

Aspectos cognitivos y semióticos de la traducción de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo al italiano

ROCÍO LUQUE
Università degli Studi di Trieste

Resumen

Además de los recursos literarios y teatrales que Buero Vallejo utiliza en sus obras para explorar la mente de sus protagonistas y sus reflexiones sobre los temas centrales, hay que considerar sus cuadros y su rica producción gráfica como elementos ontológicos y epistemológicos, que nos van a servir de base en *Historia de una escalera* para acercarnos a una traducción que refleje la situación sociocultural del momento histórico en italiano.

Teniendo en cuenta, pues, que es una obra de 1949, en la que el autor expresa el ansia de libertad en una década posterior a la Guerra Civil Española, nos hemos servido tanto de los elementos dramáticos como de los plásticos para acercarnos a su traducción en lo que se refiere principalmente al sector léxico-semántico.

Palabras clave: Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, traducción teatral, unidades léxicas, unidades fraseológicas

Abstract

In addition to the literary and theatrical resources that Buero Vallejo uses in his plays to explore the minds of his protagonists and their reflections on the central themes, we must consider his paintings and his rich graphic production as ontological and epistemological elements, which will serve as a basis in *Historia de una escalera* in order to approach a translation that reflects the socio-cultural situation of the historical moment in Italian.

Bearing in mind, then, that it is a work from 1949, in which the author expresses the yearning for freedom in a decade after the Spanish Civil War, we have used both dramaturgical and plastic elements to approach his translation in what refers mainly to the lexical-semantic sector.

Keywords: Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, theatrical translation, lexical units, phraseological units



1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Convertir en materia artística la difícil cotidianidad de las clases menos privilegiadas y reflejar los obstáculos con los que tropiezan hombres y mujeres de cualquier época –como señala Virtudes Serrano (2010: 35) en la introducción de su estudio sobre Buero Vallejo– son aspectos que queremos destacar en la dramaturgia de nuestro autor, concretamente en *Historia de una escalera* (1949), en donde tomó de la tradición popular española unos personajes y maneras de expresión que se amoldan a las exigencias estéticas y sociales de su época. Asimismo, queremos incidir en el hecho que, en su teatro, que como texto dramático es un acto comunicativo dotado de significado, pintura y dramaturgia están forzosamente entrelazadas en su propia



Rocío LUQUE, "Aspectos cognitivos y semióticos de la traducción de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo al italiano", *Artifara* 25.2 (2025) Monográfico: Escrituras del "yo" y correspondencias "artísticas" en torno al teatro español de la primera mitad del siglo XX, pp. 765-772.

Recibido el 16/01/2026 ✦ Aceptado el 01/03/2026

entidad creadora, evidenciando su presencia no ya de un sentir plástico, sino de una personal teoría de la pintura.

Sus visiones pictóricas¹, que inundan los propios conceptos dramatúrgicos con una forma mental especial, fruto de su invención artística (Hall, 1968), son auténticas descripciones o grabados, como veremos *infra* a lo largo de nuestro estudio léxico-semántico de carácter cognitivo. De este modo, en el primer acto, a través de la llegada del cobrador de la luz, conocemos la posición social y económica de cada una de las cuatro familias y sus integrantes en la obra; en el segundo acto, es la muerte de Gregorio, padre de Carmina, el punto de referencia para entender la situación de los personajes después de diez años; y en el tercero, tras otros diez años, a través de la discusión entre Fernando y Urbano, personajes polarizadores del conflicto que forman pareja con Elvira y Carmina respectivamente, llegamos a entender el fracaso de cada uno de ellos, así como el incierto futuro que se avecina para sus hijos. Solo rebelándose contra el pasado pueden encontrar un mínimo atisbo de esperanza, que les permita abandonar el nido de rencores y la brutalidad que supone la escalera donde se cruzan las vidas humanas de una época. Así que la obra de Buero Vallejo nos presenta una nueva concepción del modo teatral donde no hay una palabra que sobre en el recuento de cada acto y donde las expresiones reflejan el pensamiento de una sociedad (Sánchez-Camargo, 1949: 5) con las respectivas asociaciones y connotaciones.

De ahí que el primer paso de nuestro análisis haya consistido en la identificación de las unidades fraseológicas presentes en el corpus, tomando como referencia la clasificación propuesta por Corpas Pastor (1996), y de las unidades léxicas derivadas, para cuyo estudio se han tenido en cuenta los planteamientos de Alvar Ezquerro (1993) para el español y de Dardano (2009) para el italiano, que fueran relevantes no solo desde una perspectiva semiológica y sociohistórica, sino también por su carga cultural y las dificultades específicas que plantean a la hora de traducir. A partir de estas premisas, el proceso de traducción al italiano se ha orientado hacia la comprensión del sistema de valores que caracteriza tanto al autor como a la sociedad en la que se inscribe su obra. En este sentido, compartimos la idea formulada por Albrecht Neubert (1985) de que la traducción no debe consistir en la imposición de los valores de una cultura sobre otra, sino en la interpretación de sistemas lingüísticos y culturales distintos. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente en el caso del español y el italiano, lenguas emparentadas dentro del ámbito de las lenguas romances, cuyas afinidades permiten establecer comparaciones significativas, aunque sin obviar las diferencias culturales que condicionan la transferencia de sentido. Por último, las propuestas de traducción elaboradas en este trabajo se han comparado con las soluciones adoptadas por Francesca Brunetti en su traducción italiana publicada por *Le Lettere* en 2008, lo que ha permitido evaluar la coincidencia o divergencia en las estrategias traductológicas empleadas y reflexionar sobre las posibles alternativas de transferencia entre ambas lenguas².

2. BUERO VALLEJO Y LA PINTURA EN EL TEATRO

Una juventud difícil –marcada por la Dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, periodo en el que Buero Vallejo ingresa en la Academia de Bellas Artes de Madrid y empieza su afición literaria, principalmente el teatro– va a determinar biográficamente los ejes de su dramaturgia, que son la preocupación por la realidad española y el intento de propiciar una reflexión que abra la conciencia civil al espejo de la historia³, penetrando en sus intenciones

¹ Recordemos que Buero Vallejo realizaba los bocetos de sus obras teatrales.

² En el análisis se comentarán los casos de contraste por ser mucho más significativos.

³ Estos temas tuvieron consecuencias en su teatro posterior con la censura en obras como *El tragaluz* y *La doble historia del doctor Valmy*, obra esta última que pudo representarse en España solo en 1976.

con enorme pericia hasta definir códigos pictóricos que se conectan abiertamente con los dramáticos, como podemos observar en la introducción al acto I de *Historia de una escalera*:

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los rodea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral [...] (2010: 53).

En esta conexión podemos observar semiológicamente toda la connotación que encierran las palabras “barandilla”, “escalera”, “escalones” y “rellano”, entre otras, cuando la “escalera” era en realidad una habitación más de la casa, es decir, un lugar de encuentro para el vecindario en el que influyen dos espacios omitidos: la calle y el interior de las viviendas. Este lugar de paso se extendía al rellano para encuentros especiales; y a la barandilla y a los escalones, como lugares de entretenimiento y juego para los más jóvenes.

De este modo, el código pictórico nos servirá de base para el reconocimiento de situaciones y personajes a través de breves retazos conversacionales⁴ llenos de autenticidad que definen un proceso vital completo en el que al significado convencional hay que unirle la intencionalidad (Austin, 1987) que implica cada construcción.

3. UNIDADES LÉXICAS Y FRASEOLÓGICAS Y SUS TRADUCCIONES

La esencia de nuestra lengua encuentra cobijo en esta obra dramática, tanto a nivel léxico-semántico como a nivel morfosintáctico, en un amplio abanico de unidades y expresiones, donde la habilidad que se requiere para interpretar todos los aspectos socioculturales implícitos (Bassnett, 1988: 121) es fundamental para acercarnos a una traducción en la que la lengua sea guía de la realidad social. Por el papel que desempeñan en la obra destacaremos a nivel léxico una serie de unidades o “palabras-imagen”, que presentamos divididas por actos para dar cuenta de las distintas épocas ya que el primero nos sitúa entre 1919 y 1929, el segundo entre 1929 y 1939, y el tercero en la década de la posguerra, es decir, entre 1939 y 1949.

3.1 Acto I

Casinillo: Voz derivada de “casino”, que en la acepción quinta del diccionario académico aparece definida como “Edificio o lugar de reunión de los miembros de un casino” (2014: s.v.), entendiendo este como asociación de personas de una misma clase o condición. En italiano no encontramos una acepción equivalente, por lo que hemos optado por traducir la idea de algo que se hace a ocultas⁵ como *nascondiglio*, ya que este era el espacio de las confidencias políticas y de las muestras de afecto y desamor.

Pindonguear: La idea de pindonear aplicada a una mujer pindonga, mujer callejera que como tal busca fortuna en la calle en el periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, es la que se aproxima al verbo italiano *bighellonare* o *gironzolare* – definidos, respectivamente, en la primera acepción de *Il dizionario della lingua Italiana* como “andare a zonzo senza una meta precisa: *bighellonare tutto il giorno per la città*” y “andare a zonzo senza meta: *ho gironzolato tutto il giorno per il centro*” (De Mauro, 2000: 286 y 1056) –, donde efectivamente destacamos la falta

⁴ Es por ello y por su uso de la lengua por lo que su obra ha sido comparada con el sainete. Para profundizar en el género, véase Huerta Calvo (2001).

⁵ Una clara referencia al significado nos la da el propio Buero Vallejo cuando en el texto nos dice que Fernando baja al casinillo (señalando el hueco de la ventana) para hablar con Urbano (2010: 62).

de correspondencia en el contenido puesto que falta en ella la finalidad de la acción, como en la española.

Cobrador de la luz: Esta figura, que nos hace ver la realidad económica de las familias que forman el vecindario, es una constante hasta bien pasados los años sesenta del siglo pasado, dado que su llegada era causa de angustia, debido a las estrecheces económicas del momento. De ahí que optemos por un sintagma que refleje con precisión la lectura del contador y sus consecuencias económicas, como puede ser *controllore della luce*, y no *esattore*, como aparece en la traducción de Brunetti (2008: 58 y sigs.), perdiéndose de este modo todo el entorno de miseria que giraba a su alrededor, donde, entre el carbón, la comida y la casa, se iba todo.

Cortar por lo sano: Con esta unidad fraseológica en español expresamos la idea de “Emplear el procedimiento más expeditivo sin consideración alguna, para remediar males o conflictos, o zanjar inconvenientes o dificultades” (DLE, 2014: s.v.). Este es el pensamiento de Fernando cuando nos dice “Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día... Por eso es preciso cortar por lo sano” (2010: 65), es decir, romper con todo aquello que es un obstáculo para cualquier cambio de vida. El correspondiente italiano encontrado es *tagliare corto*, que aparece definido como “troncare, concludere bruscamente un discorso, una discussione o simile” (De Mauro, 2001: 2669), mientras que la locución verbal que nosotros proponemos, *cambiare vita*, entendida como “abbandonare un modo di vita considerato negativo” (De Mauro, 2000: 360), es la que más se acerca al contexto expresado en español con el complemento “por lo sano”.

No doler prendas: En esta unidad fraseológica debemos centrarnos en el argumento “prendas”, como equivalente a dinero, definido por Covarrubias cuando nos dice que “Prendas son partes, como hombre de prendas, hombre de buenas partes. Prestar sobre buena prenda” (1976: 880), y completa con el proverbio “La prenda de Pero Macho; éste devía a un amigo suyo cincuenta reales, y sobre ellos quería que le prestase otros tantos”. De ahí su uso por extensión con la idea de cumplir con las obligaciones y también con los hechos, cuando Paca critica la actitud del hijo de Generosa con la frase “A mí no me duelen prendas” [en decir lo que tengo que decir] (2010: 75). El verbo italiano *costare* conlleva esta idea en la expresión *Non costare niente*, aunque su interpretación es bien diferente. Brunetti, en cambio, propone la solución “Io non ci sto” (2008: 76), con la que tal vez se pretende expresar la idea de no conformarse con la situación.

Tener más hambre que un lobo: Esta unidad fraseológica en desuso en español actualmente, sustituida por “tener un hambre de perros”, refleja una época en la que el hombre estaba más en contacto con la naturaleza, sobre todo a nivel vital. En italiano, por el contrario, se mantiene este contacto con la naturaleza con la construcción *Avere una fame da lupi*, que, no obstante, no presenta la estructura comparativa de superioridad de la unidad española.

3.2 Acto II

Capacho: Definido como “Espuerta de juncos o mimbres que suele servir para llevar frutas” (DLE, 2014: s.v.), en el texto nos aparece como una cesta para la compra en general, si bien su uso nos da la idea de que la compra es bien escasa dado que estamos hablando del periodo republicano (1931-1939). De todo lo cual destacamos que en italiano el sustantivo más cercano es el también obsoleto *sporta*, es decir, “cesto di vimini usato un tempo per trasportare prodotti agricoli o generi alimentari” (De Mauro, 2000: 2572), donde pensamos en una cesta distinta, pero con un uso similar.

Guiñapo: En la tercera acepción del diccionario académico encontramos el significado que se adapta al contexto de la obra, “Persona envilecida, degradada” (2014: s.v.), como nos refleja el comportamiento de Pepe al definirlo Urbano como guiñapo, golfo y cobarde en su relación con Rosa. Este sentido es el que encontramos en el concepto de *emarginato*, “2. agg., s.m. CO

che, chi è isolato, escluso dalla società: *le grandi città producono poveri ed emarginati*" (De Mauro, 2000: 813); o en la tercera acepción de *miserabile*, "3a. estens., spreg., di qcn., che pensa e agisce in modo vile, spregevole, indegno: *è un miserabile parassita*; anche s.m. e f.: *sei un miserabile!* 3b. di atteggiamento, comportamento e sim., che rivela bassezza d'animo, grettezza, indegnità morale: *intenzioni, propositi miserabili*" (De Mauro, 2000: 1548).

Pichón: En la segunda acepción del diccionario académico encontramos este término como apelativo afectivo para referirse a una persona (2014: s.v.), que, como el ave, por su presencia en los alrededores de los hogares de una época y por ser en su esencia el pollo de una paloma, se entiende en el texto como piropo para calmar la ira de Trini al dirigirse a Pepe por su mala vida: "No te pongas así, pichón" (2010: 85). Su correspondiente pragmático más próximo en italiano, que en ningún caso nos retrata la situación de esos años, es *tesoro*⁶.

Desalada: Como participio de "desalarse", "1. prnl. Andar o correr con suma aceleración. 2. prnl. Sentir vehemente anhelo por conseguir algo" (DLE, 2014: s.v.), su sentido es el de una persona llena de ira, como cuando Rosa sale del cuarto para interponerse en la discusión entre Pepe y Urbano (2010: 86). Por lo tanto, hemos optado como solución por la forma italiana *adirata*, cuya raíz es precisamente la palabra *ira*. Brunetti, sin embargo, presenta el término *desolata*, que comunica una idea distinta, pues correspondería al español "afligida" o "apenada".

Hacerse el enconradizo: Esta locución verbal, cuyo significado, el de "Salir al encuentro de alguien sin que parezca que se hace de intento" (DLE, 2014: s.v.), depende de sufijo *-izo*, que forma derivados de base verbal que denotan la propensión a ejecutar, causar o recibir la acción del verbo primitivo⁷. Al no existir en italiano una locución verbal equivalente, es necesario recurrir a una complementación adverbial, por ejemplo, la locución adverbial *per caso* en la traducción *Trovare qcn. per caso*, si bien esta no transmita la idea de simulación del original.

3.3 Acto III

Enredadora: La acepción segunda del diccionario académico nos define una persona enredadora como embustera o chismosa (DLE, 2014: s.v.), valor este que en italiano por el contexto podríamos equipar a *imbrogliona*, considerando que en el texto este término se refiere a un insulto que Carmina dirige a Rosa a causa de su vida licenciosa (2010: 122), que tiene como centro cognitivo el embuste. Brunetti, por su parte, propone la solución *addescatrice* (2008: 119), con la idea central de seducción con halagos o adulaciones.

Rondar: En el contexto nos aparece rondar con la idea de "andar alrededor de alguien [...] para conseguir de él algo" (DLE, 2014: s.v.), amenaza que hace Urbano a Fernando para advertirle de la relación entre sus respectivos hijos, como vemos en la frase "¡Pero a tu niño se la partiré yo como le vea rondar a Carmina!" (2010: 122), que podríamos traducir *Ma a tuo figlio glielo spacco io, se lo vedo girare intorno a Carmina!*, con la locución verbal *girare intorno*⁸, que, en su segunda acepción, significa "cercare con assiduità di conoscere o contattare qcn." (De Mauro, 2000: 1055).

Sonsacar: En la acepción segunda del diccionario académico leemos que sonsacar significa "Procurar con maña que alguien diga o descubra lo que sabe y reserva" (2014: s.v.), uso que corresponde a la idea de saber por medio de artilugios una información, en este caso que Carmina le haga saber a Fernando la relación pasada entre sus padres. El término que nos viene a la mente con esta idea en italiano es *carpire*, entendido como "ottenere con la frode o l'astuzia"

⁶ En italiano existe el zoónimo *piccioncino*, que se utiliza también figurativamente para definir a una persona enamorada, pero como apelativo y no como vocativo.

⁷ Piénsese, por ejemplo, en "olvidadizo", "resbaladizo", "anegadizo" (DLE, 2014: s.v.).

⁸ También podría funcionar, con el mismo significado, la locución verbal *ronzare intorno*.

(De Mauro, 2000: 389). No obstante, nos parece más adecuada la construcción *chiedere con scaltrezza*, dado el sentido negativo de fraude que encierra el sustantivo *scaltrezza* en italiano.

No tener algo arreglo: El uso del sustantivo “arreglo” en esta construcción del español aparece definido en la tercera acepción académica como equivalente a “conciliación” (2014: s.v.), por lo que calificaríamos la frase como forma comisiva de amenaza con la idea de que no existe ningún tipo de posibilidad de conciliación para un problema. Exactamente, el contexto nos explica en la voz de Carmina que los hechos pasados ya no se pueden resolver (2010: 116). La traducción en italiano para transmitir esta idea sería en nuestra opinión *Non esserci niente da fare*.

Ser de la misma pasta: La idea de carácter, modo de ser o disposición natural de una persona (DLE, 2014: s.v.) es la que define el concepto de pasta en ambas lenguas a partir del latín tardío *pasta*. De ahí la equivalencia en su uso para expresar semejanza o igualdad en la locución verbal italiana *Essere della stessa pasta*.

4. EL CONTRASTE DE LA DERIVACIÓN ENTRE ESPAÑOL E ITALIANO

Los valores complejos que presentan los distintos sufijos del español en esta obra permiten observar su diversa vitalidad histórica y funcional, así como las diferentes manifestaciones semánticas y pragmáticas que pueden adquirir según el contexto. Desde una perspectiva cognitiva y semiótica, estas formas resultan especialmente relevantes porque no solo modifican el significado léxico de la base, sino que activan marcos conceptuales y valores culturales que contribuyen a la construcción del sentido global del texto. A continuación, examinamos algunos de los sufijos que presentan mayor interés.

-illo: Si bien este sufijo tiene una frecuencia que podríamos definir de diatópica y que en la obra notamos su presencia en formas donde el carácter afectivo es el que predomina muy en relación con la humildad de la situación de las familias (como “cosillas”, “durillos”, “papelillo”), es de destacar su función como lexicalizador principalmente. Pensemos, por ejemplo, en “descansillo”, cuya traducción al italiano, *pianerottolo*, marca un claro contraste cultural⁹ ya que el término español nos conecta precisamente con el descanso. En la obra, además, el término presenta un campo semántico aún mayor con connotaciones económicas, sentimentales e incluso políticas. O el caso de “nudillos”, que en italiano corresponde a *nocche*, con su falta de lexicalización.

-ito: Su valor afectivo es el que predomina a lo largo del texto, como podemos ver, por ejemplo, en “ancianita”, “casita”¹⁰, “dormidito”, “Fernandito”, “mujercita”, “papaíto” y “Rosita”. En italiano, este valor encuentra correspondencia en el sufijo *-ino*, si bien su uso es más bien nominal y no presenta la complejidad de matices del morfema español, tanto en su función nominal como adjetival. De hecho, si por un lado tenemos los equivalentes *vecchietta*, *casetta*, *Fernandino*, *ragazzina*, *paparino* e *Rosina*, por el otro nos hallamos con un vacío ante “dormidito”, que habría que tratar de compensar por medio de una calificación apreciativa, por ejemplo, por medio del adjetivo *caro*. Otro valor del sufijo es el intensivo, con el que marcamos una dificultad, como en “escalerita” en la frase “¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero” (2010: 101-102). En italiano en este caso¹¹ tendríamos que buscar la equivalencia recurriendo a una expresión que diera la idea de dificultad en subirlas, por ejemplo, con un cuantitativo indefinido: *quante scale!*

-itas: Aparte de la expresividad marcada por el uso del plural, destacamos igualmente la intensidad de la acción con este diminutivo en la frase “Dando pataditas en el suelo” (2010: 97).

⁹ Como ocurre con la pareja “casinillo” / *nascondiglio*, que hemos comentado anteriormente.

¹⁰ Aquí destacamos el valor irónico señalado por Amado Alonso (1974: 165).

¹¹ Cabe señalar, de todas formas, que hay otros contextos en los que el diminutivo *-ino* en italiano si expresa el matiz de dificultad. Pensemos, por ejemplo, en *Che giornata*.

En italiano podríamos pensar en *battere i piedi*, locución verbal que, con referencia al valor simbólico del gesto, significa “dimostrare stizza, impazienza; fare capricci” (De Mauro, 2000: 264). En esta solución, no obstante, desaparece el morfema y el valor que comunica. Y desaparece, asimismo, en la propuesta de Brunetti, que opta por la locución *pestare i piedi* (2008: 96), con un núcleo sinonímico.

-uelo: La apreciación diminutiva de grado máximo de este sufijo se define en el texto en términos como “locuela” (con el que Don Manuel se dirige a su hija Elvira) o “triquiñuela” (con referencia al futuro de Fernando en la locución “saber triquiñuelas”). Dichas formas, que entendemos con un marcado sentido afectivo, a veces encuentran una correspondencia total, como con el italiano “pizzerella”, pero a veces no, puesto que la construcción *Essere molto furbo* no tiene la misma carga expresiva.

5. CONCLUSIONES

En esta obra de 1949 de Buero Vallejo, hito de la recuperación teatral, donde proyecta toda su humanidad y todo su sentir con una pasión casi existencial (Muñiz, 1963), nos hemos enfrentado al problema de la inequivalencia léxica — tanto desde el punto de vista de los lemas como de la derivación —, manifestado en palabras ligadas de manera tan estrecha con la cultura española que no poseen equivalentes en la lengua italiana. Recordemos, entre otros, los lugares como el “casinillo”, las mujeres que entre sus quehaceres tenían el de “pindonguear” o la figura tan temida del “cobrador de la luz”.

Nuestra propuesta ha sido, siguiendo a Jakobson (1959: 238) en *On Linguistic Aspects of Translation*, la de hacer una traducción creativa basaba en la experiencia cognitiva y semiótica que nos ofrece la obra a través de su autor. Mediante dicha elección hemos intentado trasladar al italiano la resonancia connotativa y el aspecto plástico de estas unidades del español, centrando de este modo la atención sobre el signo lingüístico y sobre el significante. Recordemos, de hecho, las imágenes del “pichón” o de los personajes que “rondan” o son “enredadoras”. De la misma forma, se han traducido unidades fraseológicas muy figurativas en español, como las locuciones verbales “cortar por lo sano”, “no doler prendas” o “hacerse el encontradizo”.

Analizar, además, esta obra, retrato de la cotidianidad de las clases menos privilegiadas, y trabajar palabras como “descansillo” y “escalerita”, con una carga visual tan fuerte, nos ha hecho sentir nostalgia por la vida entre vecinos que en esos tiempos transcurría en gran parte en las escaleras. Desde una perspectiva cognitiva, estas palabras activan imágenes mentales y experiencias compartidas que contribuyen a construir el universo simbólico de la obra. Su análisis y traducción han permitido recuperar, por tanto, no solo el significado de los términos, sino también la memoria cultural de un modo de vida en el que la escalera del edificio constituía un auténtico escenario de sociabilidad.

Bibliografía

- ALONSO, Amado (1974) *Estudios lingüísticos: Temas españoles*, Madrid, Gredos.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1993) *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco/Libros.
- AUSTIN, John L. (1987) *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti.
- BASSNETT, Susan (1988) *Translation Studies*, London, Routledge.
- BUERO VALLEJO, Antonio (2008) *Storia di una scala*, trad. de Francesca Brunetti, Firenze, Le Lettere.
- BUERO VALLEJO, Antonio (2010) *Historia de una escalera*, Barcelona, Espasa.

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1976) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996) *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- DARDANO, Maurizio (2009) *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino.
- DE MAURO, Tulio (2000) *Il dizionario della lingua Italiana*, Torino, Paravia.
- JAKOBSON, Roman (1959) *On Linguistic Aspects of Translation*, Cambridge, Harvard University Press.
- HALL, Edward T. (1968) *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani.
- HUERTA CALVO, Javier (2001) "El mundo social del sainete", *Foro hispánico*, 19, pp. 85-94.
- MUÑIZ, Carlos (1963) "Un Teatro comprometido", *Primer acto*, 38, pp. 17-23.
- NEUBERT, Albrecht (1985) *Text and translation*, Leipzig, Verlag Enzyklopädie.
- RAE (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., <https://dle.rae.es/> (octubre de 2024).
- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel (1949) "Historia de una escalera", *El Alcázar*, 15 de octubre, p. 5.
- SERRANO, Virtudes (2010) "Introducción" en Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Barcelona, Espasa, pp. 9-45.

