

Ex visu en *La Celestina*. Los personajes como reflejo de la mirada de los otros.

María Teresa Miaja de la Peña
(Universidad Nacional Autónoma de México)

“Pues poned escalas en su muro: unos
ojos tiene con que echa saetas”
La Celestina, auto seis¹

En *La Celestina* destacan de manera especial las frecuentes referencias a las sensaciones que se funden y confunden en ocasiones con la palabra en la descripción que los personajes hacen de cada uno de los que participan en la obra. Entre ellas se encuentra la elaboración del retrato, físico y/o anímico, de todos y cada uno, el cual queda por una parte construido y por otra deconstruido, dependiendo de la voz que se ocupa de describirlos con el propósito de presentarlos o hacerlos presentes ante los demás en relación con una determinada intención, deseo o acción.

Esta forma de acercarse a un personaje a través de la mirada ha sido revisada en relación a otros textos medievales, en especial en libros de ficción sentimental y de caballerías,² como un recurso que apela desde la experiencia sensorial a la imaginación, a la memoria, al pensamiento. En el caso de *La Celestina*, su función pareciera ir encaminada a despertar el deseo y con ello lograr en primer lugar la entrega amorosa, y más adelante la aceptación o el rechazo de un determinado personaje. Se juega con la construcción de una imagen visual para que esta contribuya al proceso de seducción de las dueñas con el propósito de que estas acepten los requerimientos del enamorado. Como bien enseña Ovidio:

[...] la pasión amorosa domina la voluntad del amante. En el momento en que alguien se enamora pierde su voluntad y es cegado por el deseo de poseer el corazón de la amante. Pierde la capacidad de decidir, de pensar y no puede percibir la realidad tal cual, pues es dominado por una fuerza extraña que debilita sus facultades racionales y se comporta conforme a sus inclinaciones físicas y emocionales. (Delmar, 143)

Tal y como le sucede a Calisto al inicio de la obra en su primer encuentro con Melibea, en donde aparece la primera referencia al acto de ver o mirar, como anuncio de lo que va a venir,³ cuando este dice: “En esto **veo**, Melibea, la grandeza de Dios”⁴ (auto I, 85), a lo que añade “y hazer a mi, inmérito, tanta merced que **verte** alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse” (auto I, 86). Parlamento que expresa la

¹ Ésta y todas las citas a partir de la edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1998.

² Karla Xiomara Luna Mariscal comenta al respecto que estos motivos amorosos tienen un lugar altamente significativo en la literatura caballerescas, pues son componentes de los códigos amorosos heredados de la poesía trovadoresca medieval, que sin lugar a dudas influyeron en el quehacer narrativo de los autores de los libros de caballerías. Además, es innegable su poderosa raigambre folclórica, lo que confiere a estas narraciones un especial poder evocador y la cualidad de ser un referente conocido y fácilmente identificable por el público.

³ Para Michael Gerli, en concordancia con Ricardo Castells y James Burke, este aspecto es uno de “los elementos constitutivos” de la obra (192).

⁴ Los énfasis son siempre míos. Comenta Alan Deyermond que este parlamento “es un claro préstamo que hace de uno de los diálogos espécimen de Andreas Capellanus de *De amore*. Teniendo esto en mente, el enojo y desdén de Melibea pueden explicarse gracias al reconocimiento que ella tiene: su insistente pretendiente ni siquiera puede encontrar sus propias palabras” (2008a, 114). Asunto que también trata en su artículo “El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de *La Celestina*” (2008b).

forma en que aprecia lo favorable de la situación, uno frente a otro en el *locus amoenus* ideal, el huerto, en soledad, sin testigos. Todo lo cual percibe como un buen augurio de que aquello que anhela, “alcanzar a Melíbea”, cuenta con el apoyo divino. Discurso en el que se funden lo divino y lo profano a tal grado que devoción y deseo son uno solo: “¿Quién **vido** en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, como agora el mío? Por cierto los gloriosos santos, que se deleytan en la **visión** divina, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo” (auto I, 86). Referencias continuas al acto de mirar, tales como las que acabamos de citar: “Veo”, “verte”, “vido”, “visión divina”, demarcan su sentido fundamental en la relación amorosa desde el inicio de la obra, mismo que enfatiza el deseo compartido entre los personajes a través de la mirada.

Parte primordial en el proceso del cortejo amoroso es, sin duda, la vista en tanto el hecho de ver o mirar constituye el primer contacto entre los amantes como bien queda establecido en *El arte de amar* de Ovidio y en el *Pamphilus de amore*, antecedentes directos del *ars amandi* en el *Libro de buen amor*, y éste de *La Celestina*. En dichas obras, como en otras del género sentimental, el acto visual cumple una primordial función en la que se centra primero la elección y luego la semilla del deseo y, tras estos, el de la aceptación. De ahí que se haya llegado a destacar la gran frecuencia de referencias a la visión y a la mirada en la literatura medieval. Ningún cortejo amoroso puede prescindir de la mirada como acto fundacional de lo que habrá de devenir entre los amantes. E incluso que se llegue a dar el enamoramiento *per amorem oculorum* o *ex visu*, en el que la atracción nace al ver una imagen o un retrato de la dama, tópico frecuente en este tipo de obras y en otras que tratan el *amor hereos*.⁵ Deseo y pasión incontenibles entran por los ojos antes que por cualquier otro sentido. Según James F. Burke, “En la Edad Media eran las mujeres quienes podían y sabían ejercer potencia visual” (1995, 93), la misma que “no sólo puede hacerle a uno caer locamente enamorado sino también hacerle gran daño y producir resultados atroces como los descritos por Enrique de Villena en su *Tratado de aojamiento* o, mal de ojo, tan temido en la época como, asimismo, lo fue “el ojo de Dios”. Pedro de Limoges, en su *Libro del ojo moral y espiritual*,⁶ señala que “El basilisco con su mirada mata los pajarillos que vuelan; así también la mirada de la mujer alguna vez atrae al hombre celestial a la belleza de la voluptuosidad, y así lo mata espiritualmente” (35). La mirada entonces adquiere una fuerza que se presenta como sobrenatural, e incluso mortal,⁷ ya que es en los ojos y sobre quienes estos se posan que reside el codiciado “galardón” a alcanzar.

Escribe San Isidoro en sus *Etimologías* que:

Cinco son los sentidos del cuerpo: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. De ellos, dos se abren y se cierran, y otros dos están siempre abiertos. Se denominan sentidos porque gracias a el alma gobierna sutilísimamente al cuerpo entero con la energía del sentir. De ahí que **se hable de “presencia”, porque se encuentra frente a**

⁵ Michael Gerli comenta que para Ricardo Castells *La Celestina* se sitúa “dentro de la tradición médica del *amor hereos*, o mal de amores; específicamente en una veta onírica del morbo que presenta el acontecer dramático como las visiones y sueños fantasmagóricos de un melancólico enamorado” (2003, 192).

⁶ También conocido como *Libro devoto y útil del ojo espiritual por semejanza con el ojo material*.

⁷ Francisco Rico, en su Prólogo a *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, obra tantas veces relacionada por la crítica con *La Celestina*, señala que “«aojar» es «dañar con mal de ojo», y ya se sabe que muchos «suelen morir de ojo» y, “«aojar» vale también [para] «enamorar» (no en balde se ha explicado a cultos y a cazurros como «entra el amor» por los ojos”, de lo que deviene la relación entre enamorarse como “morir de amor” por el hechizo de la mirada (Vega 2008, 23).

los sentidos (*prae sensibus*); del mismo modo que decimos *prae oculis* cuando algo se encuentra ante los ojos. La vista es lo que los filósofos denominan “humor vítreo”. Hay quienes afirman que la visión se produce merced a una luz etérea procedente del exterior, o por un luminoso espíritu interior que, desde el cerebro, recorre muy sutiles caminos y que, después de atravesar diferentes membranas, sale al exterior produciéndose entonces la visión al mezclarse con una materia de similar composición. 21. **Y se le llama “vista” porque es *vivacior*, más importante y más veloz que los restantes sentidos,** y tiene una función mucho más amplia, como le sucede a la memoria entre los restantes cometidos de la mente. Por otra parte, **se encuentra muy próxima al cerebro, de donde emana todo; de ahí que empleemos el verbo “ver” para referirnos a hechos que pertenecen a otros sentidos; y así decimos “mira cómo suena”; o “mira qué sabor tiene”, etc.** (*Del hombre y los seres prodigiosos*, I, 849)

Ana Elvira Vilchis considera que tanto la vista como el oído son sentidos privilegiados porque permiten “conocer las cosas, incluso a la distancia, e imprimir en la mente y en el alma una imagen del mundo” (54). Por su parte, Fernando Delmar, en su libro *El ojo espiritual*, refiere a San Agustín, quien afirma que “la potencia de ver excede a los otros sentidos corporales ya que nos enseña más diferencias de las cosas porque es el más «espiritualizado y sutil» y está mejor capacitado para aprehender las especies de los objetos” (18).

Ambos sentidos fueron asociados en muchos tratados médicos, filosóficos y teológicos de la Edad Media a la memoria y al conocimiento. Algo comprensible si pensamos en el carácter gráfico y oral de la transmisión del saber en términos de la lectura y la escritura. Aunque asociarlos al cortejo amoroso pareciera tener otro sentido no es así si pensamos en ellos como vehículos de comunicación, que es lo que tenemos en el caso del cortejo amoroso en la obra, en la que tanto el acto de mirar como el de escuchar, funcionan como dos vías de aproximación y enamoramiento.

Las constantes referencias a la mirada en una obra como *La Celestina* adquieren entonces especial relevancia, pues conllevan en sí mucho del tinte erótico, nunca romántico, de la relación entre Calisto y Melibea, la cual se establece desde el inicio a través de la vista. El ver y el mirar marcan hitos certeros a lo largo de la obra y con ellos se construye un discurso compartido primero por los enamorados y después por todos aquellos que quedan enredados en el “negocio de sus amores” e, incluso, va más allá en tanto llegan a ser, según Burke, conformadores de los propios personajes ya que “la vista ofrece un transfondo intelectual clave para la formación interior” de estos (2000, 33).

De ahí que las diversas significaciones y los distintos matices en torno a la mirada adquieran, asimismo, diferentes connotaciones que pueden estar ligadas a la simple percepción de un objeto, la puntual observación de algo, la consideración de una propuesta, el reconocimiento o examen de un hecho, entre otras, a la vez que el hecho de ejercerla, es decir, de mirar, puede implicar eso mismo aunque siempre con mayor intensidad, como una reflexión sobre lo observado, una atención cuidadosa, o un especial aprecio o propósito por lo elegido visualmente.

Algo que vamos percibiendo a lo largo de la obra. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la referencia que hace Sempronio al hecho de ver, como sinónimo de tener o poseer gracias a los ojos: “Más vale que muera aquel, a quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella. Aunque por él no desseasse bivar, sino por ver [a] mi Elicia, me debería

guardar de peligros” (auto I, 89), y para quien el sufrimiento de Calisto sólo puede ser entendido si lo compara con distanciarse de Elisa. Curiosa reflexión si pensamos en cómo vive ella más adelante el duelo de su ausencia tras su muerte y los celos que la invaden con la sola mención del nombre de Melibea, todo lo cual indica la estrecha relación amorosa que existía entre ambos pese a su condición y oficio, sin duda más “auténtica” que la de Calisto y Melibea.

Para Sempronio su amo padece ceguera de amor. Fernando Delmar afirma que desde la literatura clásica era común la idea de que “el amor ciega al amante y que, por consecuencia, éste no puede reconocer lo bueno y lo verdadero”, pues es víctima de *caecus amor*, *caeca libido*, *caeca cupido*, *caecus amor sui*, como lo denominaban Platón, Catulo, Ovidio, Cicerón y Séneca (147). De ahí que le advierta: “Olvida, señor, un poco a Melibea, y **verás la claridad**. Que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela” (auto VIII, 219).

Lo que no impide a Sempronio apelar a la vista en forma irónica o docta en el largo y antifeminista diálogo que sostiene con Calisto respecto a las mujeres, en el que destaca no el ver sino su ausencia, por la ceguera de Calisto, quien ya preso de amor al grado de caer en la blasfemia al comparar a Melibea con Dios no ve lo que el criado quiere que vea, a pesar de la insistencia de éste que lo confronta diciéndole: “¿Oýstes qué blasfemia? ¿**Vistes** qué ceguedad?” (auto I, 37). Ciego es para él todo aquel que no quiere entender razones, como si fuese posible hacerlo cuando se ha perdido el “sesso”, la razón. De ahí que Sempronio se vea obligado a recurrir a la voz de la *auctoritas* para lo cual apela a su cabal atención utilizando los verbos “ver” y “mirar” como sinónimos de atender cuando le dice, “Conséjate con Séneca y **verás** en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están” (auto I, 97).

A lo que Calisto responde, apelando a las gracias, virtudes y linaje de su amada utilizando la misma fórmula, ahora apoyándose en la propia Melibea, “en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se aventaja Melibea. Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura” (auto I, 100). Curioso y representativo diálogo en el que amo y criado ocupan posiciones contradictorias y en él que los ojos y la mirada recorren espacios que van de la sublimación, a la burla, a la ironía y al desprecio por la dama ensalzada, ya que para uno la visión es idílica: “Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Aravia?”. Y para el otro, prosaica, pues los ve como “cerdas de asno” (auto I, 100-101). Sin embargo, cuando la *codicia* alcanza la atención de Sempronio su mirada cambia y comienza a ver el asunto de otra manera, como podemos apreciar en el siguiente diálogo:

CALISTO.- O triste, ¿y quando veré yo esso entre mí y Melibea?

SEMPRONIO.- Possible es, y aunque la aborrezcas, quanto agora la amas, podrá ser alcançándola y viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás.

CALISTO.- ¿Con qué ojos?

SEMPRONIO.- Con ojos claros.

CALISTO.- E agora, ¿con qué la veo?

SEMPRONIO.- Con ojos de allinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande. Y porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo. (Auto I, 102)

Dueña de la mirada más penetrante y profunda en la obra es, sin duda alguna, Celestina quien la utiliza para llevar a cabo la seducción de Pármeno, ostentando y ubicando en sus ojos su inteligencia: “Bien te oý, y no pienses que el oýr con los otros exteriores sesos mi vejez aya perdido. Que no sólo lo que veo, oyo y congozco, mas aun lo intrínscico con los intelectuales ojos penetro” (auto I, 117). Ojos y razón asociados como parte de un proceso de convencimiento en el que participan conjuntamente, como bien señala Pármeno, “para captar y tomar las voluntades de los flacos y con polvos de sabroso affecto cegaron los ojos de la razón” (auto I, 126), defendiéndose de Celestina quien insiste en limpiarle “las turbias telas de tus ojos”. Este peculiar modo de asociación entre ambos nos lleva a pensar en el adentro y el afuera contenido en la mirada, en tanto mediadora del pensamiento y de la voluntad. Los personajes hacen uso de ella de diferentes maneras y su función e importancia adquiere relevancia más allá de lo que comúnmente se aprecia. Es por eso que para Celestina el hecho de mirar implique, en su famoso monólogo del auto IV, el verdadero momento de decisión y en él se centre, como en el “veo” inicial de Calisto, toda la enorme carga y energía de concentración y razonamiento que la alcahueta requiere para emprender y atender su “negocio”:

CELESTINA.- Agora, que voy sola, quiero **mirar bien** lo que Sempronio ha temido deste mi camino, porque aquellas cosas, que bien no son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos. (Auto IV, 149)

En el auto V, el sentido de la mirada es relacionado con el temor por el fulminante del “mal de ojo”, nuevamente la fuerza y el maleficio asociados a esta como uno más de los presagios o avisos tan frecuentes en la obra, o de la mirada interior que se conecta directamente con el pensamiento, con la razón, como sucede en el monólogo de Celestina que antes mencionamos:

SEMPRONIO.- O yo **no veo bien** o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trahe! Parlado viene entre dientes.

CELESTINA.- ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que **en verme**.

SEMPRONIO.- Yo te lo diré, la raleza de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos descende al ánimo por ellos; el ánimo es forçado descubrillo por estas exteriores señales. ¿Quién jamás te **vido** por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando, como quien va a ganar beneficio? (Auto V, 172)

Los enamorados en cambio se miran en el deseo y en la imaginación, en esa “mirada deleitosa de lo inalcanzable, la obtención del placer” (Gerli, 193) que se soslaya anhelando el momento del encuentro amoroso. Calisto, en el auto VI, expresa su doloroso sufrimiento por la imposibilidad de verla y de poseerla, mismo que sólo logra paliar oníricamente o a través del contacto con el cordón de Melibea que convierte en fetiche de la amada. Ambos procesos propios de un *voyeur* en tanto conductas compensatorias de la ausencia del objeto real de su deseo.

CALISTO.- [...] Gozarán mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados. Gozará mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de

plazer después que aquella señora conoció. Todos los sentidos le llagaron; todos acorrieron a él con sus esportillas de trabajo; cada uno le lastimó quanto más pudo: los ojos en vella, los oídos en oýlla, las manos en tocalla.

CELESTINA.- ¿Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas.

CALISTO.- Entre sueños, digo.

CELESTINA.- ¿En sueños?

CALISTO.- En sueños la veo tantas noches [...] (Auto VI, 186)

Por su parte, la propia Melibea, ya vencida por el mal de amor, presa del *amor hereos*, al confesar su dolorosa pasión, sus temores y deseos a Celestina hace referencia a ese “ojear”, que mencionábamos antes, causante del enamoramiento sin escapatoria posible y causa ya, incluso, de los celos, sentimiento de absoluta posesión en boca de una cautiva, de una poseída:

MELIBEA.- ¡O lastimada de mí, o mal proveída donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición e demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor cuya **vista me cativó**, me fue rogado, y contentarle a él, y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, quando no me sea agradecido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra? (Auto X, 238)

Otra de las miradas que apreciamos en la obra es la relacionada con el *voyeur* o mirón destacada principalmente en dos escenas de personajes femeninos.⁸ La primera con Celestina y la segunda con Lucrecia ambas coparticipes del juego amoroso desde su mirada. De estas, sin duda, la de la alcahueta, en el auto VII, cuando irrumpe en la habitación de Areúsa, en la que la vista juega un papel relevante ya que nos presenta un auténtico regodeo de la vieja ante la pupila en camisa, padeciendo “dolor de madre” y a punto de entrar al lecho:

CELESTINA.- ¡Bendito Dios, qué sávanas y colcha y qué almohadas y qué blancura! Tal sea mi vejez, qual todo me parece perla de oro. **Verás** si te quiere bien quien te visita a tales horas; déxame mirarte toda, a mi voluntad, que me huelgo. [...] ¡Bendígate Dios e señor Sant Miguel, Ángel y qué gorda e fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, **viendo lo que todos podían ve**. Pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco; no paresce que ayas quinze años. ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para **gozar tal vista!** Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren. (Auto VII, 202)

Para, después de solazarse plenamente con la mirada, además del olfato y el tacto, dejar a la joven en brazos de Pármeno, compartiendo con ellos el acto amoroso en un goce más nostálgico que real, pese a la invitación de la propia Areúsa: “Madre, si erré, aya perdón, y llégate mas acá y él haga lo que quisiere, que más quiero tener a ti contenta, que no a mí; antes me quebraré un ojo que enojarte” (auto VII, 208). Y, por ello, *voyeurismo* muy distinto

⁸ Michel Gerli apunta, asimismo, a dos personajes menores, Sosia y Tristán, como *voyeurs* en la escena en que observan a Elicia triste y enlutada, que según el crítico “se manifiesta dentro de un marco claramente lúbrico y *voyerístico*, cuya articulación evoca dos antiguas tradiciones de la misoginia medieval: la de la atracción de la mujer velada y la de la lascivia proverbial de las viudas” (2003, 198). Asunto este último estudiado y tratado puntualmente por Louise Vasvari, entre otros críticos.

del experimentado por Lucrecia en los encuentros de Calisto y Melibea en el que impera el tacto y no la vista. Algo que para Michael Gerli (206-207) tiene que ver con el hecho de que con la observación del otro en la motivación de las acciones humanas Rojas da un gran paso hacia la Modernidad: la mirada y la contemplación son temas del amor cortés, pero Rojas llega a incluir aspectos psicológicos. De ahí que, para el crítico, Lucrecia, por ejemplo, es testigo mudo en la escena de amor entre Calixto y Melibea, y la va comentando en unos apartes. Es ella quien filtra lo que sucede en el jardín al igual que es testigo mudo, que mira y escucha, del proceso de enamoramiento desde la entrada primera de Celestina a casa de Pleberio y Alisa, de la conversación de los padres sobre la necesidad de casar a su hija y del fatal desenlace con el suicidio de Melibea, convirtiéndola de alguna manera en una especie de *alter ego* de ésta en la relación amorosa con Calisto, instigada incluso por él como testigo ocular de su gozo al alcanzar el anhelado “galardón”.

Las múltiples menciones al “ver”, al “mirar” o a los ojos y, en ellos a su fuerza y poder, se relacionan, en la obra, no solo con el proceso de seducción en el cortejo amoroso, sino, además, con el hecho de resaltar la energía que reside en la mirada y en el acto de mirar, con el enorme misterio y poder de los ojos, con el pensamiento y la razón y con su función en el “mal de amor”, que hace del ver y el mirar un auténtico triunfo de los sentidos. En *La Celestina* la mirada se presenta de diversas maneras, como bien ha señalado Leonor Fernández: como una fuerza que propicia que se enciendan el amor y el deseo, en la que los ojos son el medio por el que los amantes comunican su pasión; como un vehículo para engañar, traicionan, herir o, incluso, matar; como un premio o un castigo, en tanto la vista de lo amado da la vida y privarse de verlo equivale a morir; como disparadora de la envidia y los celos; y como elemento que sirve para atestiguar, comprobar hechos y situaciones. Los personajes lo saben y hacen uso de ella en momentos clave, una mirada vale más que mil palabras, con ella se construyen imágenes y se tienden las redes discursivas que permiten y propician la comunicación entre ellos.

Obras citadas

- Burke, James F. “La Mirada de la *Celestina*, ¿masculina o femenina?”. Aengus M. Ward, Jules Whicker & Derek W. Flitter eds. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Birmingham: University of Birmingham, 1995. 92-98.
- . *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in “Celestina”*. University Park: Penn State University Press, 2000.
- Castells, Ricardo. *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in “Celestina”*. University Park: Penn State University Press, 2000.
- Delmar, Fernando. *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Deyermund, Alan. “Lectores en, lectores de la *Celestina*”. *Medievalia* 40 (2008a): 112-129.
- . “El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de *La Celestina*”. *Medievalia* 40 (2008b): 24-26.
- Fernández, Leonor. “[...] Aojado estás, ¿qué has visto?’ Los ojos y la mirada en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega”, en Isabelle Ruan Soupault & Philippe Meunier, eds. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Aix en Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015. 551-560.
- Gerli E. Michael. “El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en Ignacio Arellano & Jesús M. Usunáriz eds. *El mundo social y cultural de “La Celestina”*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- Limoges, Pedro de. *Libro del ojo moral y espiritual en la Lengua Común*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara. *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Rojas, Fernando. *La Celestina*. Dorothy S. Severin ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- San Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. José Oroz Reta & Manuel A. Marcos Casquero eds. Manuel C. Díaz y Díaz intr. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Vega, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Francisco Rico ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vilchis, Ana Elvira. *El conocimiento del más allá mediante lo sensible en tres obras de Gonzalo de Berceo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Tesina de máster.
- Villena, Enrique de. *Tratado de aojamiento*. Anna Maria Gallina ed. Bari: Adriatica Editrice, 1978.