



Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos
Número 1 | 2025 | e65
Mnemosyne
<https://doi.org/10.33732/bomarzo.65>

La metáfora del jardín: simbolismo, espacio y transformación

The garden metaphor: symbolism, space and transformation

Fernando Sánchez-Mora

Universidad Europea de Madrid. Vicerrectorado de Estudiantes y Vida Universitaria

Universitat Oberta de Catalunya. Facultat de Psicologia i Ciències de l'Educació

fernando.sanchez@universidadeuropea.es

Resumen

En la historia de la literatura y de las artes escénicas, el jardín ha sido un escenario metafórico recurrente cargado de múltiples significados. Desde la épica clásica hasta la narrativa contemporánea, este entorno ha sido introducido como un espacio físico o como una metáfora que refleja los aspectos más profundos de la experiencia y la psique humanas. En este artículo, se analiza cómo el jardín ha sido representado en distintas épocas, en especial en el convulso siglo XX, revelando su función como lugar de retiro y meditación o de conflicto y cambio. El jardín, ya sea como dominio de creación vital o de decadencia, sirve de marco para explorar las dinámicas entre lo individual y lo colectivo, lo real y lo imaginado. A través de un recorrido por diferentes obras, se reconocerán las configuraciones en que este marco ha sido transformado para permitir la visualización de ciertas materias como el poder, el deseo, la nostalgia y el ciclo de la vida y la muerte.

Abstract

In the history of literature and performing arts, the garden has been a recurring metaphorical setting laden with multiple meanings. From classical epic to contemporary narrative, this environment has been introduced as a physical space or as a metaphor reflecting the deepest aspects of human experience and psyche. This article analyses how the garden has been represented in different eras, particularly in the turbulent 20th century, revealing its function as a place of retreat and meditation, or of conflict and change. The garden, whether as a domain of vital creation or of decay, serves as a framework for exploring the dynamics between the individual and the collective, the real and the imagined. Through a journey across various works, the configurations in which this framework has been transformed will be recognized, allowing for the visualization of themes such as power, desire, nostalgia, and the cycle of life and death.

Cómo citar: Sánchez-Mora, F. (2025) La metáfora del jardín: simbolismo, espacio y transformación. *Bomarzo, Revista Digital Interdisciplinar de Estudios Escenográficos*, 1, e65. <https://doi.org/10.33732/bomarzo.65>

1. INTRODUCCIÓN

El dramaturgo Walter Hasenclever¹, en los albores de la Segunda Guerra Mundial y en su confinamiento en el sur de Francia junto a otros intelectuales alemanes, rememora un amplio terreno cultivado con claveles. La naturaleza domada se extendía a sus pies coronada con infinitud de pétalos y aureolas de colores. Hasenclever se lamenta entonces de que, con probabilidad, nadie recolectará esas flores para su posterior venta en ciudades como Marsella o Niza, porque ¿quién querría flores en vísperas de la guerra? Meses después y, ante el presagio de su deportación a un campo de exterminio, se adelantó a la decisión de su amigo Walter Benjamin y puso fin a su vida el 21 de junio del año 1940.

Érase una vez un jardín donde alguien fue dichoso. Sin embargo, el tiempo ha transcurrido y el viejo jardín se ha transformado en un espacio en el que la desolación anida en cada uno de sus rincones. Ese alguien, que en ocasiones es el autor o la autora de la historia, comienza entonces a rememorar aquellos momentos de infancia o juventud, arropado por algunas figuras que han dejado de estar presentes y añorando una felicidad que pertenece al pasado. Mientras recuerda con nostalgia el jardín

1. Hasenclever, W. *Olvidados*. Ediciones Barataria, 2002.

perdido o visita el lugar yermo que antaño ocupaba, relata la tragedia que ha provocado esa devastación. Surge entonces el lamento por la muerte o el exilio de aquellos que compartieron su felicidad en ese escenario idílico. Villatoro² describe de este modo el argumento de numerosos títulos escritos durante el siglo XX, en los que un emplazamiento se transforma en un paisaje asociado a un momento y a unas personas que han desaparecido. Este espacio, como señala Blázquez Mateos³, puede desdoblarse en dos iconografías: el paraje idílico y el paraíso en otro mundo. Precisamente, esta capacidad escenográfica distingue, además, tres espacios comunes, aunque diferentes: el jardín, el huerto y el parque. Mientras el jardín presenta una domesticación del entorno natural con fines estéticos, la finalidad del huerto es esencialmente alimenticia y, por último, el parque configura un área urbanizada con criterios de ocio y esparcimiento. No obstante, como apunta Villatoro⁴, en otras ocasiones, ese lugar literario se diversifica y altera, convirtiéndose en un paisaje salvaje (una selva, un bosque...), un patio de juegos, la vivienda o la propia alcoba de la infancia, una calle arbolada, toda la ciudad e incluso una nación, etc., aunque manteniendo el mismo criterio de lugar que ha quedado vinculado al recuerdo de un entorno mejor y una época especial para el protagonista.

2. LA ICONOGRAFÍA DEL JARDÍN

Son diversas las culturas que han ilustrado sus creencias con imágenes idealizadas de un paraíso primigenio que cristalizó finalmente en el conocido como paraíso perdido, un espejismo de un pasado remoto que se disolvió en algún momento y que las generaciones posteriores transforman en mito⁵. De esta forma, es posible identificar iconografías como la Edad de Oro, perteneciente a la mitología grecorromana, el Satya Yuga del hinduismo o, dentro de la tradición judeocristiana, el paradisíaco Jardín del Edén.

Ovidio describió en su *Metamorfosis* cuatro edades, siendo la primera y más idílica la Edad de Oro, en la que:

2. Villatoro, V. El mite del jardí desolat, un tractament literari de les catàstrofes del segle XX. *Revista de Catalunya*, (242), 71-107, 2008.

3. Blázquez Mateos, E. El viaje pintoresco: rutas del siglo XVIII sobre el paisaje abulense. En S. Sánchez-Reyes Peñamaría y F. Romera Galán (Eds.), *Rutas literarias por Ávila y provincia* (pp. 173-185). Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006.

4. Villatoro, *Revista de Catalunya* 2008, p. 71-107.

5. Satz, M. *Pequeños paraísos: El espíritu de los jardines*. Acanalado, 2017.

No existía el castigo y el miedo, ni se leían amenazas en tablas de bronce ni suplicante la gente temía el rostro de su juez, sino que sin autoridad vivían seguros. El pino talado en sus propias montañas todavía no había bajado, para visitar el mundo extranjero, a las límpidas aguas del mar, y los hombres no conocían más que sus propios litorales.⁶

Siguen a esta la Edad de Plata, la Edad de Bronce y la Edad de Hierro, manifestándose de forma paulatina en cada una de ellas aquellas características más toscas y abominables de los seres humanos. Por lo que la Edad de Bronce, como indica Ovidio, se representa como un lugar donde:

Se vive del botín; el anfitrión no está seguro con su huésped; ni el suegro con su yerno e incluso es rara la avenencia entre hermanos. El varón trama la muerte de su esposa, ésta la del marido⁷.

El Satya Yuga del hinduismo aparece recogido en el *Mahabharata* como una época en la que:

Todos eran virtuosos y hacían las cosas por motivos virtuosos. No existía el miedo a los ladrones, ni al hambre, ni a la enfermedad. Todos, en las cuatro categorías sociales, se contentaban con hacer sus respectivas tareas y nunca realizaban ritos religiosos con el propósito de que se cumplieran sus deseos. Los cielos traían la lluvia en la estación apropiada y los productos del campo siempre eran carnosos y jugosos. La Tierra estaba llena de todo tipo de riquezas y de todo tipo de animales⁸.

El texto del Jardín del Edén y las diversas interpretaciones que de él se han desarrollado a lo largo de la historia, han proporcionado las bases por las que se han establecido nuestras percepciones de naturaleza y humanidad, hombre y mujer, y persona y deidad, permitiendo definir estos grupos de pares desde la concepción del texto bíblico. Como consecuencia, estas distinciones han quedado reflejadas en el contexto de las tradiciones filosóficas, artísticas y literarias⁹. En esta tradición, "Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado¹⁰".

6. Ovidio. *Metamorfosis*. Alianza Editorial, 2002, p. 70.

7. Ovidio, Alianza Editorial 2002, p. 71.

8. *Mahabharata*. Universidade de Vigo, s. d., p. 22.

9. Morris, P. A walk in the garden: Images of Eden. In P. Morris & D. Sawyer, *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden* (pp. 21-38). Sheffield Academic Press, 1992.

10. *Biblia*. Sociedad Bíblica, 1994, p. 6.

Un jardín transformado en paraíso en el que todo es dicha y ventura, y en el que el hombre figura como cabeza destacada entre sus muros. La voz *paraíso* se integró en nuestra lengua a través del latín *paradisus*, que fue tomada del griego *παράδεισος* (*parádeisos*) con el significado de jardín o paraíso, y, por último, esta del persa *pairidaēza*, término que se aplicaba a los cercados de los jardines reales y que señala, además, dentro de los textos avésticos, un territorio elevado y, por ende, una división suprema que queda vinculada a la idea de un huerto sagrado^{11, 12}.

Esta idea del paraíso surgió en la *Biblia* como *pardés* y es descrita como *gan eden* (huerto delicioso), fuera de cuyos límites existen aquellos elementos a los que Adán y Eva acabarán enfrentándose tras ser expulsados, como el dolor, el hambre, la enfermedad y la muerte. *Pardés*, además, constituye un acróstico que apunta a los cuatro niveles de interpretación de la *Torá* (nivel simple o literal, nivel alusivo, nivel analítico o polisémico y nivel secreto o místico) y, por añadidura, a la vida y sus enigmas¹³. El jardín se diversifica como metáfora de la vida y la muerte.

Beruete¹⁴ establece que este temor al caos y el deseo de un orden permanente en la vida mortal, evidencia que el ser humano persevere en la necesidad de crear un edén a partir de un trozo de tierra que le permita obtener la paz, la serenidad y el equilibrio que no logra descubrir fuera del cercado, uniendo los conceptos de felicidad y jardín o recinto de perfección. De este modo, enumera algunos de los jardines que caracterizan nuestra cultura, como el Paraíso Terrenal, los Campos Eliseos, el Jardín de las Delicias, etc.

Esta imagen idealizada y utópica que crearon y asolaron los dioses, se repite a lo largo del tiempo en distintos títulos, siendo el término paraíso reinventado de este modo hasta la actualidad. Estas transformaciones que sufre la voz, asimismo, revelan, por un lado, los cambios históricos, sociales y políticos, y, por otro, las experiencias personales vividas por sus autores¹⁵. La literatura, capaz de emendar errores pasados, permite establecer un equilibrio en el que la naturaleza es recuperada como un ente autónomo y autoexpresivo al que es necesario dar voz¹⁶.

11. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 1992, p. 1.526.

12. Satz, Acantilado 2017, p. 10-11.

13. Satz, Acantilado 2017.

14. Beruete, S. *Jardinosofía: Historia filosófica de los jardines*. Turner, 2016.

15. Martínez, G. Paraíso perdido, paraíso inventado: La idealización del paraíso en literatura latinoamericana: Un comentario a manera de observaciones. *Ogigia*, (1), 51-60, 2007.

16. Raglon, R., & Scholtmeijer, M. Heading Off the Trial: Language, literature, and nature's resistance to narrative. In K. Armbruster & K. R. Wallace (Eds.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. University of Virginia Press, 2001.

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL JARDÍN EN EL ÁMBITO LITERARIO

Si nos ceñimos a la idea de jardín y a la definición que ofrece Lively¹⁷ como una extensión cercada «en el interior de cuyos límites el jardinero intenta imponer un orden», Villatoro¹⁸ establece que los jardines empiezan a jugar un papel significativo en la literatura a partir del siglo XX, concretamente en 1904, cuando Antón P. Chéjov publica *El jardín de los cerezos*¹⁹. En esta obra, Balló y Pérez²⁰ apuntan que el dramaturgo ruso desarrolla un modelo de argumento sustentado en tres elementos: el tiempo (que se convierte en enemigo de los personajes), el jardín-hogar (que marca la decadencia en la que sobreviven) y la familia propietaria de ese escenario (que forma un grupo que se resiste a enfrentarse al cambio que se aproxima).

Liubov Andrétevína Raniévskaja, figura central de la obra, debe subastar esas posesiones para hacerse cargo de una serie de deudas que ha contraído. A través de la visión de los cerezos, rememora su infancia y el recuerdo de parte de la familia, como su madre, a la que cree ver andando entre los árboles, o el pequeño Grisha, que se ahogó en las cercanías del jardín. La protagonista aclara «he nacido aquí, aquí vivieron mi padre y mi madre, mis abuelos, amo esta casa, no puedo imaginar mi vida sin el huerto de los cerezos y, si venderlo es tan necesario, pues que me vendan a mí con él²¹».

Los cerezos, finalmente, serán talados antes de la partida de sus antiguos propietarios. «¡Adiós, vieja vida!», exclama Ania, única hija de Liubov, siendo corregida por Trofímov, un estudiante con ideas revolucionarias, «¡Hola, nueva vida!²²». Como en la Biblia, la historia de la familia se inicia con un jardín que, para la protagonista, constituye también el paraíso de su infancia²³.

El jardín de los cerezos comienza en plena primavera, cuando la extensión que ocupa la arboleda pertenece aún a Liubov y a su familia, y los cerezos están completamente floridos, dispuestos a dar un fruto que, antaño,

17. Lively, P. *Vida en el jardín*. Impedimenta, 2019, p. 138.

18. Villatoro, *Revista de Catalunya* 2008, p. 71-107.

19. Se ha preferido elegir para el título de esta obra de Chéjov *El jardín de los cerezos* en lugar de *El huerto de los cerezos*. Aunque popularmente conocida por ambas formas, la base de datos del ISBN del Ministerio de Cultura y Deporte (<https://www.culturaydeporte.gob.es/web/ISBN/>) recoge 21 ediciones con el sustantivo "jardín", frente a únicamente 4 que presentan la palabra "huerto".

20. Balló, J., y Pérez, X. *La semilla inmortal*. Anagrama, 2006.

21. Chéjov, A. P. *El huerto de los cerezos*. Alba, 2011, p. 186.

22. Chéjov, Alba 2011, p. 208.

23. Villatoro, *Revista de Catalunya* 2008, p. 71-107.

fue apreciado en ciudades como Moscú o Jarkob, a donde se dirigían carros repletos del fruto que podía conservarse gracias a una receta ya olvidada, y finaliza en otoño, cuando la posesión es adquirida por Lopajin, un comerciante cuya familia formó parte durante generaciones de los siervos de la hacienda. Significativamente, la voz narrativa indica que para entonces los frutales ya han perdido un follaje que nunca más podrán recuperar. Los frutales, apuntan Balló y Pérez²⁴, simbolizan el antiguo esplendor de la familia de Liubov, porque «¡Había dinero! Y las cerezas pasas entonces eran tiernas, jugosas, dulces, aromáticas...²⁵» y que, una vez serrados por orden de Lopajin para la construcción de viviendas de recreo, anticipará el final de la familia protagonista y de ese bienestar del que pudieron disfrutar durante generaciones. La venta del jardín, por lo tanto, se transforma en el naufragio de un pasado y el desvanecimiento de un espacio que, durante siglos, fue poseído por una familia que observa cómo pasa a manos de un nuevo rico, sirviendo de escaparate a un nuevo orden social. La aristocracia terrateniente es sustituida por la burguesía rural.



Figura 1. El jardín de los cerezos, de Anton Chéjov. Detalle de la representación teatral de *The cherry orchard* dirigida por S. Godwin para la Roundabout Theatre Company.

Para acentuar el movimiento de las flores de los cerezos en el escenario, se utilizaron figuras móviles.

Fuente: Marcus, J. (2016). *The cherry orchard*. <https://www.roundabouttheatre.org/get-tickets/2016-2017-season/the-cherry-orchard/>

24. Balló y Pérez, Anagrama, 2006.

25. Chéjov, Alba 2011, p. 156.

El jardín perdido tiene también su presencia en *Il gattopardo* (publicado en 1958), de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, obra que, además, continúa el hilo argumental iniciado por Chéjov. Di Lampedusa²⁶ pone voz a Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, y a su familia para describir también el fin de una época y de una clase social, la aristocracia siciliana, entre 1860 y 1910. Sirve de presentación, por lo tanto, de un grupo socialmente emergente y poderoso formado por la burguesía y el colectivo de burócratas. La presencia del jardín en la villa familiar, en apariencia desordenado y acotado por muros y montículos, que le dan un aspecto más de cementerio (de jardín para los muertos), se muestra ya en las primeras páginas de la novela, durante un paseo de don Fabrizio, en el que el recurrente aroma a flores le hace recordar el hedor que, un mes antes, llevó a Russo, el capataz de la finca, hasta el cadáver de un soldado cuyo cuerpo se estaba descomponiendo bajo un limonero, al que «le dio la vuelta y cubrió su rostro con un pañolón rojo, recogió las vísceras con una ramita y las metió dentro del desgarrado vientre, cuya herida cubrió luego con los faldones azules del capote» honrando así al muerto²⁷.

Di Lampedusa que falleció sin ver publicada su obra en 1957, sirve de conexión con *El jardín de los Finzi-Contini*, ya que su autor, Giorgio Bassani fue el responsable de la publicación, un año después, *Il gattopardo* por la editorial de Giangiacomo Feltrinelli, donde desarrollaba su actividad profesional como editor. Además, se encargó, de escribir el prólogo para esa primera edición, en el que cuenta su experiencia desde la recepción sin firma de la novela hasta el momento de su publicación. Cuatro años más tarde, en 1962, Bassani publicó *Il giardino dei Finzi-Contini*, título que, dentro del grupo de ejemplos literarios que recoge Villatoro²⁸ sobre esos jardines asolados en la literatura europea del siglo XX considera como el más claro y emblemático.

El narrador anónimo de la obra de Bassani²⁹ (en ningún momento se completa su nombre o apellido, aunque sí el nombre de sus padres y hermanos) rememora la figura de la familia de los Finzi-Contini tras visitar una tumba etrusca en 1957, más de veinte años después de la muerte de todos sus miembros. Colinas³⁰ aclara que la obra no trata sobre la

26. Di Lampedusa, G. T. *El gatopardo*. Seix Barral, 1984.

27. Di Lampedusa, Seix Barral 1984, p. 13-14.

28. Villatoro, *Revista de Catalunya* 2008, p. 71-107.

29. Bassani, G. *El jardín de los Finzi-Contini*. Acantilado, 2022.

30. Colinas, A. Prólogo. En G. Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini* (pp. 9-17). Espasa-Calpe, 1993.

muerte, como se puede pensar tras leer el argumento inicial, sino sobre la vida, que queda representada a través de las figuras de la adolescencia y de la primera juventud de algunos de sus protagonistas. El jardín es un espacio de fecundidad, rebosante de vida, en el que Micòl Finzi-Contini pasea junto al narrador anónimo. En sus excursiones, entre conversaciones que versan sobre temas dispares como anécdotas del pasado, arte y literatura o comentarios relacionados con amistades comunes, Micòl, representada como una deidad de la naturaleza, identifica y nombra las numerosas especies que se esparcen por la superficie de diez hectáreas del jardín, como tilos, olmos, sauces, chopos, washingtonias, árboles de bosques europeos, pero también variedades de Asia y de América, lo que lleva a imaginar el esplendor natural de ese espacio.

El jardín no es solo un lugar de recreo donde Micòl y su hermano Alberto, junto con el narrador, Malnate y otros jóvenes de Ferrara disfrutaban del otoño de 1938 jugando al tenis, conversando y enamorándose. Es también un espacio donde exiliarse momentáneamente, porque el vínculo que une a muchos de los personajes de la novela es que son judíos y, dos meses antes del primer encuentro en el jardín, el gobierno de Mussolini ha promulgado una serie de leyes raciales que los prohíben casarse con personas arias, trabajar para la administración, pertenecer al partido en



Figura 2. Fotograma de la película *Il giardino dei Finzi-Contini*. Para recrear el exuberante espacio que describe Bassani en su novela, el equipo de De Sica eligió distintos enclaves de la Villa Ada Savoia (Roma).

Fuente: De Sica, V. (Dir.). (1970). *Il giardino dei Finzi-Contini* [Película]. Regia Films.

el poder o ser propietarios de terrenos de más de 50 hectáreas³¹. El muro del jardín, en consecuencia, sirve para construir un paraíso oculto, un área de libertad transitoria para aquellos que están en su interior, de límite de lo prohibido. El jardín, asimismo, seguirá la suerte de sus propietarios y, donde hubo vida, quedará un paisaje de desolación. Como sugiere el narrador, el lector sabe que la guerra y el holocausto acabarán con la existencia de algunos de los personajes de la novela, transformándose en un símbolo de la nostalgia de los lugares abandonados en un siglo que no hizo otra cosa que asolar mundos³².

4. CONCLUSIONES

A lo largo del análisis de la metáfora del jardín en la literatura, ha quedado claro que este espacio trasciende su simple función como escenario físico para convertirse en un símbolo multifacético y complejo. Considerado como parte del mundo natural, aunque domesticado por el ser humano, el jardín muestra unas singularidades que contemplan los distintos papeles en los que se incluye en diversos espacios dentro de la tradición europea. Estas características permiten explorar el valor del jardín en el desarrollo argumental de distintas obras artísticas y literarias.

De este modo, el jardín se transfigura en el escenario en el que alguien puede dar rienda suelta a su imaginación, adentrarse sin ser observado o juzgado, amar y ser amado, distinguir los diferentes roles sociales de una comunidad, señalar un momento histórico como los grandes conflictos que caracterizaron el siglo XX, cercar la zona destinada al discurso y el diálogo, o recordar un momento pretérito. El jardín actúa, por lo tanto, como un espejo de las emociones de sus moradores, reflejando las dinámicas internas y externas que les dan forma. La iconografía del jardín no es un espacio independiente, ya que su existencia puede asimilarse a la de aquellos nombres que lo habitaron. El exotismo del jardín, su grandiosidad escondida tras imponentes muros de piedra o laberínticas veredas que lo cruzan, son un reflejo de los personajes. De igual modo que la vegetación queda recluida en el jardín, estos viven una existencia, en ocasiones, de exilio voluntario, como en el caso del texto de Bassani.

31. Duggan, C. *Historia de Italia*. Ediciones Akal, 2017.

32. Villatoro, *Revista de Catalunya* 2008, p. 71-107.

El jardín no es simplemente un elemento descriptivo en la narrativa, sino que funciona como recurso poético y simbólico que enriquece la trama, permite la reflexión sobre el ser humano y su lugar en el mundo, y abre nuevas posibilidades interpretativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balló, J., y Pérez, X. *La semilla inmortal*. Anagrama, 2006.
- Bassani, G. *El jardín de los Finzi-Contini*. Acantilado, 2022.
- Beruete, S. *Jardinosofía: Historia filosófica de los jardines*. Turner, 2016.
- Biblia*. Sociedad Bíblica, 1994.
- Blázquez Mateos, E. El viaje pintoresco: rutas del siglo XVIII sobre el paisaje abulense. En S. Sánchez-Reyes Peñamaría y F. Romera Galán (Eds.), *Rutas literarias por Ávila y provincia* (pp. 173-185). Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006.
- Chéjov, A. P. *El huerto de los cerezos*. Alba, 2011.
- Colinas, A. Prólogo. En G. Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini* (pp. 9-17). Espasa-Calpe, 1993.
- Di Lampedusa, G. T. *El gatopardo*. Seix Barral, 1984.
- Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 1992.
- Duggan, C. *Historia de Italia*. Ediciones Akal, 2017.
- Hasenclever, W. *Olvidados*. Ediciones Barataria, 2002.
- Lively, P. *Vida en el jardín*. Impedimenta, 2019.
- Mahabharata*. Universidade de Vigo, s. d.
- Martínez, G. Paraíso perdido, paraíso inventado: La idealización del paraíso en literatura latinoamericana: Un comentario a manera de observaciones. *Ogigia*, (1), 51-60, 2007.
- Morris, P. A walk in the garden: Images of Eden. In P. Morris & D. Sawyer, A *Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden* (pp. 21-38). Sheffield Academic Press, 1992.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Alianza Editorial, 2002.
- Raglon, R., & Scholtmeijer, M. Heading Off the Trial: Language, literature, and nature's resistance to narrative. In K. Armbruster & K. R. Wallace (Eds.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. University of Virginia Press, 2001.
- Satz, M. *Pequeños paraísos: El espíritu de los jardines*. Acantilado, 2017.
- Villatoro, V. El mite del jardí desolat, un tractament literari de les catàstrofes del segle XX. *Revista de Catalunya*, (242), 71-107, 2008.