

ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, MEDIADORA
TEATRAL ENTRE ESPAÑA E ITALIA
ORSOLA CORTESI BIANCOLELLI, THEATRICAL
MEDIATOR BETWEEN SPAIN AND ITALY

Irina FREIXEIRO AYO

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El presente estudio abordará la obra de Orsola Cortesi Biancolelli, cónyuge de Domenico Biancolelli, ambos integrantes de la compañía teatral Fiorelli-Locatelli de París. Este trabajo, tras repasar brevemente algunos aspectos biográficos de interés de la autora, se centrará en el estudio de su obra *La bella brutta*, una traducción-adaptación de lo obra *La hermosa fea* de Lope de Vega, prestando especial atención a los aspectos más relevantes e innovadores, tanto desde un punto de vista dramático como espectacular de la adaptación italiana.

Palabras clave: Orsola Biancolelli, Teatro italiano, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

Archivo del Teatro Pregoldoniano. ARPREGO, FFI2014-53872-P.

Abstract: The present study will broach the play of Orsola Cortesi Biancolelli, spouse of Domenico Biancolelli, both components of the Fiorelli-Locatelli theatrical company in Paris. This essay, following a brief summary of some interesting biographical anecdotes regarding the author, will focus on the study of her play *La bella brutta*, a translation-adaptation of the Spanish play *La hermosa fea* by Lope de Vega. Particular attention will be paid to the most innovative and relevant theatrical elements that are present in the italian adaptation.

Key words: Orsola Biancolelli, Italian theatre, *Cómedie italienne*, Lope de Vega.

Archivo del Teatro Pregoldoniano, ARPREGO, FFI2014-53872-P.

Italia fue uno de los primeros países europeos en aceptar la presencia femenina dentro del ámbito teatral. La introducción de la mujer en escena suponía una mayor verosimilitud y acababa con la ambigüedad sexual fruto de los enredos amorosos interpretados exclusivamente por varones. Esta innovación en el elenco de actores tuvo lugar a mediados del Renacimiento; actrices como Vicenza Armani (1530-1569), Vittoria Piisimi (?-?), Barbara Flaminia (1562-1584) o Isabella Andreini (1562-1604) pasarían a la historia como las pioneras en subirse a las tablas italianas (cfr. Ferrone, 2014: 40-51).

Por otra parte, también en la fase central del Renacimiento en Italia se observa un significativo incremento en el número de escritoras respecto a épocas anteriores debido, fundamentalmente, a la invención de la imprenta y la codificación del vulgar como lengua literaria, lo que facilitó paulatinamente la incorporación de determinados sectores de la sociedad al ámbito literario (Rubín Vázquez de Parga, 2015). No obstante, tal y como sucedía en el caso de las actrices, las escritoras también se ven relegadas a un segundo plano; eran ignorados sus trabajos de carácter más objetivo y académico y sólo se mostraba aprecio hacia aquellos más cercanos a una dimensión espiritual o sentimental, debido al prejuicio de que la mujer era un ser sensible que poseía únicamente la capacidad de expresar sus sentimientos. Hemos de aclarar también que, cuando hablamos de autoras, nos referimos a un grupo de mujeres reducido: aquellas que pertenecían a la aristocracia, a la alta burguesía o a la vida religiosa y que, por lo tanto, contaban con acceso a la educación.

A pesar de lo dicho hasta ahora, existen algunos nombres femeninos que destacaron dentro del panorama teatral italiano, siendo aclamados y valorados por la crítica de la época y considerados al mismo nivel que los de los actores y autores varones. Se trata del caso, por ejemplo, de Antonia Tanini Pulci (1452/54-1501), la única mujer cuya obra teatral fue publicada en la Italia del siglo XV (cfr. Rubín Vázquez de Parga, 2015), que fue autora, especialmente, de *sacre rappresentazioni*, interpretadas dentro de los conventos. Otro ejemplo de autora de teatro, y en este caso también actriz y poetisa, es el de Isabella Andreini, considerada como la más grande intérprete dentro de la esfera de las polimórficas manifestaciones de la *Commedia*

dell'arte. La actriz principal de la compañía *de' Gelosi* fue una de las pocas mujeres que exploró también el campo de la filosofía. Sus poesías y, en especial, su favola pastorale *Mirtilla* (considerada su obra maestra) fueron aplaudidas por autores de la talla de Torquato Tasso, Chiabrera o Marino. Otro nombre a destacar es el de Brigida Bianchi (1613- 1703), que no solo compartió época con la autora en la que se centra el presente estudio, sino también escenario tanto en Italia como en París. Bianchi, actriz, dramaturga y poeta, es especialmente conocida por su colección de poesías *I rifiuti di Pindo* (1666), dedicada a Luis XIV. Su producción teatral, como en el caso de Biancolelli, se reduce a una traducción-adaptación de una obra española, titulada en su forma italiana *L'inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita* (1659).

Orsola Cortesi (Coris) Biancolelli (cfr. Ferrone, 2014: 280-282; Gambelli, 1993: 277-281) nace en Boloña en 1630 en el seno de una familia de actores. Su madre Barbara Minuti encarnaba a Florinda, una *innamorata*, y su padre, Antonio Cortese a Bagolino, un *primo zanni*. Este, sin embargo, muere al poco de nacer Orsola y su madre, tiempo después, vuelve a casarse con otro actor: Bernardino Coris, quien actuaba bajo el nombre de Silvio, un *innamorato*. Este es el motivo por el que Orsola aparece mencionada de forma diversa en los distintos textos, a veces como Cortesi, a veces como Coris y en la mayoría de los casos como Biancolelli, el apellido que adquirió tras su matrimonio. A su vez estos apellidos aparecen acompañados por dos nombres diferentes: o bien Orsola, o bien Eularia, el papel que desempeñaba sobre el escenario. Tal diversidad onomástica acarrea dificultades para la reconstrucción biográfica de la autora, ya que da lugar a confusiones tales como la que se encuentra en las *Notizie istoriche de' comici italiani*, en las que Francesco Bartoli, llevado por la identidad del apellido, la confunde con la hermana de Niccolò Biancolelli¹.

No abundan los datos biográficos sobre Orsola Coris Cortesi (la mayoría de los documentos que han perdurado hasta hoy

¹ “Questa Comica fu sorella di Niccolò Biancolelli, e nubile fu chiamata in Francia ai servigi di Luigi XIV”, (Bartoli, 1781: 126). El mismo error se encuentra, quizá porque sigue a Bartoli, en Colomberti, 2009.

describen actuaciones específicas, pero pocos aspectos personales de la actriz); no obstante, encontramos numerosas referencias de diferentes autores y personajes públicos de renombre al talento de la actriz y a su belleza física. Según los datos ofrecidos por Silvia Carandini (Andreini, 2006: 26) uno de sus primeros papeles protagonistas fue el de Maddalena en *La Maddalena lasciva e penitente* de Giovan Battista Andreini. Esta actuación tuvo lugar en Milán en 1652, donde fue aplaudida una Orsola que contaba solo con catorce años de edad. Es importante señalar que Leopoldo de' Medici se refirió a la compañía con la que Orsola trabajaba en Italia como “quelli della Ularía” (Mamone, 2016: 622) o como la “compagnia d'Eularia” (Mamone, 2003: 320-321), confirmando la distinción de la actriz entre los demás actores con los que trabajaba.

Sus actuaciones, en las que combinaba la interpretación con el canto, tuvieron lugar a lo largo de diversas ciudades italianas, especialmente al norte de la península (Milán, Bolonia, Florencia, Livorno, Lucca y Roma), hasta que en 1661 se traslada a París junto con Giacinto Bendinelli, Giovanni Andrea Zanotti y Patrizia Adami, ciudad en la que se incorporan a la compañía Fiorelli-Locatelli formada por actores de renombre como Tiberio Fiorilli, Domenico Locatelli, Angelo Agostino Lolli, Giovan Battista Turri, Virginio Turri, Marco Romagnesi, Brigida Bianchi (con quien Orsola ya había trabajado en Italia), Lorenza Isabella del Campo y el francés François Mansac (cfr. Guardenti, 1990: 19). En este nuevo ambiente sigue interpretando, alternándose con Bianchi, el papel de *prima amorosa*. A esta compañía se une meses más tarde Giuseppe Domenico Biancolelli, el famoso *Arlecchino* aplaudido con entusiasmo por el mismo Luis XIV, con el que Orsola contraerá matrimonio el 2 de abril de 1663. La pareja tuvo ocho hijos, de los cuales tres fueron también actores, entre ellos dos mujeres: Francesca Maria Biancolelli y Caterina Biancolelli, una de las *Colombina* más célebres del teatro italiano en Francia.

Es también en París, en 1665, donde Cortesi Coris desarrollará su papel como autora: traduce y adapta *La hermosa fea* de Lope de Vega, bajo el título de *La bella brutta*, de la que nos ocuparemos más adelante. En 1680, a pesar de poseer todavía su residencia boloñesa, Orsola recibe la nacionalidad francesa, tierra

en la que ya se había asentado trayendo consigo a su hermana², a su madre y a su padrastro.

Tras la muerte de su marido en 1688, siguió durante algunos años más en los escenarios: de hecho, en 1694 todavía formaba parte de la compañía, ya que aparece presente en la reunión que tuvo lugar el 27 de octubre de ese año tras las publicaciones no autorizadas de Evaristo Gherardi (cfr. Guardenti, 1990: 22-24). En 1704 Orsola se retira al convento de las *Filles-de-la-visitation* en Montargis donde se reúne con su hija Maria Apollina. Allí permanece hasta su muerte, en 1718 a los ochenta y seis años de edad, provocada por varias parálisis, responsables, entre otras cosas, del olvido de la lengua francesa durante sus últimos meses de vida.

La obra de Orsola, *La bella brutta*, es una traducción-adaptación de la comedia palatina *La hermosa fea* de Lope de Vega. La elección de esta obra por parte de la actriz italiana probablemente no sea consecuencia del azar, sino que parece determinada por un interés de tipo personal: Biancolelli interpretaba a Eularia, una de los *innamorati*, y en la obra de Lope, Estela, el equivalente a la enamorada, tiene un papel coprotagonista junto a Ricardo; en caso de llevar esta obra a los escenarios franceses, Orsola probablemente daría vida a la protagonista femenina.

La primera edición de *La bella brutta*³ fue publicada en París por Guglielmo Sassier en 1665, dedicada a *la Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre*⁴. Las siguientes ediciones confirman el éxito, al menos a nivel editorial, de su adaptación, ya que fue de nuevo publicada en 1666 por el mismo impresor, y cuatro años más tarde en Bolonia por Giacomo Recaldini, dedicada esta vez a Cesare Mezamici, abad de la catedral de Ímola.

² Sabemos que Orsola tenía una hermana, Alessandrina, desvinculada completamente de la vida teatral, pero con la que la autora mantenía una importante relación afectuosa (cfr. Rasi, 1897: II, 57).

³ Para la realización de este artículo hemos utilizado la *princeps* de la obra (Biancolelli, 1665). El testimonio que se ha utilizado de la obra española es De Vega, 1930: 239-268. En ambos casos, transcribimos diplomáticamente.

⁴ Se refiere a la madre de Luis XIV, Ana de Austria, consorte de Luis XIII.

En las primeras dos ediciones el texto viene precedido de un madrigal escrito por Monsieur di Pelletier, en el que se alaba la adaptación a manos de la italiana:

Que puis-je dire icy de ce petit Ouvrage,
Sinon qu'il m'a trompé dès la première page,
Et je le regardois avec quelque froideur:
Mais après l'avoir leu hautement je proteste,
Que dans le titre seul on trouve la laideur,
Et qu'une Beauté éclatte en tout le reste (Biancolelli, 1665: [9]).

La elección de una obra de Lope de Vega por parte de Biancolelli no constituye un hecho aislado dentro del panorama literario italiano, pues tenemos constancia de la traducción de treinta y cinco obras lopianas en la Italia del siglo XVII (Antonucci, 2014: 83-85), superando en número a las veintinueve obras traducidas de Calderón.

La hermosa fea expone el astuto plan del príncipe Ricardo en su intento de enamorar a la duquesa Estela. En vez de presentarse ante esta con elogios y alabanzas, tal y como hacen sus demás pretendientes, decide hacerse pasar por Lauro, un criado del príncipe (quien no disgusta a la duquesa), y esparce el rumor, con la ayuda de su criado Julio y del galán Octavio, de que el príncipe ha descrito a la joven como “fea”. De este modo, una Estela vengativa intentará enamorar a Ricardo con la intención de dejarlo en evidencia ante el altar y ante toda la corte. Ambas partes cumplen con su plan, que finaliza con la confesión de las verdaderas intenciones de Ricardo y el enamoramiento de ambos personajes. Tal y como es frecuente tanto en Lope como en la comedia italiana, el argumento aparece acompañado de una trama menor: los intentos de cortejo de Octavio hacia la dama de Estela, Celia.

En el prólogo a *La bella brutta*, la autora-traductora, además de expresar su admiración por el teatro español (“Non si può à meno di non ammirare la felicità, con che gli Spagnuoli sono riusciti sul Theatro. Di là ci vengono que' soggetti, che sono riceuuti più volentieri, e le rappresentationi più belle” (Biancolelli, 1665: [6]), anticipa las disimilitudes que el lector encontrará a lo largo de la obra respecto a la original

justificándolas con la siguiente explicación: “L’ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con vna totale obediencia alle altrui parole essendo troppo diuerse fra gl’huomini le maniere d’esprimersi” (Biancolelli, 1665: [6-7]). Sigue a esta explicación una *humilitas* autorial adelantándose a las posibles críticas de su traducción:

... Io sò, che la trouerai diffettosa, ne io ardirei pretendere, che dà me vscisse cosa, qual non fosse imperfetta. Compatisci i falli della mia penna, come tante volte hai compatiti quelli della mia lingua⁵. Io non son quì per sostenere, che questa sorte di componimento sia vualmente permesso alla prosa, che al verso (Biancolelli, 1665: [7]).

Como Orsola indica en el prólogo al lector, una de las modificaciones que presenta la adaptación italiana es la forma textual: mientras que la obra española está escrita en verso, la italiana aparece redactada en prosa. La explicación de este cambio se encuentra en la naturaleza del teatro italiano: este tendía a reservar la prosa para la comedia y el verso para la tragedia y el melodrama. Esta innovación responde, por lo tanto, no a motivaciones personales de la autora, sino al propio gusto del público italiano.

La gran mayoría de las modificaciones que Biancolelli realiza tienen como función aclarar ciertos aspectos retóricos y argumentales de la obra española. Orsola parece querer guiar al público italiano por los ‘enredos’ de Lope facilitando el camino a *La bella brutta* con recursos como las *amplificationes* en monólogos o diálogos clave para el desarrollo de la obra.

Como claro ejemplo, pensemos en la creación de una segunda escena en el primer acto, en la cual Ricardo, a través de un soliloquio, reflexiona sobre lo planeado en la escena anterior:

Perdonami amore, se bugiardo, e spergiuro ardisco coprire quelle ferite, che in me facesti sì grandi scusa se pur vorrei fingere di non conoscerti, quando ti prouo vn Dio tutto possanza, e tutto rigore [...] La Duchessa sdegna le lodi, non cura ossequij,

⁵ Se refiere a los errores que pudo haber cometido durante su carrera de interpretación.

bisognaua cercare qualche cosa di più aspro, di più feroce per tentar l'animo di questa crudele. Vna rocca ben preparata contro gli assalti inimici, prouista di monitioni, e di genti non cederà à vn'aperta guerra; ben è meglio vedere se celatamente io possa introdur soldatesche per metterle à pezzi il pressidio, e disignorirmi d'essa. Vn acquisto si grande meritaua, che si stadiessero nuoui modi di farlo, e il premio delle mie pene è sì bello, che tutte si ponno soffrire per guadagnarlo (Biancolelli, 1665: act. I, esc. 2^a, 6-7).

Otro ejemplo de aclaración argumental puede observarse en la duodécima escena del mismo acto. Mientras que en la obra española Ricardo narra la supuesta vida del ficticio Lauro sin interrupciones, en la italiana este monólogo se alterna con breves intervenciones de la duquesa con el objetivo de subrayar los aspectos más relevantes de la extensa explicación del personaje principal y así facilitar su comprensión por parte del público, aligerando al mismo tiempo la monotonía de la intervención del príncipe:

Ric. Ella mi condanna; ma d'vn non molto grande mancamento, che facilmente ogn'errore si scusa, sopr'amor la colpa si rimette. Amore è stato cagione del seguito. Amore, quel gran Dio, quel supremo Monarca, quell'arbitro dell'Vniuerso, che tutto dispone, e regge a sua voglia, e come poteu'io resisterle, se niun le resiste?
Duc. Dicono ueramente, che quest'amore hà gran potere, io non giunsi ancora a'saperlo.

Ric. Egli non l'hà, che ben grande, e chi sà, che vn giorno non si facci conoscere ancora a V.A. colpo che giunge più tardi è spesso più pesante. In quel giorno, in cui il Prencipe fù curioso di vedere V.A. mentre era a caccia io mirai non lungi dà voi Dama così bella che i miei occhi ne furon subito sorpresi tutta turbata la mente. Mi parue vna Ninfa de boschi, anzi Diana stessa, ne saprei dire a bastanza, qual succedesse in me, e commutione, e stupore [...] si cacciò nel mio cuore quel dardo, che parue andasse a penetrar l'altrui viscere, e mentre altri langue io mi confesso, e vinto, e preso.

Duc. Fù dunque quella non caccia di belue; ma d'huomini? (Biancolelli, 1665: I, 12^a, 32-33).

Aunque en este último ejemplo las innovaciones de Biancolelli crean una atmósfera más fresca y entretenida para un público que se cansa de extensos monólogos, sus aportaciones suponen en general un mayor tiempo en escena para los personajes, alejándose así del tan característico dinamismo lopiano, consistente en escenas rápidas que se suceden sin ningún tipo de pausa. Esto, junto con el uso de la prosa, ralentiza considerablemente el ritmo de la de Orsola.

Ampliar el discurso o añadir nuevas partes no es el único recurso que Biancolelli emplea para facilitar la comprensión del desarrollo argumental de su *Bella brutta*. En la novena escena del primer acto el proceso se verifica en sentido opuesto al visto hasta ahora, ya que se reduce el discurso de Julio y se simplifican las prolijas metáforas utilizadas para describir la belleza de la duquesa, probablemente porque la barroca retórica de la fuente española era excesiva para el gusto más moderado del Seicento avanzado, que en Italia caminaba hacia formas claramente preclásicas:

La hermosa fea (1630/32)

Celia. Tú a lo menos, no has tenido
à la Duquesa por fea.

Julio. No quiera Dios, que me vea
falto de tan gran sentido,
que sólo pusiera un ciego
en duda tanta hermosura.
Es ángel de nieve pura,
con dos estrellas de fuego;
es de la Venus de Fidia
retrato; y con más primor,
higa del cristal de amor
contra el ojo de la envidia.
Es toda nácar lustrosa,
en cuya boca también
las bellas perlas se ven
por celosías de rosa,

La bella brutta (1665)

Cel. [...] Tù certo confessi il
medesimo non è vero?

Giul. Se è vero ah? Verissimo,
quanto a me non saprei cò
l'occhiale del Galileo trouar
alcun difetto in questa
signora. Quella fronte com'è
ampia, quegl'occhi neri, e
brillanti, le guancie vn misto di
giglj, e di rose, la bocca vna
porta di porpore. In fine mi
dispiace non esser vn poeta,
che li vorrei far sopra vn
soneto. (Biancolelli, 1665: I,
9^a, 26).

cuyo dulce movimiento
enseña un rojo clavel,
que es intérprete fiel
de su raro entendimiento.
Sus mejillas encarnadas
de manutizas parecen,
cuando entre aljófares crecen
del alba pura esmaltadas:
y por no hacerlas agravios,
te digo, que son más bellas,
señora, que solas ellas
compitieran con sus labios.
Cuando a las manos te inclines,
de tanta gracia están llenas,
que con rayos de azucenas
parece un sol de jazmines.
Finalmente, su valor
es de tan alta excelencia,
que, sin pedirle licencia,
ni tira, ni mata amor. (De
Vega, 1930: jorn. I, 245-246).

Observemos en este fragmento que la referencia clásica a la Venus de Fidias es sustituida por una hipérbole protagonizada por el catalejo de Galileo⁶. Esta situación se repite durante toda la obra: todas aquellas referencias al mundo clásico vienen sustituidas, como el fragmento apenas mencionado, o simplemente eliminadas. Pensemos, por ejemplo, en la quinta escena del segundo acto. En la pieza española Estela pregunta a Ricardo (Lauro en esta ocasión) qué estaría dispuesto a hacer por defender su honor. Este responde:

Imagine vuestra Alteza
las fábulas, o verdades
de aquellas antigüedades,
llenas de horror, y extrañeza;
Imagine, que Teseo,

⁶ Nótese aquí la manifestación de la curiosidad dentro del arte secentesco hacia las novedades científicas; de hecho, el catalejo de Galileo estaba ya presente, anacrónicamente, en el *Adone* de Marino.

va a matar al Minotauro,
y presume que de Lauro
espera el mismo trofeo.
Imagine, que desea
tener las manzanas de oro,
cuyo guardado tesoro
fué perdición de Medea.
Imagine, que pretende... (De Vega, 1930: II, 251).

En la versión italiana, Biancolelli suprime la pregunta con todas las referencias clásicas que la respuesta conlleva y enfoca el diálogo de forma diversa: la duquesa cuestiona la fidelidad de Lauro y este la confirma con alabanzas a su belleza y a sus virtudes (Biancolelli, 1665, II, 5ª, 49-56). De todas formas, aunque estas dos escenas partan de puntos diferentes, llegan a la misma situación conclusiva, que Orsola reproduce prácticamente de forma literal: la petición de venganza por parte de Estela y el compromiso de llevarla a cabo de Lauro. La autora-traductora prefiere pulir la escena para plasmar lo esencial a nivel argumental y dejar a un lado los símiles de las deidades que probablemente los espectadores de la *Bella brutta* percibirían como un lastre retórico que no aportaba nada al desarrollo del *plot*.

No solo las referencias clásicas son evitadas, sino también aquellos fragmentos que tratan conceptos un poco más complejos o aquellos versos que albergan “agudezas”. Es el caso, entre otros, de la supresión de las alabanzas a la duquesa hacia el final de la primera jornada (De Vega, 1930: I, 247) o el juego retórico de Ricardo para poder representarse tanto a él mismo como a su álgter ego (De Vega, 1930: III, 259-260).

Más allá de los casos de aclaración apenas tratados, encontramos una *amplificatio* al inicio de la obra que cumple la función de *laudatio* con intención de *captatio benevolentia*. Recordemos que la autora en el momento de su traducción residía en París, por lo que decidió elogiar la grandeza del reino de Francia. Se trataría, pues, de una innovación motivada por el contexto que vio nacer la obra:

La hermosa fea (1630/32) *La bella brutta* (1665)

Octau. Fuera temeraria
empresa,
pero muy digna de ti.

Ricardo. Todo quanto en
Francia vè
no iguala con la Duquesa:
Julio, ¿qué te ha parecido?
(De Vega, 1930: I, 239).

Ott. Sarà bizzarra l'impresa; mà
però degna di voi, che come
passa passate tanto di
conditione d'ogn'altro, così
potete passarlo d'ardire.

Ric. In fine bisogna confessare
ò Ottauio, che la Francia è
vn'ammenissimo Regno,
abbondante di ricchezze, e di
popoli, tutto pieno da ogni parte
di marauiglie; mà quelle che si
vedono nella bellezza passano
di gran lungo l'imaginazione,
che mente humana sapesse
formarne, ad ogni passo si
ritrouano de gl'Angioli: onde
credo certo, che il viuere in
questi Paesi è vna vera
beatitudine.

Ott. V. A. misura con'vna
grande generosità tutte Le cose
[...] à Principe di buon gusto.

Ric. Non saprei a bastanza
esprimere quanto io l'ammiri,
come ne meno saprei dire
quanto io habbi trouata fra le
donne più belle adorabile la
Duchessa [...] Giulio, che ne
pare? (Biancolelli, 1665: I, 1^a,
1).

En lo que respecta al decoro, recurso esencial en el teatro de Lope, la fidelidad al texto español es prácticamente total. El único personaje que se distancia del elenco a nivel de registro lingüístico es Julio, que pertenece a una clase social inferior al resto de personajes. En *La bella brutta* es también Giulio quien

emplea un registro más coloquial; no un estilo grosero u obsceno como se podría esperar de un personaje cercano a la figura del *secondo zanni*, sino más sencillo, con un léxico más simple y una sintaxis menos compleja que la usada por los compañeros de escena.

Todas las innovaciones introducidas por Biancolelli en su adaptación responderían a la necesidad de adaptar la obra a un público con un horizonte de expectativas lógicamente diferente al de la audiencia a la que se dirigía Lope. Tenemos que tener presente que Orsola escribía para un público francés, que no llegaba a dominar completamente la lengua italiana, por lo que se enfrentaba a un auditorio más impaciente que rechazaría largos monólogos y soliloquios y que, muy probablemente, a su vez necesitaría mayor énfasis en las partes claves de la obra para una completa comprensión de una trama caracterizada por malentendidos y dobles roles de los personajes.

Adaptándose a estas circunstancias, Orsola reproduce con fidelidad pequeñas intervenciones, mientras que parafrasea y dilata con el objetivo de aclarar las secciones más amplias y de mayor complejidad; también sustituye aquellos recursos retóricos que puedan causar problemas de comprensión. Como resultado, su versión de *La hermosa fea* es más extensa, pausada y más fácilmente accesible al público. Se pierde, como ya se ha mencionado, esa rapidez y dinamismo que predomina en la producción teatral de Lope, así como algunas de las ‘agudezas’ presentes en la obra.

De todas formas, comparando *La bella brutta* con el resto de versiones lopianas italianas (piénsese por ejemplo en las múltiples adaptaciones a manos de Cicognini), la obra de Biancolelli se presenta como una de las traducciones más fieles del autor español, respetando el orden de las intervenciones y procurando una coincidencia de contenido en cada una de ellas. Se trata pues, de un trabajo que se aleja notablemente del concepto de traducción que aplicaban los dramaturgos italianos a la hora de versionar las populares y aclamadas obras españolas. *La bella brutta* es la única producción literaria de Orsola, pero es un trabajo suficiente como para demostrar el conocimiento del gusto del público y de sus exigencias, propio de una mujer que dedicó toda su vida a las tablas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andreini, G. B. (2006). *La Maddalena lasciva e penitente*. Bari: Palomar.
- Antonucci, F. (2014). ¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII? *Criticón*, 122, 83-96.
- Bartoli, F. (1781). *Notizie storiche de'comici italiani*. Padova: Conzatti.
- Biancolelli, O. (1665). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Parigi: Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1666). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Parigi, Guglielmo Sassier.
- Biancolelli, O. (1669). *La bella brutta comedia dallo spagnuolo portata al Teatro Italiano*. Bologna: Giacomo Recaldini.
- Colomberti, A. (2009). *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*. Roma: Bulzoni.
- De Vega, L. (1930). *Comedia Famosa La Hermosa Fea*, en *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Ferrone, S. (2014). *La commedia dell'Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Gambelli, D. (1993). *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*. Roma: Bulzoni.
- Guardenti, R. (1990). *Gli Italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*. Roma: Bulzoni.
- Mamone, S. (2003). *Serenissimi fratelli principi impresari: Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*. Firenze: Le lettere.
- Mamone, S. (2013). *Mattias de' Medici, "serenissimo, vero mecenate dei virtuosi"*. Firenze: Le Lettere.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani*. Firenze: Fratelli Bocca.
- Rubín Vázquez de Parga, I. (2015). Grupo de Investigación escritoras y escrituras. Recuperado de www.escritorasyescrituras.com/las-mujeres-del-renacimiento-italiano-teatro-espacio-emancipacion [Fecha de consulta 16/02/2017].