

LA CLAVE AMATORIA EN EL LABERINTO DE BARCELONA

por

FEDERICO REVILLA

En su obra sobre los laberintos, por lo demás tan documentada, Paolo Santarcangeli debe pasar de refilón sobre el caso de España. Dice solamente: «No tenemos sino muy pocas indicaciones sobre los laberintos de los siglos XVII y XVIII en España»¹; aludiendo seguidamente, sin más, al laberinto del alcázar de Sevilla.

Quisiéramos aportar algo para suplir esa laguna, con la convicción de que el propio Santarcangeli acogerá con interés cuanto pueda completar su trabajo, de cara a las reediciones del mismo.

En efecto, al citado laberinto del Alcázar de Sevilla deben unirse, en un vistazo rápido, por lo menos el del Real Sitio de La Granja y el de Horta, en Barcelona, perteneciente a la que fue residencia del Marqués de Alfarrás y es hoy propiedad municipal. Vamos a ocuparnos concretamente de éste: que ha sido muy admirado primero como curiosidad en cuanto jardín, pero nadie lo ha estudiado hasta ahora desde un punto de vista iconográfico.

ESBOZO HISTÓRICO DEL LABERINTO DE HORTA.

El laberinto de Horta fue una creación del propietario de la finca, don Juan Antonio Desvalls y de Ardena, Marqués de Llupiá y de Alfarrás (1740-1820). Una de las inscripciones que hizo colocar en el recinto ostenta la fecha de 1794 como conmemorativa de dicha creación. Su brazo ejecutor fue un italiano llamado Domenico Bagutti (ó Baquetti ó Boquetti), que sin duda aportó a la obra las tradiciones de su país: a través de la personalidad de Bagutti el laberinto enlaza con la cultura renacentista. Con todo, parece evi-

¹ SANTARCANGELI, p. 338.

dente que la iniciativa del marqués fue determinante. Se trataba de un «ilustrado» y no parece que renunciara a dejar la impronta de sus ideas en aquella obra, que fue muy querida por él y le costó mucho dinero. No es restar méritos al marqués rebajar la cifra de mil obreros, a todas luces exagerada, que se ha venido repitiendo para ponderar el grandísimo empeño del laberinto²: dicha cifra debe tomarse, pues, no como dato exacto, sino como índice de la magnitud de la obra y de la decisión y el empuje de quien la patrocinó.

En el actual estado del laberinto se pueden distinguir dos etapas claramente diferenciadas: la primera, obra de Juan Antonio Desvalls y su colaborador, el arquitecto-escultor-ingeniero-humanista Bagutti, de índole neoclásica; la segunda, romántica. Aquí nos vamos a centrar en la primera, que confiere todo su carácter a la obra. Las añadiduras románticas completaron o bien desfiguraron la intencionalidad primigenia. Estas añadiduras fueron las siguientes: una isleta en el río artificial con una cabaña tropical, recordando el gusto puesto en circulación por «Pablo y Virginia». Se trata probablemente de una isleta de y para el amor, con lo que «aplicaría» y actualizaría el sentido iconográfico del programa neoclásico; un falso cementerio, con una gruta en la que aparecería estudiando, penitente, un monje ermitaño representado por un muñeco de tamaño natural (el falso cementerio debió quedar posteriormente oculto o semienterrado, pues sólo ha sido descubierto recientemente, en las obras efectuadas por el ayuntamiento de Barcelona: varias de las losas sepulcrales desaparecieron seguidamente, pero se conserva un sarcófago de piedra, pretendidamente medieval, falsificado en el siglo XIX; en cuanto al muñeco representado al monje, se conservan fotografías); finalmente, en otro lugar del jardín se emplazó otro muñeco representando a un jardinero.

La yuxtaposición del tema de la muerte (falso cementerio, monje penitente) a la iconografía del amor evidentemente «corrige» a ésta, proponiendo una severa meditación tras las delicias antes saboreadas. Puede hallarse en la misma línea de pensamiento que presidió la creación del jardín de Raixa, en Palma de Mallorca, fundación del cardenal Despuig, en cuyo pabellón elevado se custodiaba una memoria, según nos informa el doctor Santiago Se-

² Con motivo de una exposición de Felip Capdevila en el Centro Parroquial de Horta sobre jardines de aquella zona escribía «Sempronio»: «Capdevila ha exhumado un párrafo de la célebre crónica 'Calaix de sastre', cuyo autor, don Rafael de Amat Cortada, registra que en las obras del Laberinto en determinado momento trabajaban sesenta hombres. Mientras, estos días he leído que en la construcción de la casa y del jardín intervino una legión de mil obreros —comenta el señor Capdevila— y que con la construcción del Laberinto pretendía don Juan Antonio Desvalls remediar el desempleo motivado por la guerra contra Inglaterra. Yo creo que todo esto es exagerado y que sesenta hombres eran ya en aquellos tiempos una cifra elevada, como para llamar la atención del señor Amat...».

bastián. El conjunto adquiere un profundo sabor iniciático, habiendo conducido al visitante a través de los diversos vericuetos del amor —como vamos a reconocer a continuación—, para desembocar finalmente en el tránsito de la muerte. Así, el jardín se convierte en un «resumen de la vida», que se puede recorrer física —o místicamente— en un breve paseo.

LOS DIVERSOS NIVELES DEL AMOR, PLASMADOS EN EL JARDÍN.

Partimos de la convicción de que una gran parte de las representaciones iconográficas del Laberinto de Horta componen una unidad y responden a un programa preciso. Justamente nuestro empeño consiste ahora en desentrañar dicho programa. Las diversas representaciones se ordenan, de acuerdo con el recorrido que debe seguir verosímilmente el visitante, no en un sentido narrativo, pero sí con un nexo lógico, siguiendo el discurso «ilustrado» de su autor. Así, pues, la secuencia de aquéllas ofrece ya un contenido ideológico completo: se trata de una forma de expresión lineal. Pero a ésta se superpone una segunda forma de expresión, que completa y jerarquiza el primer contenido. El jardín, trepando hacia lo alto de la montaña, se escalona en varios niveles: pues bien, la colocación de las representaciones en cada uno de ellos expresa una jerarquización creciente de los valores. Estos van ascendiendo paulatinamente, desde los niveles primeros a los superiores. El programa iconográfico emplea también, por tanto, la «tercera dimensión» para dejar su intencionalidad más clara.

Siguiendo esta idea y puesto que el tema general del programa es evidentemente de índole amorosa, tenemos que el Laberinto de Horta plasma de modo muy sugestivo los diversos niveles o categorías del amor; si bien mezclando órdenes de ideas heterogéneos como son el temporal, el mitológico y el moral. Ello supone que, para una mentalidad actual, la ordenación de las representaciones no resulte tan coherente como debió serlo para sus autores: a nosotros más bien nos incomoda hallar entremezclados criterios tan dispares.

DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES.

PRIMER NIVEL: *Nivel de los orígenes*.—La entrada al recinto debía efectuarse por el que hoy se denomina jardín de los bojés: un pequeño sector tapiado, a la derecha del palacio. Por el contrario, la entrada actual de los

visitantes se efectúa a la izquierda del palacio, de manera que si éstos desean penetrar en el jardín de los bojes deben efectuar un rodeo: en tal caso las que nosotros consideramos dos primeras representaciones del programa quedan poco visibles, pues una vez atravesado el umbral del jardín es preciso dar media vuelta para contemplarlas. En cambio, habiendo efectuado la entrada por la parte inferior del jardín de los bojes, desde la parte correspondiente a la fachada principal del palacio, las dos representaciones quedarían de frente, con una perspectiva suficiente.

Se trata de dos bajorrelieves situados en la pared que cierra el jardín hacia el Norte. El primero de ellos, a la izquierda de la puerta, representa a Urano acompañado de Eros. Urano, personificación del cielo, en cuanto elemento fecundo. Eros nace del huevo primordial, que fue engendrado por la Noche y cuyas dos mitades, al abrirse, dieron origen a la tierra y a su cobertura, el cielo (Urano, precisamente), destinadas a copular; el lenguaje conserva —;todavía!— trazas de esta visión cosmogónica: en efecto, decimos que el cielo *cubre* a la tierra. Así pues, el primer bajorrelieve alude a la realidad primordial, origen y causa de todos los amores que seguirán.

El segundo relieve es el más equívoco de todos. Está situado formando pareja con el anterior, a la derecha de la puerta de entrada —o de salida, según el orden del programa— del propio jardín de los bojes. Provisionalmente, creemos que se trata de la configuración del mundo: Deméter (?) distribuye a las tres razas humanas sobre la superficie del globo terráqueo. La Fama sobrevuela la escena, llamando la atención sobre ella a un espectador invisible, que se supone situado en un plano superior (¿acaso Zeus?). Como puede advertirse, la idea es extra-clásica y desentona en el conjunto del programa.

SEGUNDO NIVEL: *Nivel de los amores divinos*.—Hay que ascender unos peldaños, cruzar la tapia Norte del jardín de los bojes por la puerta correspondiente y en el otro lado de la misma, es decir, como en el «reverso» de los primeros relieves, hallamos la segunda pareja de éstos.

El tercer relieve representa el rapto de Anfítrite, si bien interpretado con cierta libertad: no es un delfín, sino un tritón, quien ase a la mujer, que no opone resistencia alguna, le deja hacer y más bien parece complacida, pues le pasa un brazo sobre el hombro, para sujetarse bien a él. En cuanto a Poseidón, no atiende en absoluto al hecho del rapto: está muy enfrascado en azugar a sus caballos. Aunque la cabeza del dios está tratada con más esmero, el relieve en conjunto peca de desmaña y los caballos, particularmente, están ejecutados por manos bastante inhábiles.

El cuarto relieve representa el rapto de Europa. Está más conseguido el aliento épico, logrando magnificar lo que en realidad no fue más que una trivial fabulilla amatoria. La figura central, ejecutada en altorrelieve, —así como la compañera situada a la derecha y la cabeza del toro— nos parece obra de un artista más maduro: acaso el escultor-jefe del equipo (¿el propio Bagutti?), que dejaría a sus colaboradores las partes en bajorrelieve e incluso otras representaciones completas del ciclo.

TERCER NIVEL: *La realización del amor. El laberinto propiamente dicho.*—Por una rampa o bien por caminillos entre el jardín se asciende a la amplia terraza ocupada por el laberinto propiamente dicho, que dio nombre a toda la finca. En la entrada al laberinto, un relieve sitúa al visitante frente al mito cretense: Ariadna entrega el ovillo salvador a Teseo. El edículo se encuentra decorado por cuatro cabezas caprinas, situadas en la parte superior, la razón de su presencia pudiera considerarse caprichosa si no se tuviera presente la referencia de Plutarco: «Refiérese también que de Delfos se le ordenó a Teseo) que llamara a Venus a la parte en el mando y a que le hiciese compañía en la navegación; y que haciéndole en el mar sacrificio de una res cabría, que era hembra, se le convirtió por sí en macho cabrío, y de aquí le viene a la diosa el apellidarse *epitragia*»³.

En fin, se penetra en el laberinto... ¿Culta diversión? Podemos imaginar a los refinados visitantes del marqués departiendo sobre sofisticados temas mientras avanzaban entre los setos, sin prisas, seguros de llegar pronto al centro del laberinto. O galanteando a las damas, según el cómodo pretexto clásico...

Efectivamente, en el fondo del laberinto de Cnosos se encontraba el minotauro, un tremendo monstruo a quien derrotar, en combate a muerte. Pero en el centro del laberinto del marqués ya no está el monstruo espantable, sino una figura mucho más tranquilizadora: Eros, el amor, en forma de un bello mancebito, precisamente en la acción de echar mano al carcaj para tomar una flecha. El amor está a punto de hacer de las suyas... Esta suavización del mito —el amor, en vez del minotauro no sólo nos parece muy de acuerdo con el espíritu de la época, tan atildada en todo, sino que revela la importancia crucial otorgada al amor en el programa: se trata, realmente, del centro del mismo. Todo el laberinto y el jardín está en función del amor. Santarcangeli resume bellamente la transición del mito hasta encallar en estas suaves versiones dieciochescas: «Se trata, pues, de un secreto y de un misterio. En las

³ PLUTARCO, XVIII, p. 24.

épocas de civilización marcada por un vivo sentimiento místico-religioso —como la civilización minoica o la Edad Media cristiana— esa característica será predominante; en los períodos históricos vueltos más bien hacia el 'acá' —como la Roma imperial y el siglo XVIII— el signo laberíntico y su uso aparecen casi enteramente 'desacralizados'; pero debajo de todo, aunque sólo sea en forma del 'simple' juego, quedará, si no la conciencia, al menos la sospecha de algo más profundo, y no resuelto: un escalofrío tan sólo, a veces»⁴.

Una vez hallado el centro del laberinto, con el Eros, en pie, aunque de hecho entronizado en el conjunto, la salida es inmediata y fácil: pero lleva directamente a una gruta artificial —el visitante casi se «topa» con ella—, donde se evoca el mito de Eco y Narciso. La figura de la ninfa Eco es estéticamente una de las más pobres del conjunto. Pero aquí nos preocupa el sentido de la representación en función de las demás: después de haber asistido —o mejor dicho, alcanzado en el laberinto por nuestro propio paso— al triunfo del amor, de pronto nos encontramos con la decepción de éste. Eco y Narciso —amor trágico— significan una llamada a la reflexión, después de los fáciles entusiasmos del jardín.

CUARTO NIVEL: *Nivel de la sublimación del amor.*—Desde el nivel del laberinto se asciende por unas escaleras al nivel inmediato. Este es el más rico en simbología. Por una parte, no sólo se encuentra por encima físicamente del nivel de la realización del amor, sino que lo domina de tal modo que el visitante, cómodamente acodado en alguna de las balaustradas, puede contemplar en panorámica el interior del laberinto y asistir a las indecisiones o las confusiones de las personas extraviadas en él. Dicho de otro modo: desde este nivel, *el laberinto ya no tiene secretos*. Se trata de la superación de la casuística amatoria.

Las representaciones son dos nuevos relieves: precisamente los más cuidados de todo el conjunto. Y en ambos extremos de la explanada, cobijadas bajo sendos templetos, dos esculturas femeninas exentas sobre altas peanas. Entre los pocos autores que se han ocupado del tema, siempre en términos periodísticos, es perfecta la disparidad sobre la identificación de estas figuras: han hablado de Melisa, de Artemisa... No estamos de acuerdo con ninguno de ellos. Para nosotros se trata, respectivamente, de Danae y Ariadna: es decir, amadas de dioses. La figura femenina de la izquierda, en efecto, está acompañada de un talego de monedas. Y aunque en la restauración no se ha

⁴ SANTARCANGELI, p. 182.

tenido en cuenta este detalle, el actual marqués de Alfarrás recuerda que originalmente tenía también una moneda en su mano derecha, extendida. En esto nos basamos para identificarla con Danae, la de la lluvia de oro. En cuanto a la figura de la derecha, es bastante más equívoca: sostiene una copa y la expresión de su rostro parece reflejar enajenamiento; además, está coronada. Por estas razones nos parece evocar el trance báquico, en cuyo caso pudiera ser Ariadna: ésta, después de su aventura con Teseo —que, por cierto, fue muy ingrato con ella—, pasó a ser amada por Dionysos, que la encontró abandonada en la isla de Naxos; el propio dios le regaló una corona forjada por Hefastos. La identificación de Ariadna no sólo vincula el cuarto nivel del jardín con el tercero, sino que refuerza su significado: después del amor humano, que ha sido para ella frustrante —el mal comportamiento de Teseo—, la bella y generosa Ariadna es poseída por Dionysos, que la eleva a una esfera superior, donde ya no son posibles nuevas decepciones, sino que se logra una felicidad perfecta. El trance báquico intenta reflejar —torpemente, desde luego— ese estado de felicidad sobrehumana.

Ambas figuras —Danae y Ariadna— se encuentran bajo sendos templeteles hemisféricos sustentados por ocho columnas. La bóveda, dividida en casetones, evoca la imagen del cielo, morada de los dioses. Un friso que corre entre los capiteles de inspiración dórica y el breve alero exterior está decorado con bucráneos: símbolo de la paciencia en lides amatorias, que en el Renacimiento se asociaba con la rueda (= paciencia y suerte, ¡toda una fórmula para el amor!)⁵. Ello puede relacionarse con la inscripción que el doctor Sebastián ha hallado en el palacio Miranda, de Burgos, reelaboración de una matriz virgiliana: «Veritas atque patientia omnia vincunt»; dicha inscripción se inserta igualmente en un contexto de signo amatorio.

En cuanto a los dos últimos relieves, estilísticamente son los más cuidados del conjunto, lo cual también ilustra sobre la importancia que se concedía al presente nivel. Ambos corresponden a dos modos de los dioses muy diferentes para exaltar el amor. El de la izquierda —ésto es, el quinto de la serie— representa el mito de Deucalión y Pirra⁶. El sereno amor de estos esposos fue premiado por los dioses haciendo de ellos los repobladores de la tierra tras una devastación universal (equivalente helénico del diluvio bíblico): se les ordenó que arrojasen hacia atrás una serie de piedras, y éstas se convertían en nuevos seres humanos. El relieve representa justamente este momento y aparece al fondo el templo de Temis, mencionado en las «Metamorfosis». Junto a notables aciertos en la ejecución de la musculatura del

⁵ WIND, p. 93.

⁶ OVIDIO, Libro I, III, pp. 23-26.

varón, hay defectos de composición y otro muy desconcertante para la identificación de la escena en la actitud de Pirra con la piedra enarbolada. Tras la pareja, una de las piedras se metamorfosea efectivamente.

El relieve sexto representa la elevación a los cielos de una amada divina. Es, indudablemente, el más equilibrado y armonioso de todo el ciclo, con una composición bien acompañada y un buen uso del altorrelieve en algunas zonas (como en el anterior). La mujer elevada a los cielos pudiera ser Semele, acaso Io, o alguna otra de las amadas divinas de quienes se mencionaba tan extraordinaria dignificación. Lleva en su mano una flecha, que pudiéramos sospechar arrancada de su propio cuerpo: al ser arrebatada, la mujer supera las limitaciones y los condicionamientos del amor humano. Permanece pasiva: no es ella quien se eleva por sí misma, sino que se deja llevar por una figura alada, protectora, y una serie de amorcillos menores, que realizan visiblemente el esfuerzo de remontarla. Está claro, pues, que la amada es objeto de una gracia por parte de la divinidad: ella jamás hubiera podido elevarse por sus propias fuerzas.

QUINTO NIVEL: *Panorámica o resumen*.—Hay que ascender mucho más en el jardín, rebasar el airoso templete neoclásico situado ante la gran alberca —cuya gracia de líneas está realizada por su excelente explazamiento, destacando contra el cielo— y subir unos últimos peldaños para encontrar, presidiendo todo el conjunto, una figura femenina semirrecostada, enmarcada por un arco de medio punto que simula una cueva. La figura carece de atributos. No podemos, pues, sino suponer —ambiguamente— que se trate de una ninfa. Pero es evidente su papel cimero respecto al jardín, que domina desde lo alto. Su expresión es pensativa, dubitativa, más bien melancólica, ante la diversidad de matices amatorios que se desarrollan a sus plantas. Es decir, la ninfa asume todo lo que se ha expuesto en el programa iconográfico: posibilidades, alternativas y niveles de amor acerca de los cuales ella —como el propio autor del programa —no se atreve a tomar partido... No cabe duda que es una actitud muy «ilustrada». Se ha interpuesto una «distancia»: el notable desnivel del terreno, el río artificial que cruza por en medio, la gran alberca con su templete y la fuentecilla a los pies de la escultura misma. Desde «aquí» el amor es visto, sin pasión, como algo ambiguo, polivalente, misterioso y dudoso...

ESULTURAS E INSCRIPCIONES FUERA DE PROGRAMA.

Al margen del programa iconográfico descrito quedan algunas otras esculturas: numerosos bustos de sabor clásico, un Dionysos en un rincón del jardín, el grupo que remata el pabellón alto, representando el arte y la naturaleza, y sendos relieves en las galerías laterales del mismo —muy mediocres—, sobre las artes y las ciencias.

Hay varias inscripciones conmemorativas de visitas a la finca.

Otras tres inscripciones, en latín, reflejan la ideología y el gusto ilustrados del creador del laberinto. Muy poco evidente, en la alberca superior, se lee lo siguiente: *Hoc terrae sitiienti marchio deliciarum amator auxilium paravit. Ad MDCCXCIV.* («El marqués amante de las delicias del campo preparó esta ayuda a la tierra sedienta. Año 1794»). La «ayuda» es, evidentemente, la gran obra de regadío, que costó mucho trabajo y mucho dinero.

Por el contrario, aparecen muy destacadas las dos inscripciones en la cúspide del templete, inmediatamente debajo del grupo escultórico aludido. En la parte delantera: *Artis Naturaeque parit concordia pulchrum.* («La armonía del arte y de la naturaleza engendra lo bello»). Y en la parte trasera: *Ars concors foetum naturae matris adumbrat.* («El arte armonioso alumbró el fruto de la madre naturaleza»).

Finalmente, hay dos inscripciones en lengua castellana, cuyos versos ramplones desdican del tono elevado que se había querido para el conjunto. A la entrada del laberinto, bajo el relieve de Ariadna y Teseo:

Entra: saldrás sin rodeo.
El laberinto es sencillo.
No es menester el ovillo
que dio Ariadna a Theseo.

Y en la gruta artificial de Eco y Narciso:

De un ardiente frenesí
Eco y Narciso abrasados
fallecen enamorados
ella de él y él de sí.

Por cierto, en esta segunda inscripción ha figurado durante mucho tiempo —siendo reproducido— el error de *Ero* por *Eco*. Solo últimamente ha sido subsanado y hoy puede leerse el nombre de la desdichada ninfa: Eco.

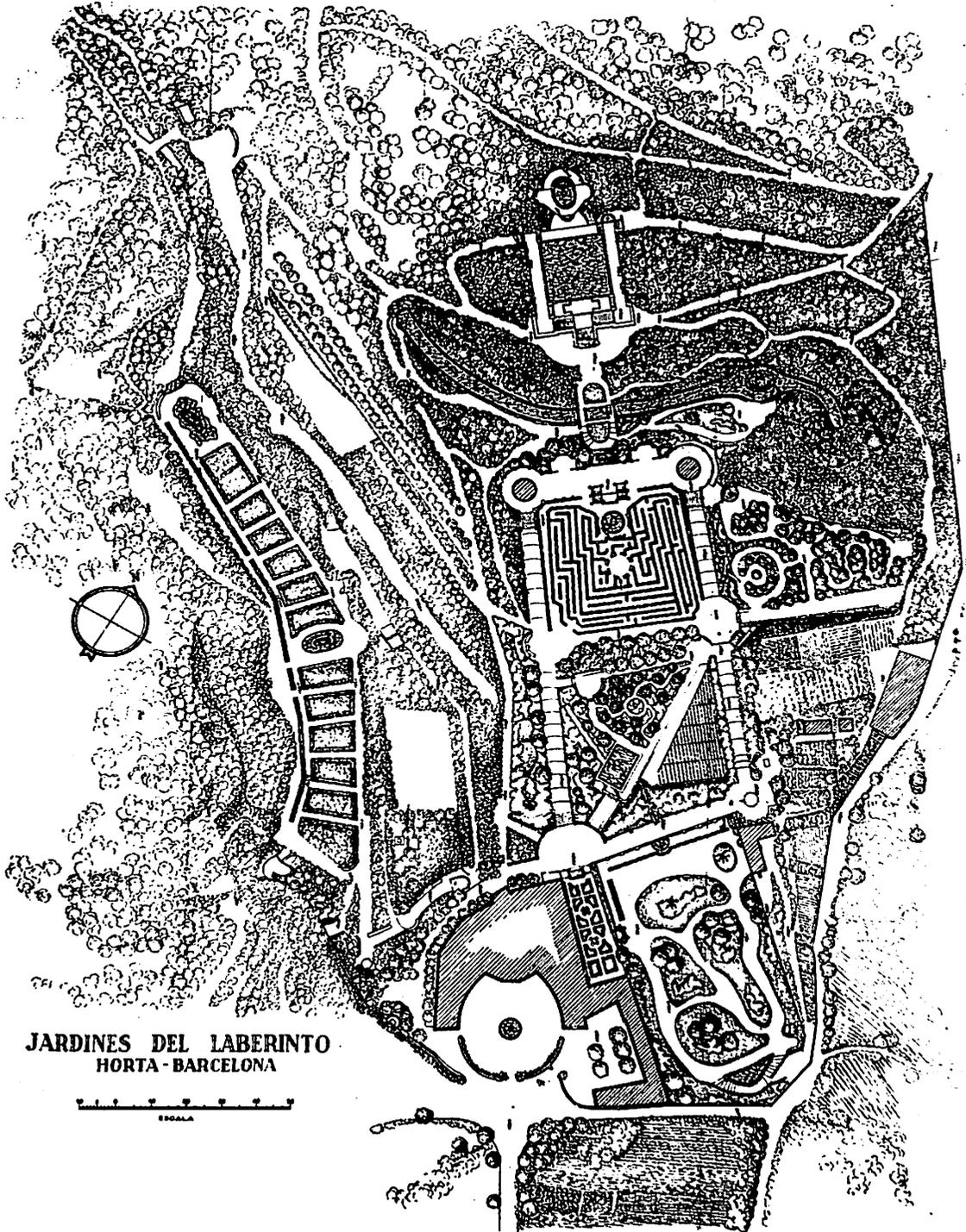
UN LUGAR DELEITOSO Y AMABLE.

Los jardines de la finca «El Laberinto» de Horta son actualmente un amplio parque, muy agradecido por los barceloneses, que tan escasos están de zonas verdes. Acuden allá —sobre todo, los días festivos— en masa. Ello plantea serios problemas de conservación: particularmente para el laberinto propiamente dicho, creación delicada, pensada y ejecutada para unos pocos, que soporta mal su actual destino —más noble, si se quiere— acogiendo a gran número de gente: los niños cruzan a través de sus setos, que suelen hallarse por ello en un estado lamentable. Este tránsito desde un uso para deleite de una minoría exigua al acceso masivo de la sociedad plantearía muchas cuestiones que no son aquí oportunas. Pero lo cierto es que, si durante tanto tiempo ha permanecido olvidado el sentido simbólico del jardín, mucho más inasequible parece ahora para sus visitantes domingueros de transistor y cámara tomavistas.

Es muy bueno que «El Laberinto» haya sido remozado y abierto al gran público. Pero al propio tiempo sería deseable que éste fuera informado sobre el *por qué* del jardín que tanto le agrada, las razones de su creación y el espíritu que la animó, así como el significado de una serie de representaciones que nadie comprende. Y que responden, no obstante, a una visión del mundo muy característica del neoclasicismo.

BIBLIOGRAFIA

- José M. CASAMOR DE ESPONA, *Los jardines del Laberinto*, en «Parques y Jardines», núm. 3. Mayo-agosto 1971.
- Rafael CHANES, *Restauración y conservación del jardín histórico*. Conferencia inédita.
- Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romai*. Presses Universitaires de France. París, 1958.
- Publio Ovidio NASÓN, *Las Metamorfosis*. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1972.
- Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad. Madrid, 1972.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas: Teseo-Rómulo*. Espasa Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1948.
- Paolo SANTARCANGELI, *Le livre des labyrinthes*. Tr. fr. de Monique Lacan. Editions Gallimard. París, 1974.
- «SEMPRONIO», *Jardines de Horta*, en «Tele-exprés». Barcelona, 25 mayo 1971.
- Edgard WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Faber and Faber Limited. Londres, 1958.



**JARDINES DEL LABERINTO
HORTA - BARCELONA**

ESCALA

Barcelona. El Laberinto de Horta. Plano (Servicio Municipal de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Barcelona).



1



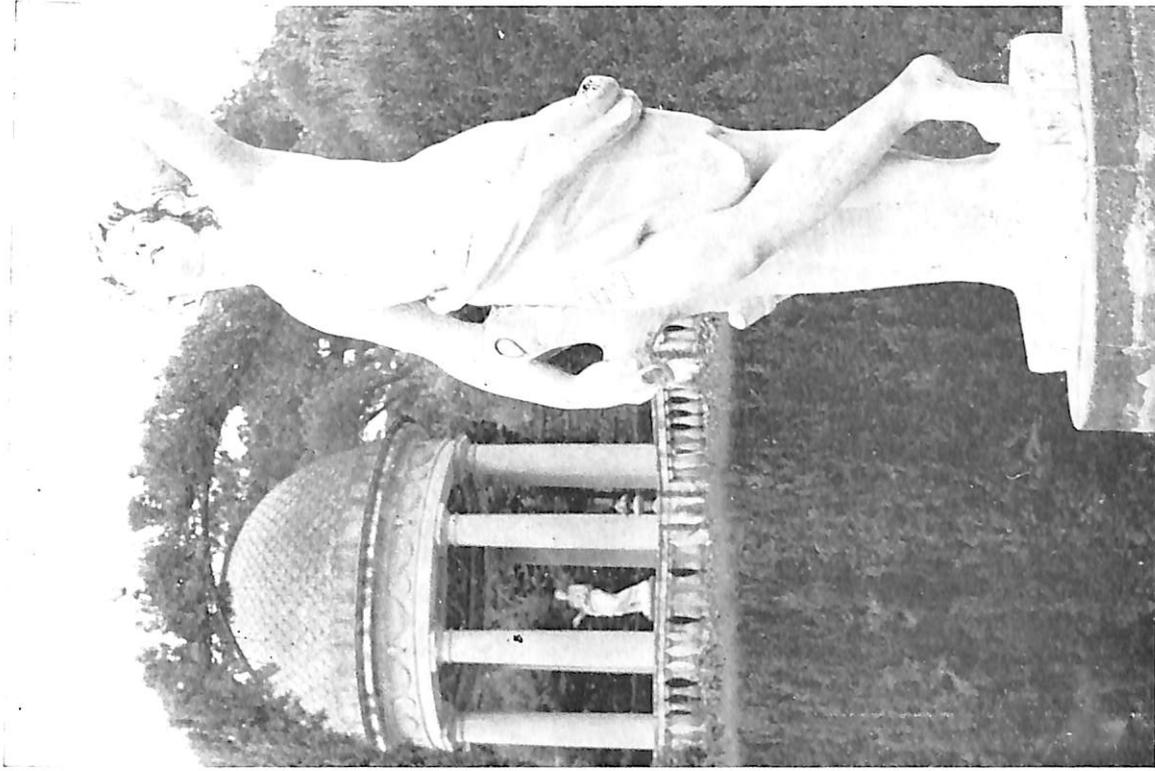
2



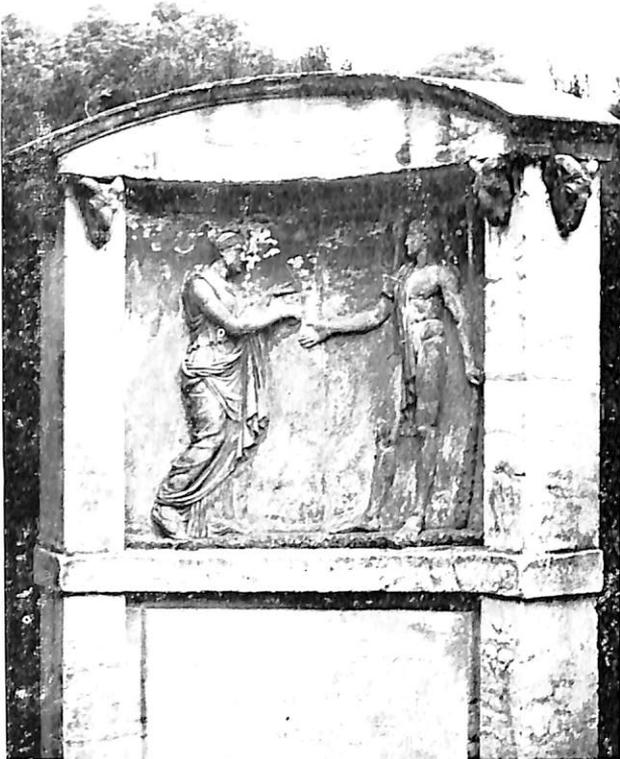
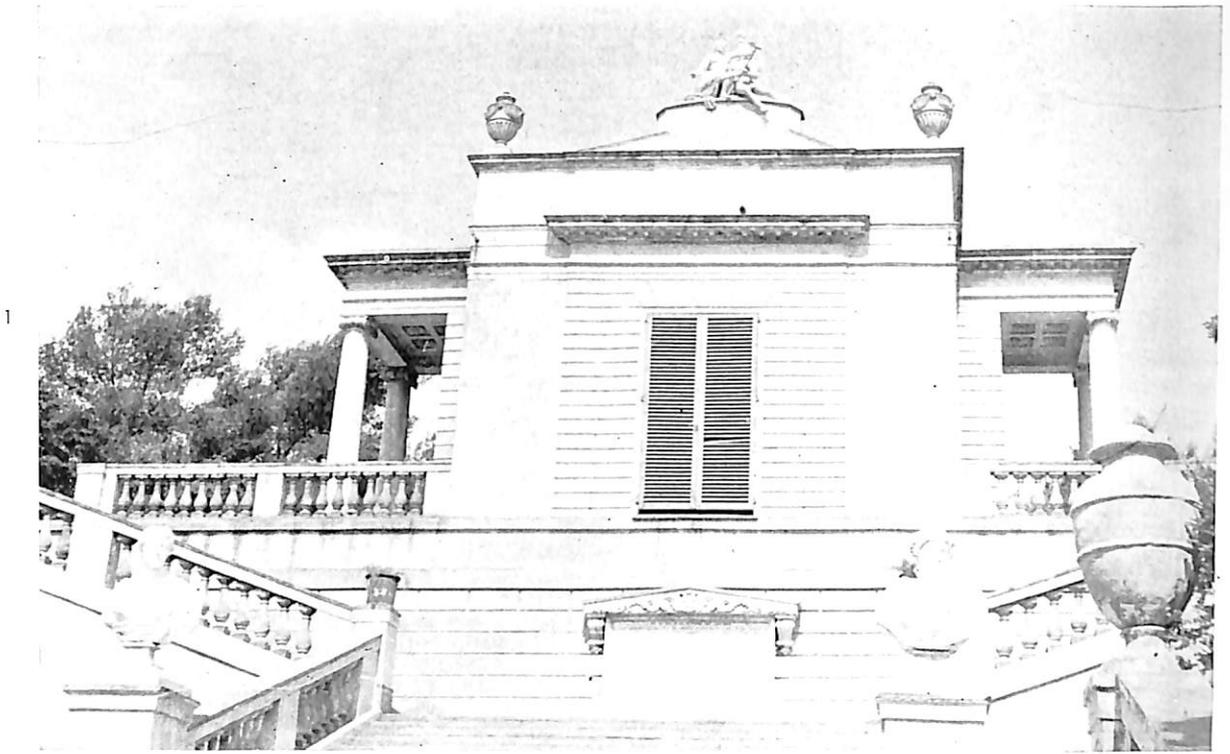
3



4



Parque del Laberinto: 1. Eros; al fondo, templete de Danae.—2. Escultura del templete de Danae.



Parque del Laberinto: 1. Pabellón neoclásico.—2. Ariadna y Teseo.—3. Ninfa situada en lo alto del Parque.