

Carmen Parrón Salas, Ph.D.

*Visiting Professor  
Texas Tech University*

Descodificación y contextualización: La semiótica y sus posibilidades metodológicas para un caso de estudio (Hércules en el Siglo de Oro)

Mi escrito consiste en una exploración de la evolución inicial de los estudios semióticos en España, pues parece que sus posibilidades metodológicas no han perdido valor y merecen estima a la hora de trabajar ciertos temas literarios. Cerraré estas páginas haciendo referencia a la rediviva polémica de la "interpretación de textos," sobre la que el conocido escritor semiótico Umberto Eco ha hecho incisivas y sugerentes observaciones.

### I. La etapa inicial de los estudios semióticos en España

Como es bien sabido, las corrientes que a fines de la década del 1950 reaccionaron en Occidente contra el estructuralismo, para superarlo o para desbancarlo, tuvieron distintos nombres. Aunque los orígenes de la semiolingüística se remontan a Propp (1928), su recuperación en la década de 1960 se debate a los mismos estructuralistas. Los magisterios de Greimas y Barthes en particular, así como los de Eco, Todorov y Kristeva, dieron cierto cauce a las inquietudes que despertaba la interpretación de textos.

Aunque la semiótica que deambuló a partir de la década de 1960 por Europa (Alemania, Holanda, Italia, Francia, Rusia y España) tuvo continuos cambios de objetos y orientación, el interés por los textos de la mayoría de especialistas estaba en función de los fenómenos de comunicación de masas. Sólo los más ambiciosos en el territorio científico se abrieron el amplio campo de las Humanidades e intentaron conquistar un espacio común por encima de ideologías o filosofías. Para ellos, se trataba de conocer plenamente la comunicación lingüística, la interdisciplinariedad era un presupuesto básico. De todos los elementos del acto de habla, el estructuralismo se había limitado a aspectos del signo y había descuidado o ignorado los niveles semánticos y pragmáticos, que no se dejaban "estructurar" tan fácilmente como el fónico. Así pues, partiendo de que la literatura es una clase especial de comunicación y que el signo lingüístico tiene esencialmente una función social y antropológica, ellos consideraban que se debía enfocar su estudio con esas claves: la sociedad como producto de la comunicación y el signo como fundamento, punto de unión entre lengua y literatura, literatura y sociedad, texto y contexto.

En España el estructuralismo había podido penetrar e instalarse sin demasiados problemas en los espacios universitarios durante la etapa aperturista de los años finales de la Dictadura, aproximadamente de 1965 a 1975, y de manera más evidente después de mayo del 68. Durante la etapa de la "Transición"—de dudosa fecha final, aunque se puede aceptar la de 1986 por la entrada del país en la Comunidad Europea—el estructuralismo se sostuvo en la vida académica, a pesar de sus evidentes señales de crisis.

Esto tuvo consecuencias para la semiótica española, anclada todavía en la semiolingüística francesa (Barthes) que esgrimía el modelo de Saussure. Las otras alternativas eran menos conocidas, y abiertamente ignoradas. Por eso muchos trabajos guardan una estrecha relación con la semántica o "gramática generativa," y después con la gramática "transformacional," "dinámica" o "funcional." Se conocía ya a Chomsky, y lejanamente a Peirce—habían versiones de México y Argentina,<sup>1</sup> pero primaban los trabajos lingüísticos elaborados en Europa, como los de Coseriu y Potter. En los años inmediatos continuó la tónica de bajo ritmo de productos

semióticos, pero hubo muchas ediciones de manuales "clásicos" de la nueva corriente. Ha sido en la de 1990 cuando ha aumentado la producción semiótica, fruto ya maduro.

Así pues, la semiótica fue mal conocida en la época de la "Transición," y sus mismos defensores y propagadores alimentaban la confusión en torno a ella. Invocando teóricamente unos vastísimos horizontes científicos, en la práctica muchos trabajos evidenciaban una concepción estructurada, de forma más o menos refinada. Este es el perfil contradictorio que ofrecen algunas publicaciones semiológicas y semióticas anteriormente a 1986, de las que presento unos ejemplos.<sup>2</sup>

En *Semiolingüística de la novela picaresca* de Francisco Carrillo, publicado en 1982, su autor concluía en que era imposible elaborar una metodología semiológica porque, quemadas las etapas de Saussure, había una amplia gama de "escuelas." Además, en alguna medida se desconocían unas a otras, y había un abismo entre sus principios teóricos y sus prácticas con los textos literarios (Carrillo 9). Dado que el análisis estructural había sido insuficiente para casos como la picaresca española, Carrillo pensaba en un modelo semiolingüístico basado en la sintaxis, la semántica y la pragmática como habían sido concebidas por Morris, Austin y Montague. En su opinión, debía reforzarse la semiología española con las teorías anglosajonas porque éstas permitían superar el modelo estructuralista y conocer las implicaciones de los contextos. Por lo tanto, lingüística, poética, historia, sociología, sicología y antropología eran las herramientas que había que usar para "establecer el sentido" del texto literario.

El principal obstáculo para este plan, señalaba Carrillo, era la resistencia del estructuralismo y los métodos gramatológicos. Sin embargo, él tampoco terminaba de desprenderse del formalismo, el suelo "firme", puesto que criticaba que Greimas se hubiera negado a entregar las "autonomías estructurales" a la lengua;<sup>3</sup> Por el contrario, según él, "no creemos [...] que una estructura narrativa pueda analizarse sin hacer referencia a un lenguaje concreto. La estructura narrativa tiene un carácter lingüístico, aunque sean cosas distintas," y cumple la función que desempeña cualquier signo: comunicar algo.<sup>4</sup> Así pues, pese a sus declaraciones, Carrillo aún trataba de sostener las "estructuras" narrativas en el territorio lingüístico.

Consecuente con esos principios, su trabajo sobre la picaresca es estimulante<sup>5</sup> porque revela una honda preocupación por hacer dialogar a los textos con la sociedad en la que están inmersos. Además, guarda siempre la distancia temporal entre el Lazarillo y el Buscón, y evita cuanto puede las alusiones a los autores (Mateo, Guzmán, Quevedo). Al desplegar los textos picarescos ante sus contextos históricos, que trata por extenso y maneja con enorme habilidad y fiabilidad, Carrillo logra iluminar de forma muy satisfactoria cómo la literatura consigue transmitir la profunda crisis de aquella época.

De fecha ya son otros dos trabajos que confirman el carácter ambivalente y contradictorio de la semiótica en aquella época. Pertenecen a la colección "Problemata Semiótica", publicadas en Kassel por Reichenberger. Uno es de Juventino Caminero, *Victima o verdugo. Conservadurismo y antisemitismo en el pensamiento político-social de Quevedo* (1984), y el otro de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Escritura y palacio. El Toreador de Calderón* (1985).

En su trabajo sobre unos opúsculos de Quevedo, Caminero declaraba pomposamente que perseguía el diagnóstico de los rasgos esenciales de su pensamiento político-social para poder construir una teoría interpretativa del autor, todo ello observando sus temas repetidos. Su método "semiótico," que entendía separado del contexto histórico<sup>6</sup>, consistía en desglosar "pares dicotómicos antagónicamente polarizados" y su procedimiento, encontrar en los textos una

“fórmula sintética o etiqueta semántica” que revelara su forma significativa más clara, con la cual podría explicar sus implicaciones y latencias semánticas. Junto a esto, Caminero afirma que su “premisa interpretativa fundamental” era la existencia de un pacto permanente entre contexto social y obra individual (Caminero 56). En otras palabras, que no pensaba entrar en el debate de cómo se concilia lo particular, o sea el escritor--con sus repuestas a instancias sociales externas, que cambian con el tiempo--con lo general, es decir, “la recurrencia e inalterabilidad de las inconstantes o invariantes que dan coherencia y unidad a su ideología” (97-98).

Caminero, en consecuencia, abordó el “idiolecto” interpretativo de Quevedo armando con las típicas oposiciones lexicalizadas, tales como serafín-demonio, Adán inocente--hombre caído, Torre de Babel--piedras derruidas, etc. Amén de ello, abusó de los términos geométricos y fisicalistas: las palabras clave son “vectores de definición y significación,” están en “modo polarizado” y presentan “fuerzas” (centrífugas y centrípeta). Quevedo era para Caminero una cantera inagotable de estudios “ramificados y subdivididos dentro del fundamental andamio estructural de cosmovisión conceptual y plano expresivo”. La ironía consiste en que el único principio teórico declarado por Caminero era que sus investigaciones sobre el autor (Quevedo) estaban en la línea de Carrillo, y pretendía continuarlas “sin perder de vista--como es obvio--ni la obra ni el contexto en que produce”...

El trabajo de Rodríguez y Toredera sobre el entremés *El Toreador* (1985), tiene un aliento muy diferente. Para estos autores las figuras, los gestos, los sonidos, todas las cosas, no significan nada en sí, sino que significan algo para alguien. De hecho, afirmaban, si la semiótica no había cuajado era porque, pese a reivindicar su autonomía científica, seguía tutelada por la lingüística. Tras las fases sintácticas (Saussure) y semántica (Chomsky), los semiólogos tenían que afrontar de una vez “la formalización de lo pragmático,” la verdadera semiótica. Como ya había perdido el miedo a ser calificada de no formalista, podía adoptar sin escrúpulos el principio de Pierce: “la semiótica debe ser el estudio del proceso de la significación en el que cualquier cosa, por el hecho de entrar en el lenguaje y cumplir las condiciones mínimas imprescindibles de la significación, actúe como signo” (Rodríguez y Tordera 11).

Rodríguez y Tordera entendían los fenómenos de cultura semióticos, y la historia como núcleo de la conciencia colectiva. Su presupuesto era el de que “historia y significación se interrelacionan como un modo preciso aunque denso de conocimiento” (12), como podía demostrar el género dramático, a pesar de los fracasos anteriores. Lo que se necesitaba era una “semiótica teatral” que quisiera reconstruir la dramaturgia como modo singular y esencial del lenguaje de la escena, a la luz de la época correspondiente y en relación con las demás artes. Rodríguez y Toredera pensaban que esta vía podía reactivar las relaciones entre signo teatral, texto dramático y espectáculo. El objeto ideal era conseguir un *habeas* de artefactos teatrales suficientes para obtener resultados plausibles de tipo semántico y sintáctico.

Para ejemplificar sus conceptos escogieron el citado entremés de Calderón, un espacio deformado matemática e intencionadamente, con marcas que ayudan al análisis interdisciplinar (12-13). Los epígrafes del estudio son elocuentes acerca de la riqueza que aportaba el método semiótico al lenguaje dramático: a) Calderón entre la pintura y la escena: descartando borradores<sup>7</sup>; b) al compás de la distancia: el ojo sigue al efecto. Perspectiva y mirada de poder<sup>8</sup>; c) el texto espejo de textos: la creación escénica como montaje<sup>9</sup>; d) color y retórica: indicio, simulación<sup>10</sup>; e) espejo o retrato o ventana: la epifanía barroca de la imagen<sup>11</sup>.

En definitiva, en 1985 Rodríguez y Tordera se mostraban ya al margen del estructuralismo y su problemática. Sus reglas de juego eran otras, su visión más amplia y generosa, también más tranquila, que la demostrada por Carrillo y Caminero.

## II. El tema "Hércules en la literatura española (Siglo de Oro)" y la validez de la aproximación semiótica.

En los años posteriores la semiótica teatral ha dejado de ser una idea utópica pues el género dramático ha demostrado ser un terreno abonado para aceptarla como instrumento de análisis. Mi interés por ella ha aumentado tras iniciar el estudio de un complejo tema, "Hércules en la literatura española (Siglo de Oro)", pues sin descartar otras perspectivas, obviamente, parece que la semiótica puede contribuir a clarificar discursos transmitidos por un arquetipo masculino que ha estado largamente asociado a España y su monarquía.

Se puede rastrear la peregrinación de "Hércules" en la literatura, como portador de significación diversa, desde el mundo grecorromano hasta la Edad Media, pero son las crónicas las que desde el siglo XIII promueven la idea de un Hércules "español" original, un primitivo creador de la monarquía española. Entre otras razones, porque así aparecía en las antiguas fuentes latinas que en Castilla u otros reinos peninsulares se podían manejar, y con el Renacimiento, por la renovación de las fuentes clásicas en general. El Hércules hispano estaba ya reintroducido como tema o motivo de las bellas artes antes de terminar el siglo XV; en el siguiente esa tradición autóctona se reforzó al haber sido asimilado a Carlos V, por el carácter de luchador infatigable de éste: aplastó el movimiento comunero en Castilla y defendió sin tregua a la Iglesia de Roma contra los movimientos heréticos. Identificado Carlos V como el Hércules luchador y vencedor de la Hidra, éste se convirtió en emblema público de primera magnitud, al serlo del Imperio<sup>12</sup>.

Todo implica que a la muerte de Carlos V, con la divulgación de fuentes originales latinas y griegas y con la llegada a la Península de elaborados productos italianos, el Hércules "español" entró en crisis. La descodificación de Hércules como héroe se corresponde con el contexto histórico, es decir, la crisis de la monarquía y el esplendor del Barroco<sup>13</sup>. No obstante, todavía fue tema recurrente en la creación literaria de época posterior.

Del siglo XVII es una atípica obra en la que Hércules era pretexto para la apología del rey no absoluto, el que no olvida que su poder se legitima en el pueblo y que a él se lo debe<sup>14</sup>. Otras obras continuaban alentando el mito dándole voz, pero también estaba presente en textos donde no se hallaban su significante lexicalizado (el *Césped de Ocaña* es conocido también como *El Hércules de Ocaña*<sup>15</sup>), lo cual evidencia hasta qué punto la carga semiológica era producto de la "convención social preestablecida", anteriormente a esos textos determinados. A la inversa, hay obras en las que Hércules es co-protagonista, o el principal, pero no hay referencia en sus títulos, y algunas de ellas constituyen un ataque frontal a las bondades que probablemente todavía se atribuían a este mito masculino (*Los tres mayores prodigios y Fieras afemina amor*, de Calderón).

En resumen, es probable que en la Península circularan desde el siglo XVI dos versiones del polifacético héroe. Una preserva, con mayor o menor distancia, los rasgos del remoto prototipo hercúleo, es decir, el inteligente, fuerte y noble no sólo con sus seres queridos sino con su pueblo, el Hércules ideal; el modelo griego "clásico", anterior a los productos en latín, lo introdujo tardíamente López de Zárate (llamó a su obra tragedia "auténtica"). La otra versión, del antihéroe, es la que Calderón parece haber redondeado en *Fieras*: el Hércules bruto, misógino, fanfarrón, desleal y soberbio. Incluso le negó el típico final trágico y redentor, pues pretendió darle muerte "social" con la nota de homosexualidad.

Así, para comprender textos como los citados del Renacimiento y Barroco parece necesario clarificar los contextos, que aunque parezcan estar más allá del signo lingüístico, forman parte

sustantiva de él. De hecho, desde el siglo XVI "Hércules" empezó a ser no sólo intertexto en obras que para cumplir sus propósitos, procedieron a seleccionar cargas semánticas del "mito". A la crítica no le han interesado los procesos codificadores y descodificadores de Hércules como arquetipo varonil; a Calderón le preocupó lo bastante como para consagrarle al menos dos obras. Esto abre muchos interrogantes. Por ello, y sin descartar otras herramientas metodológicas, parece que el estudio de los textos y contextos por vía semiótica puede ser muy útil para trabajos tan complejos como éste.

### III. Un reciente debate sobre la "interpretación de textos".

Mi rápida ojeada a semiología y semiótica termina aquí recordando un debate de 1992 con Humberto Eco como primera figura. El profesor italiano fue invitado a acorralar la cuestión de la interpretación de textos y la sobreinterpretación (desconstrucción). Hizo frente, pues, a la "anarquía" destructora del canon presentando argumentos irrefutables, pero también con los recursos característicos de su maestría literaria, de modo que sus páginas son refrescantes para expertos estudiosos<sup>16</sup>.

Las teorías semiológicas han padecido, como todas, la oleada derridiana, pero el problema de la validez de "la interpretación de textos" dejó de ser agobiante cuando los semiólogos aceptaron un viejo principio de la filosofía: la crítica literaria es un modo de conocer, tiene validez científica. Que la crítica esté hoy atomizada y presente un cuadro abigarrado, se debe, en primera instancia, a la extensión de la educación superior, que impidió desde la década de 1960 su control por la escolástica tradicional. La identidad de las disciplinas académicas y el canon saltaron por los aires cuando sus presupuestos sociales y étnicos perdieron la hegemonía en el mundo.

En aquel proceso tuvo papel protagonista la diversidad cultural de la sociedad estadounidense, así como la vitalidad de su mundo académico, apasionado por los debates. Empezó a ser mal visto todo intento de establecer "un sentido" de los textos. Igualmente, los esfuerzos por eliminar los contextos relevantes para los textos, y el empeño en mantener "las estructuras" frente a los que se pasaban a las filas del lector y abandonaban al autor, se consideraron soluciones autoritarias. En 1992 se valoraban ya aquellas discusiones como un efecto típico de las mezclas y préstamos de varias herencias filosóficas o corrientes históricas del pensamiento en Occidente. Por eso parte de la crítica no tardó en tachar de sospechosa la ambivalencia de los "antidiscursos" que arrancaban de Derrida. Y el propio Eco, uno de los primeros desconstruccionistas, había hecho recientes manifestaciones a favor del canon ante el acoso y la "anarquía" de la crítica literaria, quizá porque ya era autor, y autor muy vendido. Con todo, y aunque reconoce que la crítica tiene sus límites, para Eco sigue teniendo validez por las siguientes razones:

- La semiosis ilimitada no significa que la interpretación no tenga criterios. Que la interpretación sea potencialmente ilimitada no significa que carezca de objeto, y que fluya por sí sola. Más aún: que un texto no tenga potencialmente alguna finalidad, no significa que toda interpretación valga.
- Un texto es un picnic organizado por el autor al que da sentido al lector, pero el autor aporta pruebas materiales tan embarazosas que el lector no las puede obviar.
- La hipótesis de que la interpretación no tiene criterios públicos se derrumba si disponemos de un solo caso de mala interpretación.
- Entre "texto-intención del lector" y "texto-intención del autor" la solución conciliadora es la intención del texto (intentio operis)<sup>17</sup>.

La interpretación es una tarea legítima, según Eco, porque así es la ciencia tradicional de Occidente a causa del hermetismo y el gnosticismo. El hermetismo del siglo II concibe que muchas cosas son verdad al mismo tiempo, aunque se contradigan, sin importar que se derrumbe el principio de identidad. La interpretación es indefinida, es un deslizamiento sin fin del sentido. Las cosas del mundo físico no se definen *per se*, sino por remitir a otras cosas del cosmos. Y cada cosa es un secreto. Como cada secreto se desplaza a otra parte, aparece el estado cultural científico equivalente al "psicológico": la gnosis. Los gnósticos rechazan el tiempo, la historia y la idea mesiánica; son los que creen estar en posesión del conocimiento, de la verdad, e incluso que son parte de la minoría de "elegidos" (ideas presentes en el idealismo y el materialismo). De ahí que, para Eco, tanto los defensores del canon como los de la desconstrucción no hacen más que promulgar antiguas tradiciones científicas<sup>18</sup>. Y le resulta fácil desmontar los típicos postulados derridianos usando como herramienta la lógica "tradicional", muy efectiva en su humorística pluma: si el autor no sabe lo que está diciendo porque otro (el lenguaje) habla por él, resulta que el "lector real" es aquel que comprende que el secreto del texto es su vacío; y si para el crítico literario la gloria consiste en descubrir que los textos pueden decirlo todo, excepto lo que su autor quería que dijera, resulta que los lectores perdedores son lo que dicen "he comprendido"<sup>19</sup>.

Por ello, si se quiere ser respetuoso con la semiósis, lo que Eco recomienda es que el crítico se mantenga alineado con el lector. El auténtico núcleo del problema no está en la labor crítica, sino en las "convenciones preestablecidas", la lingüística, y en quiénes son sus autores.

#### Notas

<sup>1</sup> A fines de los ochenta, T. Miranda Alonso hizo su tesis doctoral con el título *Evolución del concepto de "interpretación semántica" en N. Chomsky: tres etapas: teoría estándar, teoría estándar ampliada y teoría estándar ampliada revisada*. Valencia: Universidad de Valencia, 1988.

<sup>2</sup> Sin embargo, en poco tiempo los semióticos españoles se constituyeron en asociaciones (además de la Española, la Andaluza y la Gallega) y organizaron congresos periódicos. Dos de ellos han rendido homenaje a Greimas y Bajtín. Congreso decisivo fue el celebrado en 1983. Garrido Gallardo, M., ed.: *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

<sup>3</sup> "Las estructuras narrativas gozan de una cierta autonomía con respecto a las estructuras lingüísticas y no han de ser confundidas" (Greimas, 1966: 794, citado en Carrillo).

<sup>4</sup> Una estructura narrativa trata de comunicar algo a través del signo lingüístico, donde se unen lo físico (texto) y lo abstracto (estructura narrativa)" (Carrillo, 29).

<sup>5</sup> El método de Carrillo gira en torno a signo y significación, estructura narrativa, textualidad, pragmática textual y contexto. Para su análisis de la novela usa los siguientes conceptos: a) Textos. Estructura superficial (plano estructurales); pragmática; tiempo y lugar; punto de vista; modos; semántica. b) Contexto: histórico y social, que trata ampliamente; estructura mental (pluralismo ideológico, conceptos de las personas, sentimientos, conciencia intelectual); contexto literario; contexto lingüístico. c) Significación de la picaresca: relaciones de superficie (fuentes y contexto literario; originalidad; superficie textual); y relaciones de estructura (nivel de acción y personajes; conexión semántica; relación pragmática entre textos y lectores de la época; intención; incidencias; acción que pretende)

<sup>6</sup> "Sin prescindir del todo del contexto histórico, he intentado reunir y congrega en asamblea semiótica los conceptos más abarcadores y que esclarecen en perspectivas.

<sup>7</sup> La hipótesis es que la pintura afecta a la estructura interna de la obra. Existen "mecanismos semióticos" comunes a la pintura y la dramaturgia barrocas. Hay, pues, un sistema de correspondencias entre tres realidades: la estructura de la acción dramática, la disposición del espacio escénico, en el que frecuentemente hay pintura, y en espacio de lo real como proyecto global (implica pintura, poesía, arquitectura etc.) (Rodríguez y Tordera 19).

<sup>8</sup> Se parte de la base de que el palacio del seiscientos es un conjunto retórico, con altas cotas de significación del discurso del poder, no mero espacio de recreo. Y en él se haría la representación del entremés en 1658. La importancia de la pieza radica en que el Rey espectador presente forma parte de la obra: el entremés trata de una corrida de toros a la que asiste el rey. El lugar de ambos planos coincide (el rey carnal es reemplazable por su retrato). Siempre lo que se impone es su mirada. Por lo tanto es un espacio con fuerte carga semiótica, "que no por más transparente es menos ideológica. (Rodríguez y Tordera 32).

<sup>9</sup> Habla del entremés como un *collage* intencionado. Cada secuencia intertextualizada es clave con funcionamiento semiótico--como el cuadro en *Las Meninas*--, y a la vez, absorbe y multiplica los otros textos. Su potencialidad destaca cuando se las pone en relación, porque presentan un plano de significación diferente.

<sup>10</sup> Se centra en el color. Aquí abogan los autores por el estudio interdisciplinar de escritores "sintomáticos", es decir, los que al no tener mucha capacidad de manipulación estética son más permeables a la imposición de "gestos culturales" (la quinésica amorosa, el reconocimiento de la nobleza) (41). El color tiene consideración casi heráldica, simbólica o normativa cuando es puesto en relación con acción o sentimiento (los actores), con los contenidos fisiognómicos atribuidos en el siglo XVII.

<sup>11</sup> Examina el motivo del retrato (espejo o ventana) como desencadenante de las anteriores correspondencias. El uso del retrato del rey, estando él presente, sería el espejo que establece una relación dialéctica entre la angustia por la imagen de la monarquía y la autoagnosis por la pérdida de identidad. El bufón o gracioso crea los sistemas de engarce de los motivos parodiados. El espectáculo despliega su volumen entre el pincel, la escritura y la mirada. Calderón, con sus artilugios escénicos, intenta construir una estructura cerrada para fijar la presencia del rey ausente o mudo.

<sup>12</sup> Para la época del Emperador hay constancia de que el humanista Juan de Mal Lara (1524?-1571) compuso un extenso poema en octava rima, titulado *Hércules*, donde describía sus trabajos en un largo número de cantos (48-50). También consta que Juan de la Cueva vio la obra e hizo una elegía conmemorativa de él. Luego, a finales de siglo empezó a divulgarse el *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, un Hércules primitivo había experimentado un proceso de "cristianización". El resultado no podía ser otro que el de un sorprendente mestizaje de los modelos "españoles" e "italiano", con singulares mezclas de sus variados contenidos semánticos. Comparados con otros personajes mitológicos entonces reelaborados por la literatura es posible ver en aquellos Hércules una gran dosis crítica de los cánones clásicos una especie de resistencia a la estandarización.

<sup>13</sup> Esta hipótesis deriva esencialmente de la obra de Calderón *Fieras afemina amor*, donde desvirtúa a Hércules como nadie había hecho. A Lope de Vega (1562-1635) le había interesado tanto Hércules que le había rendido tributo con una obra, pero en su *Aquiles Tirso* de Molina (1583?-1648) dibuja un ridículo antihéroe, como después Calderón acaba admitiendo.

<sup>14</sup> López de Zárate, Francisco. "Tragedia de Hércules Fvrente, y Oeta; con todo el rigor del arte" *Obras Varias*. En Francisco López de Zárate: vol 2. Madrid, Gráficas Tejarío, 1947.

<sup>15</sup> Fueron varios los textos relacionados con Hércules, algunos no disponibles. Por lo que se refiere al teatro, se sabe de una *Tragedia de Hércules*, atribuida por Mesonero a Antonio Cueva. También se adjunta a Lope de Vega *Torre de Hércules*. El primer auto sacramental de Rojas Zorrilla, *El Hércules*, fue representado en 1639 junto con dos de Calderón, y Antonio de Zamora escribió también *Hércules Fuerte. Matarse por no morir*.

<sup>16</sup> Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Con colaboraciones de Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Comp. e intr. de Stefan Collini.

---

<sup>17</sup> Ibid., pp. 25-27

<sup>18</sup> Ibid., pp. 32-43

<sup>19</sup> Eco, pp. 25-27. Y continúa diciendo que, ante un texto determinado, en vez de examinar la realidad a que hace referencia, el hermenéutico querrá discutirlo. Pero incluso en este caso: a) tiene que valerse de interpretaciones convencionales preestablecidas: "bicicleta" no es "zapato"; b) puede hacer hipótesis contrarias, pero hay criterios "económicos": unas hipótesis son más interesantes que otras, como por ejemplo sobre el autor y el tiempo en que produjo el texto. Esto no tiene que ver con las intenciones de éste, "aunque sin duda tiene que ver con una investigación sobre el marco cultural del mensaje original". El crítico también puede intentar varios significados y referentes, pero "no tendría derecho a decir que el mensaje puede significar cualquier cosa", ya que aunque puede significar muchas cosas, hay sentidos que sería ridículo presentar. "Ninguna teoría orientada hacia el lector puede evitar esta limitación" (Eco 46).