

“UN ÍDOL BIZANTÍ”  
*ESCLARMONDE, L’EMPERADRIU MAGA*  
DE JULES MASSENET

“A BYZANTINE IDOL”. *ESCLARMONDE*,  
THE EMPRESS SORCERESS BY JULES MASSENET

Ernest MARCOS HIERRO\*

---

L'objecte d'aquest article és analitzar l'òpera de Jules Massenet *Esclarmonde* (1889) a partir de la novel·la francesa medieval *Partonopeus de Blois*. En aquesta obra escrita expressament per a la soprano nord-americana Sybil Sanderson, Massenet i els autors del llibret caracteritzen l'Imperi bizantí, per contraposició amb el Regne de França, com un estat de fantasia governat per sobirans mags. Així mateix, caracteritzen la protagonista com una bella emperadriu estrangera que fa pujar al tron el seu enamorat per mitjà de la hipergàmia.

**Paraules clau:** Massenet, *Esclarmonde*, Òpera francesa, Novel·la francesa medieval, Bizanci, *Partonopeus de Blois*.

The aim of this paper is to analyze Jules Massenet's opera *Esclarmonde* (1889), inspired by the medieval French novel *Partonopeus de Blois*. In this opera written specifically for the American soprano Sybil Sanderson, Massenet and the authors of the libretto oppose the Byzantine Empire to the Kingdom of France, as a state of fantasy governed by sovereign magicians. They also characterize the protagonist as a beautiful foreign empress who compels her lover to ascend to the throne through hipergamia.

\* Facultat de Filologia. Universitat de Barcelona.

Correspondencia: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona. España.

*e-mail:* emarcos@ub.edu

**Keywords:** Massenet, *Esclarmonde*, French Opera, Medieval French Novel, Byzantium, *Partonopeus de Blois*.

---

*Per a J. L. Vidal, mestre, amic i col·lega*

**S**egons explica en les seves memòries, publicades sota el títol *Mes souvenirs (1848–1912)*, un vespre de l'any 1887, poc després del catastròfic incendi que va destruir la Sala Favart de l'Opéra-Comique i va causar la mort de quasi un centenar de persones, el compositor francès Jules Massenet (1842–1912), abatut per la desgràcia, va acceptar, contra el seu costum, la invitació a sopar a casa d'una família rica de la colònia americana de París (Massenet 1912, 174–6). Acabat l'àpat, quan Massenet s'apressava a marxar, el va aturar una jove americana de bellesa extraordinària i maneres exquisides, que li digué que estudiava cant i li demanà que l'acompanyés al piano en una actuació improvisada per als convidats. Seduït per l'encant de la desconeguda, el compositor hi accedí, sospitant que la seva intenció era oferir-li una versió d'algunes de les àries de *Manon*. La noia, tanmateix, declarant que l'intimidava la presència de l'autor, va preferir un altre *morceau de bravoure*, la segona ària de la reina de la nit de la *Flauta Màgica* de Mozart, *Der Hölle Rache*. Tan bon punt la cantant va obrir la boca, Massenet, “meravellat, subjugat, estupefacte”, va entrar en èxtasi. La seva veu —assegura— “anava del sol greu fins al contrasol, tres octaves plenes de força i també en pianíssim!” (Massenet 1912, 176). A més, afegeix, en la intèrpret hi reconeixia la personalitat, la intel·ligència i la flama que la predestinaven per esdevenir una gran estrella de l'òpera. D'aquesta manera casual, Massenet havia trobat una nova musa i així, ple d'il·lusió, va córrer l'endemà mateix a visitar el seu editor Georges Hartmann (1843–1900) a fi d'anunciar-li la notícia. Al seu despatx l'esperava, a la insabuda, un nou regal de la fortuna.

En efecte, Hartmann li presentà el manuscrit d'un llibret que acabava de rebre, escrit pels poetes i dramaturgs Alfred Blau (†1896) i Louis de Gramont (1854–1912) i destinat a convertir-se en l'argument d'una nova òpera, que havia de ser estrenada la primavera del 1889 com

a contribució musical de la restaurada Opéra-Comique als fastos de l’anunciada Exposició Universal de París. Encuriosit, Massenet va llegir apressadament les primeres escenes i a l’instant es va sentir arravatat “dans un élan de profonde conviction” (Massenet 1912, 176–7). Aquest era un material digne de la seva troballa del vespre anterior. La seva decisió fou immediata: escriuria per a la jove cantant americana, el nom de la qual, Sibyl Sanderson (1864–1903), esmenta ara finalment, el rol d’Esclarmonde, l’emperadriu maga de Bizanci, la figura protagonista de l’obra de Blau i Gramont. A banda de l’admiració per la qualitat excepcional de la veu de la noia, Massenet tenia també altres raons poderoses per a la seva tria. Com l’heroïna del poema en qüestió —“novel·lesc”, segons el sentit medievalitzant del mot original “romanesque”—, la Sanderson apareixia als ulls del compositor, en primer lloc, i més endavant del públic en general, com l’encarnació de la bella estrangera omnipotent, que amb la màgia del seu art captiva els homes. Aquesta mena de seductora, tanmateix, no té l’astuta voluntat de dominació i l’absència d’escrúpols morals d’una Circe o de la Carmen de Bizet. Ben al contrari: les dones com Esclarmonde, amb la seva entrega apassionada, posen en risc el seu poder i renunciem, fins i tot, amb generositat, al seu benestar per tal de salvar la vida de l’home que estimen. Amb aquesta criatura fantàstica, que és al mateix temps temptadora i víctima i prefigura en la seva caracterització una altra emperadriu de natura sobrehumana, la protagonista de *Die Frau ohne Schatten* (1919) de Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss, Massenet va erigir un monument a la sensualitat voluptuosa i lliure, però també alhora sana i moral de Sibyl Sanderson. El propi compositor emfasitza, segurament, de manera involuntària, aquest aspecte, quan destaca el caràcter profundament americà de la bellesa de les dones de la família Sanderson (Massenet 1912, 175). Com tantes altres compatriotes seves que adornaren amb la seva presència les cròniques mundanes de la *belle époque*, Sibyl i les seves germanes despertaven el desig dels homes de la classe alta francesa, però no els arrossegaven a la degradació com la gitana temible, sinó a l’altar i, a més, enriquits amb els dots de les seves llegendàries fortunes. Aquest és també el destí d’Esclarmonde: convertir en emperador de Bizanci un noble francès de rang inferior i remarcable bellesa física.

Tots aquests ingredients atractius —bellesa, màgia, estrangeria i hiper-gàmia— ja eren presents en la font de l'argument de l'òpera, la cèlebre novel·la medieval *Partonopeus de Blois*, que havia esta publicada per primer cop l'any 1834 dins de la "Collection des anciens monuments de la langue et de la literature française" (Partonopeus 1834). Escrita per un autor anònim, probablement entre els anys 1170 i 1180, aquesta narració en vers explica les aventures d'un cavaller adolescent francès, Partonopeus, que en ocasió d'una cacera a les Ardennes és traslladat màgicament a un palau meravellós de la ciutat de Chief-d'Oire. En aquest escenari de luxe indescriptible, invisible als ulls dels seus habitants, Partonopeus rep totes les nits a les fosques la visita amorosa d'una dona anomenada Mélior. Com en la faula antiga d'Eros i Psique, però amb una inversió de gènere, l'estimada no permet a l'amant que li vegi mai el rostre i així frueixen del seu amor sense destorb fins que Mélior envia Partonopeus de retorn a Blois per lluitar contra els enemics musulmans i vikings dels francesos. Després dels èxits militars obtinguts al seu país, el jove retorna al castell i allà, empès per les sospites que li ha provocat la seva mare, il·lumina amb una llanterna especial el rostre de Mélior i li veu els trets de bellesa excepcional. Aquesta acció, com en el cas de Psique, li proporciona a Partonopeus el coneixement de la identitat de l'estimada, que ara descobreix que és l'emperadriu de Constantinoble, però també li reporta la seva pèrdua. Descobert i expulsat del palau, condemnat a vagarejar desesperat i sense rumb, Partonopeus només recuperarà la seva estimada quan lluiti per ella en un torneig i hi venci tots els rivals. Així obtindrà, finalment, la mà de Mélior i la corona de l'Imperi grec.

A més de les referències a la narració d'Apuleu a *L'ase d'or*, la crítica filològica ha identificat en *Partonopeus de Blois* molts altres elements presents en els gèneres de la literatura medieval romànica contemporània, com ara la ficció artúrica de Chrétien de Troyes i la lírica trobadoresca (Mühlethaler 2004, 1–8). Amb els poetes de la tradició occitana, l'autor anònim d'aquesta novel·la comparteix, evidentment, la representació de la dama venerada de rang superior, que concedeix secretament els seus favors als cavallers que ho mereixen i exigeix d'ells la discreció i la fidelitat escaients a la seva persona. També tenen

en comú la caracterització de l’aflicció de Partonopeus, desterrat del seu paradís, i, en general, tots els codis literaris emprats per descriure la relació de submissió mútua que vincula els dos amants. Pel que fa als motius narratius propis de la novel·la cavalleresca, no en manca cap en aquest text, des del porc senglar fabulós que condueix el caçador impacient fins a la nau que no pilota cap capità fins a les trobades inesperades al mig del bosc amb personatges que esdevindran claus per al desenvolupament de la trama. El llibret de Blau i Gramont recull i integra bona part d’aquests elements amb el propòsit deliberat d’oferir al públic una ficció de caràcter medievalitzant, perfectament comparable, per exemple, amb les novel·les històriques de Sir Walter Scott. En aquesta adaptació hi té un paper important la identitat bizantina de l’heroïna, un tret de l’obra original que mereix la nostra atenció.

Aquesta nacionalitat, en efecte, no és una elecció casual, sinó que, ben al contrari, es tracta d’una caracterització molt significativa de la protagonista. Des del final del segle XI, per causa de la gran empresa d’expansió política i militar al Pròxim Orient promoguda per les croades, la noblesa feudal occidental, i molt en particular la d’origen francès, anglonormand i occità, vivia en un conflicte ideològic permanent amb l’Imperi Bizantí, l’única gran potència cristiana de la regió mediterrània oriental (Marcos Hierro 2013, 19–57). Des de l’arribada dels primers croats a Constantinoble en el seu camí cap a Jerusalem el 1096, els emperadors de la poderosa dinastia Comnena contemplaren amb desconfiança i, en ocasions, fins i tot, amb oberta animadversió la creació d’estats feudals governats per nobles francs en Palestina i Síria, territoris que consideraven dins de l’àrea d’influència bizantina. Conscients d’aquesta enemistat, els croats, al seu torn, escamparen per tot Occident relats calumniosos contra els bizantins, acusant-los de comportar-se amb la perfídia característica, segons el tòpic antic, de la seva raça. De manera paradoxal, tanmateix, en aquest escenari de confrontació perpètua i aliances puntuals, que desembocà, finalment, l’any 1204, en la catàstrofe de la Quarta Croada, va néixer també en ambdós bàndols del conflicte una profunda fascinació envers les qualitats percebudes com a exòtiques de l’enemic. Així, a la cort grega es posaren de moda la indumentària occidental i diversions feudals com

els tornejos i hom considera també probable que els poetes bizantins s'inspiressin en els seus col·legues occidentals a l'hora d'escriure textos d'ambientació contemporània en una llengua innovadora i allunyada de la tradició arcaïtzant. Pel seu cantó, els francs admiraren el luxe i la bellesa proverbials de Constantinoble i convertiren la capital imperial, com l'autor de *Partonopeus de Blois*, en un escenari privilegiat de la seva ficció. Com indica Esperanza Bermejo, la traductora de la novel·la al castellà, al poeta anònim no li mancaven figures històriques de referència per a la seva Mélior, és a dir, emperadrius bizantines casades amb esposos d'origen distint al seu (Bermejo 2011, 15–16). Bermejo esmenta, en primer lloc, l'emperadriu Agnès–Anna, filla del rei Lluís VI de França, que fou l'esposa, primerament, de l'emperador Aleix II i, després de la mort violenta d'aquest, del seu assassí Andrònic II, i afegeix, a continuació, el cas de Maria Comnena, germana d'Aleix i cunyada, per tant, d'Agnès–Anna, una princesa grega casada amb un noble italià, Rainer de Montferrat. La traductora no esmenta, tanmateix, la figura que es presta a una comparació més evident amb Mélior. Em refereixo a Eudòcia Comnena, la neboda de l'emperador Manuel I Comnè, que va casar-se vers 1177 amb Guillem VIII de Montpeller. Lloada per joglars i trobadors sota el títol d'emperadriu, el matrimoni infeliç d'Eudòcia i Guillem és un exemple perfecte de la hipergàmia d'un noble franc amb una dama bizantina de rang imperial (Marcos Hierro 2013 i 2014). Pot haver estat, per tant, al meu entendre, la història de la seva relació una font d'inspiració plausible per a l'autor del *Partonopeus de Blois*. Si així fos, l'àvia materna de Jaume I hauria estat el model del personatge literari Mélior de Constantinoble i, en conseqüència, el record de la senyora bizantina de Montpeller perduraria en l'òpera de Massenet. A l'hora de batejar la seva criatura, els llibretistes preferiren adoptar el nom més sonor d'Esclarmonde, la protagonista d'una altra novel·la medieval, *Huon de Bordeus*, a desgrat que en aquest text del segle XIII la noia no sigui grega, sinó filla del soldà de Babilònia (Martín Lalanda 2002). En qualsevol cas, no és una substitució en absolut improcedent, perquè també a aquesta princesa musulmana l'adornen les qualitats essencials de la bellesa i l'estrangeria i també ella ho sacrifica tot per l'amor d'un orgullós cavaller francès, que en l'òpera llueix, en lloc de l'exòtic Partonopeus, el nom tradicional de Roland.

L’*Esclarmonde* de Jules Massenet s’estrenà al teatre reconstruït de l’Opéra-Comique el 6 de maig de 1889 en presència del president de la República François Sadi Carnot (1837–1894) (Huebner 2006, 102). L’èxit de la producció, concebuda com la més sumptuosa de l’època en el marc de l’esplèndida Exposició Universal, fou enorme i en els nou mesos següents se n’oferiren més d’un centenar de representacions. Els crítics lloaren la Sanderson pels seus dons com a cantant, per bé que el més exigents expressaren algunes reserves per la seva evident inexperiència. Per contra, tots foren unànimes en l’elogi del seu físic, mostrant-se entusiasmats per la bellesa del “seu coll, els seus braços, les seves espatlles i la seva cara”, tal com precisa acuradament un dels seus admiradors (Huebner 2006, 79). Un altre, de nacionalitat americana, afligit per tantes *traviates* “monstruoses”, proclamà la seva satisfacció d’escoltar, finalment, una intèrpret que podia cantar amb tota justícia el vers: “Je suis belle et désirable”. Massenet li donà la raó i vinculà expressament l’atractiu de Sibyl amb les grans meravelles del seu país, les cascades del Niàgara, els grans boscos i les vastes planúries. En l’aspecte de la nova diva, hom hi reconeixia, doncs, l’esplendor del nou món. El públic de París, aclaparat per tanta magnificència, va elevar la Sanderson a la categoria de prodigi, batejant amb humor admiratiu com la “note Eiffel” el sol agut que cantava en l’escena d’evocació dels esperits del foc, de l’aigua i de l’aire. Era una nota tan alta, efectivament, com la cèlebre torre (Huebner 2006, 81).

En la recepció contemporània de l’òpera, d’altra banda, va tenir un paper molt important el debat sobre el seu caràcter wagnerià (Huebner 2006, 87–101). Massenet no amagava el seu interès per l’obra del compositor alemany, especialment per la tècnica del leitmotiv i és evident, a més, que en la partitura són perceptibles ecos d’obres com *Tristany i Isolda*, *La Valquíria*, *Els mestres cantaires de Nürnberg* i *Parsifal*. Cal reconèixer, a més, una similitud innegable entre la trama d’*Esclarmonde* i el *Lohengrin* wagnerià. Si en l’òpera de Wagner Lohengrin prohibeix terminantment a la seva esposa Elsa que li preguntï pel seu nom i pel seu origen, perquè això suposarà la fi immediata de la seva relació, en aquest cas, l’emperadriu bizantina comina el seu enamorat a no intentar mai aixecar el vel que li cobreix el rostre i

descobrir, per tant, la seva veritable identitat (Huebner 2006, 82–7). És versemblant que Blau i Gramont tinguessin present l'il·lustre precedent germànic a l'hora de confegir el seu llibret, però el fet que el tabú ja sigui present en la novel·la original, ens ha de portar, a parer meu, a relativitzar una mica la pretesa influència wagneriana en la trama. De fet, si ens ho mirem amb detall, el desenvolupament de les dues històries és antitètic. Certament, en ambdues òperes un ésser superior de qualitats extraordinàries —Lohengrin i Esclarmonde— s'avé a relacionar-se amb una criatura bella i noble, però de naturalesa clarament inferior —Elsa de Brabant i Roland de Blois, respectivament— i també en els dos casos el trencament de la prohibició que assegurava la seva felicitat els separa amb violència. Tanmateix, en l'obra wagneriana, la culpable del desastre és la pròpia Elsa, que insisteix a conèixer la identitat del seu flamant espòs a desgrat de saber les terribles conseqüències que tindrà la seva curiositat irrefrenable. Per contra, en el llibret de l'òpera de Massenet, a diferència d'allò que s'esdevé en la novel·la medieval, no és Roland qui arrenca el vel que oculta el rostre de la seva estimada, sinó el bisbe de Blois, perquè sospita que la visitant nocturna del cavaller és un dimoni. Si és cert que a *Lohengrin* es fa patent, segons Wagner, la dificultat que tenen les dones de suportar la presència continuada del misteri en les seves vides, potser hauríem de concloure, doncs, que a l'*Esclarmonde*, per contra, es confirma la capacitat d'adaptació dels homes a qualsevol situació anòmala, sempre que el seu plaer sigui satisfet.

Blau i Gramont van estructurar la seva obra en quatre actes d'una extensió similar i dues peces molt més breus, el pròleg i l'epíleg. L'escenari d'aquests dos moments de presentació i conclusió és el mateix: la basílica de Bizanci, que hem d'identificar amb tota seguretat amb Santa Sofia de Constantinoble. La introducció musical d'ambdues escenes és idèntica i en ella destaca la presència de l'orgue que dona a la cerimònia una caràcter indubtablement litúrgic. En el pròleg, l'emperador Phorcas, que havia somniat, segons diu, de repartir la seva vida entre l'imperi i l'art de la màgia, anuncia al seu poble que ha decidit, per contra, abandonar el tron i retirar-se, com el Pròsper shakespirià, a un lloc inconegut de tothom. El succeeix com a emperadriu la seva filla



gran Esclarmonde, a la qual imposa, com a última ordre, que cobreixi el seu rostre amb un vel fins que no compleixi vint anys. S’obren aleshores les portes de la iconòstasi de la basílica i compareix davant l’admirada multitud la nova sobirana, velada, amb una tiara de pedres precioses al cap i envoltada per les seves dames. El llibret ho indica amb tota claredat: “On dirait un idole Byzantine”. El seu lloc natural és el santuari, l’espai de l’altar on els ortodoxos celebren el misteri de l’Eucaristia. No hi ha dubte, doncs, de l’assumpció per part dels autors de l’obra d’un dels prejudicis més estesos sobre l’Imperi Bizantí d’encà de les crítiques de la Il·lustració: la total identificació entre l’estat i l’església, allò que els bizantinistes francesos de l’època anomenaven cesaropapisme. Els cèsars d’aquesta òpera, a més, pare i filla, afegeixen a la seva condició sagrada de monarques bizantins un altre tret força més inquietant, la seva condició de mags, que els proporciona un domini i una familiaritat absolutes amb les criatures demoníques. D’aquesta manera, en la particular geografia política i religiosa d’Europa que ens ofereix l’*Esclarmonde* de Massenet, Bizanci s’erigeix com un estat fascinant i alhora terrible, on tots els excessos tant de la natura com de la passió són possibles. No és estranya, doncs, la vinculació que la crítica assenyalava entre aquest món bizantí i l’escenari literari i operístic d’una altra maga llegendària, l’Alcina d’Ariosto. Per contra, la ciutat de Blois, la pàtria de Roland, és la perfecta encarnació del noble i previsible Occident feudal, una vila fortificada habitada per un rei honorable com Cléomer i per clergues zelosos i enemics dels seus rivals grecs. Sota aquest punt de vista, encara que sigui, segurament, de manera involuntària, els autors del llibret, reproduïen fidelment, *mutatis mutandis*, la visió que els contemporanis del poeta del *Partonopeus* tenien de la relació entre francs i bizantins.

En la construcció d’aquest Bizanci imaginari per als espectadors de l’Exposició Universal, hi van tenir també, segurament, un paper important dues referències contemporànies. En primer lloc, n’indicaré una de tipus artístic, confirmada, a més, per la participació que en la seva gestació havia tingut el propi Jules Massenet, que havia compost música incidental per a la peça. Em refereixo a l’estrena pocs anys abans, el 1884, del drama *Théodora* de Victorien Sardou (1831–1908),

un dels èxits més grans de la incomparable Sarah Bernhardt (1884–1923), que interpretava amb gran convicció la mítica muller de Justinià el Gran. La carrera triomfant i duradora d'aquesta obra va provocar un interès apassionat pel món bizantí, caracteritzat, naturalment, amb els trets més sinistres de la seva llegenda negra. L'altra referència que vull destacar ens ve suggerida per la imatge de propaganda de la publicació de la partitura, obra de l'artista Eugène Grasset (1845–1917), que mostra la Sanderson revestida com la icona bizantina que descriuen les acotacions del pròleg i de l'epíleg. En aquesta estampa quasi litúrgica, és fàcil de reconèixer-hi també un eco de les fotografies contemporànies, divulgades per tota la premsa europea, de l'emperadriu russa Maria Feodoronova (1847–1928), la muller del tsar Alexander III, nascuda princesa Dagmar de Dinamarca, amb la indumentària imperial tradicional. No pot sorprendre ningú que les representacions artístiques finiseculars de Bizanci prenguessin com a punt de referència la cort imperial de Moscou, la tercera Roma. Per als europeus de les darreres dècades del segle XIX, l'Imperi rus era un escenari tan mític en la seva fastuosa decadència com Bizanci ho havia estat per als seus veïns cobdiciosos de l'Edat Mitjana. Era inevitable, doncs, l'assimilació entre els dos estats on es confonien, segons tota aparença, el poder polític i el religiós.

Actualment són poques les persones que han tingut el privilegi de veure una representació d'*Esclarmonde*. A diferència de l'altre gran paper que Massenet va escriure per a la Sanderson, la *Thaïs* de 1894, que s'ha mantingut en el repertori de grans sopranos líriques, el rol de l'emperadriu bizantina va desaparèixer pràcticament dels escenaris amb la retirada de l'intèrpret que la va crear. En els anys setanta del segle XX el va recuperar la gran diva australiana Joan Sutherland, que sota la direcció del seu espòs Richard Bonyngé la va presentar a l'òpera de San Francisco, al Metropolitan de Nova York i al Covent Garden de Londres i la va gravar, a més, per a la companyia DECCA (Massenet 1976). Al seu costat, va triomfar com a Roland el tenor català Jaume Aragall, conegut fora de les nostres fronteres com a Giacomo, l'advocació italiana del seu sant patró. Com indica Chris Mullins a la seva crítica de la gravació a *Opera Today* el 2007, l'actuació d'Aragall



Cartellone original de l’estrena de l’òpera (1889).

Font: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Esclarmonde#/media/File:Esclarmonde.jpg>

palesa la bellesa i el poder de la seva veu i ens obliga a preguntar-nos per què no va esdevenir mai l'estrella internacional que mereixia ser (Mullins 2007). Un altre crític il·lustre, Jens-Malte Fischer, parlant de la interpretació formidable de la Sutherland, lamenta que Massenet no hagi pogut escoltar-la, perquè la *Stupenda* supera, segons la seva opinió, totes les esperances que el compositor havia dipositat en les qualitats vocals de la seva musa. Fischer opina que només amb l'escena de la "note Eiffel" hi hauria prou per proclamar la Sutherland una de les cantants més grans de la història (Fischer 1995, 456). No és la meua intenció desmentir el musicòleg alemany. Ben al contrari: recomano amb entusiasme l'audició d'aquesta gravació, testimoni preciós de la col·laboració de dos artistes magnífics, que ens ofereixen a la perfecció l'esplendor vocal ultraterrenal de l'heroïna i la càlida passió de l'heroi. En la corona de la Sutherland, tanmateix, hi ha molts altres diamants, més coneguts i celebrats que no pas aquest, com Lucia, Elvira, Violetta i, fins i tot, Turandot. Per això, per acabar, penso que paga la pena d'evocar amb admirativa nostàlgia el cas excepcional de Sibyl Sanderson, la maga estrangera per a la veu i el cos de la qual va tallar i va cosir Jules Massenet aquest bell, abrupte i, per desgràcia, gairebé inaccessible i desconegut ídol bizantí.

### Referències bibliogràfiques

BERMEJO LARREA, Esperanza (2011) (ed.), *Partonopeo de Blois, novela francesa anónima del siglo XII*, Múrcia.

FISCHER, Jens-Malte (1995), *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Stuttgart.

HUEBNER, Steven (2006), *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerianism, Nationalism and Style*, Oxford.

MARCOS HIERRO, Ernest (2013), *La dama de Bizanci. Un enigma en la nissaga de Jaume I*, Barcelona.

MARCOS HIERRO, Ernest (2014), "Neptis Imperatoris Constantinopolitani: Les vicissituds d'un parentiu equívoc", *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* 4, 71-84.

MARTÍN LALANDA, Javier (2002) (ed.), *Huon de Burdeos*, Madrid.

MASSENET, Jules (1912), *Mes souvenirs (1848–1912). À mes Petits-Enfants*, París.

MASSENET, Jules (1976), *Esclarmonde*, DECCA Music Group Limited (STEREO 475 501–2).

MÜHLETHALER, Jean–Claude (2014), “Translittérations féeriques au Moyen Age: de Mélior a Mélusine, entre histoire et fiction”, *Études des lettres* 3–4, 1–17.

MULLINS, Chris (2007), “Massenet: Esclarmonde”, *Opera Today* 30 Maig 2007.

PARTONOPEUS = *Partonopeus de Blois*, publié pour la première fois d’après le Manuscrit de la Bibliothèque de l’Arsenal, París 1834.