



## *Hápx* en las comedias de Nevio con fonomímesis

Xaverio Ballester<sup>1</sup>

Recibido: 20 de marzo de 2023 / Aceptado : 18 de junio de 2023

**Resumen:** Una característica de las antiguas literaturas griega y romana es la existencia de un importante *corpus* de textos fragmentarios. En estos son abundantes los ejemplos de *hápx legómena*. El estudio de los fragmentos de las comedias permite no solo constatar la variedad tipológica de *hápx* existentes sino también desvelar algunos rasgos lingüísticos y estilísticos de los diversos autores romanos, lo que ejemplificamos aquí sobre todo con algunos *hápx fonomiméticos* del poeta Nevio.

**Palabras claves:** latín; literatura; *hápx*; comedia; Nevio; fonosimbolismo

### [en] *Hápx* in Naevius' comedies with phonomimesis

**Abstract:** A characteristic of the ancient Greek and Roman literatures is the existence of an important corpus of fragmentary texts. In these, there are abundant examples of *hapax legomena*. The study of the fragments of the comedies allows us not only to verify the varieties of *hapax* types but also to reveal some linguistic and stylistic features of the various Roman authors, which we exemplify here particularly with some *phonomimetic* *hapax* by the poet Naevius.

**Keywords:** Latin; literature; *hapax*; comedy; Naevius; sound symbolism

**Sumario:** De *hápx*. De comedias. De Nevio. De *hápx* en las comedias de Nevio con fonomímesis. Referencias

**Cómo citar:** Ballester, X. *Hápx* en las comedias de Nevio con fonomímesis, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 43.1 (2023), 15-32.

### De *hápx*

A la gran mayoría de filólogos el término *hápx legómenon* o abreviadamente *hápx* –del griego ἄπαξ λεγόμενον, literalmente “dicho (λεγόμενον) una sola vez (ἄπαξ)”– les resultará bastante familiar. Al trabajar, a la fuerza, exclusivamente sobre textos escritos, para el filólogo clásico el término *hápx* es, diríase, aún más familiar, ya que las antiguas literaturas griega y romana cuentan con un importante *corpus* de textos fragmentarios y en estos son abundantes los ejemplos de *hápx legómena*. Muchas formas grafemática, fonética, morfológica, léxica o semánticamente raras

<sup>1</sup> Universidad de Valencia.  
Correo electrónico: [xaverio.ballester@uv.es](mailto:xaverio.ballester@uv.es)

–raras, no necesariamente únicas– fueron rescatadas por comentaristas, gramáticos, lexicógrafos o literatos en general. La voluminosa colección de los *Grammatici Latini* de Keil (1855-1880), por ejemplo, constituye de alguna manera –podría decirse– una extensa colección de hápax antiguos. Pese a este inevitable y tan frecuente contacto con el fenómeno filológico –más filológico que lingüístico– del hápax, no abundan las reflexiones sobre el alcance y significación del mismo, por lo que podría no estar de más proponer aquí algunas consideraciones ejemplificadas y dirigidas más concretamente al latinista.

Conviene matizar que suele hablarse de *hápax* con más laxitud de lo que sugiere su estricta semántica: ‘una sola vez’, ya que, técnicamente hablando, no tenemos hápax en la mayoría de las ocasiones en los textos antiguos, una vez que en las condiciones habituales la forma insólita es citada al menos dos veces, una –normalmente antes– por el gramático explicando y al tiempo refrendando su particularidad o rareza y otra –a continuación normalmente– citando a modo de autoridad el testimonio en cuestión. En cambio, sí sería técnicamente un hápax, por ejemplo, la forma *plusscia* –aparentemente un simple compuesto de *plus* ‘más’ y *sciūs* ‘sabor’ (cfr. *scire* ‘saber’)– en Petronio (*Sat.* 63,9: *strigæ inuolauerant [...] sunt mulieres plussciæ, sunt nocturnæ et quod sursum est, deorsum faciunt*), posible –proponemos– antecedente etimológico de nuestra *bruja*, ya que tal forma no aparece en ningún otro texto antiguo preservado.

Se diría que para el filólogo, especialmente en su *officium* o quehacer lingüístico, el hápax constituye, en primera instancia, un elemento molesto. A diferencia de la positiva ultracorrección, que sanciona ya de manera definitiva la existencia de un cambio lingüístico y que suele presentarse mediante más de un testimonio y responder además a alguna causa previsible, casi inevitablemente el hápax comporta un componente de duda. Si el citador –y ello suponiendo que sabe de lo que habla– no menciona *expressis uerbis* que se trata de un *unicum* –y ese no especificarlo es, desde luego, la norma– la primera e inevitable incógnita por intentar despejar es si estamos ante un verdadero hápax documental y no ante un simple *lapsus calami* o ante algún error interpretativo, y en ambos casos el *patinazo* puede deberse a cualquiera de los tres grandes agentes implicados en el proceso textual: autor, citador o copista.

Ha de notarse, pues, que hablamos de *ἄπαξ* siempre en sentido documental: se trataría de la única forma que hemos conservado, pudiendo haber otros testimonios, normalmente en el mismo autor al menos, que no nos hayan pervenido. Para intentar apuntalar como forma efectivamente existida el posible hápax, el filólogo dispone de algunos recursos, principalmente constatar la congruencia de dicha voz con las características de los principales vectores contextualmente involucrados:

- con el uso lingüístico o grafemático, si este es detectable, del autor, del citador, del género de la obra y eventualmente del copista,
- con el uso estilístico del citado, del citador, de la obra citada o del género literario, y
- con las diversas lecciones, si las hubiere, de los manuscritos.

Además y como luego ampliaremos, existen otros modos de naturaleza, digamos, externa y eventual que pueden confirmar o refutar el *status* de verdadero *ἄπαξ λεγόμενον* para una voz, como, por ejemplo, su pervivencia en romance o en otras lenguas históricas y la congruencia del posible hápax con la tipología lingüística

en general. Si hallamos congruencia –lingüística (individual, diacrónica, tipológica...), estilística o paleográfica– en todos los puntos reseñados, podemos estar razonablemente seguros de que la forma no es el resultado de una deturpación de la palabra original y que, por tanto, sí puede constituir un verdadero hápax, un *unicum*, mientras no sea hallada en otros textos y siempre conscientes de que, por haberse conservado solo una parte exigua de los textos antiguos, en la mayoría de los casos podemos haber perdido al menos unos otros pocos testimonios de la misma forma.

A fin de ejemplificar algo de lo dicho hasta ahora, examinaremos un *corpus* al tiempo suficientemente extenso como para presentar una significativa variedad ca-suística y suficientemente reducido –o, mejor, concentrado– como para poder entrar de modo más económico en algunos detalles. Si bien identificar y otorgar el título de auténtico hápax a una voz no suele ser una operación sencilla, no es menos cierto que a veces hay también hápax poco menos que evidentes.

Contexto muy favorable para la aparición de verdaderos hápax es el de la mención de un peregrinismo y obviamente cuanto más exótica la lengua y más nos conste el conocimiento por el autor de esta, más veraz podrá ser la noticia. Aunque obviamente, no exento de un potencial gran interés lingüístico, tales formas, sin embargo, no atañen directamente al latín sino a la lengua de procedencia, donde además por lo general se trata de formas precisamente muy comunes. Salvo en los casos de *copia* y *pega* –tan frecuentes entre gramáticos-lexicógrafos o geógrafos-historiadores– era bien poco probable que otro autor que no fuera Salustio (*Jug.* 18,8: *ædificia Numidarum agrestium, quæ mapalia illi uocant, oblonga, incuruis lateribus, tecta quasi nauium carinæ sunt*) se molestara, por ejemplo, en decirnos el nombre autóctono (*mapalia*, plural) de una construcción característica de los númeridas; improbable también que ningún otro que no fuera Tácito (*Germ.* 45,4: *sucinum, quod ipsi glesum uocant*), se molestara en decirnos el nombre germánico para ámbar: *glesum*. Este es un caso donde tenemos información externa que garantiza la genuinidad de la *lectio* tacitiana. En efecto, por lo general para ‘ámbar’ encontramos un poco por doquier una gran diferencia de denominaciones. La forma latina, *sucinum*, nada tiene que ver con el *ἤλεκτρον* de los griegos. La actual forma polaca *bursztyn* debe de derivar del alemán *bernstein*, que vendría a significar ‘piedra que arde’, aunque polaco (*jantar*) y otras lenguas eslávicas (*jantár*, checo *jantar*, ruso *jantárʹ* - *янтарь*) conocen una formación que se deja relacionar bien con el esdrújulo lituano *gintaras* (letonio *dzītars*), siendo las costas de Polonia y sobre todo Lituania [pro]históricamente las grandes productoras de ámbar. Si las formas eslávicas no son una copia antigua de las bálticas y si unas y otras remontan a una preforma común, esta podría reconstruirse plausiblemente como *\*gwantara-*. En todo caso, la etimología es incierta (*uide* Smoczyński 2018: 344 s. *giñtaras*: «there is no etymology»). Ahora bien, el *glesum* del Tácito germánico remite sin duda al intermediario de una lengua germánica (*cf.* alemán *Glas*, danés, holandés y sueco *glas*, inglés *glass*, ant. islandés *gler*... con el general sentido de ‘vidrio - cristal - vaso’, una motivación además bien congruente). En fin, incluso los historiadores más propensos a los *refritos*, como epitomistas o pedísecuos divulgadores, solían omitir, como superfluos, estos detalles, por lo que los hápax de peregrinismos solo se encuentran en aquellos autores, más bien excepcionales en el mundo grecorromano, especialmente curiosos por los detalles lingüísticos foráneos.

Asimismo el alto grado de artificialidad de una voz, cuando aquel resulta evidente, viene en la práctica a garantizar que estemos ante un hápax real, como

sucede *uerbi gratia* con muchas forzadas y hasta contralatinas creaciones del poeta neotérico Levio, notoriamente sus numerosos compuestos (ver Courtney 1993: 118-143; Blänsdorf 2011: 136-150) ya bimembres, cuales *bicodulæ*, *claus-tritimum*, *delphinocinctis* –este último, si es correcta nuestra antigua propuesta– *flexipedes*, *fædifragos*, *gracilenticolore*, *multigrumis*, *nocticolore*, *noctiluca*, *pudoricolorem*, *tardigenuclo*... o incluso trimembres como *dulciorelocus*, *subductisupercilicarpiores*, *trisæclisenex*... ello al margen de los también bimembres tres títulos helénicos de sus obras *Erotopægnia*, *Protesilaodamia* –así, con expresiva haplología– y *Sirenocirca*.

Asunto distinto son los artificios que comportan buenas soluciones métricas, ya que estos sí pueden verse recogidos en virtud de dicha cómoda razón –y también de otras, obviamente– por más autores. El ‘velívolo’ enniano (Vahlen 1903: 70 v. 388: *Navibus velivolis* y 130 v. 79: *naves velivolas*; Segura 1984: 196 v. 218: *nauibus ueliuolis* y 11 v. 41: *naues ueliuolas*) habría podido quedarse en un hápax si no hubiese sido imitado por precisamente Levio (Courtney 1993: 127 *fragm.* 11: *maria alta/velivola*; Blänsdorf 2011: 143 *fragm.* 14: *maria alta/velivola*) y, lo que ya aseguraba una prolífica posteridad para la voz, por el vate Virgilio (*Æn.* 1,224: *mare ueliuolum*; cfr. MACROB. 6,5,10; SERV. *ad Æn.* 1,224: *duas res significat, et quod uelis uolatur [...] et quod uelis uolat*).

## De comedias

*A priori* el manejable *corpus* de los fragmentos de las comedias podría ofrecer aquellas características ideales antes señaladas para examinar algo más de cerca el fenómeno del hápax en latín. Además, por obvias razones, en los autores arcaicos hay más posibilidades de encontrar voces raras, insólitas e incluso únicas, y más posibilidades de que estas fueran detectadas y recogidas por otros autores. Por otra parte, así la comedia como la tragedia ofrecen, pero por bien diversas razones, buenas perspectivas para la localización de voces inauditas. Aquí comienza ya a actuar aquel factor que definíamos como congruencia con el género literario. La tragedia, igual que la épica, era muy receptiva a neologismos, notoriamente a cultismos sobre todo en forma de compuestos helenizantes, tipo el exitoso *ueliuolus* enniano. También la comedia, como es sabido, puede incorporar, por el recurso de la parodia, este mismo registro. Bastaría aquí aducir la onomástica plautina como designadamente el inventado *Purgopolinices* o “Conquistatorresciudades” (de *πύργος* ‘torre’, *πόλις* ‘ciudad’ y *-νίκης* ‘vencedor’) para “El soldado alabancioso” (*Miles gloriosus*) de Plauto. En cambio, ello no sucede *uice uersa*: la tragedia –o la épica– difícilmente incorporan el registro verdaderamente coloquial, hablado, popular, tan característico de la comedia, a la que aquí favorece también la mayor variedad de versos y la mayor cercanía de algunos metros –como el flexible senario yámbico– a la prosa o lengua hablada. Basta comparar las obvias creaciones artificiales de Levio citadas y, por tanto, casi seguros hápax, con el citado *plussciæ* o con algunos muy posibles hápax en Plauto o Nevio, pero voces de indudable *sabor* o al menos *aroma* popular y para los que, como luego ejemplificaremos, en muchos casos puede cómodamente excluirse una creación artificial por sus autores.

Con toda la literatura romana en verso, comparten, ahora sí, tragedia y comedia la ventaja de presentarse bajo esquemas métricos, lo que *a priori* puede constituir una

ayuda más a la hora de establecer con garantías el texto, siempre y cuando obviamente se llegue a identificar el metro empleado, cosa que a menudo no es tan sencilla para textos fragmentarios, habitual receptáculo de tantos hápax. Además, en la literatura escénica encontramos regularmente mayor variedad métrica y más licencias, por lo que la restitución de la lección original suele ser más complicada que en aquellos géneros, como la épica o la poesía didáctica, en los que sobre todo se practica el bien conocido patrón del hexámetro dactílico. Creemos también que, aunque con grandes disimetrías según épocas y autores, en la Antigüedad clásica la tragedia viene a equipararse también a la comedia en cuanto a la cantidad de textos conservados, de modo que en un caso y otro a veces podemos razonablemente acudir a comparar nuestros posibles hápax con el eventual pasaje, griego o romano, que actuó de modelo, otra instancia ésta de aquella congruencia estilística que señalábamos.

Por otra parte, la comedia –bien es cierto– rehúye dos temáticas de la literatura antigua como la mitología y la geografía que, por ser tan ubicuas en la épica, la lírica o la tragedia, nos resultan bien conocidas, privándonos así de las certezas que nos ofrecen otros géneros literarios. Al mismo tiempo la comedia introduce otros temas, como notoriamente la vida cotidiana o las relaciones familiares y sociales, habitualmente ausentes de muchos otros géneros literarios, incorporando, pues, un material, en general, lingüístico –y no solo léxico– para el que difícilmente podríamos encontrar paralelos en otros géneros e incluso en otras fuentes. Así, por ejemplo, el importante léxico coloquial, más atractivo, más creativo, pero menos común y seguro, aflora con naturalidad en los textos cómicos, abriéndonos un horizonte verbal, muchas veces novedoso e incluso insólito, del que otramente no tendríamos apenas evidencia o indicio alguno. En definitiva, aunque hay que asumir que lógicamente en la comedia también podremos encontrarnos con muchos *loci desperati* o incluso *desperatissimi*, creemos que, para el objetivo aquí propuesto, el género cómico aventaja al trágico por dar cabida a un tipo de formas que se encuentran con mucho menos facilidad fuera de la comedia, como, por ejemplo, las interjecciones en toda su variedad, las onomatopeyas o aquellos neologismos que no representan calcos del griego... Así, por ejemplo, la mayoría de ejemplos citados en su capítulo *de interiectione* por Carisio (1, 238-242 Keil) –esa «inestimable fuente de fragmentos que de otra forma serían desconocidos» (Uría 2009: 38), afirmación también aplicable a casi todos los *grammatici* antiguos– proviene, de hecho, de la comedia, siendo 8 de Nevio, 6 de Afranio, 5 de Plauto y 1 de Terencio.

## De Nevio

La *interiectio* podría, pues, ser un llamativo rasgo estilístico de Nevio. De los tres grandes –así señalados por la propia tradición literaria romana– poetas arcaicos: Andronico, Nevio y Ennio, Nevio se ha llevado la peor parte, al haber recibido una valoración menor a la probablemente merecida. En la tradición literaria de Roma, Ennio aparentemente detentaba la primacía dentro de este trío sobre todo por una cuestión formal pero muy importante para los antiguos: la elección, frente al anticuado y horrible saturnio (*cf.* Hor. *epist.* 2,1,157-158: *sic horridus ille/ defluxit numerus Saturnius*), de un metro helénico, el hexámetro dactílico, destinado a imponerse totalmente en la poesía épica sucesiva, lo que permitió que versos o palabras de este autor fueran imitados en muchos lugares de una obra tan influyente como la “Eneida” de



Virgilio, circunstancia de la que ya los propios antiguos –baste leer el libro VI de los *Saturnalia* de Macrobio– eran bien conscientes. Pese a que, no obstante, como autor *uetus* estaba abocado a acabar como *contramodelo* para las nuevas y más rebeldes generaciones literarias, Quinto Ennio contó con admiradores y defensores confesos tan influyentes como Cicerón (*Tusc.* 3,45: *O poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur*), quien, en cambio, en algún detalle prosódico formal se permitirá criticar a Nevio (*Cic. or.* 45,152: *sæpe hiabant, ut Næuius*). El rudino Ennio además era cronológicamente el más joven (239-169 a.C.) y, por tanto, también –al menos en ese sentido– el más *moderno* de los tres antiguos. En fin, el debate sobre el título de ‘padre’ de la literatura romana se decidió ya en la Antigüedad asimismo en favor de Quinto Ennio: “padre Ennio” fue llamado por Horacio (*epist.* 1,19,7: *Ennius ipse pater*) o por Propertio (3,3,6: *unde pater sitiens Ennius ante bibit*).

La disputa por, diríamos, la medalla de plata de los autores arcaicos entre Livio Andronico y Nevio se solventó en detrimento también del segundo, aunque ambos escribieron sus respectivas grandes obras épicas en el saturnio, el metro o patrón rítmico tradicional de los romanos y además el texto de Andronico, la *Oduſia* (o quizá *Oduſiā*), no reflejaba una obra original sino simplemente una traducción, una versión de la eximia obra homérica. En el debate –en principio puramente cronológico– sobre a quién correspondería el título de primer poeta romano, dada la incertezas mas cercanía de fechas para ambos autores, la crítica moderna se ha decidido también por Andronico. Este representa la tradición, helenizante y nueva que finalmente resultará dominante y ganadora, mientras que Nevio simbolizaría la tradición perdedora: itálica, antigua y presta a desaparecer, de suerte que puede considerarse menos influyente. También como ciudadano el ejemplo de Andronico era, por así decir, más moralizante y, por tanto, en una cultura de severo respeto a las instituciones como la romana, de superior valía que el testimonio vital del militarmente patriótico mas políticamente discolo Nevio. Livio Andronico, como sus nombres indican, era un griego adoptado por un romano de pura cepa –toda una metáfora de la literatura y aun de la cultura romana– mientras que Gneo Nevio era romano o, con seguridad, al menos itálico y, al parecer, de carácter, digamos, menos dócil. El dicho *ego semper pluris feci/ potioremq̄ habui libertatem multo quam pecuniam* (CHAR. 1,210 Keil = Ribbeck 1898: 7 vv. 9-10; Warmington 1982: 74 vv. 5-6; Traglia 1986: 214 *fragm.* 6) de una de sus comedias le cuadraría perfectamente. Asimismo la conocida anécdota de su enfrentamiento, vía pullas en saturnio, con la importante familia de los Metelos (PSEUDO-ASC. *ad Verr.* 1,10,29: *dictum facete et contumeliose in Metellos antiquum Næuii est «fato Metelli Romæ fiunt consules», cui tunc Metellus consul iratus uersu responderat senario hypercatalecto, qui et Saturnius dicitur: «dabunt malum Metelli Næuii poetæ»*) indica bien a las claras la fuerza de su temperamento.

En fin, no puede sorprendernos que a Nevio lo metieran preso (*in uincula*) y acabara escribiendo en la cárcel un par de comedias (*fabulas eum in carcere duas scripsisse*), a causa de sus continuas difamaciones (*ob assiduam maledicentiam et probra*), como recoge Gelio (3,3,15: *de Næuii quoque accepimus fabulas eum in carcere duas scripsisse, “Hariolum” et “Leontem”, cum ob assiduam maledicentiam et probra in principes ciuitatis de Græcorum poetarum more dicta in uincula Romæ a triumuiris coniectus esset. unde post a tribunis plebis exemptus est, cum in his, quas supra dixi, fabulis delicta sua et petulantias dictorum, quibus multos ante læserat, diluisset*). Si bien Gelio no especifica quiénes eran aquellos próceres de la

comunidad (*principes ciuitatis*), los Metelos son, desde luego, los primeros candidatos, los principales *sospechosos*, pese a haberse ya de alguna manera vengado contraatacando con sus propios saturnios. Además, Gelio nos advierte de que habían sido ya muchos los atacados (*multos ante læserat*), y de hecho parece que el carácter independiente y *faltón* de Nevio habría alcanzado también a otros prohombres como –si bien con alguna duda, manifiesta de nuevo Gelio (7,8,5)– al, en general, general tan admirado Escipión el Africano, recordando un episodio *amoroso* de su juventud digno de una *palliata* y en el que tuvo que intervenir incluso (*suus*) su propio padre: *eum suus pater cum pallio unod ab amica aduxit* (Ribbeck 1898: 29 v. 110; Warmington 1982: 138 v. 3: *cum suus pater cum pallio unod ab amica aduxit*; Traglia 1986: 240 *fragm.* 86: *eum suus pater cum pallio uno<d> ab amica aduxit*; se notará que Ribbeck y Traglia hacen bueno el citado comentario de Cicerón: *hiabant, ut Næuius*; Traglia 1986: 123: «lo iato in dieresi è ammesso, perciò basta solo *pallio unod*»). No puede, en definitiva, sorprender que en el llamado *canon* de los cómicos Volcacio Sedígito otorgara la tercera plaza a Nevio precisamente por su apasionamiento (GELL. 9,24: *Næuius, qui feruet, pretio in tertio st*; Blänsdorf 2011: 113 *fragm.* 1 v. 7).

Este esbozo de perfil psico[filo]lógico –tan fácil de delinear en personas sinceras o de rasgos muy acusados– es asimismo congruente, como suele suceder, con el estilo coherente, reconocible y marcadamente nítido de Nevio. No es casualidad que en uno de sus estudios Molinelli (1983) se centre precisamente en dos conspicuas características de Nevio que enseguida veremos: la aliteración y el hápax. En definitiva, precisamente aquel carácter –conductual, étnico y con probabilidad lingüístico– puramente *itálico* augura, frente al helen[izad]o Andronico y al trilingüe Ennio, buenas posibilidades de encontrar genuinos hápax autóctonos y no los innúmeros compuestos cultistas inspirados por o calcados del griego, aunque aquellas formas nevíanas pudieran proceder a veces no tanto del latín como de dialectos afines o lenguas itálicas vecinas.

Por último, en el concreto caso del estudio de Nevio, debemos apenas tener en cuenta el inconveniente de la no rara en las fuentes confusión de nuestro autor *N[a]euius* con el *Nouius* autor de atelanas. Así, por ejemplo, a los fragmentos xxviii, xxix y xxx asignados a Nevio en su edición anota Ribbeck (1898: 35 vv. 135-138): «Novio olim dederam» (xxviii), «Olim inter Noviana [...] rettuleram» y «fortasse Nouius fuerit» (xxx) respectivamente.

## De fonomímesis

El orgulloso carácter de Nevio estaría otrosí confirmado por el epitafio que nos ha conservado Aulo Gelio (1,24,2): *inmortales mortales si foret fas flere,/ flerent diuæ Camenæ Næuium poetam,/ itaque postquam est Orci traditus tesaurus,/ obliti sunt Romæ loquier lingua Latina*, quien afirma que fue escrito por el propio finado (*ab ipso dicto*). Desde luego, el texto presenta claros rasgos estilísticos suyos, como las series de aliteraciones *foret fas flere* y *traditus tesaurus*, amén de ese *loquier lingua Latina*, que evoca muy poderosamente el nevíano *libera lingua loquemur [ludis Liberalibus]* álibi conservado (Ribbeck 1898: 29 v. 112; Warmington 1982: 146 v. 27; Traglia 1986: 240 *fragm.* 88) y, basta seguir mirando en los fragmentos cómicos –por otras características conservados– para comprobar la afección del campan[ud]o autor a la aliteración, fenómeno tan frecuente en la poesía latina arcaica

(Salvador 2022): *populus patitur, tu patias* (Ribbeck 1898: 20 v. 68; Warmington 1982: 94 v. 65; Traglia 1986: 230 *fragm.* 57), *Alii adnutat, alii adnctat, alium amat, alium* (Ribbeck 1898: 22 v. 76; Warmington 1982: 98 v. 76; Traglia 1986: 232 *fragm.* 65), *parta patria peregre prodigunt* (Ribbeck 1898: 24 v. 84; Warmington 1982: 100 v. 81; Traglia 1986: 234 *fragm.* 67), *amico amanti amica* (Ribbeck 1898: 25 v. 90; Warmington 1982: 102 v. 88; pero Traglia 1986: 234 *fragm.* 72: *amico amantis nimis*), *patres patriam ut colatis potius quam peregri probra* (Ribbeck 1898: 25 v. \*93; Warmington 1982: 102 v. 91: *patris patriam ut colatis potius quam peregri probra*; Traglia 1986: 236 *fragm.* 73: *patres, patriam ut colatis potius quam peregri probra*)... por citar solo algunas de las aliteraciones con al menos tres componentes secuenciales. Además, con pocos cambios y, de nuevo, algún *neviano* hiato aquellos versos se dejarían leer cómodamente como un saturnio, por ejemplo: *ínmortáles mortáles: fás si foret flêre,/ flêrent díuæ Caménæ: Néuium poétam,/ póstquam itaque est Órci: tráditus tesáuro,/ Súnť oblíti Romái: lóquier Latíne*. Sabemos además que el saturnio se empleó –al parecer, con relativa frecuencia– en inscripciones funerarias.

Así pues, aunque indirectamente, los casos citados de aliteración nos ponen en la pista de otra de las aparentes querencias de Nevio, cual es su aficción a lo que suele, acertada o desacertadamente, denominarse como *fonosimbolismo* en general o, con afín o idéntico sentido, *iconismo sonoro* o *ideofonía*, es decir, a emplear diversos recursos relacionados con la imitación sonora: onomatopeyas, formas expresivas... esto es, relacionados con la representación precisamente no convencional, no simbólica (*cf.* griego σύμβολον ‘contraseña’), en el sentido establecido por Peirce (1839-1914) de *símbolo* como signo convencional frente al *ícono* de relación directa con el referente y al *índice* de relación indirecta. Así, por ejemplo, dice Peirce (1998 [= 1911]: 460-461):

«*Icons*, which serve to represent their| objects only in so far as they resemble in themselves; secondly, *Indices*, which represent their objects independently of any resemblance to them, only by virtue of real connections with them, and thirdly *Symbols*, which represent their objects, independently alike of any resemblance or any real connection».

Así pues, *fonosimbolismo* parece una denominación poco afortunada, tanto si tomamos *-simbolismo* en el sentido peirceano de *sýmbolon* como ‘signo convencional’ sin ningún parecido o conexión real, como si lo entendemos en su más genérica acepción de ‘signo’, pues todos los elementos lingüísticos y son signos y son, por supuesto, fónicos o sonoros (*fono[simbolismo]*). Por tal razón preferiríamos emplear la menos comprometida expresión de *base imitativa*, y aun seríamos partidarios de emplear un término como *fonomimesis* que al menos etimológica y conceptualmente designaría sin ambigüedad aquellas voces que directa e icónicamente (tipo *guau* ‘ladrido’) o indiciaria e indirectamente (*guau[-guau]* ‘perro’) designan mediante fórmulas imitativas un referente. En todo caso, dicha propensión neviana a la imitación sonora, tal como veremos a continuación, le llevó a conservarnos en algunos casos formas asaz insólitas –al menos en le lengua literaria– y legarnos probablemente incluso algunos, sí, auténticos hápax.



## De hápax en las comedias de Nevio con fonomímesis

Es, desde luego, llamativa la alta proporción de *hápax legómena* conservados en los fragmentos cómicos de Nevio, unos 40 versos, y que se dan en una proporción equivalente a la de las aliteraciones, tan frecuentes, como ya se dijo, también en este autor. Habiendo sido ya estudiada la mayor parte de los hápax del Nevio cómico por otros autores (verbigracia Molinelli 1983 y 2006), aquí nos limitaremos a comentar aquellas voces únicas con base imitativa, las cuales en términos comparativos tampoco son escasas.

**Attattat[tat].-** Esta forma sería una variante de las más común *attatae*, la recogida como convencional por Carisio (1,238 Keil), mera copia del griego ἄττατταῖ y de la que *attat*, también frecuente, parece su variante abreviada. Tanto *attatae* como sobre todo *attat*, con más de una docena de testimonios, son frecuentes en Plauto. El hápax neviano estaría, pues, en el *alargamiento* de la raíz –alargamiento enfático, ergo fonomimético– también detectable en el *attattatae!* del mismo autor (Ribbeck 1898: 23 v. 82: *attáttatae! caue <né> cadas*; Warmington 1982: 100 v. 84-85: *Attattatae!* [así] *cave cadas*; Traglia 1986: 234 *fragm.* 66: *Attattatae! cave <ne> cadas*), si bien aquí hay que contar con la correspondiente forma extendida helénica ἄτταττατταῖ y concurrente en griego con otra variante alargada: ἄττατταῖαξ.

Interjecciones y exclamaciones, en efecto, suelen presentar, a veces por razones tabuísticas o eufemísticas, variantes y más breves y más largas, tal como, por ejemplo, nuestro *¡jo!* es una variante eufónica del resultado, no regular, del latín *fituere* y que, por tanto, en su versión plena contaría con la sílaba extra *-der*. Hay además otra forma eufónica: *¡jolin!*, e incluso otra más alargada: *¡jelines!* De modo parecido en valenciano *¡collins!* es una variante eufónica de una voz original con /o/ tónica, pero la voz conoce asimismo una *extended* versión: *¡collinses!*, como también lo hace la forma básica: *¡recollons!* En su sección *de interiectione* –donde, como se apuntó, Nevio es generosamente citado– Carisio (1,239 Keil: *attattatae, caue cadas, amabo*) cita primero la forma *attattatae* de la obra *Tarentilla* y después la secuencia *attattattat attatae* de la *Corollaria* (1,240 Keil: *quid salue? attattattat attatae*; también Traglia 1986: 220 *fragm.* 27: *Quid 'salue'? attattattat attatae!*), que Warmington (1982: 86 v. 42) interpreta como *Quid? Salue! Attattat attatae!* En todo caso, tanto el *attattattat* de Carisio cuanto el *attattat* de Warmington supondrían un hápax. El texto que establece Ribbeck (1998: 14 v. 41), en cambio, no comporta hápax alguno: *Quid 'salue'? attat áttatae!* Estamos, pues, ante la típica forma cuya *lectio* original es difícil determinar con exactitud. Respecto al significado de la forma básica comenta Warmington (1982: 87 n. b): «‘Attatae’ in Latin is an ejaculation of surprise, but the Greek ἄττατταῖ expressed pain or grief». El contexto sugiere para el primer caso (*attáttatae! caue <né> cadas*) un valor más bien parecido al de nuestros *¡ojo!* o *¡cuidado!* y efectivamente de sorpresa para el segundo caso, similar a nuestro *¡hombre!* o *¡ahí va!* La connotación de sorpresa viene, en todo caso, confirmada por Diomedes en su breve pero densa sección dedicada a la *interiectio* (1,419 Keil: *ex improviso aliquem deprehendentem, ut attat*).

La polisemia, que incluso puede ser algo contradictoria, es propia –probablemente de modo universal– de las exclamaciones o interjecciones, tal como nuestro *¡oh!* puede significar tanto sorpresa como admiración y nuestro *¡eh!*, según el tono, indicar llamada o amenaza, lo mismo que el valenciano *¡ye!* Ya solamente para *uah!* el *Oxford Latin Dictionary* (1968: 2005 s. *uāh*) da los valores de ‘dolor’, ‘cons-

ternación', 'vejación', 'desprecio', 'admiración' o 'sorpresa'. La exclamación *uah!* está bien presente en Plauto, con unas dos docenas de ocurrencias, y en términos relativos aun más en Terencio con casi una veintena de ejemplos. Para *uah!* contaríamos también con un alargamiento... o, si interpretamos la primera variante como un acortamiento de la interjección, quizá no, de modo que originalmente podría, pues, ser la rarísima *uaha* –apenas presente solo en un pasaje de Afranio citado por Carisio (1,205 Keil: *uaha, retinet nunc linguam mordicus* = 200 v 39 Ribbeck)– la forma básica, de la cual por síncope habría procedido *uah!* (*uaha!* > *uah!* y no viceversa), pues *-a* no constituye un nítido alargamiento, mientras que *ha-* presenta al menos una estructura fónica bien compatible con una exclamación. Hipotéticamente *uaha!* sugeriría, por tanto, incluso una etimología de la forma en una doble secuencia exclamativa *ua-ha!*, si bien *ha!* solo se dejará documentar y con parsimonia mucho más tarde (Ernout & Meillet 2001: 287 s. v.). Así pues, aunque según algunos editores *uaha!* podría darse también en Terencio (*Ad.* 434: *is est hercle: uaha!*), es bien posible que el *uaha!* de Afranio sea un hápax, forma que estaría apuntalada por el eventual paralelo terenciano y por la tipología de *acordeón* de este tipo de formaciones. Igualmente representaría un posible hápax el muy dudoso acortamiento exclamativo *ua!* que para un fragmento de Cecilio restituye Ribbeck (71 v. 158: *ua! rogas?*) pero sin apoyo directo en ningún manuscrito.

En todo caso, el material disponible para el latín permitiría constatar que, como en otras lenguas, las formas exclamativas pueden presentarse abreviadas, truncadas o sincopadas o justamente lo contrario: alargadas, enfáticas o reforzadas. En consecuencia, si la lección es correcta, el *attattat* neviano pertenecería a esta segunda modalidad, pero conviene recalcar que se trataría de un hápax más bien dudoso, ya que la lección podría ser reconstruida de diferentes maneras. La afición del Nevio cómico a las interjecciones se manifestaría también en el invocativo (*cf.* Diom. 1,419 Keil: *uocantem, ut eho*) *eho* (Ribbeck 1898: 8 v. 11: *eho an uicimus?*; Warmington 78 v. 13 y Traglia 1986: 214 *fragm. 7: Eho, an vicimus?*) recogido asimismo por Carisio (1,239 Keil). Independientemente de la base imitativa que en el griego original pueda haber conformado la voz, se notará que en cualquiera de sus variantes –alargamientos de cantidad vocálica, alargamientos silábicos, reduplicación...– la [re]iteración sonora puede connotar significaciones tales cuales énfasis, hartazgo, insistencia, repetición, pluralidad... lo que aquí además, fuere cual fuere el valor concreto connotado, comportaría muy probablemente un tono humorístico. Tampoco puede excluirse una –al menos originariamente– base imitativa en la propia secuencia fonemática, independientemente de la expresión del carácter más enfático del alargamiento silábico. El habla infantil –donde, como es sabido y obvio, son muy frecuentes los usos fonomiméticos– podría proporcionarnos algún paralelo para ambos fenómenos. En la famosa serie humorística mejicana “El chavo del ocho”, el protagonista empleaba enfáticamente la fórmula *muchichísimo* y otro de los personajes, el profesor Jirafales, empleaba una balbuciente secuencia *ta, ta, ta, ta ¡ta!* intentando contenerse cada vez que oía algo que le contrariaba. Naturalmente, otras propuestas etimológicas son también posibles para el helénico ἄττατταῖ de base, por ejemplo, en la línea parental, si bien aquí ya entraríamos probablemente en el ámbito de la etimomancia.

**buttubatta.**– Esta forma la recogen Ribbeck (1898: 34 v. 132: *butubatta*) en su apartado *incertarum fabularum*, Warmington (1982: 597: *buttubatta*) en su sección de fragmentos sin asignación («Not assigned to any work») y Traglia (1986: 244

*fragm.* 107: *buttubatta*), aunque, como veremos, todos los indicios apuntan a su presencia en una comedia. La estructura consonántica (*b-t[t]-b-tt*) y vocálica (*u-u-a-a*) apuntan claramente a una voz onomatopéyica, cuyo autor: *Næuius* –sin más especificación ni contexto– y sentido: *pro nugatoriis posuit, hoc est, nullius dignationis*, nos da Festo (32 Lindsay). Por su parte, Carisio (1,242 Keil) cita también, sin duda, la misma forma, pero se la adjudica a Plauto: *butubatta: hoc Plautus pro nihilo et pro nugis posuit, ut in glossis ueterum. bututti, fluctus quidam uel sonus uocis effeminatior, ut esse in sacris Anagninorum uocum ueterum interpretes scribunt*, y, como vemos, añade, entre otros detalles interesantes, el de su motivación en una voz *bututti* o similar, otro auténtico hápax, empleada en sus ritos por los habitantes de Anagnia, en el Lacio (*in sacris Anagninorum*), aunque obviamente la relación entre ambos hápax no es clara, pues a una aparente raíz *bututt-* correspondería otra *butubatt-*. Como en la obra de Plauto no conservamos nada parecido a esta voz y el estilo aliterativo-onomatopéyico recuerda a Nevio, es posible –pero solo posible– que la voz, tan insólita, fuera en realidad neviana y aquí Carisio –pero no Festo– se confundiera de autor.

En cuanto a la genuinidad de la voz, en todas sus variantes las lecciones de los manuscritos (*butubatta*, *buttubatta*, *butabatta* y *buttabatta*) parecen en principio defendibles. Un *butubatta* estaría adicionalmente apoyado por el pasaje de Carisio, si bien acaso la propuesta de Warmington (*buttubatta*) sería, por su simetría bímembre, tipológicamente la más *canónica*. La fórmula compositiva es congruente con secuencias de este tipo que en algunas lenguas se emplean para precisamente eso, para ‘chorradas - tonterías’ (Warmington 1982: 597: «fiddle-faddle, twaddle»; *cfr.* también inglés *tittle-tattle* ‘cotilleo’) o para quien las dice o realiza. El español, por ejemplo, *memo* probablemente tenga también su motivación en la imitación sonora del que balbucea, como también nuestro *bobo* debe de tener su origen en el *balbus* ‘balbuciente - tartamudo’ latino. La lengua valenciana dispone de un aumentativo *tararot*, voz probablemente procedente de la muletilla musical *tarara* (*cfr.* obviamente la popular canción española) para aquel que dice cosas sin contenido o hace cosas sin sentido. Ya se habrá notado también el *fiddle-faddle* que daba Warmington como posible traducción al inglés, siendo *fiddle* ‘violín’. En otro orden, el balompédico *tiquitaca*, empleado para definir un estilo de juego con mucho toque de balón y con el que la selección española alcanzó sus mayores éxitos, fue empero en su origen un término despectivo, denigratorio.

Por lo demás, es frecuente que en este tipo de voces expresivas se dé esa alternancia entre las vocales más extremas ( $V^i$  y  $V^a$ ) y además en ese orden ecoico, como en nuestro *ding-dong*, o en vascuence *dilin-dalan* ‘tañido’ o, ahora también con adicional alternancia consonántica, *birrimirri-barramala* ‘retumbo’ (Ibarretxe 2012: 139). La alternancia  $V^a$  -  $V^i$  es más rara, pero no faltan ejemplos, como en vascuence *furrust-farrast* ‘choque de olas’ (Ibarretxe 2012: 140). En todo caso, la motivación onomatopéyica de la voz latina resulta obvia (Ernout & Meillet 2001: 79 s. *buttubatta*: «Onomatopée»). La tipología puede, pues, ayudarnos a reconstruir tanto la forma cuanto el sentido de la voz, mostrando que elementos onomatopéyicos con similares evocaciones sonoras pueden aparecer con dicho sentido. El contexto no permite asegurar el género y número de la voz, por lo que no puede descartarse un plural y consecuentemente neutro, común en estas formaciones (tipo nuestras *bobada[s]*, *cipotada[s]* o *melonada[s]* o italiano *stronzate*).

**trit.** - La voz es glosada como *peditum* por Carisio: *trit, Næuius in “Corollaria”, significat autem, ut ait Plautus in quadam, crepitum polentarium, id est: peditum*

(1,239 Keil; Ribbeck 1898: 15 *fragm.* xi; Traglia 1986: 222 *fragm.* 35: *trit*). Colateralmente, como vemos, Carisio nos introduce una denominación metafórica plautina para el mismo referente. Simbólicamente esta doble y distinta manera de referirse a una misma entidad, la onomatopéyica y la metafórica, parecen también representativas de los estilos de respectivamente Nevio y Plauto (*Curc.* 295: *crepitem polentarium*; el mismo significado en Cicerón, *fam.* 9,22,5: *illi etiam crepitem aiunt*, y Petronio, 117,13: *singulos crepitem eius pari clamore prosequatur*, entre otros). La estructura de la secuencia, sobre todo por su final en *-t* para un nombre y su monosilabismo, apenas puede dejar dudar sobre su carácter expresivo, onomatopéyico. Cumple recordar que elementos como

- el monosilabismo,
- el carácter tónico de la forma,
- la comparencia de fenómenos prosódicos anómalos,
- la presencia de sonidos no fonemáticos,
- la fonotaxis inusual,
- la reiteración silábica, ora total o parcial, ora doble o múltiple, ora con o sin alternancia, ya sea esta vocálica o consonántica,
- la casi imprescindible referencia a un referente sonoro, ya sea directa por similitud (*ícono*) o indirecta por contigüidad o similitud (*índice*) o
- la pertenencia a un registro diastrático apropiado (coloquial, humorístico, infantil, tabuístico...)

son todas ellas características que suelen acompañar a la onomatopeya.

Ahora bien, aunque el texto del gramático Carisio, parece suficientemente claro, el significado de la onomatopeya ha sido interpretado de diversa manera a causa sobre todo de una glosa al *Plautus in quadam* del pasaje de Carisio. Al parecer, habría sido Baehrens (1886: 286) al anotar en el aparato crítico al fragmento varroniano[-sueyano]: «trítilles *secundum Charis. p. 239 explico 'oppedas' siue 'contemnas'*» en proponer o al menos divulgar la posible relación entre el *trit* carisiano-neviano (*oppedas*) y la zoofónica metáfora de *trítilles*, interpretada por algunos como nombre y por otros autores como verbo, lo que da ya una idea de la oscuridad del pasaje.

Así, Warmington (1982: 597) glosa la voz como «a Word expressive of a squeak» en la misma línea que Ernout y Meillet (2001: 703 s. v.), para quienes la voz sería una «onomatopée imitant le cri de la souris». También Traglia (1986: 223 n. 48) cree «fondato il sospetto del RIBBECK (CFR<sup>3</sup>, pp. 15 seg.) che sia caduta nel passo di Carisio un'altra voce (forse *prox*; cfr. PL., *Pseud.*, 1279) più corrispondente al verso plautino [...] mentre *trit* riprodurrebbe lo squittio dei topi». El citado pasaje plautino (*Pseud.* 1279: *dum enitor, prox, iam pæne inquinavi pallium*) no parece empero directamente pertinente. Estos autores remiten *ibidem* a un pasaje de Varrón (*Ling.* 7,104), quien cita un texto posiblemente del preneotérico Sueyo (Blänsdorf 2011: 135 *fragm.* 6) en el contexto de nombres de sonidos de animales que han sido translaticiamamente empleados para el hombre (*Ling.* 7,103: *ab animalium uocibus tralata in homines*): *in iudicium Æsopi nec theatri tritiles*. La idea es que la voz neviana, como expresa Courtney (1993: 116), «Presumably it was also associated with some animal». Así las cosas, preferimos la más cauta opción de no establecer ninguna relación entre el sonido de presumiblemente algún animal y el sonido del... *crepitem ventris*, que habría dicho el deán Manuel Martí (1663-1737).

Séase por eufemismo, en efecto, para la flatulencia sonora es inevitable pensar en la posibilidad de otras sinonímicas onomatopéyas indirectas. Y así es: sin especial connotación vulgar en latín, *crepitus*, *-ūs* es un derivado de *crepare* ‘crujir - crepitar - chasquear’, otra clara onomatopeya (baste Acquaroni 2021: 204) y parece un sinónimo elegante para la forma más vulgar –recogida ¿cómo no? por Catulo (54,3: *subtile et leue peditum Libonis*), tan aficionado a las *palabrotas*– *peditum* de *pedere* ‘peer’, perteneciente a una raíz con significado escatológico u obsceno ya, por así decir, desde tiempos indoeuropeos (*\*pard-* o similar), y cuyo radio de acción se concentra en el culo y la vecindad, como decían nuestras abuelas, habiendo dado lugar en algunas lenguas, como notoriamente en las eslavicas, también el sentido de *futuere*. Es también claramente onomatopéyica la forma –en la España al menos levantina– *pun*, de registro familiar, infantil y que ciertamente debe de ser lo mismo que el *pum* de los portugueses, formas bien similares, por ejemplo, a los *puut* y sobre todo *bùún* y *péén* que encontramos con similar significado en las lenguas australianas (Moreno 2020: 404 s. *fart*) ¿cfr. «*pun-pun* ‘oler fuerte’ en japonés»? (Ibarretxe 2012: 131). La forma neviana sería más similar a la fónica secuencia con *p - r* o con *t - r* que encontramos en otras lenguas, así en vascuence *pirri-pirri* o *pirrit* ‘diarrea’ y *tirri-tarra* ‘cuesco’ (Ibarretxe 2012: 156). Una secuencia tipo /*prut*/ o similar, por ejemplo, es también común a varias lenguas (danés, finés, francés, polaco, sueco, vascuence...).

Marginalmente se notará además que, como mismamente en latín, *\*put-* se presenta en muchas lenguas asociadas al mal olor. Como fuere, Carisio parece un buen conocedor de Nevio, la forma es congruente con la tipología onomatopéyica en este tipo de referentes y además es cónsona con el *usus auctoris*, todo lo cual, creemos, auspicia la posibilidad de autenticidad para el lema carisiano, en cuyo caso *trit* ‘cuesco’ –la nuestra, otra bien posible onomatopeya (< *\*kosk-*)– sería otro hápax fonomimético neviano.

**tax pax.**– Texto de nuevo preservado por Carisio (1,239 Keil) y donde la lección es *tax pax* o *taxpax*, lección mantenida por Warmington (1982: 76 v. 12; *tax pax!*). Ribbeck (1898: 7 v. 7) introduce una leve enmienda al texto carisiano: *De méod equos sinam esse. –Tux pax*, corrección basada en un *tux tax* que ofrece Plauto (*Persa* 264: *tux tax tergo erit meo*) representando una «onomatopée imitant le bruit des coupes de fouet» (Ernout & Meillet 2001: 707 s. *tuxtax*). Traglia (1986: 212 *fragm.* 4) lee *Tuxpax*, con Ribbeck, y comenta (1986: 213 n. 4): «Voce onomatopeica, che imita, come *tuxtax* (PL., *Pers.*, 264) [...] lo schioccare della frusta ed esprime qui contentezza». Cualquiera de las dos posibilidades citadas: *tax pax* y *tux pax*, constituiría un hápax, por lo que, fuere cual fuere, la lección originaria, mientras no resultara la misma que el *tuxtax* plautino, estaríamos ciertamente ante un nuevo hápax fonomimético.

Probablemente es mejor escribir *tux tax* o eventualmente *tux-tax* que *tuxtax*. Para este tipo de sonido más fuerte es normal la variación vocálica, tipos nuestros *pim pam*, *plis plas*, *tic tac*, *tris tras*, *zigzag* con secuencia de vocal coronal (V<sup>i</sup>) y gutural (V<sup>a</sup>), como en muchas otras lenguas (Jakobson & Waugh 1980: 241). Así, en ejemplos del vascuence, *bilin-balan* ‘caer dando tumbos’, *binbilin-banbalan* ‘tañido de campanas’, *bilintzi-balantza* ‘columpio’, *fristi-frasta* ‘de cualquier manera’... (De Azkue 1923-1925: 405 §598). Naturalmente, tampoco puede descartarse que *tax pax* fuera la versión original. En Nevio la esperada variación acústica se daría entre consonantes (*t - p*) y en Plauto entre vocales (*u - a*) (cfr. Petronio 57,8: *nec mu nec ma argutas*). Como referente sonoro, es esperable, desde luego, un directo ícono ono-



matopéyico para ‘latigazo’, así en el georgiano *t’k’atsani* (cfr. Moreno 2020: 432 s. *whip*), sentido susceptible de convertirse metonímicamente en una designación para el propio ‘látigo’. Esto es lo que, al parecer, sucedió en lenguas como, al menos, el somalio *wash* ‘azotar - fustigar’ (Moreno 2020: 432 s. *whip*). La raíz inglesa *lash* ‘azote - azotar’ es asimismo posiblemente imitativa.

Por otra parte, hay también, como era de esperar, hápax fonomiméticos en el Nevio *trágico*, aunque ciertamente no tantos como en la comedia. Marginalmente comentaremos un caso que nos parece útil y digno de mención, el de *bilbit*. La voz, con un muy significativo comentario, nos ha llegado con el último eslabón de la lexicografía latina antigua, con Paulo «*bilbit factum est a similitudine sonitus qui fit in uase. Naevius “bilbit amphora” inquit*» (31 Lindsay; Warmington 1982: 148 *fragm.* 31: *bilbit amphora*; Traglia 1986: 242 *fragm.* 101: *bilbit ampورا*). Gaffiot (1934: 218 s. *bilbo*) explica el sentido del verbo como «faire le bruit d’un liquide s’échappant d’une base» y expresivamente traduce el texto neviano como «la bouteille fait glouglou». Parecidamente Traglia (1986: 243 n. 140): «l’uso e il valore di *bilbit* [...] s’incontra soltanto qui: un verbo onomatopeico che riproduce il suono prodotto da un liquido in effervescenza».

Nuevamente la tipología apoyaría la presencia real de este nuevo hápax neviano, pues para ‘burbuja - burbujeo’ o similar no es raro encontrar secuencias como /bil/, /bir/, /bul/, /bur/ o similares (Moreno 2020: 393-394 s. *bubble*) en los cinco continentes. Así, por ejemplo, en el africano sivu o sivusio (*Siwu*), en Ghana, tendríamos un muy descriptivo *gblogblogo* ‘burbujeo - borboteo’ y en el jumi-chin birmano (*Khumi*) *pu’pu’* con alternancia tonal, amén de nuestros europeos *borboteo*, *burbuja*, el gaffiotiano *gluglú* y afines. Formaciones parecidas serían el *pupuma* de los zulúes ‘burbujear - hervir’ o el culinario *pil-pil* de los vascos, el *bur-bur* del vascuence suletino o el *pípú* del tupí (Moreno 2020: 392 s. *boil*) además de la triple secuencia, siempre en vascuence, *buil-buil-buil* o *bul-bul-bul* para ‘borboteo’ con *pul-pul-pul* para ‘ebullición suave’ (Ibarretxe 2012: 138), *bor-bor* para ‘ebullición fuerte’ (Ibarretxe 2012: 144) y *bro-bro* para ‘hervir fuertemente’ (Ibarretxe 2012: 143). Como se comentó, la documentación en otras lenguas y épocas constituye un refrendo, directo o indirecto, de un hápax. Creemos que más sanciona que anula la singularidad de la voz neviana el hecho de que esta aparezca en unas *Glossae Latino-Græcæ* medievales: *bilbit* - βουβύζει (Loewe & Goetz 1888: 2,29,57). La pertenencia y pertinencia del significado de la forma helénica a una raíz también onomatopéyica en esta lengua (*uide* Chantraine 1999: 184 s. βόμβος: «termes expressifs se référant aux notions de “tourbillonner, bourdonner, ronfler”») refrendaría el carácter fonomimético de nuestro *bilbit*.

Para concluir, una aplicación de algunas de las ideas, generales y particulares, hasta aquí expuestas podría quizá mostrar su utilidad en variados de aspectos de la Filología latina, como, por ejemplo, la crítica textual y, más concretamente aquí, a la hora de apuntalar propuestas de restitución. Veamos.

Un fragmento cómico neviano nos ha sido conservado de nuevo por Carisio en su *de interiectione* (1,240: *st Naevius in Corollaria: st, tace/ caue uerbum faxis*; Ribbeck 15 vv. 46: *st’, tace*; Warmington 86 v. 44: *St! tace!*; Traglia 1986: 222 *fragm.* 31: *St! Tace*), pero en realidad *st* es el resultado de una antigua y aceptada corrección, ya que los códices de Carisio dan un *it* en la primera posible ocurrencia y un absurdo *setale* —que en sí mismo sería otro hápax— para la secuencia corregida como *st, tace*, quizá ultracorregida, ya que un *encabalgamiento* secuencial *st, tale./ caue, uerbum faxis* daría también buen sentido. La restitución propuesta se apoyaría en Diomedes

(1,419 Keil), alguno de cuyos códices sí presenta la lección *st* y quien nos da forma y significado: *silentium, ut st*. También otras obras contienen esta misma secuencia, por lo que la onomatopeya *st!* sería un hápax solo dentro del exiguo *corpus* neviano conservado, dándose también en otros cómicos, baste mencionar la común secuencia plautina *st, tace!* (*Cas.* 148, *Curc.* 156, *Most.* 489, *Pseud.* 129 y 952...). Ahora bien, la voz no solo es congruente con el género de la comedia, además de paleográficamente, como siempre cabe esperar, lo es también con la afición neviana a las voces fonomiméticas, es decir, con el *usus auctoris*, tal como estamos viendo, y asimismo con la tipología lingüística que reconoce como fórmula muy común para reclamar ‘silencio’ la presencia de una silbante, a veces seguido de una consonante oclusiva, habitualmente /t/, tal como encontramos en muchas otras diversas lenguas, si bien aquí se tendrá en cuenta que las transcripciones fonéticas son siempre aproximadas y que enfáticamente los fonemas pueden en mayor o menor medida alargarse; citemos, entre muchos otros posibles testimonios similares y siempre difíciles de verificar por la injusta desatención de los diccionarios *oficiales* a las voces onomatopéyicas, casos como los del albanés *shēt* y verbo *hesht*, alemán *pst* y *sch*, azerbaiyano *sus!*, catalán *xit - xitó*, checo *pst - pšt*, eslovaco *čššš* y *psst*, español *chis[s] - chito - chitón* (*cfr.* también nuestro *rechistar*), francés *chut*, griego *σους - σουτ - σσ*, holandés *sst*, inglés *sh* o *shush*, onomatopeya que, como es tan común en esta lengua, funciona también como verbo: *to shush*, ‘silenciar - hacer callar’ (*cfr.* las aparentes variantes *hush!* y *to hush*), italiano *zitto*, japonés *shh*, lituano *ša, šš*, malayo *shhht*, noruego *hysj*, polaco *cyt* –siendo “Cyt, cyt” el título e inicio de estribillo de una canción folclórica muy popular– o *sza*, portugués *psiu*, punjabí *haśa*, rumano *ss*, sueco *sch* y para niños *hysch*, tailandés *chu chu - chuu*, turco *şıst - sus*, ucraniano *цить (tsyt)*, valenciano *chit!* o *chut!* (*cfr.* las locuciones *no dir ni chut ni mut* o *no dir ni chut ni carabassut* para ‘permanecer callado’)... La antigua raíz eslávica *\*tux-* (< *\*tus-*; búlgaro y macedonio *тишина - tišina*, eslovaco *ticho*, esloveno *tiho*, serbio *тихо*, ucraniano *тихо*) *ti* ha palatalizado de modo regular en algunas lenguas hasta dar un resultado fónicamente similar: bielorruso *цішынjá (цішыня)* ‘silencio’, polaco *cicho* ‘¡silencio!’. En algunas lenguas una /s/ ha podido pasar a /h/, lo que podría darse en finés *hiljaa* o maorí *huh*.

Este tipo de formas tiene todos los visos de ser onomatopéyico y su motivación podría venir de la imitación del hablar en voz muy baja o *susurrar*, otra obvia onomatopeya a causa de la sensación que pueda producir el oír a alguien hablando, de modo que de la noción de ‘hablar bajito’ se habría pasado a la de ‘no hablar’. Un valor parecido tendría una secuencia como /mus/, reconocible en latín en el verbo *mussare* ‘musitar’ (Ernout & Meillet 2001: 425 s. *mussō*: «*Mussō* serait donc une onomatopée [...] formée sur *mū* [...] ou sur *mut*»). Lo significativo es que, siempre en esa misma línea como mínimo expresiva, Nevio, esta vez como tragediógrafo, nos proporciona un nuevo hápax *summussi*, un compuesto de dicha raíz *sub-mussare*), como recuerda Festo: *summussi dicebantur ‘murmuradores’*. *Nævius*: “*odi*” *inquit “summussos”* (384 Lindsay; *item* Paulo 385 Lindsay; Warmington 1982: 150 *fragm.* 34). La relación con *mussare* estaba clara para los antiguos, como evidencia el contexto de la referencia de Festo y del *excerptum* de Paulo, donde siguen testimonios con el simple *mussare*. El *dicebantur* de Festo sugiere además que la forma debería de aparecer en algún otro autor.

El latín disponía de otra forma, igualmente onomatopéyica, para referirse al silencio: *mu*, que podría ser una copia del griego *μῦ* (*vide* Ernout & Meillet 2001:

417 s. *mū*: «onomatopée, archaïque et familière»). La secuencia debe de estar en la base de *mutus* (*uide* Ernout & Meillet 2001: 427 s. *mūtus*), como sugiere además la interpretación de Varrón (*Ling.* 7,101): «*mussare dictum, quod muti non amplius quam mu dicunt*». Si probablemente una base onomatopéyica para indicar silencio como *mu-* o similares –base, al parecer, bien común en muchas lenguas, así en hausa *sùmùmù*, fijiano *hamu* y tahitiano *namu* (Moreno 2022: 420 s. *silence*)– generó un adjetivo *mutus*, el derivado de este en valenciano, *mut* ‘mudo’, generó a su vez, en una especie de efecto de rebote, una forma, *¡mut!*, que funciona como una exclamación interjectiva para exigir silencio. Esta misma lengua conoce también una versión humorística y eufemística extendida: *¡mut i Callosa!* con juego de palabras sobre *callar* y el homónimo pueblo alicantino. Fuese como fuese, Nevio sí pudo muy bien haber empleado una forma como *st!*, la cual además comparece frecuente y masivamente corrupta (*se, sed, si...*) en las tradiciones manuscritas.

Marginalmente notaremos que, como es fácil de comprobar, conjunciones, exclamaciones o interjecciones suelen presentar raíces unilíteras en la mayoría de los idiomas, normalmente vocales (V-), pero a veces también consonantes (C-) o incluso sonidos no fonemáticos. Piénsese, por ejemplo, en el *o!* latino o nuestro *¡oh!* y de otras lenguas europeas. También hay muy buena evidencia de raíces bilíteras, notablemente con estructura consonante-vocal (CV-) en la mayoría de los idiomas. Por ejemplo, muy a menudo tienden a presentar la estructura CV- las raíces de los omnipresentes demostrativos y consecuentemente sus muy numerosos derivados morfológicos, como los pronombres personales, *uerbi gratia*. Probablemente la raíz de la original negación indoeuropeo, *\*na-* ‘no’ tendría una estructura simple CV- (ver Clackson 2007: 68: «*\*ne* ‘not’»). Lo mismo parece suceder con el antiguo ‘tú’ indoeuropeo: *\*tu* probablemente. En su monografía Berenguer señala que «La estructura formal básica de una partícula indoeuropea es [...] (*con*)sonante + vocal (CV-)» (2000: 542). La tercera fase con la conocida raíz básica y, al parecer, *universal* CVC- para la mayor parte del vocabulario en quizá todas o al menos casi todas las lenguas podría hipotéticamente haber sido precedida por una fase con la estructura CV-CV reduplicada. Schmitt-Brandt (1973: 100) recodaba raíces indoeuropeas de carácter onomatopéyico como *\*nana-* ‘madre - abuela’ o *\*haha-* ‘risa - carcajada’ (Schmitt-Brandt 1973: 100: *\*kha-kha*; *cfr.* obviamente nuestro *ja, ja*, inglés *ha ha!* y afines).

Hipotéticamente tendríamos así cuatro posibles fases esenciales respecto al desarrollo de las estructuras radicales que quizá corresponderían a cuatro frases glotogónicas esenciales, tanto filogenética cuanto ontogenéticamente, dado que se dan también en el proceso de aprendizaje de la lengua por los niños, precedidas acaso por una fase prelingüística con sonidos orales no fonemáticos:

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| V/ C   | interjecciones, exclamaciones |
| CV-  | demostrativos y derivados     |
| C <sup>1</sup> V <sup>1</sup> -C <sup>1</sup> V <sup>1</sup> | léxico familiar básico        |
| CVC-   | léxico general                |

Todo ello consolida más, si cabe, la idea que venimos exponiendo de la existencia de muchas bases fonomiméticas en las lenguas... y de un buen puñado de ellas en el amigo Nevio.<sup>2</sup>

## Referencias

- Acquaroni Vidal, José Manuel (2021): «La intuición del significado a partir del habla. Su aplicación a una familia léxica latina derivada de la raíz i. e. \*KR- ‘sonido repentino y estridente’», *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos* 41.2, pp. 183-237.
- Auctores uarii (1968): *Oxford Latin Dictionary*, Oxford University Press, Oxford.
- Baehrens, Aemilius (1886): *Fragmenta poetarum Romanorum*, In aedibus B.G. Teubneri, Leipzig.
- Berenguer Sánchez, José A. (2000): *Estudio sobre las partículas indoeuropeas con base consonántica y laringal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Blänsdorf, Jürgen (2011): *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Bibliotheca scriptorum Græcorum et Romanorum Teubneriana, Stuttgart-Leipzig.
- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1999.
- Clackson, James (2007): *Indo-European Linguistics. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Courtney, Edward (1993): *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford University Press, Oxford.
- De Azkue, Resurrección M<sup>a</sup> (1923-5): *Morfología Vasca*, Euskaltzaindia, Bilbao.
- Ernout, Alfred & Meillet, Antoine [& André, Jacques] (2001<sub>4</sub>): *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Éditions Klincksieck, Paris.
- Gaffiot, Félix (1934): *Dictionnaire illustré latin-français*, Librairie Hachette, Paris.
- Ibarretxe Antuñano, Iraide (2012): «Análisis lingüístico de las onomatopeyas vascas», *Oihe-nart* 27, pp. 129-177.
- Jakobson, Roman & Waugh, Linda (1980): *La charpente phonique du langage*, trad. A. Kihm, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Keil, Heinrich (1855-80): *Grammatici Latini*, Teubner, Leipzig, VII voll.
- Lindsay, Wallace M. (1964): *Nonii Marcelli de compendiosa doctrina libros XX*, George Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim [= 1903], III voll.
- Lindsay, Wallace M. (1997): *Sexti Pompei Festi de verborum significatu quae supersunt sum Pauli epitome*, Teubner, Stuttgart - Leipzig [= 1913].
- Loewe, Gustavus & Goetz, Georgius (1888): *Corpus Glossariorum Latinorum. Vol. II*, In aedibus B.G. Teubneri, Leipzig.
- Molinelli, Marco (1983): «Allitterazione e hapax legomena in Nevio (Nota a *Com.* 57 e 76 R.)», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 16, pp. 514-520.
- Molinelli, Marco (2006): «Lingua e stile in Nevio: il caso de *exanimabiliter* (Nevio, *com.* 35R,<sup>3</sup>)», *Orpheus* 27, pp. 92-100.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2020): *Iconicity in Language. An Encyclopaedic Dictionary*, Cambridge Scholars Publishing, s.l.

<sup>2</sup> Con nuestra sincera gratitud a los dos revisores anónimos del artículo por las propuestas, orientaciones y correcciones realizadas y que, en la medida de las limitaciones de tiempo y espacio, pudimos incorporar.

- Peirce, Charles Sanders (1998): *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volumen 2 (1893-1913)*, The Peirce Edition Project (ed.), Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis.
- Ribbeck, Otto (1898<sub>3</sub>): *Scænicæ Romanorum poesis fragmenta. Volumen II. Comitorum fragmenta*, Teubner, Leipzig.
- Salvador Gimeno, Marina (2022): *La aliteración como recurso estilístico en la poesía latina arcaica*, Universidad Complutense de Madrid (*dissertatio*), Madrid.
- Schmitt-Brandt, Robert (1973<sub>2</sub>): *Die Entwicklung des Indogermanischen Vokalsystems (Versuch einer inneren Rekonstruktion)*, Julius Groos Verlag, Heidelberg.
- Segura Moreno, Manuel (1984): *Quinto Ennio. Fragmentos*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.
- Smoczyński, Wojciech (2018): *Lithuanian Etymological Dictionary*, Peter Lang, Berlín.
- Traglia, Antonio (1986), *Poetae latini arcaici. Volume primo. Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Unione tipografico-editrice Torinese, Turín.
- Uría, Javier (2009), *Carisio. Arte gramática. Libro I*, Editorial Gredos, Madrid.
- Vahlen, Johannes (1903<sub>2</sub>), *Ennianae poesis reliquiae*, In ædibus B.G. Teubner, Leipzig.
- Warmington, Eric Herbert (1982): *Remains of Old Latin II. Livius Andronicus, Nævius, Pacuvius and Accius*, The Loeb Classical Library, Londres - Cambridge (Mass.) [= 1936].