
La maison de Celestina ou la perpétuelle recomposition de l'intime (1502-1542)

François-Xavier Guerry
Université Clermont Auvergne
Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique

RÉSUMÉ. C'est la maison de Celestina, telle qu'elle se fait jour dans l'œuvre originale et ses trois premières continuations (Feliciano de Silva, Gaspar Gómez et Sancho de Muñón), qui est au cœur de cet article. Lieu diégétique pérenne et garant de la continuité cyclique nécessaire à la bonne compréhension d'œuvres qui investissent et enrichissent un univers fictionnel préexistant, la maison de l'entremetteuse – et c'est là l'un de ses paradoxes et ce qui fait qu'elle nous échappe en partie – donne l'impression de constituer un espace aux limites mouvantes, sans cesse repoussées ; un espace que les continuateurs modulent à l'envi, au gré des vicissitudes de l'intrigue et, en particulier, des besoins d'intimité des uns et des autres. Elle est le théâtre d'une perpétuelle recombinaison spatiale et symbolique de l'intime, d'un voilement / dévoilement successif, qui ne manque pas de renvoyer à une réalité extralittéraire du temps. La conception de cet espace domestique qui tient à la fois du dedans et du dehors ne doit-elle pas être reliée à un mouvement plus général, propre à l'Espagne de la première modernité, un mouvement de spécialisation et de délimitation croissantes des espaces domestiques et, plus largement, de conquête progressive de l'intimité dont se font écho les historiens ?

MOTS-CLÉS : célestinesque, Celestina, cycle littéraire, intimité, espace domestique

ABSTRACT. It is the house of Celestina, as it emerges in the original work and its first three continuations (Feliciano de Silva, Gaspar Gómez and Sancho de Muñón), that is at the heart of this article. As a perennial diegetic site and guarantor of the cyclical continuity necessary for a proper understanding of works that invest and enrich a pre-existing fictional universe, the house of the matchmaker – and this is one of its paradoxes and the reason why it escapes us in part – gives the impression of constituting a space with shifting boundaries, constantly being pushed back. A space that the continuators modulate as they wish, according to the vicissitudes of the plot and, in particular, the needs of each individual for intimacy. It is the theatre of a perpetual spatial and symbolic recombination of intimacy, of a successive veiling/unveiling, which does not fail to refer to an extra-literary reality of time. Shouldn't the conception of this domestic space as both inside and outside be linked to a more general movement spe-



cific to early modern Spain, a movement of increasing specialisation and delimitation of domestic spaces and, more broadly, of the gradual conquest of intimacy echoed by historians?

KEYWORDS: Celestinesque, Celestina, Literary Cycle, Intimacy, Domestic Space

RÉSUMEN. La casa de Celestina, tal como se manifiesta en la obra original y en sus tres primeras continuaciones (Silva, Gómez y Muñón), constituye el eje central de este artículo. Espacio diegético perenne y garante de la continuidad cíclica necesaria para la correcta comprensión de obras que enriquecen un universo ficcional preexistente, la casa de la alcahueta —y ahí radica una de sus paradojas— da la impresión de configurar un ámbito de límites movedizos, en constante desplazamiento; un espacio que los continuadores modelan a su antojo, según las vicisitudes de la intriga y, en particular, las necesidades de intimidad de unos y otros. Es el escenario de una perpetua recomposición espacial y simbólica de lo íntimo, de un velamiento / desvelamiento sucesivo, que inevitablemente remite a una realidad extraliteraria de su tiempo. ¿No se vincularía esta concepción de un espacio doméstico que participa a la vez de lo interior y de lo exterior con un movimiento más amplio, propio de la España de la primera modernidad, un movimiento de creciente especialización y delimitación de los espacios domésticos y, más en general, de una progresiva conquista de la intimidad, de la que se hacen eco los historiadores?

PALABRAS CLAVES: celestinesca, Celestina, ciclo literario, intimidad, espacio doméstico

Introduction

En dépit d'une fréquentation assidue de *La Celestina* et de ses continuations, nous nous sommes rendu compte que nous n'étions pas sûrs de savoir répondre à une question, simple pourtant, induite par la lecture de l'appel à communication¹ : à quoi la maison de la vieille entremetteuse, *casa* ou *posada* (*Tercera Celestina* : 563), lieu de l'intime s'il en est, ressemble-t-elle ? Et sa chambre ? Les textes permettent-ils de s'en faire une idée un tant soit peu, nous ne disons pas circonstanciée, mais claire ? L'image que nous en avons émane-t-elle de ce qu'on lit sous la plume de Fernando de Rojas² et de ses continuateurs ou plutôt des gravures qui ornent les éditions anciennes ?

La critique a pu mettre l'accent, successivement et surtout pour l'œuvre modèle, sur les mouvements fluides et incessants des personnages et la dimension cinématographique de la progression spatiale (Gilman, 1955) ; sur les axes

1 Colloque international *Représentations de l'intime dans l'Europe de la première modernité. Les formes, les stratégies, les enjeux et leurs transmissions*, Université du Littoral-Côte d'Opale (9-10 novembre 2023), organisé par Florence Dumora, Estelle Garbay-Velázquez, Cécile Iglesias, Florence Madelpuech-Toucheron, Christine Orobitg et Sarah Pech-Pelletier.

2 Par convention nous le considérons comme l'auteur de *La Celestina*, sans ignorer l'impulsion fondatrice de l'*antiguo auctor*, les débats qui entourent la paternité de l'œuvre ni, en particulier, les doutes qui pèsent sur le rôle véritable du juriste de La Puebla de Montalbán.

horizontal-vertical autour desquels se construit l'espace domestique (Czarnocka, 1985 ; Moner, 1996) ; sur l'importance des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, et les valeurs, érotiques notamment, que charrie ce va-et-vient (Guerry, 2021a) ; sur les notes didascaliques parcimonieusement disséminées et subordonnées aux dialogues des personnages³ ; sur le problème de la localisation de cette maison, révélatrice de la ségrégation spatiale en vigueur à l'époque (Gerli, 1997), et sur les raisons du récent déménagement de l'entremetteuse (Snow, 1998)... Autant de pistes de réflexions qui nous donnent une vague idée, moins de la physionomie de cette maison que des connotations et des valeurs qui lui sont associées (sexualité, clandestinité, illégalité, excès en tous genres).

Mais nous reposons la question : comment la maison de Celestina est-elle faite ? De combien d'étages, de pièces se compose-t-elle ? La réponse à cette question s'avère d'autant plus difficile que nous envisageons un ensemble de quatre textes, qui appartiennent à ce que Rosa Navarro Durán appelle le premier cercle célestinesque (2016 : xiii-xiv), à savoir l'œuvre mère de Fernando de Rojas et ses trois premières continuations (la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, 1534 ; la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, 1536 ; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* de Sancho de Muñón, 1542). Il s'agit, en effet, *a priori*, de la même maison : un lieu fictionnel pérenne qui garantit, tout comme les relations familiales qui se tissent explicitement entre les personnages du modèle et ses continuations, une même conformation diégétique, une certaine permanence, un repère (spatial, en l'espèce) nécessaire pour le lecteur qui retrouve des personnages qu'il a déjà côtoyés sous la plume d'autres écrivains. Celestina ne déménage pas dans les deux premières continuations dont elle est l'héroïne, pas plus qu'Elicia, sa disciple, qui, dans la troisième continuation, et, à l'automne de sa vie, se meut à son tour en entremetteuse et reprend le flambeau et la maison de sa « tante » : « C'est ici que j'ai ma clientèle : jamais cette maison ne perdra le nom de Celestina, si Dieu le veut », voilà la remarque qu'elle se fait dans l'œuvre originelle, et que reprend mot pour mot l'un des personnages de la troisième continuation (« si je me souviens bien, en ces termes mêmes⁴ », dit-il) (719), apposant son sceau d'authenticité à l'univers fictionnel de Sancho de Muñón, après que quarante ans se sont écoulés. Il s'agit donc sur le papier, si nous pouvons dire, de la même maison, quoique Celestina, après son absence prolongée et sa feinte résurrection dans la première continuation, déclare qu'elle « la trouv[e] [...] si changée et démantibulée qu'elle n'y a vu ni chaise ni estrade⁵ » (123). La maison se transforme donc, ce qui est aussi

3 Pour une brève synthèse sur la façon dont l'espace surgit dans *La Celestina*, la tension entre invocation et évocation qui s'y dessine, cf. Biaggini (2020). Pour une analyse des didascalies spatiales dans la *Cuarta Celestina*, cf. López Rubio (2009).

4 « Allí estoy aparrochada; jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya » (*Cuarta Celestina*, 719); « si bien me acuerdo, por estas palabras » (*Cuarta Celestina*, 719). Nous n'indiquons dorénavant, entre parenthèses, qu'un titre abrégé (le cas échéant) et le numéro des pages des œuvres célestinesques que nous citons. Les références complètes figurent en bibliographie. Nous traduisons nous-mêmes de l'espagnol toutes les citations. Le texte original se trouve en annexe.

5 « la hall[a] [...] tan mudada y desbaratada que estrado ni silla no hall[ó] en ella » (*Segunda Celestina*, 123).

un facteur de vraisemblance⁶ (les maisons évoluent au rythme de leurs occupants...), et chaque continuateur vient apporter sa pierre et compléter l'évocation somme toute succincte et lacunaire qui en est faite par Fernando de Rojas. De même que le profil des personnages transfictionnels, dont le propre est de migrer d'une fiction à l'autre, nous dit Richard Saint-Gelais (2011), s'enrichit à mesure que paraissent les œuvres qui les mettent en scène, ce lieu de l'entremise sexuelle se construit dans la durée et par touches successives.

Et ce qui vaut pour la ville dans son entier vaut pour la maison de Celestina : « Si l'on pense à la représentation de la ville comme à un tout, il est très difficile d'imaginer une distribution spatiale que l'on puisse organiser mentalement de façon ordonnée et objective⁷ » (Kesen, 2010 : 347). Dans ces œuvres entièrement dialoguées, la configuration spatiale de la maison de Celestina — comme des autres réalités géographiques et physiques, du reste — ne peut être appréhendée qu'à travers des didascalies qui sont délivrées comme incidemment, suivant les déplacements et les interactions des personnages⁸. Cette maison n'a d'autre réalité que virtuelle, elle n'existe que dans les paroles des personnages. S'il est vrai que les didascalies implicites abondent dans ces œuvres, comme pour compenser l'absence de représentation sur les planches⁹, il n'en demeure pas moins que la visualisation des lieux fictionnels par le lecteur requiert un effort d'imagination tout particulier, pour ne pas dire un effort d'invention et de recreation.

La maison de Celestina, pivot spatial et cyclique

La maison de l'entremetteuse est ce lieu incontournable de l'intrigue célestinesque, lieu de rendez-vous des amours illicites qui gagne en importance, et même en ampleur, a-t-on l'impression (nous allons y revenir). C'est une sorte de lieu pivot autour duquel gravitent des personnages de basse engeance¹⁰, un prolongement de la rue en quelque sorte¹¹, et, pour les nobles que les mauvaises fréquentations dévoient, à l'instar de Felides, un lieu d'égarement. C'est le premier constat, flagrant, que l'on peut faire : dans la célestinesque, l'espace

6 Pour une réflexion sur cette variabilité des données diégétiques, à la fois facteur de plausibilité et facteur de déstabilisation, cf. Guerry (2023a).

7 « Si pensamos en la representación de la ciudad como un todo, resulta muy difícil imaginar una distribución espacial que pudiéramos organizar mentalmente en forma ordenada y objetiva ». Stephen Gilman affirme, quant à lui, que *La Celestina* est l'inverse de ce qu'il qualifie d'« œuvre spacieuse » (« *Spacious work* ») (1955 : 347).

8 La chose est devenue un lieu commun critique : « Según Gilman, María Rosa Lida de Malkiel y otros destacados especialistas de *La Celestina*, una de las características más llamativas de la obra de Rojas es que el lugar no constituye una geografía descrita de antemano y en la cual la acción viene a deslizarse, sino que más bien representa un recorrido espacial que viene creándose al hilo de los diálogos, a partir de las necesidades de los personajes » (François, 2016 : 115). À ce propos, cf. Lida de Malkiel (1962 : 149-161).

9 Cf. Guerry (2023b : 199-217).

10 « *The old bawd's house comprises the central place where all the "marginal" characters in the work converge, a collective expression of their desire for sanctuary as well as the social alienation and disorder around which all the events in the work turn* » (Gerli, 1997 : 71).

11 Czarnocka : « [e]s la prolongación de la "calle" » (1985 : 66).

domestique ne constitue pas un refuge¹² séparé de l'extérieur puisque celui-ci se déverse constamment en son sein et se rappelle à son bon souvenir. Activité professionnelle de Celestina oblige, les intrusions sont multiples et quasiment sans trêve, de la part de clients qui réclament leur dû, s'enquière de l'avancement de leurs affaires et de l'issue de l'intercession qui les concerne. Voici une liste de ces tentatives d'incursions répétées, depuis Sigeril qui joue du heurtoir à la porte de Celestina jusqu'à Grajales qui tente d'en défoncer le chambranle, en passant par Albacín qui lance des pierres contre le volet d'Areúsa¹³ :

ELICIA. Mère, on frappe à la porte ; notre plaisir est gâté. (*La Celestina* : 428)

CELESTINA. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 227)

CELESTINA. Écoute, on frappe à la porte. (*Segunda Celestina* : 95)

AREÚSA. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 273)

ELICIA. Ah, ma tante, pauvres de nous ! C'est Albacín et Centurio, ils disent qu'ils veulent enfoncer la porte. (*Segunda Celestina* : 307)

PANDULFO. Toc, toc, toc. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Et j'en termine là, car il semble qu'on frappe à la porte. (*Segunda Celestina* : 314)

SIGERIL. Toc, toc. (*Tercera Celestina* : 457)

CELESTINA. Elicia, tu n'entends donc pas qu'on frappe ? [...] qu'on essaye d'enfoncer la porte à grands coups. (*Tercera Celestina* : 505)

ELICIA. Par ma vie, défoncer la fenêtre à coups de pierre, quelle drôle de manière pour des honnêtes hommes ! (*Tercera Celestina* : 493)

ELICIA. Ah, pauvre de moi ! Tiens-toi tranquille, j'ai l'impression qu'on frappe à la porte. (*Tercera Celestina* : 495)

ELICIA. Ah, pauvre de moi ! Je ne sais pas qui frappe. [...] / BARRADA. Il défoncera portes et heurtoirs avant qu'on lui réponde ! (*Tercera Celestina* : 536-537)

BRAVONEL. Ainsi donc je commence à frapper avec le pommeau de mon épée, voyons voir si on entend. / CELESTINA. [...] on essaie d'enfoncer notre porte. (*Tercera Celestina* : 564)

CELESTINA. Tais-toi donc à la fin ! Que la peste t'étouffe ! On donne de grands coups contre la porte [...] (*Tercera Celestina* : 585)

CELESTINA. Tu peux bien frapper, c'est fermé. / BRAVONEL. Par la vie du roi, elles sont en train de dormir, les mignonnes. / CELESTINA. Cognes-y fort avec le heurtoir. (*Tercera Celestina* : 601)

ALBACÍN. [...] c'est elle qui frappe à sa porte. (*Tercera Celestina* : 609)

CELESTINA. Il y a du monde à la porte, ils guettent les misérables. (*Cuarta Celestina* : 725)

12 « L'idée traditionnelle de la maison-refuge est invalidée dans *La Celestina* » (« *La idea tradicional de la casa-refugio queda desvalidada en La Celestina* ») (*ibid.* : 68).

13 Le texte original des longues citations est porté en annexe.

BRUMANDILÓN. Toc, toc, toc. Ouvrez donc, sales vauriennes ! [...] Ouvrez vite ! Ne m'obligez pas à abattre votre porte à coups de pommeau. (*Cuarta Celestina* : 749)

ESCLARABEL. Tss, tss, tss. Chère Drionea, je peux entrer sans risque ? (*Cuarta Celestina* : 750)

Les coups frappés contre le bois de la porte, que traduisent les onomatopées répétées par deux ou trois fois, *tha* (avec ou sans h) ou *trap*, ou exprimés à l'aide du verbe *llamar* (et autres synonymes), parfois accompagnés d'un sifflement (*ce*, en général), viennent interrompre de façon récurrente les discussions en cours. Ces suspensions de la trame, momentanées ou non, selon que celle-ci reprenne ensuite son cours ou qu'elle se laisse défléchir par l'arrivée d'un nouveau personnage, produisent un effet de surprise, voire de suspense (quel est donc ce mystérieux inconnu qui frappe à la porte, nuit comme jour ?), quoique la récurrence de la situation ne manque pas de lasser. Elles prennent l'allure d'un *running gag*, d'un clin d'œil de nature presque métalittéraire qui donne au lecteur ce qu'il attend de continuations, une certaine hyperbolisation et l'amplification de motifs de l'œuvre originale.

Des paliers dans l'intime...

Mais qu'en est-il de l'espace domestique, espace de l'intime, une fois que les portes sont fermées et les périls extérieurs supposément tenus à distance ? Se fait jour une timide séparation des espaces : à certaines pièces, on s'en rend compte chemin faisant et en réunissant les tesselles éparses de la mosaïque, échoie tel ou tel usage. L'entrée (*el portal*) ne fait l'objet d'aucune évocation appuyée, et lieu de passage, elle n'est elle-même mentionnée qu'en passant.

CELESTINA. Qui était ce galant, Elicia, qui te parlait tout à l'heure à l'entrée ? (*Segunda Celestina* : 145)

AREÚSA. Est-il possible qu'il y ait eu quelques cabrioles à l'entrée et que je n'en ai pas été informée ? (*Tercera Celestina* : 475)

ELICIA. Monte vite. Que ma tante ne croie pas qu'il y ait là quelque mauvaise action comme la nuit derrière. (*Tercera Celestina* : 506)

GRAJALES. [...] je vois Elicia et Areúsa bavarder à l'entrée. (*Tercera Celestina* : 550)

SIGERIL. Je la vois à l'entrée. [...] Mais, où vas-tu donc, avec ton manteau et ton chapeau, sur le point de partir ? (*Tercera Celestina* : 604)

AREÚSA. Doux Jésus ! Quel est ce bruit qu'on entend à l'entrée ? (*Tercera Celestina* : 627)

Lieu de transition, mieux vaut ne pas s'y attarder, et Celestina veille au grain, elle qui s'agace lorsqu'Areúsa et Elicia s'y éternisent plus que de raison et

se montrent, selon elle, trop caressantes à l'endroit de leurs futurs clients. Voici quelques exemples :

CELESTINA. Vous ne vous décidez pas à monter ? [...] / ELICIA. Pauvre de moi, tu ne me laisses même pas le temps de fermer ? Faut-il que je laisse la maison grande ouverte par hasard ?
 AREÚSA. Et ça lui reprend ! Par ma foi, je dois te laisser et monter ! Tu entends les cris que pousse ma tante parce que nous ne montons pas, et tu voudrais faire un brin de causette !
 CELESTINA. Tu n'as pas honte, Areúsa, de retenir ce monsieur dans l'entrée ?¹⁴

Il y a un moment – et surtout un lieu – pour tout, et Celestina tient à ce que les choses se fassent comme elles doivent se faire, afin de maintenir, notamment, une façade de respectabilité vis-à-vis des voisins toujours à l'affût, et de faire respecter une règle par elle édictée : « Ainsi donc, reine des vauriennes, tu as cru que tu pouvais faire entrer chez moi sans mon autorisation le page du comte, qui n'a rien d'autre à donner que ce qu'il a sur le dos ? » (*Cuarta Celestina* : 723)¹⁵, voilà ce que reproche l'entremetteuse à Drionea, sa protégée. C'est elle qui concède laissez-passer et autres viatiques, tant brigüés par les clients, elle auprès de qui il faut s'acquitter d'un droit de péage, pour ainsi dire, pour pouvoir accéder aux étages supérieurs – quatre ducats, voilà ce que devra par exemple déboursier Barrada dans la première continuation (283), lui qui soupire après Elicia, pour monter un étage, puis l'autre... Le vestibule constitue également un sas qui prémunit des irruptions nombreuses que l'on a évoquées, et c'est pourquoi il importe de bien fermer à clé, précaution maintes fois réitérée¹⁶ :

ELICIA. Mais quelle grande imprudence que de laisser la porte ouverte ne serait-ce qu'un instant ! De même que tu es entré, un autre pouvait le faire. (*Tercera Celestina* : 446)

- 14 CELESTINA. *¿No acabáis vosotros de subir? [...] / ELICIA. ¡Gran desdicha es la mía, que no me darás lugar a que cierre! ¿Tengo de dejar la casa abierta?*
 AREÚSA. *¡Otra le ha dado!, ¡por mi salud, de te dejar ahí y subirme!; ¡que oyes a mi tía lo que hace porque no subimos, y querías usar del palacio!*
 CELESTINA. *¿Por qué no tienes empacho, Areúsa, de detener en el portal a ese señor?*
- 15 « *¿Así, doña puta, meter habías en casa sin mi licencia el paje del conde, que no tiene más de lo que trae a cuestras?* » (*Cuarta Celestina* : 723). De même, dans la première continuation, Celestina feint d'ignorer que Crito, amant d'Elicia, se trouve dans le grenier, pour faire passer le message suivant : « Il est inutile que tu cries ou que tu piailles ; je ne veux pas que Crito ni qui que ce soit, ni Centurio ni personne d'autre, mettent un pied chez moi, sauf s'il s'agit de personnes pieuses » (« *Aquí no hay voces ni vocicos, que tú las das ; sino que yo quiero que Crito ni Crita, ni Centurio ni otros tales, si no fueran personas religiosas, no entren en mi casa* », 146).
- 16 ELICIA. *Mas, ¡qué descuido tan grande es un solo punto tener la puerta abierta!, que, como tú entraсте, podía venir otro.* (*Tercera Celestina* : 446)
 SÍGERIL. *Señora Elicia, ¿no acabas de quitar esa aldaba hoy? Que es vergüenza a medio día hacer plazas en mitad de la calle de lo que traigo.* (*Tercera Celestina* : 586)
 CELESTINA. *Cierra esas puertas.* (*Cuarta Celestina* : 749)

SIGERIL. Ma chère Elicia, tu n'en as pas encore fini d'enlever la chaîne aujourd'hui ? Il est honteux de faire étalage au beau milieu de la rue, en plein midi, de ce que je t'apporte. (*Tercera Celestina* : 586)

CELESTINA. Ferme la porte. (*Cuarta Celestina* : 749)

Puis, les nouveaux venus entrent dans un espace, une sorte de séjour, situé au rez-de-chaussée ou à l'étage, le doute est permis (nous allons y revenir). Cette pièce commune est réservée aux repas, aux grandes tablées, aux conversations animées et avinées. Elle constitue un entre-deux entre le vestibule – lieu intermédiaire – et la partie de la maison la plus reculée, c'est-à-dire en fait la plus élevée, où ne sont admis que les visiteurs triés sur le volet, qui ont payé en espèces sonnantes et trébuchantes ou en vivres les services sexuels des prostituées sur lesquels ils lorgnent (c'est le cas de Grajales et de Barrada, ou de Crito, qui doit verser deux doublons à Elicia¹⁷).

Il y a une subdivision de l'espace domestique, et des degrés dans l'intime, des paliers (au sens propre comme au sens figuré du mot), que l'on gravit un à un. Sigeril et Pandulfo, domestiques du noble Felides, sont autorisés à pénétrer chez Celestina, par exemple, mais leur maître leur refuse l'accès à l'étage supérieur, l'étage des voluptés, malgré l'exhortation de Celestina : « Laissez donc faire, monsieur, par ma vie ; qu'ils montent à l'étage pour profiter du feu, en compagnie de la jeune Elicia, ils prendront du bon temps ; vous savez, chacun avec sa chacune » (*Segunda Celestina* : 124)¹⁸. De même, dans la continuation suivante, l'accès de Bravonel à la chambre d'Areúsa donne lieu à de longues trac-tations préalables (566-570). Un mouvement graduel mène de l'extérieur vers l'intérieur, de la porte d'entrée à la porte la plus dérobée, « *lo vedado* » (« le lieu interdit ») (*Celestina* : 393), pour reprendre les mots d'Areúsa, celle de l'intimité féminine – le corps des femmes est volontiers assimilé à une forteresse, et la vulve à une porte ou une poterne qui requiert quelque effort de conquête ; un mouvement ascendant qui ouvre au plus prisé, au lit, à l'intime au carré, qui revêt un caractère exclusif.

On dispose de peu de certitudes quant à la maison de Celestina, sinon une : elle n'est pas de plain-pied. Loin d'être anodine, la chose reflète la délimitation (toute relative, on va le voir) des espaces domestiques, en plus de constituer, on l'aura compris, le moteur de nombreuses péripéties, de quiproquos, de course-poursuites dans des marches dévalées à fond de train. Mais, à ce sujet, et puisqu'il est question d'escaliers, de montées et de descentes, la maison de Celestina se compose-t-elle d'un ou de deux étages ? Un étage, si l'on s'en tient au texte d'origine, et à quelques gravures des éditions anciennes, qui, de ce point de vue, ne sont de toute façon pas très éclairantes. Comme l'écrit Halina Czarnocka, « on peut déduire du texte qu'à l'ordinaire, la salle à manger est en bas et la chambre en haut » (1985 : 68). « A l'intérieur de la maison, l'espace est

17 *Segunda Celestina* (147).

18 « No, por mi vida, señor; sino súbanse al fuego arriba, para Elicia, que es moza y pasarán tiempo; pues sabes que cada cosa se huelga con su igual » (*Segunda Celestina* : 124). Et Felides, inflexible, de répondre : « ¡Por mi vida, madre, no subirán! » (« Par ma vie, chère mère, ils ne monteront pas ! »).

structuré selon un certain ordre familial bien connu de ses habitants : l'escalier, la salle à manger, la chambre¹⁹ » (65).



Fig. 1. Jorge Coci, Pedro Bernuz, Bartolomé de Nájera et illustrateur anonyme, « Illustration de l'acte IX de l'édition de Saragosse de 1545 », avec l'aimable autorisation de Celestina Visual, <https://celestinavisual.org/exhibits/show/banquete/item/1881>.



Fig. 2. Heyndricx et illustrateur anonyme, « Illustration de l'acte IX de l'édition d'Anvers de 1574 », avec l'aimable autorisation de Celestina Visual (exemplaire de la Library of Congress, Rosenwald Collection), <https://celestinavisual.org/exhibits/show/amberes1574/item/3054>.

19 « se puede deducir del texto que normalmente la sala está abajo y la cámara arriba », « Dentro de la casa el espacio está estructurado en cierto orden familiar y bien conocido para sus habitantes: la escalera, la sala, la cámara ». Lucía López Rubio aboutit à la même conclusion (2009 : 151). Philippe Contamine note que dans la France des XIV^e-XV^e siècles, la « maison [urbaine] comportait souvent deux niveaux : ce qu'on appelait dès l'époque, au moins à Paris, le rez-de-chaussée, et le premier » (1985 : 458).

Les personnages frappent à la porte, pénètrent dans la maison, prennent la parole, s'installent, s'attablent, dans une sorte d'enchaînement fluide et continu, rendu en termes elliptiques. À l'acte IX de l'œuvre originelle, par exemple, Lucrecia cogne contre l'huis, entre et s'entretient sans délai avec Celestina, sans qu'il y ait d'interruption qui correspondrait à la montée d'escaliers ou au franchissement d'un seuil, sans qu'il soit véritablement possible de distinguer entre le hall et la pièce qui fait office tout à la fois de salon et de cuisine. De même pour Sempronio, au premier acte, qui arrive sans crier gare, puis s'inquiète du bruit qu'il entend à l'étage, celui que fait Crito caché précipitamment dans un placard à balais. C'est à l'occasion de sa réplique que l'on comprend qu'il y a un étage supérieur, celui de l'intime.

Dans certains passages des continuations, en revanche, les personnages entrent, sont tout de suite invités à monter à l'étage dans ce qui semble être une pièce commune (et non une chambre) pour prendre part à un banquet. C'est le cas des deux clients Grajales et Barrada dans la première continuation : « Montez donc, mes fils ; je veux te parler, mon cher Barrada » (280)²⁰, déclare Celestina. Puis, une fois installé, à l'étage donc, l'un des nouveaux venus s'interroge : « Mais pour passer d'un sujet à l'autre, où est donc cette chère Elicia ? ». Et l'entremetteuse de répondre : « Mon fils, elle est en train de faire le lit à l'étage²¹ » (281). Cette distribution des pièces laisse d'autant plus perplexe que cinq scènes auparavant, le théâtre de cette rieuse tablée semblait se trouver dans la continuité de l'entrée, en enfilade (227-228), comme dans l'œuvre originelle²². Dans la continuation suivante, de même, Sigeril, à peine entré dans la maison, monte à l'étage : « Allons, montons à présent, et tiens ce panier par l'extrémité²³ » (586), lui dit Areúsa. Puis il déballe un paquet plein de victuailles, ce qui laisse à penser qu'il se trouve plutôt dans une pièce liée à la préparation ou au stockage de la nourriture (cuisine, salle à manger, réserve), au moment où Celestina apparaît dans l'embrasement d'un couloir (*un corredor*), venant de ce qui semble être une chambre puisqu'Elicia, nous dit-elle, l'avait laissée dans son lit²⁴.

Mais qu'importe le nombre d'étages. Ce n'est pas tant le nombre d'étages qui compte que la nature et la fonction des pièces qui les composent, et l'impression d'un espace domestique d'une grande plasticité, modulable à qui mieux mieux, et de continuateurs qui perdent peut-être eux-mêmes le compte des sempiternels va-et-vient des personnages et, se laissant contaminer par la frénésie ambiante, construisent une maison toujours plus haute. Il appert que

20 « *Y subid, hijos; que acá te quiero hablar, señor Barrada* » (*Segunda Celestina* : 280).

21 « *Mas dejando una razón por otra, ¿dónde está la señora Elicia?* » ; « *Hijo, haciendo está una cama arriba* » (*Segunda Celestina* : 281).

22 *La Celestina* (417, arrivée de Parmeno et de Sempronio chez Celestina ; 428, 431, arrivée de Lucrecia).

23 « *Hora subamos, y ten de este serón por este cabo* » (*Tercera Celestina*, 586).

24 À moins que ce que nous prenons pour un étage ne soit qu'un premier niveau quelque peu surhaussé, à l'image de la maison urbaine telle qu'elle se présente dans la France du bas Moyen Âge : « La plupart du temps, elle était bâtie sur une cave ou un cellier, dont la voûte (ou le plafond) dépassait légèrement le niveau du sol, en sorte qu'il fallait monter deux ou trois marches pour accéder à un rez-de-chaussée légèrement surélevé » (Contamine, 1985 : 458-459).

cette dernière est moins un espace physique, tangible, qu'une idée, un espace qui s'adapte à la ronde continue des clients et autres visiteurs (et non l'inverse). Elle se veut peut-être le reflet d'une réalité de l'époque, à savoir l'existence d'espaces multifonctionnels et partiellement indifférenciés, séparés par des cloisons et autres tentures mobiles, ce que l'on connaît sous le nom de *destajo* (« un ensemble de panneaux qui servent à délimiter ou à séparer l'espace consacré à la chambre à coucher du reste de la maison ou de la pièce. Il s'agit d'une simple barrière textile, également appelée *corredor*²⁵ » (Abellán Pérez, 2019 : 13). Et, en fin de compte, elle figure ce qui est une béance criante dans la célestinesque où — métier oblige — règne la promiscuité à tous les étages : la possibilité d'une sphère de l'intime.

Faute d'une spécialisation stricte des espaces, dans la topographie fragmentaire de la célestinesque, à chaque pièce tendent à être associé un mouvement prépondérant, sinon exclusif, et des intentions spécifiques de la part des personnages qui y séjournent durablement ou transitoirement. On monte d'ordinaire à l'étage pour s'isoler, se reposer, se remettre de ses blessures, pour faire l'amour ou faire la sieste, deux activités qui confinent, voire se confondent dans les textes.

CENTURIO. Cela ne me chagrine pas de l'apprendre à présent ; mais je voudrais bien que tu demandes à Areúsa d'aller faire la sieste avec moi dans une chambre. (*Segunda Celestina* : 103)

ELICIA. Mère, c'est chose faite. Va donc te reposer dans ta chambre, tu as été très sollicitée aujourd'hui. (*Segunda Celestina* : 103)

CELESTINA. Que dis-tu, vilain coquin ? Te voilà en train de lorgner Elicia, que tu as l'espoir de faire entrer dans une chambre avec toi ! (*Tercera Celestina* : 458)

ELICIA. Monte donc ! Et ne te fais pas prier davantage ; et encore moins maintenant que j'ai la maison pour moi seule. (*Tercera Celestina* : 494)

GRAJALES. Allez, hop ! Inutile que vous fassiez toutes les deux le signe de la croix pour ce qui est fait ; trouvez plutôt le remède pour ce qui vient, et montez sans plus attendre. (*Tercera Celestina* : 550)

25 « un conjunto de paños que ponen límite o separación al espacio dedicado a dormitorio con respecto al resto del palacio o cámara. Se trata de una simple barrera textil, llamado también *corredor* ». Il va de soi que les inventaires de biens et autres documents dont on dispose à ce sujet concernent essentiellement les maisons des classes sociales aisées, et que l'intérieur du logis de Celestina est avant tout régi par la métaphore et des codes littéraires, ce qui ne l'empêche pas de « prétendre à une autre forme de vraisemblance, narrative, cette fois, dont les lois sont cohérentes ». Comme l'écrit Danielle Régner-Bohler, que nous venons de citer dans cette même note de bas de page, « [l]a littérature, lorsqu'elle met en scène des couches différentes de la société, présente à l'évidence une distribution et une diversification différentes des cloisonnements de l'espace habité. On a souligné le peu de diversification de l'espace dans les demeures roturières qu'évoquent les fabliaux : il n'y a pas beaucoup de place, l'espace y est réduit à une seule pièce [...]. En revanche, dans les récits qui mettent en scène une société aristocratique, la distribution des espaces intérieurs est plus fine » (1985 : 313, 322).

DRIONEA. Grimpe doucement, ne fais pas de bruit. [...] Allons à l'étage [...] monte vite. (*Cuarta Celestina* : 750)

OLIGIDES. Dépêchons-nous, je vois la porte de Celestina s'ouvrir ; entrons sans crier gare et surprénons-la dans son lit. Monte. (*Cuarta Celestina* : 804)

Et il faut généralement déduire, faute de précisions supplémentaires, que les rapports sexuels ont lieu dans une chambre, une alcôve ou quelque autre endroit qui préserve un semblant d'intimité, sur un lit : « avec quelle précipitation il se jette sur le lit pour le défaire !²⁶ » (*Tercera Celestina* : 494), s'exclame par exemple Elicia, observant l'empressement de son partenaire. En guise de dimensions, de couleurs, d'odeurs, il faut s'en remettre à l'imagination, à quelques menus indices glanés çà et là.

À l'inverse, descendre équivaut à se montrer au grand jour, à s'offrir aux clients en particulier, à faire son entrée dans le monde, à se joindre aux autres, qu'il s'agisse d'aller ouvrir la porte, de prendre part à un repas ou de partager quelques moments conviviaux postprandiaux.

AREÚSA. Ah, ma chère amie, descends donc ! Ma tante vient d'arriver. (*Segunda Celestina* : 229)

CELESTINA. Maintenant, ça suffit, Elicia ! Descends immédiatement ! Il le faut, ne fais pas tant de manières ! (*Segunda Celestina* : 286)

ELICIA. [...] et comme tu es descendue leur ouvrir, je suis montée, moi, rôtir le lard et la volaille. (*Tercera Celestina* : 447)

ELICIA. Soyez les bienvenus ; sitôt dit à ma tante, je descends vous ouvrir. (*Tercera Celestina* : 472)

CELESTINA. Areúsa, ma fille, dis à Elicia de se lever et de descendre ouvrir. (*Tercera Celestina* : 564)

ELICIA. Mon Dieu, quels sont ces cris que pousse ma tante Celestina en pleine rue ! [...] Je descends voir quel malheur est survenu. (*Tercera Celestina* : 610)

Cette dichotomie spatiale (en haut/en bas) est très claire dans l'une des répliques de Celestina, qui s'adresse, dans la troisième continuation, à Drionea, prostituée qui travaille pour elle²⁷ :

Si on ne vous voit pas et qu'on ne vous entend pas, on ne sait pas qui vous êtes ; et si on ne sait pas qui vous êtes, personne ne viendra à votre rencontre. C'est grâce à son enseigne que l'on sait qu'il y a une taverne, sans quoi, personne ne s'y rendrait pour acheter du vin. Le

26 « ¡y cuán presto se arroja en la cama a deshacerla! ». D'autres mentions du lit, dans des contextes non nécessairement érotiques, figurent dans la *Tercera Celestina* (508 et 565, par exemple).

27 *Si no os ven ni oyen, no os conocerán; y si no os conocen, nadie vendrá a vosotras. La taberna por el pendón se conoce, y sin pendón nadie acude allá a comprar vino. El caminante extranjero no acierta el mesón sino por la tablilla o la señal colgada. Bien me entendéis: una arriba y otra abajo* (*Cuarta Celestina*, 767).

voyageur étranger ne trouve l'auberge que parce qu'il y a une bannière ou un panneau accroché. Vous m'avez comprise : une en haut et une en bas (767).

... mais des usages domestiques fluctuants

Ce cloisonnement, qui se fait de façon progressive à l'époque moderne, entre le lieu où l'on développe son activité professionnelle et celui où l'on réside (le lieu de l'intime), ne peut être que limité dans un univers célestinesque où s'exerce la prostitution clandestine : à domicile, elle se soustrait aux *mancebías*, maisons de tolérance instaurées par les Rois Catholiques et officiellement gérées par les municipalités. Vie privée et vie publique / professionnelle s'enchevêtrent forcément puisque le commerce amoureux a trait à la fois, au risque de dire l'évidence, au commerce (avec ce que cela suppose de pourparlers, d'échanges pécuniaires, de publicité) et à la sexualité, sphère de l'intime. Les personnages tendent à négocier la relation sexuelle tarifée au rez-de-chaussée ou dans le vestibule, avec une Celestina dure en affaires, qui fait office de gardienne du temple et octroie, de haute lutte, le précieux sésame. Puis, au sein même de l'espace domestique, la table, pièce de mobilier central autour de laquelle se retrouvent commensaux et autres invités²⁸, tient lieu d'étal — au sens marchand du terme²⁹ — sur lequel sont exposés, aux yeux des clients avides, les plats appétissants dont on loue le fumet et la qualité et, s'assimilant avec ces derniers, les appas des jeunes femmes, à la fois cuisinières, convives et futures amantes. Chair et bonne chère se confondent dans cet espace domestique volontiers comparé à une boutique³⁰. C'est ainsi que dans la troisième continuation, un certain Oligides déclare en termes métaphoriques et vaguement euphémistiques, mais non moins clairs : « et parfois Drionea [une prostituée] me présente même la marchandise de l'arrière-boutique³¹ » (722). Et bien des clients, n'y tenant plus, n'attendent pas la fin du repas et l'intimité de la chambre pour s'adonner à leur bon plaisir, preuve en est la réplique bien connue de Celestina devant l'embrassement des sens de Sempronio et d'Elicia et les privautés qu'ils se permettent à la vue de tous : « Embrassez-vous et étreignez-vous donc, j'en suis réduite, quant à moi, au plaisir de vous voir. Tant que vous êtes à table, on vous pardonne tout ce qui se fait au-dessus de la ceinture. Quand vous serez seuls, je ne veux mettre aucune limite, puisque le roi lui-même n'en met pas³² » (*La Celestina* : 428). De même, dans la première continuation, force est de constater que si le ruffian

28 C'est patent, par exemple, à l'acte XXXIII de la *Tercera Celestina* (587-588, en particulier).

29 Pour une présentation de ce lexique marchand appliqué à des réalités érotiques dans le corpus célestinesque, cf. Guerry (2021b).

30 Sur ce champ lexical alimentaire, cf. Guerry (2023b).

31 « y aun Drionea [une prostituée] a las veces me muestra la mercadería de la trastienda » (*Cuarta Celestina*, 722).

32 « Besaos y abraços, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientras a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tassa, pues que el rey no la pone » (*La Celestina* : 428).

Centurio dit à Areúsa, sa voisine de table, « Mais ôtons la nappe, et accorde-moi ta grâce à la mesure de la gloire que je mérite³³ » (95), les préliminaires, sinon les ébats, sont entamés, et déjà bien entamés. Le salon est donc le lieu où l'on reçoit, où l'on attise habilement le désir des clients, où les corps commencent à se dénuder³⁴, autant de prémices de ce qui se jouera, à l'étage, une fois les couverts débarrassés. Cette grande salle commune qui agrège plusieurs fonctions relève plutôt d'une conception antérieure à celle de la première moitié du xvi^e siècle : « Les habitations médiévales avaient un caractère public plutôt que privé ; elles étaient remplies de gens et regroupaient une grande variété d'usages. Travail et loisirs faisaient partie intégrante de ces dernières³⁵ » (Miguel Pastor et Sentieri Omarrementería, 2020 : 124). La maison de Celestina constitue un entre-deux, entre ce qui donne l'impression d'être un véritable moulin, à la fois fonds de commerce et lieu de vie, et un lieu de l'intime et de la récréation sexuelle. La distinction entre la chambre, où ont lieu le gros des étreintes, et le reste de la maison (combles, galeries, escaliers, séjour) demeure plus théorique qu'effective. Outre que s'y font jour peu ou prou les mêmes comportements lourds de sous-entendus, les mêmes dynamiques conversationnelles et physiques qu'ailleurs (plus poussées il est vrai), tous les espaces domestiques communiquent, pour ne pas dire coïncident, et, comme troués de toutes parts. Ils facilitent les immixtions, encouragent les indiscretions et incitent au voyeurisme et à la violation de l'intimité. Ce n'en est pas vraiment une, nous dit Claire Ollagnier, tant, à la toute fin du xvii^e siècle, soit plus d'un siècle après notre corpus, « la demeure ne permet pas la mise en œuvre de l'intime » (2021 : 6), et la chambre, en particulier, polyvalente, ne constitue pas encore le sanctuaire qu'elle est aujourd'hui³⁶. La chambre telle qu'elle se découvre dans les textes est conforme à la conception non univoque que l'on avait de la *cámara* au xvi^e siècle, laquelle, nous dit, María Núñez-González, « peut être comprise de deux façons : comme une pièce sans usage déterminé et comme une chambre à coucher³⁷ » (2023 : 620). Et Juan Abellán Pérez d'écrire, quant à lui, au sujet des maisons de Jérez de la Frontera, mais la remarque peut être généralisée : « La maison ou la chambre remplissait de multiples fonctions, notamment celle de chambre à coucher pour tous les membres de l'unité familiale et, peut-être aussi, pour la domesticité et pour les esclaves³⁸ » (2019 : 8). En l'espèce, la chambre n'est pas loin d'être ouverte

33 « *Mas alzarse han los manteles, y darne has tu gracia por donde merezca tu gloria* » (*Segunda Celestina*, 95).

34 « Ah, doux Jésus, mère ! Mais pourquoi tu me demandes de descendre toute nue ? » (« ¡Ay, Jesús, madre! ¿para qué me mandas abajar desnuda »), s'exclame Elicia alors que Celestina lui enjoint de se mêler à la joyeuse brigade (*Segunda Celestina* : 286).

35 « *Las viviendas medievales presentaban un carácter público, y no privado ; estaban llenas de gente y aglutinaban una gran variedad de usos. Trabajo y ocio formaban parte de la vivienda* ».

36 Ollagnier (2021 : 5-9). Sur cette question, voir aussi Perrot (2009 : 53-60, en particulier). Nous n'insistons pas davantage sur cet aspect et nous permettons de renvoyer à deux travaux dans lesquels nous montrons que l'on ne s'isole jamais qu'illusoirement dans la célestinesque (Guerry, 2021a ; 2023a : 217-226, sous-chapitre « Spatialité et intimité »).

37 « *[p]uede entenderse [...] de dos formas: como habitación sin uso determinado y como habitación para dormir* ».

38 « *El palacio o cámara cumplía una función múltiple, y entre ellas, la de utilizarse como dormitorio de todos los miembros de la unidad familiar y quizá de la servidumbre y esclavos* ».

aux quatre vents, on y entend tout³⁹, on y voit tout (ou quasiment), comme si les textes offraient, au fond, un reflet déformé, outrancier de la réalité, dont on aurait grossi le trait.

Il ressort de tout cela une sorte d'indécision spatiale générale, des espaces globalement indéterminés, que non seulement nous sommes bien en peine de situer, mais que nous ne sommes pas non plus capables de nommer véritablement. Et quand on peut les nommer, ce sont des espaces mêlés et plurifonctionnels, dont l'usage premier et attendu est élargi ou détourné. Dans l'acte XXI de la *Tercera Celestina*, par exemple, Perucho débarque à l'improvisiste chez Celestina, et monte aussitôt à l'étage – « monte vite » (« *que subas presto* » [506]), lui intime Elicia – pour s'entretenir avec la maîtresse de maison, sans que l'on sache si l'entrevue a lieu dans la salle commune, dans la chambre de Celestina ou à l'abord des marches, ayant pour seule boussole l'adverbe *acá* (« ici ») qu'utilise cette dernière : « Elicia, dis à Areúsa de se lever et de venir ici »⁴⁰. Fait alors son apparition dans cet espace collégial indéterminé Areúsa, qui se trouvait dans une autre pièce, une chambre à coucher à l'évidence, contigüe sans conteste, mais dont on ignore la position relative (à droite, à gauche, au-dessus...) : « En vérité, je te le dis : depuis que tu as appelé Elicia, je n'ai plus fermé l'œil car en se levant, elle m'a découverte, et d'ici, j'ai écouté tout ce qu'il se passait »⁴¹ (508). Cette réplique, l'une des rares qui nous informent, quoique sommairement, sur les conditions domestiques des personnages, confirme que la chambre (et le lit même, ici), lieu du sommeil mais aussi de l'accouplement, est un espace partagé. Autrement dit, il n'y a pas de séparation stricte entre la chambre, le salon et l'escalier, à la différence des maisons nobles, dont celle de Calisto ou de Melibea, nous dit Halina Czarnocka, qui se distinguent par une claire hiérarchie spatiale (quoique, même là, ce serait à nuancer) – « l'escalier fait face à la rue, la salle à manger est un espace formel de réception et la chambre le noyau intime de la maison⁴² » (1985 : 65-66). Chez Celestina, sur le perron ou dans les escaliers s'échangent les premières œillades⁴³, les premiers compliments, quand ce ne sont pas les premiers attouchements. Il n'est qu'à lire ce bref dialogue entre Drionea et Esclarabel dans la troisième continuation⁴⁴:

39 Dans la *Tercera Celestina*, Areúsa entend depuis la rue les ébats d'Elicia et d'Albacín, qui se trouvent pourtant à l'étage, dans un lit (495). Cf. aussi *Segunda Celestina* (228) : « Ne parle donc pas si fort, elle est à l'étage » (« *Pues habla paso, que está arriba* »), demande Elicia à Celestina, sur le point de pester contre l'homme en question.

40 « *Elicia, di a Areúsa que se levante y salga acá* ».

41 « *De verdad te digo que, desde que a Elicia llamaste, no he pegado ojo, sino escuchar aquí de fuera, porque ella me dejó descubierta* ».

42 « *la escalera fronteriza con la calle, la sala es un espacio formal de recepción y la cámara es el núcleo íntimo de la casa* ».

43 « je meurs d'amour pour Areúsa depuis que je l'ai vue en bas, avant-hier soir, quand nous t'avons transportée après que tu t'es sentie mal » (« [...] *yo estoy muerto por Areúsa desde ante-noche que la vi abajo cuando te trajimos mal dispuesta* »), déclare Bravonel (*Tercera Celestina* : 566).

44 DRIONEA. *Subamos arriba, no nos tome Celestina en el hurto, como me contaste que Vulcano tomó a Mars y a Venus. [...] ¡Ay bellaquillo! ¡Quitándote vas las agujetas?! ESCLARABEL. ¡Sí, pardiós, sube presto!* (*Cuarta Celestina*, 750).

DRIONEA. Allons à l'étage, que Celestina ne nous prenne pas la main dans le sac, comme tu m'as raconté que Vulcain l'a fait avec Mars et Vénus. [...] Ah, petit vaurien, tu délaces tes aiguillettes ?

ESCLARABEL. Eh oui, pardi, monte vite ! (750)

Rappelons qu'à cette époque, « des espaces que l'on considère aujourd'hui comme de simple passage [...] furent de véritables lieux de vie, comme les couloirs et les escaliers dont les murs portent les traces des nombreuses heures que l'on y a passé⁴⁵ » (Díez Jorge, Núñez González et Aranda Bernal, 2021 : 497).

À cela s'ajoute le fait que même au sein du foyer, une fois barricadés, c'est-à-dire protégés des agressions extérieures que l'on a dites, les personnages doivent redoubler de prudence et faire preuve d'imagination pour préserver un succédané d'intimité. Dans ce monde célestinesque de faux semblants et de promesses fausses, de conspiration de tous contre tous, il faut coûte que coûte dissimuler ses secrets de l'extérieur, des voisins toujours prompts à s'immiscer dans les affaires d'autrui⁴⁶, mais aussi de l'intérieur. Car l'espace domestique n'est pas plus sûr, ou à peine plus sûr, que l'espace du dehors. Si les murs ont des oreilles, ce sont bien des murs intérieurs qu'il s'agit. En effet, ce cantonnement relatif des espaces dont on vient de parler se joue à l'échelle de la maison dans son entier, mais aussi, et peut-être surtout à l'échelle de chaque pièce, sans que la chose soit formulée comme telle, sans qu'aucune séparation matérielle vienne souligner cette distinction⁴⁷.

L'espace intime comme variable d'ajustement

Ce qui se dégage de l'ensemble célestinesque est un espace en constante recomposition, comme si ses limites propres, sans cesse renégociées, n'étaient pas fixes. L'espace malléable se fait et se défait au rythme des allées et venues des personnages, se crée et se recrée au gré des nécessités des situations fictionnelles⁴⁸. En d'autres termes, les parois de cet espace domestique qui ne constitue pas une donnée préalable, varient à l'environnement, comme les séparations en dur de l'époque dont parlent les historiens, qui permettaient aux habitants d'une

45 « [e]spacios que hoy consideramos de tránsito [...] fueron vividos, como corredores y escaleras cuyas paredes muestran señas de que allí se pasaron muchas horas [...] ».

46 « et n'en parlons pas davantage, les voisins peuvent nous entendre » (« y no gastemos almacén, que nos oirán los vecinos ») (*Tercera Celestina* : 536) ; « Pour l'amour de Dieu, on va nous entendre ! » (« ¡Por amor de Dios, que no nos oigan! ») (*ibid.* : 585) ; Recuajo, de la rue, entend ce qu'il se passe entre Areúsa et Bravonel (*ibid.* : 603 ; de nouveau : 626). Halina Czarnocka parle à ce sujet de scènes divisées, « quand les personnages sont séparés par un mur, une cloison ou une porte, écoutant ce qui se passe derrière la barrière » (« cuando los personajes están separados por el muro, la pared o la puerta, escuchando lo que pasa detrás de la barrera ») (1985 : 65).

47 C'est par exemple Areúsa qui entend ce qu'il se passe dans la pièce d'à côté dans la *Tercera Celestina* (508).

48 « Les espaces dans *La Celestina* apparaissent à mesure que l'action et le mouvement des personnages l'exigent, et jamais comme des entités indépendantes » (« Los espacios en *La Celestina* surgen a medida de que la acción y el movimiento de los personajes lo requieren, y nunca como entidades independientes ») (Nelly Kesen, 2010 : s.p.). Sur cette « relation entre action dramatique et pertinence significative de l'espace » (« relación entre acción dramática y pertinencia significativa del espacio ») dans *La Celestina*, cf. Martínez Lax (2000 : 199).

même maison de dissocier imparfaitement les espaces. Il s'agit d'un espace à double, triple, quadruple fond⁴⁹, en relief aussi, qui se dilate, et a l'air de s'agrandir, d'être continuellement majoré. Certains continuateurs semblent surélever la maison d'un étage, la coiffent d'un toit, qui, jamais mentionné dans l'œuvre première et décor d'aucune péripétie, n'existait qu'en puissance⁵⁰. Dans la deuxième continuation, par exemple, Bravonel doit fuir par les combles lorsqu'en plein ébats avec Areúsa, il entend Grajales, l'amant officiel de cette dernière, frapper à la porte de toutes ses forces : « Ah, pauvre de moi ! C'est Grajales et son ami Recuajo, ils viennent pour nous tuer ! Enfuis-toi donc par le toit !⁵¹ » (627). Bravonel s'exécute, mais perd un bras dans l'entreprise, coupé ras par les bons soins de Recuajo. Dans la continuation suivante, de même, Polo doit fuir par le toit (749) alors qu'il est en charmante compagnie, pour éviter de croiser un certain Brumandilón auprès de qui il a contracté une dette. L'espace intime, dont le surhaussement donnait l'illusion de la claustration et de la sécurité, est bafoué, et la rue, souvent présentée dans le corpus comme un lieu où il ne fait pas bon se hasarder, apparaît alors, paradoxalement, comme une tanière plus sûre. La maison, synonyme de (ré)confort, dont l'image constitue, selon Gaston Bachelard, « la topographie de notre être intime » (2020 : 51), se mue en un lieu hostile, à l'image de tout le reste, et les frontières entre ce qui ressortit à l'intérieur et à l'extérieur s'estompent. Et chez les imitateurs y contribuent largement les interactions nouvelles qui se tissent autour des fenêtres, généralement en hauteur, lesquelles donnent sur la rue et s'imprègnent de ses codes. Ces fenêtres, qui n'étaient dans l'œuvre originelle que le lieu de la chute fatale de Sempronio et de Pármeno (acte XII), permettent aux personnages des continuations d'avoir un pied dedans, un pied dehors :

CELESTINA. Laisse-moi me poster à cette fenêtre. (*Segunda Celestina* : 307)

CELESTINA. Attends, je veux les voir parler de là [depuis la fenêtre]. (*Segunda Celestina* : 314)

CELESTINA. Mon fils, mon amour, je suis quelque peu pressée. Dis-moi d'ici ce que tu veux, de cette fenêtre je t'entends très bien.

CELESTINA. Va vite à la fenêtre et regarde qui frappe à la porte. (*Tercera Celestina* : 457)

49 « De sorte que l'espace scénique qui correspond à la maison de tolérance de la vieille entremetteuse [...] nous est présenté, depuis le début, comme un espace à double, triple ou quadruple fond savamment délimité. En d'autres termes, un espace fait de doublures et de replis, à l'image même de Celestina et de ses filleules » (« *De modo que el espacio escénico que corresponde a la casa prostibularia de la vieja alcahueta [...] se nos presenta, desde el principio, como un espacio de doble, triple o cuádruple fondo sabiamente compartimentado. Dicho en otras palabras, con dobleces y falacias, a imagen de la propia Celestina y de sus ahijadas* ») (Moner, 1996 : 282).

50 L'évocation de ce qui s'en rapproche le plus, le plafond, est prise dans une tournure proverbiale : « Du comble au fond, notre maison jusqu'au plafond » (« *A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo* » [275]).

51 « ¡Ay, desventurada de mí!, ¡que Grajales es, y su amigo Recuajo, que nos vienen a matar! ¡Por eso, huye por aquel tejado! » (*Tercera Celestina*, 627).

ELICIA. Tu es si pressé que ça, mon cher Albacín ? / ALBACÍN. Oh, ma chère Elicia, tu étais à la fenêtre et je te ne t'avais pas vue ! (*Tercera Celestina* : 535)

CELESTINA. Regarde qui c'est depuis la fenêtre ; ils doivent croire que nous sommes sourdes. (*Tercera Celestina* : 564)

L'espace domestique s'étire donc à volonté, celle des continuateurs qui reprennent les plans de l'architecte en chef Rojas, et, puisqu'il en va de l'espace comme de la construction des personnages, brodent autour, avec fidélité, amplifient et concrétisent certaines potentialités⁵². C'est ainsi que la *solana* – sorte de solarium – mentionnée en passant à l'acte III de l'œuvre première (305), qui hébergeait le laboratoire de Celestina, réparaît dans la deuxième continuation, mais fait l'objet d'une resémantisation : Elicia doit s'y cacher prestement lorsque la vieille entremetteuse qui lui a confié une mission qu'elle n'a pas accomplie, rentre plus tôt que prévu (561). C'est la *camarilla de las escobas* (le placard à balais) du premier acte de l'œuvre mère (250), dans laquelle se tapit Crito, qui sert de modèle. L'existence de cette pièce, détournée de son usage premier, ne dure que ce que durent cette espèce d'*entremés* (Moner, 1985 : 280), teintée de vaudeville, et l'urgence pour Elicia de trouver quelque cachette, ce que ne manqueront pas de reproduire les épigones de Rojas, qui continuent en quelque sorte de pousser les murs. Cette remise à balais se trouve-t-elle dans la continuité de la chambre de la prostituée avec laquelle elle communiquerait ? De même, le laboratoire de Celestina jouxte-t-il l'une des chambres ou se situe-t-il à un étage encore supérieur ? Cela importe moins que ce phénomène d'excroissance à l'œuvre dans les continuations, qui versent dans la surenchère. Semblent croître comme des champignons de nouveaux espaces intimes, taillés à l'impromptu dans l'espace domestique, des recoins jusque-là inopérants et donc inexistantes que les personnages investissent tout à coup, blottis dans leurs derniers retranchements (dans tous les sens du terme). Jouent tour à tour ce rôle de ce que ce que Lucía López Rubio appelle des « *pequeños compartimentos* » (2009 : 252) le local à charbon — « *camarilla del carbón* » (*Cuarta Celestina* : 725) — dans lequel s'enferment Drionea et Albacín, la soupenne ou le grenier dans lequel se terre Crito⁵³, la huche à pain — « *arca del pan* » (*Cuarta Celestina* : 804) —, abri de fortune d'un chapelain venu s'encanailler chez Celestina et sommé de camoufler sa présence lorsque arrive un autre prétendant, et ainsi de suite... Ce sont des usages ponctuels, pour l'essentiel, qui se font et se défont, affleurent à peine, au gré des interactions entre personnages et du besoin pressant d'une sphère intime, laquelle n'a de cesse de rapetisser. Tel repli de la maison est passagèrement dévolu aux messes basses : « Mais viens par là, dans ce coin, approche-toi, je veux te dire un secret », chuchote Celestina à son interlocuteur, le noble Felides. « Je ne veux pas qu'ils [ses domestiques, restés sur le palier] entendent

⁵² Sur ce processus d'amplification générale, cf. Heugas (1973).

⁵³ *Segunda Celestina* : « il est caché dans le grenier » (« *está en el sobrado escondido* ») (145), déclare Elicia.

ce que je vais te dire à présent⁵⁴ » (*Segunda Celestina* : 130). Telle encoignure accueille le temps d'une scène les chuchotis de Celestina et d'Areúsa, au détriment d'un troisième personnage (Bravonel) qui se trouve dans la même pièce, soudain tenu à l'écart de la conversation et de la manigance, et comme exclu de l'espace domestique auquel n'accèdent que quelques *happy few*, dont il faisait censément partie : « Écarte-toi de là, Bravonel. Je veux lui dire un petit quelque chose à l'oreille » (*Tercera Celestina* : 569)⁵⁵, lui demande Celestina. Les apartés qui suivent entre les deux protagonistes féminins – procédé récurrent de la célestinesque – trouvent leur concrétisation dans cet espace dans l'espace qui se détache subitement, dresse entre les personnages d'invisibles paravents et repousse de nouveau les limites de l'intime⁵⁶. Cette scission de l'espace, aussi vaine qu'éphémère, est le signe de l'absence de spécialisation des pièces à vivre, à manger, à dormir⁵⁷, et d'usages en perpétuelle négociation.

En définitive, l'espace intime n'est pas donné une fois pour toutes dans *La Celestina* et ses suites ; il n'est pas figé. Et si l'intimité est une conquête progressive, l'espace qui l'abrite est à son image, une réalité discutable compte tenu de l'époque, un espace fluctuant, en constante composition ou recomposition. Plus on s'échine à en appréhender les contours, plus il nous glisse entre les doigts, et il a d'autant moins de validité que tout se fait sous les yeux de tous dans la célestinesque, et que les rapports sexuels sont des exploits dont il faut se prévaloir. Comme dans le générique de la série télévisée espagnole à succès *La que se avecina* (Alberto Caballero, Laura Caballero et Daniel Deorador, 2007), et le grand écart est moins grand qu'il n'y paraît, la maison de Celestina donne l'impression de se déployer, de se déplier petit à petit car elle n'existe pas ou, pour le dire mieux, elle n'existe que dès lors que des personnages s'y meuvent. Et dans des continuations qui en multiplient le nombre, accumulent les péripiéties et font dans l'outrance, peuvent surgir à tout moment quelque renforcement insoupçonné, quelque extension nouvelle, et une configuration de l'espace peut-être pas plus complexe, mais plus anfractueuse, plus tortueuse. L'espace domestique se dévoile, se distend à mesure que se réduit la sphère intime, attaquée de tous côtés. Cette compartimentation naît des impératifs de l'intrigue plus que d'un réel mouvement de spécialisation spatiale qui suivrait le cours de l'histoire⁵⁸, et, de fait, elle est inversement proportionnelle à ce qui serait un gain d'intimité, de même que cette absence chronique d'intimité est moins à mettre sur le compte de l'époque que sur celui de la nature même de la fable célestinesque.

54 « Mas mira, llégate acá a este rincón, que te quiero decir un secreto », « De que quiero que no nos oyan lo que quiero agora decirte [...] ».

55 « Apartate allá, Bravonel. Direla un poco al oído ». On trouve une scène de même nature à l'auto XIV de la même continuation (459).

56 Sur ce type d'apartés, liés à la confiance et à la recherche d'un endroit isolé, dans la littérature médiévale, cf. Régnier-Bohler (1985 : 331-332).

57 L'absence ou, devrait-on dire, l'apparente spécialisation. Sur cette question de la conquête de l'intimité qui se matérialise dans l'organisation spatiale de la maison et la spécialisation des différents espaces, cf. Ariès (1986, 13-14) et Franco Rubio (2009 : 85).

58 Díez Jorge et al. : « Y nos interesa señalar que un aspecto importante en el XVI no solo es el tamaño de las viviendas sino el comienzo de la especialización, espacios destinados a un fin específico y entre ellos a servicios concretos » (2021 : 506).

Annexe

Version originale des extraits cités et traduits dans le corps de l'article

124

ELICIA. Madre, a la puerta llaman; el solaz es derramado.
(*La Celestina* : 428)

CELESTINA. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 227)

CELESTINA. Y escucha, que a la puerta llaman. (*Segunda Celestina* : 95)

AREÚSA. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 273)

ELICIA. ¡Ay, desventuradas, tía!, ¡que aquel es Albacín y Centurio, que dicen que quieren quebrar la puerta. (*Segunda Celestina* : 307)

PANDULFO. Ta, ta, ta. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Y con esto acabo, porque parece que llaman a la puerta.
(*Segunda Celestina* : 314)

SIGERIL. Ta, ta. (*Tercera Celestina* : 457)

CELESTINA. Elicia, ¿no oyes quien llama? [...] oyendo quebrar la puerta a golpes. (*Tercera Celestina* : 505)

ELICIA. ¡Por mi vida, que es donosa cortesía de hombres de bien estar quebrando la ventana a pedradas! (*Tercera Celestina* : 493)

ELICIA. ¡Ay, desventurada fue yo! Sosiégate, que me parece que llaman a la puerta. (*Tercera Celestina* : 495)

ELICIA. ¡Ay, desventurada de mí!, que no sé quién llama. [...] / BARRADA. ¡Primero quebrara hombre aldabas y puertas que nadie responda! (*Tercera Celestina* : 536-537)

BRAVONEL. Ansí que con este pomo de la espada, empiezo a llamar si me oyeren. / CELESTINA. [...] nos quiebran las puertas. (*Tercera Celestina* : 564)

CELESTINA. ¡Calle ya! ¡Mala rabia te mate!, que están dando golpes a aquella puerta [...]. (*Tercera Celestina* : 585)

CELESTINA. Llama, pues está cerrado. / BRAVONEL. ¡Por vida del rey, que duermen las hermosas!, que hartos golpes doy. / CELESTINA. Da a esa aldaba recio. (*Tercera Celestina* : 601)

ALBACÍN. [...] es aquella que está llamando a su puerta. (*Tercera Celestina* : 609)

CELESTINA. Gente está a la puerta, acechando están los malogrados.
(*Cuarta Celestina* : 725)

BRUMANDILÓN. Trap, trap, trap. ¡Putas, abrí! [...] ¡Abrió presto! No me hagáis arrojar las puertas por el suelo de otro par de pomazos.
(*Cuarta Celestina* : 749)

ESCLARABEL. Ce, ce, ce. Señora Drionea, ¿puedo entrar seguro?
(*Cuarta Celestina* : 750)



CELESTINA. ¿Quién era aquel galán, Elicia, que te hablaba denantes en el portal? (*Segunda Celestina* : 145)

AREÚSA. ¿Es posible que había borricadas en el portal y no lo sabía yo? (*Tercera Celestina* : 475)

ELICIA. que subas presto. No piense mi tía alguna malicia como la noche pasada. (*Tercera Celestina* : 506)

GRAJALES. [...] a Elicia y Areúsa veo que platican en el portal. (*Tercera Celestina* : 550)

SIGERIL. En el portal la veo. [...] Mas, ¿adónde vas tú, que estás en el portal y aparejado el manto y sombrero? (*Tercera Celestina* : 604)

AREÚSA. ¡Jesús! ¿Y qué ruido es el que anda el portal? (*Tercera Celestina* : 627)



CENTURIO. No me pena agora saberlo; mas me querría que mandases a Areúsa que nos fuésemos a una cámara a pasar la siesta. (*Segunda Celestina* : 103)

ELICIA. Madre, hecho es. Anda acá a la cámara y descansarás, que te han dado hoy gran trato. (*Segunda Celestina* : 103)

CELESTINA. ¿Qué dices, bellaquillo?, ¡que estás ojeando a Elicia, a buena fe, de la hacer entrar a cámara! (*Tercera Celestina* : 458)

ELICIA. ¡Suba adelante!, que no se suele hacer de rogar otras veces; y más agora, que tengo por mí la casa. (*Tercera Celestina* : 494)

GRAJALES. ¡Hora, sus! No os santiguéis entrambas e ver lo hecho; sino póngase el remedio en lo que habéis de hacer, y subilda luego arriba sin dilatarlo. (*Tercera Celestina* : 550)

DRIONEA. Trepa quedito, no hagas ruido. [...] Subamos arriba [...] sube presto. (*Cuarta Celestina* : 750)

OLIGIDES. Démonos priesa, que la puerta de casa de Celestina veo abrir; entremos de rondón y tomémosla en la cama. Sube. (*Cuarta Celestina* : 804)



AREÚSA. ¡Ah, señora, baja acá!, que es ya venida mi tía. (*Segunda Celestina* : 229)

CELESTINA. ¡Hora, sus, Elicia!, ¡hora baja acá!; pues lo has de hacer, ¡déjate de vergüenzas! (*Segunda Celestina* : 286)

ELICIA. [...] y así como les bajašte a abrir, me subí yo a asar el tocino y gallina. (*Tercera Celestina* : 447)

ELICIA. Vengáis en buen hora; que, en diciéndolo a mi tía, os abajaré a abrir. (*Tercera Celestina* : 472)

CELESTINA. Hija Areúsa, di a Elicia que se levante y baje abrir. (*Tercera Celestina* : 564)

ELICIA. ¡Válasme Dios, y qué voces que oigo dar a Celestina mi tía en la calle! [...] Allá bajo y sabré qué desdicha fue. (*Tercera Celestina* : 610)



Si no os ven ni oyen, no os conocerán; y si no os conocen, nadie vendrá a vosotras. La taberna por el pendón se conoce, y sin pendón nadie acude allá a comprar vino. El caminante extranjero no acierta el mesón sino por la tablilla o la señal colgada. Bien me entendéis: una arriba y otra abajo (*Cuarta Celestina*, 767).



CELESTINA. Déjame parar a aquella ventana. (*Segunda Celestina* : 307)

CELESTINA. Espera, que de aquí los quiero hablar. (*Segunda Celestina* : 314)

CELESTINA. Hijo, mi amor, yo tengo cierta priesa. Di de ahí lo que mandas, que de esta ventana te oiré. (*Segunda Celestina* : 330)

CELESTINA. Ve presto a esa ventana y mira quién llama a la puerta. (*Tercera Celestina* : 457)

ELICIA. ¿Tan de priesa, señor Albacín? / ALBACÍN. ¡Oh mi señora Elicia y estabas a la ventana y yo no te vía! (*Tercera Celestina* : 535)

CELESTINA. Mira tú quién es desde esa ventana; que pensarán que estamos sordas. (*Tercera Celestina* : 564)

Bibliographie

- ABELLÁN PÉREZ, Juan, « El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana », *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 2019, n°21, 7-36.
- ARIÈS, Philippe, « Pour une histoire de la vie privée », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, 7-19.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Gilles Hieronimus (éd.), Paris, PUF, « Quadrige », 2020.
- BIAGGINI, Olivier, « Évoquer / invoquer la ville : la construction littéraire de l'espace urbain dans le *Libro de buen amor* et la *Célestine* », *e-Spania*, 2020, n° 37, doi : [10.4000/e-spania.36143](https://doi.org/10.4000/e-spania.36143).
- CELESTINA VISUAL, *500 años de imágenes de La Celestina* [consulté le 30.01.2024], <https://celestina-visual.org/>.

- CONTAMINE, Philippe, « Problèmes. Les aménagements de l'espace privé. XIV^e-XV^e siècle », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 2. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985, 421-501.
- CZARNOCKA, Halina, « Sobre el problema del espacio en *La Celestina* », *Celestinesca*, 1985, vol. 9, n° 2, 65-74.
- DÍEZ JORGE, María Elena (dir.), *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*, Granada, Comares, 2019.
- DÍEZ JORGE, María Elena, NÚÑEZ GONZÁLEZ, María et ARANDA BERNAL, Ana, « Servicio de mujeres. Espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI », in Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz et Sergio Ramiro Ramírez (dir.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid, Abada, 2021, 495-531.
- FRANCO RUBIO, Gloria, « La vivienda en el Antiguo Régimen : de espacio habitable a espacio social », *Chronica Nova*, 2009, n° 35, 63-103.
- FRANÇOIS, Jérôme, « El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza* », *Medievalia*, 2016, n° 48, 107-129.
- GERLI, Michael, « Precincts of contention: urban places and the ideology of space in *Celestina* », *Celestinesca*, 1997, vol. 21, n° 1/2, 65-77.
- GILMAN, Stephen, « Fortune and Space in *La Celestina* », *Romanische Forschungen*, 1955, vol. 66, n° 3/4, 342-360.
- GÓMEZ, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* [1536], Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- GUERRY, François-Xavier, « “Parece que tienes más confianza en la cerradura de Philomena que en la ganzáa de la vieja Claudina” : la porte et ses implications métaphoriques dans le cycle célestinesque (1499-1570) », *e-Spania*, 2021, n° 39, doi : [10.4000/e-spania.40524](https://doi.org/10.4000/e-spania.40524).
- GUERRY, François-Xavier, « “Ella era el mercader y la mercaduría, ella era la tienda y la tendera”. Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque. », *Crisol*, 2021, n° 19, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/fr/article/view/350/397>.
- GUERRY, François-Xavier, « El envejecimiento como estrategia de ambigüedad constante en el ciclo celestinesco », *Edad de Oro*, 2023, n° 42, 23-39.
- GUERRY, François-Xavier, *L'Érotisme dans la littérature espagnole du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université, 1973.
- KESEN, Nelly, « El tratamiento del espacio urbano en *La Celestina* » (communication non publiée), *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010. El hispanismo ante el bicentenario* (La Plata), [consulté le 15.01.2024], https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1108/ev.1108.pdf
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía, « Soñar una representación. La acotación espacial en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* », in Begoña Regueiro Salgado et Ana M. Rodríguez-Rodríguez (dir.), *De lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas. Actas del V Congreso Internacional de ALEPH. Universidad Complutense de Madrid, del 8 al 11 de abril de 2008*, Vigo, Academia de Hispánismo, 2009, 244-255.

- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, « Dinámica del movimiento en *La Celestina* », *Itinerarios*, 2000, vol. 3, n° 1, 193-205.
- MIGUEL PASTOR, María de et SENTIERI OMARREMENTERÍA, Carla, « La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente », *Constelaciones*, 2020, n° 8, 121-134, doi : [10.31921/constelaciones.n8a7](https://doi.org/10.31921/constelaciones.n8a7).
- MONER, Michel, « Espace dramatique et espace symbolique en *La Celestina* de Fernando de Rojas », in Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse et Frédéric Serralta (dir.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 2, Navarra, Universidad de Navarra, Griso, 1996, 279-290.
- MUÑOÑ, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y, por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* [1542], in Rosa Navarro Durán (dir.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María, « La arquitectura de la cámara. Recreación de un espacio íntimo en la casa sevillana del siglo XVI », *Vegueta*, 2023, vol. 23, n° 2, 599-627, doi : [10.51349/veg.2023.2.03](https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.03).
- OLLAGNIER, Claire, *La Chambre et l'intime*, Paris, Picard, 2021.
- PERROT, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle, « Fictions », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. 2. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985, 311-392.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina* [1499-1502], Peter Russell (éd.), Barcelona, Castalia Ediciones, [1991], 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda comedia de Celestina* [1534], Rosa Navarro Durán (éd.), *Segundas Celestinas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.
- SNOW, Joseph, « Why did Celestina Move House? », *Bulletin of Hispanic Studies*, 1998, vol. 66, n° 1, 155-161.