

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, *LA INVENCION LITERARIA.*
GARCILASO, GÓNGORA, CERVANTES, QUEVEDO Y GRACIÁN,
SALAMANCA, EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2014, 142
PÁGS.

MANUEL CABELLO PINO

UNIVERSIDAD DE HUELVA

El profesor Pozuelo Yvancos es, sin duda, uno de los miembros más destacados de esa generación de grandes de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada española que forman Darío Villanueva, Miguel Ángel Garrido Gallardo o José Domínguez Caparrós entre otros, nacidos al amparo de la figura casi mítica del gran precursor Claudio Guillén. Pero si algo distingue a Pozuelo es, en primer lugar, lo prolífico de su trabajo (con casi veinte libros publicados e innumerables capítulos de libro, monografías y artículos). Y en segundo lugar, que nunca ha mostrado el menor miedo a enfrentarse al estudio de los grandes autores de la literatura en español, desde Lorca a García Márquez, de Clarín a Pedro Salinas, de Jaime Gil de Biedma a Miguel Delibes. Pero no cabe duda de que en sus gustos literarios guarda un lugar especial para el Siglo de Oro español, y es de esa predilección de donde nace este libro que reúne una serie de estudios que el profesor Pozuelo Yvancos fue realizando a lo largo de más de diez años, entre 1996 y 2007. Estos diez estudios que aparecen ahora como capítulos de este libro tienen un claro hilo vertebrador: todos ellos abordan diversos aspectos de la invención literaria en Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián. Pero como explica Pozuelo en el prólogo, en este libro él utiliza el término invención literaria no con el sentido actual de creación ligado a la idea de originalidad pura, sino con el sentido con el que utilizaron el término los autores que son objeto de su estudio. Es decir, el sentido que el término heredaba de la retórica clásica, en concreto de la primera de sus cinco partes: la *Inventio* que “configura un aparato vinculado a los ‘argumentos’ y a los ‘lugares’ o tópicos de que un orador o escritor se sirve para la eficacia de su discurso” (pág. 9).

Teniendo en cuenta “la fuerte cohesión que en la cultura de los autores tratados había entre la invención retórica y la invención poética” (pág. 10), este libro pretende acercarse a cada uno de esos autores en el decisivo momento de afrontar el siempre complicado binomio tradición-originalidad.

Ya en el primer capítulo “El otro Garcilaso. En torno a la Canción III” Pozuelo demuestra que, además de un estudioso de la literatura, es ante todo un lector sagaz con un talento innato para la interpretación de textos. Según el profesor murciano es muy importante percibir la mutabilidad del canon y del juicio sobre él, ya que esta ha afectado y afecta aún hoy en día a la manera en que muchos textos de autores clásicos han sido leídos (de modo erróneo) tradicionalmente. Para ello se centra en el caso de Garcilaso y de su Canción III para mostrar que “el concepto de género en la época de Garcilaso no tiene con el propio autor, pero tampoco con la Poética que se le supone adquirida, una relación tan estable, tan cerrada, y por supuesto no está definida del mismo modo, ni siquiera en su jerarquía y en los principios que han podido gobernar su canonización posterior.” (pág. 14). Y es que la interpretación de parte de la obra de Garcilaso ha estado condicionada por la idea tradicional de que los géneros que el toledano adapta a la literatura española, tanto los de inspiración clásica grecolatina como los más propiamente petrarquistas, constituyen una suerte de sistema perfectamente organizado y jerarquizado, formado por unos moldes que constituyen compartimentos estancos formales destinados a ser depositarios de unas determinadas temáticas concretas. En este sentido, según Pozuelo, “una diferente jerarquía de géneros y una concepción previa muy precisa de lo que constituía o no una Canción petrarquista ha intervenido muy directamente” (pág. 15) en la interpretación de la Canción III, distorsionando hasta cierto punto su sentido y haciendo que haya sido considerada tradicionalmente una obra menor dentro de la poesía garcilasiana. Pozuelo propone una lectura de tal poema alternativa a la interpretación en clave amorosa que tradicionalmente se ha venido haciendo, para lo cual pide seguir dos pasos sucesivos: en primer lugar, llevar a cabo un análisis de las tres estanzas centrales del poema (la 2, la 3 y la 4)

como tres variaciones de un mismo *argumentum* retórico que nos dará una visión mucho más clara de su estructura, composición y sentido; y en segundo lugar, comprobar que dicha interpretación en realidad no va en absoluto en contra de lo que en la época de Garcilaso abarcaba el género Canción. Pozuelo demuestra mediante un análisis exhaustivo de la estructura del poema que el motivo principal del mismo no es, como tradicionalmente se había pensado, el del destierro, sino que superpuesto a él está otro de mayor presencia: la suposición de que la muerte le sorprenda en ese exilio. De este modo, para Pozuelo lo que preocupa a Garcilaso en este poema es la explicación errónea que puedan hacer los demás de la razón de su muerte en el exilio, ya que él afirma orgulloso que en ningún caso esta se debiera al mal del destierro, pues males peores ha pasado antes. Una vez completado el primer paso que proponía, Pozuelo encara el segundo llevando a cabo un breve repaso del estado de la cuestión en torno a la arbitrariedad con la que se ha compartimentado la obra de Garcilaso y, por extensión, los géneros literarios que se ponen de moda en la primera mitad del siglo XVI. Las referencias a las aportaciones a este debate de Claudio Guillén, Begoña López Bueno, Antonio Prieto o Antonio Gargano sirven al profesor murciano para elaborar una argumentación que le lleva a la conclusión de que “el Renacimiento está produciendo un particular sincretismo de varias tradiciones formales, tonales, románicas y clásicas, que permite además a los poetas situados en la primera mitad del siglo XVI que un género como la Canción (del mismo modo que la Epístola) sea cauce para diferentes necesidades expresivas, temas y habilidades, aunque en el esquema métrico se siga una tradición románica.” (pág. 24).

Si en el primer capítulo, como hemos visto, Pozuelo hace un alarde de capacidad analítica, qué decir del segundo “La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo”. En él el profesor parte de la premisa de que, contra la naturaleza eminentemente lírica que tradicionalmente se le ha atribuido, esta *Fábula* es ante todo un poema narrativo. La mayoría de análisis previos del poema, como el de Jorge Guillén que cita al comienzo de su estudio, se han quedado en el nivel de la palabra, de la frase o incluso de la estrofa. Pero para Pozuelo, Góngora es no solo un

arquitecto de la palabra como postulan aquellos, sino sobre todo un arquitecto “de imágenes y de ideas, de conceptos sabiamente entrelazados, en una narración cohesionada, encadenada, perfecta” (pág. 40). Góngora es, en definitiva, un maestro de la *construcción narrativa*, que no se limitó a reproducir el mito del monstruoso cíclope y la bella ninfa tal como lo hereda de Ovidio entre otros, sino que “orquestó mucho mejor la estructura y las secuencias, concibió un desarrollo propio de la historia y anudó las secuencias de modo perfecto, no dejando resquicio alguno en la secuencia de los hechos y tasando mucho la transición de un estado a otro” (pág. 27). Y para demostrarlo, el estudioso murciano lleva a cabo un análisis (más cualitativo que cuantitativo) del conjunto de conexiones que rigen la arquitectura narrativa de la *Fábula de Polifemo y Galatea* como elección estilística, para tratar de “determinar el universo de su significación (...) que sin ese análisis quedaría más disperso e inalcanzable” (pág. 26). Así, en primer lugar, Pozuelo postula una *dispositio textual* del poema en cinco partes más un exordio, para la cual no se apoya únicamente en los aspectos temáticos sino además en apoyaturas formales, especialmente una clave de naturaleza discursivo-narrativa que el poeta cordobés sitúa al final de cada una de esas partes: la locución adverbial *en tanto*. Pero además, Pozuelo sostiene la existencia en el poema de todo un entramado de procedimientos de cohesión narrativa que él denomina *enlaces*, algunos de los cuales pasa a analizar: las referencias al *ubi* y al *quando*, los vínculos semánticos generados por medio de anáforas referenciales, la “inclusión de isotopías sintácticas que vinculan la *compositio textual* de estrofas o zonas de acción diferentes” (pág. 37) o la analogía de la metáfora de “pincel de la fantasía” con la flecha del Amor.

Curiosamente este último elemento sirve de enlace con el siguiente capítulo “Los conceptos de «fantasía» e «imaginación» en Cervantes”, pues también aparece mencionado en él. Y es que, antes de centrarse en cómo se dan sendos conceptos en la literatura cervantina, Pozuelo hace un extenso repaso por cómo habían sido entendidos ambos en la tradición cultural occidental hasta llegar a la época de Don Miguel: desde las teorías platónicas y aristotélicas al respecto, que Pozuelo desgrana hasta el más mínimo detalle, hasta

el propio Góngora, de quien analiza las estrofas XXII y XXIV de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, pasando por San Agustín, Santo Tomás, Petrarca, Garcilaso o Herrera. Resulta sorprendente la poca atención teórica que se le había prestado hasta ahora a los conceptos de «fantasía» e «imaginación» en la obra del creador de la novela moderna teniendo en cuenta lo trascendentales que resultan para comprender cabalmente la auténtica revolución que supuso su concepción del género. En este capítulo Pozuelo se propone solucionar ese *lapsus* y lo consigue con creces, pues se pasea al derecho y al revés por toda la obra cervantina para rastrear y analizar las referencias más significativas a ambos conceptos, aunque los momentos clave del estudio están sin duda en las calas críticas que hace al *Coloquio de los perros* (concretamente en el discurso referido por la Cañizares de la bruja La Camacha) y al *Quijote* (especialmente en todo lo tocante a la historia de Dulcinea). A lo largo del capítulo el profesor murciano no se cansa de afirmar que “Cervantes va articulando en su obra un concepto de imaginación como «capacidad de invención» por el entendimiento, que la propia literatura muchas veces excede o sobrepasa. Por tanto, concepto que va unido a la creación de mundos posibles o imaginarios” (pág. 50), y que en diferentes pasajes de su obra está creando “un vínculo indestructible entre imaginación y actividad creadora de la propia literatura, que ejecuta idéntico trazo, dar como verdades las mentiras, y ser creídas por el lector.” (pág. 51). Es este probablemente el capítulo del libro que requiere un mayor esfuerzo intelectual para seguir su argumentación, por lo abstracto de los conceptos en liza, pero también es desde luego uno de los hitos principales de este libro.

Aunque verse también sobre Cervantes, el capítulo 4 “Decir histórico y hacer narrativo: otra vez los moriscos del *Quijote*” es de otro calado completamente distinto al anterior en dos sentidos: en primer lugar, porque si el anterior hemos dicho que era uno de los que exige un mayor esfuerzo intelectual para poder seguir su argumentación, este por el contrario es de una aplastante sencillez en su planteamiento. Y en segundo lugar, porque si el capítulo anterior trataba una cuestión que había pasado prácticamente desapercibida para la crítica, este se mete de lleno en uno de los

asuntos más debatidos por críticos e historiadores: el de la visión que da Cervantes del problema de la expulsión de los moriscos, aunque evidentemente lo hace desde una perspectiva distinta y original. El objetivo del profesor murciano en este capítulo es “ver el tratamiento cervantino como un gran ejemplo de ese otro modo de ser la Literatura un eco de la Historia, representando el universal general de una comunidad (los moriscos), y también el dolor del exilio, en el particular caso de Ricote, el vecino morisco, tendero de su pueblo (...)” (pág. 55) con el que se encuentra Sancho en el capítulo 54 de la segunda parte del *Quijote*. De hecho, son tres los capítulos que son objeto de análisis en estas páginas, el 54, el 63 y el 65, todos de la segunda parte. Pero una vez más, como casi siempre sucede con Pozuelo, este no se queda como otros en el mero estudio de lo que dice Cervantes en esos capítulos sobre la cuestión morisca, sino que se centra en el plano de la figuración artística, es decir, en el cómo lo dice, o en sus propias palabras, en “los *procedimientos del decir*, el hacer narrativo, el sutil modo como Cervantes ha dispuesto todo el capítulo (...)” (pág. 62). En este sentido, su análisis demuestra que si Cervantes es el gran maestro del arte de la narración moderna, es porque en ningún momento se plantea que esos capítulos sean un mero reflejo o decir de ideas, un ensayo sobre el tema puesto en boca de algún personaje o del propio narrador. Por el contrario, Cervantes aborda el problema “personificado en unas escenas con sus protagonistas (...)”. Lo que Cervantes ofrece no son ideas sino vida, figuración, y muy vinculada a la forma en que se vierte tal figuración.” (pág. 57).

El profesor Pozuelo-Yvancos cierra su particular tríptico cervantino con el capítulo 5, “El *Quijote* y la parodia moderna”, que es, desde luego, de los tres capítulos dedicados a Cervantes aquel en el que más claramente se lleva el *Quijote* a su terreno: la teoría de la literatura. Y se nota, pues es a nuestro parecer el mejor de los tres, o al menos, el más esclarecedor en cuanto a cuestiones puramente literarias, como es el de la parodia como “concepto medular en el sentido y forma de la obra cervantina” (pág. 65). Ha sido este, sin lugar a dudas, uno de los aspectos de la obra más abordados desde siempre por la crítica cervantina, como bien se encarga de señalar el propio Pozuelo al comienzo del capítulo. Pero en ningún sitio antes

había aparecido expuesto el sistema de la parodia cervantina, que es, desde luego, bastante complejo y mutable a lo largo de las dos partes de la novela, tan nítido y bien explicado como lo encontramos aquí. Pero, como siempre, el profesor comienza por establecer primero claramente el marco teórico en el que se va a mover: en este caso un repaso de qué entiende la teoría literaria por el concepto de parodia y su relación con otros términos afines y a veces inclusivos como son hipertextualidad, transformación lúdica, risa, ironía, estilización, hipertrofia o carnavalización, para determinar cuáles de estos términos están presentes en la parodia del *Quijote*. Una vez completada esta suerte de aclaración previa, pasa a exponernos su teoría sobre el sistema paródico cervantino, consistente, según él en dos grados de parodia: en primer lugar, lo que él llama «la parodia en primer grado», más evidente en los primeros capítulos de la primera parte, sobre todo entre el capítulo II y los 23 al 25, y que corresponde a la estructura típicamente paródica, es decir, “la parodia es ejecutada sobre los modelos caballerescos que se metamorfosean pero en cierto modo se citan como texto primario, hipotexto, para los que el *Quijote* es un hipertexto. Sería una parodia clásica de los libros de caballerías” (pág. 73); en segundo lugar, la «parodia de segundo grado», hacia la cual comienza a girar la obra a partir del capítulo de la penitencia en Sierra Morena y cuyo ejemplo más emblemático está en el episodio central de la Cueva de Montesinos, que Pozuelo analiza aquí. En las propias palabras del profesor “llamo parodia de segundo grado a ese momento en que don Quijote sabe que juega, y no solamente se limita a jugar. Y en esa distancia establecida en el héroe para con los modelos, de mayor o menor aproximación según le convenga o interese a él, se quiebra o cae de bruces la estructura paródica de primer grado sostenida hasta ese momento” (págs. 76-77). Tal como demuestra Pozuelo, es sobre este segundo grado sobre el que se edifica el estatus de primera novela moderna que ostenta el *Quijote* frente al *romance*, al liberarla precisamente de ser una mera parodia.

Tras esta estancia cervantina que suponen los tres capítulos de los que acabamos de tratar, se abre un paréntesis para hablar por primera y única vez en el libro sobre teatro. En el capítulo 6

“Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español” Pozuelo señala acertadamente que las expresiones «comedia nacional española» o «teatro nacional» utilizadas a menudo para referirse al teatro español del Siglo de Oro no tienen su paralelo en los otros géneros. Ni se habla de «novela nacional» ni de «poesía nacional española» para referirse a dichos géneros en ese periodo histórico. El propósito del profesor murciano en este capítulo es precisamente rastrear el origen del sintagma «teatro nacional» y determinar “la influencia decisiva que en la configuración del canon teatral ha tenido la pugna nacionalista” (pág. 81). Y es que para Pozuelo, es imposible estudiar el canon teatral español sin aclarar primero los parámetros de referencia en que se inscriben sus polémicas. Estos parámetros, o “marcos categoriales” como los llama el profesor, son dos: el que enfrenta lo genuino y lo foráneo, y el que contrapone lo culto y lo popular. El debate se inscribe en el punto de encuentro entre ambos parámetros. Y es que hay que tener en cuenta que la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX es una época en la que se dan dos circunstancias especiales: en primer lugar, el exacerbado debate entre los nacionalistas y los defensores de la influencia cultural de otras naciones (especialmente Francia); en segundo lugar, el papel importantísimo que se otorga al teatro como elemento educador del vulgo. En las páginas que componen este capítulo Pozuelo irá analizando las consideraciones de los principales postulantes a este debate sobre el teatro nacional en los siglos XVIII y XIX, como Nasarre, Forner, Luzán, aunque con especial atención a Agustín Durán con su *Discurso* de 1828, Gil de Zárate y su *Manual de Literatura* de 1844, o la *Historia crítica de la Literatura española* de Amador de los Ríos, publicada en 1861. El profesor murciano llega a la conclusión de que es especialmente en la extensa introducción de esta última obra donde “el germen ideológico del concepto de «carácter nacional» o «genio nacional» (...) fragua en un sistema más coherente de revisión metacrítica” (pág. 92)

Si antes hemos visto como el autor del presente volumen dedicaba tres capítulos a Cervantes, otro tanto hace con el que parece ser su otro autor favorito, o al menos al que mayor volumen de estudios ha dedicado a lo largo de su vida: don Francisco de

Quevedo. El capítulo 7 que da inicio a este tríptico quevediano, “Quevedo y la retórica” es el que menor interés presenta de los tres, no tanto por su mayor brevedad, sino sobre todo, por ser más una revisión del estado de la cuestión que un intento real de profundizar o realizar verdaderos aportes novedosos a dicha cuestión. Tal es así que en este capítulo incluso se repasa el contenido de los estudios del propio Pozuelo sobre Quevedo que constituyen los capítulos 8 y 9 de este mismo volumen. En cualquier caso, sí que cabe destacar que Pozuelo habla de dos líneas críticas “que han supuesto un punto de vista de dos retóricas enfrentadas” (pág. 93), pero que, para él, más que hablar de dos posturas opuestas, “la retórica de Quevedo puede estudiarse en un arco que va desde los estudios fundacionales de lo que podríamos llamar una «retórica de la agudeza», que incide en una estilística verbal-elocutiva, hasta las actuales investigaciones que propenden a entender la retórica como *Inventio* y *Dispositio*” (pág. 94).

Pero si, como decimos, el capítulo 7 supone una especie de respiro más generalista para el lector, con el capítulo 8, “La construcción retórica del soneto quevediano”, Pozuelo vuelve a elevar el nivel de concreción. En esta ocasión, se propone demostrar que en los sonetos de Quevedo no solo existen una serie de tópicos literarios o lugares temáticos comunes, sino que además existe en su estructura estilística lo que él denomina *lugares compositivos* comunes (pág. 100). Para ello, según explica el autor, había seleccionado para su análisis 44 de sus sonetos (en concreto aquellos que comienzan con la condicional «Si...») pertenecientes a diferentes subgéneros (18 poemas morales y religiosos, 14 amorosos y 12 satírico-burlescos) y con temas y tonos muy diversos, para demostrar mediante su detallado análisis que en la mayoría de ellos se repite una idéntica estructura retórica:

Si + frase condicional adverbial en indicativo o subjuntivo que representa la base de la ratiocinatio + vocativo o interrogativo + rationes + conclusio

Evidentemente en un marco limitado como es este capítulo no hay lugar para mostrar cómo los 44 sonetos que habían sido objeto de su estudio se ajustan a dicha estructura, por lo cual, Pozuelo se

limita a hacerlo con siete que le sirven de muestra: el 116, el 310, el 522, el 614, el 45, el 251 y el 460 (todos ellos según la numeración de la edición de Blecua). Según el profesor murciano, la coincidencia de esta “estructura argumentativa retórica, algunas veces más tenue, otras veces más marcada (...) nos hace suponer que la estructura base de la Invención quevediana tiene esta fuente y este cauce retórico” (Pág. 106).

El capítulo 9 “Formas de la invención en la poesía de Quevedo. Sobre «Con acorde conciento...», supone una perfecta continuación del anterior, pues con él el autor se propone profundizar aún más en el conocimiento de la *Invención* en Quevedo. Y es que Pozuelo vuelve a insistir en esa idea, según él fundamental no solo en Quevedo sino en toda la poesía áurea, de la perfecta interrelación entre los temas y lo que él denomina «formas de la invención», “entendiendo formas como «lugares habitados», signos o imágenes que ya han sido construidas por la tradición temática anterior de modo que los sistemas de ideas no afluayan al poema como «ideas» sino como analogías conscientemente estructuradas al modo de metonimias culturales” (pág. 114). El reconocimiento de esa metonimia en la poesía clásica no la construiría el lector por la aplicación de su competencia idiomática, sino por la aplicación de otra competencia más específica: la de lector de la poesía y prosa clásicas. A esto hay que sumar el hecho de que para Pozuelo lo que distingue a Quevedo como sonetista sobre sus contemporáneos es la perfecta construcción estructural y temática que estos presentan, de manera que no queda ninguna idea suelta o deslavazada. Según Pozuelo, su rigor constructivo es tal que si alguna idea expresada en alguna parte de un soneto quevediano no casa bien con el resto del poema lo más normal es que sea una interpretación equivocada de lo que realmente dice ahí. Y eso es precisamente lo que hace Pozuelo con el soneto que aparece con el número 73 en la edición *Polimnia* de A. Rey: demostrar que a dicho poema se le debe dar una interpretación muy diferente a la que propone el editor de Quevedo, González de Salas, partiendo de la incorrecta interpretación que éste hace del tópico del gusano remordedor de la conciencia que aparece en el poema. Para Pozuelo, González de Salas no sabe ver que “la novedad con que

Quevedo enriquece el tópico es la asimilación del gusano de la conciencia, que el pecador acalla o ensordece, con los deleites del pecado, con el gusano de seda” (pág. 117).

El libro se cierra con un último capítulo dedicado a un autor habitualmente considerado en un escalón inferior a los grandes autores de la poesía barroca (Góngora, Lope, Quevedo), pero sin el cual esta no hubiera sido posible, ya que es el gran teórico del conceptismo. Pero en “*La Agudeza y Arte de ingenio*, primera neorretórica” Pozuelo se propone demostrar que el conocido libro de Gracián es mucho más que un simple tratado sobre el conceptismo. Para él se trataría de “una primera formulación global (...) que reformula por completo el sistema antiguo, otorgando a sus elementos un nuevo valor y una nueva función en el conjunto de ese sistema” (pág. 124). De ahí que tras hacer un repaso del estado de la cuestión en la época de Gracián, mostrándonos las concepciones de eminentes humanistas como Agrícola, el Brocense o Luis Vives respecto a la importancia y orden de las partes y elementos de la Retórica (*Inventio, ingenium, iudicium, dispositio...*), el profesor murciano se centre en defender que lo que Gracián quiere hacer realmente es edificar un nuevo arte que versará sobre la cualidad de la Invención (el ingenio, la agudeza). En sus propias palabras, “el programa de Gracián es extraer la agudeza de la sola consideración de una valentía del ingenio (es decir, de un principio solo sustancial, base de la invención) para darle un principio formal o lo que es lo mismo, convertirlo en *Arte* o principios reguladores de sus formas (y no solo de las sustancias)” (pág. 132). Y no solo eso, sino que según Pozuelo, para Gracián ese nuevo arte será el superlativo de todos, ya que se superpondrá tanto a la Retórica como a la Dialéctica.

En definitiva, este libro supone una nueva demostración de algo que ya se sabía: que si hay en España un conocedor profundo de la retórica clásica, ése es, sin duda, el profesor Pozuelo Yvancos. Y es que, a pesar de la heterogeneidad de los autores y temas tratados en cada uno de los capítulos que componen el volumen, con todos ellos el murciano parece querer defender una misma idea: que pretender entender tanto el contenido como la forma de las obras de cada uno de estos grandes autores del Siglo de Oro sin

tener en mente el trasfondo de la retórica clásica que todos ellos conocían y (en mayor o menor medida) seguían equivale a descontextualizarlos y, por lo tanto, a alejar sus obras del mundo conceptual en el que fueron ideadas y creadas. El trabajo de Pozuelo en este libro supone una demostración perfecta de cómo la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, con la visión panorámica de las distintas literaturas y de las distintas épocas que aporta, puede suponer un complemento perfecto a los estudios filológicos más puros y tradicionales.