

ESTUDIO Y RESCATE DE LOS MURALES DE RĀY PRAVĪṆ MAHAL: UN PALACIO INDIO ENTRE DOS CULTURAS¹

SARA FERNÁNDEZ JUBÍN
Universidad de Salamanca
sara.fernandez.jubin@usal.es

Recibido: 28-11-2024
Aceptado: 20-01-2025



RESUMEN

El presente artículo forma parte de un trabajo de investigación histórico-artístico escrito desde las nuevas perspectivas en torno a la conservación del patrimonio cultural. El caso de estudio es Rāy Pravīṇ Mahal, literalmente, el ‘Palacio [de] Rāy Pravīṇ’, quien fue una poeta, cantante y bailarina ligada a la corte de los Bundelā. Se trata de un palacete indio ajardinado de finales del siglo XVI y principios del XVII situado en la isla fortaleza de Orchā, en Madhya Pradeś. A continuación, se brindará un estudio teórico de su legado pictórico y, junto a ello, un marco de actuación para su correcta rehabilitación y revitalización. De este modo, se ofrecerá un trabajo teórico-práctico completo, abordando la conservación patrimonial de manera integral.

PALABRAS CLAVE: Rāy Pravīṇ Mahal; Orchā; India; pinturas murales; conservación; rehabilitación; patrimonio cultural.

ABSTRACT: *A Study of the Rehabilitation Project of the Murals of Rāy Pravīṇ Mahal: An Indian Palace between two Cultures*

The present article is part of a historical-artistic research project developed from new perspectives on cultural heritage conservation. The case study is Rāy Pravīṇ Mahal, literally, the ‘Palace [of] Rāy Pravīṇ’, who was a poet, singer and dancer linked to the Bundelā court. It is an Indian garden palace from the late 16th and early 17th centuries, located on the fortress island of Orchā, in Madhya Pradeś. The article provides a theoretical study of its pictorial legacy and, in turn, a framework for its proper rehabilitation and revitalization. In this way, it offers a comprehensive theoretical-practical approach to heritage conservation.

KEYWORDS: Rāy Pravīṇ Mahal; Orchā; India; murals; conservation; rehabilitation; cultural heritage.

¹ Extracto y adaptación del Trabajo Fin de Máster (TFM) en Investigación en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ganador del premio de investigación de la Asociación Española de Estudios Interdisciplinarios sobre India (AEEII). A su vez, este estudio es la continuación del Trabajo Fin de Grado (TFG) desarrollado en la Universidad de Salamanca y publicado en *Anales de Historia del Arte*, de la Universidad Complutense de Madrid (Fernández Jubín, 2021).

1. Introducción

La ciudad de Orchā fue fundada en 1531 como la nueva capital de Bundelkhaṇḍ², siendo éste el nombre que recibieron los dominios de los *rājputas*³ Bundelā; no obstante, poco después fue conquistada por los mogoles⁴. Este hecho conllevó a que sus monumentos se cuajaran en un periodo gozne de gran intercambio cultural, dando lugar a un estilo arquitectónico, pictórico y paisajístico del que Rāy Pravīṇ Mahal es representativo.

Si bien la atención concedida al ámbito paisajístico de nuestro palacete ha sido mayor⁵, el estudio pictórico de sus murales ha sido especialmente pobre, acometiéndose siempre de manera tangencial⁶. A fin de cubrir la falta de un análisis riguroso, se ha llevado a cabo una investigación exhaustiva basada en más fuentes y en la comparación con otras pinturas *rājputas*. Para ello, el estudio histórico-artístico se ha organizado en tres niveles: el literal, el alegórico y el trascendental⁷. Estos se corresponden con la propuesta metodológica de Erwin Panofsky y su análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico, respectivamente, permitiéndonos profundizar progresivamente en la investigación. De este modo, podremos ajustar la datación de los murales con mayor fidelidad y sacar a la luz todo su trasfondo y significancia.

Este estudio teórico nos proporcionará una base sólida y objetiva desde la que delinear un plan de rehabilitación apropiado que verdaderamente satisfaga las necesidades del bien. Para tal fin, en primer lugar, se ofrecerá un análisis de las intervenciones previas,

² El territorio histórico de Bundelkhaṇḍ se desplegaba entre los actuales estados de Madhya Pradeś y Uttar Pradeś. Hoy en día, aunque no se le reconozcan límites políticos, es considerada una región con una distintiva identidad cultural por su lenguaje, sus vestimentas, su arquitectura, etc.

³ La palabra *rājā* se traduce literalmente como ‘rey’ y *rājputa* como ‘hijo [de] rey’, haciendo referencia a los clanes gobernantes que rigieron especialmente el norte y el centro del subcontinente indio.

⁴ El Imperio mogol —cuyo nombre alude a la ascendencia mongola del su fundador, Bābar— fue un poderoso estado islámico que abarcó prácticamente toda el área del subcontinente indio. Su poder se prolongó durante más de tres siglos, desde la caída del Sultanato de Dillī, en 1526, hasta la victoria del Imperio británico, en 1857.

⁵ Al respecto, cabe mencionar las aportaciones de la profesora Ruggles (2013; 2008), así como su colaboración con la historiadora Jennifer Joffe (2007). También son reseñables la tesis doctoral de Safiya Khan (2012), el artículo de Sinha y Valderrama (2014), el informe preliminar de Robberechts (2013) y su más reciente contribución junto al arquitecto Upadhyay (2018). Por último, valga citar el estudio previamente publicado por la autora, principalmente volcado a la rehabilitación y puesta en valor de la zona ajardinada del complejo palaciego (Fernández Jubín, 2021).

⁶ Hasta ahora, la mayoría de las lecturas sobre las pinturas han sido verdaderamente simplistas, reduciéndose a la mera descripción. Otros autores, por el contrario, han sido excesivamente interpretativos, llegando a identificar algunas figuras con personalidades concretas, pero sin llegar a argumentar objetivamente tales interpretaciones (Aruna, 2002: 89; Upadhyaya & Dehejia, 2019: 33; Zaweed, 2008: 1080).

⁷ La idea de distribuir la investigación en estos tres niveles ha sido tomada de la profesora Eva Fernández del Campo y su obra *Las pinturas de Ajanta. Teatro de la naturaleza en la India clásica* (2007).

así como un diagnóstico actualizado y detallado de sus vestigios pictóricos. A continuación, se propondrán una serie de estrategias de actuación orientadas a su conservación y mantenimiento físico; y, por último, se impulsará la revitalización ambiental del espacio mediante la recuperación de su uso original. La propuesta final no sólo permitirá preservar y revitalizar un monumento abandonado, sino también contextualizarlo de manera coherente, respetuosa y sostenible, en línea con las actuales tendencias internacionales que apuestan por la reutilización adaptativa del patrimonio en desuso.

2. Estudio

Tal y como hemos adelantado, la construcción del palacio propiamente dicho se inscribe entre finales del siglo XVI y principios del XVII, concretamente, bajo el patronazgo del *rājā* Rām Śāh (r. 1592-1605) (Fernández Jubín, 2021: 382 y 383). Debemos tener en cuenta que, por aquel entonces, el reino de Orchā ya era vasallo del Imperio mogol (Entwistle, 1987: 175), una condición que mantuvo desde 1577 —con la conquista del emperador Akbar— hasta el siglo XVIII —con la llegada de los *marāṭhās*⁸—. Este hecho sitúa nuestro monumento a caballo entre la cultura *rājputa* y la mogola, entre el hinduismo y el islam, convirtiéndolo en un interesante crisol desde el que estudiar dichas relaciones. Como bien se extrae de la investigación acometida, tanto el diseño del jardín, como la arquitectura y las pinturas de Rāy Pravīṇ Mahal testimonian este diálogo intercultural; no obstante, en el presente artículo nos centraremos en el legado pictórico.

2.1. Estudio preiconográfico: plano literal

Las pinturas murales que nos llegan son escasas y únicamente se despliegan bajo la logia o galería del piso superior del palacete (Fig. 1). Todas ellas se inscriben en un mudo fondo blanco y presentan un tamaño inusualmente grande. En la pared oriental (Fig. 2), las dos primeras figuras femeninas están vestidas a la manera tradicional, con un largo

⁸ El Imperio *marāṭhā* fue la potencia que dominó gran parte del subcontinente indio desde el último cuarto del siglo XVII hasta principios del XIX. A partir de entonces, Orchā quedó bajo el control del Raj británico hasta la independencia de la India en 1947.

lahamṅā moteado con rayas onduladas, a juego con un *cholī* y un *dupattā*⁹. La primera de ellas porta una pequeña copa y una jarra, mientras que la segunda sostiene un pájaro al que da de comer. De la siguiente pareja de mujeres, la primera parece llevar una bandeja de fruta y la segunda se encuentra apoyada sobre un árbol, con su pierna descansando sobre el tronco y su mano aferrada a una rama. A diferencia de las demás, esta mujer está desnuda y tan sólo le cubre un largo velo que le cae por la espalda.

Pasando a la pared meridional (Fig. 2), la figura de la izquierda porta en sus manos un abanico y una flor medio deshojada, mientras que la de la derecha presenta una postura muy dinámica gracias a su pierna flexionada y a sus manos elevadas sobre la cabeza. El siguiente espacio mural, situado al otro lado de la arcada, tan sólo conserva algunos restos de pigmentos; desgraciadamente, su generalizada pérdida no permite reconstruir o deducir los motivos originales.

Por último, en el flanco occidental (Fig. 3), tenemos la representación simétrica de dos retratos ecuestres. Ambos portan un *pagṛī* o turbante y visten un *jāma* blanquecino, bajo el cual se vislumbra otro tejido de rayas oscuras y claras. El primero de ellos prende con ambas manos las riendas del caballo; el segundo, en cambio, lo hace con una mano mientras con la otra sostiene un objeto irreconocible. Los dos caballos son similares y están inmortalizados en una postura de salto, con las cuatro patas suspendidas en el aire.

2.2. Estudio iconográfico: plano alegórico

La creencia más extendida tiende a identificar a la mujer que alza los brazos con Rāy Pravīṇ (Fig. 4) y a uno de los jinetes con su amante, el príncipe Indrajīt Siṃh —hermano del *rājā* Rām Śāh— (Aruna, 2002: 89; Upadhyaya & Dehejia, 2019: 33; Zaweed, 2008: 1080). Sin embargo, no hay indicios objetivos que demuestren esta interpretación; de hecho, parece improbable que las pinturas sean contemporáneas a la construcción del edificio y a los personajes citados, tal y como estudiaremos a continuación.

A la hora de ahondar en la iconografía que se esconde tras estas pinturas, es obligatorio recurrir a las miniaturas *rājapūtas*. Estas pinturas se extendieron principalmente

⁹ El *lahamṅā* es el nombre dado a la larga falda femenina, el *cholī* es la blusa corta que deja el abdomen al descubierto y el *dupattā* es el velo o chal que cubre la cabeza y cae sobre los hombros.

desde finales del XVI hasta el siglo XIX, de forma paralela a las miniaturas mogolas y muy influenciadas por éstas. Entre los temas más representados destacan, por un lado, las ilustraciones de los poemas erótico-románticos de los héroes y heroínas conocidos como *nāyakas* y *nāyikās*; por otro lado, contamos con las representaciones de los *rāgas* y *rāginīs*, dos conceptos musicales dominantes en la cultura india¹⁰. Esta última temática pictórica dio lugar a los llamados *Rāgamālās* —traducido como ‘guirnalda de *rāgas*’—, siendo una recopilación visual de los seis *rāgas* junto con sus treinta o treinta y seis variaciones femeninas, las *rāginīs*. Con el tiempo, los *rāgas* y las *rāginīs* acabaron adquiriendo una iconografía precisa y, de hecho, una de ellas muestra importantes concomitancias con el supuesto retrato de Rāy Pravīṇ. Se trata de una *rāginī* conocida por varios nombres: Barāḍī, Desavarāḍī, Desavirāḍī o Pūrvī. Tras cotejar numerosos *Rāgamālās*, sabemos que esta *rāginī* solía representarse medio sentada, con una pierna plegada y con ambas manos entrelazadas sobre la cabeza. El escenario consistía en un palacete ajardinado con la presencia de varias sirvientas y confidentes llamadas *sakhīs*, quienes la atendían con abanicos, copas de vino, flores y/o incienso, a fin de consolar su desesperación por la ausencia de su amado (Figs. 5 y 6).

De todos modos, aunque la representación de las *sakhīs* y del gesto de la *rāginī* coincidiera, en gran medida, con nuestro caso de estudio, el hecho de que nuestra protagonista se encuentre de pie y con una pierna flexionada parece revertir por completo aquel aire de languidez y desesperación, acercándose más a una verdadera pose de danza. Es más, si aceptáramos la teoría de estar frente a dicha *rāginī*, la presencia de la mujer desnuda apoyada sobre el árbol rompería por completo con la composición iconográfica descrita, por lo que resulta improbable que se trate de la personificación concreta de esta *rāginī*. Más bien parece que, debido a la gran difusión y fama que adquirieron los *Rāgamālās*, los gestos y las poses de las mujeres allí ilustradas actuaran como fuente de inspiración a la hora representar a las concubinas, bailarinas y músicos de la corte.

¹⁰ *Rāga* es generalmente mal traducido por ‘tono’; sin embargo, se trata de un peculiar concepto que no tiene un paralelo exacto en ningún otro sistema musical. *Grosso modo*, consiste en un esquema melódico basado en una colección de notas a partir de las cuales se improvisa, pero cada uno con un patrón rítmico característico que define la cualidad del *rāga* en base al sentimiento que evocan. Tal y como bien explica Gangoly, un *rāga* es aquello que colorea y tiñe la mente con un sentimiento preciso, con una ola de pasión o emoción; parafraseando a Mataṅga Muni en *Brhaddeśī*: “es aquello que tiene el efecto de colorear el corazón de los hombres” (Gangoly, 1947: 1 y 2).

Además, el emplear una iconografía cercana y familiar a las populares *nāyikās* y *rāginīs* permitía, en cierto modo, legitimar y proporcionar un refugio a la aristocrática poligamia y concubinato de la corte (Agarwala, 1977: 270).

Por otro lado, volviendo a la mujer que descansa sobre el árbol, ésta responde claramente a la iconografía de la *śālabhaṃjikā* (Figs. 6 y 7). Se trata de una figura muy repetida en el arte indio desde la antigüedad y consiste en la representación de una mujer apoyada sobre un árbol y sujeta a una de sus ramas. Aunque en un principio esta *yākṣī* o deidad primitiva estuviera simbólicamente relacionada con la fertilidad (Zimmer, 1992: 69), con el tiempo se convirtió en un recurso decorativo muy habitual en la arquitectura. Al igual que ocurrió con las citadas *rāginīs*, su inmenso eco conllevó a que muchos artistas acabaran recurriendo a la *śālabhaṃjikā* a la hora de tener que representar con gran dinamismo la figura femenina.

Con respecto a los dos jinetes de la pared occidental (Fig. 3), no se ha encontrado ningún atributo que permita identificar a alguno de ellos como el príncipe Indrajīt Siṃh. Tal creencia parece, más bien, fruto de las leyendas populares que colman la ciudad de Orchā. Resulta más acertado pensar que estos retratos respondan a la gran importancia que tuvieron los caballos en la cultura *rājputa*. Su representación no sólo alude a la relevancia de las cacerías y de los juegos de polo en el ámbito cortesano, sino que también simboliza el poder y la autoridad real (Thelen, 2006: 35). Debemos tener presente que el sistema *mansabdārī* que implantó el emperador Akbar desde el siglo XVI se basaba, precisamente, en la cantidad de jinetes que cada reino vasallo pudiera aportar al servicio imperial. Por extensión, la posesión de más caballos suponía un mayor estatus y, en consecuencia, su imagen podría entenderse como una forma indirecta de reafirmar el poderío del reino de Orchā.

Antes de concluir con el estudio iconográfico, cabe señalar las asombrosas concomitancias detectadas entre las pinturas de Rāy PravīṆ Mahal y las de los palacios del fuerte de Ahichatrāgarh, en la ciudad de Nāgaur, Rājasthān. En ellos, al igual que en Orchā, predomina la bidimensionalidad, con figuras de perfil en silenciosos fondos blancos y la mujer como protagonista (Agarwala, 1977: 269 y 270). Según el historiador del arte Hermann Goetz (1949: 92 y 93), los gestos y las posturas de estas mujeres están tomadas tanto de la pintura mogola —las músicas, bailarinas, cantantes, *sakhīs*, etc.—

como de la tradición hindú —las *śālabhaṃjikās*, las *nāyikās* y *rāginīs*, las mujeres lavándose el pelo, etc.—. Es evidente que la tipología general de la decoración mural se asemeja por completo a la de nuestro monumento, siendo el parecido entre algunas figuras femeninas incuestionable (Figs. 4 y 9).

Dadas las circunstancias, el desafío radica en ser capaces de unir Orchā con Nāgaur. *A priori*, la distancia que separa ambos enclaves no hace sencilla la posibilidad de que los artistas de una zona pudieran estar directamente influidos por las pinturas murales de la otra. Sin embargo, son varios los autores que hablan de una serie de migraciones de artistas a lo largo de los siglos XVII y XVIII (Goetz, 1949: 94; Singh, 2013: 173 y 174; Welch, 1985: 335). La primera oleada se dio a finales del XVII, durante el reinado del emperador mogol Aūrangzīb, cuya estricta ortodoxia religiosa le llevó a proscribir la música y la pintura en la corte. La segunda oleada devino en tiempos del ineficaz mandato del emperador Mahamad Shāh, que acabó con la devastadora invasión de Dillī a manos del persa Nādir Shāh, en el segundo cuarto del siglo XVIII. Todo ello conllevó a que muchos artistas migraran hacia los centros provinciales en busca de patronazgo, centros como Orchā y Nāgaur, capitales de Bundelkhaṇḍ y Mārwar, respectivamente. Esta situación podría explicar la conexión que presentan ambas ciudades.

No obstante, aceptar esta teoría implicaría afirmar que las pinturas de Rāy Pravīṇ Mahal son posteriores a la construcción del palacio. Lo cierto es que este hecho parece plausible, dado que la logia que acoge las pinturas también muestra indicios de pertenecer al siglo XVIII o finales del XVII. Es probable que nuestro caso de estudio sufriera una evolución muy similar y paralela a la de uno de los palacios de Nāgaur: el llamado Śīs Mahal o Akbari Mahal. Pese a construirse durante la segunda mitad del siglo XVI, en tiempos de Akbar, la presencia de elementos arquitectónicos tardíos indica que fue renovado por el *rājā* Bakht Siṃh en el XVIII¹¹ por medio de una galería circundante por el exterior y una serie de pinturas murales por el interior (Tillotson, 2010: 17, 50 y 52).

¹¹ Durante la primera mitad del siglo XVIII, el *rājā* Bakht Siṃh también construyó Hārī Rānī Mahal, el palacete que alberga el grueso de las pinturas murales de Nāgaur.

2.3. Estudio iconológico: plano trascendental

Para conocer la situación sociocultural que se esconde tras estas pinturas, es imprescindible recurrir al legado literario de Keśavdās, el poeta de Orchā que, siendo coetáneo a nuestro mecenas, nos ofrece fuentes bibliográficas directamente relacionadas con el contexto que nos concierne. Aunque procedía de una larga y prestigiosa generación de *paṇḍits*¹², cuya lengua materna era el sánscrito, Keśavdās eligió la lengua vernácula Braj Bhāṣā¹³ para desplegar su poesía¹⁴. De todas formas, su novedad no sólo radicó en escribir poesía en este dialecto, sino en cambiar el énfasis de la misma, pasando de la devoción al erotismo, es decir, pasando del estilo dominante *bhakti kāl* al naciente *śṛṅgāra kāl*. Este hecho le convirtió en un verdadero pionero, logrando que sus obras fueran ilustradas y propagadas extensamente durante los siglos venideros. De su carrera literaria, la fase que nos interesa es la correspondiente al reinado de Rām Śāh, desde finales del XVI hasta principios del XVII; no obstante, cabe aclarar que no fue este *rājā* quien abrigó a Keśavdās bajo su patronazgo, sino su hermano, el príncipe Indrajīt Siṃh¹⁵. Fruto de aquellos años fueron las famosas obras *Rasikapriyā* (1591) y *Kavipriyā* (1601) (McGregor, 1974: 126 y 127). Aunque *Rasikapriyā* fue, sin duda, su obra de mayor difusión¹⁶, es *Kavipriyā* la que realmente nos interesa, por aproximarnos al contexto directo del monumento y ofrecernos lujosos detalles en torno a la vida de los Bundelā y la cultura asociada a la corte (Busch, 2011: 39). Resulta especialmente notable la extensa cuenta que da sobre la presencia de seis *pāturas*, las cuales profesaban un gran refinamiento musical y literario a los encuentros organizados por el príncipe Indrajīt (Busch, 2015: 252). En su descripción nombra a cada una de ellas, dejando en último lugar a la incomparable Rāy Pravīṇ, bailarina, músico, cantante y, ante todo, poeta. Según

¹² Un *paṇḍit* es un sabio o erudito —por aquel entonces perteneciente a la casta más alta, los *brāhmaṇ*— versado en las distintas ramas del conocimiento y reconocido como una autoridad intelectual, pudiendo ser considerado un *guru* o maestro.

¹³ El Braj Bhāṣā es un dialecto del hindi proveniente de la región conocida como Braj Bhūmi, en Uttar Pradeś. Se trata de una lengua que adquirió especial difusión por imaginar que fue aquella con la que se manifestó el dios Kṛṣṇa, avatar de Viṣṇu.

¹⁴ Esta elección fue rompedora ya que, por aquel entonces, para un *paṇḍit* ser un escritor vernáculo suponía una caída lingüística e intelectual (Busch, 2011: 24 y 25).

¹⁵ Aunque Indrajīt Siṃh jamás llegó al estatus político de sus dos hermanos —los *rājās* Rām Śāh y Vīr Siṃh Dev—, se ganó su prestigio como hombre letrado e intelectual (Busch, 2011: 32).

¹⁶ *Rasikapriyā* consiste en una serie de poemas erótico-amorosos en torno a los *nāyakas* y *nāyikās*. Logró una gran fama y difusión, a la par de los *Rāgamālās*.

la profesora Busch (2011: 40), todo indica que *Kavipriyā* fue concebida para instruir en el arte de la poesía y, dado que la obra está expresamente dedicada a Rāy Pravīn, podría decirse que nos encontramos ante un manual de poesía escrito para la más estimada *pātura* de la corte Bundelā.

Comúnmente, el término *pātura* ha solido traducirse como ‘concubina’, ‘cortesana’ o ‘prostituta’, siendo una traducción pobre que ha infravalorado y desprestigiado el papel de estas mujeres. Sería más acertado decir que las *pāturas*¹⁷ —equivalentes a las *ṭawā’if*¹⁸ de la cultura mogola— eran hábiles y capacitadas intérpretes que se dedicaban a variadas expresiones artísticas, tales como la danza, el teatro, la música y la poesía. De hecho, lo cierto es que su presencia favoreció significativamente la continuación de la danza tradicional y de las formas musicales indias (Banerjee, 1986: 31). Estas artistas, quienes solían tomar el apelativo *Rāy*, no podían estar casadas y hacían vida en la *zanāna* (Chandramani, 1982: 97; Kothari, 1989: 41), siendo la *zanāna* el término indio alusivo al espacio de confinamiento de las mujeres —equivalente al *ḥarīm* o ‘harén’—. Cabe señalar que el apelativo *Rāy* suele traducirse por ‘laureado’, como en caso del poeta indio Bīrbal, a quien el emperador mogol Akbar otorgó el título honorífico de *kavi rāy* o ‘poeta laureado’ (Busch, 2011: 138 y 251; Jindal, 1955: 157). Este hecho no hace sino reafirmar el trato noble y distinguido que recibían tanto las *pāturas* como las *ṭawā’if*, hasta el punto de simbolizar un alto estatus social (Sreenivasan, 2006; Swapna, 2007: 325). En definitiva, se consideraba un placer privilegiado gozar de la compañía de estas mujeres altamente dotadas y cultivadas (Chandramani, 1982: 97; Trivedi, 2002).

Por ello, no ha de extrañarnos que, del mismo modo en que fue habitual promocionar grandes proyectos arquitectónicos, también fue frecuente patrocinar todo tipo de artistas —incluidas las *pāturas*— para servir al entretenimiento de la corte y jactarse del prestigio que estas actuaciones les brindaban (Busch, 2015: 252; Mukherjee,

¹⁷ La *pātura* suele identificarse también con la *ganikā* descrita en el *Nāṭya Śāstra*, el famoso tratado indio de danza, música y teatro: “debo hablar ahora de la naturaleza de aquellas mujeres que tienen numerosas cualidades tanto naturales como adquiridas. La *ganikā* debe ser hábil en la actuación y contar con las siguientes cualidades: debe estar siempre ocupada atendiendo al maestro en la enseñanza y en la aplicación de las artes; debe estar dotada de deportividad, emoción, sentimiento, temperamento, buenos modales y dulzura; debe ser conocedora de las sesenta y cuatro artes y oficios; debe ser experta en el trato con el rey, estar libre de enfermedades femeninas y tener palabras dulces y entrañables; debe ser clara en su discurso, inteligente y no dejarse vencer por la fatiga” (Bharata Muni, 1951: 548).

¹⁸ Para saber más sobre las *ṭawā’if*, véase el artículo “The courtesan tale: Female musicians and dancers in Mughal historical chronicles, c. 1556-1748” (Butler Schofield, 2012).

1972: 143). La obra *Māncarit* (1585), escrita por la *pātura* Amṛit Rāy en honor al *rājā* Mān Siṃh, testimonia este fuerte ambiente artístico en la corte de los Kachavāhā de Āmer, junto a la actual Jaypur, en Rājasthān (Busch, 2012; Chandramani, 1982: 86; Ghosh, 1975: 64; Kothari, 1989: 41).

Hemos de tener presente que, desde que Orchā pasó bajo el dominio imperial, los Bundelā no sólo se expusieron a los aires persas de los mogoles, sino que también se vieron influidos por otros *rājapūtas* envueltos en el diálogo con el sistema imperial (Busch, 2011: 46). El principado de Āmer se volvió políticamente relevante gracias a los buenos lazos estrechados con los mogoles a mediados del XVI, especialmente bajo el mandato del citado *rājā* Mān Siṃh, quien llegó a ser el líder de los aliados del emperador Akbar. Sabiendo que Mān Siṃh fue coetáneo a Rām Śāh, parece plausible que Rāy Pravīṇ Mahal se erigiera como fruto de esta fuerte influencia, y con la clara intención de contribuir a la consolidación de una imagen imperial en sintonía con la del Imperio mogol y sus aliados *rājapūtas* más poderosos. Por tanto, aunque las creencias populares tiendan a definir nuestro palacete como la residencia privada de la consorte del príncipe Indrajīt, Rāy Pravīṇ, esta teoría resulta altamente improbable (Robberechts & Upadhyay, 2018: 8). Según lo expuesto, parece que el complejo palaciego sirvió para un propósito mucho mayor, siendo concebido como un jardín de recreo artístico destinado a las actuaciones de las *pāturas* descritas por el propio poeta Keśavdās en *Kavipriyā*¹⁹:

Navraṃg Rāy es experta en las artes del comportamiento femenino.
 Cautivante como un balanceo, perturba constantemente el corazón de su amante.
 Nayanbicitra domina los *rāgas* Bhairav y Gaurī, y se deleita con el placer sexual.
 Ella es tan lustrosa como la luna en el cabello de Śiva.
 La ingeniosa Tāntaraṃg se ha sumergido en el océano de los *rāgas*,
 convirtiéndose en una verdadera ola de melodía.
 Contemplando el rostro de luna llena de su amado,
 la marea de su música se expande.
 Los dedos de Raṃg Rāy son el epítome de la destreza,
 tan pronto como toca el tambor la habitación cobra vida con su sonido.
 Los expertos han expuesto todos los aspectos teóricos de la música,
 pero Raṃgmūrti reina sobre todos ellos,
 personificando la perfección en sus poses de danza.

¹⁹ *Kavipriyā* (1601), vv. 1.48-1.57. Los versos han sido traducidos al inglés por la filóloga y especialista en literatura hindi Allison Busch (2011: 39); partiendo de su traducción, han sido castellanzados por la autora del presente artículo. Keśavdās también menciona el jardín en otros versos (Busch, 2011: 72).

Estas *pāturas* son hábiles bailando, cantando y tocando el *vīṇā*.
Todas son estudiosas, pero la incomparable Pravīṇ Rāy incluso compone poesía.
El *vīṇā* de Pravīṇ Rāy deleita los corazones de los sofisticados entendidos.

El hecho de que un poeta tan distinguido dedicara su obra a una de las *pāturas* de la corte reafirma la alta estima que se tenía hacia ellas. Demuestra, una vez más, que no eran vistas como meras concubinas, sino como verdaderas artistas capaces de ofrecer experiencias estéticas únicas. En suma, la importancia de estas mujeres radicaba en su capacidad para crear un ambiente artístico elevado y garantizar el disfrute y jactancia de la realeza. Su inmortalización en la propia galería también nos habla de su trascendencia, puesto que se trata de uno de los espacios más privilegiados del complejo palaciego²⁰.

Actualmente, Rāy Pravīṇ Mahal sigue reuniendo las condiciones necesarias para reestablecer su ambiente primigenio: cuenta con un generoso jardín con el potencial de convertirse en un vergel, una elegante arquitectura vestida con pinturas murales y un mudo escenario dispuesto a romper su silencio con la poesía, la música y la danza que, en origen, dieron sentido a este lugar.

3. Rescate

La situación administrativa y el marco legal que regula el bien avalan la iniciativa de rescate. Pese a su estado de abandono, actualmente, el complejo entero es de titularidad pública y está destinado al turismo. Hasta 1956, su gestión corrió a cargo del Archaeological Survey of India (ASI); desde entonces, está en manos del Directorate of Archaeology, Archives and Museums de Madhya Prades (Robberechts, 2013: 10) y se encuentra regulado por tres leyes: Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act (Act nº 24, 1958); Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Act of Madhya Prades (Act nº 12, 1964); y Ancient Monuments and Archaeological Sites and Remains Amendment Bill (Bill nº 107, 2017).

²⁰ Su disposición elevada y diáfana lo convierten en un fresco y bello mirador orientado, por un lado, a sus jardines privados y, por otro lado, al principal palacio real del fuerte. Para los días más calurosos, el complejo dispone de una planta semisoterrada con una pequeña fuente en el centro. Véase anexo.

3.1. Intervenciones previas

Desgraciadamente, hasta hace relativamente poco ninguna de las organizaciones gestoras se ha dedicado a generar informes en torno a las intervenciones realizadas, lo cual nos deja en una situación de completa ceguera documental. La única actuación sobre las pinturas de la que tenemos constancia se remonta a 2009, momento en el que se llevó a cabo una limpieza química (Robberechts & Upadhyay, 2018: 26). Aunque no dispongamos de más datos al respecto, lo cierto es que se han detectado fuertes abrasiones en varias zonas de la superficie mural, sobre todo en la vestimenta de algunas mujeres (Fig. 10), probablemente como consecuencia de la mencionada limpieza.

Asimismo, también se han hallado indicios de la aplicación de una posible capa protectora sintética sobre las figuras. Esta suposición se basa en la detección de bastas pinceladas de un tono marrón claro, además de la presencia de bandas horizontales goteantes del mismo color (Fig. 11). Puesto que estos restos ya aparecen en fotografías de 2005, sabemos que su aplicación se anticipa a la citada intervención de 2009; por desgracia, no hay constancia de ninguna actuación previa.

Ante la total ausencia de información, hemos recurrido al citado caso de Nāgaur, por observarse allí también similares bandas marrones goteantes. Según el informe de INTACH de 1986, dichas bandas se corresponden a un intento de reconversión del ennegrecimiento de algunas figuras, para cuyo propósito se aplicó una capa protectora compuesta por una solución del 3% de acetato de polivinilo (PVAc) en tolueno (Agrawal, 1989: 45-53; Bogin et al., 2012: 86). Esta sustancia, al margen de no haber logrado revertir la alteración de la pigmentación, presenta un gran problema: la temperatura de transición vítrea del PVAc ronda los 30-45°C, una temperatura frecuente tanto en Nāgaur como en Orchā; en estas condiciones este material acaba goteando y volviéndose pegajoso, atrapando fácilmente el polvo a la superficie. Cuando las temperaturas vuelven a descender, el PVAc se endurece y tanto las gotas como la suciedad quedan fijadas (Bogin, 2005: 11 y 12), ofreciendo la actual apariencia sucia de las pinturas. Dado que los murales de Orchā también presentan un ennegrecimiento similar al de Nāgaur, parece plausible que las bandas marrones que observamos en Rāy Praviṇ Mahal se correspondan con una capa protectora de PVAc aplicada con el mismo fin. No obstante, será necesario

un estudio químico que determine la naturaleza compositiva de esta sustancia y permita corroborar o descartar la teoría planteada.

3.2. Diagnóstico actual

Las escasas pinturas que nos llegan se encuentran en un mal estado de conservación, siendo seis los principales problemas que les afligen. Tal y como veremos a continuación, aunque algunos de ellos se deben a las condiciones ambientales, otros daños responden a la acción humana. En primer lugar, cabe mencionar la pérdida de la pigmentación ocasionada por lagunas en el soporte pictórico. Es el caso de la figura femenina situada en el extremo izquierdo de la pared oriental. En segundo lugar, destaca el generalizado desvanecimiento de la pigmentación a causa de microdesconchones. Este desgaste pictórico está presente, sobre todo, en el jinete izquierdo y en los rostros de algunas mujeres (Figs. 12 y 13). Los daños parecen fruto de las adversas condiciones climáticas: en verano, la temperatura media alcanza los 45°C e inmediatamente después llega el monzón, dejando a su paso abundantes precipitaciones durante tres meses. Este contexto de altas temperaturas y humedad, sumada a la configuración abierta de la galería que cobija las pinturas, conlleva a que los murales queden muy expuestos a las inclemencias climáticas, implicando la progresiva pérdida de la pigmentación.

En tercer lugar, contamos con el ya mencionado ennegrecimiento del pigmento correspondiente a la piel, un problema también presente en las pinturas de Nāgaur. Como bien demostraron los estudios llevados a cabo en aquellos murales, dicha alteración se producía en las composiciones a base de plomo (Bogin, 2005: 11, 24 y 29; Bogin et al., 2006: 31, 49 y 54; 2016: 83). Aunque no se hayan comprendido del todo los mecanismos que producen el ennegrecimiento, la investigación desarrollada por Giovannoni, Matteini y Moles revela que tal vez se deba a la reacción del plomo con la alcalinidad de la cal contenida en el *intonaco*. Las recreaciones llevadas a cabo en el laboratorio constataron que el pigmento blanco a base de plomo aplicado con una técnica al fresco producía un componente negruzco debido a la oxidación del plomo (Giovannoni et al., 1990: 22).

En cuarto lugar, son reseñables los problemas derivados del vandalismo: desde incisiones en los vestidos hasta actos agresivos de censura contra las partes íntimas de la

śālabhamjikā. El cotejo de varias fotografías releva que ésta ya sufría daños en 2005; desgraciadamente, ha seguido siendo objeto de ensañamiento desde entonces (Fig. 12).

Por último, tal y como hemos expuesto líneas atrás, destacan los daños derivados de las intervenciones anteriores. Nos referimos, por un lado, a la fuerte abrasión de algunas superficies como consecuencia de un aparente intento de limpieza (Fig. 10); y, por otro lado, a la aparente aplicación de una capa protectora sintética para revertir el ennegrecimiento pictórico —probablemente de acetato de polivinilo (PVAc)—. Desafortunadamente, la naturaleza de esta sustancia, sumada a las condiciones climáticas, han acabado confiriendo a las pinturas una apariencia sucia y degradante (Fig. 11).

3.3. Propuesta de actuación

La formación de un equipo multidisciplinar constituye una condición previa indispensable para el correcto abordaje de toda intervención patrimonial. Teniendo en cuenta la disposición de tal equipo, a continuación, se enumeran una serie de propuestas de actuación en función de su urgencia y prioridad:

1. La primera medida se orienta a la necesidad de estabilizar las pinturas y contener la progresiva pérdida de las mismas. Aunque, *a priori*, algunos de los males parezcan consecuencia directa de las condiciones ambientales, es menester un exhaustivo análisis de las pinturas que ayude a determinar las causas exactas de su degradación, poniendo especial atención a las condiciones de aislamiento de la azotea.
2. Los problemas derivados de la azotea parecen responder a alguna filtración o al inapropiado desagüe de las aguas pluviales, cuyo estancamiento provoca que la humedad acabe traspasando a la galería. Tras estudiar debidamente las causas y valorar las reparaciones pertinentes, durante el monzón se sugiere reforzar la protección cubriendo la azotea con una gruesa lona aislante. Esta medida también fue aplicada en Nāgaur a fin de reducir la humedad procedente de la cubierta (Bogin et al., 2016: 107).
3. Puesto que algunos de los daños más críticos derivan del vandalismo, será fundamental valorar distintas medidas para combatirlo. Para tal propósito, en primer lugar, se exige aumentar la vigilancia del lugar y, al mismo tiempo, se recomienda escudar las pinturas bajo un cristal protector —una idea también sugerida por INTACH en su informe más reciente (Robberechts & Upadhyay, 2018: 41)—. Lo cierto es que, actualmente, Rāy

Pravīṅ Mahal no dispone de cámaras de vigilancia y cuenta únicamente con un guarda de seguridad para la inspección de un área superior a 11.000m².

4. Asimismo, es esencial analizar la presunta capa protectora de PVAc. De confirmarse esta sustancia, su eliminación resulta crucial para garantizar la conservación de las pinturas a largo plazo. Al parecer, al margen de acelerar el ensuciamiento de los murales, el mayor riesgo que implica el PVAc es que con el tiempo puede volverse insoluble y provocar daños irreversibles, particularmente en contextos externos (Bogin et al., 2006: 39; Schwartzbaum et al., 1988). Para su eliminación se anima a valorar la intervención acometida en Nāgaur, donde la acetona fue seleccionada como el agente de limpieza más apropiado (Bogin et al., 2006: 32; 2012: 119). En dicho procedimiento fueron dos los métodos testados: el primero, la aplicación mecánica y directa de la acetona a través de hisopos de algodón; el segundo, su aplicación indirecta mediante un tejido absorbente conocido como *Contec C2*, siendo este método el más solvente. De todos modos, es preciso que un equipo de especialistas determine la solución más conveniente para el caso que nos ocupa.
5. Respecto al ennegrecimiento generalizado de las figuras, no parece ético proceder a ningún intento de reconversión. Así se decidió también en Nāgaur y su decisión parece razonable teniendo en cuenta que las intervenciones han de ser mínimas, priorizando siempre la conservación frente a la restauración. De todas formas, será necesario un estudio químico que teste los productos de limpieza más aptos para evitar empeorar dicho ennegrecimiento.
6. Por último, resulta imprescindible la implantación de un Plan de Conservación Preventiva que permita asegurar la perdurabilidad del monumento a largo plazo. Al fin y al cabo, el medio más efectivo y sostenible para preservar un bien es la conservación y la prevención de riesgos. Por ello, el correcto diseño de un protocolo de seguimiento, control y mantenimiento es esencial para evitar futuras restauraciones.

4. Revitalización

Una vez consolidado el legado material del monumento, se propone revitalizar el espacio a través del rescate de sus funciones originales: la danza, la música y la poesía. Esta iniciativa, además de ayudar a contextualizar el monumento y poner al visitante en

contacto con el arte indio, también enriquecería la oferta cultural de la ciudad y permitiría dar a conocer a todo un público nacional e internacional el folklore de la histórica región a la que pertenece Orchā: Bundelkhaṇḍ.

Bundelkhaṇḍ cuenta con una gran colección de bailes populares, tales como *Rāī*, *Ravala*, *Diwārī*, *Badhaiya*, *Saira*, *Jawara*, *Akhada*, *Shaitan* y *Dhimrai*²¹. Rāy Praviṇ Mahal se presenta como un espacio apropiado para el desarrollo de modestos eventos que permitan divulgar esta diversidad de danza y música *bundelī*. Para ello, no sólo se propone la contratación de músicos y bailarines profesionales, sino que también se anima a formar e instruir a los y las locales en estas prácticas artísticas, con el fin de hacerles partícipes de la transmisión de su propio legado cultural. En definitiva, el espacio de Rāy Praviṇ Mahal podría convertirse tanto en una escuela como en un escenario de arte folclórico *bundelī*. Junto a ello, también se propone la inclusión de recitales de poesía que permitan difundir los versos del gran poeta local, Keśavdās, y los de su discípula, Rāy Praviṇ, cuyo talento le hizo protagonista de diversas leyendas, hasta el punto de llegar a inmortalizar este monumento con su nombre.

En resumen, esta iniciativa, además de enriquecer la visita al palacio ajardinado, también contribuiría a contextualizarlo históricamente y a revalorizarlo de manera respetuosa y sostenible, a diferencia de la última alternativa ofrecida por Robberechts y Upadhyay (2018: 44), quienes sugerían emplear el espacio para la celebración de eventos privados, como bodas. Esta propuesta no sólo implicaría una obra de gran envergadura —incluyendo la instalación de una cocina y baños públicos en el interior del complejo—, sino que también mermaría la autenticidad y el carácter testimonial del monumento por no ser fiel a su contexto histórico-artístico. Por el contrario, nuestra iniciativa no requeriría la reinención del espacio, dado que ya está adaptado al desarrollo de la danza, la música y la poesía gracias a la existencia de un escenario en la zona ajardinada. Tampoco sería necesaria una gran inversión en materia de luz y sonido, puesto que se apostaría por la música en directo; no obstante, para los posibles efectos lumínicos que quisieran aportarse, tal vez podrían aprovecharse algunos de los recursos que ya dispone el fuerte de Orchā para el espectáculo de luz y sonido que ofrece a diario. Como vemos, esta propuesta nos permitiría revitalizar el monumento y, al mismo tiempo, renovar la

²¹ Todos estos bailes son interpretados en el festival anual conocido como *Bundelī Utsav*, celebrado por la ONG Bundeli Vikas Sansthan en la pequeña localidad de Basarī, a 150km al este de Orchā.

oferta cultural de la ciudad, no sólo a través de la luz y el sonido, sino también mediante el movimiento y el sentimiento que ofrecen la danza, la música y la poesía india.

5. Conclusiones

El presente trabajo, además de acometer la investigación histórico-artística de un bien patrimonial, ha tratado de ir más allá, entendiendo que el sentido de tal estudio teórico radica en el establecimiento de los criterios para una acertada intervención. Este enfoque teórico-práctico nos ha permitido ofrecer un abordaje integral en torno a un monumento indio falto de reconocimiento.

A través del estudio pictórico hemos afinado la datación y determinado las posibles fuentes de inspiración de las imágenes, pudiendo familiarizarnos, a su vez, con el contexto sociocultural asociado a las mujeres y artistas allí representadas, las *pāturas*. Asimismo, la investigación nos ha habilitado conocer la naturaleza del ambiente que impregnaba el espacio, concluyendo que las principales expresiones artísticas ejercidas por las *pāturas* en Rāy Pravīṇ Mahal eran la danza, la música y la poesía. Todo ello nos ha puesto en contacto con el trasfondo y las motivaciones sociopolíticas implícitas a la construcción del palacio, atestiguando el estrecho diálogo entre la cultura *rājputa* y la mogola por aquellos tiempos.

Este *corpus* teórico previo, al margen de contribuir a cubrir la ausencia de un estudio riguroso sobre el monumento, nos ha permitido establecer los fundamentos para una correcta conservación y restauración de su legado material e inmaterial. Para tal fin, en primer lugar, se ha ofrecido un diagnóstico actualizado de sus restos pictóricos y, en función a ello, una serie de propuestas. Éstas se han reducido a la mínima intervención, procurando contrarrestar el espíritu excesivamente restaurador de las actuaciones anteriores. Por último, se ha incentivado la revitalización del ambiente por medio de la recuperación de sus prácticas originales: la danza, la música y la poesía. Esta iniciativa, además de revitalizar el monumento, contribuiría a contextualizarlo de manera coherente a sus valores histórico-artísticos, facilitando, además, la aproximación del visitante a la cultura y a la estética del arte indio. Concretamente, se ha apostado por las expresiones

artísticas regionales, a fin de convertir Rāy Pravīṇ Mahal en un espacio para la visibilización y difusión del arte folclórico de Orchā.

En definitiva, el presente estudio patrimonial ha tratado de ofrecer un trabajo interdisciplinar en línea con los actuales principios de la UNESCO y del Marco Europeo de Actuación sobre el Patrimonio Cultural. Al recuperar e integrar el monumento en la oferta cultural contemporánea de la ciudad, no sólo aseguramos su mantenimiento a largo plazo, sino también el enriquecimiento de la experiencia de la comunidad local y de los visitantes, fomentando las relaciones interculturales. En este sentido, nuestro trabajo no sólo se presenta como un ejercicio de preservación histórico-artística, sino también como un acto de compromiso con el presente y el futuro de la región.

OBRAS CITADAS

- AGARWALA, R. (1977). "The Marwar murals", *Artibus Asiae*, Vol. 39, N° 3/4: 268-272. <https://doi.org/10.2307/3250168>
- AGRAWAL, O. P. (1989). *Examination and conservation of wall paintings of Sheesh Mahal, Nagaur: A programme under National Project on Wall Paintings*, Lucknow: INTACH Conservation Centre.
- ARUNA, D. (2002). *Orchha paintings*, Delhi: Sharada Publishing House.
- BANERJEE, P. (1986). *Dance in Thumri*, Delhi: Abhinav Publications.
- BHARATA MUNI. (1951). *Nāṭyaśāstra*, Calcutta: Asiatic Society of Bengal.
- BOGIN, S. (2005). *Ahhichattragarh Fort and palace complex: A preliminary survey of the wall paintings*, London: Courtauld Institute of Art. <https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/nagaur/Bogin%2B2005%2BNagaur%2BSurvey.pdf>
- BOGIN, S., MARTIN DE FONJAUDRAN, C., & TRINGHAM, S. (2006). *The wall paintings of Ahhichattragarh, Nagaur: Report on the investigations and treatment undertaken in february-march 2006 and proposals for future conservation*, London: Courtauld Institute of Art. [https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/nagaur/Bogin%2Bet%2Bal%2B2006%2BNagaur%2BSurvey%2BReport%2B\(SECURED\).pdf](https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/nagaur/Bogin%2Bet%2Bal%2B2006%2BNagaur%2BSurvey%2BReport%2B(SECURED).pdf)
- BOGIN, S., MARTIN DE FONJAUDRAN, C., & TRINGHAM, S. (2012). *The Sheesh Mahal at Nagaur Fort, Rajasthan, India: Conservation and training programme 2007-2011*, London: Courtauld Institute of Art. <https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/nagaur/Bogin%2Bet%2Bal.%2B2007->

11%2BSheesh%2BMahal_Low%2BRes%2B%26%2Bed%2B%28SE-CURED%29.pdf

- BOGIN, S., MARTIN DE FONJAUDRAN, C., & TRINGHAM, S. (2016). *Nagaur Conservation Programme Phase 5: Project data January-February 2016*, London: Courtauld Institute of Art. https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/nagaur/NAG16_red.pdf
- BUSCH, A. (2011). *Poetry of kings: The classical hindi literature of Mughal India*, Oxford: Oxford University Press.
- BUSCH, A. (2012). "Portrait of a Raja in a Badshah's World: Amrit Rai's Biography of Man Singh (1585)", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 55, Nº 2/3: 287-328. <https://doi.org/10.1163/15685209-12341237>
- BUSCH, A. (2015). "Listening for the context: Turning into the reception of riti poetry". En F. Orsini & K. Butler (eds.), *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, Cambridge: Open Book Publishers: 249-282.
- BUTLER SCHOFIELD, K. (2012). "The courtesan tale: Female musicians and dancers in Mughal historical chronicles, c. 1556-1748", *Gender & History*, Vol. 24, Nº 1: 150-171. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2011.01673.x>
- CHANDRAMANI. (1982). "Gunijankhana". En J. N. Asopa (ed.), *Cultural Heritage of Jaipur*, Jodhpur: United Book Traders: 95-107.
- ENTWISTLE, A. W. (1987). *Braj: Centre of Krishna pilgrimage*, Groningen: E. Forsten.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E. (2007). *Las pinturas de Ajanta: Teatro de la naturaleza en la India Clásica*, Madrid: Abada Editores.
- FERNÁNDEZ JUBÍN, S. (2021). "Conservando cuerpos, restaurando almas. Plan Director para la recuperación de Rāy Pravīṇ Mahal y sus jardines", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 31: 379-406. <https://doi.org/10.5209/anha.78064>
- GANGOLY, O. C. (1947). *Ragas and raginis*, Bombay: Nalanda Books on Asian Art.
- GHOSH, R. (1975). *Aspects of seventeenth century rajasthani paintings: A study of its cultural sources* [Tesis doctoral], Calcutta: University of Calcutta. <https://shodhganga.inflibnet.ac.in:8443/jspui/handle/10603/158220>
- GIOVANNONI, S., MATTEINI, M., & MOLES, A. (1990). "Studies and developments concerning the problem of altered lead pigments in wall painting", *Studies in Conservation*, Vol. 35, Nº 1: 21-25. <https://doi.org/10.1179/sic.1990.35.1.21>

- GOETZ, H. (1949). "The Nāgaur School of Rājput painting (18th century)", *Artibus Asiae*, Vol. 12, N° 1/2: 89-98. <https://doi.org/10.2307/3248310>
- JINDAL, K. B. (1955). *A History of Hindi Literature*, Allahabad: Kitab Mahal.
- KHAN, S. (2012). *Building traditions in Bundelkhand: 1000 AD-1700 AD* [Tesis doctoral], Aligarh: Aligarh Muslim University. <https://core.ac.uk/download/pdf/144524831.pdf>
- KOTHARI, S. (1989). *Kathak: Indian Classical Dance Art*, Delhi: Abhinav Publications.
- MCGREGOR, R. S. (1974). *A History of Indian Literature: Modern Indo-Aryan literatures. Hindi literature of the nineteenth and early twentieth centuries*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- MUKHERJEE, I. (1972). *Social status of North Indian women, 1526-1701 AD*, Agra: Shiva Lal Agarwala.
- ROBBERECHTS, G. (2013). *Orchha. Rai Praveen Palace and Gardens: A proposal for a better understanding and subsequent action*, Leuven: INTACH Belgium.
- ROBBERECHTS, G., & UPADHYAY, N. (2018). *Orchha. Rai Praveen Palace & Gardens. Proposal Inception Report*, Leuven: INTACH Belgium.
- RUGGLES, D. F. (2008). *Islamic gardens and landscapes*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- RUGGLES, D. F. (2013). "At the margins of architectural and landscape history: The Rajputs of South Asia", *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, Vol. 30: 95-117. <https://www.jstor.org/stable/42751917>
- RUGGLES, D. F., & Joffe, J. (2007). "Rajput gardens and landscapes". En M. Conan (ed.), *Middle East garden traditions: Unity and diversity*, Washington: Dumbarton Oaks: 269-286.
- SCHWARTZBAUM, P. M., ZARI, D., TINT, U. B., & LAZZARINI, L. (1988). "The conservation of the mural paintings and external stuccoes of the temples of pagan", *Studies in Conservation*, Vol. 33, N° 2: 103-107. <https://doi.org/10.1179/sic.1988.33.1.103>
- SINGH, K. (2013). "A knowing look: Appropriation and subversion of the Mughal idiom in Rajput paintings of the eighteenth century". En M. Sharma & P. Kaimal (eds.), *Indian painting: Themes, histories, interpretations. Essays in honour of B. N. Goswamy*, Bangalore: Grantha Corporation: 168-175.
- SINHA, A., & Valderrama, A. (2014). "The oracle landscape of Orchha, India: Reclaiming the lost heritage", *Journal of Cultural Geography*, Vol. 31, N° 3: 304-325. <https://doi.org/10.1080/08873631.2014.943932>

- SREENIVASAN, R. (2006). "Drudges, dancing-girls, concubines: Female slaves in Rajput polity, 1500-1850". En I. Chatterjee & R. M. Eaton (eds.), *Slavery and South Asian History*, Indiana University Press: 136-161.
- SWAPNA, R. D. (2007). *The role of women during Mughal rule: 1526 to 1707* [Tesis doctoral], Dharwad: Karnatak University. <http://archive.org/details/TheRoleOfWomenDuringMughalRule1526To1707>
- THELEN, E. (2006). *Riding Through Change: History, Horses and the Restructuring of Tradition in Rajasthan* [Trabajo Fin de Grado], Washington: University of Washington. <https://digital.lib.washington.edu:443/researchworks/handle/1773/2588>
- TILLOTSON, G. H. R. (2010). *Nagaur: A garden palace in Rajasthan*, Jodhpur: Mehrangarh Museum Trust.
- TRIVEDI, M. (2002). "Female performing artists in Northern India: A survey". En A. Jan Qaisar & S. Prakash Verma (eds.), *Art and culture: Painting and perspective*, Delhi: Abhinav Publications: 153-171.
- UPADHYAYA, N. P., & DEHEJIA, H. (2019). *Paintings of Bundelkhand: Some remembered, some forgotten, some not yet discovered*, Delhi: D.K. Printworld.
- WELCH, S. C. (1985). *India: Art and culture, 1300-1900* (2ª ed.), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- ZAWOOD, S. (2008). "Wall paintings at Orchha", *Proceedings of the Indian History Congress*, Vol. 69: 1076-1082. <http://www.jstor.org/stable/44147269>
- ZIMMER, H. (1992). *Myths and symbols in Indian art and civilization* (8ª ed.), Princeton: Princeton University Press.

SARA FERNÁNDEZ JUBÍN es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Recientemente, ha trabajado como especialista en Historia del Arte y Conservación en la Subdelegación del Gobierno en Gipuzkoa, estudiando el patrimonio estatal de la provincia. Actualmente, se encuentra desarrollando una tesis doctoral centrada en la reconciliación entre desarrollo urbano y la conservación patrimonial, tomando como caso de estudio los cuarteles de Loiola, en Donostia/San Sebastián.

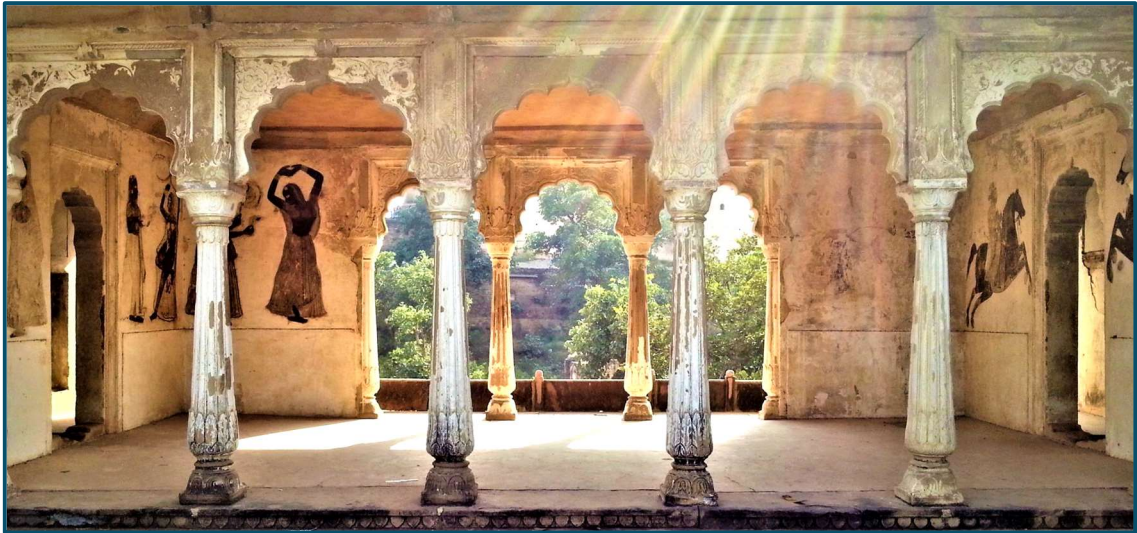


Figura 1. Vista de los murales de Rāj Praviṇ Mahal en la galería de la planta superior. Elaboración propia, 2018.



Figura 2. Pinturas murales de la pared oriental (izquierda) y meridional (derecha). Manfred Sommer, Flickr.com, 2014.

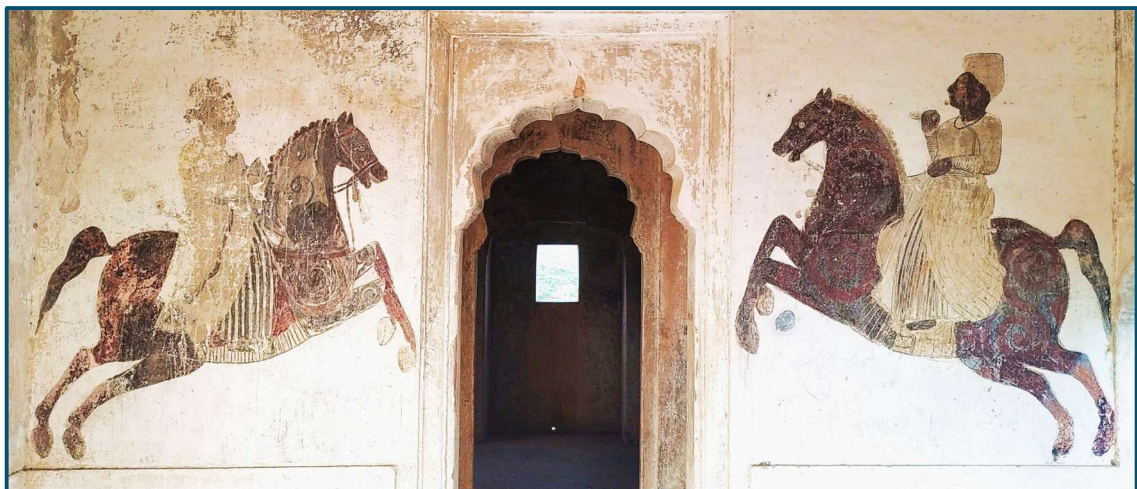


Figura 3. Pinturas murales de la pared occidental. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.



Figura 4. Figura identificada popularmente con Rāy Pravīṇ. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.

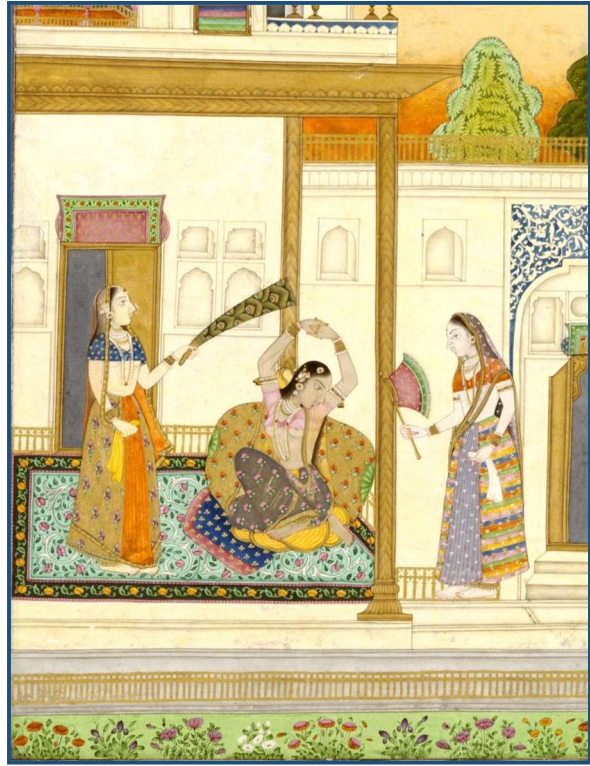
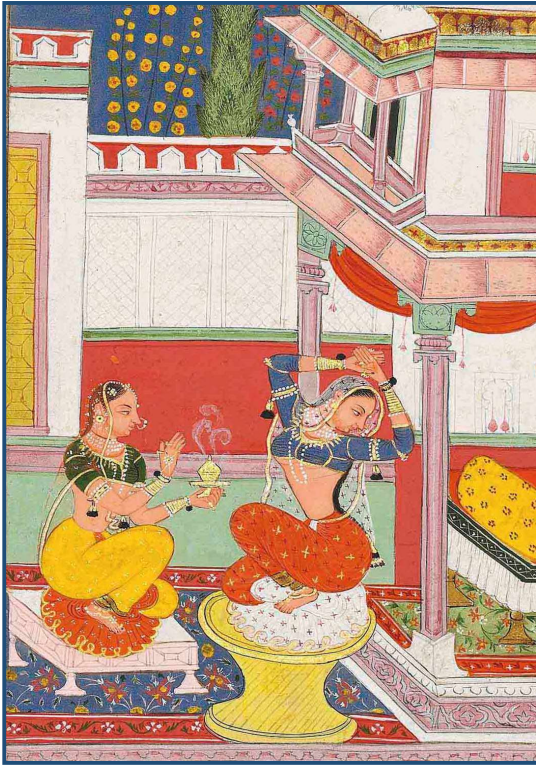


Figura 5. A la izquierda, detalle de *Desavarāḍī rāginī*, en Būmḍī, circa 1680, Christie's. A la derecha, detalle de *Pūrvī rāginī*, en Hyderabad, circa 1770, Victoria and Albert Museum Collections.

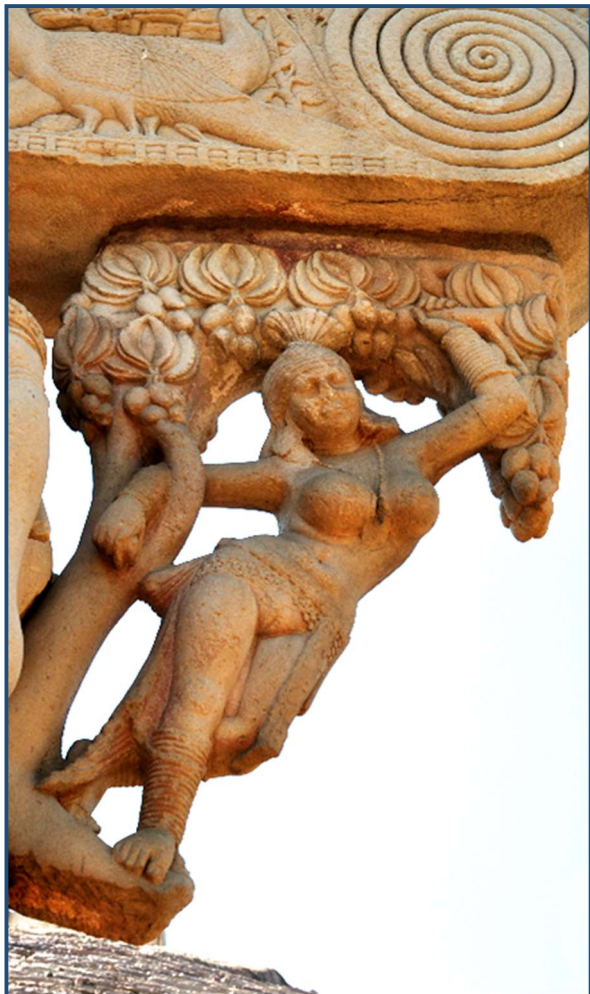
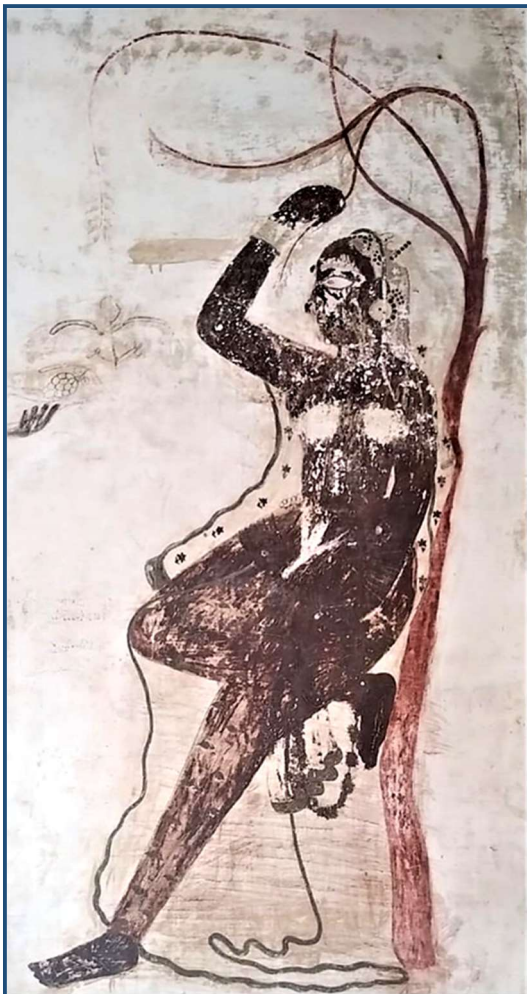


Figura 6. Figura que responde a la iconografía de la *śālabhāṃjikā*. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.

Figura 7. *Śālabhāṃjikā* en la torana oriental de la *stūpa* de Aśoka. Biswarup Ganguly, Wikimedia Commons, 2013.



Figura 8. Pinturas murales de Hārī Rānī Mahal, en Nāgaur. Detalle de dos bailarinas acompañadas de sus *sakhīs*, muy semejantes a las que encontramos en Orchā. Stephanie Bogin, Courtauld Institute of Art, 2005.



Figura 9. Ejemplo de abrasión en la vestimenta de una figura femenina. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.



Figura 10. A la izquierda, detalle de la aparente aplicación de una capa protectora sobre una figura. A la derecha, vista de una banda del mismo tono con la presencia de goteo. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.



Figura 11. Apreciable pérdida de la pigmentación y de los brutales actos de vandalismo en las zonas íntimas de la *śālabhamjikā*. A la izquierda, autor desconocido, Hat.net, 2005. A la derecha, cortesía de Tíscar Lara, 2019.

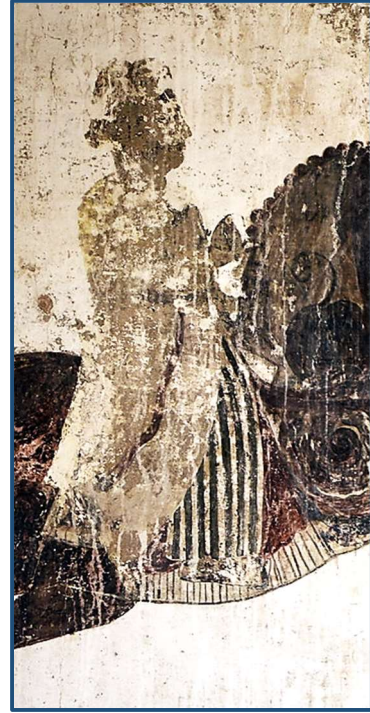


Figura 12. Ejemplo de la pérdida del pigmento por microdesconchones. Cortesía de Tíscar Lara, 2019.