad tardía y al-Andalus», en *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*, eds. Ricardo Franch Benavent y Germán Navarro Espinach, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 15-38.
- SÁNCHEZ QUIÑONES, Julián (2017), «Los peces en la Edad Media. Simbolismo, peces fluviales, peces marítimos, tipos de pesca y comercialización», en *Animales y racionales en la historia de España*, eds. Rosario García Huerta y Francisco Ruíz Gómez, Madrid, Sílex, pp. 327-352.
- SERRANO PIEDECASAS FERNÁNDEZ, Luis María (1986), «Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XII)», *Studia historica. Historia medieval*, 4, pp. 205-229.
- SOEIRO, Teresa (2000), «El lino en Penafiel (norte de Portugal): de la producción doméstica para el mercado a la desilusión industrial», en *La industria textil. Actes de les V Jornades d'Arqueologia Industrial de Catalunya, Manresa, 23, 27 i 28 d' octubre de 2000*, Barcelona, Marcombo Boixaren Editores, pp. 341-358.
- SOUTO CABO, José António (2011), «Lopo Lias: entre Orzelhão e Compostela», *Diacrítica*, 25/1, pp. 111-133.

- TMILG= Valera Barreiro, Xabier (dir.) (2004-), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega. <http://ilg.usc.es/tmilg> [consulta: 13/10/2021].
- VALLÍN, Gema (2019), «La indumentaria en la lírica gallego-portuguesa: algunas consideraciones sobre el uso y el significado de las *penas veiras*», en «*Et era muy acuçoso en allegar el saber*» *Studia Philologica in Honorem Juan Paredes*, ed. Eva Muñoz Raya y Enrique J. Nogueras Valdivieso, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 653-663.
- VALLÍN, Gema (2020), «La cantiga *Pois non ei de dona Elvira*: una propuesta de autoría», en *Lírica gallego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, ed. Déborah González, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 233-42.