



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**pathos** (πάθος). Palabra griega que significa *emoción, sentimiento, conmoción, sufrimiento*. Se mantiene como tecnicismo en las principales lengua de cultura.

*Repercusión en el ánimo del espectador de la tragedia, producida por el desarrollo de la acción dramática (Poética de Aristóteles).- 2.Recurso retórico (provocar la emoción) que, junto a emplear la lógica y suscitar la empatía, tiene a su disposición el orador para conseguir la adhesión del público. (Retórica de Aristóteles).*

El *pathos*, en sentido general, es todo lo que el individuo siente o experimenta. En la crítica artística se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. El término se ha polarizado básicamente en dos sentidos, a saber, uno referido a la acción dramática y otro a la oratoria, si bien en ambos casos se relaciona con los sentimientos. En la tragedia, piedad y terror de los espectadores que les mueve a la catarsis o desahogo purificador de las pasiones. En consecuencia, lo patético sería una peculiaridad de determinadas situaciones dramáticas que conmueven al público y le inducen a una identificación con el conflicto volitivo vivido por los personajes. En la retórica grecolatina el *pathos* es uno de los tres modos de persuasión, junto con el *ethos* y el *logos*, que consiste en poner al oyente en una determinada disposición anímica: persuade quien recurre a nuestras emociones, despierta el interés, mantiene la atención, apela a nuestra sensibilidad y a nuestros sentimientos, esto es, persuade una persona que sabe conectar con el auditorio.

Desde el punto de vista de la filosofía, el *pathos* es el sentir, el padecer intrínseco a la existencia humana que nos sitúa frente al vacío, a la nada, una suerte de padecer que solo se vive en soledad. Podríamos decir que es el sufrimiento existencial, propio del ser persona en el mundo y contrario al sufrimiento patológico o mórbido. En cierto sentido, ese sentimiento se convertirá en el motor de buena parte de las tragedias, como, por poner un ejemplo, la *Antígona* de Sófocles, donde se aprecia ese no poder más que impulsa a la acción. Sería, pues, el vértigo que produce en el individuo el hecho de sentirse frente al abismo y que implica el impulso necesario para aferrarse a la vida. La aparición del *pathos*, el dolor, abre la posibilidad de la acción, de lucha contra el padecimiento. Directamente relacionado con este concepto se encuentra el de catarsis, que significa purificación, purgación, liberación de las pasiones, que se ha utilizado desde Freud en psicología como una suerte de canalización de las emociones negativas a través del arte, la risa... si bien la auténtica catarsis ha de ir más allá de la mera purgación, del alivio, para conectarnos con nuestra autenticidad, con el problema. El concepto de catarsis se utilizó originariamente en medicina (para Hipócrates, catarsis sería la expulsión de los malos humores corporales) y en la escuela pitagórica (la música tendría un calor catártico porque a través de ella el alma se libera de sus tensiones y deriva hacia un estado de armonía) y en la teoría platónica es un medio para el retorno del alma a su origen. A partir de aquí arranca la noción aristotélica de catarsis que se aplicará a la interpretación de la tragedia, en cuya representación se produciría una agitación del espíritu y una descarga afectiva en el ánimo del espectador, al identificarse este con el héroe que, por su situación dramática, trasvasaría un doble sentimiento: piedad y terror. Por ejemplo, en el *Edipo Rey* de Sófocles, la contemplación de la situación del héroe engendra en el espectador un sentimiento de conmiseración y piedad, al tiempo que el horror sentido por el propio Edipo ante lo deplorable de sus

## pathos

actos, inevitables por la fuerza del destino, se convertiría en causa de terror para el público ante lo ineluctable de dicho destino. De esta forma el espectador quedaría purificado de sus pasiones al experimentar en sí los sentimientos de piedad y terror. La interpretación de este concepto aristotélico ha variado con el tiempo. Así, en el Renacimiento se aplica una explicación estoica (la catarsis debe ayudar al espectador a educar y dominar sus sentimientos) y ético-cristiana (la contemplación de las desgracias del héroe debe mover al hombre al arrepentimiento y la purificación), mientras que en el drama burgués del siglo XVIII autores como Lessing (frente a Rousseau, que la consideró una emoción pasajera, vana, estéril) creen que la catarsis no ha de eliminar las pasiones del espectador, sino transformarlas en virtudes y en participación emocional ante lo patético. En el teatro romántico y posromántico se acude a una nueva forma de catarsis que surge de la provocación del *pathos*, de las emociones del público ante la presencia en escena de lo grotesco, lo monstruoso y lo sublime y ante diversas formas de crueldad. La mayor oposición a la catarsis se producirá con Brecht, que la asimiló a la enajenación ideológica del espectador y a la exaltación de los valores ahistóricos de los personajes. Se trata, pues, de un concepto griego con el que se caracteriza la acción estética del arte sobre el hombre, concepto que emplearon en varios sentidos (religioso, ético, fisiológico y médico) y que presenta tanto un aspecto fisiológico (alivio de los sentidos, después de una gran tensión), como otro estético (ennoblecimiento de los sentimientos del hombre).

Para llegar a la catarsis, es preciso previamente el *pathos*. En la teoría dramática aristotélica, el *pathos* es la cualidad propia de la tragedia consistente en suscitar en el espectador sentimientos de compasión y de terror que le conducen a la catarsis final. De entre las muchas reglas que se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, resultan fundamentales su

definición de trama y personajes, junto a la elocución o lenguaje, pensamiento o contenido, espectáculo o rasgos espectaculares y música. Para el Estagirita lo prioritario es la construcción de la trama, que se presenta como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente para conseguir el efecto deseado de la acción. Los personajes se definirán por sus acciones, de tal forma que se prioriza la trama frente a los personajes, que lo son en tanto en cuanto actúan. Una de las aportaciones más importantes de su poética es la información que nos proporciona sobre los dos ejes de la tragedia: la anagnórisis, en el plano del personaje, y la catarsis, en el del espectador. La anagnórisis es un cambio de la ignorancia al conocimiento que implica un proceso de toma de conciencia en el personaje que le llevará a la búsqueda de la verdad. Se trata, en consecuencia, de un descubrimiento que ha de realizar el personaje. La catarsis, como hemos señalado, es la purgación y purificación que hace que el espectador salga del teatro de forma diferente a como entró por cuanto ha tomado conciencia de sí mismo, de los otros y de lo otro a través de una profunda responsabilidad del hombre ante su destino.

El género dramático se distingue de los otros géneros literarios por el hecho de traspasar la esfera de lo puramente literario y entrar en el terreno de la teatralidad. Los textos son interpretados por actores y la ficción se transformará en una realidad específica dentro de unas coordenadas espacio-temporales-causales diferentes de las de la vida real. En concreto, la tragedia, y el pensamiento trágico en general, corresponden a determinadas visiones del hombre sobre el mundo y sus relaciones con lo desconocido. Al estudiar la tragedia es fundamental referirse a la *Poética* de Aristóteles, que la define de este modo (1449b): “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies de aderezos en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y

## pathos

temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por ‘lenguaje sazonado’ el que tiene ritmo, armonía y canto, y por ‘con las especies de aderezos separadamente’ el hecho de que algunas partes se realizan solo mediante versos, otras, en cambio, mediante el canto”. La catarsis se puede entender en dos sentidos: purgación y purificación. Como la purga cura el cuerpo, la tragedia, a través del *pathos*, devuelve la salud al alma mediante la identificación del espectador con las emociones que padecen los héroes en escena (a partir del sentido de culpa). Por la compasión y el temor, el espectador toma conciencia tanto de sí mismo como de los otros, lo que provocará en él un alivio purificador. Como dice Carlos García Gual, citado por José Luis Alonso de Santos (2007: 228), “los espectadores, purificados del terror y la compasión, comprendían que a través del sangriento destrozo de los héroes se expresaba la grandeza y fragilidad de la condición humana, en su más alto grado. En ese proceso de catarsis se liberaban de esos afectos apasionados y aclaraban su dolorido sentir al meditar en los sufrimientos del ser humano arrastrado por el error propio a sus límites”. Y todo ello a través de la acción destructora que desencadena dolor, *pathos*. Ante el *pathos* el espectador siente compasión y temor (y el placer purificador que conlleva) y esas emociones deben depender de los hechos que crea el poeta: *pathos*, compasión, temor y catarsis (cf., para estos conceptos en los textos de Aristóteles y de sus comentaristas hasta el siglo XX, García Yebra 1974: 339-375). Aristóteles habla del *pathos*, o “lance patético” como lo traduce V. García Yebra, como “una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (1452b); y más adelante (1453b) dice: “el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo

que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos. Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos”. Así pues, la peripecia y la agnición, la trama y la anagnósis, son dos partes de la fábula, siendo la tercera el lance patético, el *pathos*. Además de en la tragedia, señala Aristóteles (1459b), también en la epopeya se requieren lances patéticos.

En la tragedia, el actor, a través de la interpretación gestual y la palabra, consigue denotar para el espectador el *pathos* que implica definir el ser y la pesadumbre resultante del cumplimiento del deber: los sentimientos y las pasiones del hombre. El *pathos* cobra presencia inmediata como síntoma de la tragedia (Lausberg 1984: II 494). Es, como asegura Aristóteles (1452b), la condición técnica del relato, es causa inmediata del efecto: “la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión”. El *pathos* se convierte, pues, en la piedra angular de la tragedia, pues sin él no hay compasión ni temor, elementos fundamentales de toda fábula trágica. F. Schiller (2000: 65-66), en su “Sobre lo patético”, dice que tiene que haber *pathos* para que el ser racional pueda dar a conocer su independencia y exponerse actuando, y es la exigencia ineludible para el artista trágico. No es tanto que el *pathos* sea el fin último de la tragedia, cuanto el medio representacional medular.

Este sentido de *pathos* está recogido desde muy pronto en nuestras letras. Así, Alfonso de Cartagena, en su traducción del *De officiis* (2.18) de Cicerón (1422), dice: “retener los movimientos turbados del corazón, los

## pathos

quales llaman los griegos *pathos*”. Por su parte, Alfonso de Palencia, en el *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490), lo define así: “*Pathos*, que es pasión o perturbación, se dize movimiento del ánimo contra la razón”, y, en otro pasaje, “perturbación, que en griego se dize *pathos*, conviene saber, pasión de movimiento del ánimo contra razón lo qual no cabe en varón constante”, es decir, ya con una cierta carga negativa. En esta misma línea negativa de considerar el *pathos* como una enfermedad se expresa Fernando de Herrera en los *Comentarios a Garcilaso* (1580): “Zenón, príncipe de la secta de los estoicos, llamó tranquilidad al estupor; porque constituyó de tal suerte el ánimo del hombre, que ninguna perturbación, ningún dolor y ningún caso terrible pudiese movello; colocando el sumo bien en aquel estado apartado de todo movimiento, al cual llaman *apathía* los griegos, porque lo que ellos dicen *pathos* traduce Tulio ya perturbación, ya enfermedad. Los bárbaros pasión, y los latinos afección o afecto, pero no sufrieron los hombres doctos aquella dureza y insensibilidad de los estoicos, que estirpaban la humanidad, y llamaban enfermedades a las afecciones”. También en la clasificación de la poesía se sigue considerando que el *pathos* es propio de un determinado tipo de teatro, como señala Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617): “Requírese también en todas las partes de la poesía ser o moratas, o patéticas, o mixtas. Morata es la fábula donde principalmente se pintan las costumbres. Patética, donde se representan más las passiones y affectos del ánimo, que *pathos* en griego quiere dezir pasión. Mixta, quando la fábula es en parte patética y en parte morata”. Y en esa misma línea de considerar el *pathos* como algo específico de un tipo concreto de obra dramática lo explica, ya en el siglo XVIII, Ignacio de Luzán en *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*: “Llama Aristóteles turbación, o pasión (*pathos*) una acción por la cual las muertes, heridas, tormentos y otras cosas de este género se ejecutan en público a la vista de

todo el auditorio”. Esa concepción “enfermiza” del *pathos* y su relación con lo doloroso también está presente en José Ortega y Gasset, en varios lugares de su obra, en la que también como veremos más adelante identifica el *pathos* con una determinada forma de ser de los pueblos. En “Arte de este mundo y del otro” (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*) (1911) dice así: “Ahora bien: la salud es la liberación de todo *pathos*, la superación de todas las fórmulas inestables y excéntricas”. La anónima *Traducción del italiano de los Estudios de Literaturas inglesa e italiana* (1911), refiriéndose a la literatura del XVIII, dice: “las tendencias a estos análisis psicológicos habían sido favorecidas por la literatura del siglo XVIII, con su superabundante *pathos* y con sus escenas lacrimosas; la cual literatura, asumiendo con agrado un tono didáctico, preparaba admirablemente el terreno al *pathos* sincero y al estilo didáctico de Wordsworth”. Y es que, cuestionado por algunos autores, y especialmente por la crítica brechtiana y marxista, el principio del *pathos*, confundido a veces con el sentimentalismo, mantiene, en términos generales, su vigencia, especialmente en el teatro comercial. El punto culminante de este sentimiento se vivió en el teatro de los siglos XVIII y XIX con su utilización abusiva en las obras denominadas lacrimógenas, los melodramas y en las novelas de folletín. Resulta cuando menos curiosa la apreciación de Eugenio d’Ors que considera, en *Tres horas en el Museo del Prado* (1923), el *pathos* algo femenino: “Recordemos que triunfa Eurípides cuando las mujeres empiezan a ser admitidas en el teatro. Entonces entra, con ellas, el *pathos*, las lágrimas, la sensualidad”. Sea lo que fuere, en el propio concepto de *pathos*, más allá del modo de sentir, está implícita la desmesura y el sufrimiento, un sufrimiento que puede llegar a ser patológico, como apunta Juan José López Ibor en *Las neurosis como enfermedades del ánimo* (1966): “Psicopatía es la falta de medida, es decir, exageración, desmesura. Se rebasan siempre los límites de lo que se

## pathos

considera normal. Además, no hay que olvidar que, según la misma etimología de la palabra ‘psicopatía’, hay implícito en ella un *pathos*, un sufrimiento”.

La búsqueda del *pathos* es, por consiguiente, uno de los caracteres primordiales de la tragedia. La exageración de lo patético o su consecución por efectos artificiosos, no surgidos de la situación, sino buscados directamente desde la ideología del autor conducen al folletín o al melodrama, es decir, a formas literarias degradadas. Por otra parte, entendido como factor de creación tanto como de recepción, depende en muchos casos de circunstancias socioculturales: trasladado de época, un *pathos* artificial puede conducir a lo cursi o, incluso, a lo ridículo.

En retórica, entendida esta como un sistema de reglas y recursos que actúan en distintos niveles en la construcción de un discurso, el *pathos* es uno de los tres modos de persuasión. En realidad es lo que une poesía y oratoria, pero, como señala B. Mortara Garavelli (1991: 36), “mientras la poesía tiene como fin el extrañamiento, la prosa buscaba la claridad y la evidencia. Ambas se nutren de la fantasía”. Las tres condiciones que, según Aristóteles en el libro primero de su *Retórica* (1456a), debe reunir un discurso para persuadir son *ethos*, *pathos* y *logos*, íntimamente relacionados entre sí: “De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que este demuestra o parece demostrar. Pues bien, se persuade por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito. Porque a las personas honradas las creemos más y con mayor rapidez, en general en todas las cosas, pero, desde luego, completamente en aquellas en que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda; si bien es preciso que también esto acontezca por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el

que habla. (...) De otro lado, se persuade por la disposición de los oyentes, cuando estos son movidos a una pasión por medio del discurso. Pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos. (...) De otro lado, en fin, los hombres se persuaden por el discurso, cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso”.

El *pathos* es, pues, según Aristóteles, uno de los tres modos de persuasión, junto con el *ethos* y el *logos*. Se trata de un desarrollo psicológico de la retórica que se basa en las cualidades que confieren credibilidad y, por tanto, poder persuasivo al orador: su carácter moral, su capacidad para disponer al oyente y que el discurso demuestre o parezca que demuestra. Se trata, en suma, del uso de los sentimientos humanos para afectar el juicio del auditorio, por ejemplo, transmitir a la audiencia un sentimiento de rechazo hacia el sujeto de un juicio para intentar con eso influir en la sentencia. El *ethos* es el carácter o modo de comportarse del orador, tanto en su profesión como en la vida y, por tanto, su moralidad; es la imagen que el orador construirá a través de su manera de decir (gestos, entonación, postura, etc.) como forma básica de legitimación. Aquí, el acento se pone en uno de los polos de la interlocución: el emisor. Al receptor del mensaje afecta el *pathos*, la emotividad, el conjunto de pasiones que el orador es capaz de suscitar, pues nos persuade una persona que recurre a nuestras emociones, despierta el interés, mantiene la atención, apela a nuestra sensibilidad y a nuestros sentimientos, es decir, que sabe conectar con el auditorio. Por último, el *logos* afecta al propio mensaje, es la argumentación razonada, la esencia del discurso. Los argumentos, en consecuencia, pueden clasificarse en tres tipos: si se fundamentan en el carisma personal (condición moral o *auctoritas*) del emisor, se les llama argumentos por *ethos*; si se basan en los sentimientos que se intentan activar en el receptor, se denominan argumentos por *pathos*; si se basan en

## pathos

la lógica argumentativa que emana del propio discurso, son argumentos por *logos*: valores, sentimientos y argumentos.

El *pathos* es la emoción que se pone en el discurso a través de la voz y del lenguaje no verbal, emoción que despierta una respuesta similar en el auditorio. No obstante, la inclusión de las pasiones como materia de la retórica no ha estado libre de controversia. Según E.M. Cope (1877: I 6) los elementos afectivos valen solo como pruebas accesorias, que Aristóteles admite en consideración a la incapacidad de los oyentes, pero que excluye cuando se trata de apuntar a lo fundamental de la persuasión, esto es, al entimema. Por el contrario, W.M.A. Grimaldi (1980: 8-10) afirma que siempre en el entimema están contenidas razones, *pathos* o *ethos*, de modo que esta cuestión debe interpretarse solo como un rechazo de las pasiones extrínsecas a la materia de la persuasión, no susceptibles de formar parte del argumento retórico. Parece que Aristóteles, en el momento de redactar su *Retórica*, tenía una postura propia, sin duda ecléctica, por la que se daba entrada a las pasiones, si bien todavía con un carácter meramente accesorio y complementario. Este sería el punto de partida para una evolución que terminó por hacer de las pasiones una de las premisas del entimema, y que con el paso del tiempo acabaría por extenderlas a todos los lugares de la prueba lógica.

La función básica del *pathos* es *mouere animos* del auditorio (Lausberg 1984: I 231-233). Ese *mouere* origina una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos) en el sentido de que tome partido a favor de la causa defendida por el orador. Así lo recoge también Quintiliano (*Institutio oratoria* 6.2.8) al afirmar que a lo que los griegos llaman *pathos* los latinos dicen *affectum* y que dicho *affectum* debe ser impelido, excitado, empujado al desasosiego. La excitación del *pathos* es singularmente importante en la *peroratio*, última parte del discurso en que se hace la enumeración de las pruebas y se

trata de mover con más eficacia que antes el ánimo del auditorio, pero también en el *exordium*, el inicio, así como en las demás partes del discurso. Se puede suscitar el *pathos* a través de la presentación ante el público de objetos reales (el vestido ensangrentado de la víctima, de sus hijos desamparados, etc.), en un recurso que podríamos denominar de teatral y que ha de usarse con suma prudencia. También puede suscitarse con recursos de pensamiento y de palabra, como la exposición patética de los hechos, así como mediante la amplificación patética. Como quiera que en el público solamente se pueden provocar afectos fuertes cuando el orador mismo se halla poseído íntimamente por dichos afectos, el orador (tanto para la expresión de los hechos realmente patéticos como de los poco o nada patéticos) ha de dominar, como un ayezado actor, el arte de despertar fuertes emociones en su propia alma. La génesis de imágenes “fantásticas” en el orador es un don del ingenio que se ha de cultivar mediante el ejercicio. Así, el alumno aprende a provocar en sí mismo tales fantasías de manera metódica en los asuntos ficticios, que gustan de tratar asuntos e ideas espeluznantes con el fin de provocar tales emociones. Es a esta capacidad del orador para despertar los sentimientos del oyente a lo que, entre otros, se refiere Ramón Pérez de Ayala, en *Belarmino y Apolonio* (1921), cuando dice: “Novillo llegó a sentir curiosidad por conocer el drama que había escrito Apolonio, el cual se lo leyó una noche con tanto énfasis y *pathos*, que subyugó y conmovió al oyente”.

Este es el punto en el que las dos acepciones de *pathos* llegan a la intersección: en la oratoria, el estímulo de los sentimientos del auditorio se consigue por medio de la actuación del orador, de la puesta en escena de su discurso.

Más allá de los valores comentados en el teatro y en la retórica, el *pathos* como sentimiento, en su acepción más general y primigenia, como manera de ser, apostura, también ha tenido cabida en nuestra letras, sobre

todo en el pasado siglo XX. Es hacia este sentido al que apunta, a finales del XIX, Leopoldo Alas Clarín en *El señor y lo demás son cuentos* (1893): “Me repugna el *pathos* falso, la piedad y la virtud fingidas”. Así, por poner solo algunos ejemplos, el *pathos* se identifica con una determinada manera de ser, correspondiente a una época o a una geografía, como podemos ver en los siguientes textos: José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo* (1910), “comienza a cantar, dentro de mí, esa elegía marchita que, en el *pathos* romántico, hay para la caída y el murmullo de las hojas secas”; José Ortega y Gasset, *Personas, obras, cosas* (1904-1916), “solo una analogía física y fisiológica nos une a la Hélade: el *pathos* del Sur. Mas si hoy nos parece de algún atractivo el gesto mediterráneo, no es por él mismo, sino porque los griegos lo potenciaron inyectando en él una vitalidad superior: su cultura”, y más adelante en la misma obra, “lo que Unamuno ha llamado el espíritu de España, en una revista inglesa, es sencillamente... *pathos* del Sur, movimientos reflejos, instintos, barbarie, fisiología vasca o castellana”; Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1926), “pero lo que da al caso de Rojas y de los conversos del siglo XV, su *pathos* peculiar, es que se trataba al mismo tiempo de la pérdida de la fe ancestral y del cambio de ambiente y de medio social”; Ramón María del Valle Inclán, *Tirano Banderas* (1927), “sus brazos de acusados tendones tenían un *pathos* barroco y estatuario”, y más adelante, “tenía el *pathos* chispón de cuatro candiles, la verba sentimental y heroica de los pagos tropicales”; o Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (1961), “ellos, después de haber consumido la necesaria cantidad de ginebra, no se trasladaban a su estudio donde, con la contemplación de sus cuadros, podrían hacerse cargo de la ninguna necesidad de atractivos sensoriales en la obra de un alemán para expresar el *pathos* atormentado de un pueblo culpable y en derrota”.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso de Santos, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007; Aristóteles, *Retórica* (trad. Quintín Racionero), Madrid, Gredos, 1990; Cope, Edward Meredith, *The Rhetoric of Aristotle with a Commentary*, 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1877 (=Hildesheim 1970); García Yebra, Valentín, *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974; Gregory, Justina (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008; Grimaldi, William M.A., *Aristotle. Rhetoric I. A Commentary*, N. York, Fordham University Press, 1980; Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols. (trad. José Pérez Riesco), Madrid, Gredos, 1984; Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica* (trad. M<sup>a</sup> José Vega), Madrid, Cátedra, 1991; Schiller, Friedrich von, “Sobre lo patético”, en *Escritos sobre estética* (trad. M. García Morente), Madrid, Tecnos, 1991; Trueba, Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona, Anthropos, 2004.

Antonio LÓPEZ FONSECA

Universidad Complutense (Madrid).