

ESTRATEGIAS PARA LA PRESENTACIÓN DEL SONETO DEL SIGLO DE ORO EN CURSOS PANORÁMICOS DE LITERATURA ESPAÑOLA

David Lee Garrison
Wright State University

“Los sonetos del *Siglo de Oro* son como pequeños núcleos que combinan, cada uno de un modo único y lo más coherentemente posible, fragmentos recogidos de un vasto texto plurilingüe que empezó a tejerse en la antigüedad clásica y se sometió a nuevas elaboraciones en las formas poéticas italianas y luego españolas” (16).
Elias L. Rivers, *El soneto español en el siglo de oro*

El soneto español de los siglos XVI y XVII plantea varios problemas para quien quiera presentárselo a estudiantes universitarios dentro de un primer curso de literatura española. Por lo general, los estudiantes no están familiarizados con la forma, y aun cuando aprenden a contar los catorce versos no suelen captar su significado histórico y estético; no entienden lo que aporta el soneto a la tradición literaria. Se preguntan por qué se esforzaría un poeta para expresar sus ideas dentro de dos cuartetos y dos tercetos. En este ensayo ofrezco cuatro sonetos y algunas ideas que pueden servir como una introducción al soneto en los cursos panorámicos de literatura española. Voy a examinar los sonetos I y XIII de Garcilaso, “El remordimiento”, de Jorge Luis Borges y “Daphne to Apollo”, un poema mío. Sobre todo, deseo destacar el papel del soneto como vehículo primordial para la expresión del *yo lírico* y como forma elaborada y transformada en varios países, lenguas y épocas desde el siglo XIII hasta hoy. Es de esperar que al estudiar estos poemas los estudiantes por lo menos puedan vislumbrar el soneto como lo describe Borges: “un arquetipo, / Un ávido cristal que apresaría / Cuanto la noche cierra o abre el día: / Dédalo, laberinto, enigma, Edipo” (“Un poeta,” *Obra poética* 192).

Si un curso primero de literatura española tiene un esquema cronológico, el primer sonetista en el texto probablemente será Garcilaso, y su soneto primero es un buen comienzo; es bueno porque el primer verso—“Cuando me paro a contemplar mi estado”—define, en cierto sentido, el soneto. Ejemplifica el argumento de Paul

Oppenheimer de que el soneto es un género introspectivo por naturaleza, elaborado con el propósito de explorar y expresar el monólogo interior de un individuo. El primer verso del primer soneto de Garcilaso se aparta radicalmente de la gran mayoría de los poemas que el estudiante habrá leído antes en su antología de obras maestras de la literatura española. El juglar describe en tercera persona cómo el Cid sufre al dejar a su esposa y a sus hijas para ir al exilio, pero el héroe no pasa mucho tiempo contemplando su estado personal. En “Coplas por la muerte de su padre,” Jorge Manrique elogia en tercera persona a su padre y a la vez lamenta el pasar del tiempo, pero no contempla directamente su propia vida y sus tribulaciones. Garcilaso y los sonetistas que lo siguen no se ocupan de batallas campales contra moros sino de sus propias batallas interiores. El individuo que compone el soneto en primera persona es el héroe. “Cuando yo me paro a contemplar mi estado” es en cierto sentido un manifiesto del sonetista en que se declara el nuevo tema del soneto: es decir, el hablante mismo.

Aunque la tradición de la introspección aparece ya en las jarchas y en los cancioneros, el soneto introduce el rasgo de la primera persona, con su carácter único, como tema central del poema. El *yo* del cancionero suele ser una especie de fórmula, una voz o un código para presentar el sufrimiento del amor cortés, mientras el hablante en los poemas de Garcilaso introduce el elemento de confesión personal. En la literatura española, esta tradición confesional florece con Garcilaso:

Soneto I

Quando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas quando del camino está olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? (Mujica 99)¹

[When I pause to consider my situation and look back down the road where my steps have brought me, it seems that, given the danger of that road, I might have come to greater evil. And yet, leaving such considerations aside, I sometimes wonder how things got this bad. I know this is the end, but what grieves me more than that is to see my suffering die with me. I'm finished. I gave myself innocently to one who can leave me and thus destroy me if she wishes to, and she well may do just that. My own will can end my life, and her will, which is not really on my side—what else will it do?]²

El poema es misterioso porque a pesar de anunciar la intención de contemplar su estado, el hablante revela poca información para que entendamos ese estado. Se encuentra rechazado por una persona anónima que parece ejercer dominio sobre él, pero esa persona nunca está descrita ni en términos de nombre ni de género. Lo único que sabemos es que tiene poder sobre el narrador y que no parece importarle su sufrimiento. Sólo conocemos a esa persona como “quien sabrá perderme” y como una “voluntad.” Incluso el tiempo imaginado en el poema es ambiguo. “Cuando me paro” no indica un momento específico sino un momento repetido. También lo es la voluntad del narrador quien declara un “*puede matarme*” en lugar de algo así como “*va a matarme*” (véase Azar 29). Garcilaso describe un estado general y no un acto específico, un sentimiento y no un hecho, un momento que pudiera ser para el hablante cualquier momento. Creo que al enseñar este soneto es importante enfatizar esto, hacer hincapié en lo ambiguas y misteriosas que son las declaraciones del sujeto, lo que admite varias interpretaciones.

Si tomamos el término “cuidado” en el sentido de “agonía amorosa,” tal como emerge de la tradición cancioneril, se ve al héroe como un amante que sufre. Para él, amar es sufrir y tal vez morir, metafórica o literalmente. Contempla su propio suicidio y lo que más le molesta de morir es el fin de su sufrimiento amoroso por la dama. Aunque el término “cuidado” y el contexto de la poesía amorosa de Garcilaso sugieren tal interpretación del poema, el soneto mantiene su misterio porque, como ha escrito Inés Azar, este poema y todos los poemas de Garcilaso giran en torno a la verdadera imposibilidad de expresarse el individuo: “The poems of Garcilaso reveal that the unspeakable is not love, but the ‘I’ of the lover, that the impossible task is simply to utter our ‘selves,’ simply to find the words that would spell out the singular, idiosyncratic details that make every ‘I’ different from all other ‘I’s.’ The speakers of these poems appear suspended in grief...” (Azar 35). En efecto, Garcilaso, al iniciar el proyecto de expresar su propio ser, expresa la imposibilidad de ese mismo proyecto.

Daniel Heiple ofrece otra posible explicación de la ambigüedad de este poema al argumentar que Garcilaso deliberadamente desea esconder los detalles personales de un caso amoroso en el poema. Llega a esta posibilidad al considerar ciertos aspectos cancioneriles y petrarquistas del poema, sobre todo el uso enfático de políptoton. "Four different forms of 'acabar' are used: "me acabo" (7), "acabar" (8), "acabaré" (9), and 'acabarme'; three forms of 'poder'...two each of 'perder'...'querer'...'saber'...and 'hazer.'" Considerando la intensidad de estas repeticiones, Heiple concluye: "One wonders if the ambiguity in this poem serves to obscure a relationship the author wishes to hide, or if it is a playful tease arising from the mixture of [cancionero and Petrarchan] styles" (163). Estas dos explicaciones me parecen muy posibles. Con estos juegos de palabras Garcilaso construye un elaborado entramado estilístico, una especie de fusión de estilos anteriores que muestra su dominio de ellos, y a la vez ofrece una pista para la interpretación autobiográfica del poema que conduce a un callejón sin salida. En vez de revelar el nombre de su amada como hizo Petrarca, Garcilaso revela su amor y luego esconde los detalles. Sugiere que escribe de un caso amoroso personal, pero se nos niega toda información concreta sobre ese caso. Al esconderse en juegos de palabras, el poeta juega con poetas anteriores, con los cortesanos contemporáneos que quisieran ver su vida en su poesía y con los lectores de hoy. Siempre ha habido una tendencia a leer la poesía de Garcilaso como autobiografía, y en poemas como éste pareciera que Garcilaso nos invita a hacer esto, pero al mismo tiempo nos frustra por no revelarse (véase Heiple 27). Aunque el hablante lírico aparece en el poema como una persona pasiva, como un "yo atrapado por un tú" o como un yo que "carece de la capacidad para elegir su propio destino" (Avilés 65, 60), el poeta se presenta a sí mismo como una persona capaz de dominar a poetas y a lectores también.

Para los poetas renacentistas la creación de la poesía era siempre un procedimiento intertextual, y para explorar este procedimiento se podría presentar a los estudiantes el poema de Petrarca que suele considerarse el modelo para este soneto (Wardropper 50) o la versión del poema de Garcilaso a *lo divino* escrito por Sebastián de Córdoba (Gale 93) o bien el "Soneto primero" de Lope de Vega que se basa en el de Garcilaso (Rivers, *Renaissance and Baroque* 219-20). Una manera "trasatlántica" de presentar la tradición intertextual del soneto es comparar el soneto de Garcilaso y su tema de remordimiento con éste de Jorge Luis Borges, llamado "El remordimiento":

El remordimiento

He cometido el peor de los pecados
que un hombre puede cometer. No he sido
feliz. Que los glaciares del olvido
me arrastren y me pierdan, despiadados.

Mis padres me engendraron para el juego
humano de las noches y los días,
para la tierra, el agua, el aire, el fuego.
Los defraudé. No fui feliz. Cumplida

no fue su joven voluntad. Mi mente
se aplicó a las simétricas porfías
del arte, que entreteje naderías.
Me legaron valor. No fui valiente.

No me abandona. Siempre está a mi lado
la sombra de haber sido un desdichado. (*Obra poética* 486)

[I have committed the worst sin that a man can commit. I have not been happy. Let the glaciers of oblivion drag and drop me without mercy. My parents conceived me for the human game of nights and days, for earth, water, wind, and fire. I disappointed them. I wasn't happy. Their young hopes were not fulfilled. My mind applied itself to the symmetrical challenges of art that weave nothingness. They willed me bravery. I wasn't brave. It never leaves me. There is always at my side the shadow of having been a brooding man.]³

Si los primeros dos versos del soneto de Garcilaso han quedado en la memoria de muchos poetas españoles por anunciar el tema del yo lírico, los primeros dos versos de este soneto quedan en la memoria de lectores por su tremenda sorpresa. En el primero, cuando el narrador confiesa haber cometido “el peor de los pecados” pensamos, por ejemplo, en un asesino en serie. De hecho, una manera de abrir el diálogo con los estudiantes sobre este soneto es leerles la primera oración y pedir que compongan una segunda para seguirla, antes de distribuir el poema entero. Las aliteraciones de las letras “p” y “c” son como tambores que acompañan y llaman la atención de la confesión que se anuncia en la primera frase. Luego viene la sorpresa cuando en la segunda oración nos revela el hablante que ese pecado es el que todos hemos cometido. El narrador nos involucra en su propia confesión; la confesión suya es la nuestra también; nos vemos reflejado en el yo lírico.

Aunque no hay ninguna influencia directa aparente entre el soneto de Garcilaso y el de Borges, hay varias semejanzas entre ellos, y éstas

pueden servir de enfoque para la discusión del soneto. Los dos son palinodias, poemas con el tema del remordimiento.⁴ En ambos poemas el héroe es un hablante que mira hacia atrás para examinar su vida. Como Garcilaso, Borges plantea una lucha entre dos voluntades: la de los padres y la del hijo. En el poema de Garcilaso el *yo lírico* menciona el advenimiento de su muerte y en Borges esta idea queda implícita, sobre todo en el uso del pretérito en frases como “los defraudé” y “no fui feliz.” Estos verbos dan la impresión de una persona que se contempla a sí misma como un pasado, como una persona “pretérita,” por así decirlo. La tensión entre pasado y presente es fundamental en *La moneda de hierro*, la colección en donde aparece “El remordimiento”. Como ha escrito Alice Poust, un tema esencial del libro es el conocimiento de sí mismo por parte del *yo lírico*, y varios poemas en él tratan del momento en que el sujeto llega al cenit de revelación de su propia identidad existencial. En ese momento el yo se vuelve muy consciente de su presente y de su pasado: “the moment of knowing is one of crisis that polarizes consciousness in a ‘before’ and ‘after’ frame of time” (312).

Otra semejanza entre los poemas es que en los dos el sujeto declara que merece la pena que sufre. Borges no se queja del rechazo de otra persona sino que pide un castigo por “haber sido un desdichado.” El narrador de Garcilaso lamenta haber sido tan inocente; el de Borges lamenta haberse entregado “a las simétricas porfías del arte.” Claro que la palabra “arte” se utiliza por los dos poetas con distintos significados, sin embargo es interesante que la idea de merecer un castigo permanezca en la tradición de la palinodia a través de tantos siglos.

Una diferencia muy notable entre estos dos sonetos es que el de Borges, en vez de seguir la forma establecida por Petrarca como casi todos los poetas en español desde Garcilaso, está escrito en la forma de Shakespeare. En vez de dos cuartetos y dos tercetos, nos encontramos con tres cuartetos y un pareado. Borges, probablemente a causa de su gran interés en la literatura británica y su conocimiento del inglés, escribió muchos sonetos en esta forma. El pareado alcanza un efecto poderoso al resumir el poema y al mismo tiempo llevarlo desde el pasado al presente. Por primera vez el poeta usa verbos en el tiempo presente y con éstos subraya la idea de que su sufrimiento nunca termina, que la sombra siempre está a su lado.

Hay otras innovaciones formales que Borges incorpora, toques que no son ni de Petrarca ni de Shakespeare y que muestran la manera en que este poeta modifica la forma. El primer cuarteto sigue un esquema ABBA, mientras el segundo es CDCD y el tercero es ECCE. En el segundo cuarteto el poeta usa una rima asonante—“frías” rima con

“cumplida” —con las otras rimas consonantes. La rima “ías” se repite dos veces en el tercer cuarteto y es la única rima que aparece en diferentes estrofas. Las rimas “ados” y “ado” comienzan y acaban el poema, y de esta manera el poeta ata el principio con el final del texto. En el plano didáctico, podría considerarse a este poema como ejemplo del proceso de renovación constante de la forma. Es una muestra de cómo el soneto no se limita, sino que sigue transformándose en manos de distintos poetas.

Volviendo a Garcilaso, otro soneto suyo que sirve bien para una presentación de la forma es el XIII, sobre Dafne y Apolo:

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu’el oro oscurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo ‘staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquél que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba! (Mujica 102)

[Now Daphne’s arms were growing and appearing as long branches; I saw her locks of gold hair darkening into green leaves; her soft limbs, still moving, were covering themselves in coarse bark; her white feet were digging into the ground and turning into twisted roots. He who was the cause of such harm, was making this tree grow with his crying, for his tears were watering the tree. Oh miserable state, o sadness so great, when crying for her makes the cause and reason for his tears grow more each day!]

A pesar de ser tan breve, la forma del soneto puede servir para contar una historia, como se ve aquí. Se podría preguntar a los estudiantes cómo cumple Garcilaso su propósito narrativo en este poema, cómo consigue contar una historia en catorce versos. Claro

que la brevedad de la forma exige que Garcilaso, como muchos otros poetas y artistas, reduzca el mito a su momento más dramático en que Apolo finalmente toca a la mujer y descubre que en sus manos ella se está transformando en árbol. En curioso contraste, hay una acción frenética en los cuartetos—el correr tras Dafne—seguida por una acción sumamente lenta en los tercetos—el crecer del árbol con las lágrimas de Apolo. El movimiento de octavo a sexteto viene con un cambio de estructura temporal—la primera acción del poema transcurre en un momento vertiginoso (versos 1-8) y la segunda en un período largo (6-14).

Aunque el poema tiene que ver con una historia mitológica, el verbo “vi” en el tercer verso posee el efecto de colocar al narrador dentro de la historia como observador. Como ha visto muy bien Ignacio Navarrete, el tercer verso recuerda a versos de Petrarca como “Giovane donna sotto un verde lauro / *vidi*” (A young woman beneath a green laurel / I saw, *Rime sparse* 30.1-2)” (97). Como en el “Soneto primero”, vemos que a Garcilaso le gusta señalar sus antecesores para luego diferenciarse de ellos. En el poema de Petrarca, el poeta escribe de su propia transformación, mientras que Garcilaso escribe de la transformación de Apolo. Como en muchos poemas del Siglo de Oro, el poeta indica el poema anterior precisamente para indicar la herencia que se debe y al mismo tiempo para distanciarse de su modelo. Este proceso es muy importante en términos didácticos porque sirve para que el maestro explique la evolución de los estilos.

¿Qué otra función tiene el verbo “vi”? Sugiere la idea de que el narrador, por contar esta historia y por observar el miserable estado de Apolo, sufre de la misma manera que él. Como el narrador escoge esta historia precisamente, y no otra, parece que se compadeciera con el dios que sigue a Dafne. El poeta usa a Apolo como un tipo de máscara. Como ha escrito Mary Barnard: “This intimate connection between Apollo and the lyric voice of the conventional Renaissance love poet is not fortuitous, for Apollo as the spurned lover is an ideal figure for Garcilaso’s world of unrewarded love. . . . Apollo is the poet’s alter ego and the myth becomes in part a tableau to portray with dramatic immediacy the pain of thwarted love” (115-16). Aun dentro de la elaboración de una historia mitológica se puede ver el tema del yo lírico, el yo que se para a contemplar su estado. Puede ser que con “vi” el narrador se imagine la escena de Apolo y Dafne o que vea un cuadro o una estatua. De todos modos, la pequeña palabra “vi” adquiere un poder extraordinario en este contexto porque por medio de esta palabra el narrador convierte la historia de Apolo en su propia historia. Como en el “Soneto primero,” el poeta se revela y se esconde al mismo tiempo.

El soneto no sólo influye a poetas argentinos como Borges, sino a profesores que enseñan las obras de Garcilaso y de Borges. Como ejemplo de esto, ofrezco mi propio soneto en inglés sobre el tema de Apolo y Dafne, donde habla Dafne:

Daphne to Apollo

She grew more beautiful
the more he followed her...

Ovid, *Metamorphoses*

Unhand me you blond beast! I do not care
if you're the son of Zeus. My arms were crossed
above my breasts, my eyes gave off a glare
that told you *no!* but you pursued and tossed

me to the ground. I was at ease and chaste,
but you just doubled the *entendre*, said
I was a tease who wanted to be chased
into the woods before my thighs would spread.

You want to serenade me with your hymns
of lust? You say you've never been so hard?
I'll show you hard, I'll turn into a tree!

I'll give you splinters when you grasp my limbs
and make your probing tongue caress my bark.
Kiss my laurels, god of poetry! (*The Classical Outlook* 150)

Incluyo mi propio poema para demostrar cómo el soneto ha perdurado hasta hoy en distintas lenguas y culturas, y cómo la forma sigue influyendo de alguna manera u otra a los que lo leen, estudian y enseñan. En los casos de Garcilaso y Borges no podemos estar del todo ciertos en cuanto a las influencias, pero en mi caso se las ofrezco con todo placer. El soneto mío ha resultado sobre todo de estudiar y enseñar *Las transformaciones* de Ovidio, sonetos en español inspirados por ese texto, y obras críticas como las de Dámaso Alonso, Inés Azar, Mary Barnard, Emilie Bergmann, Daniel Heiple, Ignacio Navarrete y Elias L. Rivers. También es el resultado de mi proyecto de traducir al inglés varios sonetos españoles del siglo de oro.⁵ Finalmente, responde a mi estudio de Garcilaso y de otros poetas del Siglo de Oro con el profesor Elias L. Rivers. Tanta ha sido la influencia de la poesía española en mí que aunque escribo en inglés, uso en este poema la forma de dos cuartetos y dos tercetos al estilo de Petrarca en vez del patrón de

Shakespeare, como la gran mayoría de poetas ingleses y norteamericanos. El esquema que he usado es: ABAB, CDCD, EFG, EFG. Como Borges, he usado una rima asonante (hard – bark) con las otras rimas consonantes. Aunque he escrito en inglés, tal vez los estudiantes que lean mi soneto puedan observar alguna influencia del soneto español.

Probablemente la diferencia más grande entre el soneto mío y el de Garcilaso, dejando de lado las enormes diferencias de lengua, cultura y época, es que en vez de describir la huida de Dafne, me he imaginado las palabras de ella al huir. Mi soneto es un monólogo en el que he tratado de entender lo que le diría esta mujer al resistir los avances que no desea porque Cupido la ha herido a ella con una flecha de plomo y a Apolo con una de oro. He querido expresar la pasión del dios y el enojo de la ninfa con juegos de palabras y referencias sexuales del tipo que aparecen en Ovidio y en otras versiones del mito. Lo que Ovidio implica al fin y al cabo con este mito es cómo el dios acaba ridiculizado y humillado ante el rechazo de la mujer, y en los tercetos de mi poema he expresado esta idea. Al final el dios se encuentra besando y abrazando a un árbol, su pasión incumplida. Ovidio tiene un buenísimo sentido del humor que trato de emular en mi poema.

Una manera creativa de continuar el estudio del soneto es pedir que los estudiantes compongan versos sobre Dafne y Apolo o unos versos para seguir “Cuando yo me paro a contemplar mi estado.” Si tienen que ser por unos minutos poetas, los estudiantes ganan un aprecio hondo y personal por lo que han hecho otros poetas. De esa manera pueden ver desde dentro el esfuerzo y la imaginación requeridos. Al leer, contemplar y comentar los cuatro sonetos examinados en este ensayo, y al tratar de componer algunos versos propios basados en ellos, los estudiantes habrán dado sus primeros pasos en el camino de comprender el soneto español del Siglo de Oro.

Notas

¹Cito los sonetos de Garcilaso del texto que uso en el curso panorámico de literatura española, *Texto y vida: Introducción a la literatura española*, de Bárbara Mujica. Con su modernización del lenguaje y su puntuación moderna, este texto es más fácil para el estudiante universitario que los que aparecen en ediciones críticas.

²Ésta, y todas las otras traducciones en este trabajo, son mías. Las incluyo aquí porque pueden utilizarse para ayudar a los estudiantes con un entendimiento básico del texto.

³He aquí una excelente traducción formal de este soneto, hecha por Willis Barnstone:

Remorse

I have committed the worst sin of all
that a man can commit. I have not been
happy. Let the glaciers of oblivion
drag me and mercilessly let me fall.
My parents bred and bore me for a higher
faith in the human game of nights and days;
for earth, for air, for water, and for fire.
I let them down. I wasn't happy. My ways
have not fulfilled their youthful hope. I gave
my mind to the symmetric stubbornness
of art, and all its webs of pettiness.
They willed me bravery. I wasn't brave.
It never leaves my side, since I began,
this shadow of having been a brooding man.

⁴Para un estudio de la palinodia en español, véase el ensayo clásico de Edward Glaser, "*Cuando me paro a contemplar mi estado: Trayectoria de un Rechenschaftssonet*". Yo también he escrito sobre el tema en mi artículo, "Lope de Vega's Transformation of the Palinode Tradition in *Rimas sacras*: Sonnets I, VIII, and XV."

⁵Véase, por ejemplo, mi artículo "English Translations of Lope de Vega's 'Soneto de repente'". Agradezco la ayuda que me han prestado mis amigos Fernando Martínez, Juan Plaza, Pedro Rivas, Ana María Piñeiro de Douglas y Damaris Serrano al escribir este texto en el idioma español.

Obras citadas

- Avilés, Luis. "Contemplant mi' estado: las posibilidades del yo en el Soneto I de Garcilaso." *Caliope* 2.1 (1996): 58-78.
- Azar, Inés. "Tradition, Voice, and Self in the Love Poetry of Garcilaso." *Studies in Honor of Elias Rivers*. Ed. Bruno Damiani y Ruth El Saffar. Potomac, MD: Scripta Humanística, 1989. 24-35.
- Barnard, Mary E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham: Duke UP, 1987.
- Barnstone, Willis. "Remorse" (translation of Jorge Luis Borges, "El remordimiento"). *Six Masters of the Spanish Sonnet: Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Machado, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Miguel Hernández; Essays and Translations*. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1993. 212.
- Borges, Jorge Luis. "El remordimiento." *Jorge Luis Borges: Obra poética, 1923-1977*. Ed. Carlos Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981. Pág. 486, de la colección *La moneda en hierro* (1976).
- Gale, Glen R., ed. Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino: introducción, texto y notas (Edición crítica)*. Madrid: Castalia, 1970.
- Garrison, David Lee. "Daphne to Apollo," *The Classical Outlook* 79.4 (2002): 150.
- _____. "English Translations of Lope de Vega's 'Soneto de repente,'" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2 (1995): 311-25.
- _____. "Lope de Vega's Transformation of the Palinode Tradition in *Rimas sacras*: Sonnets I, VIII, and XV," *Caliope* 2.2 (1996): 30-50.
- Glaser, Edward. "Cuando me paro a contemplar mi estado: Trayectoria de un *Rechenschaftssonett*." *Estudios hispano-portugueses: Relaciones literarias del siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1957. 59-95.
- Heiple, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park: Pennsylvania UP, 1994.
- Mujica, Bárbara, ed. *Texto y vida: Introducción a la literatura española*. New York: Harcourt Brace, 1990.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Oppenheimer, Paul. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Poust, Alice. "Knowledge in Borges' *Moneda de hierro*." *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 305-13.
- Rivers, Elias L., ed. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain with English Prose Translations*. Prospect Heights, IL: Waveland P, 1988.
- _____, ed. *El soneto español en el siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 1993.
- Wardropper, Bruce, ed. *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.