

Conservando cuerpos, restaurando almas. Plan Director para la recuperación de Rāy Pravīṇ Mahal y sus jardines¹

Sara Fernández Jubín²

Recibido: 1 de febrero de 2021 / Aceptado: 12 de abril de 2021

Resumen. El proyecto en cuestión consiste en un Plan Director para la recuperación, en cuerpo y alma, de Rāy Pravīṇ Mahal y sus jardines, en Orchā, India. Con esto nos referimos, por un lado, a la conservación del monumento físico per se –el cuerpo– y, por el otro, a la restauración de su atmósfera primigenia, de su ambiente artístico –el alma–. Se ha buscado, por tanto, rescatar y redestinar este espacio: primero consolidando sus vestigios arquitectónicos, pictóricos y paisajísticos, para luego cederle el protagonismo a la mujer y al desarrollo de las artes efímeras que dieron sentido a aquel lugar: la danza, la música y la poesía. En el presente artículo, en cambio, nos centraremos en la cuestión paisajística y en los jardines que envuelven al monumento.

Palabras clave: Rāy Pravīṇ Mahal; Orchā; India; conservación; restauración; jardín; paisajismo; danza; música; poesía.

[en] Conserving bodies, restoring souls. Master Plan for the recovery of Rāy Pravīṇ Mahal and its gardens

Abstract. The project in question consists in a Master Plan for the recovery, body and soul, of Rāy Pravīṇ Mahal and its gardens, in Orchā, India. By this we mean, on the one hand, the conservation of the physical monument per se –the body– and, on the other hand, the restoration of its original atmosphere, of its artistic ambient –the soul–. Therefore, it has been sought to rescue and redirect this space: first by consolidating its architectural, pictorial and landscape vestiges, and then giving prominence to women and the development of the ephemeral arts that gave sense to that space: dance, music and poetry. In this article, instead, we will focus on the landscape and the gardens that surrounds the monument.

Keywords: Rāy Pravīṇ Mahal; Orchā; India; conservation; restoration; garden; landscape; dance; music; poetry.

Sumario. 1. Conocimiento del monumento. 1.1. Plano espacio-temporal: contexto geográfico-histórico. 1.2. Plano literal: nivel preiconográfico. 1.3. Plano alegórico: nivel iconográfico. 1.4. Plano trascendental: nivel iconológico. 2. Conservación del cuerpo. 2.1. Diagnóstico. 2.2. Propuesta de actuación. 3. Restauración del alma. 3.1. Diagnóstico. 3.2. Propuesta de actuación. 4. Conclusión. Anexo. Bibliografía.

Cómo citar: Fernández Jubín, Sara (2021). Conservando cuerpos, restaurando almas. Plan Director para la recuperación de Rāy Pravīṇ Mahal y sus jardines, en *Anales de Historia del Arte* nº 31 (2021), 379-405.

¹ El presente artículo forma parte del Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte defendido en 2020 para la Universidad de Salamanca.

² Universidad de Salamanca
sara.fernandez.jubin@usal.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7800-4835>

1. Conocimiento del monumento

1.1. Plano espacio-temporal: contexto geográfico-histórico

Rāy Pravīṅ Mahal –literalmente, «Palacio (de) Rāy Pravīṅ»– es un complejo compuesto por un palacete y sus jardines adyacentes. Se encuentra en la pequeña y discreta localidad de Orchā, en el estado de Madhya Pradeś, en la India central. Se trata de una región salvaje labrada por el insaciable paso del río Betwā que, debido a su poderoso caudal y a la planicie del terreno, se derrama por la llanura dispersándose en numerosos brazos que abrazan islas y grandes rocas de arenisca y basalto³. Este río, el cual confluye con el famoso Yamunā más adelante, nutre una vasta tierra de cultivo y de densos bosques que en su día se traducían en una impenetrable jungla capaz de cobijar y guarecer una fortaleza. Esta disposición geográficamente estratégica fue lo que debió de convencer al *rājā* Rudra Pratāp Siṃh Bundelā para fundar, en 1531, la ciudad de Orchā como la nueva sede de los *rājapūtas*⁴ Bundelā, es decir, como la nueva capital de Bundelkhaṇḍ⁵. Así pues, a partir del primer tercio del XVI se inició la construcción de la fortaleza sobre la gran isla que se levanta frente a la actual ciudad, a la manera de un *jal durg* o «fuerte de agua», siguiendo una de las propuestas defensivas del conocido tratado de arte *Śilpa Śāstra*⁶. El palacio ajardinado que nos concierne se levanta en esta misma isla, a intramuros de la primera muralla edificada (fig. 1).



Figura 1. Mapa de Orchā con la ubicación de Rāy Pravīṅ Mahal en rojo. Fotografía tomada de Google Earth y editada por la autora.

³ Sinha, A. y Valderrama, A. (2014). The oracle landscape of Orchha, India: reclaiming the lost heritage. *Journal of Cultural Geography*, 31(3), 307. <http://dx.doi.org/10.1080/08873631.2014.943932>

⁴ La palabra *rājā* se traduce literalmente como «rey» y *rājapūta* como «hijo de rey, haciendo referencia a los clanes gobernantes pertenecientes a la casta *kṣatriya* –la casta guerrera– que rigieron especialmente el norte y el centro del subcontinente indio desde el siglo XVI en adelante.

⁵ Bundelkhaṇḍ, literalmente «región (de los) Bundelā», fue el nombre que recibieron los dominios de los *rājapūtas* Bundelā. Se trata de una región geográfica y cultural desplegada entre lo que hoy en día denominamos Madhya Pradeś y Uttar Pradeś. Actualmente a la antigua región de Bundelkhaṇḍ se le reconoce una distintiva identidad cultural por su lenguaje, sus vestimentas, su arquitectura, etc.

⁶ Sinha, A. y Valderrama, A. (2014) *op. cit.*, 307.

Según la datación que propone el Directorate of Archaeology, Archives and Museums of Madhya Pradesh, el complejo fue construido en 1572, lo cual nos sitúa en el reinado de Madhukar Śāh –hijo del fundador–, justo antes del primer enfrentamiento contra el Imperio mogol a finales de esa misma década, concretamente en 1577. También se dice que fue erigido de la mano del príncipe Indrajīt Siṃh –hijo menor de Madhukar y hermano de los dos próximos *rājās* de Orchā– en honor a su consorte Rāy Pravīṇ, una bailarina, cantante y poeta asociada a la corte de los Bundelā. No obstante, la presencia de otro cartel gubernamental que arroja información errónea y contradictoria sobre el monumento parece restar credibilidad a los estudios que se han hecho al respecto. Tras haber profundizado hondamente en el contexto de la obra, ninguna de las fechas propuestas parece encajar del todo. Dado que en el presente artículo no procede explayarnos demasiado en esta cuestión, remito a la lectura del Plan Director original para conocer los argumentos que nos llevan a esta conclusión y a la siguiente hipótesis.



Figura 2. Detalle de Orchā. Las plantas en rosa son jardines, siendo la de Rāy Pravīṇ Mahal aquella situada al norte de Jahāngīr Mahal. Cortesía de Amita Sinha.

Lo que parece más factible es que Rāy Pravīṇ Mahal fuera construido de manera conjunta con Jahāngīr Mahal, el nuevo palacio real que sustituyó al anterior: el Rājā Mahal construido por Madhukar Śāh. Aunque las leyendas populares e incluso las fuentes gubernamentales in situ enmarquen este nuevo palacio a principios del XVII y lo atribuyan al famoso *rājā* Vīr Siṃh Dev Bundelā –hijo y segundo sucesor de Madhukar Śāh–, gracias a la aportación del historiador Kalyāṇ Kumār Cakravartī sabemos que su construcción comenzó a finales de los 80 del siglo XVI⁷.

⁷ Cakravartī, K. K. (1984). *Art of India, Orchha*. Dillī: Mukesh Vazirani at Mayfair Press, 131. Este hecho también es citado en Zaweed, S. (2009). *Bundela architecture during 16th and 17th century* (Tesis doctoral). Aligarh Muslim University, Aligarh, 22. A su vez, remite al siguiente estudio como fuente de la información, el cual ha sido imposible de contrastar: Pandey N. P. (1995). *Madhya Pradesh District Gazetteers-Tikamgarh*. Bhopāl: Gazetteers Unit, 530.

A nivel físico, una manifestación clara que parece confirmar la relación entre Rāy Pravīṅ Mahal y Jahāngīr Mahal es su planimetría, donde el eje de nuestro palacio ajardinado está perfectamente encaminado hacia el nuevo foco del poder, el Jahāngīr Mahal (fig. 2). La conciencia espacial presente en la configuración urbanística de Orchā desde sus inicios hacen que esta característica sea tomada en consideración y no como un hecho casual⁸. Además, en el informe facilitado por Geert Robberechts y Nishant Upadhyay, también se mantiene la hipótesis de que ambos complejos fueron construidos al mismo tiempo y recalcan la fuerte línea visual que une Rāy Pravīṅ Mahal con el ala norte de Jahāngīr Mahal, donde se encontraban los aposentos del rey, considerando que los jardines fueron concebidos para ser apreciados desde allí⁹.

A nivel histórico, esta teoría también parece confirmarse. Aunque nuestro monumento tienda a inscribirse en tiempos de Madhukar Śāh, lo cierto es que el contexto sociopolítico que le envolvía no parece respaldarlo. Recordemos que para cuando empezó a construirse Jahāngīr Mahal, Orchā ya era vasalla del Imperio mogol, siendo la década de los 80 los últimos años del reinado de Madhukar, quien fue obligado a luchar a favor de los mogoles en sus contiendas por el sur¹⁰. Sin duda, no parece razonable atribuirle por estos años la empresa de dos nuevos palacios, teniendo en cuenta que, además, ya había culminado previamente los recientes Rājā Mahal y Rānī Mahal –los palacios del rey y la reina, respectivamente–. En cambio, sí parece plausible conceder la promoción de dichos monumentos a su primer sucesor: el desconocido *rājā* Rām Śāh, cuyo anonimato se debe a la usurpación del trono que llevó a cabo su hermano Vīr Siṃh Dev¹¹.

El paréntesis que nos ofrece el breve reinado del *rājā* Rām Śāh –desde 1592 hasta 1605– parece acoger todas las condiciones y razones que pudieron llevarle a emprender el nuevo proyecto arquitectónico: por un lado, en contra de la arrogancia de su padre, Rām Śāh estrechó muy buenos lazos con su patrón, el emperador Akbar; y, por otro lado, debemos tener en cuenta que, desde que los mogoles tomaron Orchā bajo su control, los Bundelā no sólo se expusieron a los aires persas de estos, sino también a la cultura cortés de otros *rājapūtas* que estaban envueltos en el diálogo con el sistema imperial mogol¹², y esto es fundamental porque nos permite entender el contexto y las motivaciones de nuestro posible mecenas. Un ejemplo que sin duda constituye un precedente del que bebe Orchā es el caso de los Kachavāhā de Āmer, junto a la actual Jaipur, Rājasthān. Este principado se volvió políticamente relevante gracias al contacto y a los buenos

⁸ Remito al artículo de Sinha y Valderrama sobre arquitectura del paisaje, donde se estudia este tema y se evidencian algunos hechos interesantes a través de los mapas y planos que nos ofrecen de Orchā, mostrando la clara intencionalidad existente en la orientación de ciertos monumentos.

⁹ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018). *Rai Praveen Palace & Gardens: proposal inception report* (Informe). INTACH Belgium y Dharatal, Orchā, 8-10.

¹⁰ Busch, A. (2011). *Poetry of Kings: The Classical Hindi Literature of Mughal India*. New York: Oxford University Press, 47.

¹¹ El modo en el que Vīr Siṃh Dev consiguió hacerse con el trono es bien conocido en la historia: en vista de los últimos años del emperador mogol Akbar, Vīr Siṃh Dev buscó ganarse la gratitud del futuro heredero, el príncipe Salīm, quien le instigó a asesinar al gran visir y mano derecha de su padre Akbar, el famoso Abū al-Faḍl, por oponerse a su ascenso al trono. Gracias al éxito de esta conspiración y tras la coronación del príncipe bajo el nombre de Jahāngīr, este compensó el favor del *rājapūta* Bundelā nombrándole nuevo *rāja* de Orchā y exiliando a su hermano Rām Śāh a Caṃḍerī.

¹² Busch, A. (2011) *op. cit.*, 46.

tratos con los mogoles en el segundo cuarto del siglo XVI, sobre todo bajo el mandato del *rājā* Mān Siṃh, quien fue el líder de los *rājputas* aliados de Akbar. Durante este periodo los *rājputas* auspiciaron frecuentemente proyectos arquitectónicos siguiendo la iconografía del poder, en aras de dar una forma visual a la presencia imperial¹³; pero no sólo eso, también era costumbre patrocinar poetas, músicos, bailarines, artesanos y pintores, en definitiva, todo tipo de artistas, para servir al entretenimiento de la corte¹⁴ y así regocijarse en los aires de grandeza que estas actuaciones les conferían.

Mān Siṃh fue contemporáneo a Rām Śāh y posteriormente a su hermano Vīr Siṃh Dev, por lo que no sería de extrañar que desde Rām Śāh se tomara a los *rājputas* de Āmer como un modelo a seguir para las aspiraciones políticas de Orchā. Esto pudo motivar la concepción de una nueva imagen imperial en sintonía con la de los mogoles y los *rājputas* aliados, proyectando para ello la edificación del actual Jahāngīr Mahal y Rāy Pravīṇ Mahal, que constituirían un nuevo palacio real junto con su jardín de recreo artístico, contribuyendo así a la configuración de una imagen cortés en resonancia con el gusto mogol. Por lo tanto, todo parece indicar que la edificación de ambos complejos palaciegos fue desarrollada conjuntamente a finales del siglo XVI y principios del XVII, bajo la regencia y el reinado del legítimo heredero, el *rājā* Rām Śāh¹⁵.

1.2. Plano literal: nivel preiconográfico

El complejo de Rāy Pravīṇ Mahal lo conforman un modesto palacete de dos pisos y una generosa extensión ajardinada que se despliega al norte del mismo (figs. 3, 4 y 5). Aunque nos limitaremos a la descripción generalizada del jardín, también delinearemos, grosso modo, los rasgos básicos del palacio. Para una descripción exhaustiva de todo el complejo remito al Plan Director original.

El palacio está constituido por una ancha nave longitudinal orientado de norte a sur y dividido en tres tramos transversales, donde los dos más meridionales están flanqueados por pequeñas salas a cada lado interconectadas entre sí. Aunque hoy día el ala sur esté tapiada, en un principio suponía el punto de entrada al complejo, mientras que el tramo más septentrional se prolonga en solitario hacia el jardín desembocando sobre una amplia plataforma. Bajo esta plataforma se despliega una planta subterránea que cuenta con la anchura de la nave central del piso superior, estando dividida igualmente en tres tramos. En cuanto a la planta alta del palacio, los dos tramos más septentrionales quedan abiertos formando un amplio balcón que vierte al jardín y el edificio se articula en torno a este espacio formando una U de cinco estancias: dos a cada lado y una transversal a modo de nexo que se traduce en una aireada arquería polilobulada salpicada por las únicas pinturas murales conservadas. A su vez, la techumbre de esta última planta constituye la azotea o terraza, que sigue la misma disposición en forma de U y se encuentra coronada por una serie de *chatrīs* o pabellones.

¹³ Ibid., 47.

¹⁴ Busch, A. (2015). Listening for the context: turning into the reception of *riti* poetry. En F. Orsini y K. Butler (Eds.), *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India* (pp. 249-282). Cambridge: Open Book Publishers, 252.

¹⁵ Genealogía detallada en *Rajput Provinces of India: a glimpse of royal history and culture*. Obtenido de <http://www.indianrajputs.com/view/orchha> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

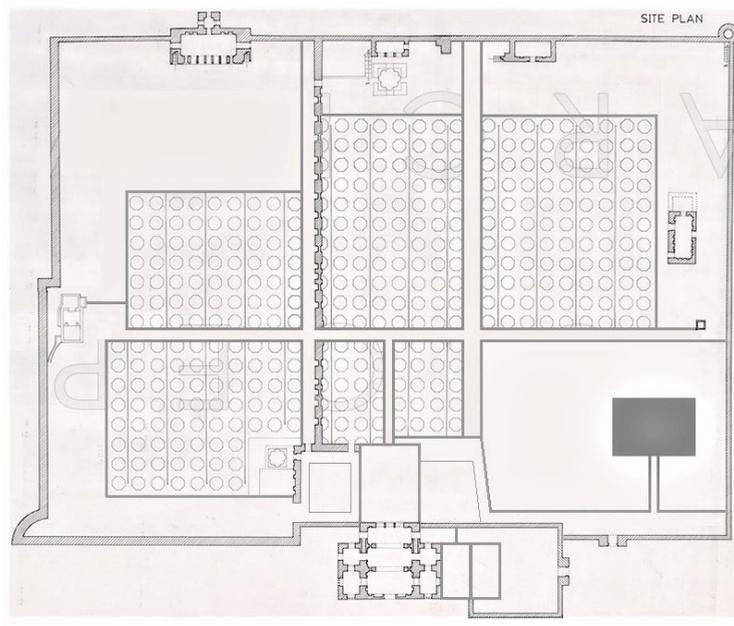


Figura 3. Planimetría del complejo ajardinado de Rāy Pravīṅ Mahal. Las medidas no están a escala debido a que se trata de un plano orientativo confeccionado por la autora partiendo del plano idealizado ofrecido por la Escuela de Arquitectura de Ahmedabad en 1986. Para ver una planimetría actualizada, véase anexo: lámina 2, p. 22.

Frente al palacio encontramos la ya mencionada plataforma e inmediatamente a los lados se abren sendos espacios profundos a modo de albercas, a su vez rodeados por unos andadores, a partir de los cuales se extiende el jardín propiamente dicho. Si observamos el jardín cenitalmente (figs. 3 y 4), veremos que este se despliega frente al palacio en dirección norte formando un gran rectángulo, cuyos lados cortos se disponen al este y al oeste. El recinto está acotado por un sólido muro pétreo y el espacio interior queda dividido en seis partes por medio de unas largas pasarelas o andadores: dos longitudinales siguiendo el eje norte-sur y otra más larga que las atraviesa de manera transversal (fig. 6). De las dos pasarelas longitudinales, la más occidental fue aprovechada en un momento dado para levantar un gran muro y dividir el jardín en dos mitades desiguales, siendo la mitad occidental conocida como Ānand Maṅḍal Bāg. Sin embargo, esta división no fue total, pues se mantuvo la conexión entre ambos espacios a través de tres puertas dispuestas a lo largo del muro. La primera de ellas se abre al sur, junto a la alberca occidental; la segunda allí donde confluyen la pasarela transversal con la longitudinal que persigue el muro (fig. 10); y la tercera se encuentra en el extremo norte, donde concluye el muro. Dicho muro presenta una arquitectura y una decoración sencilla: por el lado oriental se suceden una serie de nichos ciegos de arco apuntado cobijados por un alfiz y flanqueados por pequeños nichos semejantes; y por el lado occidental observamos profundos nichos de arco deprimido mixtilíneo, flanqueados también por pequeños nichos apuntados. El remate es el mismo que en el resto de casos: una crestería de orificios cruciformes y merlones lanceolados.



Figura 4. Vista cenital del complejo de Rāy Pravīṅ Mahal. Cortesía de Geert Robberechts.



Figura 5. Vista aérea de Rāy Pravīṅ Mahal desde lo alto de Jahāngīr Mahal. Fotografía tomada por Mathew Borrett en 2013. Disponible en [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/mathewborrett/).



Figura 6. Vista del jardín desde la azotea de Rāy Pravīṇ Mahal. Pueden apreciarse las pasarelas que dividen el jardín en seis secciones; a la izquierda, muro divisorio levantado sobre la pasarela occidental. Fotografía tomada por Manfred Sommer en 2014.

Disponible en [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/manfred_sommer/)

De las seis secciones mencionadas, sólo la sureste se presenta desnuda y cubierta por césped, con la única presencia de una plataforma o escenario sencillo con tres escalones y un estrecho andador que desemboca en la gran puerta que, hoy día, da acceso al recinto entero. El resto de secciones ofrecen una organización a modo de rejilla al estar cubiertos en su mayoría por mortero de cal, dejando solamente al descubierto unas largas hileras de espacios octogonales destinados a acoger los árboles, arbustos, plantas y flores del jardín (fig. 6). No obstante, estos arriates no están del todo aislados, sino que están unidos entre sí a través de unos estrechos canales que permitirían su correcto riego (fig. 7). Por otro lado, cabe añadir que tanto al fondo de la sección central como de la occidental nos encontramos con dos pabellones. Aquel que se alza en la central, se trata de una pequeña edificación que mira al jardín a través de una triple arcada polilobulada envuelta por un triple alfiz y sostenida por pilares ochavados (fig. 8). Su techumbre hace las veces de mirador, al cual se accede a través de unas escaleras externas adosadas al flanco occidental de edificio. A los pies de este, y presidiendo el centro, se abre una pequeña fuente polilobulada inscrita en un cuadrado y rodeada en su perímetro por una acanaladura que permitiría abastecerla de agua.

En Ānand Maṅḍal Bāg, es decir, en la mitad occidental del jardín, encontramos el segundo de los pabellones. Se trata de un edificio de dos pisos cuyo cuerpo se encuentra tanto dentro como fuera del recinto, interrumpiendo la muralla circundante. La fachada se organiza mediante siete arcos apuntados ligeramente conopiales enmarcados por sus respectivos alfices. En los extremos tenemos sendas puertas que conducen al piso superior donde se despliega una pérgola que embellece el balcón saledizo que vierte al jardín. La parte posterior cuenta con un espacio cuadrado abierto en todas las direcciones a través de unos arcos polilobulados flanqueados, a su vez, por dos vanos superpuestos, con lo cual las paredes quedan totalmente caladas ofreciendo un espacio diáfano que mira más allá de los muros del jardín. De

hecho, desde allí se divisa un antiguo pozo o aljibe, conocido en India como *bāwṛī* o *bāwṛī*, el cual es utilizado hoy día por los campesinos locales para la irrigación de sus campos de cultivo (fig. 11).



Figura 7. Detalle de los arriates octogonales que articulan el jardín.
Cortesía de Tíscar Lara.



Figura 8. Pabellón situado al fondo de la sección central.
Cortesía de Tíscar Lara.



Figura 9. Pabellón Ānand Mandāl.
Cortesía de Tíscar Lara.



Figura 10. Puerta situada en el muro divisorio del jardín. Visible canal principal de riego. Cortesía de Tíscar Lara.

En el mismo recinto, pero en el extremo meridional, existe otra fuente de perfil polilobulado, esta vez más grande y profunda, cuyas paredes interiores están revestidas con una decoración estucada de finos atauriques vegetales y aves (fig. 12). Por último, allí donde parte la pasarela transversal, encontramos un pozo y otra pequeña alberca junto a unas ruinas. Desde este punto parte un canal de agua que se une a la pasarela transversal y la acompaña por uno de sus flancos atravesando la segunda puerta mencionada (fig. 10).



Figura 11. Antiguo bāwṛī o bāwlī visto desde la azotea del pabellón Ānand Maṅḍal. Cortesía de Tíscar Lara.



Figura 12. Detalle del interior de la fuente polilobulada situada en la sección suroeste del jardín. Cortesía de Tíscar Lara.

1.3. Plano alegórico: nivel iconográfico

Parece innegable afirmar que las formas que inundan el conjunto palaciego tienen reminiscencias islámicas y la primera de las características es la de incluir un jardín regular como nota predominante de su configuración. Es bien sabido que los jardines constituyeron una parte integral en la vida de los mogoles y que se convirtieron en un elemento indispensable y prioritario en la planificación de sus ciudades¹⁶. En el famoso texto titulado *Akbarnāmā* escrito por Abū al-Faḍl, y concretamente en su tercer volumen conocido como *‘Ā’īn-i Akbarī*, el visir de Akbar nos cuenta que fue el emperador Bābar –fundador del Imperio mogol y abuelo de Akbar– quien introdujo los jardines de diseño geométrico y bien estructurado, alegando que, en el pasado, en los jardines indios se sembraban las flores sin orden alguno¹⁷.

Sabiendo que desde 1577 Orchā pasó a formar parte del Imperio mogol, no cabe duda de que los jardines de las cortes mogolas pudieran ejercer un impacto sobre los *rājās* regionales. El primer indicio de ello es que nuestro jardín responde perfectamente al gusto islámico de ritmo y orden; no obstante, aunque no siga la tipología común del *čhār bāg*¹⁸–sino una configuración reticular confeccionada por arriates octogonales–, la elección del octógono como elemento destacado del diseño puede estar influenciada por el concepto persa *hašt bihišt* –traducido como «ocho paraísos» u «ocho cielos»–, un concepto que acabó materializándose en los jardines mogoles a través de la inclusión de pabellones o cenotafios con un espacio central octogonal rodeado por ocho estancias circundantes¹⁹. Con lo cual, sabiendo el gran eco que tuvo el octógono

¹⁶ La prioridad del emperador Bābar tras asentarse en Agra fue la de disponer ordenados y simétricos jardines, como el de Ārām Bāg, siendo el primer y el más antiguo testimonio de un jardín mogol en India. Crow, S. y Haywood, S. (1973). *The Gardens of Mughal India: a history and a guide*. Dillī: Vikas Publishing House, 56-66.

¹⁷ Khan, S. (2012). *Building traditions in Bundelkhand: 1000 AD.-1700 AD* (Tesis doctoral). Aligarh Muslim University, Aligarh, 89. Como fuente de la información remite a: Fazl, A. (1873). *Ain-i-Akbari*, vol. 1. (Trad. H. Blochmann). Kolkātā: Bibliotheca Indica, 100 (Original en persa, c. 1590).

¹⁸ El *čhār bāg* es una tipología de jardín persa que literalmente se traduce como «cuatro» y «jardín», respectivamente. Se trata de un jardín cuadrilátero con una planta en cruz –latina o griega– creada mediante dos ejes entrecruzados transversalmente, siendo estos ejes andadores o canales de agua.

¹⁹ Ruggles, D. F. (1997). Humayun’s tomb and garden: typologies and visual order. En A. Petruccioli (Ed.), *Gardens in the time of the great muslim empires: theory and design* (pp. 173-186). New York: E.J. Brill, 174. También en Bernardini, M. (2003). Hašt Behešt. *Encyclopaedia Iranica*, 12(1), 49-51. <https://iranicaonline.org/articles/hast-behest-2>

en el ámbito paisajístico mogol, no es de extrañar ver impresa su influencia en los jardines *rāj̄pūtas*.

A diferencia de la difusión del *čhār bāg*, la concepción de rejilla que encontramos en Rāy Pravīṇ Mahal no fue especialmente popular, siendo considerada un estilo regional²⁰; sin embargo, ha sido hallado también en otros enclaves *rāj̄pūtas* importantes, como Udaypur y Nāgaur. En Udaypur lo encontramos en el patio interior del palacio de Amar Vilas²¹ –que data de finales del XVII y principios del XVIII– y en Nāgaur en el fuerte de Ahichatrāgarh²² –construido entre los siglos XVI y XVIII–. No obstante, en Orchā también encontramos otros jardines que siguen esta misma disposición reticular: el primero se sitúa al oeste de Rāy Pravīṇ Mahal, entre las ruinas de lo que hoy se conoce como Śyām Dauā kī Koṭhī y Rasāldār kī Koṭhī, con la diferencia de que las dimensiones del jardín son mucho menores y los arriates son de sección cuadrada; el segundo y más importante se encuentra en el centro de la ciudad, en el complejo ajardinado conocido como Phūl Bāg –literalmente, «jardín floral»–, construido por Vīr Simh Dev en el siglo XVII. Este complejo, cuyos ejes axiales también están orientados claramente hacia el foco de Jahāngīr Mahal (fig. 2), se divide en dos partes, siendo la sección occidental la que nos interesa. Hoy día este espacio es conocido como Hardaul ka Baiṭhak (fig. 13) y constituye un lugar de culto y peregrinación. Se trata de un jardín de estilo *čhār bāg* que a su vez aúna la concepción reticular octogonal tan característica de nuestro monumento; por lo tanto, estaríamos ante un ejemplo de perfecta síntesis entre el gusto mogol y el *rāj̄pūta*.

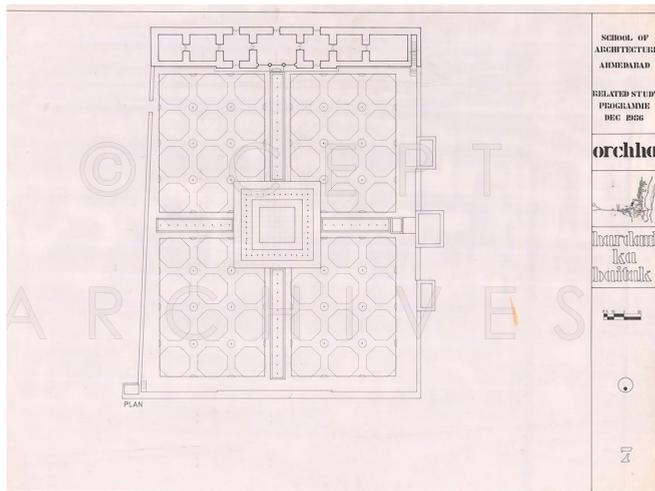


Figura 13. Planta de Hardaul ka Baiṭhak, en el complejo ajardinado de Phūl Bāg, Orchā. Confeccionado por la Escuela de Arquitectura de Ahmedabad en 1986. Disponible en Cept Archives.

²⁰ Joffe, J. y Ruggles, D. F. (2007). Rajput gardens and landscapes. En M. Conan (Ed.), *Middle East Garden Traditions: Unity and Diversity* (pp. 269-286). Washington: Dumbarton Oaks, 280.

²¹ Joffe, J. y Ruggles, D. F. (2007) *op. cit.*, 279. También en Ruggles, D. F. (2008). *Islamic Gardens and Landscapes*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 222.

²² Ruggles, D. F. (2008) *op. cit.*, 219-220.

La imagen que proyecta, en conjunto, Rāy Pravīṇ Mahal hace pensar que se tratara de un lugar de recreo, un lugar que hiciera las veces de oasis para aliviar los tórridos veranos de la India, donde las temperaturas previas a la llegada del monzón alcanzan una media superior a los 40° C. Además de la sombra proporcionada por los árboles y el frescor de las fuentes desplegadas por el jardín, la existencia del sótano que se abre bajo la plataforma septentrional es un claro indicio de este objetivo ya que, al construirse bajo tierra, su funcionalidad radicaba en aislar la sala del calor exterior, mientras que, a través de una hilera de orificios abocinados enfrentados en lo alto de la techumbre, se buscaba crear corrientes de aire –un aire que sería refrescado al pasar por la superficie de agua de las albercas adyacentes²³–. Asimismo, la presencia de una fuente presidiendo el centro del sótano corrobora esta función, siendo el aire y el agua dos elementos indispensables como alivio frente al calor. Como vemos, la ausencia del aire acondicionado en tiempos remotos avivó el ingenio de los arquitectos a la hora de buscar formas de aplacar el insostenible calor, y este es un gran ejemplo de ello. Otro ejemplo conocido que emplea recursos similares lo encontramos en la cercana localidad de Gwāliyar, la cual constituyó un verdadero enclave político y artístico de gran importancia. El palacio de Mān Siṃh Tomar, ubicado en lo alto del fuerte y perteneciente a comienzos del siglo XVI, cuenta con dos pisos subterráneos ideados con el mismo fin a través de una fuente de sección octogonal en el centro de uno de ellos y un sistema de ventilación mucho más complejo que a su vez permitía la comunicación entre los diferentes pisos.

1.4. Plano trascendental: nivel iconológico

Sería imperdonable concluir este primer apartado sin haber mencionado a Keśavdās, el gran poeta de Orchā, quien, siendo coetáneo a nuestro mecenas Rām Śāh, nos ofrece fuentes bibliográficas directamente relacionadas con el contexto que nos concierne. Aunque procedía de una larga y prestigiosa generación de *paṇḍits*²⁴ cuya lengua materna era el sánscrito, Keśavdās eligió la lengua vernácula para desplegar su poesía²⁵. De todas formas, su novedad radicó más bien en cambiar el énfasis de la poesía, pasando de la devoción al erotismo, pasando del estilo dominante *bhakti kāl* al naciente *śṛṅgāra kāl*. Este hecho le convirtió en un verdadero pionero en el desarrollo de la literatura en hindi, haciendo que sus obras fueran ilustradas y propagadas extensamente durante los siglos venideros.

De su carrera literaria, la fase que nos incumbe es aquella que corre desde finales del XVI hasta principios del XVII, coincidiendo con el reinado de Rām Śāh; no obstante, no fue este *rājā*, sino su hermano, el príncipe Indrajīt²⁶, quien abrigó al poeta Keśavdās bajo su patronazgo durante estos años. Fruto de aquello fueron las famosas obras *Rasikapriyā* (1591) y *Kavipriyā* (1601)²⁷. Aunque *Rasikapriyā* fue su obra de

²³ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 16.

²⁴ Un *paṇḍit* es un sabio o erudito –por aquel entonces perteneciente a la casta más alta, la de los *brāhmaṇ*– versado en las distintas ramas del conocimiento y a quien se le reconoce como una autoridad intelectual, pudiendo ser considerado un *guru* o maestro.

²⁵ Esta elección fue algo rompedor ya que, en aquel momento, para un *paṇḍit* ser un escritor vernáculo suponía una caída lingüística e intelectual. Busch, A. (2011) *op. cit.*, 24-25.

²⁶ Aunque Indrajīt Siṃh jamás llegó al estatus político de sus dos hermanos, se ganó su prestigio como hombre letrado e intelectual. Busch, A. (2011) *op. cit.*, 32.

²⁷ McGregor, R. S. (1984). *A History of Indian Literature*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 126-127.

mayor difusión al convertirse en una de las fuentes de inspiración favoritas para los pintores, es *Kavipriyā* la que más nos interesa por permitirnos aproximarnos al contexto directo del monumento. Su aportación más interesante es la extensa cuenta que da sobre la vida asociada a la corte, donde nos habla de la cultura musical auspiciada por Indrajīṭ Siṃh, explayándose extensamente con la presencia de seis *pāturas*,²⁸ de las que dice que profesaban un refinamiento musical y literario a los encuentros organizados por el príncipe²⁹. En su descripción nombra a cada una de ellas junto con las virtudes que las acompañan, dejando en último lugar a la incomparable Rāy Pravīṇ, bailarina, músico, cantante y, ante todo, poeta. Según la experta en el tema Allison Busch, todo indica que la obra *Kavipriyā* fue ideada para la instrucción en el arte de la poesía y casi con toda seguridad afirma que fue creada para enseñar a Rāy Pravīṇ, para quien, de hecho, está dedicada tal y como revela explícitamente Keśavdās en la propia obra³⁰-. Por lo tanto, estaríamos ante una especie de manual de poesía pensado para la más estimada de las *pāturas* de la corte.

Resulta muy interesante que una de las obras de un poeta tan distinguido como Keśavdās fuera creada ex profeso para una *pātura*, pues reafirma la importancia que se daba a estas mujeres, no sólo como meras concubinas, sino como verdaderas artistas de gran potencial capaces de ofrecer experiencias estéticas sublimes. Es más, tal fue la trascendencia de esta artista, que finalmente nuestro palacio ajardinado acabó pasando a la historia bajo el nombre de Rāy Pravīṇ Mahal. La sola preservación de su nombre ya parece una hazaña en los androcéntricos anales de la Historia. Este hecho nos permite revalorizar, no solo el papel de la mujer per se y de la mujer como artista de reconocimiento, sino también el de las artes efímeras que esta profesaba. En general, hay una evidente y clara tendencia a jerarquizar las artes en la Historia del Arte, tomando las artes duraderas –como la arquitectura, la escultura y la pintura– en mayor consideración que las efímeras –como la danza, la poesía, la música y el teatro–. India, en cambio, nos da dos claras lecciones: la primera nos enseña que la sorpresa, el asombro y la inquietud que provoca la no permanencia de las cosas las dota de una vida y de una emoción inefable, tan digna de ser valorada como la paz que aporta la quietud y la estabilidad de lo duradero. La segunda nos enseña que no hay, ni debe haber, tal jerarquización entre las artes, pues todas ellas están imbricadas formando un conjunto indisoluble donde no cabe la diferencia-

²⁸ Comúnmente suele traducirse el concepto de *pātura* o *ganikā* como «cortesana» o «prostituta», tratándose de una traducción pobre. Sería más acertado decir que las *pāturas* o *ganikās* –equivalente a las *ṭawā'if* de la cultura mogola– eran hábiles y capacitadas intérpretes que se dedicaban a variadas actividades artísticas, como la danza, el teatro, la música y la poesía; de hecho, su presencia favoreció significativamente la continuación de la danza tradicional y de las formas musicales indias. Estas mujeres, quienes tomaban el apelativo «Rāy», no podían estar casadas y solían hacer vida en la *zanāna* –equivalente al *harīm* o harén de la tradición musulmana–. En definitiva, constituyeron un verdadero símbolo de un alto estatus social en este periodo, siendo un placer privilegiado gozar de su sofisticada y cultivada compañía. Para saber más sobre el tema remito a las siguientes lecturas: Bharata, M. (2016). *Nāṭya Śāstra*. (Trad. M. Ghosh). Vārāṇasī: Chaukhamba Surbharati Prakashan (Original en sánscrito, c. 400-200 a. C.). Sreenivasan, R. (2006). Drudges, dancing-girls, concubines: female slaves in rajput polity, 1500-1850. En I. Chatterjee y R. M. Eaton (Eds.), *Slavery and South Asian History* (pp. 136-161). Bloomington: Indiana University Press. Trivedi, M. (2002). Female Performing Artists in Northern India: A Survey. En A. Jan Qaisar y S. Prakash Verma (Eds.), *Art and Culture: Painting and Perspective*, vol. 2 (pp. 153-171). Dillī: Abhinav Publications. Kothari, S. (1989). *Kathak: Indian Classical Dance Art*. Dillī: Abhinav Publications. Butler, K. (2012). The Courtesan Tale: Female Musicians and Dancers in Mughal Historical Chronicles, c. 1556-1748. *Gender & History*, 24(1), 150-171. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2011.01673.x>

²⁹ Bahadur, K. P. (1972). *The Rasikapriyā of Keshavadāsa*. Dillī: Motilal Banarsidass, 10.

³⁰ Busch, A. (2011) *op. cit.*, 40.

ción³¹. En India todas las artes se despliegan como un todo, compenetrándose, dándose un sentido mutuo y expresando un sentido perpetuo: *rasa*.

Este término constituye la cualidad básica y fundamental del arte y es un concepto clave en la estética india, siendo traducido por «jugo» o «savia»³², además de «gusto», «sabor» o «esencia»³³, considerando el *rasa* el néctar, el *soma*³⁴, la ambrosía del arte. Como bien expone la filósofa Chantal Maillard en su espléndido ensayo sobre este concepto, «*rasa* es el placer estético, pero también es el sabor y el acto de saborear y el estado del sujeto que saborea»³⁵. La historiadora Eva Fernández del Campo lo compendia diciendo que, por un lado, es el estado subjetivo que vive el espectador de la obra de arte y, al mismo tiempo, es la esencia misma del poder evocador del arte³⁶. Como vemos, es un concepto difícil de definir pues su naturaleza es intuitiva e inefable y huye de las limitaciones del raciocinio. De hecho, como bien matiza Fernández del Campo, el vehículo que utiliza *rasa* para manifestarse ante el espectador no es el intelecto, sino *dhvani*, que tradicionalmente se traduce por «resonancia» o «frecuencia», «ola», «eco»³⁷, refiriéndose a todo aquello que no puede describirse con palabras y que por ello se sugiere³⁸. En India, la belleza de una obra se juzga por su capacidad de obtener la resonancia rítmica de las emociones³⁹, «como si las emociones no fueran sino los distintos modos de vibrar que tiene el “alma”»⁴⁰ o –valga decir– el *corazón*⁴¹. El *corazón*, como si de un *monocordio* se tratara, vibra al compás de la vida, de la Melodía, y resuena con aquellas vibraciones que van de *acuerdo* con su frecuencia, *acorde* con su *acorde*; siendo esa resonancia, esa *concordancia*, armónica y placentera. No ha de extrañarnos que Abhinavagupta –uno de los filósofos más representativos del pensamiento indio que habló extensamente sobre *rasa*– eligiera el término *sahṛdya* para referirse al espectador-receptor –literalmente, «aquel que tiene corazón»– por ser «aquel que es capaz de resonar de acuerdo con lo que ve y oye»⁴². *Rasa* es, por tanto,

³¹ Fernández del Campo, E. (2007). *Las pinturas de Ajanta: teatro de la naturaleza en la India clásica*. Madrid: Abada Editores, 126.

³² Monier-Williams, M. (1899). *Sanskrit-English Dictionary*. Dillī: Motilal Banarsidass, 835.

³³ Gorlinski, V. (et al.). *Rasa, Indian Aesthetic Theory. Encyclopaedia Britannica*. Obtenido de <https://www.britannica.com/art/rasa> [Consulta: 16 de abril de 2020].

³⁴ Si nos remontamos al primer significado de la palabra *rasa*, veremos que fue utilizado en el *Rgveda* para referirse, sobre todo, al jugo de una planta muy concreta: *soma*, el elixir divino. Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999). *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Vārāṇasī: Indica Books, 19.

³⁵ Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999) *op. cit.*, 21.

³⁶ Fernández del Campo, E. (2007) *op. cit.*, 132.

³⁷ *Ibid.*, 133. Fernández del Campo, E. (2013). *Cánones del arte indio*. Madrid: Abada Editores, 81-82. También en Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999) *op. cit.*, 72-79.

³⁸ Concretamente, el término *dhvani* –originario del ámbito de la poesía– se aplica a toda expresión en la que predomine la sugerencia (*vyañjanā*), la cual es considerada por el famoso crítico literario Ānandavardhana como la esencia del lenguaje poético, pues la sugerencia permite extender el significado diafóricamente, ensanchando la mente y logrando niveles de conciencia más sutiles. Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999) *op. cit.*, 72.

³⁹ Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999) *op. cit.*, 72.

⁴⁰ *Ibid.*, 79.

⁴¹ Proviene del latín *cor*, *cordis* –y este del griego *kardía*, compartiendo raíz con el sánscrito *hṛdya*–, que a su vez acabó aproximándose en el ámbito musical al término *corde* –del griego *khordē*–, «cuerda». El parecido etimológico y la asociación natural entre ambos dio lugar a una multitud de palabras que asimilaron la naturaleza del «corazón» con la de la «cuerda» y viceversa, acercándonos, sin querer o queriendo, a la cosmovisión india donde todo es entendido como vibración y resonancia. Sobre la relación etimológica entre ambos términos remito a Luque, M. (2014). *Acorde: ¿música de cuerda o música de corazón? Exemplaria Classica. Journal of classical philology*, 18, 127-146. <http://dx.doi.org/10.33776/ec.v18i0.2467>

⁴² Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999) *op. cit.*, 87.

el gusto y el sabor de aquella melodía que resuena en armonía con la cuerda, con el *cordis*, con el corazón; a su vez, es el propio acto de degustar la melodía y, por extensión, también es el placer –estético– experimentado en dicha degustación. Así pues, podríamos hacer como los pensadores indios y traducirlo por el término inglés *relish*⁴³, pero, aunque nos acercáramos más que con cualquier otro término español, no cabe duda de que seguiría sin ser suficiente para abarcar las insondables connotaciones metafísicas que implican el concepto *rasa*. Por ello, lo mejor será no reducirlo a ninguna traducción que pudiera minar su riqueza.

En definitiva, tras haber profundizado tanto en nuestro monumento, lo que se busca ahora es liberar ese *rasa* que haga florecer el jardín y aflorar el sentimiento. Se trata de un lugar que acoge todas las condiciones para volver a imbricar en él las artes que le dieron vida, tenemos el escenario perfecto: un jardín con la potencialidad de convertirse en un paraíso terrenal lleno de colores, olores y sonidos naturales; una arquitectura a modo de telón de fondo, salpicado de pinturas; y, sobre todo, una atmósfera dispuesta a acoger las artes que inundaron su mudo escenario: la poesía, la música y la danza, todas ellas esperando a marcar el ritmo de una nueva etapa en este espacio, esperando evocar el espíritu primigenio que dio sentido a este lugar. Lo que Rāy Pravīṇ Mahal anhela es volver a sugerir el *rasa* que nos ponga en resonancia con el arte indio.

2. Conservación del cuerpo

2.1. Diagnóstico

La imagen que proyectaba el jardín en el 2019 era lamentable; el abandono y la dejadez eran la nota dominante. La maleza se había extendido libremente impidiendo atravesar el jardín tanto con los pasos como con la mirada, hasta el punto de ocultar en gran medida los edificios del fondo y la característica superficie organizada a modo de rejilla (figs. 14, 16 y 18). Esta vegetación descontrolada también está creando fisuras y grietas en el mortero de cal que cubre el jardín, además de obstruir los canales originales de riego, lo cual explica la absoluta sequedad del lugar, aunque tampoco hay indicios de que alguna vez se hubiera recobrado su funcionalidad. Por otro lado, la intrusión del ganado de los campesinos locales ha provocado serios daños, sobre todo a causa de las cabras, ya que al pastar también arrancan la raíz de las plantas –a diferencia de las vacas– acelerando así la desertificación. Además, debido a su agilidad y capacidad de saltar por las plataformas y estructuras, también están contribuyendo a la desintegración de las superficies⁴⁴. Asimismo, la intrusión de los propios campesinos en el jardín con el fin de hacer uso del único pozo situado a intramuros, les ha llevado a instalar bombas eléctricas, dejando al descubierto todo el cableado electrificado y convirtiendo el lugar en un espacio altamente inseguro y peligroso. Para rematar, tal y como se ha registrado desde 2009 hasta 2018, se ha llevado a cabo la quema de desechos tanto dentro como en los alrededores del complejo palaciego. Esto no sólo acrecienta la degradación del

⁴³ *Ibid.*, 21.

⁴⁴ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 22 y 25.

suelo y merma su fertilidad, sino que el humo también es nocivo para los edificios circundantes⁴⁵.

Tras el hallazgo de unas fotografías antiguas sabemos que las condiciones del jardín no siempre fueron las mismas: en 1986, la superficie del jardín estaba totalmente limpia y despejada; tan sólo existían dos grandes árboles y el resto de oquedades octogonales estaban desnudas y libres de cualquier plantación (figs. 15 y 17). No hay fuentes que atestigüen cuándo se decidió implantar árboles y arbustos en los arriates⁴⁶, pero para el 2005 ya contaba con varias hileras bien mantenidas y cuidadas, tal y como lo demuestran las fotos pertenecientes a dicho año. En el 2014 parece que se hizo alguna pequeña intervención, decidiendo rellenar algunos arriates con pequeñas plantas y flores circundantes; sin embargo, dadas las deplorables condiciones en las que se encontraba el jardín durante el 2018 y 2019, todo indica que no se han vuelto a llevar a cabo trabajos de mantenimiento en mucho tiempo.

Esta negligencia por parte de las autoridades concernientes no resulta excepcional, pues no es raro ver cómo se protagonizan los grandes monumentos reales –como Rājā Mahal y Jahāngīr Mahal–, aislándolos, en lugar de integrarlos junto con las arquitecturas menores que los rodean. En cambio, habríamos de entender todo el entorno como un monumento en sí mismo, como un conjunto histórico indisoluble, donde cada edificio es un elemento más, dedicando a todos las mismas prioridades en cuestiones de conservación.



Figura 14. Vista rasa de la sección central del jardín con el pabellón al fondo, donde se aprecia la pronunciada dejadez y la falta de mantenimiento del lugar, 2019. Cortesía de Tíscar Lara

⁴⁵ *Ibid.*, 23 y 37.

⁴⁶ *Ibid.*, 30. Atendiendo al tamaño, deducen que los árboles *ásoka* fueron introducidos en los años 70; no obstante, este dato no encaja con los hechos que denuncian las fotografías de 1986. También afirman que los mirtos debieron de ser incorporados en los años 50.



Figura 15. Vista rasa de la sección central del jardín desde el pabellón del fondo, 1986.
Disponible en Cept Archives



Figura 16. Vista rasa de la sección central del jardín desde el pabellón del fondo, 2019.
Cortesía de Tíscar Lara



Figura 17. Vista aérea de la sección central desde la azotea, 1986.
Disponible en Cept Archives



Figura 18. Vista aérea de la sección central desde la azotea, 2019.
Cortesía de Tíscar Lara

2.2. Propuesta de actuación

En primer lugar, se propone la limpieza total del espacio, desechando la maleza que invade los arriates, canales de riego y andadores. Se trata de una medida elemental, simple y no agresiva que otorgaría al monumento un aire completamente rejuvenecido de manera sencilla, económica y eficaz. Esta limpieza sólo requeriría mano de obra y herramientas básicas, y no transgrediría la condición física del monumento puesto que se trabajaría sólo con zonas naturales y reversibles.

En segundo lugar, se propone completar los arriates vacíos con nuevas plantas que vayan en sintonía con el espacio. Sabemos, por las fotografías que nos llegan de

1986, que por aquel entonces no se conservaba ningún arbusto, planta o flor originales, por lo que los árboles que encontramos hoy día son fruto de una intervención moderna. Resultaría imposible averiguar a ciencia cierta la naturaleza que cubrió el jardín en sus inicios, por ello lo más conveniente sería continuar con la imagen paisajística que ya empezó a consolidarse en la primera intervención e intentar proporcionar cierta armonía a la disposición actual. Hasta ahora, las especies que se conservan son⁴⁷:

- *Saraca asoca*: conocido popularmente como árbol *aśoka*, su uso está muy extendido en India para cercar los jardines por su forma de columna; por ello, parece muy inapropiada su disposición en el centro del jardín, pues corta de lleno la visibilidad. Además, muchos de ellos se encuentran secos y moribundos.
- *Calotropis gigantea*: llamada comúnmente *madār* o algodón de seda.
- *Nerium oleander*: conocida como *kaner*, laurel de flor o adelfa.
- *Cascabela thevetia*: apodada *pīlī kaner* o adelfa amarilla.
- *Canna indica*: conocida por *sarvajjaya* o caña de India.
- *Azadirachta indica*: variante local del *nīm* o margosa, de flores blancas y fragantes.
- *Tectona grandis*: la teca o *sāgaun*, también de blancas flores, llenas de fragancia.
- *Myrtus communis*: el mirto o *vilāyatī meheṃdi*, de flores blancas y aromáticas.
- *Jasminum auriculatum*: esta variedad de jazmín apodada *jūhī* fue muy típica en los jardines mogoles debido al fuerte olor de sus flores por las noches.
- *Duranta erecta variegata*: conocido como *nīlkāmtā* o flor celeste.
- *Bougainvillea spinosa*: la buganvilla o *būganbel*, de llamativas y coloridas flores.
- *Madhuca longifolia*: el árbol *mahuā* es uno de los dos árboles verdaderamente antiguos del jardín y se levanta frente al palacio.
- *Ficus religiosa*: el árbol *pīpal* es una de las especies más importantes y sagradas para la cultura india. Se alza frente al pabellón Ānand Maṇḍal y, junto con el anterior, son los dos únicos ejemplares centenarios.

No obstante, allí donde no queda nada de las anteriores intervenciones paisajísticas, parece legítimo proponer la inclusión de nuevas plantas que vayan en mayor consonancia con la concepción original. Tal y como explica la Dra. Priyaleen Singh⁴⁸, es posible que el jardín de Rāy Pravīṇ Mahal fuera concebido a modo de *mehtāb bāg* o «jardín (de) luz de luna», refiriéndose a su especial dedicación como jardín de recreo nocturno⁴⁹, los cuales disponían esencialmente de flores blancas por ser el único color apreciable por las noches. Sabiendo esto, se sugiere la inclusión de árboles, arbustos y plantas de flores blancas y fragantes, ya que el factor aromático también contribuiría a estimular los sentidos y a consolidar un ambiente afín al paraíso terrenal que se busca recrear. Algunas de las opciones podrían incluir: *Brugmansia arbó-*

⁴⁷ *Ibid.*, 24, 31 y 32.

⁴⁸ Información expuesta en World Monuments Fund (2015). *Rai Praveen Gardens* [vídeo]. Obtenido de <https://www.wmf.org/video/rai-praveen-gardens> [Consulta: 11 de abril de 2020].

⁴⁹ Este hecho también se confirma en Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 8.

rea y/o *Brugmansia suaveolens* (dos especies de *dhatūrā*, también apodadas trompetas de ángel), *Plumeria rubra* (llamado *campā* o franchipán), *Nyctanthes arbor-tristis* (jazmín coralino, conocido como *prājaktā* o *pārijāta*), *Cestrum nocturnum* (llamado *rāt kī rānī*, literalmente, «reina de la noche»), *Agave amica* (apodado *rajnīgamdhā* o tuberosa), *Hibiscus* (popularmente llamado *gurhal*), *Epiphyllum oxypetalum* (conocida como *niśāgamdhī* u orquídea de cactus) y *Nelumbo nucifera* (el loto indio o *kamal*).

Por otro lado, la inclusión de árboles frutales también parece ser una opción acertada. En el estudio de Sharma, Upadhyay y Chani sobre la tipología arquitectónica de los jardines *bundelī* en el siglo XVIII, se explica que estos jardines eran centros de innovación agrícola para la región por incluir variedades de árboles y especies de vegetación no muy comunes –lo cual indicaba el alto estatus social del propietario– y mencionan el caso del mango, cuya presencia debía de ser extraña en la región de Bundelkhaṇḍ y, sin embargo, fue plantado en muchos de sus jardines⁵⁰. En el informe de INTACH Belgium también se considera que el grueso de los árboles fueran frutales, como granados, cítricos y bananos⁵¹. Además de estos, también podrían incluirse papayos, vides y guayabos, por ser frutos muy comunes y apreciados por los locales. Respecto a la elección y distribución de la nueva vegetación, se recomienda atender, no sólo a su compatibilidad con el clima local, sino también a su tamaño y naturaleza para organizarlos al respecto y evitar que su desmedido volumen rompa con la visibilidad del jardín, tal y como ocurre con alguno de los árboles de las intervenciones anteriores.

Para completar y afinar la selección, también se sugiere hacer un estudio botánico relacionado con la fauna local para averiguar qué flores y frutos son aquellos que suelen frecuentar los insectos –como las mariposas– y las aves del lugar, en busca de aportar mayor diversidad de vida y color al jardín. Se trata de un recurso sencillo y completamente respetuoso para/con el monumento que sin duda podría contribuir a revitalizar el espacio y acercarnos a su ambiente prístino. Tal y como nos cuenta el poeta Keśavdās en *Kavipriyā*: «un jardín debería ser irresistible. Menciono las vides colgantes, los hermosos árboles y flores, el dulce piar de los cucos y de los pavos, las abejas zumbando alrededor»⁵², mientras que en *Rasikapriyā* nos dice:

*El jardín de Rāy Pravīṇ es como la asamblea de los dioses, con Indrajīt como un Indra terrenal. Abundantes árboles de jazmín y karuṇa. Las flores de loto florecen en los estanques, una fuente de placer para las abejas. Los árboles rūpamañjarī han perdido sus hojas y ahora los cucos anidan allí. Sus dulces y majestuosos piores capturan el corazón*⁵³.

En tercer lugar, se propone rehabilitar el sistema de riego original. Para ello, será necesario un análisis concienzudo de su articulación que también debería ser expuesto al público. La planimetría más actualizada es aquella ofrecida reciente-

⁵⁰ Sharma, A., Upadhyay, N., y Chani, P. S. (2019). Establishing architectural typology of eighteenth-century Bundeli gardens: characteristics and extent, with reference to the gardens of Rajnagar/Khajuraho. *Landscape History*, 40(2), 106. <https://doi.org/10.1080/01433768.2020.1676045>

⁵¹ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 10 y 42.

⁵² Busch, A. (2011) *op. cit.*, 72.

⁵³ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 7.

mente por INTACH Belgium⁵⁴; a continuación se esbozará, grosso modo, el funcionamiento general que se ha podido deducir a través de la mera observación y con ayuda de dicho artículo⁵⁵. El complejo entero cuenta con dos principales fuentes de agua –interior y exterior– y dos circuitos de irrigación –superior e inferior–. Una de las fuentes se encuentra a intramuros, junto al muro occidental, mientras que la otra se abre a extramuros del extremo noroeste del jardín, siendo el ya mencionado aljibe escalonado conocido como *bāwrī* o *bāwlī* (fig. 11). Tal y como bien confirman Safiya Khan⁵⁶ y Priyaleen Singh⁵⁷, es probable que constituyera la principal fuente de suministro de agua; desgraciadamente, hoy día se encuentra en severo estado de dejadez, aunque los campesinos locales siguen abasteciéndose de su agua⁵⁸. Respecto a los dos circuitos de irrigación, contamos con un canal superior y una red de canales inferior. El primero consiste en un conducto o *nālī* que se despliega a través de una plataforma elevada paralela al muro occidental y continúa por el meridional –pasando frente a la fachada norte del palacio– hasta llegar a la actual entrada del complejo, en el cuadrante sureste. El segundo circuito, en cambio, es el que permite el completo riego del jardín: consiste en un canal principal que atraviesa el jardín de oeste a este siguiendo el andador (fig. 10), mientras que en su recorrido va suministrando agua a los canales secundarios que se cruzan transversalmente con él y que están directamente conectados con los arriates octogonales. El método de irrigación empleado consistiría en el riego por partes, aislando zonas mediante el bloqueo de los canales por medio de piedras, fardos de tela o bloques de barro. Por último, queda hablar de las tres pequeñas fuentes esparcidas por el jardín –dos de ellas, ya mencionadas, de sección polilobular y la tercera octogonal–, las cuales cuentan en sus inmediaciones con unas torres de agua⁵⁹. Estas presentan en lo alto un tanque con una profundidad de un cuarto o un tercio de la altura total y abastecerían las fuentes a través del agua conducida por la fuerza gravitacional. Puesto que no se ha encontrado ningún sistema para el llenado de estos tanques, se presume que debía de hacerse manualmente. Estas fuentes serían el único ejemplo de agua corriente del jardín, ya que el resto de canales estaban destinados únicamente a la irrigación⁶⁰, constituyendo un recurso práctico y no estético.

A día de hoy no existe ningún jardinero a cargo del mantenimiento del complejo⁶¹, un hecho imperdonable tratándose de un patrimonio protegido. Tal y como bien propone INTACH Belgium al respecto, un equipo de jardineros y guardas debería ser formado en el módulo de entrenamiento que ofrece Agriculture Skill Council of India (ASCI) llamado *Heritage Gardener* para asegurar un buen mantenimiento regular⁶².

⁵⁴ Para la planimetría confeccionada por INTACH Belgium, véase anexo: lámina 2, p. 22.

⁵⁵ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 12-13.

⁵⁶ Khan, S. (2012) *op. cit.*, 93.

⁵⁷ Información expuesta en World Monuments Fund (2015). *Rai Praveen Gardens* [vídeo]. Enlace citado.

⁵⁸ Pudiendo no ser suficiente la capacidad de estos pozos para abastecer el jardín y los cultivos circundantes, INTACH Belgium propone aumentar las reservas creando a extramuros un almacenamiento extra para el agua fluvial. Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 42.

⁵⁹ Visible en las planimetrías ofrecidas por INTACH Belgium, véase anexo: lámina 2, p. 22.

⁶⁰ Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 17.

⁶¹ *Ibid.*, 38.

⁶² *Ibid.*, 42.

Por último, junto con las propuestas de actuación arquitectónica que se desarrollan en el Plan Director original, también se propone recuperar los pabellones del jardín, cuyo abandono es una consecuencia directa de la dejadez del espacio ajardinado. La recuperación implicaría, como primera medida, impedir que sigan haciéndose intervenciones tan poco profesionales y agresivas como las que se han llevado a cabo hasta ahora. Ejemplo de ello es el intento de corrección de las pérdidas superficiales de las paredes rellenándolas bastamente con cemento, lo cual no sólo constituye un atentado contra la historicidad del monumento, sino también contra su estética. Este hecho es igualmente denunciado en el informe de INTACH Belgium, calificando la metodología de las anteriores restauraciones como faltos de ética⁶³. Lo que demandan estos edificios es un tipo de conservación más respetuosa que implique: la limpieza del abundante polvo, suciedad y telarañas que inundan los espacios; la retirada de la maleza que va poblando los resquicios y las fisuras como prevención contra los problemas estructurales que pudieran surgir más adelante; y, por último, si fuera posible, la eliminación de las pintadas vandálicas que se esparcen por los muros.

3. Restauración del alma

3.1. Diagnóstico

Tal y como bien condena John Ruskin, la restauración como medio para la recuperación del aliento inicial de la obra de arte es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos; sin embargo, también afirma que «otra época podría darle (al monumento) otra alma, mas esto sería un nuevo edificio»⁶⁴. Es decir, aunque la restauración propiamente dicha esté descartada, no lo está lo que podríamos llamar la «reencarnación del monumento» que implicaría la renovación de su *alma*, insuflándole una nueva vitalidad al edificio. Como bien explica Ignacio González-Varas al respecto:

Es cierto que muchas veces hemos visto *renacer* con nueva fuerza monumentos que habían perdido su significado o su *espíritu* originario y que, a partir de la intervención de *reencarnación* o *metamorfosis*, se vuelven a dotar de un principio generador, de una nueva esencia o una nueva *alma*, por utilizar la terminología ruskiniana, proceso que desde luego no vulnera su autenticidad porque regenera la obra de arte y le confiere un *aliento de vida* nuevo⁶⁵.

Esto es exactamente lo que se busca para nuestro monumento: su renacer, su reencarnación, la restauración de su alma; pero reiteramos que con «restaurar» no osamos creer ser capaces de reinstaurar el auténtico aliento inicial –pues asumimos la imposibilidad que ello supone–, sino más bien de proporcionarle una nueva alma, una nueva vida, un nuevo impulso regenerador. Hoy día Rāy Pravīṇ

⁶³ *Ibid.*, 21.

⁶⁴ Ruskin, J. (2015). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valladolid: Editorial Maxtor, 250.

⁶⁵ González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 146.

Mahal se encuentra en el olvido, un olvido que progresivamente le está llevando al abandono y a la ruina. No son muchos los turistas que lo visitan dada la dejadez que manifiesta, y aún menos los locales que, a pesar de frecuentar un pequeño templo situado en las inmediaciones de Rāy Pravīṅ Mahal, hacen caso omiso de este último, pues no ven en él un jardín placentero donde apearse o reunirse⁶⁶. Además, su presencia frente a los dos colosales y majestuosos monumentos reales –Rājā Mahal y Jahāngīr Mahal– se ve empequeñecida y, sin embargo, esto podría cambiar si exprimiéramos todo su potencial, en cuerpo y alma. Ya hemos dado las claves para recuperar su cuerpo, ahora falta dar aquellas para deslizarle una nueva alma.

3.2. Propuesta de actuación

Tal y como hemos visto, dado que Rāy Pravīṅ Mahal se trataba de un jardín de recreo destinado al desarrollo de la danza, la música y la poesía, se propone recuperar el espacio para redirigirlo a la interpretación de las mismas expresiones artísticas. Además, sabiendo que la región de Bundelkaṅḍ a la que Orchā pertenece cuenta con una distinción cultural que la hace única en el aspecto lingüístico y artístico, sería una buena forma de poner a los visitantes –tanto indios como extranjeros– en contacto con el folklore propio del lugar, dándolo a conocer y difundiendo su gran riqueza. Por lo tanto, esta iniciativa buscaría exponer concretamente aquellas danzas populares que sean tradicionales de la región, como *Rāī*, *Ravala*, *Diwārī*, *Badhaiya*, *Saira*, *Jawara*, *Akhada*, *Shaitan* y *Dhimrai*⁶⁷. Todos estos bailes son interpretados en el Bundeli Utsav, un festival cultural destinado a promover precisamente las artes folklóricas de Bundelkhaṅḍ, siendo celebrado anualmente en la pequeña localidad de Basarī durante la primavera, gracias a la ONG Bundeli Vikas Sansthan. De todas formas, lo que requiere nuestro monumento no es el desarrollo de grandes festivales, sino más bien de modestos eventos culturales que den a conocer la diversidad de la danza y la música *bundelī*. Para ello, no sólo se buscaría la contratación de artistas profesionales, sino que también podrían instruirse a los y las locales que tuvieran interés por formarse en estas prácticas artísticas, con el fin de hacerles partícipes de la transmisión de su propia riqueza cultural. En definitiva, el espacio podría convertirse tanto en una escuela como en un escenario de arte folklórico. Por otro lado, además de la danza y la música, también se propone incluir recitales de poesía con el fin de poder difundir los versos del gran poeta Keśavdās, siendo el mayor artista de Orchā que han trascendido en la historia gracias a sus poemas en el innovador estilo *śṛṅgāra kāl* o *rīti kāl*, los cuales fueron traducidos a imágenes en incontables series a lo largo de los siglos por toda la India –destacaríamos *Rasikapriyā*, *Kavipriyā* y *Rāmcandrikā*, este último por la especial devoción que hay en Orchā hacia el dios Rām, hasta el punto de constituir un paso obligado en las festividades y peregrinaciones en torno a este dios–. Junto a ello, no podrían ignorarse los poemas de su discípula, Rāy Pravīṅ, cuyo talento le hizo protagonista de diversas leyendas, hasta el punto de dar nombre a nuestro monumento.

⁶⁶ Esta falta de reconocimiento tanto de los residentes locales como de los turistas, así como la insuficiente promoción de esta área, también es denunciado en Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018) *op. cit.*, 34.

⁶⁷ *Bundelkhand research portal: folk dances of Bundelkhand*. Obtenido de <https://bundelkhand.in/folk-dances> [Consulta: 28 de abril de 2020].

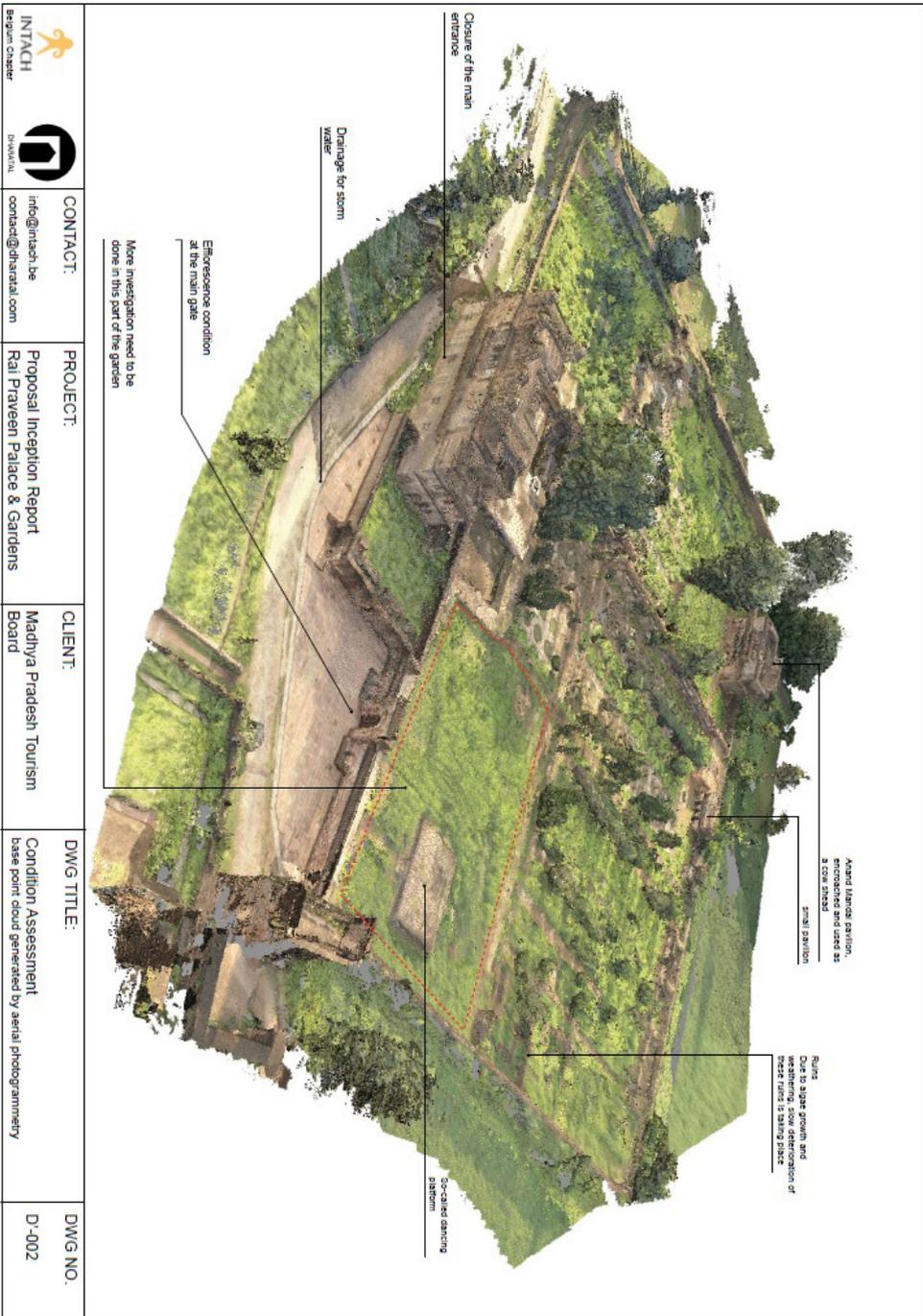
Dado que recientemente Orchā pasó a formar parte de la lista tentativa del patrimonio mundial de la Unesco⁶⁸, esta ciudad tiene el potencial de convertirse en un foco de gran eco para la difusión de las artes *bundelī* a través de las actuaciones ofrecidas en el complejo de Rāy Pravīṇ Mahal. Esto no requeriría una total reinención del espacio pues, como ya hemos visto, gracias a su funcionalidad original está adaptado para el desarrollo de estas artes, con un gran escenario rodeado de césped para la contemplación y disfrute de las mismas. Además, tampoco sería necesario una gran inversión en material de luz y sonido, pues lo ideal sería que la música fuera natural y en directo; no obstante, para los posibles efectos lumínicos que quisieran obtenerse, tal vez podrían emplearse los recursos que ya dispone el propio complejo fortificado de Orchā, puesto que a diario ofrece un *show* de luz y sonido que, desgraciadamente, no tiene muy buena acogida. Por tanto, esta iniciativa sería una forma de renovar la oferta artística de la ciudad, no sólo a través de la luz y del sonido, sino también a través del movimiento y del sentimiento que ofrecen la danza, la música y la poesía india.

4. Conclusión

La imbricación de todas estas artes parece esencial a la hora de querer restaurar el espíritu del lugar y ofrecer una vivencia estética total. No es sólo la danza, no es sólo la música, no es sólo la poesía, no es sólo el jardín, no es sólo el palacio lo que nos permitirá hacer resurgir la vitalidad de este espacio, sino la danza acompañando a la música, la música inspirando a la poesía, la poesía envolviendo al jardín, el jardín vistiendo al palacio... Lo que buscamos es transformar nuestro monumento en un crisol capaz de fundir en él todas las artes posibles, permitiendo anular las diferencias y aunar las experiencias. En definitiva, buscamos evocar ese *rasa*, ese soplo, ese aliento, que haga reavivar una llama a punto de consumirse.

⁶⁸ Se incluyó en la lista el 15 de abril de 2019, gracias a la propuesta de Archaeological Survey of India.

Anexo



 	<p>CONTACT: info@intach.be contact@rajwada.com</p>	<p>PROJECT: Proposal Inception Report Rai Praveen Palace & Gardens</p>	<p>CLIENT: Madhya Pradesh Tourism Board</p>	<p>DWG TITLE: Condition Assessment base point cloud generated by aerial photogrammetry</p>	<p>DWG NO. D-002</p>
---	---	---	---	---	--

Lámina 1. Reproducción virtual del complejo de Rāy Pravīṇ Mahal desde un punto de vista aéreo y oblicuo. Cortesía de Geert Robberechts.

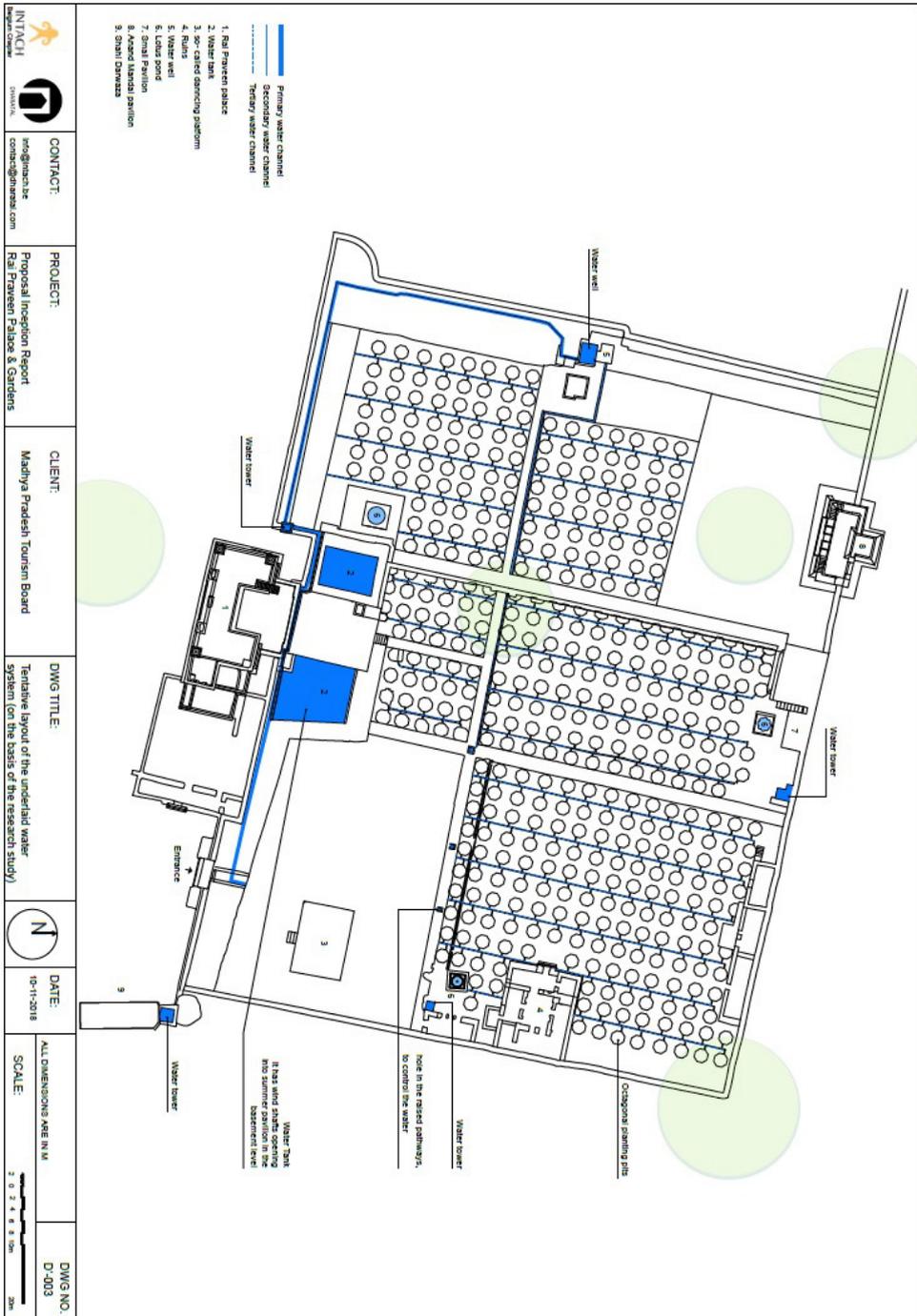


Lámina 2. Planimetría del sistema de irrigación del complejo de Rāy Pravīṇ Mahal. Cortesía de Geert Robberechts.

Bibliografía

- Bahadur, K. P. (1972). *The Rasikapriyā of Keshavadāsa*. Dillī: Motilal Banarsidass.
- Bernardini, M. (2003). Hašt Behešt. *Encyclopaedia Iranica*, 12(1), 49-51. <https://iranicaonline.org/articles/hast-behest-2>.
- Bharata, M. (2016). *Nāṭya Śāstra*. (Trad. M. Ghosh). Vārāṇasī: Chaukhamba Surbharati Prakashan (Original en sánscrito, c. 400-200 a. C.).
- Bundelkhand research portal: folk dances of Bundelkhand*. Obtenido de <https://bundelkhand.in/folk-dances> [Consulta: 28 de abril de 2020].
- Busch, A. (2011). *Poetry of Kings: The Classical Hindi Literature of Mughal India*. New York: Oxford University Press.
- Busch, A. (2015). Listening for the context: turning into the reception of *riti* poetry. En F. Orsini y K. Butler (Eds.), *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India* (pp. 249-282). Cambridge: Open Book Publishers.
- Butler, K. (2012). The Courtesan Tale: Female Musicians and Dancers in Mughal Historical Chronicles, c. 1556-1748. *Gender & History*, 24(1), 150-171. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2011.01673.x>.
- Cakravartī, K. K. (1984). *Art of India, Orchha*. Dillī: Mukesh Vazirani at Mayfair Press.
- Crow, S. y Haywood, S. (1973). *The Gardens of Mughal India: a history and a guide*. Dillī: Vikas Publishing House.
- Fazl, A. (1873). *Ain-i-Akbari*, vol. 1. (Trad. H. Blochmann). Kolkātā: Bibliotheca Indica (Original en persa, c. 1590).
- Fernández del Campo, E. (2013). *Cánones del arte indio*. Madrid: Abada Editores.
- Fernández del Campo, E. (2007). *Las pinturas de Ajanta: teatro de la naturaleza en la India clásica*. Madrid: Abada Editores.
- González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra.
- Gorlinski, V. (et al.). Rasa, Indian Aesthetic Theory. *Encyclopaedia Britannica*. Obtenido de <https://www.britannica.com/art/rasa> [Consulta: 16 de abril de 2020].
- Joffe, J. y Ruggles, D. F. (2007). Rajput gardens and landscapes. En M. Conan (Ed.), *Middle East Garden Traditions: Unity and Diversity* (pp. 269-286). Washington: Dumbarton Oaks.
- Khan, S. (2012). *Building traditions in Bundelkhand: 1000 AD.-1700 AD* (Tesis doctoral). Aligarh Muslim University, Alīgarh.
- Kothari, S. (1989). *Kathak: Indian Classical Dance Art*. Dillī: Abhinav Publications.
- Luque, M. (2014). Acorde: ¿música de cuerda o música de corazón? *Exemplaria Classica. Journal of classical philology*, 18, 127-146. <http://dx.doi.org/10.33776/ec.v18i0.2467>.
- Maillard, C. y Pujol, Ó. (1999). *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Vārāṇasī: Indica Books.
- McGregor, R. S. (1984). *A History of Indian Literature*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Monier-Williams, M. (1899). *Sanskrit-English Dictionary*. Dillī: Motilal Banarsidass.
- Rajput Provinces of India: a glimpse of royal history and culture*. Obtenido de <http://www.indianrajputs.com/view/orchha> [Consulta: 15 de marzo de 2019].
- Robberechts, G. y Upadhyay, N. (2018). *Rai Praveen Palace & Gardens: proposal inception report* (Informe). INTACH Belgium y Dharatal, Orchā.
- Ruggles, D. F. (1997). Humayun's tomb and garden: typologies and visual order. En A. Petruccioli (Ed.), *Gardens in the time of the great muslim empires: theory and design* (pp. 173-186). New York: E.J. Brill.

- Ruggles, D. F. (2008). *Islamic Gardens and Landscapes*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Ruskin, J. (2015). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- Sharma, A., Upadhyay, N., y Chani, P. S. (2019). Establishing architectural typology of eighteenth-century Bundeli gardens: characteristics and extent, with reference to the gardens of Rajnagar/Khajuraho. *Landscape History*, 40(2), 101-125. <https://doi.org/10.1080/01433768.2020.1676045>.
- Sinha, A. y Valderrama, A. (2014). The oracle landscape of Orchha, India: reclaiming the lost heritage. *Journal of Cultural Geography*, 31(3), 304-325. <http://dx.doi.org/10.1080/08873631.2014.943932>.
- Sreenivasan, R. (2006). Drudges, dancing-girls, concubines: female slaves in rajput polity, 1500-1850. En I. Chatterjee y R. M. Eaton (Eds.), *Slavery and South Asian History* (pp. 136-161). Bloomington: Indiana University Press.
- Trivedi, M. (2002). Female Performing Artists in Northern India: A Survey. En A. Jan Qaisar y S. Prakash Verma (Eds.), *Art and Culture: Painting and Perspective*, vol. 2 (pp. 153-171). Dillí: Abhinav Publications.
- World Monuments Fund (2015). *Rai Praveen Gardens* [vídeo]. Obtenido de <https://www.wmf.org/video/rai-praveen-gardens> [Consulta: 11 de abril de 2020].
- Zaweed, S. (2009). *Bundela architecture during 16th and 17th century* (Tesis doctoral). Aligarh Muslim University, Aligarh.

