

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS *HIMNOS HOMÉRICOS*

Antonio Villarrubia

1. Los *Himnos Homéricos* (Ὅμηρου ὕμνοι), himnos épicos (o rapsódicos) de características bastante peculiares en la poesía griega, muestran en un principio unos rasgos curiosos y definitorios<sup>1</sup>. El primero de ellos es que hacen gala de una homogeneidad relativa, si se tiene en cuenta la clasificación normal de "mayores" y "menores". El segundo es que no son de Homero, si se considera que tradicionalmente se le habían atribuido al poeta griego numerosas obras por su contenido épico o por su expresión métrica, el hexámetro dactílico, por más que este tipo de composición poética y narrativa fuera del gusto homérico, como lo atestiguan el episodio de Zeus y Hera en el Monte Ida (*Il.* 14.153-360) y el episodio del adulterio de Ares y Afrodita, entonado por el aedo Demódoco, (*Od.* 8.266-366). Y el tercero es que tanto la autoría de los *Himnos* como su datación son discutibles; si bien es verdad que puede avanzarse poco en lo que respecta a los autores, también es difícil discernir si los *Himnos* mayores serían anteriores o posteriores a los *Himnos* menores desde el punto de vista de su concepción estructural, aunque, en nuestra opinión, ambos tipos son en realidad compatibles entre sí y pudieron componerse, al menos en una gran parte, en fechas cercanas.

2. Existen dos cuestiones interesantes cuyos análisis permiten un acercamiento mayor a esta colección de treinta y cuatro himnos: la primera atañe a su contenido y organización, la segunda plantea su autonomía literaria.

2.1. Este conjunto hímnico recoge treinta y tres poemas dedicados a distintos dioses (Dioniso, Apolo, Ares, Hermes, Pan, Hefesto, Posidón, Zeus y Helio), diosas (Deméter, Afrodita, Atenea, Hera, la Madre de los dioses, Ártemis, Hestia, Gea y Selene) y otras divinidades y héroes (Heracles, Asclepio, los Dioscuros y las Musas) y se cierra con el *Himno Homérico a los huéspedes* (34), petición de acogida a los habitantes de Cime, eliminado en algunas ediciones sin excesivo acierto.

2.1.1. Un punto de especial interés lo constituye la cuestión de si el compilador de los *Himnos Homéricos* fijó el orden actual de los poemas atendiendo a unas razones concretas.

---

<sup>1</sup>Para un acercamiento a diversos problemas de los *Himnos Homéricos*, cf. las ediciones y comentarios de Th. W. Allen, W. R. Halliday y E. E. Sikes, de J. Humbert y de F. Càssola.

Es, sin duda, meritorio el esfuerzo de M. van der Valk, para quien el orden obedecería a un propósito religioso definido y estaría en consonancia plena con un esquema preconcebido. Así, aparecerían dos grandes partes, si se quiere, dos "subcolecciones": la primera comprendería los *Himnos* 1-17 y la segunda los *Himnos* 18-33. A su vez, en ambas partes podría establecerse una triple división: por un lado, los *Himnos* dedicados a dioses y diosas (1-8), los dedicados exclusivamente a diosas (9-14) y los dedicados a semidioses (15-17); por otro lado, los dedicados a dioses (18-23), los dedicados a diosas junto con Dioniso (24-29) y los dedicados a los poderes de la naturaleza y semidioses (30-33). Y este plan estructural se apreciaría, a su juicio, en hechos concretos: a. elección de criterios distintos pero homogéneos, asentados en "escrúpulos religiosos" del compilador: unas veces, predominaría uno "de escala ascendente" (Hermes, Pan, Hefesto, Apolo, Posidón y Zeus) y, otras veces, otro "de escala descendente" (Dioniso, Ártemis, Atenea, Hestia, Gea, Helio y Selene); b. la situación especial de algunos *Himnos*: así, los dedicados a dos diosas con puntos en común, Deméter (2 y 13) y la Madre de los dioses (14), abrirían y cerrarían la primera sección del *corpus* y los dedicados a Hestia (24 y 29) abrirían y cerrarían una de las subsecciones dedicadas a las diosas; y c. la posición de los *Himnos* dedicados a aquellos que no eran ni dioses ni diosas, es decir, semidioses o poderes naturales, como cierre de las dos grandes partes señaladas.

Contra esta postura iba a situarse F. Càssola, seguidor de G. Murray. Se trataría sencillamente de un "manual de rapsodo", recopilado con el único fin de disponer de un *corpus* hímnico útil para la ejecución ante el público, aunque, como ha advertido G. Bona, sería una hipótesis difícil de demostrar con algunos argumentos en contra como la inclusión del *Himno Homérico a Ares* (8), compuesto verosímilmente por el neoplatónico Proclo, autor de siete u ocho himnos dedicados a divinidades paganas, o, al menos, de fecha más tardía, cuyo estilo, por lo demás, se aparta del conjunto homérico.

En nuestra opinión, parecen compatibles ambas tesis: una antigua colección rapsódica habría sido ordenada con criterios religiosos posteriormente, como es también el caso del orden de la colección de Calímaco, formada por seis himnos.

2.1.2. Es llamativo el hecho de que dentro de esta colección épica se recojan poemas extensos (los *Himnos* mayores) y breves (los *Himnos* menores), compuestos en hexámetros dactílicos, cuyo número de versos va desde los tres del *Himno Homérico a Deméter* (13) hasta los quinientos ochenta del *Himno Homérico a Hermes* (4). Además, los mayores cuentan sucesos relevantes de las vidas de los dioses celebrados, elemento estructural acompañado regularmente por otros; los menores son, fundamentalmente, invocaciones y súplicas. Y, sin pretender ahondar en el tema de la datación, parece que los extensos, que permiten un análisis mayor como el realizado por R. Janko, serían, al menos, de época antigua.

Por último, el conocido como *Himno Homérico a los huéspedes* (34) es una composición probablemente tardía y, quizás, colocada al final por el compilador, a modo de

*envoi*, como cierre claro. Por sus características, no del todo afines a las del resto de las composiciones, los editores, desde J. Humbert hasta F. Càssola, se han inclinado por su eliminación. Pero, aparte de que son discutibles las diferencias siempre aducidas, conviene recordar que esta colección es obra de un compilador y que, probablemente, nunca habría existido como tal si no es gracias a su labor; todo ello, unido a su presencia en las familias más importantes de códices, justifica sobradamente su inclusión.

2.2. La otra cuestión es si estos *Himnos*, de tono épico, eran composiciones independientes o si su existencia dependía exclusiva y estrechamente de otro tipo de composición ejecutada tras ella.

2.2.1. Ya para F. A. Wolf los *Himnos* serían proemios o preludios (προοίμια) que precederían al recitado de las extensas rapsodias (ῥαψῳδαίαι). Con tal fin ofrecía algunos testimonios de la Antigüedad: el primero de ellos era de Píndaro, que señalaba que los Homéridas con frecuencia comenzaban su canto, sus entretejidos versos, "por el proemio en honor de Zeus" (Διὸς ἕκ προοιμίου) (*N.* 2.1-3a); el segundo procedía de Tucídides, que se refería al *Himno Homérico a Apolo* (3) como "proemio en honor de Apolo" (ἕκ προοιμίου Ἀπόλλωνος) (3.104); y el tercero aparecía recogido en un pasaje de Plutarco que aunaba el estilo de Homero y el uso de los proemios de Terpandro de Lesbos (διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων) (*De musica* 1133 c). De igual manera, también exponía que algunas fórmulas conclusivas de varias composiciones parecían aludir a un segundo canto que se ejecutaría tras el proemio.

Y en una línea bastante parecida otra vez M. van der Valk ha intentado explicar por qué los *Himnos Homéricos* suelen conocerse como proemios. Los testimonios antiguos mostraban que el término "proemio" aludiría a un poema breve que celebraría a un dios determinado y que, a menudo, se ejecutaría por razones religiosas. Así, en cualquier fiesta el canto de los ἑρπά (o hechos relacionados con los dioses) era un requisito previo a la ejecución de los ὄσια (o actividades humanas dignas de consideración) y bien pudo ser éste el motivo de la aparición de una fórmula final que remitiría a un nuevo canto. Solían entonarse, pues, himnos breves en comparación con las composiciones que, a continuación, se ejecutaban, por lo que pasaban a llamarse proemios o preludios.

Ello cabría relacionarlo con el hecho de que los aedos (αἰοδοί), cantores profesionales y herederos de los mencionados por Homero -Támiris de Tracia, aedo soberbio, castigado por las Musas en la ciudad de Dorion al regresar de la casa de Éurito de Ecalia, el Terpíada Femio, aedo del palacio de Odiseo en la isla de Ítaca, y el héroe Demódoco, aedo de la corte de Alcínoo, rey de los feacios, cuyas actividades no consistirían sólo en la composición de poemas épicos e hímnicos, por más que αἰοδή se refiriera normalmente al contenido de la poesía épica, sino también en la entonación de lamentos (o trenos) (cf. *Il.* 24.720b-722a) y en el canto, acompañado de la forminge (o lira), adecuado para la danza (cf. *Il.* 18.604b-605a, *Od.* 4.17b-18a, 23.133-136 y 143b-145)- y de Homero mismo, aunque la técnica

compositiva y reproductiva de los poemas homéricos exigiría más la presencia de rapsodos, participaban en el siglo VII a.C. en los certámenes musicales organizados en el contexto social de las grandes fiestas religiosas, en los que cantaban himnos hexamétricos, considerados proemios en un doble sentido, como una canción previa a la danza coral o como una canción previa al recitado épico.

2.2.2. Sin embargo, convendría hacer notar que, aunque por proemio se entendiera en un primer momento aquella parte que precede al canto (ὄρχη), término cuyo sentido originario parece, por lo demás, un tanto confuso, ya "camino", ya "ligazón", aunque ambos aptos para el uso poético (cf. *Od.* 8.74, 481 y 22.347), pronto adquiriría un nuevo significado, el de obra cerrada e independiente: es decir, la composición sería autónoma, aunque ello no sea un obstáculo para su inclusión en los ceremoniales públicos. Es así como cabría interpretar las palabras de Píndaro y Tucídides. Con respecto a las de Plutarco la cuestión sería más sencilla, porque una lectura del pasaje en su integridad revelaría que no se hablaba de las rapsodias sino de los νόμοι de Terpandro y sus distintos temas épicos. Por último, las fórmulas finales que remitían a otro canto serían ya lenguaje formular o, si se quiere, elementos hímnicos convencionales más que alusiones precisas.

3. Si la oralidad es un hecho admitido en mayor o menor medida en lo que respecta a los dos grandes poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea*, la cuestión no parece tan clara cuando se habla de la obra de Hesfodo, el llamado Ciclo épico o los *Himnos Homéricos*. Y mucho más se oscurece la visión del problema cuando intentan fijarse los límites de los poemas de composición oral, de estilo oral y de transmisión oral.

3.1. En la composición -y transmisión- oral pura los poemas se recomponen cada vez que se cantan. No obstante, se han suavizado las diferencias radicales que separaban lo oral de lo no oral, por lo que no parece demasiado incongruente la existencia de un rapsodo que, a la vez, memorizara e improvisara.

Efectivamente, el rapsodo no memorizaría los versos en su totalidad sino que los reconstruiría ante el público, sirviéndose de una historia tradicional que reharía y engazaría gracias a grupos de palabras fijas, las fórmulas, y otros recursos como las escenas típicas, insertas en los momentos y lugares oportunos. El lenguaje formular es muy productivo y, cuando se necesita expresar una idea que no está recogida en el *corpus*, se modifica una determinada expresión por analogía. Y, a veces, las diferentes versiones de distintos pasajes parece que no serían más que testimonios de la oralidad (*h.Cer.* 256-257, *h.Ap.* 146-150, *h.Merc.* 288, 366, 563, *h.Ven.* 136 y también *h.Hom.* 15.4-6). Sin embargo, hay que tener en cuenta, como bien señalaban A. B. Lord y N. Postlethwaite, que es mejor poeta y, a la vez, mejor guardián de la tradición quien es capaz de ceñirse a ella en mayor grado con pocas alteraciones -sería éste el caso de Homero- frente a quienes introducen cambios -los poetas

de los *Himnos*-. Puesto que un rapsodo rehacía cada vez la composición que cantaba, se trataba de un hecho irrepetible.

3.2. La cuestión de la oralidad es bastante compleja. Y, a veces, el problema se rastrea en noticias antiguas, ligado a otros como los de autoría y datación de piezas poéticas.

Un escolio doble a un pasaje de Píndaro antes recogido, que mencionaba la costumbre de los aedos Homéridas de comenzar su canto por el proemio en honor de Zeus (*N.* 2.1-3a), además de ofrecer detalles interesantes sobre dichos Homéridas, abordaba la idea de la oralidad desde el punto de vista de los antiguos, haciendo referencia de paso a la autoría del *Himno Homérico a Apolo* (3), adjudicada al rapsodo Cineto de Quíos, hijo de Epopso, como revela, según W. Burkert, una famosa inscripción de Gela, que vivió en torno a los siglos VI y V a.C. y no en el siglo VIII a.C., como algunos opinan por la confusión de su figura con la del poeta cíclico Cinetón de Lacedemon. El texto es el siguiente:

‘Ομηρίδας ἔλεγον τὸ μὲν ἀρχαῖον τοὺς ἀπὸ τοῦ ‘Ομήρου γένους, οἱ καὶ τὴν ποίησιν αὐτοῦ ἐκ διαδοχῆς ἦδον· μετὰ δὲ ταῦτα καὶ οἱ ῥαψῳδοὶ οὐκέτι τὸ γένος εἰς ‘Ομηρον ἀνάγοντες. ἐπιφανεῖς δὲ ἐγένοντο οἱ περὶ Κύναιθον, οὓς φασὶ πολλὰ τῶν ἐπῶν ποιήσαντας ἐμβαλεῖν εἰς τὴν ‘Ομήρου ποίησιν. ἦν δὲ ὁ Κύναιθος τὸ γένος Χίος, ὃς καὶ τῶν ἐπιγραφομένων ‘Ομήρου ποιημάτων τὸν εἰς ‘Απόλλωνα γεγραφῶς ὕμνον ἀνατέθεικεν αὐτῷ (v.l.: γραφόμενον [γεγραμμένον] ὕμνον λέγεται πεποιηκέναι). οὗτος οὖν ὁ Κύναιθος πρῶτος ἐν Συρακούσαις ἐραψώδησε τὰ ‘Ομήρου ἔπη κατὰ τὴν 9ῃ ‘Ολυμπιάδα (69<sup>a</sup> Ol. = 504/501 a.C.), ὡς ‘Ιππόστρατός φησιν (*FGrH* 568 F 5)... ἄλλως. ‘Ομηρίδαι πρότερον μὲν οἱ ‘Ομήρου παῖδες, ὕστερον δὲ οἱ περὶ Κύναιθον ῥαβδῳδοί· οὗτοι γὰρ τὴν ‘Ομήρου ποίησιν σκεδασθεῖσαν ἐμνημόνεον καὶ ἀπήγγελλον· ἐλυμήναντο δὲ αὐτῇ πάνυ.

Por tanto, los rapsodos serían "recreadores" (πολλὰ τῶν ἐπῶν ποιήσαντας). Los Homéridas, relacionados familiarmente con Homero gracias al derecho reconocido de sucesión y, más tarde, simples seguidores de Cineto, realizaban una labor difusora que conllevaba, no obstante, la inclusión de algunas impurezas (o interpolaciones) en las obras homéricas (ἐμβαλεῖν εἰς τὴν ‘Ομήρου ποίησιν); es decir, recordaban y daban a conocer su poesía, aunque fuera sólo parcialmente, pero la contaminaban (οὗτοι γὰρ τὴν ‘Ομήρου ποίησιν σκεδασθεῖσαν ἐμνημόνεον καὶ ἀπήγγελλον· ἐλυμήναντο δὲ αὐτῇ πάνυ), crítica apuntada también por Platón en una extensa intervención de Sócrates a propósito de unos versos sobre Eros alado (*Phdr.* 252 b 5).

Pero lo que no parece tan claro es que el mencionado Cineto haya sido el autor primero del *Himno* en cuestión. Un punto de referencia es el célebre pasaje de las doncellas Delíades, situado como *sphragís* en la parte final de la sección delia (vv. 156-178), que lo presenta como ciego, habitante de Quíos y aedo excelso (τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐν παιπαλοέσση./τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί) (vv. 172-173). El juicio favorable de su obra es, quizás, excesivo para un poeta como Cineto, que en

comparación con otros carecía de renombre. Que se le atribuyera, pues, a un poeta distinto de Homero puede deberse, por ejemplo, al hecho de que la disputa de la época por concretar la patria de Homero ya estaba teniendo lugar, hecho que, a modo de curiosidad, había motivado que Aristarco, gramático y editor alejandrino, defensor de Atenas como su tierra natal, considerara este *Himno*, tan explícito, como espurio. Y es en este contexto en el que cabría interpretar el escolio.

3.3. Ya B. Peabody había expuesto un método de cinco criterios que, a su juicio, permitirían esclarecer dicho problema: fonémico (o de los sonidos), de la fórmula, del encabalgamiento, del contenido temático y del canto (o criterio de análisis estructural del canto o libro). No obstante, estos criterios corren el riesgo de una excesiva rigidez metodológica. Añádase que, si algunos de estos criterios han sido ya ensayados, como serían los casos de D. Packard, que pretendía aplicar el fonémico a Homero, o de la profusión de estudios formularios ya desde M. Parry y A. B. Lord y el análisis del encabalgamiento de G. S. Kirk y L. E. Rossi, otros, en cambio, han suscitado un menor interés. Por otra parte, criterios como el de "tema" reciben distinta interpretación. Lo que para A. B. Lord equivaldría a las "escenas típicas" de W. Arend (las llegadas, los sacrificios, las luchas), para C. A. Sowa aludiría a los elementos que, inmersos en la tradición poética, configurarían el argumento de la composición.

Pero, como han señalado acertadamente G. Cerri y J. B. Hainsworth, estos criterios no son los únicos válidos, porque otros como la morfología de la lengua épica y ciertos criterios no lingüísticos (el poema y su auditorio, el poema y los instrumentos musicales), como las variantes textuales de citas idénticas incluidas en pasajes diferentes y el testimonio de la escritura de una determinada época o como el estudio de la dicción épica quedan excluidos.

3.4. A modo de recapitulación, convendría fijar algunos puntos. Sería necesario dejar claro que, a efectos de los resultados, la diferencia entre "oral" o "literario" sería más de transmisión y ejecución que de composición. Así, puesto que se habría creado en el público un gusto por un estilo bastante característico, presente en distintas composiciones, en lo que respecta a lo "oral", cabría hablar -sobre todo, observando los resultados poéticos-, de manera más acertada, de "estilo oral". Por otra parte, si se le otorgara al término "oral" un significado más estricto, es decir, el de composición sin ayuda de la escritura, sería más difícil de enjuiciar, sobre todo, en lo que a los *Himnos Homéricos* se refiere. Finalmente, si suele aceptarse, como ha apuntado J. B. Hainsworth, que estilo oral equivaldría a estilo formular y que composición oral equivaldría a composición improvisada, habría que añadir que, en nuestra opinión, dichas equivalencias no estarían demostradas. Con respecto a lo primero, habría que concluir en que a mayor grado de lenguaje formular, mayor oralidad; pero no es así, porque, proporcionalmente, pueden encontrarse menos fórmulas en Homero que en otras composiciones épicas. Con respecto a lo segundo, la "improvisación" de la

épica es un concepto un tanto resbaladizo, porque toda composición requiere un grado de reflexión y meditación carente de improvisación.

3.5. En la creación épica griega hay que observar, pues, dos datos. El primero sería un proceso que permite la creación "oral", con el uso de los elementos propios del estilo oral, motivado incluso por la ausencia de escritura -los poemas homéricos en una gran parte-: la originalidad y el apego a la tradición oral, portadora de un conjunto formular preciso, serán señas propias de este tipo. El segundo sería la serie de características que conforman una composición concreta y que son reflejo directo de aquellas composiciones anteriores que habían suscitado el interés y el aplauso del público: esta nueva "oralidad" es ante todo el uso del estilo oral, a veces, más reseñable en los llamados poemas orales. Ahora se imitan o se reproducen sus elementos definitorios y se marcan, además, las diferencias con respecto a Homero, permitiendo la entrada de otros elementos de poesía oral independiente de dicho poeta, de carácter religioso, con paralelos orientales y cuyos orígenes están, probablemente, en la época micénica, como ha propuesto J. de Hoz.

3.6. Por su parte, los estudiosos de la lengua formular de los *Himnos Homéricos* han intentado relacionar estos poemas con los de Homero. Así, J. A. Notopoulos y P. G. Preziosi han conseguido demostrar que las fórmulas señaladas por M. Parry y A. B. Lord estaban presentes en los *Himnos*, circunstancia ésta que permitía encuadrarlos en el contexto de la épica oral, sobre todo, si se observaban los de mayor antigüedad y extensión. G. S. Kirk ha matizado que estos poemas eran composiciones no orales, sino imitadoras del estilo oral: serían orales en la medida en la que utilizarían resortes propios de la oralidad, que responderían a una serie de convenciones ya fijadas. Y J. B. Hainsworth ha hecho hincapié en que los autores de los *Himnos* eran conscientes de que componían poesía épica de tono oral.

3.7. En resumen, como una muestra más de que la cuestión aún quedaba sin solución definitiva, las *Actas del Congreso de Venecia* (1977), editadas por C. Brillante, M. Cantilena y C. O. Pavese y centradas en los poemas épicos rapsódicos no homéricos y la tradición oral, exponen variadas posturas sobre el tema. Por un lado, en defensa de una actitud de signo oralista W. Burkert, Ch. P. Segal y H. Herter hablaron del alto grado de sofisticación artística dentro de la tradición formular, mientras que C. O. Pavese defendía la presencia clara de argumentos en favor de la oralidad. Por otro lado, con una actitud oralista más reservada J. B. Hainsworth se inclinaba por un grado evidente de premeditación y M. L. West incluso por añadidos orales sobre un texto ya escrito. Y para G. S. Kirk, partiendo del *Himno Homérico a Apolo* (3), se trataría de productos de imitación "sub-épica", calificación ésta, por lo demás, poco precisa.

3.8. Además, si H. N. Porter había puesto de manifiesto en relación con la composición oral que la variedad existente, por ejemplo, de la estructura formular en el conjunto de los *Himnos* mayores, quizás, con la excepción del *Himno Homérico a Deméter* (2), no habría por qué explicarla sólo por la imitación o la intervención de la escritura y por gustos estilísticos de los propios rapsodos, más recientemente N. L. Postlethwaite en una línea parecida, creyendo en la oralidad, entendida en el sentido amplio del término, de las composiciones más breves de la poesía hexamétrica griega arcaica (los *Himnos Homéricos* y los fragmentos de la épica cíclica), ha considerado que la marca de la composición oral no estaba en la mera repetición de palabras y frases, formulars en Homero, sino en la habilidad y facilidad del poeta en el manejo de las nuevas fórmulas, modificaciones, en suma, de las antiguas. Y el debate vuelve a abrirse, aunque una nueva llamada de atención sobre el estilo oral no parece, a nuestro juicio, desacertada.

4. Finalmente, cabría tener en cuenta que de los cuatro tipos de poesía hexamétrica griega (la narración épica, el himno, el catálogo y la composición didáctica) el himno es el único que presenta una estructura estable, analizada correctamente por R. Janko, en la que podrían apreciarse influencias del himno lírico (o mélico), cuya estructura tradicional es tripartita (*invocatio dei, pars epica* y *preces ipsae*). Además, en los *Himnos Homéricos* se encuentran, expresados ya con fórmulas fijas, elementos que podrían documentarse en la lírica popular a partir de los datos homéricos y hesiódicos y, más tarde, en los fragmentos líricos como el uso de ἄρχειν (o de ἐξάρχειν) por parte del poeta. Pero esta estabilidad no quiere decir rigidez en sus elementos compositivos, porque es el poeta quien los combina, prescindiendo a voluntad de algunos de ellos, incluyendo otros como el uso de tipos de relatos diversos y alterándolos en determinados casos.

BIBLIOGRAFÍA

- Th. W. Allen, *Homeri Opera* V (Oxford 1983 [1946]).
- Th. W. Allen-W. R. Halliday-E. E. Sikes, *The Homeric Hymns* (Amsterdam 1963 [Oxford 1936<sup>2</sup>]).
- F. Altheim, "Die Entstehungsgeschichte des Homerischen Apollonhymnus", *Hermes* 59 (1924) 430-449.
- G. Bona, "Cronache e commenti. Inni omerici e poesia greca arcaica. A proposito di una recente edizione e di un Convegno", *RFIC* 106 (1978) 224-248.
- C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale (Atti del Convegno di Venezia 1977)* (Padova 1981).
- W. Burkert, "Kynaithos, Polycrates, and the Homeric Hymn to Apollo", en G. W. Bowersock-W. Burkert-M. C. J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday* (Berlin-New York 1979) 53-62.
- F. Càssola, *Inni omerici* (Milano 1981<sup>2</sup> [1975]).
- H. G. Evelyn-White, *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric* (London-Cambridge [Massachusetts] 1982 [1914]).
- J. A. Fernández Delgado, "Los estudios de poesía oral cincuenta años después de su 'descubrimiento'", *Anuario de Estudios Filológicos* 7 (1983) 63-90.
- J. H. Gaisser, "Noun-Epithet Combinations in the Homeric *Hymn to Demeter*", *TAPhA* 104 (1974) 113-137.
- B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations* (Amsterdam 1958).
- J. B. Hainsworth, "Criteri di oralità nella poesia arcaica non omerica", en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici...* 3-27.
- E. Heitsch, "Drei Helioshymnen", *Hermes* 88 (1960) 139-158.
- H. Herter, "L'inno omerico a Hermes alla luce della problematica della poesia orale", en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici...* 183-201.
- J. de Hoz, "Poesía oral independiente de Homero en Hesíodo y los Himnos Homéricos", *Emerita* 32 (1964) 283-201.
- J. Humbert, *Homère. Hymnes* (Paris 1967 [1936]).
- R. Janko, "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109 (1981) 9-24.
- *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge 1982).
- G. S. Kirk, "Orality and Structure in the Homeric 'Hymn to Apollo'", en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici...* 163-182.
- W. F. J. Knight, "Integration and the *Hymn to Apollo*", *AJPh* 62 (1964) 302-313.
- A. Lesky, "Homeros. IX. Die Hymnen", *RE Suppl.* 11 (1968) cols. 826-831.
- A. M. Miller, "The 'Address to the Delian Maidens' in the *Homeric Hymn to Apollo*: Epilogue or Transition", *TAPhA* 109 (1979) 36-39.
- J. D. Niles, "On the Design of the *Hymn to Delian Apollo*", *CJ* 75 (1979) 173-186.

- J. A. Notopoulos, "The Homeric Hymns as Oral Poetry; A Study of the Post-Homeric Oral Tradition", *AJPh* 83 (1962) 337-368.
- C. O. Pavese, "Poesia ellenica e cultura orale (Esiodo, gli 'Inni' e la tradizione orale)", en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici...* 231-262.
- E. Pellizer, "Tecnica compositiva e struttura genealogica nell'Inno omerico ad Afrodite", *QUCC* 27 (1978) 115-144.
- H. N. Porter, "Repetition in the Homeric Hymn to Aphrodite", *AJPh* 70 (1949) 249-272.
- N. Postlethwaite, "Formula and Formulaic: Some Evidence from the Homeric Hymns", *Phoenix* 33 (1979) 1-18.
- P. G. Preziosi, "The *Homeric Hymn to Aphrodite*: An Oral Analysis", *HSCPh* 71 (1966) 171-204.
- O. Regenbogen, "Gedanken zum Homerischen Apollon-Hymnus", *Erano* 54 (1956) 49-56.
- N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1979 [1974]).
- Ch. P. Segal, "Orality, Repetition and Formulaic Artistry in the Homeric 'Hymn to Demeter'", en C. Brillante-M. Cantilena-C. O. Pavese (eds.), *I poemi epici...* 107-162.
- P. M. Smith, "Notes on the Text of the Fifth Homeric Hymn", *HSCPh* 83 (1979) 29-50.
- "Aineidai as Patrons of *Iliad* XX and the Homeric *Hymn to Aphrodite*", *HSCPh* 85 (1981) 17-58.
- F. Solmsen, "Zur Theologie im Grossen Aphrodite-Hymnus", *Hermes* 88 (1960) 1-13.
- C. A. Sowa, *Traditional Themes and the Homeric Hymns* (Chicago 1984).
- M. van der Valk, "On the Arrangement of the Homeric Hymns", *AC* 45 (1976) 419-445.
- M. L. West, "The Eighth Homeric Hymn and Proclus", *CQ* n.s. 20 (1970) 300-304.
- "Cynaethus' Hymn to Apollo", *CQ* n.s. 25 (1975) 161-170.
- O. Wünsch, "Hymnos", *RE* 9 (1914) cols. 140-183.