

LA TORRE MAYOR DE SEVILLA

JUAN MONTERO
JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS
Universidad de Sevilla

La coplilla de *Gila Giralda* puede ser un buen ejemplo de los misterios e incertidumbres que rodean con frecuencia el estudio de la lírica tradicional. La canción ha sido repertoriada por José María Alín (núm. 244 de su *Cancionero*) y por Margit Frenk (núm. 123 del *Corpus*, sección “Amor gozoso”, apartado “Que la flor de la villa me so”)¹. El texto que ambas recopilaciones ofrecen es el siguiente:

Soy hermosa y agraciada,
tengo gracias más de mill,
llámanme Gira Giralda,
hija de Giraldo Gil.

Las referencias de los editores relativas a las fuentes, citas y glosas de la canción mencionan diversos testimonios y variantes; entre éstas destaca la que llama al personaje femenino con el nombre rústico-pastoril de *Gila*, que es seguramente su denominación primera, según se deduce del cruce onomástico entre padre e hija que propone la canción. Los testimonios reunidos por los estudiosos abarcan un arco cronológico que va desde Gil Vicente a la *Serrana de la Vera* y el entremés de *El soldadillo*, pasando por diversos manuscritos poéticos de la segunda mitad del XVI. En este último apartado llama sin duda la atención la notable presencia de la copla en un códice concreto: el llamado *Cancionero sevillano de Nueva York*, que recoge nuestra canción, con ligeras variantes, hasta cuatro veces, siempre con una glosa diferente (núms. 72, 573, 586 y 590). Además, hay también una recreación y glosa *a lo divino* (núm. 591), amén de otras cuatro composiciones, todas en loor de la Virgen María, que presentan en la rúbrica la mención *al tono de Gila Giralda* (son los núms. 359, 362, 363 y 364)². A los testimonios mencionados por tan ilustres estudiosos cabe sumar otro que se deriva de los

1. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, 457-58; y también en su *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 189 (núm. 204). Margit Frenk, *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 59-60.

2. *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José Labrador y Ralph DiFranco, pról. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 83-84, 222-25, 333, 337 y 339, más la nota bibliográfica en p. 394. La rúbrica aludida es cambiante: mientras una vez se dice “al tono de Gila Giralda” (núm. 363), otra pone “al tono de Giralda” (núm. 359), y otras dos “al tono de Gila” (núms. 362 y 364). La proximidad en el códice de algunas de esas composiciones entre sí lleva a pensar si son el resultado de algún tipo de justa o certamen.

ya aportados. Se trata, en efecto, de la reseña por Gómez Ocerín a la edición de *La Serrana de la Vera* realizada por los Menéndez Pidal, en donde se citan los dos últimos versos de nuestra coplilla según constan en la parte inédita del compendio lexicográfico redactado antes de 1611 por el médico cordobés Francisco del Rosal, quien al tratar en la sección onomástica sobre el nombre de Gil afirma: “Y fue tan común nombre éste que se tuvo por común de pastores y rústicos en el tiempo que se dixo aquella copla pastoril: Llámome Gila Gilalda / hija de Gilaldo Gil”³. El reseñista no cita, sin embargo, la interesante coletilla que sigue: “Y como fue nombre tan común de qualquier muger, dio lugar a llamar Giralda a la estatua del Chapitel de la Torre de Sevilla”⁴. Es curioso que Del Rosal fije más su atención en el nombre que en el apellido, seguramente por entender que *Gilalda* (como él cita) no es más que una derivación de *Gila*.

Lo cierto y verdad –al margen del sugerente apunte lexicográfico que hace Del Rosal– es que los datos hablan de una notable difusión sevillana del poemilla en unas fechas próximas a la erección del remate renacentista de la torre Mayor hispalense, obra terminada el 14 de agosto de 1568 con la instalación de la colosal estatua giratoria de la Fe Victoriosa que la culmina hasta hoy (aunque en el momento de redactar estas páginas ocupe su lugar una réplica debida al escultor Pepe Antonio Márquez). El monumento ha sido bien estudiado desde diversos puntos de vista, pero sigue planteando a los estudiosos dudas en cuanto al origen mismo de su cambiante y múltiple onomástica⁵. En efecto, la veleta, que hoy día se denomina habitualmente Giraldillo –y también (aunque cada vez menos) Santa Juana en el habla de la calle–, fue conocida en un primer momento y durante años como Giralda, antes de que este término pasase a designar, como hoy, la torre en su integridad⁶. Como adelantábamos, no está

3. J(usto) G(ómez) O(cerín), reseña a Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, Sucesores de Hernando, 1916, en *Revista de Filología Española*, IV, 1917, p. 412. La cita está tomada de Francisco del Rosal, *Origen, y etymología, de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*, ms. 6929 de la BNM, f. 336r. Del compendio lexicográfico de Rosal, que consta de cuatro partes o alfabetos, se han publicado hasta ahora dos secciones: la paremiológica (Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes*, ed. B. Bussell Thompson, Londres, Tamesis Books, 1976) y la etimológica (Francisco del Rosal, *Diccionario etimológico. Alfabeto primero de Origen y Etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*, ed. facs. de Enrique Gómez Aguado, Madrid, C.S.I.C., 1992).

4. Ms. 6929 de la BNM, f. 336r; referencia que agradecemos a José Manuel Pedrosa (el pasaje figura íntegro en el apéndice del presente trabajo). Se hace eco del antropónimo junto con la denominación que nos ocupa John Minsheu, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanicae Etymologijs*. Londres, Joannum Browne, 1617, s.v. *Girálida*, “nomen proprium mulierum in Hispania. Item, the image of a woman of gilt brass in the top of the great tower of Sevell in Spaine, which turneth with the winde”.

5. La amplia bibliografía relativa al monumento está citada y recogida en los estudios siguientes: Alfonso Jiménez Martín, “El Patio de los Naranjos y la Giralda”, en AA.VV., *La catedral de Sevilla*, pról. Fernando Chueca, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 83-132; A. Jiménez Martín y José María Cabeza, *Tvrris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, pról. Antonio Burgos, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1988; Teodoro Falcón Márquez, *La Giralda. Rosa de los vientos*, Sevilla, Diputación Provincial, 1999, 2ª ed.; Alfredo J. Morales, “La Giralda”, en AA.VV., *VIII Centenario de la Giralda (1198-1998)*, Córdoba, Universidad de Sevilla - Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1998, pp. 95-206; y Alfredo J. Morales, “Coloso de la Fe Victoriosa. El Giraldillo como estatua”, en José Villa Rodríguez (ed.), *Giganta de Sevilla*, Sevilla, Fundación El Monte, 2000, pp. 196-213.

6. Un testimonio sorprendentemente temprano se halla en Lorenzo Franciosini Florentín, *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz*. Segunda parte. Roma, Iuan Pablo Profilio, 1620. s.v. *giralda*: “una banderuola. giralda de Sevilla: una torre grande che é in Siviglia”. El salto onomasiológico está resumido por el

plenamente aclarado cómo, cuándo y por qué se aplicó a la estatua ese sonoro nombre, que originó, al igual que el de la isla de Faros, una denominación común⁷. Por un lado, se sabe que el apelativo puede ser prácticamente contemporáneo o muy poco posterior a la ejecución de la obra; los primeros testimonios escritos conocidos los aportan Francisco de Ariño (1592), un cronista local cuyos anales permanecieron inéditos hasta el siglo XIX⁸, los lexicógrafos Del Rosal y Gonzalo Correas⁹, y los literarios de Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* (1603) y Cervantes en los capítulos 14 y 22 de la segunda parte del *Quijote* (1615). También es seguro que se trata de un apodo popular surgido entre los sevillanos y generalizado luego; así lo confirman testimonios de la época, como el de Rodrigo Caro, que en sus *Antigüedades de Sevilla* señala: “Llámame vulgarmente Giralda, del verbo giro giras [sic], que es andar alrededor, proporcionando el nombre con su oficio”¹⁰. También puede darse por válida,

Diccionario de Autoridades, t. IV, Madrid, R.A.E., 1734, p. 51, s. v. *Giralda*: “La veleta de la torre, hecha en forma de estatua, que se mueve toda la figura al soplo del viento: y por antonomasia se entiende la torre de Sevilla. Pudo decirse del verbo Gyrar, por las vueltas que da”. Una cronología del proceso ofrece José Solís de los Santos, “La inscripción conmemorativa de la Giralda”, *Archivo Hispalense*, 246, 1998, pp. 141-169 (esp. pp. 158-160). Una pareja análoga a la de *Giralda / Giraldillo* reaparece en un término ligado a la festividad del Corpus sevillano, la popular *Tarasca* o serpiente monstruosa de la procesión: “Sobre su lomo [de la Tarasca] se levanta un castillete o torre que servía de alojamiento al *tarasquillo*, una especie de figura de bufón o juglar con traje pintado de vívidos colores y dos rostros, uno de joven y otro de anciano” (Vicente Lleó Cañal, *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980, pp. 40-41; la descripción corresponde a unos dibujos de la procesión fechados en 1747). El diminutivo *Giraldillo* está constatado en Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, t. II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1767, s.v. *Jiralda*: “También se toma por la torre en que está la Jiralda, y así sucede en Sevilla, y a la estatua llaman Jiraldillo”. Hemos examinado este y los otros diccionarios antiguos no impresos en España en R.A.E., *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, 2 DVD, Madrid, Espasa, 2001. Las obras en soporte informático han sido consultadas en la Biblioteca de nuestra Facultad, al respecto de lo cual agradecemos a Carmen Sanzo sus indicaciones.

7. Merece ser descartada la acepción adjetival que Rodríguez Marín (*Quijote*, Madrid 1928, t. IV, p. 280: “Se llamó alguna vez giralda a la mujer garbosa y de buena estatura”) deduce de la simple hipérbol en un pasaje de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), *La traición busca el castigo*, jorn. I: DON ANDRÉS. A las que van por la calle / les dice mi desvarío /, a la pequeña: ¡qué brío! / A la giralda: ¡qué talle!” Pero ya el primer editor de esta comedia, Mesonero Romanos, había escrito, acertadamente, *Giralda* en mayúscula (BAE 54, Madrid 1861, col. 234^a).

8. Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, ed. Antonio M.^a Fabié y Escudero, Sevilla, 1873, p. 15: “En Jueves 17 de Septiembre de 92 años sacaron la Giralda de la torre de la Santa Iglesia para hadejarla”. Conviendría añadir otro testimonio de 1598 recogido en Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968 [= 1863], t. I, c. 1329, según aparece en su fuente, el ms. de la Biblioteca Colombina 56-4-34, olim 82-3-28, f.17r: “...esa veleta de campanario o giralda de la torre de Sevilla”.

9. El Maestro Correas utiliza el término en su glosa al dicho *Ya está buelto Pero Moto*: “Fue Pero Moto un hidalgo de Zamora, de gran cuerpo, y en su muerte compró la ciudad un arnés suyo, y puso con él un armado de madera en goznes sobre la torre, como veleta que se vuelve con el aire, como la Giralda de Sevilla, y diósele el nombre de Pero Moto, dueño de las armas. Aplícase al que muda parecer y se vuelve atrás de lo concertado” (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, rev. Robert Jammes y Maité Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 823). En cuanto a los diccionarios foráneos, ya registra la voz como nombre común Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609, s.v. *Giralda*: “girouette, banderolla”. Con la acepción de ‘remate’ la usa Góngora en un romance burlesco de 1611: “...hacedme del revés tordo, / doctor digo, y sea una borla / giralda del capitolio” (Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols., vol. II, p. 255).

10. Rodrigo Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1634, f. 50 v. Es significativo que ninguno de los autores sevillanos anteriores que, como Mal Lara (1570), Morgado (1587) o Juan de la Cueva (1603), describieron la torre ya con la remodelación renacentista mencionara el nombre popular de su veleta.

como indica Caro y recogerá más tarde el *Diccionario de Autoridades*, la relación del término con el campo léxico de *giro* y *girar*, en consonancia con la función de veleta que cumple la estatua. Y en efecto, el *DCECH*, tras subrayar el carácter culto o foráneo de tales voces en el castellano de la época¹¹, plantea que *girdalda* pueda ser un italianismo derivado, bien de *girandola* ‘rueda giratoria que despidе fuegos de artificio’ –pues en la torre eran frecuentes las prácticas pirotécnicas durante las solemnidades–, bien de *girella* ‘molinete’ y también ‘persona voluble’.¹² Las propias dudas de los autores del *DCECH* invitan a seguir indagando en la cuestión. Por eso –y ya vamos volviendo a nuestro terreno– resulta muy atractiva la hipótesis formulada en 1984 por Jiménez Martín, quien –sin conocer el apunte inédito de Del Rosal– puso en relación el nombre de la estatua con la canción de *Gila Girdalda*; sus conclusiones al respecto resultan bastante sincréticas: “...cabe intuir que el nombre de Girdalda lo recibió la Veleta por vía popular, en base a su movimiento y aprovechando un onomástico corriente en la época”, habida cuenta de que “desde la Edad Media se documenta el nombre personal Girdaldo conectado con derivados del verbo *girar* como demuestra el poemilla recogido para el Cancionero de Medinaceli: “Soy hermosa y agraciada / tengo gracias más de mill / llámanme Gira Girdalda / hija de Girdaldo Gil”¹³. De hecho, ya hemos abundado en la hipótesis, por considerar la coplilla de *Gila Girdalda* una buena pista en pos del admitido origen popular de la denominación, hallando posibles alusiones o concomitancias con la colosal estatua en algunos versos del poema núm. 72 del ya citado *Cancionero Sevillano*¹⁴.

11. Prevención que ya expresa S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, p. 641: “Girar. Es rebolver; no es término usado en Castilla: úsase en lengua catalana”. Desde luego son del ámbito levantino o erudito Juan Fernández de Heredia, Alonso de Palencia, el *Cancionero castellano de París* (BF, Esp.227), una traducción del *Kempis* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1490), los testimonios de *girar* que registra el CD-ROM ADMYTE, Madrid: Ministerio de Cultura / Micronet, 1999; además, Francisco de Rioja, el primer traductor del epígrafe latino que compuso Francisco Pacheco para la ocasión, empleó *mobile* para verter el VERSATILEM de dicha inscripción; *vid.* J. Solís de los Santos, “La inscripción...”, *cit.*, pp. 160 y 158.

12. Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols., vol. III, pp. 150-51. Por otro lado, el ya citado diccionario de Terreros y Pando apuntaba una híbrida, redundante y errática etimología: “*Basq. Girdalda de gira, vuelta, alda y aldatu mudar.*”

13. A. Jiménez Martín, “El Patio de los Naranjos y la Girdalda”, *cit.*, pp. 120 y 119 respectivamente. Creemos necesarias dos precisiones. La primera, que *Girdaldo* no parece haber sido un onomástico corriente en castellano (aunque también lo piense así Del Rosal), pero sí en otras lenguas, como el italiano o el portugués (en este caso como variante de *Geraldo*; *vid.* José Pedro Machado, *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, s. v. *Girdaldo*). La segunda, que la canción no aparece recogida entre las composiciones profanas del ms. 861 de la Biblioteca de Bartolomé March; *vid.* Miquel Querol Gavaldá (ed.), *Cancionero musical de la casa de Medinaceli (siglo XVI)*, Barcelona, CSIC, 1949-50, 2 vols. ¿Significa esto que A. Jiménez Martín ubica nuestra canción en la sección religiosa de dicho códice, todavía sin editar? Por otra parte, ninguna noticia del estribillo de la canción de Gila Girdalda hallamos en los manuscritos poéticos y musicales castellanos de la biblioteca ducal que publicó Antonio Paz y Melia, *Series de los más importantes documentos del archivo y biblioteca del Excmo. Duque de Medinaceli*, Madrid, Blass, 1922, pp. 141-168, lo que se confirma en los estudios de John B. Trend (“Catalogue of the music in the Biblioteca de Medinaceli, Madrid”, *Revue Hispanique*, 21, 1927, pp. 485-554) y José Romeu Figueras (“La poesía popular en los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI”, *Anuario Musical* 4, 1949, pp. 57-91). Otro caso en que un antropónimo pasa a ser nombre de una veleta señala J.M. Pedrosa (“Rey Fernando, rey Don Sancho, Pero Pando, Padre Pando, Pero Palo, Fray Príapo, Fray Pedro: Metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIV-XX)”, *Bulletin Hispanique*, 98, 1996, p. 22); se trata del también descomunal Pero Mato o Moto de Zamora al que ya se refería la cita del Maestro Correas recogida en nuestra nota 9.

14. J. Solís de los Santos, “La inscripción...”, *cit.*, pp. 161-162, hipótesis a la que añade otras consideraciones en “Girando con la Girdalda”, *Culturas (Diario de Sevilla)*, 18, 29.07.99, p. 18, que, a su vez, respondía a otra propuesta formulada por Alfonso Pleguezuelo, “La Girdalda, ¿la de Girdalde?”, *Culturas. Diario de Sevilla*, 7, 15.04.99, p. 8,

Llegados a este punto, sólo hay una forma de avanzar en la consideración de la hipótesis expuesta, que es profundizar en el estudio del poemilla en cuestión, con idea de extraer de la humilde coplilla y de los testimonios que la transmiten toda la información que sea posible. De esta manera, pudiera ser que nuestra indagación onomástica sirva de paso para arrojar luz sobre los significados transmitidos por la canción a las gentes que la cantaron y la oyeron cantar a lo largo del tiempo.

Por exponer las cosas de la forma más abreviada posible, diremos que el rasgo más llamativo en la tradición de la copla y su personaje es la versatilidad. Siendo como es Gila Giralda un nombre de claro entronque rústico-pastoril¹⁵, su canción ha vivido los avatares que suelen darse en el género bucólico: lo mismo ha servido para un tratamiento cómico-burlesco que ha dado pie a glosas tendentes a la dignificación idealista del personaje, preámbulo del ulterior *rifacimento* de la canción a lo divino; en medio quedan algunas, pero son las menos, que se limitan a un convencional tratamiento rústico-pastoril, sin más.

Las glosas que toman la senda de la idealización están localizadas en tres manuscritos poéticos de la segunda mitad del XVI: el 373 de la Biblioteca Nacional de París (ahora Bibliothèque de France), el 1635 de la Vaticana y, con abundancia de testimonios, el B2486 de la Hispanic Society, que es el *Sevillano de Nueva York*. En estos casos, el discurso poético mira a hacer de Gila, aunque rústica pastora o aldeana, una criatura a la que la naturaleza (a veces con la ayuda del arte) ha dotado de hermosura o discreción fuera de lo común. La belleza de la pastora resulta ser entonces superior a la de las demás mujeres, tanto que incluso se rinden a ella las heroínas y diosas de la antigüedad clásica o la Biblia (Elena, Raquel, Abigaíl, Diana...); la conciencia o presunción de su belleza hace de Gila, en fin, una mujer altiva que no encuentra a nadie digno de ser amado por ella¹⁶. No conviene pasar por alto, sin embargo, que el encomio es en realidad autoelogio. En efecto, en el microcosmos poético

quien hace derivar *Giralda* del nombre de uno de los maestros escultores que trabajaban en la Catedral, el flamenco Juan Giralte (Giralte, Giraldo o Giralde), por haber sido supuestamente el autor del molde que sirvió para vaciar luego la estatua. Tanto Giralte como Juan Bautista Vázquez, a quien la crítica atribuye el modelado de la figura que pintó Luis de Vargas y fundió Morel, esculpieron las imágenes del tenebrario y del facistol sin poderse distinguir las respectivas autorías a causa de la uniformidad de estilo, según Alfredo J. Morales; "Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla", en AA.VV., *La catedral de Sevilla*, cit., p. 568.

15. En el caso de *Gil*, esto resulta evidente. Para *Giralda* tenemos que Gil Vicente llama así a una de las pastoras de *Romagem d'agravados*; vid. Manuel Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, pp. 101 y :89. *Giraldo-a* no figura en el repertorio de Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*. Valencia, Castalia, 1975; Lope de Vega, que se sepa, sólo lo utiliza una vez, como nombre de un villano, en la comedia *Con su pan se lo coma* (prob. 1613-14); vid. S. Griswold Morley y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Valencia, Castalia, 1961, 2 vols., vol. I, p. 108 y vol. II, p. 342. Entre los romances se documenta al menos una vez como nombre de pastor, en el que empieza "Toca Gyraldo la lira / si a tu mal quieres dar cura"; vid. *Romancero General*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, C.S.I.C., 1947, 2 vols., vol. II, p. 110a (núm. 967). Otra tradición diferente (acaso de origen italiano) es la de *Giraldo* como nombre caballeresco, que se documenta en Gabriel Velázquez de Toledo, *Clarián de Landanís* (Toledo, 1518); vid. Antonio Joaquín González Gonzalo, *Clarián de Landanís (parte primera, libro primero) de Gabriel Velázquez del Castillo: (Toledo, Juan de Villaquirán, 1518): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 68, con la mención de un conde Giraldo, caballero del emperador Vasperaldo.

16. Valga como ejemplo el texto que trae el ms. PN 373, fol 112, con el encabezamiento *Coplas de Gila Giralda hechas por R. L. M. d. S. M.*, editado en nuestro apéndice a falta de su publicación. Agradecemos a José Labrador que nos haya facilitado éste y otros textos relacionados con la canción.

que es la canción de *Gila* aparece como rasgo pertinente más destacado el empleo de la primera persona como medio de alabanza propia y de afirmación de sí misma y del propio linaje (curiosamente por la línea paterna en boca de una mujer), rasgo que obviamente ha pasado del poemilla a sus glosas¹⁷. Ahora bien, ya se sabe que las palabras de alabanza propia en boca de un personaje humilde (y más si es mujer) corren un grave riesgo de ser interpretadas como pecado de vanagloria. De ahí a ver el lado risible de semejante actitud no hay más que un paso. Y este límite es el que ha franqueado decididamente el glosador anónimo de la canción, ahora en versión portuguesa, en el ms. 1577 de la Biblioteca Real (*Cartapacio de Pedro de Lemos*), que editamos en el apéndice. *Gila* se jacta aquí de vencer a todas en hermosura y de tener más de mil pretendientes; duques, infantes, condes, marqueses suspiran por ella, sin que el propio Rey sea indiferente a sus encantos.

La pista portuguesa proporcionada por el *Cartapacio de Pedro de Lemos* tiene continuidad en el interesante y temprano eco de la canción que nos ofrece Gil Vicente en su *Triunfo do Inverno*, vv. 185-204. El pastor Brisco, aterido de frío, se encara con el Invierno y le espeta:

Mas la mi beços de mona,
 hija de Giraldo Gil,
 si me muero antes d' abril,
 cuitada de la soplona!
 Que a según le cayó en suerte
 condición de mataperros,
 comerá trezientos puerros
 con ravia de la mi muerte.

Como anota Paul Teyssier en su edición exenta de la obra, el pasaje está lleno de malicia al caracterizar a *Gila* como fea (*beços de mona*), entremetida (*soplona*), callejera (*mataperros*, término que suele utilizarse como referido a muchachos traviosos) y lasciva (por los *trezientos puerros*)¹⁸. Conviene, ante todo, subrayar que el testimonio del *Triunfo* nos asegura que la canción de *Gila* era suficientemente conocida por el público (más bien cortesano, en este caso) como para ser objeto de una alusión cómica y cómplice por parte de un autor dramático. La cuestión importante sería saber en qué consistía exactamente el efecto de comicidad: ¿acaso la risa tendría su origen justamente en el paso del elogio propio a la burla, paso que vendría a ser una inversión carnavalesca del tratamiento habitual del personaje, subrayada,

17. Pero el tema del autoelogio femenino en la lírica tradicional suele centrarse, más bien, en la propia belleza; vid. Margit Frenk, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, pp. 67-68; Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, pp. 156-59; Mariana Masera, 'Que non dormire sola, non'. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul, 2001, pp. 78-81; y M.ª Luzdivina Cuesta Torre, "La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional", en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 107-15.

18. Gil Vicente, *Triomphe de l' Hiver & du Printemps (Triunfo do Inverno & do Verão)*, éd. critique, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne, 1977, pp. 42-44. Es posible, sin embargo, que *soplona*, rimando además con *monas*, pueda aludir a la embriaguez de *Gila*; cf. "Mona al borracho. Ya dice en su lugar que el Castellano llamaba cocar o cucar al beber y era verbo muy común. Y como por otra parte decían cocar aquel hacer la Mona. Coco vinieron a decir por donaire al bebedor o cocador que cocaba más que una Mona, porque ésta siempre está cocando" (Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes*, ed. cit., p. 70).

además por el cambio de perspectiva, ya que ahora no es ella la que habla sino su marido? Es posible, en efecto, que esa sea la explicación. Otro pasaje de Gil Vicente podría venir, además, en apoyo de esta idea. Se trata del verso “Eu me são Dona Giralda” que encontramos en la escena segunda de la *Comédia de Rubena*, habitualmente fechada en 1521. Se trata de un diálogo entre la *Feiticeira* (‘hechicera’) y el *Ama* en el que se hace un elenco de las canciones de arrullo que el ama sabe cantar, identificadas –al parecer– por la cita de su arranque, unas veces en castellano, otras en portugués¹⁹. En la breve relación predominan los romances, dato que pudo inducir a Carolina Michaëlis de Vasconcelos a ver en dicho verso el *incipit* de un presunto romance *velho*²⁰. Margit Frenk, sin embargo, lo ha recogido en el Apéndice I (“Fragmentos”) del *Corpus* con el n.º. 2229 y lo ha puesto en relación con la copla de *Gila*. Por lo que vamos viendo, y habida cuenta de que el *Ama* de la *Rubena* también menciona otras canciones líricas en su repertorio, esta segunda hipótesis nos parece más acertada. Quizá se trate de una variante cómica que encarna y anticipa un tratamiento del personaje similar al que, andando el tiempo, encontramos en la glosa del Palacio Real, esto es, una burla de las pretensiones *doñegules* (si se permite la expresión) por parte de Gila. Si esto fuese así, el contexto de los versos denigratorios del *Triunfo* estaría prácticamente reconstruido. Prácticamente, pero quizá no del todo. Veámoslo.

El testimonio más sorprendente de todos los relacionados con nuestra canción es el que proporciona el astigitano Luis Vélez de Guevara en *La serrana de la Vera* (1613). Como han recordado tanto Alín como Frenk, la famosa pieza contiene una cita de los dos últimos versos de la copla (“Llámanme Gila Giralda,/ hija de Giraldo Gil”); son los vv. 945-946 de la primera jornada, y quien los dice es la protagonista ante los Reyes Católicos, después de haber dejado buena muestra de su habilidades con la espada y de haber derribado a un toro²¹. Tanto o más que la cita en sí, lo importante reside en el hecho de que la protagonista ostente en la obra el nombre de Gila Giralda (y su padre, claro, el de Giraldo). Todo indica que no puede tratarse de una elección casual, sino realizada precisamente en función de las resonancias y expectativas que dicha denominación debía despertar entre el variopinto público de los corrales.

La *serrana* de Vélez responde, como se sabe, al arquetipo mítico de la *mujer fuerte o varonil*, figura que ha dado lugar a una rica tradición literaria con diversas variantes sobre el tema, desde las montaraces *serranas* del Arcipreste hasta las bandoleras de la *comedia*, pasando por toda suerte de *doncellas guerreras* que pueblan el romancero, la épica y los

19. El pasaje (vv. 611-627) reza así: “F.- De que tempo sois parida? / A.- De um anozinho, no mais. / F.- E que cantigas cantais? / A.- A *criancinha despida*, / *Eu me são Dona Giralda*, / e también *Val-me Lianor*, / e *De pequena matais Amor*, / e *Em Paris está Don’Alda*, / *Díme tú, señoira, di*, / *Vámonos, dixó mi tio*, / e *Levádeme por el río*; / e también *Calbi orabí* / e *Levantei-me um dia / lunes de mañana*, / e *Muliana, Muliana* / e *Não venhais, alegria!*, / e outras muytas d’estas tais”. (Gil Vicente, *Comédia de Rubena*, ed. Giuseppe Tavani, Roma, Ateneo, 1965, pp. 87-89).

20. “Conferindo-o com as primeiras palavras das *Trovas de D. Inês* (*Eu m’era moça menina*) e do romance *Yo m’era mora moraima*, estou naturalmente inclinada a supor nele [el verso] um romance. Tanto mais que no reportório da *Ama* textos narrativos andam de mistura com textos líricos...” (C. Michaëlis de Vasconcelos, *Romances velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão, 1980, p. 244); juicio que se acepta en Gil Vicente, *Lírica*, ed. Armando López Castro, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 53-54.

21. No faltan otras alusiones o ecos de la canción a lo largo de la pieza, por ejemplo: “Hija de Giraldo, al fin” (v. 419); o quizá también: “y Gila no es buen nombre para doña” (v. 1601); citamos (con algún retoque de modernización en la grafía) por Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1997, 3.ª ed.

géneros narrativos de los Siglos de Oro²². Vélez, en concreto, ha tenido presente la versión romancística de la leyenda que tiene como protagonista al personaje que le da título a su comedia²³. Pero hay algunos rasgos de la Gila de Vélez que coinciden bastante con la caracterización que de ella se hacía en la tradición lírica. Por ejemplo, la hermosura (aunque, a decir verdad, también la disfruta la serrana en varias versiones del romance); la condición desamorado (mientras que la serrana romanceril no renuncia a los encuentros amorosos con los hombres a los que luego da muerte); o la llamativa combinación de humildad y altivez: la Gila de Vélez se sabe villana y labradora, pero no aspira a menos que a ser otra Semíramis o Reina Isabel²⁴. Tales coincidencias, que vienen a sumarse a la manifiesta elección onomástica, constituyen, a nuestro juicio, otras tantas pruebas de que el comediógrafo ha querido contaminar la tradición romanceril de la serrana de la Vera con la lírica de Gila Giralda²⁵.

La cuestión, entonces, sería saber si lo hizo de su propia minerva o si se aprovechó de un sustrato tradicional que hoy día se nos escapa y en el que nuestra Gila ya aparecía como una *serrana* más o menos selvática o pundonorosa; de hecho, es cierto que la canción, especialmente los dos versos finales, podría ser perfectamente la reivindicación de su linaje que una pastora o mujer rústica hace en el marco de los escarceos dialécticos con el caballero que la recuesta, según el esquema de la pastorela. De ser así, la alusión ya apuntada de Gil Vicente en el *Triunfo do Inverno* cobraría pleno sentido como un intento de ridiculizar a la melindrosa y altiva aldeana. Un ejercicio de comicidad que tiene, al tiempo, algo de inquietante, ya que, para bajarle los humos a Gila, evoca entre líneas su contrafigura complementaria: la *serrana* monstruosa y devoradora de hombres. Pero quizá no haga falta hilar tan largo y baste con decir que tanto Gil Vicente como Vélez de Guevara se limitaron a explotar una posibilidad que está a la mano, en la letra misma de la canción; o sea, entender que la afirmación de linaje

22. M. Mackendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1974.

23. De hecho, una versión parcial del romance es interpretada por un caminante anónimo al principio de la tercera jornada (vv. 2202-2223). Sobre esta tradición legendaria y romanceril, *vid.* básicamente Julio Caro Baroja, "La serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", en *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, 2ª ed., pp. 259-338 (esp. 270-295); François Delpech, "Variations autour de *La Serrana*", en *Travaux de L'Institut d'études hispaniques et portugaises de l'Université de Tours*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1979, pp. 59-77; Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, pp. 399-418 (es el vol. I de *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*).

24. *Vid.* vv. 1555 ss., en particular los vv. 1610-1619, con la aceptación por parte de Gila del matrimonio que le ofrece el capitán Don Lucas en razón de la fama que espera conseguir militando a su lado. Para una interpretación del personaje desde la perspectiva de su problemática definición de género, *vid.* F. Delpech, "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 23-38; y Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001, pp. 39-43, con otra bibliografía atañente al tema.

25. Sobre los materiales tradicionales en la comedia de Vélez, *vid.* Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, Sucesores de Hernando, 1916, pp. 134-136 y 151-160; E. Rodríguez Cepeda, "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, 1974, pp. 100-111; Margherita Morreale, "Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara", en George Peale *et al.* (eds.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam, Benjamins, 1983, pp. 104-110.

que Gila proclama es al tiempo una reivindicación de virilidad (aspecto bien explotado por Vélez en su comedia)²⁶.

Después de esta apresurada gira por el significado de la canción a la luz de los testimonios que la transmiten, es hora de volver a nuestra veleta hispalense y su enigmática denominación. Si algo resulta claro es que el nombre de Giralda no era el inicialmente previsto para la estatua, sino, como llevamos diciendo, un apodo coloquial o vulgar. De hecho los asientos capitulares relativos a la construcción e instalación de la veleta suelen referirse a ella, a falta de un nombre propio, con fórmulas tales como *la figura del remate de la torre, la figura de la torre, la figura del remate...* Por fin, en un asiento fechado a 31 de julio de 1568 tiene lugar el bautizo documental de la imagen: "...la figura de metal que es remate para la torre y tiene por nombre la fee Triumpho de la Yglesia..."; lo curioso es que después de ese día el apuntador se olvida del todo de la altisonante mención para volver a sus fórmulas habituales²⁷. Si tan escaso aprecio mereció el nombre canónico de la impresionante estatua en el seno de la propia institución que la promovió y costeó, imaginemos lo que sería entre la abigarrada población de la ciudad. La acuciante necesidad de ponerle un nombre al flamante *coloso* –así lo llamo por entonces Francisco Pacheco en latín y en castellano²⁸– que desde entonces había de presidir la vida de la urbe hubo de ser un acicate para la imaginación de la gente, necesitada de hacer doméstico y familiar el símbolo que, antes de elevarse hasta el remate de la torre, debieron de contemplar de cerca, durante su traslado y los preparativos de su instalación. Como apuntábamos al principio, de ese proceso sólo sabemos con seguridad el resultado, pero ignoramos bastante sobre los mecanismos que lo hicieron avanzar.

La posibilidad de que la canción de *Gila* haya sido uno de los factores que intervinieron resulta, desde nuestro punto de vista, bastante verosímil. Es más, pensamos que, puestas en una balanza la hipótesis etimológica de *girandola* o *girella*, por un lado, y la del recurso al apellido de Gila como apodo de la imagen a partir de la canción, por otro, esta segunda tiene mayor peso, ya que el nombre poético de Giralda era término existente y bien documentado en la Sevilla de la época; además, como veremos, también puede remitirnos, aunque sea por la vía de una falsa etimología, al campo semántico de *girar*. Lo difícil es determinar con precisión qué trasvases o asociaciones de significado pudieron darse entre el personaje y la imagen.

Nuestra idea al respecto es que la aplicación del nombre a la estatua tiene, en su origen, un sentido burlesco²⁹. Ya hemos visto cómo el personaje de Gila aparece marcado por la ambivalencia que se produce entre el autoelogio y la visión cómica o denigratoria. Bien pudo

26. El comediógrafo no duda en presentar a Gila como dotada de las cualidades del hijo que su padre no pudo tener: *vid.* en particular vv. 121 ss., pasaje en el que se lee: "una hija me dio el cielo / que podré decir que vale / por dos hijos, porque sale / a su padre y a su agüelo" (vv. 129-131). Recuérdese que Gil Vicente, por su parte, tildaba a Gila, entre otras cosas, de *mataperros*.

27. Puede comprobarse consultando a partir del núm. 172 los asientos documentales recogidos en *Giganta de Sevilla*, cit., pp. 265 ss. (vgr.: núms. 176/1 y 176/2, 178, 184, 188/2, 194, 197, 198, 200, etc. y núms. 225, 226/2, 226/3, 228, 229, 230, 232, 234, 236); el nombre oficial está en el núm 224 (p. 274).

28. Literalmente, "VICTRICIS FIDEI COLOSSVM", en el epigrama, v. 16 (*vid.* José Solís de los Santos, "La inscripción...", cit., pp. 145 y 152-53); y "coloso alto y bizarro" en la llamada *Sátira contra la mala poesía* (h. 1570), v. 357 (*vid.* Francisco Rodríguez Marín, "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco", *Revista de Archivos, Bibliotecas Museos*, XVII, 1907, pp. 1-25 y 433-454; la cita en p. 16). Años más tarde, se hizo eco de la denominación R. Caro, *Antigüedades*, cit., f. 50v.: "...un Colosso, que representa la Fe vencedora, todo de bronce dorado...". El recubrimiento de la figura también lo registra John Minsheu en su citado diccionario.

29. Hipótesis que adelantó J. Solís de los Santos en "Girando con la Giralda", cit.

ocurrir que la imagen sufriese un tratamiento similar por parte de los sevillanos, divididos entre la celebración institucional de la obra y cierto desapego misoneísta por parte de la gente (y no necesariamente del vulgo)³⁰. A ello pudo contribuir, sin duda, la espectacularidad de la obra arquitectónica dirigida por Hernán Ruiz y la singularidad iconográfica de la imagen, que une a su función de veleta y a su colosal tamaño un patente hibridismo andrógino: por un lado, unos arcos bélicos, de acuerdo con la imagen habitual de Atenea Prómaco que tuvo por modelo, por otro, un vientre prominente, casi de mujer embarazada, amén de la rotundidad de sus caderas, sin duda para equilibrar el peso de los elementos de la veleta³¹. La aparente monstruosidad de la figura habría encontrado, pues, vía de expresión analógica por asociación con la villana (¿o hay que llamarla *serrana*?) altiva y tirando a viril que es Gila. Ahora bien, siendo este aspecto el más relevante desde el punto de vista conceptual, no cabe duda que la asociación lingüística entre *Giralda* (que no *Gila*) y la condición versátil o *giratoria* de la imagen bien pudo ser el puente que allanase el acercamiento entre personaje y figura. La condición de cultismo que tiene *girar*, apunta más precisamente a que el hallazgo debió de ocurrir entre gentes de sotana y manteo (¿acaso el consabido chiste de sacristía?), antes que en el patio de Monipodio, por más que su más famoso divulgador acabaría oyendo dicho apelativo en boca de la gente de barrio³². Y no fue la única pieza del extraordinario conjunto monumental que sufrió esa suerte: también la bola de bronce sobre la que se sustenta la imagen fue bautizada con el poco honorable nombre de *tinaja*. A mayor abundamiento, habrá que recordar que los primeros testimonios literarios que emplean el término *Giralda* lo hacen refiriéndose a la estatua en un tono cómico o de sorna. Así, Agustín de Rojas, que al describir la torre mayor hispalense apunta: ¿Y a Giralda, qué le falta, si con cada viento se muda?³³. Y con mayor tino todavía, Cervantes en *Quijote*, II, 14, cuando el fingido Caballero del Bosque menciona entre las hazañas que ha debido realizar en servicio de su Casildea de Vandalia la siguiente:

Una vez me mandó que fuese a desafiar a aquella famosa gigante de Sevilla llamada la Giralda, que es tan valiente y fuerte como hecha de bronce, y sin mudarse de un lugar es la más movable y voltaria mujer del mundo³⁴.

30. Especialmente llamativo es, en este sentido, el tratamiento más bien iconoclasta que la imagen recibió en la citada *Sátira* de Francisco Pacheco; *vid.* al respecto J. Solís de los Santos, "La inscripción...", cit., pp. 162-168; y Juan Montero, "La *tinaja* de Pandora: El Giraldillo y sus artífices en la *Sátira* de Francisco Pacheco", *Calamus Renascens. Revista de Humanismo y Tradición Clásica* I, 2000, pp. 229-246.

31. Con sus 3,48 metros de altura y 1.300 kg., la figura hueca y enteriza de la Giralda es la mayor obra en bronce del Renacimiento español. No se ha encontrado todavía ningún documento del diseño y proyecto de la obra arquitectónica y escultórica que pueda confirmar alguna de las propuestas sobre su significado; *vid.* A.J. Morales, "La Giralda", cit., p. 99. Fernanda Morón de Castro, diario *ABC*, 30-X-1997, pp. 56-57, matiza que se trata de una alegoría de la Fortaleza de la Fe; Antonio Aguayo Cobo, "El Giraldillo. ¿Victoria Fidei?", *Humanística*, 11, 1999, pp. 227-240, indaga algunas contradicciones de su pretendida o ya declarada simbología.

32. Una ajustada semblanza, a salvo del mito encomiástico y localista, nos presenta Francisco Márquez Villanueva, "Sevilla y Cervantes, una vez más", en Pedro Ruiz Pérez, ed., *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción*, Estepa, Ayuntamiento, 1999, pp. 65-83.

33. El contexto es el siguiente: Ríos, Ramírez, Solano y Rojas hablan sobre la torre Mayor de Sevilla, que divisan en lontananza. Tras elogiar Ramírez la torre, Ríos hace el comentario arriba citado, y sigue el texto: "RAM. Eso yo lo jurara. ROJAS. Diréis que porque tiene nombre de hembra. SOL. ¿Y eso no basta? ROJAS. Por fuerza se ha de tocar historia" (*El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972, p. 78).

34. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, 2 vols., vol. I, p. 734; poco después (p. 735) el del Bosque resume su hazaña diciendo: "Detuve el movimiento a la Giralda". El paso de *Giralda* (en Rojas) a *la Giralda* (en *El Quijote*) pudiera ser indicio de su

El tono de burla socarrona continúa en el segundo episodio donde figura otra mención de la Giralda junto a otra veleta de llamativa disformidad. Se trata del pasaje en que el primo humanista va exponiendo su inédito currículum, y en el libro en que dice imitar “a Ovidio a lo burlesco”, pinta “quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena”³⁵. En explicación de este declarado tono de burla, que se acrecienta con el término de *giganta*, para Don Quijote claramente peyorativo³⁶, y el adjetivo *valiente* en alusión al mundillo de valentones y demás fauna urbana, habíamos atisbado, desde el mismo ángulo que Américo Castro, “un ataque contra la vida religioso-intelectual de su tiempo, con una feroz arremetida matizada de sordinas, cautelas y dobles sentidos”³⁷. Ahora, a la luz del pasaje de Vélez de Guevara, la ironía cervantina cobra su genuina dimensión literaria al sintetizar las dos tradiciones que penden de este nombre, la pastoril de la coplilla lírica y la folclórica de los romances de la serrana.

Vistas así las cosas, cabe preguntarse si la notable presencia de la canción de *Gila* en el *Cancionero Sevillano*, casi formando serie o grupo de composiciones con un tratamiento más bien idealizante e incluso *a lo divino*, no obedecerá, en última instancia, a un intento de exorcizar las asociaciones negativas que el poemilla podía proyectar sobre la imagen, al tiempo que el nombre de Giralda se estaba adosando a ella de manera inevitable³⁸. Como ya hemos señalado, hay una estrofa del poema núm. 72 del *Sevillano* que podría interpretarse en el sentido que acabamos de apuntar. Dentro del habitual elogio de sí misma que hace Gila, afirma entre otras cosas:

Tan requestanda y seguida
soy de zagales de cuenta,
que no ay nave con tormenta
de viento tan conbatida.

apreciación como voz vulgar por parte de Cervantes. En su edición del *Quijote* (Madrid, Atlas, 1947-49, 10 vols.), F. Rodríguez Marín anota en el primero de los lugares citados un pasaje de Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso y platos de las Musas*, Madrid, 1635, fol. 108v) que reinceide en la condición mudable de la Giralda: “Ella entonces, más descollada y airosa que la ventolera Giralda sevillana...” (*apud* ed. cit., vol. IV, p. 294).

35. *Quijote*, II, 22, (ed. cit., vol. I., p. 812).

36. Para el tema, de raigambre macarrónica, de los gigantes y gigantas en el *Quijote*, cf. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 297-311, donde no falta la referencia a la “Giganta de Sevilla”, p. 309. Por otra parte, gigantes y gigantas eran personajes integrados en la parte festiva y grotesca de la procesión sevillana del Corpus (*vid.* V. Lleó Cañal, *op. cit.*, pp. 39-42).

37. A. Castro, “Cómo veo ahora el Quijote”, introd. a *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Magisterio Español, 1971, p. 20. Aún más, esta velada crítica también podría apuntar a los triunfos sobre los enemigos de la Iglesia, según podía leerse en la inscripción latina enmarcada en la torre, pues en aquellos años en que se construía el campanario encima del alminar, el Santo Oficio llevó a cabo en Sevilla la persecución de luteranos y erasmistas promovida por el inquisidor general Fernando de Valdés, que reza en la misma inscripción en su calidad de titular de la diócesis; *vid.* J. Solís de los Santos, “La inscripción...”, cit., pp. 152-55 y 162-63.

38. Es de señalar que las cuatro composiciones del *Sevillano* que llevan la rúbrica *al tono de Gila Giralda* (núms. 359, 362, 363 y 364), así como el rifacimento *a lo divino* (núm. 591) son poemas en loor de la Virgen María; similarmente, hay una notoria vertiente mariológica en la torre Mayor hispalense, por ejemplo, tras la conquista (1248) el alminar fue bautizado como Torre de Santa María, nombre que dieron también a la mayor de sus campanas (1588); la Virgen Madre abre el grupo de seres divinos que compone la dedicatoria de la inscripción fundacional (1568); subieron el coloso de la Fe Triunfante en las vísperas de la Asunción; la pintura del martirio de San Hermenegildo de Luis de Vargas fue reemplazada por otra de la Anunciación en las primeras décadas del XVII; en fin, las esferas eolípilas de la azotea fueron cambiadas por azucenas (1751); *vid.* J. Solís de los Santos, “La inscripción...”, cit., pp. 149 y 160.

Y en ver tan firme y tan salda
mi constancia varonill,
mueren por Gila Giralda
hija de Giraldo Gil³⁹.

La comparación con la nave evoca, en efecto, un símbolo bien conocido de la Iglesia en su travesía mundana, enfrentándose a peligros varios, que están representados en esta estrofa por los embates del viento⁴⁰. La cualidad firme y sólida de Giralda, que comparte con toda fe triunfante, se opondría al rasgo distintivo de la veleta, pero con esta paradoja juega también el pasaje cervantino. La *constancia varonil*, por su parte, supone una estilización de la vertiente viril de Gila para convertirla en fortaleza de ánimo, más aún, cuando en la inscripción latina al pie de la torre podía leerse por entonces con nitidez la secuencia VIRILIS CONSTANTIAE referida a las Santas Patronas. Pese a la imposibilidad de demostrar que el texto tenga como referente a la imagen de la FIDES VICTRIX convertida en Giralda, la hipótesis merece ser tenida en cuenta.

El único testimonio en el que con cierta seguridad aparecen unidas por fin Gila y Giralda nos lo proporciona el entremés titulado *El soldadillo*, un tiempo atribuido a Lope de Vega y hoy tenido generalmente por anónimo⁴¹. En su parte final el Alcalde y el Regidor interrogan al Soldadillo sobre su vida y milagros; cuando le preguntan por su oficio éste responde:

Soy, sin que falte una tilde,
soldado, doctor, barbero,
sastre, herrador, pastelero,
trompetero, menestril;
tengo oficios más de mil
en la barriga y la espalda,
llámanme Gira Giralda,
hija de Giraldo Gil⁴².

39. *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. cit., p. 83; *vid.* J. Solís de los Santos, "La inscripción...", cit., p. 161, y en p. 162 otra estrofa más con alusiones a la palma de la belleza: recuérdese que el Giraldillo porta en su mano izquierda la palma de la victoria. A propósito de esta composición núm. 72 del *Sevillano*, interesa señalar, por su trasfondo tradicional, una variante en el primer verso de la canción: "Soy morena y agraciada" (cursiva nuestra); *vid.* al respecto J. M. Alín, cit., pp. 253-58; y M. Masera, "Que non dormiré...", cit., pp. 106-108, con otras referencias útiles.

40. En el tratamiento escultórico de la vestimenta ceñida a la anatomía femenina, Francisco Hidalgo Aznar (*Viaje por la veletas de Sevilla*, Fundación El Monte, 1999, p. 194) encuentra casuales concomitancias entre nuestra veleta de la Victoria de la Fe y la iconografía de las victorias clásicas; también habla, casualmente, de "esas robustas pantorrillas de serrana".

41. El entremés está editado en el tomo 167 de la B.A.E.: *Obras de Lope de Vega*, vol. VI (*Autos y coloquios*, I), pp. 173-176. La atribución a Lope parte de la inclusión de la pieza en *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus Loas y Entremeses. Compuestas por ... Frey Lope de Félix de Vega Carpio...*, Zaragoza, 1644, ff. 17r-18v. *Vid.* al respecto Evangelina Rodríguez Cuadros, "Sobre los entremeses atribuidos a Lope de Vega", en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. Ch. Davis y A. Deyermond, Londres, Westfield College, 1991, pp. 179-189; y también Juan M. Escudero Baztán, "El teatro breve de Lope de Vega", en *Ínsula*, 658 (oct. 2001), pp. 15-116. Por otra parte, existen diversas ediciones sueltas de la pieza sin atribución de autoría; además, también fue impresa con el título de *El Alcaldito en Autos sacramentales, con quatro comedias nuevas, y sus loas, y entremeses. Primera parte*, Madrid, 1655, ff. 254r-256v.

42. Ed. cit., p. 156a (pero edita el último verso así: "hija de Giralda Gil"). El texto varía, de hecho, según los diversos testimonios. La edición zaragozana (f. 18v) reza: "...llamanme jira Giralda, / hija de Giralda Gil. / Al- Pues que diablo quereis / si es hijo de la Giralda". En cambio, la madrileña (f. 256r) trae: "...llamome Gira Giraldo, /

A lo que el Alcalde replica:

¿Pues qué diablos le queréis
si es hijo de la Giralda?

Por encima de las dificultades que plantea la transmisión del texto, entendemos que la Giralda a la que alude el Alcalde no es ya meramente la Gila de la canción (cómicamente evocada por el Soldadillo en su intervención previa), ni tampoco la mujer de Giraldo sin más, sino la propia veleta hispalense. Precisamente por eso el Alcalde puede explicar la facilidad del Soldadillo para cambiar de oficio como rasgo achacable a su condición de *hijo de la Giralda* (recuérdese: *la más movible y voltaria mujer del mundo*); quizá no sea casual, por otra parte, que entre los oficios que el Soldadillo enregistra haya dos (*trompetero, menestril*) que están muy vinculados al uso espectacular y festivo de la torre hispalense⁴³. Más allá de la letra del texto, el entremés nos proporciona otra indicación aprovechable, concerniente esta vez a los movimientos escénicos del personaje. Y es que las diversas intervenciones del Soldadillo suelen terminar con uno o dos versos que son claramente tradicionales y a la vez alusivos a la actuación corporal del personaje sobre las tablas. He aquí algunos: “andando ansí, andando ansí”; “a la zarabanda, a la zarabanda”, “ay, aparta, aparta, aparta!”, “arrojómelas y arrojéselas, / y volviómelas a arrojar”. Al insertar en esa serie el dístico “llámanme Gira Giralda, / hija de Giralda Gil”, gana fuerza la idea de que la recitación del actor bien podía ir acompañada por algo similar a una pirueta giratoria, gesto que, reforzando el significado textual, daba pie a la réplica ulterior del Alcalde. De ser así, tendríamos un dato de gran valor para confirmar la presunta fusión operada entre la rústica y firme Gila y la encumbrada y veleidosa Giralda hispalense⁴⁴.

hijo de Giraldo Gil. / Al.- Pues que diablos le quereis / si es hijo de la Giralda?”. Agradecemos a Inmaculada Osuna Rodríguez estas referencias.

43. Son abundantes los documentos que registran fuegos artificiales en la torre, especialmente por San Pedro; *vid.* A. Jiménez Martín, J. M. Cabeza, *Turris Fortissima*, cit., pp. 239-251. Igualmente, ya desde la consagración del templo (1507), se constata la presencia de músicos ministriles en los actos de culto y en las solemnidades; *vid.* José Enrique Ayarra Jarne, “La música en el culto catedralicio hispalense”, *La Catedral de Sevilla*, cit., pp. 699-747 (esp. 724-5).

44. Dando otro giro a la tuerca, cabría preguntarse si la asociación entre la canción de *Gila* y algún tipo de danza giratoria no vendría ya de antes; quizá la variante *Gira Giralda* que transmiten diversos testimonios podría explicarse, entonces, por razones distintas a las meramente fonéticas. Ya hemos dicho que *girar* era voz culta en castellano, ¿pero lo era en portugués? Desgraciadamente, no resuelve la cuestión José Pedro Machado (*Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Confluência, 1967, 2º ed., s. v. *girar*), pero lo cierto es que la voz parece, al menos hoy, más usada que en castellano, con derivados populares como *giralzinha* (‘diversión ruidosa, juerga’), o *gira-pescoço* (nombre de un pájaro). EL DCECH (s. v. *giro I*), por su lado, cita *girandilla* en asturiano con el sentido de ‘baile en corro, al son de cantos populares, en que giran las personas cogidas de las manos, y bailan por parejas durante el estribillo’. Por otra parte, hay un *giro II* en el DCECH que sí parece claramente popular, pues significa ‘chirlo’, ‘bravata’, del que quizá derive el adjetivo, *giro* ‘hermoso’, ‘excelente’.

APÉNDICE

1. *Bibliothèque de France*, ms. ESP 373, f. 112.

Coplas de Gila Giralda hechas por R. L. M. d. S.M.

Aunque assí me veys pastora,
es tanta mi hermosura
que el que de mí se enamora
lo tiene por gran ventura,
porque el arte y la natura
se mostró en mí muy sutil,
llamánme Gila [Giralda].

Quien loó de hermosa a Elena
fue por no hauer visto a mí,
téngalo ella a dicha buena
que en su tiempo no nací,
porque si esto fuera assí
juzgáranla por muy vil,
que llámanme [Gila Giralda].

Ante mí calle Diana
y otra qualquiera graciosa
y aquella que la mançana
ganó por ser venturosa,

calle Rachel, aunque hermosa,
y escóndase Auigañl,
que yo soy [Gila Giralda].

Naturaleza prudente
quiso hazerme a su figura,
quedó después ympotente
de hazer otra hechura,
plantóme con mas frescura
que el prado por el Abril:
llámanme [Gila Giralda].

No me quiero comparar
con las hermosas que oy viben,
porque en solo las nombrar
muy grande honrra reñuen,
porque aunque ellas más se estimen
yo soy hacha, ellas candil,
*y a mí me llaman Giralda,
hija de Guiraldos Gil.*

2. Real Biblioteca (Madrid), ms. 1577, f. 26 (*Cartapacio de Pedro de Lemos*).

Cantiña portuguesa

*Muy fermosa, agraçada
sou con graças mas de mil,
chamome Gira Giralda
filla de Giraldo Gil.*

Sam primor da fremosura
sobre tudas quantas veyo,
sam señora de deseyo,
a os omes do tristura.
Trazo fama muyto loada
de galantes mas de o mil,
*chamanme Gira Giralda
filla de Giraldo Gil.*

Sam de duques cometida
e de infantes so prezada,
de condes sam muy querida,
de os marqueses muy loada,

e u Rey por verme afamada
deseyoume de servir,
porque me chamam Giralda
fillo [sic] de Giraldo Gil.

3. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 6929, f. 336r (Francisco del Rosal, *Origen, y etymología, de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*).

Gil: Debemos notar lo que dice Ambrosio de Morales de S.n Hermenegildo, hijo de Leuwigildo Rey Godo, martirizado en Sivilla por su padre: que fue su nombre muy usado en católicos; y de allí quedaron de este nombre algo corrupto Ermegildos en tiempo de Alonso el Casto y Ermenegildos; y de allí Ermegildez patronímico, y después Ermíldez; y de aquí los Ermíldez o Armíldez de Baeça; y más corruptamente Armengol y Ermengado de Cataluña; todos usados en tiempo del Emperador D.n Alonso. De aquí nombre de muger Ermesenda o Ermesinda, que otros decían Ermenegilda. Yo diría, que de aquí quedó Gil y Gílez o Guílez, y Gila, y Gilaldo y Gilalda. Y fue tan común nombre éste que se tuvo por común de pastores y rústicos en el tiempo que se dixo aquella copla pastoril:

Llámome Gila Gilalda
hija de Gilaldo Gil.

Y como fue nombre tan común de qualquier muger, dio lugar a llamar Giralda a la estatua del Chapitel de la Torre de Sevilla.