

Incongruencia pragmática y humor en las comedias de Aristófanes

Luz Conti

Universidad Autónoma de Madrid

luz.conti@uam.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-5264-0198>

Pragmatic Incongruity and Humor in Aristophanes' Comedies

El artículo analiza la incongruencia pragmática como recurso humorístico en las comedias de Aristófanes. Se trata de una incongruencia que transgrede las convenciones socioculturales que rigen el intercambio comunicativo y que se traduce con frecuencia en el uso inadecuado de las estrategias de (des)cortesía. Dicho uso se explica sin dificultad en el marco de un microcosmos lúdico en el que el espectador es el destinatario de la interacción entre los personajes. El fin último de Aristófanes es crear un sentimiento de desafiliación con el personaje que es blanco de la descortesía y, al propio tiempo, fortalecer el sentimiento de filiación con el espectador.

Palabras clave: Aristófanes; pragmática; humor; comedia; cortesía; descortesía.

This paper focuses on pragmatic incongruity as a humorous device in Aristophanes' comedies. Such incongruity entails a transgression of the sociocultural conventions that govern communicative exchanges, frequently manifesting itself in the inappropriate use of (im)politeness strategies. This deviation can be readily accounted for within the framework of a ludic microcosm, wherein the audience constitutes the ultimate addressee of the interaction between characters. Aristophanes' aim is to elicit a sense of disaffiliation from the character who is the target of impoliteness, whilst simultaneously reinforcing the sense of affiliation with the audience.

Keywords: Aristophanes; Pragmatics; humor; comedy; politeness; impoliteness.

Cómo citar este artículo / Citation: Conti, Luz (2025) «Incongruencia pragmática y humor en las comedias de Aristófanes», *Emerita* 93 (2), 1379. <https://doi.org/10.3989/emerita.2025.1379>

Recibido: 21/04/2025; *Aceptado:* 18/06/2025; *Publicado:* 16/01/2026.

I. INTRODUCCIÓN

El humor es un tipo de comunicación de carácter universal¹ que combina recursos extralingüísticos (entonación, silabeo, risa del hablante, etc.) y recursos lingüísticos. Tal y como han demostrado estudios recientes, algunos de los recursos lingüísticos del humor, como la ambigüedad, la repetición de términos o la paronimia, son comunes a lenguas y culturas muy distintas².

El humor se basa en la incongruencia³. Esta incongruencia, que parece ser un universal del humor, suele operar con parámetros semánticos, pero se activa gracias a principios pragmáticos. Así, el conocimiento compartido del entorno y sus normas sociales (*common ground*), el contexto comunicativo y situacional o las reglas que determinan el uso apropiado de una unidad lingüística determinada, por poner algunos ejemplos, son imprescindibles no solo para que la incongruencia semántica se cristalice, sino también para que el receptor la entienda como tal⁴. Por lo demás, es evidente que el humor exige habilidades metapragmáticas tanto por parte del hablante, que ha de elegir lo que dice y calibrar sus posibles efectos, como por parte del receptor, que ha de entender en la clave correcta lo que se le dice⁵. Humor y pragmática son, pues, conceptos unidos de forma indisoluble.

Más aún: algunos recursos lingüísticos del humor y, en concreto, del humor de las comedias de Aristófanes, se articulan en torno a factores de tipo pragmático, no semántico⁶. El uso de las estrategias de (des)cortesía, así como la respuesta que reciben, son un claro ejemplo de ello. Este aspecto, que apenas ha recibido atención hasta ahora⁷, será el

¹ Cf., entre otros, Guidi (2017).

² Los juegos de palabras, que explotan fenómenos fonéticos, parecen ser, incluso, universales; cf. Guidi (2012, pp. 362-364) y Attardo (2018, pp. 105-106).

³ Cf. Suls (1972), Forabosco (1992, p. 54) y Perlmutter (2002, p. 155), entre otros. La idea de la incongruencia se remonta a Aristóteles, quien asocia la risa que provoca la comedia con el elemento sorpresivo que hay en ella (Arist., *Rh.* 1412a 19-20). También los escolios de Aristófanes se refieren con frecuencia a λέγειν / εἰπεῖν παρὰ προσδοκίαν como uno de los rasgos de los personajes de las comedias, tal y como indica, por ejemplo, Bilbao-Ruiz (2023). La interpretación de la sorpresa como clave del humor sigue siendo el punto de partida de la mayoría de los estudios sobre las comedias de Aristófanes: entre otros, cf. los trabajos recientes de Filippo (2001-2002), Napolitano (2007), Zimmermann (2014), di Sario (2017) y Kanellakis (2020). Se ha de tener en cuenta, sin embargo, que la sorpresa no es un fenómeno lingüístico, sino la reacción emocional al fenómeno lingüístico-cognitivo de la incongruencia.

⁴ Partiendo de Raskin (1985), que definía el humor como un fenómeno semántico, Attardo y Raskin (1991) elaboraron una nueva teoría que daba un protagonismo esencial a factores pragmáticos tanto en la producción como en la comprensión del humor. En trabajos posteriores, Attardo (1994; 2001; 2020) ha perfilado su concepción pragmática del humor, abriendo nuevas vías al análisis de los textos humorísticos.

⁵ Sobre el concepto de metapragmática consúltase Verschueren (1999, p. 188).

⁶ Sobre la incongruencia basada únicamente en factores pragmáticos véase, entre otros, Meyer (2015, pp. 50-58). Autores como Attardo (2001, pp. 48-49), sin embargo, consideran los factores de tipo semántico como parte esencial de la incongruencia del discurso humorístico.

⁷ El trabajo reciente de Kanellakis (2020, pp. 23-27), por ejemplo, no tiene en cuenta las estrategias pragmáticas como mecanismo del humor. Otros autores sí subrayan la importancia de los factores pragmáticos, pero no los analizan. Este es el caso de Kloss (2001, pp. 16-33), quien, después de proponer un análisis del humor como resultado del fallo de una o varias de las condiciones pragmáticas propuestas por Austin (1962) como garantía de éxito de los actos de habla, lo aplica solo de forma ocasional. Robson (2006, pp. 18-38), por su parte, explica el humor de Aristófanes a partir de la transgresión de las máximas de Grice, pero se centra, básicamente, en fenómenos semánticos. Lloyd (2021, pp. 217 y 222) atribuye el uso

tema central del presente trabajo. El objetivo último de esta investigación consistirá en demostrar la relevancia de la incongruencia pragmática en la interacción comunicativa entre los personajes de Aristófanes.

II. LA PRAGMÁTICA DEL HUMOR

En su dimensión pragmática, el humor se sustenta en la transgresión del principio de cooperación⁸. Este principio, establecido por Grice a partir de la idea de que la comunicación es una actividad social que presupone un talante colaborativo por parte de los interlocutores, se basa en cuatro máximas⁹:

- Máxima de cantidad: Proporcione la información justa; no dé ni información de más ni información de menos.
- Máxima de calidad: Proporcione información veraz y contrastada.
- Máxima de pertinencia: Proporcione información relevante.
- Máxima de manera: Proporcione información clara y ordenada.

Frente a la comunicación *bona fide*, en la que la transgresión de las máximas de cooperación es un hecho puntual que se compensa, generalmente, mediante las implicaturas conversacionales¹⁰, la comunicación *non bona fide*, en la que se enmarca el humor, gravita justamente en torno a la transgresión constante de una o varias de estas máximas¹¹. El discurso humorístico acude, pues, a la insinceridad, la ambigüedad o la información irrelevante, por ejemplo, para generar dos o más marcos interpretativos. En su proceso cognitivo, el receptor se inclina precisamente hacia el marco interpretativo que la incongruencia posterior desactiva¹². Esta incongruencia, sumada al obligado reanálisis de la

de determinadas estrategias de (des)cortesía a la incongruencia cómica, pero no se adentra en el tema. Egea (2025), por último, analiza, al igual que Lloyd, las estrategias de (des)cortesía, pero no la incongruencia pragmática.

⁸ Cf., entre otros, Attardo (2020, p. 61). Para la aplicación de este principio teórico a las comedias de Aristófanes véase Robson (2006, pp. 18-21), quien modifica ligeramente dos de las máximas de Grice.

⁹ Grice (1975, pp. 45-48).

¹⁰ Las implicaturas conversacionales permiten al interlocutor reinterpretar correctamente el mensaje. Por ejemplo, en un diálogo del tipo —¿Qué hora es? —*La clase de Literatura acaba de terminar*, es muy probable que los interlocutores compartan una información que permita al receptor del segundo mensaje inferir aquello que quiere saber. Sobre el concepto de implicatura, véase Grice (1975, pp. 43-45).

¹¹ La diferencia entre una comunicación *bona fide* y una comunicación *non bona fide* fue establecida por Raskin (1985). En p. 103 propone unas máximas específicas para el chiste y, en general, para el discurso humorístico.

¹² Cf., entre otros, Dolitsky (1992, p. 35). Según plantea Yus (1996, pp. 505-508), el receptor opta por el marco interpretativo más relevante, es decir, por el que le interesa más y le supone un esfuerzo interpretativo menor, y no por el marco interpretativo que finalmente se activa. Sobre el concepto de relevancia véase Sperber y Wilson (1986, p. 125). La importancia de las asunciones o reglas cognitivas tanto en la producción como en la comprensión del humor ha sido subrayada recientemente por Jodłowiec y Piskorska (2024, p. 439), entre otros.

información recibida en una clave que en un primer momento no había sido contemplada, provoca, o al menos así lo pretende el creador de humor, la risa del receptor¹³.

El chiste, unidad mínima del discurso humorístico, consta únicamente de estos tres elementos que acabamos de describir: *Premisa seria – Incongruencia – Resolución*¹⁴. Los géneros humorísticos más complejos, como la comedia, se caracterizan por la sucesión de chistes¹⁵. Estos chistes se integran en unidades estructurales y temáticas de la obra. Los chistes son utilizados por el autor para cerrar estas unidades, pero también para marcar puntos intermedios en ellas¹⁶.

Las comedias de Aristófanes se configuran también de este modo. En *La paz*, por ejemplo, el prólogo, primera unidad estructural y temática, presenta varios chistes intermedios. Uno de ellos es el siguiente.

Dos criados están alimentando con excrementos al enorme escarabajo de su amo. Uno se queja de la tarea tan espantosa que tienen que hacer y especula sobre la identidad del dios que les ha enviado el animal:

- (1) χῶτου ποτ' ἐστὶ δαιμόνων ἢ προσβολή | οὐκ οἶδ'. Ἀφροδίτης μὲν γὰρ οὗ μοι φαίνεται,
| οὐ μὴν Χαρίτων γε ... (*Pax* 38-40)¹⁷.

No sé qué divinidad nos lo ha podido enviar. *No me parece* que haya sido *Afrodita*, y *las Gracias* desde luego que tampoco.

El otro criado, que está oyendo a su compañero, le pregunta de qué dios procede el animal¹⁸. El criado quejumbroso responde entonces:

¹³ Según sugiere Forabosco (2008, p. 50), el humor está asociado con la resolución parcial de la incongruencia, no con su resolución total, ya que la resolución total de la incongruencia da lugar a una lectura seria. Obviamente, si el receptor del mensaje no es capaz de resolver la incongruencia, el humor también se trunca.

¹⁴ Cf. Attardo (1998). En un chiste como el siguiente se distinguen perfectamente esas tres fases: *Si no estás enamorado el día de San Valentín no te preocupes; tampoco tienes que estar muerto el Día de Todos los Santos*. La primera oración establece la premisa seria: es un hecho que algunas personas, cuando no están enamoradas, se entristecen cuando llega San Valentín. El receptor del mensaje espera, pues, que el hablante subraye algunas de las ventajas de no tener pareja. En la segunda oración surge la incongruencia, ya que el paralelismo entre ser protagonista en San Valentín y serlo el Día de Todos los Santos es inesperado y absurdo. El receptor resuelve la incongruencia con un reanálisis de la misma: la falta de protagonismo en fechas señaladas puede presentar ventajas.

¹⁵ Para una clasificación de los géneros humorísticos consúltese el trabajo de Tsakona (2017).

¹⁶ Attardo (2001, pp. 28-29) distingue entre las resoluciones que cierran una unidad (*punch lines* o *ganchos*) y las resoluciones intermedias (*jab lines* o *remates*). Para la terminología en castellano véase, entre otros, Ruiz Gurillo (2019, p. 187).

¹⁷ Los datos se han tomado del *Thesaurus Linguae Graeca, A Digital Library of Greek Literature* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/inst/tsearch.jsp>). Las traducciones de los ejemplos son propias.

¹⁸ Este segundo criado ha creído, a partir de la premisa seria del otro, que el escarabajo procede de alguna divinidad con unas propiedades distintas de las que caracterizan a Afrodita y las Gracias. Hemos de tener en cuenta, además, la más que probable asunción por parte de este criado de que, al tratarse de un regalo divino, el animal podría suponer algún beneficio para ellos.

- (2) ... Οὐκ ἔσθ' ὅπως | τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας οὐ Διὸς Σκαταιβάτου¹⁹ (*Pax* 41-42).
No hay otra: esto es un monstruo de Zeus, lanzador de mierda.

Tras este chiste, los criados interpelan al público y comienzan a explicar el argumento de la obra.

III. LA INCONGRUENCIA PRAGMÁTICA EN ARISTÓFANES

Los personajes de Aristófanes transgreden permanentemente las máximas de cooperación de Grice. Y ello es así porque Aristófanes, como cualquier autor de comedia, supone que el receptor de su humor va a percibir —y a desentrañar— la incongruencia pragmática desde un prisma distinto del habitual. En efecto, en los géneros humorísticos, el receptor acepta sin reticencias situaciones extrañas, incluso estrambóticas, ya que parte de la base de que tienen algún sentido, aunque no sepa exactamente cuál ni le preocupe demasiado saberlo²⁰.

Para un lector ajeno a los códigos que Aristófanes compartía con su público, la falta de cooperación más fácil de detectar es aquella que afecta al contenido semántico de los mensajes.

Volvamos a la *La paz*. Trigeo, que acaba de llegar al cielo para entrevistarse con Zeus, es recibido por un malhumorado Hermes. Importunado por el mal olor del escarabajo, el dios se dirige al forastero con una acumulación de insultos, entre los que destacan *μιαρός* ‘abominable’ y sus variantes intensificadoras *παμμίαρος* y *μιαρώτατος*. A continuación, pregunta a Trigeo cómo ha conseguido llegar hasta el cielo, cerrando su intervención con el mismo apelativo, pero ahora en otra variante que intensifica aún más la fuerza ilocutiva de sus palabras, *μιαρῶν μιαρώτατος*. Antes de que Trigeo le responda, Hermes formula una nueva pregunta, esta vez para averiguar el nombre del visitante. Como vemos, el dios no es solo un hablante descortés, sino también disparatado, pues parece estar más interesado en repetir una información que el interlocutor no necesita y que es, además, irrelevante, que en obtener información de él²¹. Trigeo, por su parte, en lugar de decir lo que Hermes espera oír, aprovecha la última forma del apelativo que tantas veces ha recibido, *μιαρώτατος*, para decir que ese es su nombre. Del mismo modo que los insultos de Hermes no han enfadado a Trigeo, ahora el dios tampoco se enfada ante la información insincera e irrelevante de su interlocutor²². De hecho, sigue preguntando para averiguar la identidad del mortal que tiene ante sus ojos. Trigeo, haciendo gala de una falta absoluta de deseo de cooperar con su interlocutor, repite dos veces más el mismo término:

¹⁹ El epíteto de Zeus era *Καταιβάτης* ‘lanzador de rayos’, no *Σκαταιβάτης*. La paronimia da lugar a un cambio profundo de significado. Obviamente, Zeus, lanzador de mierda, no existe.

²⁰ Forabosco (2008, pp. 48-49).

²¹ Sobre el efecto cómico de la repetición en Aristófanes véase, entre otros, Kloss (2001, pp. 212-221).

²² Sobre este punto véase § IV.

- (3) EP. ὦ²³ *μιαρὲ καὶ τόλμηρε κἀναίσχυντε σὺ | καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαιώτατε, | πῶς δεῦρ' ἀνήλθες, ὦ μιαιῶν μιαιώτατε; | Τί σοί ποτ' ἔστ' ὄνομ'; Οὐκ ἔρεϊς;* TP. *Μιαιώτατος.* | EP. Ποδαπὸς τὸ γένος δ' εἶ; φράζε μοι. TP. *Μιαιώτατος.* | EP. Πατήρ δέ σοι τίς ἐστιν; TP. Ἐμοί; *Μιαιώτατος* (Pax 182-187).
 Her. —*ἰ*Τύ, *abominable*, atrevido y desvergonzado! *ἰAbominable, completo abominable, requeteabominable!* *¿Cómo has llegado hasta aquí, oh, tú, requeteabominable entre los abominables? ¿Cómo te llamas? ¿No me lo piensas decir o qué?*
 Tr. —*Requeteabominable.*
 Her. —*¿De qué familia eres? Dime.*
 Tr. —*De requeteabominable.*
 Her. —*¿Quién es tu padre?*
 Tr. —*¿El mío? Requeteabominable.*

Cuando la falta de cooperación —y la consiguiente incongruencia— se produce, sobre todo, en el manejo de las convenciones que rigen el intercambio comunicativo, la comprensión del humor resulta más difícil para el lector moderno, pues le exige un conocimiento, aunque sea aproximado, de la realidad sociocultural en la que están inmersos los interlocutores. En Aristófanes, los ejemplos de este tipo de humor son abundantísimos. Empecemos por la parodia.

La parodia se basa, como es sabido, en la incongruencia, en concreto, en la incongruencia entre forma y contenido²⁴. Ahora bien, desde un punto de vista formal, la parodia no solo se sustenta en la reproducción, más o menos exacta, de fragmentos del modelo que se imita con propósito burlesco, sino también en la recreación del estilo de ese modelo, es decir, del uso particular de la lengua que lo caracteriza²⁵. Por ejemplo, la despersonalización y las formulaciones indirectas son, como sabemos, recursos típicos de la tragedia²⁶. Como podemos imaginar, el empleo de estos recursos por parte de los personajes de Aristófanes es, en la mayoría de los casos, incongruente, por lo que ha de leerse en clave paratrágica²⁷. Se trata de una incongruencia que surge de factores pragmáticos, ya que la comunicación poco directa y, por ende, oscura, tiene lugar en un contexto situacional y discursivo inapropiado²⁸.

²³ Como señala Dickey (1996, p. 201), en Aristófanes el vocativo va precedido por la interjección ὦ en el 80% de los casos. Para los valores de ὦ véanse Dickey (1996, pp. 199-206) y Labiano (2000, pp. 317-331). Se trata de una cuestión difícil en la que no podemos entrar aquí.

²⁴ Cf., entre otros, Rau (1967, p. 11). La paratragedia de las comedias de Aristófanes ha sido objeto de numerosos estudios. Además del libro de Rau (1967), que sigue siendo obra de referencia, cabe mencionar, entre otros, los trabajos de Mastromarco (2006), di Sario (2017) y Farmer (2017). Sobre la parodia de los poemas homéricos en Aristófanes, véase, entre otros, Macía Aparicio (2000).

²⁵ Sobre la base lingüística del estilo véase, por ejemplo, Black (2006, pp. 2-16). Para el caso concreto de Aristófanes y su parodia del estilo trágico consúltense, entre otros, Dover (1987, pp. 224-236). Es importante subrayar que la presencia de rasgos lingüísticos de la tragedia en la comedia no siempre tiene un fin paródico, tal y como muestra Zimmermann (2014, p. 135).

²⁶ Sobre este punto véanse, entre otros, Battezzato (2012, pp. 318-319), van Emde Boas (2017, p. 23) y Willi (2019, pp. 113-117 y 124-129).

²⁷ Como indica Mastromarco (1994, p. 159), en la Atenas de Aristófanes las alusiones menos obvias a la tragedia solo eran captadas por los espectadores cultos. En nuestra opinión, el estilo trágico era reconocido por el grueso del público.

²⁸ Otro tanto puede decirse del uso del estilo jurídico o del estilo de la prosa sofística, por ejemplo.

Centrémonos en el prólogo de *Las Tesmoforias*. Mnesíloco, cansado de que Eurípides lo lleve a la carrera de acá para allá, quiere que este le diga, por fin, adónde van. Ahora bien, en lugar de recurrir a una expresión directa y clara, el pariente de Eurípides utiliza una construcción impersonal y formula su petición en forma de pregunta, es decir, en forma de expresión de tipo indirecto. Las peticiones y, en general, los actos de habla directivos, comprometen la imagen social del interlocutor, lo que explica que los hablantes las formulen, con frecuencia, con estrategias de cortesía negativa. Estas estrategias reflejan el deseo del hablante de respetar la imagen social de su interlocutor y, al propio tiempo, de mantener la distancia con él²⁹. Sin embargo, la confianza que podemos suponer entre parientes, sumada a la situación intrascendente en la que uno y otro están envueltos, hace innecesario —e impropio— el uso de dichas estrategias.

Pero eso no es todo. Mnesíloco combina estas estrategias, propias de un registro elevado, con una expresión coloquial, *πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῇ μ' ἐκβαλεῖν*³⁰, lo que acentúa la incongruencia de sus palabras³¹. Eurípides, por su parte, se sirve también de un tono innecesariamente indirecto para negarse a cumplir la petición de su pariente³²:

- (4) MN. *Οἷόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῇ μ' ἐκβαλεῖν, | παρὰ σοῦ πυθέσθαι ποῖ μ' ἄγεις, ὠῖριπίδῃ;* | EY. *Ἄλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα ὅψει παρεστώς*³³ (*Thes.* 3-5).

Mn. —*¿Me sería posible oír de ti, Eurípides, adónde me llevas antes de que eche hasta lo último de los higadillos?*

Eu. —*No hay necesidad de que oigas lo que en un instante vas a ver con tus propios ojos.*

Como podemos imaginar, no solo las construcciones indirectas que evocan la tragedia son utilizadas de forma incongruente³⁴. La expresión interrogativa *βούλει* (*βούλεσθε*) + 1ª persona del subjuntivo, por ejemplo, formulación indirecta de un ofrecimiento o de

²⁹ Cf. Brown y Levinson (1987, pp. 129-130 y 132-136). Sobre el concepto de imagen véase Goffman (1967, pp. 5 y 31). Hemos de tener en cuenta que la interacción hace que los hablantes negocien y renegocien tanto su propia imagen social como la imagen social de su interlocutor, lo que determina, en última instancia, el rumbo del intercambio comunicativo; entre otros, cf. Spencer-Oatey (2008, pp. 14-15).

³⁰ Sobre *κομιδῇ*, intensificador propio del ático, véanse Austin y Olson (2004, p. 53). Téngase en cuenta, además, que *κομιδῇ* se inserta en una oración cuyo contenido, mundano donde los haya, es ya hiperbólico. Según muestran Austin y Olson (2004, pp. 52-53), los personajes de Plauto también se quejan del sufrimiento de sus higadillos (*bazo*, en sentido literal) cuando han de moverse más de lo que quisieran.

³¹ Lo que entendemos por registro elevado se corresponde con un estilo comunicativo marcado por la distancia; el registro coloquial, por un estilo comunicativo marcado por la expresividad (cf., entre otros, Spencer-Oatey 2008, p. 28). Uno y otro estilo comunicativo son difícilmente combinables en una misma intervención.

³² Eurípides hace que la conversación, que se extiende unos versos más, resulte cada vez más críptica. Mnesíloco, cansado de divagaciones, hace intentos por volver a la realidad.

³³ Rau (1967, pp. 157-158), hace notar la semejanza entre estas palabras de Eurípides y las que pronuncia Helena en *Or.* 81.

³⁴ Aunque las expresiones indirectas no siempre tienen como fin último potenciar la armonía en la comunicación, son una estrategia que los hablantes asocian, en principio, con un comportamiento cortés. Sobre este punto véanse Watts (2003, pp. 93-95), Caffi (2007, pp. 49-51) y Ruytenbeek (2021, p. 143).

una propuesta³⁵, está también vinculada en algunos casos con una transgresión manifiesta de una o varias de las máximas de Grice. Centremos nuestra atención en la expresión de ofrecimientos³⁶.

Los ofrecimientos son actos de habla que ocupan una posición intermedia entre los actos de habla comisivos, es decir, los que expresan el compromiso del hablante de llevar a cabo una acción verbal dada, y los actos de habla directivos, utilizados por el hablante con el propósito de que el receptor de su mensaje haga algo³⁷. Además de su naturaleza mixta, los ofrecimientos presentan otro rasgo diferenciador: la inclusión de un componente condicional, ya que el hablante solo cumple su ofrecimiento si el interlocutor expresa su conformidad con ello³⁸.

Tanto el ofrecimiento como el rechazo a un ofrecimiento son actos de habla amenazantes, pues ponen al receptor del mensaje en una situación incómoda. Ahora bien, el grado de amenaza de uno y otro acto de habla no es el mismo, ya que el rechazo a un ofrecimiento expone más la imagen social del interlocutor que el ofrecimiento mismo. Por ello, justamente, los hablantes tienden a formular los ofrecimientos de forma indirecta³⁹, mientras que, cuando rechazan un ofrecimiento, lo habitual es que no solo acudan a formulaciones indirectas, sino también a estrategias que retrasan o enmascaran una negativa explícita⁴⁰. Pero ¿interactúan así los personajes de Aristófanes? La respuesta es no.

Comencemos a describir los datos. La construcción que ahora analizamos, que podemos calificar de cortés, es característica de los personajes femeninos de Aristófanes⁴¹. Si tenemos en cuenta que el estilo comunicativo de las mujeres es, por lo general, más empático y colaborativo que el de los hombres⁴², este dato no resulta en absoluto sorprendente, pues estamos ante una fórmula indirecta orientada hacia el interlocutor, no

³⁵ Los ofrecimientos están vinculados con el uso del subjuntivo en primera persona del singular (cf. ¿*Quieres que te acerque al dentista?*), mientras que las propuestas lo están con el uso del subjuntivo en primera persona del plural (cf. ¿*Quieres que vayamos hoy al cine?*). A diferencia de los ofrecimientos, las propuestas suponen la implicación tanto del hablante como del interlocutor en el desarrollo de la acción verbal. Sobre este aspecto véanse Risselada (1993, pp. 43, 47, 188-189) y Mazzanti y Macedo (2025, p. 507).

³⁶ Para el análisis sintáctico, semántico y pragmático de βούλει (βούλεσθε) + 1ª persona del subjuntivo véanse Mazzanti y Macedo (2025, pp. 501-508).

³⁷ Cuando un hablante ofrece algo de forma sincera, su intención es que el interlocutor lo acepte. Pérez Hernández (2001) propone un *continuum* entre los actos de habla comisivos y los actos de habla directivos. Según la autora (p. 78), los ofrecimientos están más cerca de los actos de habla comisivos que de los directivos.

³⁸ Wunderlich (1977, p. 43).

³⁹ Tipo ¿*Tè sirvo más arroz?*, en lugar de *Tè sirvo más arroz*.

⁴⁰ Cf. Shigeta (1974). Pensemos en *El arroz está riquísimo, pero ya me he comido un plato enorme. Prefiero no tomar más*. Sobre esta y otras características de los actos de habla de rechazo a un ofrecimiento véase Maróti (2016, pp. 79-82).

⁴¹ De un total de siete ejemplos de ofrecimientos (*Eq.* 36, 52, *Lys.* 821, 938, *Ra.* 127, *Au.* 1689, *Th.* 553), tres están en boca de mujeres (*Lys.* 821, 938 y *Th.* 553). En las *Tesmoforias* quien habla es, en realidad, Mnesíloco, pero, al estar disfrazado de mujer, podemos suponer que habla tal y como lo haría una mujer. En *Au.* 813 y *Ra.* 416 los personajes formulan propuestas, no ofrecimientos.

⁴² Cf., entre otros, Coates (2013, p. 217). Para el caso concreto de Aristófanes véanse, por ejemplo, Willi (2003, p. 179), quien se refiere precisamente a esta construcción, Sommerstein (2009, pp. 36-38) y Meluzzi (2016).

hacia el hablante⁴³. Lo llamativo, y clave del humor, sin duda, es que las mujeres de las comedias de Aristófanes utilizan esta construcción, pero no son en absoluto ni corteses ni colaborativas.

Para empezar, dos de los tres personajes femeninos ignoran el componente condicional del ofrecimiento, pues lo cumplen en contra de la voluntad de su interlocutor. El siguiente pasaje es muy elocuente: Mirrina, a pesar de la resistencia de un Cinesias dominado por el deseo, trae el perfume que acaba de ofrecerle (v 941)⁴⁴. Es más, antes ir a buscarlo hace saber a su marido lo poco que le importa su negativa. Mirrina se sirve, pues, de una fórmula de cortesía, pero no para garantizar la armonía comunicativa con Cinesias, sino para imponer su voluntad⁴⁵: evitar el encuentro íntimo con él. Cuando su estrategia fracasa, abandona el tono cortés y expresa directa y claramente sus intenciones. Cinesias, por su parte, expresa de forma también directa y sin estrategias de retardo el rechazo al ofrecimiento de ella:

- (5) Μν. Βούλει μυρίσω σε; Κι. Μὰ τὸν Ἀπόλλω μὴ 'μέ γε. | Μν. Νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ἣν τε βούλῃ γ' ἣν τε μή (Lys. 938-939).
 Mi. —¿*Quieres que te perfume?*
 Cin. —¡No, por Apolo! A mí no.
 Mi. —¡*Por Afrodita que sí! Quieras o no quieras.*

La tercera mujer, una vieja, se sirve de esta fórmula para expresar una amenaza, no un ofrecimiento, por lo que el efecto de sus palabras es claramente descortés. Por lo demás, su interlocutor, un viejo, responde a una pregunta que no espera respuesta, ya que es obvio que ni él ni nadie quiere recibir un puñetazo⁴⁶. Ella utiliza una construcción cortés con un contenido descortés; él aporta información innecesaria y, por tanto, irrelevante:

- (6) Γν. τὴν γνώθον βούλει θένω; | Γε. μηδαμῶς· ἔδεισά γε (Lys. 821-822).
 Vieja —¿*Quieres que te pegue un puñetazo?*
 Viejo — Para nada. Menudo miedo me das.

Curiosamente, los hombres que utilizan la expresión interrogativa βούλει (βούλεσθε) + 1ª persona del subjuntivo lo hacen de forma más consecuente que las mujeres. La única

⁴³ En ¿*Te sirvo más arroz?*, por ejemplo, el hablante orienta hacia sí mismo el ofrecimiento, no hacia el receptor.

⁴⁴ En las *Tesmoforias* (v. 555), la mujer en la que se ha travestido Mnesíloco también ignora la negativa de su interlocutor, un personaje femenino anónimo.

⁴⁵ Como sabemos, uno de los tópicos sobre las mujeres es su poder persuasivo y seductor sobre los hombres. McClure (1999, p. 62) defiende que este rasgo atribuido a las mujeres se refleja en la representación literaria que se hace de ellas, y no en su forma de hablar. Pasajes como el que estamos tratando ahora apuntan, claramente, a que la habilidad persuasiva de las mujeres se refleja también en las estrategias lingüísticas que utilizan, aunque sea de forma insincera.

⁴⁶ En las preguntas retóricas, como la de la vieja, el hablante conoce la respuesta y presupone que el interlocutor también la conoce. Véase, entre otros, Conti (2025, p. 652).

excepción es el siguiente pasaje, en el que Posidón intuye el verdadero propósito del tragón de Heracles y rechaza su ofrecimiento. Como vemos, la estrategia de cortesía insincera de Heracles resulta infructuosa. Posidón, por otro lado, no siente reparo alguno ni en hacer saber a su interlocutor que se ha dado cuenta de sus intenciones ni en rechazar abiertamente el ofrecimiento que acaba de recibir:

- (7) Ηρ. βούλεσθε δῆτ' ἐγὼ τέως | ὅππῃ τὰ κρέα ταυτὶ μένων; ὑμεῖς δ' ἴτε. | Πο. ὅπῃς σὺ κρέα; πολλήν γε τενθείαν λέγεις. | οὐκ εἴ μεθ' ἡμῶν; (Au. 1689-1692)
 Her. —¿*Queréis que yo me quede aquí mientras voy cocinando la carne?* Id vosotros.
 Po. —¿*Cocer tú la carne, dices? Mucha glotonería es lo que tienes.* Venga, ¿es que no piensas venir con nosotros o qué?

También las estrategias de cortesía positiva, dirigidas a reducir la distancia con el interlocutor y a fortalecer la solidaridad con él, se utilizan de forma incongruente. Pensemos, por ejemplo, en el uso que hace Estrepsiades del diminutivo al dirigirse a Sócrates⁴⁷. Nuestro personaje ni conoce a su interlocutor ni siente aprecio alguno por él. No utiliza, pues, el diminutivo de forma sincera, sino como intento desesperado de llamar la atención del filósofo, ensimismado en sus cavilaciones, y como artimaña para engatusarlo. Al igual que Hermes y Trigeo (3), Sócrates tampoco parece ofenderse ante la falta de respeto de su interlocutor:

- (8) Στ. ... ὦ Σωκράτης. | ἴθ' οὗτος ἀναβόησον αὐτόν μοι μέγα. | Μα. αὐτὸς μὲν οὖν σὺ κάλεσον· οὐ γάρ μοι σχολή. | Στ. ὦ Σώκρατες. ὦ Σωκρατίδιον | Σω. τί με καλεῖς, ὦ ῥήμερε; (Nu. 219-223).
 Est. —¿*Sócrates!* ¡Tú! ¡Anda, hazme el favor de darle un grito!
 Disc. —Lámalo tú mismo, que no me sobra el tiempo.
 Estr. —¿*Sócrates!*, ¿*Socratín!*
 Sóc. —¿Por qué me llamas, ser efímero?

Como vemos, el uso incongruente de las expresiones de cortesía es un recurso humorístico muy productivo en las comedias de Aristófanes. Esta incongruencia se manifiesta, básicamente, en los siguientes fenómenos:

- Uso en contextos discursivos o situacionales inadecuados (cf. 4 y 8).
- Combinación entre un registro elevado y un registro coloquial (cf. 4).
- Uso insincero: las estrategias de cortesía son un medio del hablante para alcanzar sus objetivos, no para garantizar la armonía comunicativa con el interlocutor (cf. 5, 7 y 8).
- Uso de una fórmula cortés con un contenido descortés (cf. 6).

⁴⁷ Sobre el uso del diminutivo en Aristófanes véanse, entre otros, los trabajos recientes de Meluzzi (2017) y de Lloyd (2021, p. 214).

El uso incongruente de las expresiones de cortesía es lo que provoca que los personajes de Aristófanes resulten, de facto, descorteses, ya que se sirven de la cortesía verbal para atentar contra las normas sociales establecidas y, en consecuencia, contra la imagen del interlocutor⁴⁸.

1. Interacción comunicativa e incongruencia

La interacción entre los personajes de Aristófanes es incongruente. En efecto, estos personajes utilizan expresiones de descortesía no solo en respuesta a la descortesía de su interlocutor, sino también en respuesta a lo que en un principio parecen ser fórmulas de cortesía (cf. Ejemplos 5 y 7). Pero eso no es todo. Es muy frecuente que los personajes de Aristófanes ignoren el ataque de otro (cf. Ejemplos 3 y 8) e incluso que respondan de forma cortés a dicho ataque. Pongamos un ejemplo de esto último.

En oraciones afirmativas, la primera persona del singular del optativo potencial presenta un uso como expresión de la cesión del hablante, bien ante los deseos de su interlocutor, bien ante el propio peso de las circunstancias. En estos contextos, el optativo funciona como estrategia de mitigación, ya que permite al hablante reducir el posible impacto de la expresión directa de sus reservas. Pues bien, en *Las aves*, Pistetero aconseja al geómetra Metón que se vaya de la ciudad. Este intenta adivinar, sin éxito, el motivo por el que debe marcharse. Finalmente, Pistetero se lo hace saber. Las palabras de Pistetero son un claro ataque contra la imagen de Metón, aunque formulado de un modo indirecto. Metón, sin embargo, no responde con descortesía a la descortesía. Muy al contrario: asume que está en peligro y se compromete a hacer lo que parece convenirle más:

(9) ΠΙ. - ... Ὁμοθυμαδὸν | σποδεῖν ἅπαντας τοὺς ἀλαζόνας δοκεῖ. ΜΕ. - Ὑπάγοιμι
τᾷρ' ἄν (Au. 1015-1016).

Pi. —Se ha decidido por unanimidad expulsar a todos los charlatanes.

Me. —Entonces tendré que escabullirme.

En resumen, la incongruencia de las reacciones de los personajes de Aristófanes a la cortesía o la descortesía de su interlocutor adopta tres formas:

- Falta de reacción ante un mensaje descortés (cf. 3 y 8).
- Respuesta descortés a un mensaje cortés (cf. 5 y 7).
- Respuesta cortés a un mensaje descortés (cf. 9).

⁴⁸ Para una definición de la descortesía verbal véanse Culpeper (2005, p. 38), y Culpeper (2011, p. 17).

IV. COMEDIA Y DESCORTESÍA VERBAL

En la vida cotidiana, la descortesía es, sin duda alguna, disruptiva. Ahora bien, en el mundo paralelo creado por la comedia, la descortesía y, en general, el intercambio comunicativo, funciona con unos códigos particulares. Para empezar, en la comedia hay un doble receptor del mensaje: el interlocutor y el espectador (o lector). Los personajes interactúan entre sí, lógicamente, pero el destinatario último de esta interacción es el espectador, es decir, una persona que, consciente de estar inmersa en un microcosmos lúdico, disfruta de un intercambio comunicativo *non bona fide* que en condiciones normales le resultaría desconcertante, desagradable o lo uno y lo otro. Ahora bien, ¿por qué se divierte el espectador con la descortesía incongruente de los personajes de la comedia? Por el propio placer de resolver los retos cognitivos que se le van planteando, pero, sobre todo, por el sentimiento de superioridad que le proporciona el saberse a salvo de los apuros que aquejan a otros⁴⁹. La descortesía de la comedia es, en definitiva, un recurso para generar desafiación entre el espectador y el personaje —o la persona— que es blanco de dicha descortesía⁵⁰. Esa desafiación fortalece, a su vez, el sentimiento de filiación o solidaridad entre autor y espectador⁵¹. De hecho, el humor es un instrumento muy útil no solo para potenciar los valores de los miembros de un grupo dado, en este caso el de los espectadores, sino también para incorporar las propias convicciones del autor al ideario de dicho grupo⁵².

Ahora bien, la descortesía de la comedia y, en general, de los géneros humorísticos, ha de evitar tanto la crueldad extrema como el enfrentamiento abierto entre los personajes, ya que es fundamental que el espectador no sienta empatía con quien está en apuros o, incluso, en una situación desesperada⁵³. Es imprescindible, pues, que la comedia no muestre ni a personas hirientes ni a personas sufrientes, sino a figuras inmersas en un mundo propio sin concomitancias con el mundo real de los sentidos.

Vistas desde esta perspectiva, las acciones y reacciones de los personajes de Aristófanes cobran un significado pleno. Así es, tanto el uso incongruente de la (des)cortesía como la reacción incongruente ante ella, ya sea por medio del silencio o de una respuesta disparatada, son recursos infalibles para desactivar el conflicto⁵⁴. Enseguida surgirá otro, claro está, pero este nuevo conflicto también será desactivado.

⁴⁹ A este respecto véase Culpeper (2005, p. 45) y Culpeper (2011, p. 234).

⁵⁰ Cf. Dynel (2013, p. 112). Sobre los conceptos de *filiación* y *desafiación* véanse, entre otros, Kothoff (1996), Dynel (2010) y Haugh (2010).

⁵¹ Como señala Dynel (2013, p. 114), la comedia construye al mismo tiempo dos grupos: uno en el que se integran el autor y el espectador y otro, ajeno a ellos, conformado por los personajes o personas que son blanco de la descortesía.

⁵² Aristófanes explota con maestría una y otra faceta del humor. Para un análisis de la relación de Aristófanes con su público, véanse, entre otros, Olson (2010), quien hace un recorrido por la bibliografía más relevante al respecto, y Kamen (2020, pp. 57-59), que se centra en los insultos. Sobre la doble función del humor como vehículo ideológico, consúltese, entre otros, Critchley (2002, pp. 246-254).

⁵³ El espectador no solo ha de ser capaz de desactivar su sensibilidad, como señala Forabosco (2008, p. 56), sino también de disfrutar con el mal ajeno, cf. Culpeper (2011, p. 235).

⁵⁴ Según indica Dynel (2013, p. 135), en las series televisivas la cámara apenas muestra la reacción de quienes son blanco de la descortesía de otros. Lo importante es, como señala la autora, que el espectador disfrute de esta descortesía y se identifique con quien hace uso de ella.

V. CONCLUSIONES

El presente trabajo permite extraer las siguientes conclusiones:

1. Partiendo de un principio que parece ser universal, el humor de las comedias de Aristófanes se basa en la incongruencia resultante de la transgresión de los principios de cooperación de Grice. Desde un punto de vista estructural, las comedias se organizan a partir de unidades temáticas en las que los chistes, con un esquema *Premisa seria – Incongruencia – Resolución*, marcan tanto el punto final como posibles puntos intermedios.

2. La transgresión de los principios de Grice no solo atañe a la información que transmiten los personajes y al modo en que la transmiten, sino también al uso que hacen de las convenciones que rigen el intercambio comunicativo. La incongruencia opera, pues, tanto con factores semánticos o, dicho con mayor exactitud, semántico-pragmáticos, como con factores exclusivamente pragmáticos. De hecho, buena parte de la incongruencia de las comedias de Aristófanes descansa justamente en el uso inadecuado que hacen los personajes de las estrategias de (des)cortesía en su interacción comunicativa.

3. La incongruencia de las estrategias de cortesía se manifiesta, bien en el uso en un contexto situacional o discursivo inadecuado, bien en el uso insincero o bien en el uso con un contenido claramente descortés. El efecto de estas estrategias de cortesía es, por tanto, descortés. También se observa la combinación entre un registro elevado y un registro coloquial.

4. Los personajes de Aristófanes reaccionan con frecuencia de manera incongruente a la (des)cortesía de su interlocutor: en ocasiones guardan silencio ante un mensaje descortés; en otras, responden con descortesía a lo que parece ser un mensaje cortés y en otras, por último, responden de forma cortés a un mensaje descortés.

5. La incongruencia en el uso de las estrategias de (des)cortesía se explica si tenemos en cuenta que, en la comedia, la descortesía no es una estrategia utilizada por un personaje para ofender a otro, sino un medio del que se sirve el autor para crear un sentimiento de desafiliación entre el espectador y personaje blanco de la descortesía. Ahora bien, para que esta desafiliación surja y se mantenga, es esencial que la descortesía no genere en el escenario ni conflicto ni sufrimiento; por eso la descortesía rara vez se responde con descortesía. El sentimiento de desafiliación generado entre el espectador y el blanco de la descortesía tiene como fin último, o así lo pretende el autor, el fortalecimiento del sentimiento de filiación o solidaridad entre el autor y su público.

Agradecimientos

Agradezco tanto a los informantes anónimos de este artículo como a R. Fornieles, M. González y M. Macedo sus críticas y comentarios.

Fuentes de financiación

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Actos de habla indirectos e interacción en Griego Antiguo» (PID2021-122489NB-I00).

Declaración de conflicto de intereses

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría

Luz Conti: conceptualización, obtención de fondos, investigación, metodología, administración de proyecto, validación, supervisión, visualización, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA

- Attardo, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Berlín – Nueva York: Walter de Gruyter.
- Attardo, S. (1998) «The analysis of humorous narratives», *Humor* 11 (3), pp. 231-260.
- Attardo, S. (2001) *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlín – Nueva York: Walter de Gruyter.
- Attardo, S. (2018) «Universals in puns and humorous wordplay», en Winter-Froemel, E. y Thaler, V. (eds.), *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, Berlín – Nueva York: Walter de Gruyter, pp. 89-109.
- Attardo, S. (2020) *The Linguistics of Humor: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Attardo, S. y Raskin, V. (1991) «Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model», *Humor* 4 (3-4), pp. 293-347.
- Austin, C. y Olson, S. D. (2004) *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford: Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1962) *How to do things with words*, Oxford: Oxford University Press.
- Battezzato, L. (2012) «The Language of Sophocles», in Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden – Boston: Brill, pp. 305-324.
- Bilbao-Ruiz, J. (2023) «Comedia y humor en los escolios de Aristófanes: γέλως y κωμωδία», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 33, pp. 195-214.
- Black, E. (2006) *Pragmatic Stylistics*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Brown, P. y Levinson, S. C. (1987) *Politeness. Some universals in Language usage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caffi, C. (2007) *Mitigation*, Ámsterdam: Elsevier.
- Coates, J. (2013) «Language, Gender and Career», en *Women, Men and Everyday Talk*, pp. 209-227.
- Conti, L. (2025) «The Pragmatics of rhetorical questions in Sophocles' tragedies: An analysis of Antigone and Electra», en Striano, A., Verano, R. y de la Villa, J. (eds.), *Advances in Ancient Greek Linguistics*, Berlín – Nueva York: Walter De Gruyter, pp. 641-657.
- Critchley, S. (2002) *On Humour*, Londres: Routledge.
- Culpeper, J. (2005) «Impoliteness and entertainment in the television quiz show: The Weakest Link», *Journal of Politeness Research* 1, pp. 35-72.
- Culpeper, J. (2011) *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickey, E. (1996) *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*, Oxford: Clarendon Press.
- Dolitsky, M. (1992) «Aspects of the unsaid in humor», *Humor* 5 (1-2), pp. 33-43.
- Dover, K. (1987) *Greek and the Greeks: Collected Papers: Language, Poetry, Drama*, Oxford – Nueva York: Blackwell Publishers.
- Dynel, M. (2010) «Friend or foe?», en Witczak-Plisiecka, I. (ed.), *Pragmatic Perspectives on Language and Linguistics 2009*, vol. II, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 175-205.
- Dynel, M. (2013) «Impoliteness as disaffiliative humour in film talk», en Dynel, M. (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*, Ámsterdam – Filadelfia: John Benjamins, pp. 105-144.

- Egea, J. (2025) «La (des)cortesía de Dioniso y Jantias en *Las Ranas* de Aristófanes», *CFC. Estudios griegos e indoeuropeos* 35, pp. 229-251.
- van Emde Boas, E. (2017), *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford: Oxford University Press.
- Farmer, M. C. (2017) *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford: Oxford University Press.
- Filippo, A. (2001-2002) «L' aprosdoketon in Aristofane», *Rudiae* 13-14, pp. 57-144.
- Forabosco, G. (1992) «Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity», *Humor* 5 (1), pp. 45-68.
- Forabosco, G. (2008) «Is the concept of incongruity still a useful construct for the advancement of humor research?», *Lodz Papers in Pragmatics* 4 (1), pp. 45-62.
- Goffman, E. (1967) *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Chicago: Aldine Publishing.
- Grice, H. P. (1975) «Logic and conversation», en Cole, P. y Morgan, J. L. (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech acts*, Nueva York: Academic Press, pp. 41-58.
- Guidi, A. (2012) «Are pun mechanisms universal? A comparative analysis across language families», *Humor* 25, pp. 339-366.
- Guidi, A. (2017) «Humor universals», en Attardo, S. (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, Nueva York: Routledge, pp. 17-33.
- Haugh, M. (2010) «Jocular mockery, (dis)affiliation, and face», *Journal of Pragmatics* 42, pp. 2106-2119.
- Jodłowiec, M. y Piskorska, A. (2024) «Dynamism of context: A case of joke Interpretation», *Intercultural Pragmatics* 21 (3), pp. 431-449.
- Kamen, D. (2020) *Insults in Classical Athens*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kanellakis, D. (2020) *Aristophanes and the Poetics of Surprise*, Oxford: Oxford University Press.
- Kloss, G. (2001) *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlín – Nueva York: Walter De Gruyter.
- Kotthoff, H. (1996) «Impoliteness and conversational humour», *Folia Linguistica* 30, pp. 299-327.
- Labiano, M. (2000) *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Ámsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Lloyd, M. (2021) «Politeness and Impoliteness in Aristophanes», en Martin, G. et al. (eds.), *Pragmatic Approaches to Drama*, Leiden – Boston: Brill, pp. 213-233.
- Macía Aparicio, L. M. (2000) «Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes», *Emerita* 68 (2), pp. 211-241. <https://doi.org/10.3989/emerita.2000.v68.i2.146>
- Maróti, O. (2016) «The Refusal of Offers: A Pragmatic Analysis Based on Data Gathered According to Natural Methods», en Szili, K., Bándli, J. y Maróti, O. (eds.), *Pragmatics in Practice. Empirical Studies in the Hungarian Language*, Budapest: ELTE, pp. 77-96.
- Mastromarco, G. (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma – Bari: Laterza.
- Mastromarco, G. (2006) *La paratragodia, il libro, la memoria*, en Medda, E., Mirto, M. S. y Pattoni, M. P. (eds.), *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 137-191.
- Mazzanti, A. Jr. y Macedo, J. M. (2025) «βούλει/-εσθε, θέλει/-ετε Plus Subjunctive in Classical Greek: Subordination or Coordination?», en Striano, A., Verano, R. y de la Villa, J. (eds.), *Advances in Ancient Greek Linguistics*, Berlín – Nueva York: Walter De Gruyter, pp. 499-514.
- McClure, L. (1999) *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton: Princeton University Press.
- Meluzzi, Ch. (2016) «Pragmatic use of Ancient Greek pronouns in two communicative frameworks», *International Pragmatics Association* 26 (3), pp. 447-471.
- Meluzzi, Ch. (2017) «Diminutives in Ancient Greek. Intensification and subjectivity», en Napoli, M. y Ravetto, M. (eds.), *Exploring Intensification. Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, Ámsterdam – Filadelfia: John Benjamins, pp. 127-146.

- Meyer, J. (2015) *Understanding Humor through Communication: Why Be Funny, Anyway?* Lexington: Lexington Books.
- Napolitano, M. (2007) «L'aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni», en Camerotto, A. (ed.), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padua: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, pp. 45-72.
- Olson, S. D. (2010) «Comedy, Politics, and Society», en Dobrov, G. W. (ed.), *Brill's companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston: Brill, pp. 35-69.
- Pérez Hernández, L. (2001) «The directive-commissive continuum», *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 23, pp. 77-98.
- Perlmutter, D. (2002) «On incongruities and logical inconsistencies in humor: The delicate balance», *Humor* 15 (2), pp. 155-168.
- Raskin, V. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht: D. Reidel.
- Rau, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Risselada, R. (1993) *Imperatives and other directive expressions in Latin*, Ámsterdam: Gieben.
- Robson, J. (2006) *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübinga: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Ruiz Gurillo, L. (2019) «El humor como hecho pragmático en español», *Revista de Investigación Lingüística* 22, pp. 183-198.
- Ruytenbeck, N. (2021) *Indirect Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- di Sario, P. (2017) *L'arte del parodiare. Ricerche sulla parodia in Aristofane*, Alejandria: Edizioni dell'Orso.
- Shigeta, M. (1974) «Ambiguity in declining requests and apologizing», en Condon, I. y Saito, M. (eds.), *Intercultural Encounters with Japan: Communication- Contact and Conflict*, Tokio: Simul Press, pp.193-195.
- Sommerstein, A. (2009) «The Language of Athenian Women», en Sommerstein, A. (ed.), *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University press, pp.15-42 [trabajo publicado, por primera vez, en 1995].
- Spencer-Oatey, H. (2008) «Face, (Im)politeness and Rapport», en Spencer-Oatey, H. (ed.), *Culturally Speaking. Culture, Communication and Politeness Theory*, Londres – Nueva York: Continuum, 2ª ed, pp. 11-47.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1986) *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.
- Suls, J. M. (1972) «A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information processing analysis», en Goldstein, J. y McGhee, P. (eds.), *The Psychology of Humor*, Nueva York: Academic Press, pp. 81-100.
- Tsakona, V. (2017) «Genres of humor», en Attardo, S. (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humour*, Londres: Routledge, pp. 489-503.
- Verschueren, J. (1999) *Understanding Pragmatics*, Londres: Arnold.
- Watts, R. (2003) *Politeness*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Willi, A. (2003) *The Languages of Aristophanes*, Oxford: Oxford University Press.
- Willi, A. (2019) «Der Sprachraum der Tragödie», en Willi, A. (ed.), *Formes et fonctions des langues littéraires en Grèce Ancienne*, Ginebra: Fondation Hardt, pp. 97-131.
- Wunderlich, D. (1977) «Assertions, conditional speech acts, and practical inferences», *Journal of Pragmatics* 1, pp. 13-46.
- Yus, F. (1996) «La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución», *Pragmalingüística* 3-4, pp. 497-508.
- Zimmermann, B. (2014) «Aristophanes», en Fontaine, M. y Scafuro, A. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, pp. 132-159.