

EL PAPEL DE LA MUJER EN LA MÚSICA EN BIZANCIO: CASIA DE CONSTANTINOPLA

Inmaculada Rodríguez Moreno
Universidad de Cádiz

RESUMEN

El estudio ofrece una visión aproximada de la mujer en la música en Bizancio a través de Casia de Constantinopla, quien no solo destacó en los ámbitos político, intelectual y musical, sino que incluso compuso himnos que aún son entonados en la liturgia ortodoxa.

PALABRAS CLAVE: mujer, música, poesía.

ABSTRACT

«Female contribution to Byzantine music: Casia of Constantinople». The study provides an approximate view of women in the music of Byzantium through Casia of Constantinople, who not only excelled in the political, intellectual and musical fields, but also composed hymns that are still sung in the Orthodox liturgy.

KEYWORDS: women, music, poetry.

Durante siglos, la mujer, a diferencia del hombre, se ha encontrado con múltiples obstáculos para desarrollar una vasta formación intelectual, puesto que su principal función residía en el cuidado de su casa y su patrimonio. Aun así, hay diversos casos excepcionales que se han atrevido a romper con las convenciones establecidas, aunque para ello tuvieron que enfrentarse a una sociedad androcéntrica¹ y pagar por ello un alto precio a costa de su reputación. Varios son los ejemplos, como el de la poetisa Safo, quien, a pesar de lograr cierto reconocimiento por dedicarse a la educación de jóvenes procedentes de otras zonas, fue atacada, de forma injusta e infundada, por su condición sexual. Asimismo, la propia Aspasia, segunda esposa de Pericles, participó en los círculos intelectuales del momento y destacó por su



sabiduría² y su arte para la retórica³. Esta extraordinaria mujer despertó la ira y el recelo de algunos debido a la influencia que pudo ejercer en asuntos de la ciudad, por lo que fue víctima de inapropiados apelativos, como hetera⁴ o πορνή⁵.

Sin embargo, las escuelas filosóficas griegas no cerraron sus puertas a las mujeres, sino que llegaron a aceptarlas, como Mía, hija de Pitágoras⁶; Hiparquia, quien no dudó en abandonar una vida de lujos y comodidades por seguir al cínico Crates, o la brillante Hipatia, hija del astrónomo Teón de Alejandría⁷, la cual se distinguió por sus conocimientos de matemáticas y astronomía. Damascio dice que ella, dotada de una naturaleza refinada y de un gran talento⁸, consiguió superar a su padre⁹:

Al tener una naturaleza más excelente que su padre, no se contentó con las enseñanzas de las lecciones de este, sino que se dedicó a una filosofía distinta con nobleza. Tomando la capa de la filosofía, la mujer, marchando por medio de la ciudad, se dirigía ante el pueblo a los que querían escuchar a Platón, Aristóteles o cualquier otro de los filósofos... Justa e inteligente, permaneció doncella, aunque era muy hermosa y de esbelta figura.

Precisamente con Hipatia se observa que no todas las disciplinas estaban vetadas a las mujeres, quienes, para acceder a ellas, debían sacrificar ciertos aspectos de su vida y ocuparse en exclusiva a su formación. En esta misma línea, en lo que respecta a la música, desde la Antigüedad, la mujer no se ha mantenido ajena a su estudio, sino que, de hecho, constituía parte de su *paideia*, aunque siempre dentro del ámbito doméstico, junto con la administración y las labores destinadas al cuidado de la casa. Solo las esclavas y aquellas féminas de reputación dudosa o condición



¹ I. RODRÍGUEZ MORENO, «Mujer y filosofía en Grecia», en J.M.^a NIETO IBÁÑEZ (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, Universidad de León, 2005, pp. 111-122.

² X., *Smp.*, x. 2-8-9.

³ X., *Mem.*, II. 6. 36. Cf. Pl. *Mx.*, 235 a-249 e; D.L. VI. 16; D.L. II. 61. Cf. A. SCHMIDT, *Das Perikleische Zeitalter*, Jenan, 1877, pp. 90-91; M. MONTUORI, *Socrate. Fisiologia di un mito*, Nápoles, 1974, pp. 265-266.

⁴ CRATIN, p. 241.

⁵ ARISTOPH. *Ach.*, 520-530.

⁶ Cf. LUCIANUS, *Enc. Mosc.*, 11.

⁷ Cf. D. ROQUES, «La famille d'Hypatie», *REG*, vol. 108 (1995), pp. 128-149, J.M. RIST, «Hypatia», *Phoenix*, vol. 19 (1965), pp. 214-215; A.W. RICHESON, «Hypatia of Alexandria», *National Mathematics Magazine*, vol. 15 (1940), p. 74. Sinesio (*Ep.* 5. p. 26. 2 Garzya) afirma que el nombre de su padre era Teotecno, quien aparece formando parte de los discípulos de Hipatia. En cambio, en *Ep.* 16. p. 37. 4, Teotecno es εἰταῖρος de Sinesio. Por otra parte, ha habido quien ha considerado que el nombre de Teotecno es de origen cristiano. Cf. O. MASSON, «Θεοτέκνος 'fills de Dieu'», *REG*, vol. 110 (1997), pp. 618-619.

⁸ 31. 33-38; 32. 1-5.

⁹ *Isid.*, 31. 29-30. En el manuscrito *Laur.* 28. 18, el tercer libro del comentario de Teón lleva la siguiente mención: Ἐκδόσεως παραναγνωσθείσης τῆ φιλοσόφῳ θυγατρὶ μου Ὑπατίας.

social baja podían exhibir sus dotes musicales abiertamente, eran contratadas para amenizar los simposios¹⁰.

Con la conversión del emperador Constantino al cristianismo en el año 312 d.C., dos categorías principales de música llegaron a predominar en el Imperio bizantino, la secular y la litúrgica. Esta última era monódica, cantada sin acompañamiento instrumental en las catedrales y monasterios, en tanto que la primera estaba integrada por subcategorías, desde las canciones populares y épicas hasta la música cortesana, supuestamente con acompañamiento, para las celebraciones en el palacio imperial.

En los primeros siglos del Imperio, la participación de la mujer en la música, a causa de la asociación de esta práctica a la prostitución, estaba limitada, pues las jóvenes tenían prohibido interpretar un instrumento musical en público, en especial las doncellas, prohibición que se remonta a la Antigüedad. Pese a estas restricciones, se consentía su intervención en coros y actos litúrgicos¹¹. La mayor parte de los documentos que transmiten que la mujer cantaba en coros, en los siglos II y IV, proceden de Samósata, Siria, Jerusalén y Édesa, y probablemente de aquí llegó a Bizancio¹².

De esta forma, los monasterios y los conventos se convirtieron en importantes centros de gran actividad musical y cultural en el Imperio, donde las mujeres podían cultivar ampliamente su intelecto, sin problemas de estigmatización social. Por consiguiente, las monjas podían servirse de la música sin sufrir las duras descalificaciones que el resto de las mujeres padecerá por cantar, danzar o tañer algún instrumento. En Bizancio, muchas desempeñaron el papel de *ekklesiarchissa*, cuyo principal cometido consistía en adiestrar a las demás en el canto eclesiástico y enseñar a leer a las jóvenes. Numerosos son los testimonios sobre la existencia de comunidades desconocidas y monjas que actuaban en la liturgia y cantaban himnos escritos por miembros diestros. Algunas adquirieron una elevada instrucción musical, llegando incluso a sobresalir en el terreno de la composición, si bien, de acuerdo con la tradición bizantina, todas ellas se veían obligadas a guardar su anonimato, puesto que se consideraba que la música litúrgica era de origen celestial. En la actualidad solo se conocen unos pocos nombres de compositoras dentro de este entorno religioso del Imperio bizantino¹³, como Marta (siglo VI), madre de Simón el Estilita y abadesa de un convento de Argos¹⁴; Tecla (siglo IX), autora de un canon

¹⁰ D. TOULIATOS, «The traditional role of Greek women in music», en K. MARSHALL (ed.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston Northeastern U.P., 1993, pp. 111-123.

¹¹ I Corintios 14. 34-35.

¹² Cf. Ch. HANNICK, «Christian Church music of the Early», en S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, 1980, pp. 363-371, p. 368.

¹³ E. TOPPING, «Women hymnographers in Byzantium», *Dypticha*, vol. 3 (1982-83), pp. 98-111. Topping nombra a Gregoris y afirma que nunca existió. Cf. E. FOLLIERI, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae* v, Ciudad del Vaticano, 1966, p. 24.

¹⁴ C. Émereau, «Hymnographi Byzantini». *Echos d'Orient*, vol. XXIII (1924), pp. 408-409, p. 409. Sin embargo, aunque se la menciona dentro del catálogo de himnógrafas, no existe evidencia alguna de que compusiera himnos.



a la Virgen, donde exaltaba la posición de las mujeres en defensa de los iconos¹⁵ y el triunfo de la Ortodoxia¹⁶; Teodosia (siglo IX), quien escribió himnos al héroe iconófilo Ioannikios el Grande¹⁷ (754-846); Casia (siglo IX); Kounouklisena¹⁸ (siglo XIII); la hija de Ioannes Kladas¹⁹ (siglo XIV), de la que se conoce un único canto elegíaco a su padre, y Paleologina (siglo XIV), a la que rodea un gran misterio, salvo que estaba vinculada a la dinastía imperial y vivió en Tesalónica²⁰. Todas ellas compartían la vocación de ser monjas (μοναχαι), entregadas a una vida espiritual. En el caso de la hija de Kladas, su fama no llegó a ser tan reconocida como la de su padre, quien fue un compositor renombrado a finales del siglo XIV, como también «Lampadarios» o Maestro de Santa Sofía de Constantinopla. De ella solo se conserva una antífona incluida en una sección de cantos en modo tetrardus auténtico, perteneciente al manuscrito de la colección de composiciones de Ioannes Kladas²¹. No obstante, su nombre verdadero se ignora, dado que las mujeres, siguiendo la costumbre bizantina, se identificaban por el patronímico y la relación con el patriarca de la familia, lo cual supone un buen paradigma de la subordinación de la mujer en una sociedad y religión patriarcales, según queda perfectamente ilustrado por Teodoro Pródromo²²: «ἴσμεν δὲ πάντως κεφαλὴν τῆς γυναικὸς τὸν ἄνδρα» («Sin duda alguna sabemos que el hombre es la cabeza de la mujer»).

¹⁵ G. PAPADOPOULOS, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Atenas, 1890, pp. 274-275; E. TOPPING, «Tekla the nun: in praise of women», *Greek Orthodox Theological Review*, vol. 25 (1980), pp. 353-370.

¹⁶ Para Tekla, (*ibidem*, p. 366) María es la *Theótokos*, la Madre de Dios, el espíritu guardián de las mujeres monásticas, la liberadora de la mujer. En su himno ella se siente orgullosa de sí misma y de su sexo. Ofrece una imagen positiva de Eva y sus hijas, y reivindica para la mujer respeto y un lugar honorable tanto en la política como en la iglesia bizantina.

¹⁷ El nombre de Teodosia aparece por vez primera en 1661 en el canon de san Ioannikios, descubierto por León Alacio en un manuscrito griego en la Biblioteca Vaticana (Allatius 1661: 217). Él se refiere a ella como *Μελωδός*, autora del himno *In Ioannicium*. Teodosia también es representada en el *Corpus hymnicum Graecorum* por tres *stichera* (Kominis 1972: 122-133; comentarios pp. 571-572). Para Alacio, Teodosia no es una monja, sino una mujer religiosa, al igual que Tecla o Casia, quienes llevaron una vida apartada de ocupaciones banales en el interior de un convento, con lo que ganaban libertad en las restricciones y obligaciones sociales. Cf. E. TOPPING, «Teodosia: Melodos and Monastria», *Diptycha*, vol. 6 (1994/95), pp. 384-405.

¹⁸ Citada en Lavra MS G 71, en el Monte Atos, fol. 339r. En el manuscrito figura como cantora o directora de un coro de mujeres, no como compositora, aunque destacó por sus excelentes cualidades vocales. Sin embargo, en ese período no resulta extraño que ella también compusiera e improvisara. S. EUSTRATIADIS, *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας*, París, 1925, p. 42.

¹⁹ D. TOULLATOS, «Women composers of Medieval Byzantine chant», *College Music Symposium*, vol. xxiv, núm.1 (1984), pp. 62-80.

²⁰ Murió alrededor de 1387. Georgios Sphrantzes (1401-1477) fue el primero en mencionarla y dice que fue una mujer virtuosa e instruida (*PG.*, 156, pp. 1036-1038). También afirma haber leído todas sus composiciones, así como varios cánones a san Demetrio y santa Teodora, los dos santos más populares de Tesalónica, y a otros santos.

²¹ Atenas MS 2406, folio 258v.

²² Cf. W. HORANDER, *Theodoros Prodromos, Historische Gedichte*, núm. xx, Viena, Teubner, 1974. Epístola a los Colonenses, 3.18.



Entre ellas, mención especial merece Casia (Constantinopla 810-c. 867), por ser la primera compositora bizantina de la que se han preservado tanto los textos como la música, y la única que aparece en el catálogo de himnógrafos realizado por Nicéforo Calisto Xanthopoulos en el siglo XIV. Su nombre aparece atestiguado de distintas maneras, como *Κασία*, *Κασσία*, *Εικασία*, *Ικασία*, aunque estos dos últimos son errores comunes de los copistas, resultantes de la unión del artículo femenino «η». Casia nació en el seno de una familia noble, como se colige de las cartas de san Teodoro el Estudita²³, a partir del calificativo de *kandidátissa*²⁴, el cual sugiere que su padre poseía el alto rango militar de *kandidatos* a la corte imperial. De este modo, ella tuvo acceso a una exquisita educación, en la que no faltó el estudio de música sacra, poesía y métrica, así como de las Escrituras, los clásicos de la Antigüedad y de la Patrística, sobre todo de san Gregorio el Teólogo.

En el 830, fue una de las candidatas para ser desposada por el emperador Teófilo²⁵. El ritual de elección, organizado por la emperatriz Eufrosina, tía del emperador, consistía en un desfile de doncellas, de las cuales se convertiría en esposa la joven que recibiera de las propias manos del monarca una manzana de oro, como si se tratase del premio que Paris ofreció a Afrodita por su belleza²⁶. En el interrogatorio previo, Casia, ante la pregunta de si sentía predilección de alguna manera por otras mujeres, respondió que ella solo optaría por la mujer más grande que nunca hubiera nacido, refiriéndose a la Virgen María, palabras por las que fue rechazada. Parece ser que Teófilo quiso hacer alusión, en una actitud misógina, a los hechos causados por una mujer, concretamente por Eva, mientras que Casia apuntaba sus palabras a la *Theótocos*, la Virgen. En realidad, acorde con el testimonio de Simeón, el emperador se expresó en los términos siguientes: *διὰ γυναικὸς ἔρρηή τὰ φαῦλα* («por una mujer fluye la maldad»), a lo que Casia refutó: *ἀλλὰ καὶ διὰ γυναικὸς πηγάζει τὰ κρείττονα* («pero por una mujer emana lo mejor»). Esta historia ha sido repetida en numerosas ocasiones con ligeras variaciones²⁷. Finalmente, la vencedora de la manzana fue Teodora de Paflagonia, una esposa con tendencias iconófilas.

²³ Casia consideraba a san Teodoro su héroe y guía, quien, a su vez, admiraba a la joven por su entusiasmo en la fe y las tradiciones ortodoxas. San Teodoro, *Ep.* 142. 19-21. San Teodoro dirige a Casia tres cartas, fechadas entre el 815 y 821: *Ep.* 217 (Fatouros 1992: 339-340), *Ep.* 370 (G. FATOUROS [ed.], *Theodori Studiate Epistulae*, 2 vols, Berlín-Nueva York, 1992, pp. 501-502) y *Ep.* 539 (*ibidem*, pp. 813-814).

²⁴ *Ep.* II. 205. En la carta 142 la llama «doncella de Cristo» (κόρη Χριστοῦ), y en la 270, «doncella que pronto florece» (κόρη ἀρτιφύει). Realmente el título *δεκανδιδάττισσα* es concedido a la esposa de un *kandidatos*, pero, en este caso, se debe acomodar al de la hija. Cf. K.E. SHERRY, *Kassia the Nun*, tesis doctoral, Universidad de Wyoming, 2007, p. 50. San Teodoro también lo vincula a Eudoxia, quien era una «virgen secular». Cf. J.A. BENTZEN, *A Study of the Liturgical and Secular Works of Blessed Kassia, Byzantine Nun and Poet*, tesis doctoral, Universidad de Nueva Inglaterra, 1993, pp. 36-37.

²⁵ Cf. I. ROCHOW, *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia*, Berlín, Akademie-Verlag, 1967. Simeón el Logoteta, 625.

²⁶ E. GIBBON, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. IV, Nueva York, Harper & Brothers, 1886, p. 204.

²⁷ I. ROCHOW, *Studien zu der Person...*, pp. 5-19. PG., 109. 685.



La selección de esposas en el Imperio era un acontecimiento muy popular en Bizancio en los siglos VIII y IX. Los cómicos, la hagiografía y el folclore recuerdan que tuvieron lugar en cinco ocasiones entre los años 788 y 882, a saber: con Constantino VI, Nicéforo I, Teófilo, su hijo Miguel III y León VI, tras cuyo reinado (886-912) no se volvieron a celebrar²⁸. La costumbre era habitual entre los monarcas orientales y fue introducida en la corte de Bizancio, en el 782, por la emperatriz Irene, quizás a imitación del rey Jerjes (485-465 a.C.), llamado Ahasuero en el libro de Esther²⁹.

Casia era también iconófila, por lo que se plantea la cuestión de cómo podían aparecer mujeres de tal ideología en estos desfiles de novias ante el iconoclasta Teófilo. Según las fuentes, ellas fueron escogidas por la propia Eufrosina, descendiente del iconófilo san Filareto e Irene, quien, a su vez, tenía correspondencia con san Teodoro el Estudita, líder de los iconófilos. Incluso, la propia emperatriz enseñó a los hijos pequeños de su sobrino Teófilo a venerar los iconos, razón que aclara la presencia de iconófilas en el grupo de jóvenes casaderas.

La polémica sobre los iconos se había desatado, en el siglo VIII, entre mujeres de todas las clases sociales, incluidas monjas, que se habían mostrado fieles a las tradiciones de la Iglesia, de suerte que muchas fueron objeto de persecuciones y torturas por defender los iconos. La monja Teodosia de Constantinopla fue la primera mártir que encabezó una multitud de mujeres fanáticas³⁰ contra el primer emperador iconoclasta, León el Isaurio, cuando este ordenó retirar el icono de Cristo de la Puerta Chalke³¹. Por su lado, Casia fue perseguida a causa de su iconofilia y por ayudar a prisioneros y exiliados que compartían esta concepción³². Todas estas notables mujeres se consagraron a labores que trascendían la composición y la literatura, al alzarse como defensoras de los iconos³³.

En el año 843, Casia fundó un convento situado en la ladera occidental de la colina llamada Xerolophos, al oeste de Constantinopla, donde permaneció

²⁸ La secuencia de desfiles y de elegidas fue la siguiente: Constantino VI con María de Amnia (788); Staurakios con Teófano (807); Teófilo con Teodora (830); Miguel III con Eudoxia Dekapotissa (855), y León VI con Teófano (882). J. PSICHARI, Jean, «Cassia et la pomme d'or», en *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique 1884-1828*, París, 1930, pp. 951-992; W.T. TREADGOLD, «The problem of the marriage of the Emperor Theophilus», *GRBS*, vol. 16 (1975), pp. 325-321 y «The bride-shows of the Byzantine Emperors», *Byzantium*, vol. 49 (1975), pp. 395-413; L. RYDÉN, «The bride-shows at the Byzantine Court: History or fiction?», *Eranos*, vol. 83 (1985), pp. 175-191; P. BOURBOULIS, *Studies in the History of Modern Greek Story-Motives. Hellenika*, supp. 2, Tesalónica, 1953.

²⁹ 2. 2 y sgtés.

³⁰ E. GIBBON, *A History of...*, vol. v, p. 253. La emperatriz Irene (792-802) reestableció la Ortodoxia en el 782 y en el 843 Teodosia consiguió la victoria final, que es anualmente conmemorada el domingo de la Ortodoxia. Sus Fiestas respectivas son el 9 de agosto y el 11 de febrero.

³¹ Pronto se convirtió en el centro de un culto popular en Constantinopla. Cf. *Acta Sanctorum*, Iunii II, París-Roma, 1867, p. xx.

³² I. ROCHOW, *Studien zu der Person...*, pp. 20-26.

³³ J. HERRIN, «Women and faith of icons in early Christianity», en R. SAMUEL-G. STEDMAN (eds.), *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawm*, Londres, 1983, pp. 56-83.

hasta el fin de sus días, como asegura Teodoro el Estudita³⁴. Fue testigo de la crisis en la que la Iglesia bizantina se vio inmersa a raíz de la controversia iconoclasta, sobre todo la segunda, iniciada por el emperador León v el Armenio (813-820). No obstante, dos fueron las mujeres que pusieron fin a la impiedad contra los iconos y la tradición religiosa, la emperatriz Irene, viuda de León iv (775-780), y la propia Teodora, quien tras la muerte de su esposo, el emperador Teófilo (829-842), impuso la veneración de los iconos en el 843³⁵. Esta situación explica en Casia los fuertes ideales hacia la piedad cristiana y su elevada visión de la condición de la mujer que muestran sus poemas.

De sus piezas literarias y musicales, la tradición nos ha legado un total de cuarenta y nueve himnos litúrgicos, de los cuales unos veintitrés se mantienen inalterables, mientras que los restantes han sido modificados por músicos posteriores o bien los manuscritos no llegan a un consenso sobre su autoría³⁶. Varios se cantan aún en la liturgia ortodoxa oriental. La mayoría de ellos son *stícherá*, es decir, composiciones himnicas en modo de mi o re, con una sola estrofa, que se entonaban en Maitines y Vísperas durante el año litúrgico. Pese a las diferencias entre los modos auténtico y plagal, Casia emplea usualmente en sus composiciones el deuterus y el tetrardus, puesto que son las dos áreas modales más frecuentes en los cantos litúrgicos desde las primeras épocas³⁷. Su obra en conjunto se cataloga de la siguiente manera: *kánones* para la liturgia de los muertos; *Troparion de las Vísperas de Miércoles Santo* a María Magdalena; veinte *stícherá*, de los cuales solo siete conservan la música original, y un *Tetraodion* o himno de cuatro estrofas, de Sábado Santo. A todos ellos se suman, por otro lado, veinticinco *stícherá* no autenticados, epigramas y sentencias morales³⁸. Un factor importante en la conservación del patrimonio literario de Casia fue su amistad con los monjes estuditas, quienes reeditaron los libros litúrgicos bizantinos en los siglos ix y x, aunque no escribieron sobre su vida³⁹.

Una de sus composiciones, todavía interpretada en la actualidad en el oficio matutino del Miércoles Santo, es el mencionado *Troparion de la mujer caída o de María Magdalena*⁴⁰ (modo tetrardus plagal), integrado por un texto monostrófico sin ningún modelo métrico fijo⁴¹:

³⁴ Ep. 142. Georgios Monachos, 790; Leo Grammatico, 213.

³⁵ Ch. DIEHL, *Byzantine Empresses*, Londres, 1964, pp. 65-113.

³⁶ I. ROSCHOW, *Studien zu der Person...*, pp. 35-58.

³⁷ K. LEVY, «A hymn for Thursday in Holy Week», *JAMS*, vol. 16 (1963), pp. 127-175.

³⁸ Cf. I. ROSCHOW, *Studien zu der Person...*, pp. 59-72.

³⁹ J.A. BENTZEN, *A Study of the Liturgical and Secular Works of Blessed Kassia*, p. 3, considera que solo se conserva una pequeña parte de su producción.

⁴⁰ En los manuscritos medievales figura con dos títulos: εἰς τὴν πορνῆν y Τροπάριον τῆς Κασσιανῆς, traducido al griego demótico por Kostis Palamas (1859-1943). Con el primero se enfatiza la grandeza de la misericordia de Dios. Lucas la llama ἀμαρτωλός, en tanto que Casia πορνῆ, al igual que los teólogos, predicadores e himnógrafos. Este tema ya había sido tratado en el siglo iv por san Efrén de Siros y san Romano Melodos.

⁴¹ Ambrosianae A 139, fols. 230r-v.



Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις
περιπεσοῦσα γυνή,
τὴν σὴν αἰσθομένη Θεότητα,
μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν,
ὄδυρομένη μύρον σοι
πρὸ τοῦ ἐνταφιασμοῦ κομίζει·
Οἴμοι, λέγουσα,
ὄτι νύξ με συνέχει
οἴστρος ἀκολασίας.
ζοφώδης τε καὶ ἀσέλγητος,
ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας·
δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρῶν,
ὁ νεφέλαις στημονίζων
τῆς θαλάσσης το ὕδωρ·
κάμφθητί μοι
πρὸς τοὺς στεναγμοὺς τῆς καρδίας,
ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς
τῇ ἀφράστῳ σου κενώσει·
καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας,
ἀποσμήξω τούτους δὲ πάλιν
τοῖς τῆς κεφαλῆς μου βοστρύχοις·
ὦν ἐν τῷ Παραδείσῳ
Εὐα τὸν δειλινὸν
κρότον τοῖς ὠσὶν ἠχηθεῖσα,
τῷ φόβῳ ἐκρύβη·
ἀμαρτιῶν μου τὰ πλήθη
καὶ κριμάτων ἀβύσσους
τίς ἐξιχνιάσει,
ψυχοσῶστα, Σωτήρ μου;
μὴ με τὴν σὴν δούλην παρίδης
ὁ ἀμέτρητον ἔχων τὸ μέγας ἔλεος.



Señor, la mujer caída en múltiples pecados,
 que reconoce tu Divinidad,
 que asciende al rango de portadora de mirra
 y llora por ti, te la lleva ante tu sepultura.
 «Ay de mí», dice, «pues la noche me reserva
 el tormento de la intemperancia.
 Oscura y sin luna,
 un ansia de pecado.
 Recibe las fuentes de mis lágrimas,
 tú, quien con las nubes esparces el agua del mar;
 plégate ante mí, ante los lamentos de mi corazón;
 tú, que doblas los cielos
 con tu inefable 'vaciado'.
 Besaré tiernamente tus sagrados pies,
 secaré de nuevo con los cabellos de mi cabeza
 los mismos, de los que en el Paraíso»
 Eva escuchó el sonido
 vespertino con sus oídos
 y se escondió por miedo.
 «¿Quién seguirá mis múltiples pecados
 y las profundidades de tus juicios,
 Salvador de almas, mi Redentor?
 No me desprecies a mí, tu sierva,
 tú, que posees una gran e infinita misericordia».

Este poema ofrece pinceladas autobiográficas o al menos sugiere una percepción de los sentimientos internos de Casia. En él se pasa del pecado (*ἀμαρτία*) a la salvación (*σωτηρία*). El himno tiene una estructura monostrófica, dividida en dos partes desiguales, una breve introducción y un largo monólogo dramático. En los primeros seis versos, Casia muestra la condición de la mujer en tercera persona como suplicante, y sus palabras están dirigidas a Cristo, a fin de lograr su perdón. Se observa cierto contraste entre la introducción relativamente impersonal y la actitud de la mujer culpable en sus propias palabras. Como se conoce a través de la documentación, el emperador Teófilo se arrepintió de no preferir a Casia como esposa e intentó más tarde encontrarla para expresarle su pena y amor. Ella, como respuesta, lo esquivó y le hizo ver su conversión



en una mujer caída⁴², imagen inspirada en la pecadora del evangelio de san Lucas, 7.36. La invocación Κύριε, en música entonado en estilo melismático, abre el himno, para acentuar el tono y describir la divina majestad y su trascendencia. Asimismo, la exclamación οἶμοι resalta el estado pecaminoso de la mujer, quien después acepta, en actitud de arrepentimiento, el servicio de μυροφόρου, el cual la asciende al rango divino de las portadoras de mirra, característico de la santidad. El término se enfatiza, desde el punto de vista musical, a través de un melisma. La mirra fue imprescindible para embalsamar el cuerpo de Cristo⁴³, aunque también formó parte de las ofrendas de los Magos en su nacimiento. Representa, en la escala de valores humanos, un alto honor que se emite desde la misma divinidad (τὴν σὴν αἰσθομένη Θεότῳ), frente a la oscuridad que rodea a la mujer, símbolo de opresión. En esta dicotomía, la procedencia divina se refuerza a través del melisma ubicado en el posesivo σὴν, en tanto que ese clima apagado se expresa con el epíteto ἀσέλινος, en referencia a esa noche sin luna que confiere un mayor dramatismo al dolor de la mujer, debido no solo a la muerte del Salvador, sino también a su situación de mujer caída y arrepentida. Tal tesitura trágica se intensifica con la hipérbole «la fuente de mis lágrimas», que difiere, en cuanto a abundancia, con la κένωσις o «vaciado», propio del cuerpo enterrado.

En el mismo momento en que Casia se encontraba escribiendo el troparion, ella se apresuró a esconderse ante el anuncio de la visita de Teófilo. El emperador, cuando vio el texto y leyó la descripción de cómo María Magdalena lavó y enjugó con sus cabellos los pies de Cristo, añadió justo los versos siguientes, que luego ella no se atrevió a suprimir (ὡν ἐν τῷ Παραδείσῳ/Εὐα τὸν δειλινὸν/κρότον τοῖς ὡσὶν ἠχηθεῖσα,/τῷ φόβῳ ἐκρύβη)⁴⁴. En ellos Eva personifica la desobediencia en oposición a la insumisión de la mujer pecadora y su redención. En definitiva, el himno recoge aspectos como Cristo salvador de almas, la importancia de las lágrimas, la imagen de la piedad y la de las mujeres llevando mirra. Casia muestra humildad ante la encarnación de Cristo, así como la grandeza de la benevolencia y la compasión que conlleva el Redentor.

Otro ejemplo interesante de las composiciones de Casia es el himno al nacimiento de Jesús⁴⁵, interpretado el 25 de diciembre (modo deuterus auténtico con un final en sol) y compuesto de ocho estrofas, de las que solo reproducimos la primera:

Αὐγούστου μοναρχήσαντος ἐπὶ τῆς γῆς
 ἢ πολυαρχία τῶν ἀνθρώπων ἐπαύσατο
 καὶ σοῦ ἐνανθρωπήσαντος ἐκ τῆς ἀγνῆς
 ἢ πολυθεΐα τῶν εἰδώλων κατήργηται

⁴² P. SOPHONÉ, «Cassia», *Revue de l'Orient Chrétien*, vol. VII (1902), pp. 227-228; L. PETIT, «Notes d'histoire littéraire I. A propos des pièces liturgiques de Cassia», *BZ*, vol. VII (1898), pp. 594-597.

⁴³ Lc. 23. 56.

⁴⁴ L. PETIT, «Notes d'histoire littéraire I...», pp. 594-595.

⁴⁵ Atenas Ms 883, fol. 97r.



ὑπὸ μίαν Βασιλείαν ἐγκόσμιον
αἱ πόλεις γεγένηται·
καὶ εἰς μίαν δεσποτείαν θεότητος
τὰ ἔθνη ἐπίστευσαν
ἀπεγράφησαν οἱ λαοὶ, τῷ δόγματι τοῦ
Καίσαρος
ἐπεγράφημεν οἱ πιστοὶ, ὀνόματι
θεότητος
σοῦ τοῦ ἐνανθρωπήσαντος Θεοῦ ἡμῶν
μέγα σου τὸ ἔλεος, Κύρθε, δόξα σοι.

Cuando Augusto reinó sobre la tierra,
los numerosos reinos de los hombres tuvieron su fin,
y, una vez que Tú te encarnaste a partir de una Virgen,
las cuantiosas imágenes de los dioses fueron destruidas,
las ciudades se sometieron a un único Reino universal,
las naciones creyeron en un único poder divino,
los pueblos se registraron por el decreto del César,
nosotros, los creyentes, nos inscribimos en el nombre de tu divinidad,
cuando Tú, nuestro Dios, te encarnaste.
Grande es tu misericordia, gloria a ti, Señor.

Predomina el estilo musical silábico. Las dos primeras frases (Ἀγούστου... κατήργηται) repiten la misma melodía, mientras que la tercera (ὑπὸ μίαν... Βασιλείαν... ἐπίστευσαν) presenta otra distinta, en cuyo segundo final se percibe un melisma (ἐπίστευσαν). Así también, las dos siguientes comparten igual melodía, y la estrofa se cierra con una última frase con su propia línea melódica, diferente a todas las anteriores, en calidad de coda, donde se reafirma la grandeza del poder divino.

Habría que citar, dentro de la gran producción de Casia, el *doxastikón*, pieza consistente en un *sticheron* que glorifica a varios santos o mártires, titulado *El laúd de cinco cuerdas y la lámpara de cinco brazos*, interpretado el 13 de diciembre (modo tetrardus auténtico)⁴⁶:

⁴⁶ Atenas Ms 883, fols. 80r-v.



Τὴν πεντάχορδον λύραν,
καὶ πεντάφωνον λυχνίαν,
τῆς τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίας
τοὺς θεοφόρους μάρτυρας
φερωνύμως τιμήσωμεν
καὶ εὐσεβῶς ἐγκωμιάσωμεν.
Χαίροις, ὁ χαλῶς ὑπὸ Θεοῦ στρατευθεὶς
ἐν τῇ ἐπουρανίῳ στρατεία,
καὶ τῷ στρατολογήσαντι ἀρέσας,
ὁ ἐν ρήτορσι ρήτωρ,
Εὐστράτις θεόσοφε.
Χαίροις, ὁ τὸ τάλαντον τὸ ἐκ Θεοῦ σοὶ
πιστευθὲν
ἐπαυξήσας εἰς πλῆθος,
Αὐξέντιε μακάριε.
Χαίροις, ὁ τερπνότατος ὄρηξι
τῆς θεικῆς εὐγενείας,
Εὐγένει θεόφρον.
Χαίροις, ὁ ὠραῖος τῇ μορφῇ,
τῇ δὲ γνώμῃ ὑπέρλαμπρος
καὶ ἀμφοτεροδέξιος,
ὁ ἐν τοῖς θείοις ὄρεσιν ἐνδιδαιτώμενος
ὄλως,
πανόλβιε Ορέστα.
Χαίροις, ὁ στίλβων καὶ διαυγῆς
μαργαρίτης,
ὁ τὰς βασάνους τὰς πικρὰς
χαρμονικῶς ὑπομείνας,
Μαρδάριε ἀήττητε.
Χαίροις, ὁ ἰσάριθους χορδὸς τῶν
Φρονίμων παρθένων.



Οὓς χαριχετεύσωμεν
πάσης ὁ ὀργῆς καὶ θλιψέως λυτρώσασθαι
καὶ τῆς ἀφράστου αὐτῶν δόξης
συμμετόχους ποιῆσαι
τοὺς τὴν ἀτήσιον αὐτῶν
μνήμη γεραίροντας.

A la lira de cinco cuerdas,
a la lámpara de cinco brazos,
de la Iglesia de Dios
a los mártires inspirados por la divinidad,
nombres tan adecuados,
honremos y celebremos con piedad.
Salve, tú que noblemente fuiste dirigido por Dios
en la expedición celestial,
y complaciste al que lideró su ejército,
orador entre oradores,
Eustratides, sabio en los asuntos de Dios.
Salve, tú que aumentaste en cantidad el talento
confiado a ti por parte de Dios,
bendito Auxentio.
Salve, tú, la rama más alegre
de la nobleza de Dios,
Eugenio, de mente divina.
Salve, tú de forma hermosa,
de brillante juicio
y ambidiestro,
que habitas continuamente en las montañas de Dios,
siempre bendito Orestes.
Salve, tú, brillante y radiante perla,
que las amargas torturas
soportas en silencio,



indomable Mardario.
 Salve, equilibrado coro
 de doncellas sabias.
 A ellos supliquémosles
 que nos liberen de toda ira y opresión,
 y que de su inefable gloria
 hagan partícipes
 a aquellos que honran su commeraci3n
 anual.

En este himno habr3a que subrayar la comparaci3n de los nombres de los mártires con el término del que deriva la raíz de los mismos:

Εὐστρατίε	στρατευθεῖς, στρατεία,
Αὐξέντιε	ἐπαυξήσας
Εὐγένιε	εὐγενείας
Ορέστα	ὄρεσιν
Μαρδάριε	μαργαρίτης

Además de este juego de palabras, Casia incluye un motivo musical consistente en la representación del πεντάχορδον, laúd de cinco cuerdas, y de los cinco mártires mediante el pentacorde do-sol, en forma ascendente o descendente, que recuerda el tipo de relación tónica-dominante. Estos saltos de quinta, por lo general, aparecen al comienzo de cada invocaci3n a los cinco mártires (Χαίροις), y actúan, dentro de su extenso poema, como un recurso unificador de estos. Asimismo, dichos intervalos, con la finalidad de remarcar el número cinco, también se hallan en la composici3n *Entre las enseñanzas de los griegos*, dedicada a esos mismos mártires, como se puede observar en los vocablos señalados en negrita:

Ἵπὲρ τῶν Ἑλλήνων παιδείαν
 τὴν τῶν ἀποστόλων σοφίαν προέκριναν οἱ
 ἄγιοι **μαστυρες**,
τὰς βιβλους τῶν ρητόρων καταλείψαντες
 καὶ ταῖς ἀλιέων διαπρέψαντες.
 Ἐκεῖ μὲν γὰρ, εὐγλωττίαν ρημάτων,
 ἐν δὲ ταῖς τῶν ἀγραμμάτων θεηγορίαις



τὴν τῆς Τριάδος ἐδιδάσκοντο
θεογνωσίαν,
ἐν ἣ περσεβέουσιν ἐν εἰρήνῃ φυλαχθῆναι
τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

Entre las enseñanzas de los griegos
la sabiduría de los apóstoles prefirieron
los santos mártires
abandonando los libros de los oradores
y anteponiendo los de los pescadores.
Pues allí, por un lado, la elocuencia de las palabras,
y, por otro, en los discursos de los no ilustrados
enseñaban de la Tríada
el divino conocimiento,
en el cual se cuidan de que sean guardadas en paz
nuestras almas.

Existe cierta duda sobre la autenticidad de algunas de las melodías de Casia, aunque, conforme a la práctica de los primeros himnógrafos, Romano Melodos y Juan de Damasco, parece haber sido tradicional que estos escribieran el texto y la música⁴⁷. Incluso se sabe que ella, además de componer su propia música para su poesía litúrgica, también lo hizo para otros poetas como Georgios, Cipriano y Marcos Monachos⁴⁸.

Por otro lado, Teodoro Pródromo sostiene, en sus comentarios sobre los himnos de los himnógrafos más famosos de la Iglesia, que el *Tetraodion* o *Canon del Sábado Santo* fue compuesto originariamente por Casia, pero las autoridades eclesiásticas no consideraron adecuado atribuir a una mujer un himno que se entonaba en una de las celebraciones religiosas más importantes. Su autoría, por tanto, pasó a manos de Cosmas (siglo VIII), obispo de Maiouma, en Fenicia, y, más tarde, a comienzos del siglo X, el obispo Marco de Hydrous, en Italia, varió algunos versos y añadió cinco odas más al canon⁴⁹, como así fue conservado. No obstante,

⁴⁷ E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, pp. 181-182.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 237; H. TYLLARD, «A musical study of the Hymns of Cassia», *BZ*, vol. 10 (1911), pp. 422-423.

⁴⁹ Cf. W. von CHRIST-M. PARANIKAS (eds.), *Anthologia Graeca carminum Christianorum*, Leipzig, 1871, p. XLIX.



dos manuscritos, de fechas desconocidas, procedentes de la biblioteca del Monasterio del Monte Atos y transcritos por Eustratiades, contienen el himno original, atribuido a Casia⁵⁰.

En cuanto a los epigramas, a san Teodoro se atribuye el mérito de haber revivido este género literario helenístico y patrístico a finales del siglo VIII, del cual se servía para comentar varios aspectos de la vida monástica en trímetros yámbicos. Los versos de Casia son simples y presentan un lenguaje directo, aunque su estilo es convencional, sencillo, sutil, conciso y a la vez original. Sus temas se basan en la mujer, la opulencia, la estupidez, la suerte, la belleza, entre otros. Del mismo modo, sus versos gnómicos describen la vida monástica, o bien se valen de dichos didácticos o máximas, con los que Casia expresa su disgusto o convicciones y tópicos, algunos de los cuales recuerdan a Menandro, como es el del valor de la amistad⁵¹. He aquí algunos ejemplos de estos versos gnómicos⁵²:

Δύο φιλοῦντων τὴν ἐν Χριστῷ φιλίαν
ἰσασμὸς οὐκ ἔνεστιν, ἀλλ' ἔρις μᾶλλον.

Entre dos personas que [no] amen la amistad presente en Cristo
no hay ecuanimidad, sino más que discordia.

Φίλω φιλοῦντι χαρίζου τὸ φιλεῖσθαι,
τῷ δ' ἀγνώμονι εἰς κενὸν τὸ φιλεῖσθαι.

Da las gracias por ser amado por un amigo que ama,
pero no las des por ser amado por uno insensible.

Μέγα τὸ μικρόν ἂν ὁ φίλος εὐγνώμων·
τῷ δ' ἀχαρίστῳ σμικρότατον τὸ μέγα.

Un poco es mucho, si el amigo es agradecido,
pero para el desagradecido mucho es muy poco.

⁵⁰ S. EUSTRATIADES, «Κασιανὴ ἢ Μελωδός», *Εκκλησιαστικός Φάρος*, vol. 31 (1932), pp. 97-100.

⁵¹ S. JAEKEL (ed.), *Menandri sententiae*, Leipzig, Teubner, 1964, p. 33 y sgtes.

⁵² Estos versos no litúrgicos fueron editados por K. KRUMBACHER, 'Kassia', *Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und der historischen Klasse der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, II, Múnich, 1897, pp. 305-370.



Εἰ θέλεις πάντως καὶ φιλεῖν καὶ φιλεῖσθαι,
τῶν ψιθυπιστῶν καὶ φθονερῶν ἀπέχου.

Si quieres amar y ser amado completamente,
aléjate de los calumniadores y de los envidiosos.

Φίλος ἐν λύπαις συνῶν τοῖς φιλεστάτοις
ὑφесιν εὔρε τῶν σφοδρῶν ἀλγηδόνων.

Un amigo que está junto a sus amigos más queridos en sus sufrimientos
encuentra descanso a sus excesivos dolores.

Casia constituye el ejemplo más perfecto de la importante labor intelectual que se ejecutaba dentro de los conventos y monasterios, tanto en Oriente como en Occidente⁵³. Dotada de una carismática personalidad, se esforzó por romper las barreras impuestas a las mujeres en la composición musical, de suerte que sus himnos aún son entonados en la liturgia ortodoxa. Siguiendo la estela de otras, como Hipatia, en el terreno político, mostró un espíritu polémico, al no mantenerse indiferente al iconoclastismo, para lo cual llegó a contar con el apoyo de la emperatriz Teodora. Puso su obra y música al servicio de sus sentimientos religiosos e ideales. Su poesía religiosa revela su incuestionable fe y creencia en Dios, y su redención en cuanto al amor y confianza en la intercesión de los santos a los que ella reza. Casi todos sus himnos finalizan con un ruego hacia la veneración y una súplica hacia Cristo, cuya misericordia y amor sabía que estaban disponibles para todos los seres humanos.

Recibido: 14-10-2014

Aceptado: 4-1-2015



⁵³ J. LORENZO ARRIBA, «Una historia poco canónica de la música hispánica hasta 1557», en VV. AA., *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, INAEM, Centro de Documentación de música y Danza, 2008, pp. 3-42.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLATIUS, Leo, *Ioannes Henricus Hotting Eius*. Roma, 1661.
- BENTZEN, Judith Anne, *A Study of the Liturgical and Secular Works of Blessed Kassia, Byzantine Nun and Poet*. Tesis doctoral, Universidad de Nueva Inglaterra, 1993.
- BOURBOULIS, Protheine P., *Studies in the History of Modern Greek Story-Motives*. *Hellenika*, supp. 2, Tesalónica, 1953.
- CHRIST, Wilhelm von y PARANIKAS, Matthaios (eds.), *Anthologia Graeca carminum Christianorum*. Leipzig, Teubner, 1871.
- DIEHL, Charles, *Byzantine Empresses*. Londres, Elek Books, 1964.
- ÉMEREAU, Casimir, «Hymnographi Byzantini». *Echos d'Orient*, vol. XXIII (1924), pp. 408-409.
- EUSTRATIADIS, Sophronios, *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας*. París, 1925.
- «Κασιανή ἢ Μελφδός». *Εκκλησιαστικός Φάρος*, vol. 31 (1932), 97-100.
- FATOUROS, Georgios (ed.), *Theodori Studiate Epistulae*. 2 vols, Berlín-Nueva York, 1992.
- FOLLIERI, E., *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae v*. Ciudad del Vaticano, Atudi e Testi, 1966.
- GIBBON, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. iv. Nueva York, Harper & Brothers, 1886.
- HANNICK, Christian, «Christian Church music of the Early», en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. iv, Londres, Macmillan, 1980, pp. 363-371.
- HERRIN, Judith, «Women and faith of icons in early Christianity», en Raphael Samuel y Gareth Stedman (eds.), *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawn*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 56-83.
- HORANDER, Wolfram, *Theodoros Prodromos, Historische Gedichte*. n.º xx, Viena, Verlag, 1974.
- JAEKEL, Siegfried (ed.), *Menandri sententiae*. Leipzig, Teubner, 1964.
- KOMINIS, Athanasius (ed.), *Analecta Hymnica Graeca III: Canones Novembris*. Roma, 1972.
- KRUMBACHER, Karl, 'Kassia', *Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und der historischen Klasse der bayerischen Akademie der Wissenschaften*. II, Múnich, 1897, pp. 305-370.
- LEVY, Kenneth, «A hymn for Thursday in Holy Week». *JAMS*, vol. 16 (1963), pp. 127-175.
- LORENZO ARRIBA, Josemi, «Una historia poco canónica de la música hispánica hasta 1557», en VV.AA., *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, INAEM, Centro de Documentación de música y Danza, 2008, pp. 3-42.
- MASSON, Olivier, «Θεοτέκνος 'fills de Dieu'». *REG*, vol. 110 (1997), pp. 618-619.
- MONTUORI, Mario, *Socrate. Fisiologia di un mito*. Nápoles, 1974.
- PAPADOPOULOS, G., *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Atenas, 1890.
- PETIT, L., «Notes d'histoire littéraire I. A propos des pièces liturgiques de Cassia». *BZ* vol. VII (1898), pp. 594-597.
- PSICHARI, Jean, «Cassia er la pomme d'or», en *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique 1884-1828*, París, 1930, pp. 951-992.
- RICHESON, A.W., «Hypatia of Alexandria». *National Mathematics Magazine*, vol. 15 (1940), pp. 74-82.
- RIST, John M., «Hypatia». *Phoenix*, vol. 19 (1965), pp. 214-225.



- ROQUES, Denis, «La famille d'Hypatie». *REG*, vol. 108 (1995), pp. 128-149.
- RODRÍGUEZ MORENO, Inmaculada, «Mujer y filosofía en Grecia», en J.M.^a Nieto Ibáñez (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, Universidad de León, 2005, pp. 111-122.
- ROCHOW, Ilse, *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia*. Berlín, Akademie-Verlag, 1967.
- RYDÉN, Lennart, «The bride-shows at the Byzantine Court: History or fiction?». *Eranos*, vol. 83 (1985), pp. 175-191.
- SCHMIDT, Adolf, *Das Perikleische Zeitalter*. Jena, H. Dufft, 1877.
- SHERRY, K.E., *Kassia the Nun*. Tesis doctoral, Universidad de Wyoming, 2007.
- SOPHONE PÉTRIDES, P., «Cassia». *Revue de l'Orient Chrétien*, vol. VII (1902), pp. 227-228.
- TOPPING, Eva C., «Tekla the nun: in praise of women». *Greek Orthodox Theological Review*, vol. 25 (1980), pp. 353-370.
- «Women hymnographers in Byzantium». *Diptych*, vol. 3 (1982-83), pp. 98-111.
- «Teodosia: Melodos and Monastria». *Diptych*, vol. 6 (1994/95), pp. 384-405.
- TOULIATOS, Diane, «The traditional role of Greek women in music», en Kimberly Marshall (ed.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston, Northeastern University Press, 1993, pp. 111-123.
- «Women composers of Medieval Byzantine chant». *College Music Symposium*, vol. xxiv, núm. 1 (1984), pp. 62-80.
- TREADGOLD, Warren T., «The problem of the marriage of the Emperor Theophilus». *GRBS*, vol. 16 (1975), pp. 325-321.
- «The bride-shows of the Byzantine Emperors». *Byzantium*, vol. 49 (1975), pp. 395-413.
- TYLLIARD, Henry J.W., «A musical study of the Hymns of Cassia». *BZ*, vol. 10 (1911), pp. 422-423.
- WELLESZ, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, Oxford University Press, 1961.

