

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO**

**FACULTAD DE ARQUITECTURA E INGENIERIA CIVIL**

**ESCUELA PROFESIONAL DE ARQUITECTURA**



**“EL VALOR ARTÍSTICO DEL CEMENTERIO REPUBLICANO DE LA  
ALMUDENA DEL CUSCO, BLOQUE PATRIMONIAL C”**

**Tesis para optar el Título Profesional de Arquitecto**

**Presentado por:**

**Br. Arq. Obdulia Rene Pareja Olivera**

**Asesores:**

**Dr. Arq. Edgar Alberto Torres Paredes**

**Arq. Germán Zecenarro Benavente**

Cusco – Perú

2022

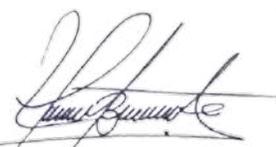
## APROBACIÓN DE TESIS

Los asesores Dr. Arq. Edgar Alberto Torres Paredes y Arq. Germán Zecenarro Benavente otorgamos conformidad al contenido del presente volumen correspondiente a la tesis desarrollada por la Br. Arq. Obdulia Rene Pareja Olivera, denominada: “**EL VALOR ARTÍSTICO DEL CEMENTERIO REPUBLICANO DE LA ALMUDENA DEL CUSCO, BLOQUE PATRIMONIAL C**”, y damos el visto bueno para su presentación ante la Facultad de Arquitectura e Ingeniería Civil de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco para optar el título profesional de Arquitecto.



EDGAR ALBERTO TORRES PAREDES

Dr. Arq. Edgar Alberto Torres Paredes



Arq. Germán Zecenarro Benavente

*“La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo”*

***Juhani Pallasma (2019, p.13)***

## **AGRADECIMIENTOS**

A la energía universal, que me permitió conocer y experimentar un poco más el mundo del arte de mano del misterio que encarnan los cementerios.

A mi madre, por apoyarme en este viaje de aprendizaje y porque, gracias a su soporte, hoy puedo llegar a cumplir una de nuestras metas.

A mi padre y mi familia, por alentarme y confiar siempre en mí.

A Camu, por enseñarme a disfrutar del camino, y por ayudarme incondicionalmente.

A mis estimados asesores, por el apoyo fraternal y la guía paciente que me brindaron todos estos años.

Y finalmente, a la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco y Dirección Desconcentrada de Cultura, por colaborar con el aporte de información y permitirme visitar innumerables veces el cementerio.

## INDICE GENERAL

APROBACIÓN DE TESIS .....	II
AGRADECIMIENTOS.....	IV
INDICE GENERAL.....	V
INDICE DE TABLAS Y FIGURAS .....	VIII
<b>CAPÍTULO I PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO .....</b>	<b>1</b>
1.1.    PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	1
1.2.    FORMULACIÓN DEL PROBLEMA .....	5
1.3.    OBJETIVO .....	5
1.2.1. <i>Objetivo general</i> .....	5
1.2.2. <i>Objetivos específicos</i> .....	5
1.4.    JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA.....	6
1.5.    LIMITACIONES .....	7
1.6.    METODOLOGÍA .....	8
A. <i>Nivel de investigación</i> .....	8
B. <i>Tipo de investigación</i> .....	8
C. <i>Diseño de investigación</i> .....	8
D. <i>Métodos</i> .....	8
E. <i>Diseño metodológico</i> .....	9
F. <i>Esquema metodológico</i> .....	13
1.7.    HIPÓTESIS .....	13
<b>CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>15</b>
2.1.    ANTECEDENTES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN .....	15
2.2.    BASES TEÓRICAS .....	18
2.2.1. <i>Patrimonio cultural</i> .....	19
Identidad cultural .....	23
Patrimonio cultural arquitectónico funerario .....	24
Paisaje cultural.....	27

Valoración del patrimonio .....	29
Autenticidad en el patrimonio cultural .....	37
Significado cultural e interpretación del patrimonio .....	40
<b>2.2.2. Valor artístico .....</b>	<b>42</b>
Diferencia entre lo estético y lo artístico .....	43
Lo artístico y el valor artístico .....	46
Reconocimiento y juicio de lo artístico .....	48
Lo artístico en la arquitectura .....	50
<b>2.2.3. Modelo teórico (propuesta).....</b>	<b>52</b>
<b>2.3. MARCO CONCEPTUAL .....</b>	<b>59</b>
<b>2.4. MARCO HISTÓRICO CONTEXTUAL .....</b>	<b>64</b>
<b>2.4.1. Definición de cementerio.....</b>	<b>64</b>
<b>2.4.2. Estructuras funerarias en culturas antiguas.....</b>	<b>66</b>
<b>2.4.3. Implantación de cementerios extramuros.....</b>	<b>67</b>
<b>2.4.4. Los cementerios extramuros en el Perú.....</b>	<b>75</b>
El Cementerio General de Lima, Museo Presbítero Maestro. ....	77
El Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco.....	81
<b>2.4.5. Proceso de formación urbana del hecho arquitectónico .....</b>	<b>85</b>
Ámbito territorial .....	85
Periodo Prehispánico .....	87
Periodo Virreinal .....	92
Periodo Republicano y Moderno .....	101
Periodo Contemporáneo .....	106
<b>CAPÍTULO III RESULTADOS: ESTUDIO DEL HECHO ARQUITECTÓNICO .....</b>	<b>109</b>
<b>3.1. IDENTIFICACIÓN Y UBICACIÓN DEL HECHO ARQUITECTÓNICO .....</b>	<b>109</b>
<b>3.2. CARACTERIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DEL HECHO ARQUITECTÓNICO DEL CRLAC .....</b>	<b>121</b>
<b>3.2.1. Dimensión contexto urbano .....</b>	<b>122</b>
El cruce de límites y arco umbrales como referente de localización y pauta urbana. ....	123
Entre un ramal del <i>Qhapaq Ñan</i> y una quebrada: coordenadas de emplazamiento .....	133
<b>3.2.2. Dimensión conjunto arquitectónico .....</b>	<b>140</b>

De caminos y rituales a la antesala del juego de etéreas cúpulas y planos pétreos tensionantes. ....	141
Así como en el ascenso, en el declive al oriente sur. Cruz y topografía: orientadores simbólicos del recorrido procesional.....	161
La cruz latina como elemento compositivo del núcleo del Conjunto Arquitectónico y como génesis formal del CRLAC.....	165
<b>3.2.3. Dimensión objeto arquitectónico .....</b>	<b>173</b>
Marcos y recorridos del CRLAC: la correspondencia entre el modelo y lo preexistente .....	174
<b>3.2.4. Dimensión calle-cuartel.....</b>	<b>224</b>
Eje troncal principal. Vía sacra .....	226
Eje troncal secundario de noreste a suroeste.....	233
Cuartel 1 .....	237
Cuartel 2 .....	267
Cuartel 3 .....	287
Cuartel 4 .....	308
Cuartel 7 .....	321
La legibilidad de los cuarteles .....	330
Los paisajes como elementos de imaginabilidad.....	331
<b>3.3. EVALUACIÓN DE LA AUTENTICIDAD: SÍNTESIS DEL HECHO ARQUITECTÓNICO COMO OBRA DE ARTE .....</b>	<b>340</b>
<b>3.3.1. Autenticidad en el uso-función.....</b>	<b>341</b>
<b>3.3.2. Autenticidad en el emplazamiento.....</b>	<b>343</b>
<b>3.3.3. Autenticidad en el diseño .....</b>	<b>345</b>
<b>3.4. INTERPRETACIÓN DEL SIGNIFICADO CULTURAL ARTÍSTICO.....</b>	<b>351</b>
<b>CAPÍTULO IV CONCLUSIONES .....</b>	<b>353</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>360</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>361</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>362</b>

## INDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Clasificación de categorías iniciales, conceptuales y metodológicas de investigación con base a teoría de Rico de Alonso et al. (2002).	9
Tabla 2. Proceso de evaluación para la valoración patrimonial	32
Tabla 3. Esquema del modelo teórico propuesto	59
Tabla 4. Cuadro comparativo de las definiciones de la palabra Cementerio	65
Figura 1. Plano del cementerio del Real Sitio de la Granja de San Idelfonso.	72
Figura 2. Plano del cementerio modelo de la Real Cédula de 1804.	73
Figura 3. Plano del Cementerio de Lima (1890).	79
Figura 4. Esquema de ríos circundantes al entorno del Cementerio de La Almudena del Cusco.	86
Figura 5. Fotografía de la depresión formada por la quebrada de Qorimachaqwayniyoc en el lado suroriente.	87
Figura 6. Esquema de los tres sectores que configuran la organización de la ciudad inca	89
Figura 7. Fragmento de la Carta Arqueológica del Cusco (SETOPANT.URV)	91
Figura 8. Plano del Cusco durante 1534-1560.	94
Figura 9. Plano del Cusco de 1600.	95
Figura 10. Plano del Cusco de 1700.	97
Figura 11. Mapa de Cusco elaborado por George Squier (1860).	102
Figura 12. Plano del Cusco de 1860.	102
Figura 13. Plano del Cusco de 1900.	103
Figura 14. Fotografía de Cusco en 1945 (SAN).	104
Figura 15. Plano del Cusco a mediados del siglo XX.	105
Figura 16. Fotografía tomada desde la banda sur de la quebrada hacia la topografía del lado oeste.	106
Figura 17. Plano del Cusco de inicios del siglo XXI.	108
Figura 18. Plano de localización del Cementerio de La Almudena con relación a la delimitación del centro histórico del Cusco (en rojo).	109
Figura 19. Plano de la distancia entre la plaza de Armas y el Conjunto Arquitectónico de La Almudena (CALA).	110
Figura 20. Plano de localización del Cementerio de La Almudena (CALA) y del CRLAC.	111

Figura 21. Plano de ubicación del Cementerio de La Almudena. ....	112
Figura 22. Plano perimétrico del CRLAC. ....	114
Figura 23. Componentes internos del bloque patrimonial "C" (CRLAC). ....	115
Figura 24. Dibujo esquemático de las macro manzanas y los ejes troncales que las circundan. ....	116
Figura 25. Dibujo esquemático de la denominación de macro manzanas y cuarteles del CRLAC. ....	117
Figura 26. Dibujo esquemático de la ramificación de ingresos a cuarteles y a la capilla Santo Roma derivada de la grilla de circulación base formada por los ejes troncales. ....	119
Figura 27. Plano Poché y del núcleo del CRLAC. ....	120
Figura 28. Diagrama del tramo de eje procesional que se recorre desde la plaza de Armas hasta la plazoleta de La Almudena. ....	123
Figura 29. Dibujo de diversos elementos arquitectónicos con forma de arco encontrados en el trayecto ascendente desde la plaza de Armas. ....	124
Figura 30. Dibujo hecho del arco de Santa Clara desde el lado de la plaza San Francisco. ....	125
Figura 31. Dibujo de los templos de Santa Clara y San Pedro. ....	126
Figura 32. Dibujo del tramo de recorrido desde la plaza de Armas hasta en ingreso a la calle Hospital. ....	126
Figura 33. Plano de la ciudad del Cusco en época colonial. Se señala en amarillo el área que abarcaría la parroquia matriz. ....	127
Figura 34. Dibujo del tramo de recorrido desde la plaza de Armas hasta en ingreso a la calle Hospital. ....	128
Figura 35. Dibujo del panorama de un tramo de la calle Hospital. ....	128
Figura 36. Dibujo del tramo de recorrido desde la plazoleta de San Pedro hasta la cuesta de la calle Almudena. ....	129
Figura 37. Dibujo del panorama que se percibe al finalizar la calle Hospital, antes de cruzar el puente Almudena. ....	130
Figura 38. Fotografía de la superficie del puente de La Almudena. ....	130
Figura 39. Fotografía del puente de La Almudena desde la avenida del Ejército. ....	131
Figura 40. Periodos culturales del puente de La Almudena. ....	132
Figura 41. Fotografía antigua del puente de La Almudena. Autor desconocido ....	133
Figura 42. Fotografías de casas que desentonan con el perfil urbano de la calle Almudena. Archivo personal ....	134
Figura 43. Dibujo esquemático de los antiguos caminos que pasaban por los límites del CRLAC. ....	136
Figura 44. Dibujo esquemático de la ocupación de un nuevo bloque para el cementerio en el sector del antiguo camino que delimitaba el CRLAC. ....	137

Figura 45. Imagen satelital de Google Earth, 2020.....	137
Figura 46. Plano de tramas urbanas en torno al CRLAC.. .....	139
Figura 47. Esquema de la amplitud espacial de la plazoleta de La Almudena, a la izquierda de la prolongación del eje procesional.....	141
Figura 48. Dibujo de una vista general de la plazoleta de la Almudena al llegar a la avenida Antonio Lorena. ....	141
Figura 49. Planta Poché de la plazoleta de La Almudena. ....	142
Figura 50. Fotografía de las áreas de descanso de la segunda plataforma .....	143
Figura 51. Fotografía de las macetas tronco piramidales de la segunda plataforma, situadas en el área de descanso. ....	143
Figura 52. Corte esquemático de la plazoleta de La Almudena.....	143
Figura 53. Fotografía de octubre del 2019.....	144
Figura 54. Fachada este de la plazoleta de La Almudena. ....	145
Figura 55. Mural en el límite del sector denominado “El Calvario” del Cementerio de La Almudena.. ..	145
Figura 56. Perfil de edificaciones de la Avenida Antonio Lorena.....	145
Figura 57. Fotografía del archivo de la Sociedad de Beneficencia del Cusco (1970). ....	146
Figura 58. Fotografía del plano de planta del proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 1969, CRIF Cusco. ....	146
Figura 59. Fotografía del plano de modificación de la remodelación de la plazoleta de La Almudena, 1973, INC Cusco. ....	146
Figura 60. Fotografía del plano de corte elevación noroeste del estado de la plazoleta de La Almudena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 2000, INC. ....	147
Figura 61. Fotografía del plano de corte elevación suroeste del estado de la plazoleta de La Almudena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 2000, INC. ....	147
Figura 62. Fotografía de la plazoleta de La Almudena a inicios del siglo XXI.....	148
Figura 63. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de la Sociedad de Beneficencia del Cusco (1970).....	148
Figura 64. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de Martin Chambi (1922). ....	148
Figura 65. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de la Municipalidad del Cusco, Sub Gerencia de Gestión del Centro Histórico. ....	149
Figura 66. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de la Municipalidad del Cusco, Sub Gerencia de Gestión del Centro Histórico. ....	149
Figura 67. Planta de la plazoleta de La Almudena. ....	150

Figura 68. Dibujo de los tres caminos de la plazoleta con las edificaciones de destino.....	151
Figura 69. Dibujo de las edificaciones que delimitan la antesala del CALA. ....	152
Figura 70. Fotografía del plano de corte elevación noroeste del estado de la plazoleta de La Almodena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almodena, 2000, INC. ....	152
Figura 71. Fotografía del plano de la elevación principal del templo de La Almodena para la propuesta de restauración del antiguo hospital de Betlemitas, Almodena, 1997, INC.....	152
Figura 72. Fotografía de la fachada del templo de La Almodena y del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas. ....	153
Figura 73. Fotografía de la portada del templo de La Almodena. ....	153
Figura 74. Fotografía de la espadaña del templo de La Almodena.. ....	154
Figura 75. Fotografía de la portada del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas. ....	154
Figura 76. Dibujo del empalme del templo con el primer claustro del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas .....	155
Figura 77. Dibujo del volumen de ingreso del CRLAC.....	155
Figura 78. Plano de la plazoleta de La Almodena donde se muestran en tonalidades cálidas, las visuales tangentes a la cúpula del cementerio .....	156
Figura 79. Fotografía tomada en el recorrido del primer camino en dirección a la portada del Exconvento de los Betlemitas, en el sector de la gradería previa a la antesala. ....	157
Figura 80. Dibujo de la aparición paulatina de la imagen de la cúpula del templo detrás de la cúpula del cementerio.....	157
Figura 81. Plano de la plazoleta de La Almodena donde se muestra en amarillo la imagen constante de la cúpula del cementerio obstruyendo la visibilidad de la cúpula del templo en el recorrido por el segundo camino (en línea roja entrecortada). ....	158
Figura 82. Fotografía de la primera imagen que se tiene de la cúpula del templo al penetrar en el interior del CRLAC. ....	158
Figura 83. Fotografía de la imagen que se mantiene en el recorrido del segundo camino de la plazoleta de La Almodena.....	159
Figura 84. Dibujo que muestra los elementos que componen el escenario que particulariza las visuales del sector izquierdo.....	160
Figura 85. Dibujo de los árboles que forman el primer plano virtual de la composición.....	160
Figura 86. Dibujo de los elementos arquitectónicos que forman el segundo plano virtual de la composición.....	160
Figura 87. Dibujo del elemento que corona la composición, la cúpula del templo de La Almodena.	161
Figura 88. Dibujo esquemático de la planta del recorrido realizado desde la plaza de Armas hasta la plazoleta de La Almodena.....	162

Figura 89. Dibujo esquemático de la planta del recorrido desde la Calle Hospital hasta el interior del CRLAC. ....	162
Figura 90. Dibujo esquemático del corte del puente de La Almudena.....	163
Figura 91. Dibujo esquemático de un corte transversal realizado desde la calle Huayracalle hasta la plazoleta de La Almudena.....	163
Figura 92. Dibujo de la primera imagen mental de la planta del CRLAC desde el exterior, producida por el largo del paralelepípedo de ingreso y la visibilidad del muro del fondo y la cruz. ....	164
Figura 93. Fotografía con dron del camino principal de circulación del CRLAC.....	164
Figura 94. Fotografía del plano de ubicación del segundo claustro del antiguo hospital de Betlemitas, Almudena, 1978, lámina AHB-AC U-01, INC. ....	166
Figura 95. Dibujo esquemático del sistema de circulación de los espacios del exconvento hospital de los Betlemitas.....	167
Figura 96. Dibujo esquemático de la adecuación del templo de La Almudena (con textura de líneas oblicuas amarillas) a una de las salas de enfermería del segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas.....	167
Figura 97. Fotografía del interior del templo de La Almudena.....	168
Figura 98. Fotografía del interior de una de las crujías del segundo claustro. ....	168
Figura 99. Dibujo esquemático del ancho promedio de las crujías el segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas. ....	168
Figura 100. Dibujo esquemático de la modulación del segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemita. ....	168
Figura 101. Dibujo de la geometría de los arcos que componen las bóvedas de arista.....	169
Figura 102. Dibujo de la distribución de arcos de medio punto y rebajados en el segundo claustro del exconvento de Los betlemitas y de la ubicación de puertas y ventanas.....	169
Figura 103. Fotografía desde el eje de simetría en x hacia el lado del templo.....	170
Figura 104. Fotografía desde el eje de simetría en x hacia el lado opuesto del templo. ....	170
Figura 105. Fotografía desde el eje de simetría en y hacia el lado de la capilla Santo Roma. ....	170
Figura 106. Fotografía desde el eje de simetría en y hacia el lado del primer claustro. ....	170
Figura 107. Fotografía desde el interior del CRLAC hacia la nave del templo .....	171
Figura 108. Fotografía desde el interior del CRLAC, donde se demarca la distribución de las piedras formando un medio arco para dar lugar a la puerta que comunicaba la antigua sala de enfermería con el exterior. ....	171
Figura 109. Fotografía desde el interior de la sala II del edificio de ingreso del CRLAC .....	172
Figura 110. Fotografía desde el interior de la sala II del edificio de ingreso del CRLAC, se demarca la ventana tapiada. ....	172

Figura 111. Fotografía desde el interior del templo donde se demarca la puerta en el muro de pies que conecta con el primer claustro y con las escaleras que conducen al coro. ....	172
Figura 112. Dibujo hipotético de la superficie del cementerio primigenio. ....	173
Figura 113. Dibujo hipotético de la prolongación de límites del primigenio cementerio hasta los límites del CRLAC. ....	173
Figura 114. Fotografía del árbol de Pisonay ubicado al frente de la fachada del CRLAC. ....	176
Figura 115. Fotografía de Cusco en 1945 (SAN).....	176
Figura 116. Imagen del modelo hispano de cementerios extramuros. ....	176
Figura 117. Dibujo hipotético del espacio frente a la portada de ingreso. ....	176
Figura 118. Fotografía aérea realizada con dron del CALA.....	177
Figura 119. Fotografía aérea realizada con dron del volumen de ingreso del CALA.....	177
Figura 120. Dibujo esquemático sobre la orientación del bloque de ingreso del CRLAC. ....	178
Figura 121. Fachada del modelo de cementerios hispano de 1804. ....	178
Figura 122. Fachada del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco. Elaboración propia..	178
Figura 123. Dibujo esquemático de la planta del volumen de ingreso principal del CRLAC. ....	180
Figura 124. Plano de planta del volumen e ingreso principal del CRLAC.....	180
Figura 125. Dibujo sobre la modulación de la planta del volumen de ingreso principal del CRLAC..	181
Figura 126. Plano de la modulación en planta del edificio de ingreso del CRLAC.....	181
Figura 127. Dibujo del ingreso principal del CRLAC. ....	182
Figura 128. Dibujo de la modulación en planta del portico de ingreso del modelo de cementerios extramuros de 1804.....	183
Figura 129. Modulación y esquema volumétrico del volumen de ingreso principal del CRLAC.....	184
Figura 130. Modulación y esquema volumétrico del modelo hispano de cementerios extramuros. 184	
Figura 131. Esquema de la modulación en fachada del modelo hispano de cementerios extramuros. ....	185
Figura 132. Dibujo esquemático de la fachada del volumen de ingreso del CRLAC. Se observa la formación visual de un triángulo isósceles de ángulos agudos.....	186
Figura 133. Primer módulo central de la fachada del CRLAC.....	186
Figura 134. Segundo módulo central de la fachada del CRLAC. ....	187
Figura 135. Tercer módulo central de la fachada del CRLAC. ....	187
Figura 136. Plano de la modulación en elevación del edificio de ingreso del CRLAC. Elaboración propia.....	188
Figura 137 . Fotografía de la fachada interior del volumen de ingreso principal del CRLAC.....	189

Figura 138. Fotografía de la portada central del volumen de ingreso principal del CRLAC.....	190
Figura 139. Fotografía de la portada de ingreso del exconvento hospital de los Betlemitas.....	190
Figura 140. Fotografía de la portada secundaria noreste de la fachada del CRLAC. ....	191
Figura 141. Fotografía de la portada secundaria suroeste de la fachada del CRLAC.....	191
Figura 142. Fotografía de la ventana neoclásicas de la fachada del CRLAC. ....	191
Figura 143. Fotografía de detalle de la hoja de acanto en la cúspide de la portada y hornacina central enlucida con yeso.....	192
Figura 144. Fotografía de detalles de la puerta de hierro de la fachada del CRALC.....	192
Figura 145. Fotografía de columnas de orden compuesto de la portada principal del CRLAC. ....	192
Figura 146. Fotografía de la capilla noreste del volumen de ingreso principal del CRLAC. ....	194
Figura 147. Fotografía del interior del cementerio desde el vestíbulo del volumen de ingreso del CRLAC. ....	194
Figura 148. Fotografía de la capilla suroeste del volumen de ingreso principal del CRLAC. ....	194
Figura 149. Fotografía de la fachada proyectando silueta y sombra en la antesala del CALA. ....	194
Figura 150. Fotografía del momento en que la luz de la mañana dibuja la forma del arco en el suelo del recibidor.....	194
Figura 151. Vista del recibidor desde el interior del CRLAC.....	195
Figura 152. Vista del recibidor desde el interior del CRLAC con personas en homenaje a un difunto. ....	195
Figura 153. Dibujo del recibidor del CRLAC. ....	195
Figura 154. Dibujo del pórtico de ingreso del modelo hispano de cementerios.....	196
Figura 155. Esquema de la planta del recibidor del CRLAC. ....	196
Figura 156. Arco que genera la bóveda de cañón del volumen de ingreso del CRLAC.....	197
Figura 157. Dibujo de la composición de la cúpula del CRLAC. ....	197
Figura 158. Fotografía del interior de la cúpula del CRLAC.....	198
Figura 159. Fotografía del interior de la cúpula del templo de La Almudena. ....	198
Figura 160. Esquema de recorrido por el eje central, percibiendo los anchos de proximidad. ....	200
Figura 161. Esquema de la planta del modelo hispano de cementerios extramuros. ....	201
Figura 162. Esquema de la planta del CRLAC.....	201
Figura 163. Esquema de organización de los espacios del modelo hispano de cementerios extramuros.....	201
Figura 164. Esquema de organización de los espacios del CRLAC. ....	201
Figura 165. Fotografía aérea de la zona donde se ubica la capilla Santa Roma. ....	202

Figura 166. Cruz al final del eje principal del CRLAC.....	203
Figura 167. Esquema de posición de capilla con relación al segundo claustro. ....	204
Figura 168. Plano de planta de la capilla Santo Roma del CRLAC.....	204
Figura 169. Esquema de conexión espacial entre el templo de La Almodena, la capilla Santo Roma y el segundo claustro del convento de los Betlemitas. ....	205
Figura 170. Fotografía de la posible puerta que conectaba el espacio distribuidor con sacristía.....	206
Figura 171. Fotografía de la puerta con dintel con inscripción en bajo relieve del año 1752, que conectaba el espacio distribuidor con el exterior del lado del actual cuartel número tres. ....	206
Figura 172. Fotografía de la puerta que conectaba el espacio distribuidor con la sal de enfermería. ....	206
Figura 173. Fotografía de la puerta que conecta el espacio distribuidor ahora depósito con la capilla Santo Roma.....	206
Figura 174. Esquema de organización actual, se observa la desconexión de los espacios. ....	207
Figura 175. Plano de la modulación de la planta de la capilla Santo Roma. Elaboración propia .....	207
Figura 176. Dibujo de la modulación de la elevación de la capilla Santo Roma. ....	207
Figura 177. Fotografía de la capilla Santo Roma desde el cuartel número tres. ....	208
Figura 178. Fotografía de la fachada lateral de la vivienda de adobe desde la calle Almodena.....	208
Figura 179. Fotografía de la fachada de la capilla Santo Roma .....	208
Figura 180. Elevación de la capilla interior y sección de plano de planta del modelo hispano de cementerios extramuros.....	209
Figura 181. Fotografía con dron, se observan los tres ingresos al CRLAC.. ....	210
Figura 182. Dibujos de los contrafuertes y del arco en proyección de los umbrales de ingreso. A la derecha dibujo del sistema de refuerzo-compensación.....	211
Figura 183. Fotografía de la fachada frontal del umbral noreste del CRLAC tomada desde el interior de “El Calvario”. ....	211
Figura 184. Fotografía de la fachada posterior del umbral noreste del CRLAC tomada desde el interior del CRLAC. ....	211
Figura 185. Plano de planta de la puerta-umbral noreste hacia el lado de “El Calvario”.....	212
Figura 186. Fotografía del frontón de la portada del umbral noreste.....	213
Figura 187. Planos de elevaciones de la puerta-umbral noreste.....	213
Figura 188. Plano de planta de la puerta-umbral sureste hacia el lado del sector jardín, antiguo Campo Santo. Elaboración propia .....	215
Figura 189. Fotografía de la fachada posterior del umbral sureste del CRLAC, tomada desde el sector jardín, antiguo Campo Santo. ....	215

Figura 190. Fotografía de la fachada principal del umbral sureste del CRLAC, tomada desde el interior del CRLAC. Se observa con línea roja entrecortada la figura cuadrangular en la que distribuye la composición de la portada.....	215
Figura 191. Dibujo del marco general que define el bloque patrimonial, CRLAC.....	216
Figura 192. Dibujo de la formación de la imagen del marco general del CRLAC a partir de las relaciones espaciales que se establecen, a medida que se recorren y traspasan los marcos y componentes. ....	216
Figura 193. Dibujo esquemático de los espacios existentes antes de establecer el cementerio general de La Almudena. ....	218
Figura 194. Dibujo esquemático de la conformación del límite noroeste del CRLAC.....	219
Figura 195. Dibujo esquemático de la conformación del límite noreste del CRLAC.....	219
Figura 196. Dibujo esquemático de la conformación del límite suroeste del CRLAC. ....	220
Figura 197. Dibujo esquemático de la conformación del límite sureste del CRLAC. ....	220
Figura 198. Fotografía del muro de adobe limitrofe del lado sureste del CRLAC, su ubicación colinda con la calle Huayracalle.....	221
Figura 199. Fotografía del muro de adobe limitrofe del lado sureste del CRLAC.....	221
Figura 200. Plano de modulación de la planta del modelo hispano de cementerios extramuros de 1804.. ....	222
Figura 201. Plano de modulación de la planta del CRLAC.....	223
Figura 202. Ortofoto del CRLAC. ....	223
Figura 203. Fotografías de la continuidad del recorrido procesional a lo largo del eje troncal principal .....	226
Figura 204. Plano de la ubicación del eje troncal “Vía Sacra”. ....	227
Figura 205. Fotografía del volumen de ingreso del CRLAC desde el centro de la Vía Sacra.....	228
Figura 206. Fotografía de la cruz al final del camino descendente de la Vía Sacra. ....	228
Figura 207. Fotografía del eje troncal principal “Vía Sacra” tomada desde la cumbre del volumen de ingreso.....	228
Figura 208. Fotografía del archivo fotográfico de Martin Chambi (1930), tomada desde el interior del CRLAC hacia el volumen de ingreso.....	229
Figura 209. Fotografía de archivo personal (2019) desde el interior del CRLAC hacia el volumen de ingreso.....	229
Figura 210. Fotografía de la rampa de ingreso de la Vía Sacra.....	230
Figura 211. Fotografía de la Vía Sacra desde el recibidor.....	230
Figura 212. Plano de las visuales que se tienen desde la Vía Sacra del CRLAC.....	231
Figura 213. Cortes A, B y C del primer sector de la Vía Sacra del CRLAC.....	231

Figura 214. Fotografía del segundo sector de la Vía Sacra. ....	232
Figura 215. Fotografía de las discontinuidades en los muros cuarteles tres y cuatro.....	232
Figura 216. Cortes D y E del segundo sector de la Vía Sacra del CRLAC. ....	232
Figura 217. Fotografía del tercer sector de la Vía Sacra.. ....	233
Figura 218. Fotografías de la cruz y el ángel redentor al final de la Vía Sacra.....	233
Figura 219. Cortes F, G y H del tercer sector de la Vía Sacra. ....	233
Figura 220. Plano de las visuales del eje troncal secundario del CRLAC.....	234
Figura 221. Fotografías del primer tramo del eje secundario troncal .....	235
Figura 222. Cortes A, B y C del primer tramo del eje secundario troncal del CRLAC.....	235
Figura 223. Fotografías del segundo tramo del eje secundario troncal. ....	235
Figura 224. Cortes D y E del segundo tramo del eje secundario troncal del CRLAC.....	236
Figura 225. Ortofoto y plano Poché del cuartel uno del CRLAC. ....	237
Figura 226. Plano de planta del cuartel uno del CRLAC. ....	238
Figura 227. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC. ....	239
Figura 228. Corte A-A del plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC. ....	240
Figura 229. Corte B-B del plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC.....	241
Figura 230. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC. Se observa en color melón el espacio de transición y recepción.....	242
Figura 231. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC. ....	242
Figura 232. Corte B-B del plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.....	242
Figura 233. Fotografía del mausoleo de Vargas Romainville como cierre frontal del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.....	243
Figura 234. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel uno del CRLAC. ....	244
Figura 235. Fotografía del cuartel uno del CRLAC. ....	246
Figura 236. Fotografía de la fachada frontal del mausoleo de Latorre Romainville.....	246
Figura 237. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de Latorre Romainville.....	246
Figura 238. Fotografía del mausoleo de Vargas Romainville.....	247
Figura 239. Fotografía de la fachada frontal del mausoleo de Caparó Calle. ....	248
Figura 240. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de Caparó Calle. ....	248
Figura 241. Fotografía del mausoleo de Gamboa.....	248
Figura 242. Fotografía de la escultura del mausoleo de Gamboa. ....	249

Figura 243. Fotografía de la ubicación de la cripta de Luna Lomas en relación al mausoleo de Vargas Romainville.....	250
Figura 244. Fotografía del camino que se interpone entre la jardinera y la cripta. ....	250
Figura 245. Fotografía de la jardinera que cubre la cripta de la familia Luna Lomas. ....	250
Figura 246. Fotografías de las lápidas antiguas que se observan al interior de la cripta Luna Lomas. ....	251
Figura 247. Fotografía del límite sureste del cuartel uno del CRLAC. Se observa el sector de los espacios de servicio en la esquina que se forma con el ábside del templo.....	252
Figura 248. Fotografía del techo de los espacios de servicio.....	252
Figura 249. Fotografía del interior de los espacios de servicio, se observa la cripta del templo en la pared del fondo.....	252
Figura 250. Plano del sistema de circulación interno del cuartel uno.....	253
Figura 251. Plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	255
Figura 252. Corte A-A del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	255
Figura 253. Corte B-B del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	255
Figura 254. Fotografía de la ventana visual que se tiene del recorrido uno desde el nodo de circulación. ....	256
Figura 255. Fotografía del paisaje asimétrico y convexo hacia el lado del volumen de ingreso del CRLAC. ....	256
Figura 256. Fotografía de la cripta de la familia Luna Lomas.....	257
Figura 257. Fotografía del primer tramo del recorrido uno y de las escalinatas que conducen a la plataforma de tumbas. ....	257
Figura 258. Corte C-C del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	258
Figura 259. Corte D-D del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	258
Figura 260. Fotografía de la tumba de Mariano Fuentes Lira en el sector de las tumbas. ....	259
Figura 261. Fotografía de la tumba de H.W. en el sector de las tumbas.....	259
Figura 262. Plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	260
Figura 263. Corte A-A del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	260
Figura 264. Corte B-B del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	260
Figura 265. Corte C-C del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	260
Figura 266. Corte D-D del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	260
Figura 267. Fotografía del cerramiento frontal del último tramo del segundo recorrido.....	261
Figura 268. Ortofoto del canal antiguo del segundo recorrido. ....	261

Figura 269. Plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	262
Figura 270. Corte A-A del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	262
Figura 271. Corte B-B del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	262
Figura 272. Corte C-C del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	262
Figura 273. Fotografía del camino que se interpone entre la jardinera y la cripta. ....	263
Figura 274. Fotografía del espacio de estancia del tercer recorrido. ....	263
Figura 275. Fotografía tomada en el espacio de estancia del tercer recorrido.....	263
Figura 276. Ortofoto del tramo de canal antiguo del tercer recorrido. ....	263
Figura 277. Plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	264
Figura 278. Corte A-A del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	265
Figura 279. Corte B-B del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	265
Figura 280. Corte C-C del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	265
Figura 281. Fotografía de la vista hacia el cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	265
Figura 282. Corte D-D del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	266
Figura 283. Corte E-E del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.....	266
Figura 284. Corte F-F del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC. ....	266
Figura 285. Ortofoto y plano Poché del cuartel dos del CRLAC.....	267
Figura 286. Plano de planta del cuartel dos del CRLAC. ....	268
Figura 287. Fotografía de la barda perimetral del cuartel dos. ....	269
Figura 288. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel dos del CRLAC. ....	270
Figura 289. Fotografía del ingreso al cuartel dos.....	270
Figura 290. Fotografía de la fachada principal del mausoleo de la familia Jeri Durand .....	270
Figura 291. Plano de planta de los ingresos del cuartel uno y del cuartel dos enfrentados. ....	271
Figura 292. Fotografías de los monumentos que se entreen a través de los espacios intersticiales que forma el mausoleo Jeri Durand con sus colindantes.. ....	271
Figura 293. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel dos del CRLAC.....	272
Figura 294. Fotografía del cuartel dos del CRLAC.....	274
Figura 295. Fotografía del pabellón de la Sociedad Fraternal .....	274
Figura 296. Fotografía de la puerta de la cripta del pabellón de la Sociedad Fraternal. ....	274
Figura 297. Fotografía del cipo tipo pedestal y la escultura del ángel del mausoleo de Garmendia Nadal. ....	275
Figura 298. Fotografía del mausoleo de Garmendia Nadal .....	275

Figura 299. Fotografía del mausoleo de la familia Guerra.....	275
Figura 300. Fotografía del mausoleo de la familia Velasco Astete. ....	275
Figura 301. Fotografía de las lápidas de la fachada posterior del mausoleo de la familia Guerra.....	276
Figura 302. Fotografía de los mausoleos de la última banda en consolidarse. ....	276
Figura 303. Fotografía de los mausoleos de la segunda banda en consolidarse.....	276
Figura 304. Plano del sistema de circulación interno del cuartel dos. ....	278
Figura 305. Fotografía del espacio que se abre a la izquierda del mausoleo de la familia Guerra. ...	280
Figura 306. Fotografía de la vista que se tiene del mausoleo Garmendia Nadal desde el espacio de estancia y contemplación ubicado entre los mausoleos de Farfán Rodríguez y Mercado Velásquez. ....	280
Figura 307. A la izquierda esquema del corte A-A entre los mausoleos de Farfán Rodríguez y Mercado Velásquez. A la derecha corte B-B, entre los mausoleos de la familia Guerra y Garmendia Nadal. ...	280
Figura 308. Secuencia de fotografías que exponen el camino existente detrás del mausoleo de la familia Guerra y la llegada a un espacio de estancia y contemplación amplio, donde destaca la edificación funeraria de Marmanillo Yabar. ....	281
Figura 309. A la izquierda esquema del corte C-C entre los mausoleos de Guerra y Esquivel Tupayachi. En el medio corte D-D, entre los mausoleos de Mariscal Alosilla y Marmanillo Yabar. A la izquierda corte E-E, entre el pabellón San Antonio y la tumba de Marmanillo Yabar. ....	281
Figura 310. Arriba dos fotografías de las mejores vistas que se pueden contemplar desde los espacios de estancia ubicados en torno al mausoleo de Marmanillo Yabar.....	282
Figura 311. Abajo izquierda. Fotografía del camino delimitado por la hilera de mausoleos de tipología mixta y por el pabellón Santo Tomas.....	282
Figura 312. Abajo derecha. Fotografía del espacio anexado a la esquina noreste del cuartel, con el pabellón de párvulos Santos Justo y Pastor formando la esquina derecha del fondo. ....	282
Figura 313. Corte F-F entre el pabellón Santo Tomas y el mausoleo de Villavicencio Olarte. Corte G-G entre el pabellón San Francisco de Asís y el mausoleo Pantigozo Guillén. Corte H-H entre el mausoleo Gutiérrez Guillén y el pabellón. Corte I-I, entre el pabellón Santos Justo y Pastor y el mausoleo Gutiérrez Guillén. ....	283
Figura 314. A la izquierda fotografía del muro ciego en la esquina noreste y a la derecha fotografía del reflejo de la cúpula del Templo de La Almudena en la puerta de vidrio de un nicho del pabellón San Francisco de Asís. ....	283
Figura 315. Fotografía del corredor final del espacio anexado en la esquina noreste. Se observa el masuoleo de Castañeda Moya como cierre frontal.....	284
Figura 316. Fotografía del nodo formado por las circulaciones perimetrales del lado noreste.....	284
Figura 317. Fotografía de la circulación perimetral al lado del pabellón de San Luis Gonzaga, alineada a la direccionalidad del eje de organización espacial 2 del cuartel uno.....	284

Figura 318. Corte J-J entre el pabellón San Luis de Gonzaga y el mausoleo de Velasco Astete. Corte K-K, entre el mausoleo de Rozas Álvarez y el de Velasco Astete. Corte L-L entre la barda perimetral y el mausoleo de Garmendia Nadal.....	284
Figura 319. Fotografía del paisaje que se vislumbra desde el costado del mausoleo de Velasco Astete. ....	285
Figura 320. Fotografía de la circulación secundaria que une las circulaciones perimetrales y divide la primera banda de edificaciones de la segunda. ....	285
Figura 321. Fotografía de los mausoleos de Velasco Astete y Garmendia Nadal.....	285
Figura 322. Corte M-M, en el eje de simetría, entre la barda perimetral y el mausoleo de Jeri Durand. Corte N-N, entre los mausoleos de Vasquez y de Guerra. Corte O-O, entre los mausoleos de Pujazón Izquierdo y Mariscal Alosilla. ....	285
Figura 323. Fotografía de la circulación perimetral entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y el pabellón de la Sociedad Fraternal. ....	286
Figura 324. Fotografía de la circulación principal jerárquica paralela a la barda perimetral. ....	286
Figura 325. Fotografía del ingreso al mausoleo de Garmendia Nadal.....	286
Figura 326. Corte P-P, entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y el pabellón de la Sociedad Fraternal. Corte Q-Q, entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y la barda perimetral. Corte R-R, entre el mausoleo de Farfan Rodriguez y la barda perimetral. Corte S-S, entre el mausoleo de Farfán y Pujazón.....	286
Figura 327. Ortofoto del cuartel tres del CRLAC.....	287
Figura 328. Plano Poché del cuartel tres del CRLAC. ....	288
Figura 329. Plano de planta del cuartel tres del CRLAC.....	289
Figura 330. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel tres del CRLAC.....	290
Figura 331. Fotografía aérea del cuartel tres del CRLAC. ....	290
Figura 332. Fotografía de los límites norte y sureste del cuartel tres. ....	291
Figura 333. Fotografía del límite norte, primer tramo que se prolonga de la base muraria del cuartel uno. ....	291
Figura 334. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.....	292
Figura 335. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel tres del CRLAC. ....	292
Figura 336. Fotografía tomada a la mitad del umbral de acceso, se observa el eje de circulación dilatado y libre que llega hasta el pabellón de San Aurelio en el límite frontal. ....	293
Figura 337. Fotografía tomada desde el interior del cuartel tres hacia el punto focal conformado por el pabellón cilíndrico Domingo Savio.....	293
Figura 338. Fotografía tomada encima del pabellón Santa Rosa. ....	293
Figura 339. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel tres del CRLAC. ....	295

Figura 340. A la derecha se ve la fotografía del pabellón Canónigos y a la izquierda algunos nichos con modificaciones graves a la apariencia y estructura del pabellón. ....	297
Figura 341. Plano de fachada del pabellón Canónigos y la modulación del mismo. ....	297
Figura 342. Fotografía del cipo pedestal Aguilar Astete. ....	298
Figura 343. Fotografía de la cruz de piedra del cuartel. ....	298
Figura 344. Fotografía del detalle de un mascarón zoomorfo de la cruz. ....	29
Figura 345. Superior izquierda. Fotografía de la fachada principal del mausoleo de La Barra desde una vista en ángulo. Superior derecha. ....	299
Figura 346. Superior derecha. Fotografía del detalle de la figura funeraria y la inscripción en piedra del frontón de la fachada principal del mausoleo de La Barra. ....	299
Figura 347. Inferior izquierda. Fotografía de la ubicación del mausoleo de La Barra con respecto al ábside del templo de La Almudena.....	299
Figura 348. Inferior derecha. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de La Barra. ....	299
Figura 349. Plano del sistema de circulación interno del cuartel tres. ....	300
Figura 350. Fotografías de la zona derecha del cuartel tres. ....	302
Figura 351. Corte A-A entre el mausoleo de Hermoza Calderón y el pabellón San Lucas. Corte B-B, entre el mausoleo de Loayza Castillo y el pabellón de San Lucas.....	302
Figura 352. Ortofoto del pabellón de San Lucas. ....	302
Figura 353. Fotografías del recorrido perimetral al lado del pabellón Canónigos. A la izquierda se observan los mausoleos y a la derecha la perspectiva del camino. ....	303
Figura 354. Fotografías de la secuencia de vistas previas al ingreso al espacio entre los mausoleos de López Pareja y Aragón Delgado y los contrafuertes del templo. ....	303
Figura 355. Corte C-C entre el mausoleo Calderón Lopez y el pabellón Canónigos. Corte D-D, entre el mausoleo Aragón Delgado y el contrafuerte del templo de La Almudena. Corte E-E, entre el mausoleo de La Barra y el ábside del templo de La Almudena. ....	304
Figura 356. Ortofoto del canal antiguo que circunda los contrafuertes de la esquina del ábside del templo de La Almudena. ....	304
Figura 357. A la derecha fotografía del mausoleo de La Barra a través del vano trasero del mausoleo de Allauca Paucar. A la derecha, fotografía de un bodegón natural al interior del mausoleo de Allauca Paucar. ....	305
Figura 358. Corte F-F, entre el mausoleo de Allauca Paucar y el pabellón San Aurelio. Corte G-G, entre el pabellón San Víctor and San Aurelio. ....	305
Figura 359. Fotografía de la vista del eje central de circulación.....	305
Figura 360. Fotografía de la portada de piedra del pabellón de San Aurelio. ....	305
Figura 361. Fotografía de la capilla Santo Roma desde el interior del cuartel tres. ....	305

Figura 362. Corte H-H, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Nuestra Señora de las Mercedes. Corte I-I, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santo Domingo. Corte J-J, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santo Domingo. Corte K-K, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santa Rosa. ....	306
Figura 363. Fotografía desde la circulación entre pabellones, se observa al fondo el cristo blanco de Sacsayhuamán y las distintas alturas de los pabellones. ....	306
Figura 364. Fotografía de la vista entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santa Rosa. ....	306
Figura 365. Corte L-L, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Hermoza Calderón. Corte M-M, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Aguilar Astete. Corte N-N, entre la cruz y el mausoleo Aguilar Astete. ....	307
Figura 366. Corte O-O, entre el pabellón San Víctor, la cruz y el mausoleo Calderón Lopez. Corte P-P, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Zavaleta Jimenez. ....	307
Figura 367. Fotografías de las vistas desde el eje de contemplación central del cuartel tres. ....	307
Figura 368. Ortofoto del cuartel cuatro del CRLAC. ....	308
Figura 369. Plano Poché del cuartel cuatro del CRLAC. ....	308
Figura 370. Plano de planta del cuartel cuatro del CRLAC. ....	309
Figura 371. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel cuatro del CRLAC. ....	310
Figura 372. Fotografía aérea del cuartel cuatro del CRLAC. ....	311
Figura 373. Fotografía del muro escalonado de piedra en el límite sur, colindante a la Vía Sacra. ...	311
Figura 374. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel cuatro del CRLAC. Se observa en color melón el espacio de transición y a los costados los pilares con remate piramidal. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel cuatro del CRLAC. ....	312
Figura 375. Fotografías del umbral de acceso del cuartel cuatro, de izquierda a derecha, desde la cubierta del pabellón Sant Rosa del cuartel tres y desde el interior del cuartel respectivamente. ...	313
Figura 376. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel cuatro del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los seis ejes verticales superiores,, cuatro inferiores y cinco ejes horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones. ....	314
Figura 377. Fotografía del pabellón Domingo Savio. ....	315
Figura 378. Plano del sistema de circulación interno del cuartel cuatro. ....	316
Figura 379. Fotografía tomada entre los pabellones San Rodolfo y San Manuel, zona de mayor amplitud y más elevada del cuartel en el lado este. ....	318
Figura 380. Fotografía del espacio entre los pabellones de San Juan Bosco y San Juan. ....	318
Figura 381. Fotografía de la zona de servicio del cuartel cuatro en la zona este del cuartel. ....	318
Figura 382. Fotografía del espacio de estancia y contemplación situado entre los pabellones San Rodolfo y San Manuel. ....	318

Figura 383. Corte A-A en la zona uno del cuartel, entre los pabellones de San Rodolfo y San Manuel. Corte B-B en la zona intermedia del cuartel, entre los pabellones de San Manuel y Domingo Savio. Corte C-C, entre el pabellón San Martín de Porres y mausoleo Villamonte Lira. Corte D-D en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San José y el mausoleo de Venero Huarcaya. ....	318
Figura 384. Fotografía del pabellón Domingo Savio y los dos mausoleos del cuartel cuatro. ....	319
Figura 385. Fotografía desde el espacio de estancia en torno al pabellón Domingo Savio, se observa el umbral de ingreso y las dos cúpulas, zona intermedia del cuartel. ....	319
Figura 386. Fotografía en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San Martín de Porres y mausoleo Villamonte Lira. Se observa el fondo un pabellón improvisado en la cavidad del muro limítrofe. ....	320
Figura 387. Fotografía en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San José y el mausoleo de Venero Huarcaya.....	320
Figura 388. Fotografía de la zona izquierda oeste del cuartel, se observan los dos callejones a los extremos y el camino de conexión con el nodo principal del cuartel. ....	320
Figura 389. Corte E-E, entre los pabellones San José y San Juan Bosco. Corte F-F, entre los pabellones San Vicente y San Juan Bosco. Corte G-G, entre los pabellones San Juan Bosco y San Juan. Cortes de la zona oeste del cuartel. ....	320
Figura 390. Ortofoto del cuartel siete del CRLAC. ....	321
Figura 391. Plano Poché del cuartel siete del CRLAC.....	321
Figura 392. Esquema de conexión espacial entre el templo de La Almudena, la capilla Santo Roma, el segundo laustro del convento de los Betlemitas y el exterior ahora ocupado por el cuartel siete del CRLAC. ....	322
Figura 393. Fotografía desde el interior del cuartel siete del CRLAC, se observa la puerta tapeada del lado de la capilla Santo Roma. ....	322
Figura 394. Plano de planta del cuartel siete del CRLAC. ....	323
Figura 395. Fotografía de los pabellones con cúpulas menores, al fondo se observa la cúpula de La Almudena.....	324
Figura 396. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel siete del CRLAC. ....	324
Figura 397. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel siete del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los cinco ejes verticales y horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.....	325
Figura 398. Fotografías de los catorce mausoleos centrales del cuartel siete del CRLAC y de las esculturas de algunos más relatantes de algunos. ....	326
Figura 399. Fotografía del pabellón Santa Teresa. ....	326
Figura 400. Fotografía de las esculturas de la familia Mendivil.....	326
Figura 401. Plano del sistema de circulación interno del cuartel siete. ....	327

Figura 402. Fotografía tomada en un punto de estancia al sureste del eje de circulación principal. Se contempla la composición de volúmenes antiguos, cúpula del templo de La Almudena, capilla Santo Roma y muro del segundo claustro del exconvento hospital de Betlemitas.....	328
Figura 403. Fotografía tomada en un punto de estancia al sureste del eje de circulación principal. Se contempla la cúpula de menor tamaño ubicada en el techo del pabellón Santa Catalina .....	328
Figura 404. Fotografía panorámica tomada desde el punto de estancia en la vereda paralela al pabellón Santa Catalina sobre el eje de circulación principal.....	329
Figura 405. Fotografía de la cúpula de tamaño mediano del pabellón Santa Clara. ....	329
Figura 406. Corte A-A, entre el mausoleo Garcia Bustos y el pabellón Santa Catlina. Corte B-B, entre el mausoleo Ponce de Leon Velasco y el pabellón Santa Clara. Corte C-C, entre el mausoleo Gutiérrez Samanez y el pabellón Santa Teresa. Corte D-D, entre el mausoleo Ascue Mendivil y el pabellón Santa Mateo.....	329
Figura 407. Fotografía de la circulación central entre las dos hileras de mausoleos. ....	330
Figura 408. Fotografía de la circulación paralela al pabellón Santa Mateo.....	330
Figura 409. Fotografía del primer paisaje identificado en el CRLAC.....	332
Figura 410. Sectorización de parámetros urbanísticos y edificatorios generales AE-II Fuente: PP-04 PMCH, 2018 .....	333
Figura 411. Fotografía del segundo paisaje identiifcado en el CRLAC.....	334
Figura 412. Fotografía del tercer paisaje identificado en el CRLAC.....	335
Figura 413. Fotografía del cuarto paisaje identificado en el CRLAC. ....	336
Figura 414. Fotografía del quinto paisaje identificado en el CRLAC. ....	336
Figura 415. Fotografía del sexto paisaje identificado en el CRLAC.....	337
Figura 416. Fotografías del séptimo paisaje identificado en el CRLAC.....	337
Figura 417. Fotografías del octavo paisaje identificado en el CRLAC. ....	338
Figura 418. Fotografía del noveno paisaje identificado en el CRLAC.....	339
Figura 419. Fotografía del décimo paisaje identificado en el CRLAC.....	339

# CAPÍTULO I

## PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

### 1.1. Planteamiento del problema

A lo largo de la historia del hombre, la postura ante la muerte ha generado diversas manifestaciones culturales, materiales e inmateriales, las cuales evidencian la idiosincrasia de cada pueblo. La arquitectura, como medio de representación, forma parte de las manifestaciones culturales materiales; de la cual se desprende la tipología arquitectónica destinada a albergar a los difuntos, conmemorarlos y perpetuar su recuerdo, denominada arquitectura funeraria.

La Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales (2011) considera que el patrimonio funerario es una construcción colectiva y enfatiza la permanente transformación y recreación de los cementerios, lo que dista mucho de considerarlos como conjuntos estáticos. Los cementerios son parte importante del espacio social urbano, engloban los distintos registros culturales y procesos históricos presentes en una ciudad; constituyendo así documentos históricos, físicos y simbólicos de gran valor e importancia para la comunidad investigadora (Zambrano, 2014). En consecuencia, pueden convertirse en recursos turístico-culturales de primer orden y **potenciar** su **valor patrimonial** instruyendo a la población con la **información** que estos espacios contienen (Fernández, 2016; Zambrano, 2014). De este modo, los cementerios también forman parte de los bienes inmuebles a investigar y proteger como patrimonio cultural.

El Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco (CRLAC) y el contexto circundante que lo acoge, conforman en conjunto un **hecho arquitectónico** y un **sitio cultural**<sup>1</sup> que no solo denota historicidad y una configuración formal particular, sino que es

---

<sup>1</sup> La Carta Internacional de Morelia, relativa a cementerios patrimoniales y arte funerario (2005) presenta una clasificación de patrimonio funerario compuesta por: (a) sitios, (b) monumentos, conjuntos y elementos arquitectónicos, y (c) usos y costumbres funerarias. Para mayor detalle revisar el apartado de Patrimonio cultural arquitectónico funerario (p.24) en 2.2.1. Patrimonio cultural.

escenario de costumbres y vivencias hasta la actualidad; por lo que es importante considerar que connota una **significación cultural** la cual está ligada a valores culturales y necesita ser **interpretada** para poder ser comprendida por la sociedad (ICOMOS, 1996; ICOMOS Australia, 1979).

En el año 2010, el CRLAC es declarado como Monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura<sup>2</sup>, a petición de la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco; y habiendo revisado el expediente técnico<sup>3</sup>, cuyo objetivo principal era la declaratoria patrimonial del bloque C<sup>4</sup> para que sirva como instrumento legal de protección, puesta en valor y conservación (INC, 2009, p. 9). Asimismo, los objetivos específicos del expediente recaen en (1) dar soporte al “ (...) reconocimiento de las calidades Patrimoniales y Monumentales del Cementerio de Almudena, de tal forma, sea parte de los Bienes integrantes del Patrimonio cultural de la Nación”, (2) “Identificar los elementos de valor técnico, artístico e histórico que conforman el conjunto patrimonial”, (3) “Compilar la información histórica existente que permita tener mayor aproximación a lo que fuera el inmueble en la época correspondiente a su edificación y uso” (INC, 2009, p. 10), entre otros.

Los objetivos específicos citados, tienen correspondencia con la lógica planteada por varios autores (Prats, 2000; Díaz, 2010; Villaseñor, 201; entre otros), los cuales fundamentan que la declaratoria patrimonial de un bien cultural se da a través de un discurso social de valoración que la antecede y no de forma contraria ni tautológica; desde la perspectiva de distintas realidades que pueden agruparse en dos: (a) una objetiva y (b) otra subjetiva (Arévalo, 2004; Garzón y Garcés, 1989).

---

<sup>2</sup> Mediante Resolución Viceministerial No.182-2010-VMPCIC-MC (2010).

<sup>3</sup> Expediente elaborado por la Sub Dirección de Catastro de la Dirección de Investigación y Catastro del entonces Instituto Nacional de Cultura.

<sup>4</sup> La denominación de bloque C al sector delimitado por la portada del ingreso principal, el templo de Almudena y el campo santo la realizan los autores del expediente para distinguir el área a declarar por constituir los vestigios republicanos más representativos de la edificación del resto de sectores, bloques A y B, de procedencia histórica distinta.

Sin embargo, el contenido del expediente no logra exponer el desarrollo de estos objetivos. La descripción de antecedentes históricos, resulta ser una compilación de información histórica, pero no culmina con puntualizar en qué aspectos recaen las “calidades patrimoniales y monumentales”. La identificación de elementos de valor técnico, artístico e histórico, tampoco se lleva a cabo; teóricamente, se prescinde de una base conceptual sobre los términos: *valor*, *técnico*, *artístico* e *histórico*, y gráficamente<sup>5</sup>, solo se llega a identificar de manera general, los pabellones y mausoleos con “*valoración*”, término que no vuelve a ser mencionado ni justificado en la descripción arquitectónica del interior, exterior y en la de los seis elementos arquitectónicos que se escoge: portada, cuarteles, pabellones, mausoleos, capilla y arco.

No obstante, entendiendo que la resolución de declaratoria debe considerar dichas “calidades patrimoniales y monumentales” como fundamento, se observa un énfasis en aspectos históricos y en características arquitectónicas superficiales del bien, mas no en declaraciones de valor.

De esta manera, a pesar del intento de reconocimiento del valor histórico del CRLAC, el cual es imprescindible en la definición de un monumento (Riegl, 2008); se evidencia una carencia de investigación frente a la identificación de los demás valores como el artístico y el ritual-simbólico, requeridos también en el proceso de “patrimonialización” de los cementerios (Fernández, 2016, p. 369). Esta ausencia de investigación resulta perjudicial, puesto que al no tener una valoración profunda y detectar los valores propios que lo identifican, menos instrumentos materiales e inmateriales se tiene para definir políticas culturales y determinar cómo y qué restaurar, así como porqué y para qué conservar (Díaz, 2010, pp. 5–6).

---

<sup>5</sup> Revisar anexo I, plano general de delimitación de Cementerio de Almudena anexo al Expediente Técnico de Declaratoria.

En este sentido, la presente investigación se aproxima al objeto de estudio desde su naturaleza, no como bien aislado, sino como hecho arquitectónico compuesto por dimensiones o escalas de impacto. Asimismo, se pretende hacer una interpretación axiológica de lo artístico, entendiendo que este puede ser un agente catalizador del sentido de pertenencia de la sociedad con el bien, gracias a que la información sobre la recreación del bien y su componente físico-material, complementa y redimensiona la percepción de este; para lo cual es imprescindible realizar una interpretación del significado cultural artístico.

Sin embargo, también es importante recalcar que, existe escasez de información en cuanto al procedimiento para identificar el valor artístico en la arquitectura ligada al patrimonio, por lo que, se propone un modelo teórico que, permite dar coherencia argumental a los resultados de la investigación, y que, tiene como categorías conceptuales: (a) hecho arquitectónico, (b) reconocimiento de obra de arte/experiencia artística, (c) autenticidad, e (d) interpretación del significado cultural artístico.

## **1.2. Formulación del problema**

### **Problema general**

¿Cuál es el valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como hecho arquitectónico?

### **Problemas específicos**

- A. ¿Cuál es el contexto histórico, cultural y urbano que determinó y condicionó la creación del hecho arquitectónico?
- B. ¿Cuáles son los rasgos trascendentales que caracterizan la experiencia artística del hecho arquitectónico y que permiten su reconocimiento como obra de arte?
- C. ¿Cuáles son los aspectos que definen la autenticidad del hecho arquitectónico como obra de arte?
- D. ¿Cuál es el significado cultural artístico del hecho arquitectónico-obra de arte?

## **1.3. Objetivo**

### **1.2.1. Objetivo general**

Identificar el valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como hecho arquitectónico.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

- A. Analizar el contexto histórico, cultural y urbano que determinó y condicionó la creación del hecho arquitectónico.
- B. Definir los rasgos trascendentales que caracterizan la experiencia artística del hecho arquitectónico y que permiten su reconocimiento como obra de arte.
- C. Evaluar los aspectos que definen la autenticidad (unicidad y distintividad) del hecho arquitectónico como obra de arte.
- D. Interpretar el significado cultural artístico del hecho arquitectónico-obra de arte.

#### **1.4. Justificación e importancia**

Dada la importancia cultural del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como Monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, declarado mediante resolución ministerial N°182-2010 – VMPCIC-MC en el año 2010; es necesario considerar que, el artículo cuarto del título preliminar de la ley N° 28296 “Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación”, declara de interés social y de necesidad pública la identificación, registro, inventario, declaración, protección, restauración, investigación, conservación, puesta en valor y difusión del patrimonio cultural de la nación y su restitución en los casos pertinentes.

Dicho esto, el expediente técnico elaborado para la declaración patrimonial del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco presenta insuficiente información en cuanto al significado cultural artístico del bien, es decir no se ha identificado el valor artístico de la zona declarada. Por lo tanto, la presente investigación se presenta como una aproximación al proceso de valoración artística desde el campo profesional de la arquitectura, donde a través de la experiencia artística del hecho arquitectónico se resaltan los rasgos trascendentales que permiten su reconocimiento como obra de arte, los cuales son evaluados a la luz de la autenticidad e interpretados para conocer el significado que connotan. Dichos resultados permitirán tener un marco de referencia para establecer políticas de conservación, objetivos de gestión y diseño de estrategias por parte de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, otros entes de gobierno cultural y los responsables del manejo del Cementerio Republicano de La Almudena, la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco. Asimismo, identificar el valor artístico ayudará en la interpretación del cementerio, como parte fundamental del proceso de conservación, cuyo objetivo es revelar el significado cultural del bien al público, facilitando su comprensión e incentivando la conciencia social sobre su conservación (ICOMOS, 2005).

De este modo, el Cementerio Republicano de La Almudena, se convertirá en un referente vital de identidad cultural para la sociedad cusqueña, posibilitando la salvaguarda del bien, su transmisión a futuras generaciones y, por lo tanto, el desarrollo de la ciudad.

De no profundizar en la valoración artística del cementerio, se corre el riesgo de perder información valiosa con el transcurso del tiempo, de dificultar su intervención restaurativa, y desaprovechar los beneficios antes mencionados.

### **1.5. Limitaciones**

En base a la búsqueda y desarrollo de la información presentada se denotan las siguientes limitaciones:

La presente investigación resulta ser una aproximación al proceso de valoración artística, se presenta como el primer nivel de actuación en la gestión del bien, facilitando el conocimiento intelectual del bien y su significado desde el punto de vista de la profesión de la arquitectura (Caraballo, 2011, p. 35; Jokilehto, 2016, p. 27). Por lo que, para una valoración artística completa sería necesario la participación de otros actores, tales como, las instituciones del estado encargadas de establecer políticas, recursos técnicos y económicos, así como de la sociedad civil.

La siguiente limitación se presenta ante la escasez de información en cuanto al análisis del valor artístico desde un enfoque arquitectónico en cementerios patrimoniales, no existe un modelo teórico fijo, por lo que se deberá plantear uno a partir de diferentes propuestas encontradas para el análisis del hecho arquitectónico como obra de arte o viceversa.

## **1.6. Metodología**

### **A. Nivel de investigación**

El grado de profundidad con que se aborda la investigación tendrá un nivel descriptivo-exploratorio, dado que la investigación busca interpretar y caracterizar la experiencia artística del hecho arquitectónico como obra de arte y la revisión de antecedentes indica que no existen estudios relacionados al aspecto técnico artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco.

### **B. Tipo de investigación**

Teniendo en cuenta que la investigación se realiza en torno a la experiencia artística del hecho arquitectónico, el tipo de investigación se perfila como cuantitativo, entendiendo este como un enfoque holístico interpretativo que intenta encontrar sentido a los fenómenos a través del entendimiento de los significados que le otorgan las personas y que hace el mundo visible, transformando y convirtiéndolo en un conjunto de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos (Hernández, 2014, p. 9).

### **C. Diseño de investigación**

La investigación tiene un diseño fenomenológico con enfoque hermenéutico puesto que los datos se obtienen a través de una experiencia que será interpretada (Hernández, 2014).

### **D. Métodos**

Se utilizará el método de investigación histórico crítico arquitectónico como estructura general para identificar el valor artístico del cementerio, puesto que este método ayuda a determinar la construcción conceptual que constituye el significado cultural del patrimonio de una manera científica (Manzini, 2011). La historia conjuga la explicación contextual y diacrónica (Manzini, 2011), utilizando los conceptos de la teoría arquitectónica para evaluar el devenir del hecho arquitectónico en el tiempo, seleccionando los elementos relevantes que ayudarán a construir históricamente el objeto de estudio y para efectuar la crítica de los

bienes; de esta manera se está en condiciones de desarrollar la lectura del patrimonio cultural (Cárdenas, 1998; Manzini, 2011, p. 36; Roth, 2014).

Asimismo, este método implica otro, el analítico-sintético, donde se estudian las partes del todo y luego se integran para estudiar la unidad total, obteniendo como resultado una crítica sistémica del hecho arquitectónico.

### E. Diseño metodológico

En este sentido, el diseño metodológico responde a los procedimientos que se han seguido para lograr el objetivo general a través del cumplimiento de los cuatro objetivos específicos planteados (analizar, definir, evaluar e interpretar) los cuales están vinculados a las categorías conceptuales del modelo teórico (Rico de Alonso et al., 2002).

Tabla 1. Clasificación de categorías iniciales, conceptuales y metodológicas de investigación en base a teoría de Rico de Alonso et al. (2002).

CATEGORIAS INICIALES	CATEGORÍAS CONCEPTUALES		CATEGORÍAS METODOLÓGICAS		
obra de arte	1	hecho arquitectónico	dimensiones	contexto exterior	
				conjunto arquitectónico	
				objeto arquitectónico	
				calle-cuartel	
	2	experiencia artística	datos históricos	aspectos objetivos	espacio
				aspectos subjetivos	forma
patrimonio	3	autenticidad	uso-función		
			emplazamiento		
			diseño		
	4	significado cultural	significado cultural artístico		

Como primer paso se ha **analizado el contexto histórico, cultural y urbano** que determinó y condicionó la creación del hecho arquitectónico. Los resultados de esta descripción diacrónica se presentan en el sector 2.4. Marco histórico contextual del CAP II. Las investigaciones realizadas en este objetivo también ayudaron a proveer de datos históricos en la experiencia artística vivencial del segundo objetivo.

### **Técnicas:**

- Exploración documental en el archivo central de la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco.
- Consulta de planos y expediente técnico de declaración patrimonial en el archivo de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.
- Consulta de planos y teoría sobre la plazoleta y el templo de La Almudena en el archivo de Centro Histórico de la Municipalidad Provincial del Cusco.
- Consulta bibliográfica, fotográfica
- Recolección, análisis y síntesis de datos
- Toma de fotografías de documentos y planos
- Construcción de mapas CAD del proceso de transformación urbana

### **Instrumentos:**

- Block de notas y lapicero
- Cámara fotográfica
- Dispositivo de almacenamiento de información CD

El siguiente objetivo consistió en definir los rasgos trascendentales que caracterizan la experiencia artística del hecho arquitectónico y que permiten su reconocimiento como obra de arte. Para la categoría conceptual de (1) **hecho arquitectónico** se utilizaron las categorías metodológicas: (a) contexto urbano, (b) conjunto arquitectónico, (c) objeto arquitectónico y (d) calle-cuartel; las cuales sirvieron para identificar y clasificar los rasgos trascendentales de cada dimensión en el sector 3.2. Caracterización de la experiencia artística del hecho arquitectónico. Para la categoría conceptual de (2) **experiencia artística**, se sirve de las siguientes categorías metodológicas para poder recopilar *insitu* todos los datos relevantes que surgían en la experiencia de caminar: (a) datos históricos, (b) características intrínsecas

objetivas (espaciales y formales) de orden físico, (c) las características simbólico-expresivas.  
recogidas mediante la observación

**Técnicas:**

- Observación directa
- Grabaciones de voz relatando la experiencia
- Toma de fotografías
- Dibujo de bocetos
- Identificación y análisis de las características espaciales, formales y simbólico-expresivas
- Transcripción de las grabaciones y estructuración de los relatos
- Consulta fotográfica
- Consulta bibliográfica
- Fotogrametría con dron
- Toma de medidas
- Elaboración de planimetría del estado actual de los cuarteles uno, dos, tres, cuatro, cinco, capilla Santo Roma y volumen de ingreso del CRLAC
- Elaboración de elevaciones del volumen de ingreso y cortes esquemáticos del interior de los cuarteles.
- Elaboración de planos del sistema de circulación de los cuarteles.
- Identificación de paisajes

**Instrumentos:**

- Diario de campo
- Grabadora de voz
- Cámara fotográfica
- Medidor láser

- Flexómetro
- Plano general de los recorridos a realizar

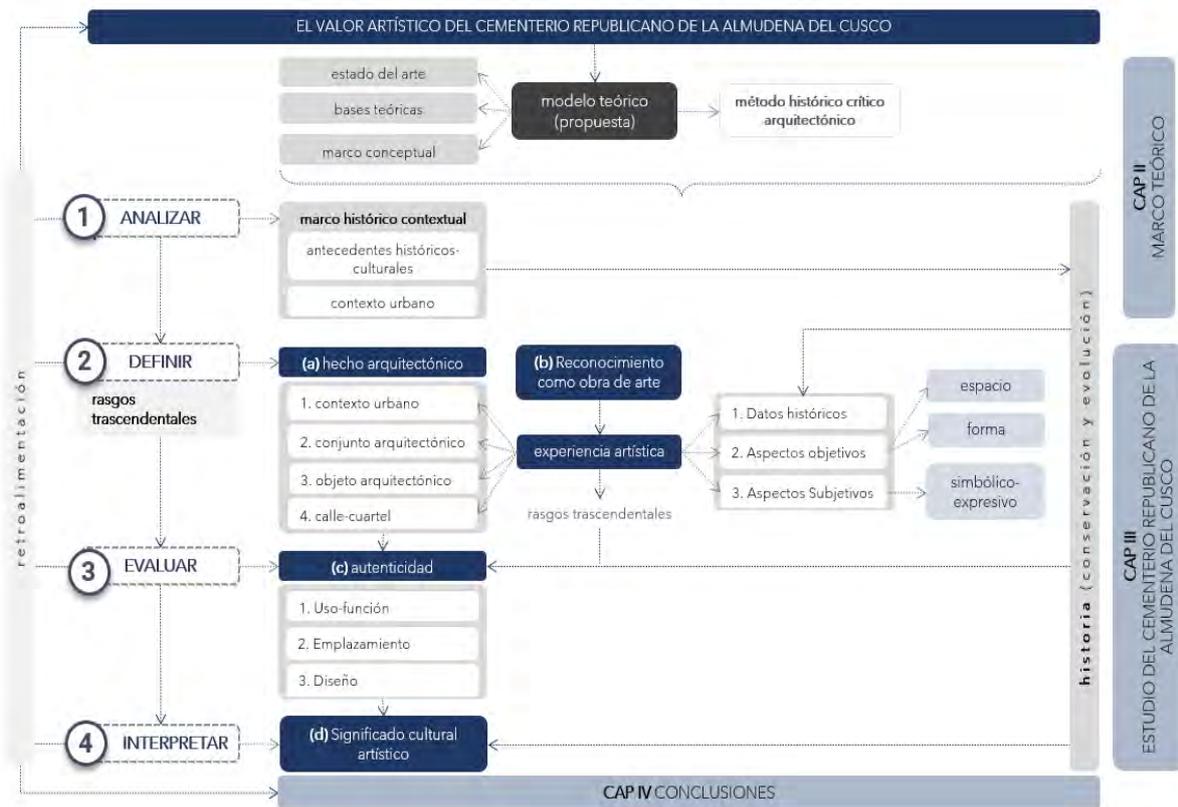
El tercer objetivo que busca la evaluación de los aspectos que definen la autenticidad (unicidad y distintividad) del hecho arquitectónico como obra de arte, se tiene la categoría conceptual de (3) **autenticidad**, con las siguientes categorías metodológicas: (a) uso-función, (b) emplazamiento y (c) diseño.

Finalmente, el cuarto objetivo que busca la interpretación del significado cultural artístico del hecho arquitectónico se realizó en trabajo de gabinete, sintetizando los rasgos trascendentales de la obra de arte, haciendo una crítica sobre su unicidad y distintividad y definiendo su papel social y urbano en la actualidad.

**Técnicas:**

- Análisis de contenido y comparación
- Revisión documental
- Síntesis de datos

## F. Esquema metodológico



### 1.7. Hipótesis

Dado el diseño fenomenológico hermenéutico, la presente investigación expone una hipótesis hermenéutica<sup>6</sup> (Ynoub, 2012) redactada a modo de conjetura interpretativa, que sirve para guiar el proceso de investigación a través de la relación de las cuatro categorías conceptuales que se conciben en el modelo teórico planteado, y para anticipar qué elementos podrían ser susceptibles de valor artístico en determinada dimensión de estudio.

El valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como **hecho arquitectónico** se encuentra en su reconocimiento como **obra de arte**, a través de la

<sup>6</sup> “(...) la penetrabilidad intelectual de una hipótesis (descriptiva, explicativa o interpretativa) no brota de la técnica de análisis o del tratamiento de datos utilizado (sea ésta cualitativa o cuantitativa); brota de la fuerza ideatoria de estas hipótesis: de los nexos que saca a luz, de la originalidad que aporta, de los problemas que resuelve o de los problemas que abre” (Ynoub, 2012, p. 20).

**experiencia artística** de los rasgos trascendentales que poseen las dimensiones del hecho arquitectónico, en la **autenticidad** de su función simbólica y en el **significado cultural artístico** que connota y se interpreta en la actualidad.

Específicamente, en la dimensión calle-cuartel, el valor artístico podría estar presente en los cuarteles N°1, N°3 y N°7, adyacentes al Templo de La Almudena y exconvento hospital de los Betlemitas, puesto que contienen los pabellones y mausoleos más antiguos, auténticos y por poseer características espaciales, formales y simbólico-expresivas relevantes.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO

#### 2.1. Antecedentes del proyecto de investigación

1. Tesis de licenciatura *El cementerio general de San Marcos. Análisis histórico, artístico y arquitectónico* (Palma, 1989)

Este trabajo constituye un análisis histórico-artístico y arquitectónico sobre los monumentos marquenses del año 1885 a 1953, plantea la hipótesis de que estos monumentos fueron influenciados en su aspecto formal y estético por el estilo imperante en la arquitectura y la escultura de la época. Su importancia radica en el valor artístico que representa el Cementerio de San Marcos para el lugar, porque pone en evidencia aspectos culturales de importancia y reúne las diferentes soluciones aportadas en cada época a los problemas técnicos y estéticos del arte funerario.

Metodológicamente, la investigación se abordó mediante esquemas gráficos de los monumentos funerarios, levantamiento planimétrico y altimétrico. Seguidamente se agruparon los monumentos funerarios de acuerdo a aspectos cronológicos y estilísticos.

El análisis central se desarrolla en los siguientes componentes: estilístico, simbólico y estructural, y se complementa con el análisis del deterioro, de la función primaria y uno comparativo entre los monumentos. Sin embargo, al referirse al análisis simbólico no se habla del significado de lo que los atributos connotan, sólo se describen las características físicas, no tratando a los elementos como símbolos sino viendo únicamente su realidad material. El análisis estructural va referido a la descripción de los componentes formales de cada monumento funerario, en términos de dimensiones y materiales; ayudándose de gráficas planimétricas y altimétricas para su representación.

Esta investigación se presenta como una aproximación al estudio que se pretende realizar, coincidiendo en el análisis objetivo más no en el significado que se desprende de una valoración artística-arquitectónica.

2. Artículo “*Una metodología para estudiar los cementerios patrimoniales*” (Herrera, 2010b)

En lo referente a la metodología para estudiar los cementerios patrimoniales se tiene este artículo con una propuesta innovadora, a partir del estudio de los panteones<sup>7</sup>, Dolores y Francés de la Piedad, la autora plantea una metodología integral que busca destacar los valores históricos, arquitectónicos, urbanísticos, artísticos, iconográficos y establecer los criterios de conservación y protección de los mismos. Esta metodología plantea la idea de estudiar los cementerios como ciudades y los monumentos funerarios a manera de casas. Esta idea radica en los elementos urbanos comunes que ambos poseen, tales como el diseño, trazo, calles primarias, calles secundarias, glorietas, fuentes, inmuebles de servicio e infraestructura, además se considera al cementerio como una ciudad dinámica que funciona permanentemente, desde su creación hasta nuestros días.

El trabajo se dividió en tres componentes, investigación documental, trabajo de campo y trabajo de gabinete, los que se realizaron paralelamente. La presentación del trabajo abarcó cinco aspectos: marco teórico conceptual, marco legal, marco histórico, historia del panteón, y análisis arquitectónico y urbano. El marco teórico conceptual trata los conceptos de ciudad, cementerio, patrimonio y monumento. Definiendo al panteón Francés de la Piedad como un conjunto histórico-artístico, que para fines didácticos se consideró como Zona de Monumentos Históricos y Zona de Monumentos Artísticos. Esta última zona se caracteriza por poseer valor relevante, el cual debe tomar en cuenta la representatividad, la inserción en

---

<sup>7</sup> Desde el siglo XIX en México se utiliza el término de panteón como sinónimo de cementerio.

determinada corriente estilística, el grado de innovación, los materiales y técnicas utilizadas, así como las técnicas análogas y su significación en el contexto urbano.

El marco histórico tiene tres partes: arquitectura y costumbres funerarias a través de la historia universal, bosquejo de las costumbres mortuorias en el México prehispánico y la arquitectura funeraria en la antigua ciudad de México desde la época virreinal hasta el primer tercio del siglo XX. El análisis arquitectónico y urbano se realizó de lo general a lo específico mediante cuatro escalas, a nivel de contexto exterior, considerando los inmuebles, vías y el entorno circundante, a nivel conjunto, considerando las escrituras de propiedad como base para el estudio del terreno, el proyecto original, la lotificación, el estado actual y la vegetación, a nivel de calle, se consideraron criterios para hacer una lectura de la ciudad de Aldo Rossi y Kevin Lynch , y a nivel monumento, se hizo un inventario con los siguientes factores: época de construcción; análisis tipológico compositivo; análisis tipológico estilístico; análisis iconográfico; autores de los monumentos; personajes enterrados, y análisis de los monumentos con esculturas inventariadas en 1984. La tipología morfológica arquitectónica se configuró en : elementos horizontales: sardinel, tumba horizontal (sencilla y compuesta) y plataforma; elementos combinados: sardinel con cabecera, tumba con cabecera y plataforma con cabecera; elementos verticales: cipos (pedestal y pilastra), estelas, edículos (nicho y templete) y templetes; capilla funeraria; construcción vertical para gavetas y nichos y nichos en muro barda (2010b, pp. 7-19).

3. Tesis de maestría *La evaluación del valor estético de monumentos históricos- el caso de la Gran Mezquita de Nedroma* (Benarbia, 2012)

Con respecto de los trabajos referidos al valor estético-artístico de monumentos históricos, se tiene esta tesis, donde se establece una grilla analítica para evaluar objetivamente el valor estético de los monumentos históricos, frente a la carencia de herramientas y metodologías científicas para identificar los valores patrimoniales de los

monumentos históricos del patrimonio de Argelia, especialmente del valor estético considerado como el más importante del patrimonio arquitectónico Islámico. Esta valoración repercute en la conservación y la preservación de su autenticidad. La grilla analítica tiene como fundamento los componentes de la crítica estética arquitectónica, es decir, se configura a través de una estética formal y una estética simbólica. La estética formal contiene las leyes, reglas y principios objetivos de la composición visual, mientras que la estética simbólica, vincula los elementos objetivos arquitectónicos a las ideas que representan. Por lo que, el autor refiere que el valor estético de la arquitectura se manifiesta a través de las interpretaciones estéticas objetivas, subjetivas, o relativas, que cualquier persona realice sobre el objeto a estudiar, dependiendo del problema a tratar. A partir de los criterios y principios de la composición visual, unidad y variedad, equilibrio, ritmo y escala y proporciones se juzga objetivamente la calidad estética formal de la Gran Mezquita de Nedroma, en su composición exterior e interior respectivamente. (Benarbia, 2012, p. 2-152)

Esta tesis reconoce la complejidad del juicio estético, no obstante limita la investigación al juicio crítico objetivo basado en principios de composición visual, por lo que su contenido no es completo y expone una visión parcial de la realidad.

## **2.2. Bases teóricas**

Para exponer el problema de investigación es necesario tener en cuenta los campos de conocimiento que están inmersos en el tema, es así que la fundamentación teórica del valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como hecho arquitectónico, está compuesta por teorías clasificadas en dos grandes categorías iniciales: (1) **patrimonio cultural** que, por un lado ayudan a comprender la naturaleza histórica y patrimonial del objeto de investigación y, (2) **valor artístico** que, esclarecen los conceptos relativos al arte y brindan las herramientas críticas para poder responder al problema de investigación.

El conjunto de ideas, conceptos y nociones, que se expondrán en estas dos categorías iniciales servirán de base para **proponer un modelo teórico**, que será producto de las reflexiones sobre las teorías expuestas y que guiará el desarrollo del objetivo de investigación.

### **2.2.1. Patrimonio cultural**

La teoría del Patrimonio Cultural se presenta como la primera categoría de teorías a estudiar en vista de la condición de Monumento integrante del Patrimonio Cultural de la Nación del Antiguo Cementerio de La Almudena (bloque patrimonial C) y de la necesidad de conocer la implicancia de dicha declaración, así como las relaciones del carácter patrimonial con los valores que le pueden ser atribuidos y la significación del mismo.

El término patrimonio deriva del latín *patrimonium* (Real Academia Española [RAE], 2014) y, en un sentido amplio, se define como el conjunto de bienes materiales e inmateriales que una persona natural o jurídica posee por herencia de antepasados y es susceptible de ser heredado a futuro (Díaz, 2010; García, 2012; RAE, 2014). Es decir que, tanto los bienes individuales como la herencia colectiva forman parte del patrimonio; en tanto que herencia colectiva hace alusión a la definición del patrimonio cultural, el cual es de reciente creación (Caraballo, 2011), desde la segunda mitad del siglo XX, aunque la idea sobre su existencia es antigua (Torres, 2015).

Para Prats (1998) el patrimonio cultural incluye todo aquello que es considerado por la sociedad como digno de conservarse, sin importar su utilitarismo, afirmando que “es una invención y una construcción social” (p. 115). El proceso de invención es entendido como la generación de discursos sobre la realidad que, se soporta ineludiblemente en una hegemonía cultural y social que legitima “unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (de sacralidad [...])” (p. 116), por lo que la identidad, las ideas y valores asociados a los elementos culturales, así como el discurso que refuerzan la fuente de sacralidad,

adquieren aparentemente el mismo carácter esencial e inmutable (Prats, 2000), siendo en realidad de carácter social, participativo y dinámico (Hayakawa, 2008).

Los elementos potencialmente patrimonializables se encuentran dentro de un *pool patrimonial* constituido por tres criterios fijados en el romanticismo: la naturaleza, la historia y la genialidad o inspiración creativa, los cuales obtienen una fuerza extracultural, para situarse por encima del orden social y de sus leyes, de la sacralidad de tales elementos (Prats, 2000); puesto que “[...] sólo lo que está fuera del alcance y por encima del orden y las reglas de nuestro mundo puede conferir un principio de autoridad absoluta a los elementos tocados por su fuerza” (Prats, 2000, p. 118). Los referentes patrimoniales del *pool* llegan a ser patrimonio existente cuando son activados por el poder político o la sociedad civil y son representaciones de la identidad; lo que implica articular un discurso avalado por la sacralidad de los referentes, y transformarlo cuando sea necesario para ajustarlo a la sociedad, cultura e identidad cambiante, este dependerá de los significados, importancia relativa, de su interrelación y del contexto (Prats, 2000). Al respecto, se podría decir que “el patrimonio cultural es inicialmente pasivo, existe como objeto, independiente del reconocimiento o no de su valor cultural [...]”, y posteriormente es seleccionado por un actor o grupo de actores “[...] por valores que trascienden su uso o función primitiva. Es sólo en este acto que queda definido como bien cultural” (Arjona citado por Díaz, 2010, p. 5).

Por lo tanto, la valoración y consideración de lo que es y no patrimonio varía de acuerdo al momento histórico, al discurso de los grupos hegemónicos, y según la anuencia de cada profesión; es una construcción ideológica, social y cultural que siempre tiene como referencia tres realidades: una icónica, que depende de la expresión material; una simbólica y una colectiva (Arévalo, 2004). Asimismo, el patrimonio también es un capital simbólico (Bourdieu (1999) citado en Arévalo, 2004) vinculado a la noción de identidad, que debe ser

protegido no solo por sus valores estéticos y de antigüedad sino también por lo que significa y representa (Arévalo, 2004).

En este sentido, el patrimonio cultural ha sufrido una ampliación conceptual significativa a lo largo de los siglos, alimentada por “[...] los nuevos descubrimientos arqueológicos, arquitectónicos e históricos, por el trabajo de campo de diversos especialistas, [...], y en general por la continua actividad de la investigación multidisciplinaria en la materia”(Torres, 2015, p. 96), por lo que, el concepto de patrimonio cultural es un “objeto histórico” producto de modificaciones y continuidades (Torres, 2015). Así, empezó por el coleccionismo basado inicialmente en el valor económico, utilitario, luego, en el valor estético y pedagógico y, finalmente en el valor histórico y conmemorativo; pasó por la valoración de monumentos como símbolos de la identidad sociocultural (Llull, 2005), siendo la ilustración donde se da la noción de patrimonio histórico, como bien público al servicio de la colectividad (García, 2012; Llull, 2005) y gracias al historicismo y nacionalismo, como instrumento en la búsqueda de identidad nacional (Forero 2007; Casado, 2009 citado en Torres, 2015); y por último, llega a considerarse como “el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana” (Llull, 2005, p. 181), materiales, sociales e ideacionales, pasados o presentes, que poseen valor significativo para la identidad de una sociedad (Arévalo, 2004; García, 2012). Esta última acepción conlleva a entender que el patrimonio cultural está integrado por un conjunto de bienes culturales que, “forman parte de la identidad y son expresión relevante de la cultura de un grupo humano”(Arévalo, 2004, p. 930).

En este entender, se puede ver el paso de Monumento a Bienes Culturales; de la dimensión objeto aislado a la dimensión territorial que implica paisajes, conjuntos de construcciones y sitios con valor; de los objetos a las ideas; de lo material a lo inmaterial que, abarca las formas de cultura tradicional y popular o folclórica; de la memoria pasada a testimonios presentes; de lo histórico-artístico a lo cultural y simbólico, es decir de la

aparición al contenido; llegando a considerar la diversidad cultural como el principal valor y objeto del patrimonio cultural (Arévalo, 2004; García, 2012; Llull, 2005). La importancia de esta ampliación semántica y física-espacial del patrimonio radica en la percepción integral del patrimonio, entendiendo que no se puede comprender el verdadero significado y carácter distintivo de los bienes culturales sino se considera el entorno en el que se crearon y están integrados actualmente (Galván, 2009; ICOMOS, 2005); puesto que de ese modo se puede planificar a escala territorial, proponer “la estrategia de revitalización y cuáles son los respectivos niveles de protección (según el papel que desempeñan cada uno de los elementos en el funcionamiento general” (Galván, 2009, p. 5).

Por cuánto se entiende que, los bienes culturales son un tipo de patrimonio escogido especialmente para su conservación y valoración por ser “ [...] testimonios significativos de la cultura humana que [...] representan la historia y la evolución social en épocas determinadas, hasta su presente” (Díaz, 2010, p. 5) y cuyo valor puede ser artístico, histórico y cultural (García, 2012).

En Perú, la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (N°28296, 2004), se refiere al bien cultural como bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, establece que los pertenecientes a la época prehispánica, virreinal y republicana tienen presunción de considerarse como tal y presenta la siguiente definición:

Toda manifestación del quehacer humano -material o inmaterial- que, por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo (Ley N°28296, 2004, Art. II).

Atendiendo a la naturaleza de los bienes se puede distinguir dos grandes categorías: bienes materiales (tangibles) e inmateriales (intangibles); dentro del primer grupo, de acuerdo

con sus posibilidades de movilidad, se encuentran los bienes muebles e inmuebles (Díaz, 2010). Los bienes inmuebles abarcan edificios, obras de infraestructura, conjuntos monumentales, centros históricos, etc (Ley N°28296, Tít. I, Art.1).

Es así que, la identidad cultural existe a partir del reconocimiento e interiorización de una sociedad, de su historia, del valor de los bienes culturales materiales e inmateriales y de la realidad presente (Arévalo, 2004; Arjona, 1986 citado por Díaz, 2010).

### **Identidad cultural**

La relación entre el patrimonio cultural y la identidad cultural deriva del carácter simbólico del primero, es decir de la función identificadora que tienen las representaciones y símbolos a los que hace referencia, los cuales sirven como elementos representativos y contrastantes de una realidad cultural frente a otra, para la construcción de identidades (Arévalo, 2004). Por lo tanto, patrimonio e identidad también comparten la naturaleza de ser construcciones históricas, sociales y culturales (Arévalo, 2004). La construcción de la identidad se fundamenta en hechos objetivos reales y en hechos de naturaleza subjetiva (Arévalo, 2004), esto debido a que los procesos de construcción ideológica son, ideológicos (conjunto de representaciones, valores, símbolos y creencias), políticos (marcan los límites entre nosotros y ellos) y culturales (vinculo genealógico con la historia, la tradición) (Pujadas, 1993 citado por Arévalo, 2004). En consecuencia, la identidad cultural se nutre del pasado (memoria y elementos simbólicos) para dinamizar las posibilidades de realización de la especie humana y continuar construyendo el futuro (UNESCO, 1982).

En este entender, es necesario buscar elementos potentes que incentiven la cohesión social en torno a sus valores y símbolos (Chaos, 2011), como la arquitectura que posee basta significación social por considerarse como el signo que mejor distingue el origen de la civilización y la historia (Chaos, 2011).

## **Patrimonio cultural arquitectónico funerario**

El tema de la identidad cultural en la arquitectura como manifestación cultural, se vincula al reconocimiento de los valores de determinados sitios o edificaciones, es decir, de las esencias que los caracterizan (Cárdenas, 1998). De manera que, de forma concomitante, ciudad y arquitectura constituyen una memoria construida, obra y riqueza colectiva, que abarca bienes inmuebles con valor intrínseco cuya importancia radica en ser documentos y testimonios históricos que aportan al conocimiento de una sociedad sobre sí misma (Muñoz, 2009; Muñoz et al., 2004; Terán, 2004); por lo que forman parte del patrimonio cultural arquitectónico, el cual se refiere a:

Las edificaciones representativas de una sociedad, de su forma de vida, ideología, economía, tecnología, productividad, etc., y de un momento histórico determinado, que además poseen un reconocimiento e importancia cultural a causa de su antigüedad, significado histórico, por cumplir una función social o científica, estar ligados a nuestro pasado cultural, por su diseño, así como por sus valores intrínsecos, arquitectónicos, funcionales, espaciales, tecnológicos y estéticos, entre otros. (Terán, 2004, p.110).

Por consiguiente, el patrimonio construido tiene relación con el territorio donde se ubica, y la historia que este narra, siendo necesario el análisis histórico del territorio desde una perspectiva espacial para interpretar el patrimonio arquitectónico en su dimensión territorial (Troitiño, 1998). “Un análisis histórico territorializado permite resaltar la raíz histórica y cultural del patrimonio arquitectónico, explicar el entramado del poblamiento actual y sus interdependencias funcionales, identificar y contextualizar el patrimonio cultural y valorar el propio territorio [...]” (Troitiño, 1998, p. 99).

El patrimonio arquitectónico se compone de dos elementos principalmente, de la materia física o conjunto de materiales constructivos y del espacio arquitectónico delimitado por los

materiales; la interrelación de estos otorga el carácter o sentido a cada tipología arquitectónica (Terán, 2004). La arquitectura puede ser según su uso civil, religiosa, funeraria, militar (Díaz, 2010). Dentro de la arquitectura funeraria, la tipología arquitectónica de cementerios ha atraído un reciente interés por la patrimonialización de los mismos, lo cual está vinculado con el hecho de que la antropología ha fortalecido la idea de universalizar la muerte en términos de naturaleza biológica y cultural, y con el hecho de que es producto de una construcción socio-cultural hegemónica, la misma que induce a exotizarlos (Lacarrieu, 2010).

Normalmente, los cementerios concebidos como lugares de patrimonio son valorizados por su estética, monumentalidad, las esculturas, bóvedas y demás elementos dignos de exhibirse de acuerdo con la perspectiva materialista del patrimonio; de modo que, muestran un discurso sobre la muerte que sirve para ser leído como documento histórico revelador de la mentalidad de una época determinada y son patrimonializados como lugares carentes de humanidad al no considerarse las manifestaciones inmateriales que la muerte también engloba (Lacarrieu, 2010).

Del mismo modo que con el patrimonio en general, la valoración y activación de cementerios patrimoniales permite la autoobservación como sociedad en relación a las formas de vivir y los cambios intergeneracionales (Lacarrieu, 2010); de forma específica, “pueden contribuir en la vehiculización de políticas de memorias e identidades”(Lacarrieu, 2010, p. 10). Esto se puede lograr con la transmutación y resignificación del sentido de los cementerios como lugares ocultos, de secretos y asociados al temor; al de sitios sagrados, pero al mismo tiempo vivos, dinámicos y ejercitadores de las memorias, que están vinculados a su contexto y a las funciones, usos y apropiaciones que los definen social y simbólicamente y que sirven para reconocer las discontinuidades, quiebres, rupturas y los conflictos de la contemporaneidad (Lacarrieu, 2010).

La salvaguarda de la arquitectura y monumentos funerarios por parte de organismos internacionales se ubica a comienzos del siglo XXI y tiene como referentes tres documentos: la Carta Internacional de Morelia (2005), la Declaración de Newcastle (2005) y la Declaración de Paysandú (2010).

La Carta Internacional de Morelia, relativa a cementerios patrimoniales y arte funerario (2005), tuvo como objetivo reafirmar el derecho a la cultura en los espacios funerarios, y presentó la siguiente tipología del patrimonio funerario, que abarca tanto manifestaciones materiales como inmateriales:

- a) Los sitios, porque toman paisajes y equipamientos urbanos donde la arquitectura y el arte funerario constituyen conjuntos, necrópolis, cementerios y otras manifestaciones similares, en ubicaciones con mayor o menor significado y valor urbanístico respecto al territorio donde se encuentran.
- b) Los monumentos, conjuntos y elementos arquitectónicos (abiertos, cubiertos o subterráneos, públicos o privados), la vegetación asociada y los objetos culturales y artísticos allí ubicados; porque forman géneros y tipos reconocibles según las culturas y las épocas en que fueron concebidos, materializados y utilizados al llevar incorporados mensajes, imágenes, signos y símbolos de identidad y otros atributos estrechamente ligados a los valores de las sociedades que los crearon y porque alcanzan dimensiones rituales, estéticas o expresivas verdaderamente notables.
- c) Los usos y costumbres funerarias; especialmente aquellas que mejor caracterizan la actitud de cada cultura, época o creencia ante la inevitabilidad de la muerte, porque ellas acompañan y hacen uso del patrimonio cultural material y porque cada una da distinto testimonio de la riqueza cultural y espiritual de los pueblos, así como del derecho a la cultura y su diversidad que prevalecen en distintas regiones del mundo.

La Declaración de Paysandú (2010) con el eje temático de la dimensión pedagógica de los Cementerios Patrimoniales señala que, los cementerios son considerados espacios privilegiados de la memoria debido a los legados culturales, históricos, artísticos, artesanales, paisajísticos, arquitectónicos, simbólicos y las tradiciones usos y costumbres de una comunidad viva con sus muertos, por lo que se posibilita una función pedagógica, anudando el valor educativo a los demás valores y potenciando el valor patrimonial.

Por último, en la Declaración de Newcastle (2005) se considera “que los paisajes culturales no son solamente lugares agradables y amenos sino que también pueden ser lugares de dolor, sufrimiento, muerte, guerra, terapia, reconciliación y recuerdos”(X Seminario Internacional Forum Unesco, 2005).

### **Paisaje cultural**

El paisaje se define como “el resultado de una combinación, histórica y dinámica, de elementos y factores naturales (físicos, químicos y biológicos) y antrópicos (económicos, socio-históricos, culturales)” (Santos y Ganges, 2009, p. 46). Su formación se da a través del paisaje natural como medio, la sociedad o cultura como agente y el paisaje cultural como resultado (Gómez, 2010), la combinación de estos elementos y al análisis integral del paisaje a partir de su descripción, interpretación y valoración, contribuyen al conocimiento de su identidad particular y a la construcción de identidades colectivas (Gómez, 2010). De esta forma, los paisajes tienen “una dimensión temporal (como realidades históricas), una diacronía de entrelazamiento de procesos humanos y procesos naturales, y dan lugar también a prolongaciones simbólicas y estéticas” (Santos y Ganges, 2009, p. 46).

En este sentido, se puede entender al paisaje cultural como una propiedad cultural y realidad espacial compleja que resalta las cualidades y calidades del trabajo continuado de una comunidad con el entorno natural, modificado o no, que es valorado como patrimonio en

relación con la cultura que lo habita (Montañez citado por Díaz, 2010; Gutiérrez-Aristizábal, 2017; Santos y Ganges, 2009).

Por otro lado, en la arquitectura y el urbanismo, la ciudad deriva en el estudio del paisaje urbano, donde prevalece una mirada estetizada procedente de las propuestas de Gordon Cullen (1974) y Kevin Lynch (1998), con el objetivo de entender los componentes urbanos de la ciudad y su legibilidad (Gutiérrez-Aristizábal, 2017). Los estudios del paisaje se enfocan en la experiencia del sujeto y la percepción visual, analizando aspectos de tipo cualitativo que aportan un componente altamente significativo y sensible, se reconocen visuales, perspectivas, condiciones ambientales, variedad cromática, etc. (Gutiérrez-Aristizábal, 2017). La “relación paisaje-sujeto busca estudiar los elementos urbanos importantes de las intervenciones humanas por medio de la valoración hecha por la persona que percibe el paisaje” (Boira, 1987; Caquimbo, 2010; Ojeda, 2011 citado por Mesa et al., 2016, p. 40).

De este modo, la experiencia y percepción visual se resume en dos factores, la legibilidad, entendida como la cualidad visual que indica la facilidad y claridad con que puede entenderse la estructura de una ciudad y posibilita la comprensión de las opciones de desplazamiento que los lugares ofrecen (Bentley et al., 1999; Lynch, 1998), y la imaginabilidad, relacionada con la apariencia visual de un objeto artístico y con la función básica de “crear imágenes que por su claridad y armonía de forma cumplan la necesidad que existe de una apariencia vívidamente comprensible” (Stern, 1914 citado por Lynch, 1998, p. 20). Este último concepto vincula la imagen sensorial captada por una apreciación subjetiva a la identidad de la ciudad (Mesa et al., 2016).

En este sentido, se evidencia la necesidad de estudiar el paisaje como instrumento de interpretación del territorio, saber vincular el mundo de los símbolos con el de las formas,

narrar una historia por medio de un recorrido y tener un proyecto que lo sustente, para poner en valor los recursos patrimoniales del paisaje al servicio de la comunidad (Gómez, 2010).

De esta manera, habiendo desarrollado el patrimonio arquitectónico funerario y los paisajes culturales, se evidencia la carga de valores reconocidos y trascendentes que tienen como bienes del patrimonio cultural, articulando la historia y sustentando la memoria colectiva (Muñoz et al., 2004).

### **Valoración del patrimonio**

El concepto de valor es complejo de definir debido a que es posible abordarlo desde diferentes enfoques y perspectivas (Antropología, Sociología, Psicología, Filosofía-axiología) (Garzón y Garcés, 1989). Sin embargo, esta complejidad se puede entender desde un conjunto de dimensiones dicotómicas no independientes totalmente, presentadas por Garzón y Garcés (1989): (1) subjetividad/objetividad, frente a lo cual resulta erróneo definir de modo absoluto el valor en un extremo, puesto que es el resultado de la interrelación de un sujeto que valora y un objeto de valoración, (2) sustantividad-real/potencialidad-ideal, frente a lo cual ha primado la potencialidad y representatividad del valor, (3) emocional/racional, frente a lo cual ningún extremo radical es buen conocedor de los valores, puesto que hay una predisposición a captar el mundo a través de la vía emocional, sin embargo, los valores objetivos captados intelectualmente muestran de mejor manera la verdad (Quintana, 1998 citado por Pérez, 2008), (4) universal/relatividad, frente a lo cual no existen unos ideales normativos de acción universalmente válidos, sino que dependen de las condiciones materiales, el contexto y los hechos socio-culturales en los que se manifiesta la valoración del sujeto y el objeto de valor (Frondizi, 1968 citado por Garzón y Garcés, 1989; Pérez, 2008), (5) colectiva/individual, referido al valor como elemento cultural o como guía para la autorrealización del sujeto.

En este sentido, se puede entender los valores como propiedades de la realidad (Gervilla, 1993 y Puig, 1995 citado por Pérez, 2008) que tienen como condición necesaria para su percepción, la interacción de estas dicotomías. La idea de los valores relacionados al patrimonio surge en un contexto social afectado por la globalización y la pérdida de identidad cultural, deriva de las necesidades de un colectivo (Niglio, 2012) y parte de entender los bienes culturales como materia de soporte de valores los cuales pueden ser materiales e inmateriales (García, 2012). En tanto, el valor se entiende como la estimación de un objeto del pasado por su mérito, utilidad o aptitud para satisfacer necesidades o brindar bienestar (Ballart i Hernández et al., 1996), es decir, los valores no son siempre inherentes a cualquier objeto patrimonial, sino que son una cualidad añadida por la comunidad o individuo que los perciben y reconocen como tal (Ballart i Hernández et al., 1996; Jokilehto, 2016). En tal sentido, se trata de un concepto relativo, no estático, ni absoluto que varía en función de un marco de referencias intelectuales, culturales, históricas y psicológicas, y según las personas, los grupos y las épocas (Ballart i Hernández et al., 1996; Jokilehto, 2016).

Por otro lado, existe un tradicionalismo sustancialista del patrimonio, donde se apoya la idea del valor intrínseco, único e inmutable y por consiguiente la de una autenticidad trascendental que la obra posee de forma independiente a los valores (Jiménez y Sainz, 2011; Villaseñor, 2011); ello conlleva a ver el valor como propiedad esencial y no como propiedad accidental o contingente (Robertson, 2008 Villaseñor, 2011) y, de forma implícita y tautológica, que el patrimonio tiene valor por ser patrimonio, cuando en realidad, es patrimonio por tener valor (Villaseñor, 2011). Para Pérez (1999), el patrimonio no tiene un valor intrínseco, en el sentido de que el patrimonio no sirve sin una sociedad que lo reconozca, “los fundamentos del Patrimonio son esencialmente morales, y están establecidos desde los poderes fácticos (p. 58)”, no obstante, es la concienciación social la que le da la justificación práctica.

La arquitectura posee como valor fundamental el documental y este se materializa necesariamente en los restos heredados del pasado (García, 2012), por lo que cuando se quieren definir políticas culturales en la arquitectura y el urbanismo, los valores brindan los instrumentos materiales e inmateriales para resolver las preguntas sobre cómo, qué, por qué y para qué preservar, conservar o restaurar (Díaz, 2010).

Según la Carta de Ename (ICOMOS, 2005), ser parte de los procesos de valoración de un bien cultural es un derecho cultural de todos, por lo que, es necesaria la interpretación patrimonial, cuyo objetivo principal es dar a conocer los valores y los significados del bien cultural al público.

En la misma línea, Caraballo (2011) postula que, el proceso de valoración mediado por la racionalización, implica el desarrollo de un discurso colectivo, el cual se vincula con nuevas manifestaciones culturales referentes al patrimonio, con el objetivo de trascender la valoración oficial o intelectual del bien. Cabe resaltar que, la idea del discurso colectivo estará alimentada y variará su percepción de acuerdo al grupo de interés sobre el patrimonio, tales como, académicos o profesionales, el Estado, la sociedad civil y la comunidad (Caraballo, 2011; Jokilehto, 2016; Mendes, 2016).

Asimismo, en cuanto a los procesos de valoración del patrimonio, Criado-Boado y Barreiro (2013), utilizan la (1) identificación, (2) documentación, (3) significación, (4) evaluación, (5) conservación, (6) circulación y (7) recepción, como proceso y modelo teórico para la investigación y gestión durante el proceso de transformación, reconocimiento y socialización de los bienes patrimoniales.

Para Jokilehto (2016) la valoración del patrimonio radica en cuan medible o no es el patrimonio, en cuanto a: (1) el impacto de su reconocimiento por la sociedad, que se da en torno a los grupos de interés, y con quienes se trabaja para conocer los valores que se comparten y conforman el valor público, (2) la cantidad de proyectos y (3) la protección y/o

participación que genera. Cabe añadir que, para Jokilehto, son los grupos legisladores los que desarrollan políticas públicas con el objetivo de salvaguardar los recursos patrimoniales. Por su parte, Mendes (2016), enfatiza la necesidad de relacionar el concepto del valor patrimonial con la metodología de valuación. Esta metodología está ligada a la capacidad de organizar y clasificar los objetos según su importancia social, cultural o económica. Mendes define la evaluación como la organización del orden de significados culturales y de su importancia relativa y, al igual que Caraballo, resume el proceso de evaluación en seis pasos:

*Tabla 2. Proceso de evaluación para la valoración patrimonial*

<b>Caraballo</b>	<b>Mendes</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocimiento del bien a cargo de especialistas académicos.</li> <li>2. Valoración que otorga el Estado.</li> <li>3. Difusión de la información.</li> <li>4. Producción económica.</li> <li>5. Apropiación cultural.</li> <li>6. Gestión trans-institucional y multidisciplinaria.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Explicar la importancia y el significado cultural del objeto.</li> <li>2. Identificar los atributos o características materiales e inmateriales.</li> <li>3. Evaluar la capacidad con que dichos atributos expresan significados socioculturales.</li> <li>4. Determinar la credibilidad de los atributos y dictaminar si reflejan su significado cultural.</li> <li>5. Asignación de los tipos de valores que le permitan ser un patrimonio de conservación.</li> <li>6. Organizar los criterios de reconocimiento, tales como, su rareza, su estado de conservación y su valor monetario.</li> </ol>

En este sentido, queda claro que la definición de los valores de un inmueble patrimonial empieza por el conocimiento del bien producto de una investigación, la cual implica

reconocer sus atributos, la tipología y detectar los valores propios que lo identifican, a través de su relevamiento y del estudio de la relación con su entorno u otros sitios (Díaz, 2010).

### **Clases de valor**

En la Carta de Burra (ICOMOS, 1988) el valor cultural se define como “valor estético, histórico, científico o social para pasadas, presentes y futuras generaciones [...], es un concepto que ayuda a medir el significado de un lugar”(pp. 33–34) y se afirma que los adjetivos que los acompañan no tienen un sentido exclusivo entre sí.

Es posible atribuir distintas clases de valor a los elementos patrimoniales (Fontal, 2003), de esto se han encargado diversos autores (Ballart i Hernández et al., 1996; Casals et al., 2016; Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008), sin embargo, se observa una tendencia a la clasificación según el uso, la forma y la función, por lo que algunos valores están relacionados con aspectos intrínsecos de un monumento o sitio, como el diseño, materiales y mano de obra; mientras que otros se asocian a su ubicación y su relación con el entorno (Feilden y Jokilehto, 2003).

Frente a esta diversidad de clasificaciones, el *Método Sistémico de Restauración Arquitectónica* (Casals et al., 2016) surge como respuesta a la necesidad de establecer valores compartidos entre los actores interesados, para lo cual se sirve del sistemismo de Mario Bunge (2002), de la adaptación del modelo axiológico de Alois Riegl (1999) al siglo XXI, y de la ampliación del espectro de la valoración de monumentos arquitectónicos, haciendo uso del *Método Objetivo de Restauración Monumental* (González, 1999) y de las tres características esenciales que identifican al monumento como objeto cultural, la arquitectónica, la significativa y la documental; para establecerlas como tres “clases de valores” que integran todos los valores simples posibles que puede tener un monumento arquitectónico, ampliando lo arquitectónico a lo instrumental, y que tienen correspondencia

con un principio validez, con el uso, la representación y la información respectivamente (Casals et al., 2016).

### 1. Valores instrumentales. Principio de uso

Los valores instrumentales hacen referencia a la capacidad de las infraestructuras socio-económicas y políticas para ser usadas por una sociedad (Casals et al., 2016; Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008), esta capacidad depende de cualidades arquitectónicas, que se evalúan mediante cuatro principios cuantificables: “adecuación del espacio y del ambiente, integridad y seguridad de uso y eficiencia en la producción” (González, Casals y Falcones, 2008 citado por Casals et al., 2016, p. 80) y de otras cualidades externas como el valor urbanístico, económico y ecológico, “los cuales se presentan siempre íntimamente asociados” (Casals et al., 2016, p. 80). El valor económico está referido al valor generado por el bien patrimonial o por la conservación como acción, no se restringe a un valor financiero y se debe tratar un adecuado enfoque colectivo de costo-beneficio para evitar la destrucción del bien (Feilden y Jokilehto, 2003). Como cualidad externa, también se podría considerar el valor político el cual está relacionado con eventos específicos de la historia de un bien patrimonial, y está ligado a su vez con la región o el país; puede ayudar a recaudar fondos y atraer la atención del público (Feilden y Jokilehto, 2003).

Además de los cuatro principios cuantificables de las cualidades arquitectónicas, interviene como quinto elemento, la conveniencia estética relacionada con el valor artístico relativo (*Kunstwollen*)(Casals et al., 2016) de Riegl, el cual se compone de dos clases (1998): (1) valor artístico elemental o valor de novedad, referido al estado nuevo de un monumento, se opone al valor de antigüedad, es percibido como bello y preferido por las grandes masas, por lo que su percepción no requiere formación ni cultura estética, (2) valor artístico relativo, este valor otorga al monumento la posibilidad de ser apreciado

no solo como testimonio del paso del tiempo (valor histórico) sino también por las características específicas del monumento como la concepción, el color y la forma. Su percepción requiere de formación y cultura estética y depende de la voluntad de arte moderna, la que está sujeta a constantes cambios, por lo que no es un valor absoluto<sup>8</sup> ni objetivo (Riegl, 2008).

Este último valor está relacionado al (1) valor estético mencionado en la Guía para la Carta de Burra sobre Valor Cultural (ICOMOS, 1988), como aquel que incluye aspectos de percepción sensorial y criterios sobre forma, escala, color, textura y material; los olores y sonidos que están vinculados al sitio y a su utilización, y al (2) valor artístico o técnico relativo del *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial* (Feilden y Jokilehto, 2003), el cual está basado en evaluaciones científicas e histórico-críticas realizadas por profesionales con el fin de demostrar el relativo significado del bien en relación con su propio tiempo, con otros periodos y con el presente, así como la relevancia de su concepción y manufactura en termino estructurales y funcionales; para la clasificación, catalogación y estrategia para la intervención.

De manera que, es posible considerar el valor artístico como un valor instrumental y documental.

## 2. Valores significativos. Principio de representación

El valor significativo nace de la relación entre el monumento y sociedad y de la discriminación subjetiva que se hace denominando algo como singular, “algo es significativo cuando tiene importancia por representar algún valor” (Casals et al., 2016, p.

---

<sup>8</sup> Antiguamente, se pensó que existía un valor artístico absoluto, un canon artístico objetivo, al que aspiraban todos los artistas. Se consideró que las obras de la Antigüedad Clásica eran representaciones de este ideal. Sin embargo, a inicios el siglo XX se ha llegado a la conclusión de que no existe un valor absoluto, y que el valor artístico se mide por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad de arte. Entonces, se presupone para el autor, que la voluntad de arte antigua no puede ser igual a la actual. Empero, puede suceder que sintonicemos con algunos rasgos de la obra antigua, como la concepción, el color y la forma, y por ello valoramos de modo superior la obra antigua frente a la moderna (Riegl, 1998).

81). Este valor reemplaza y amplía el valor conmemorativo intencionado de Riegl (2008), cuyo objetivo es recordar determinados eventos en la conciencia de la colectividad por voluntad de sus creadores.

Asimismo, dentro de esta clase de valores, se puede considerar el valor social el cual abarca las calidades por las cuales un lugar se ha convertido en un foco de sentimientos espirituales, nacionales, políticos o culturales a través de la interacción del bien y la sociedad, por lo que influye en la identidad social y cultural (ICOMOS, 1988; Feilden y Jokilehto, 2003).

En este sentido, el valor significativo integra los aspectos icónico o semiótico del monumento (Casals et al., 2016), de donde deriva el valor de identidad basado en el reconocimiento, sentido de pertenencia y en los lazos emocionales de la sociedad hacia los objetos, los cuales pueden ser simbólicos, patrióticos o nacionalistas (Casals et al., 2016; Feilden y Jokilehto, 2003). Este valor es promovido a través de la educación y el entrenamiento y es cambiante con el tiempo de acuerdo a la psicología del sujeto o de la comunidad que la reconoce (Casals et al., 2016; Feilden y Jokilehto, 2003). De esta manera, se puede hablar del valor educativo, el cual busca la concienciación sobre la cultura y la historia como medio para integrar los bienes al presente (Feilden y Jokilehto, 2003).

### 3. Valores documentales. Principio de información

Los valores documentales están caracterizados por tener signos tangibles de la evolución del monumento y por lo que sugieren de la historia asociada a estos, Jokilehto (2016 citado por Casals et al., 2016) los denomina valor histórico-artístico o técnico-histórico y asigna su reconocimiento a la investigación de profesionales.

El valor histórico reside en el papel de representación del monumento de un momento determinado de la evolución de cierta actividad humana (Riegl, 2008). Para cualquier

lugar, el valor será mayor para aquellos donde la evidencia de la asociación o del evento sobreviva aún en el lugar, o donde el sitio haya sobrevivido substancialmente intacto; y será menor para esos otros que hayan cambiado o donde la evidencia ya no exista (ICOMOS, 1988). El trabajo del historiador es rellenar los vacíos ocasionados por la naturaleza con el paso del tiempo, esta acción se realiza en una copia o a través de la reflexión científica, mas no en el monumento mismo. De esta forma, propicia la conservación del monumento y su entendimiento no se aplica a las grandes masas por requerir de conocimientos específicos (Riegl, 2008).

En esta clase de valores, también se incluye el valor de rareza o valor documental extraordinario (Casals et al., 2016), pudiéndose considerar asimismo el valor de originalidad, cuyo objetivo es establecer la representatividad y singularidad del bien, comparando con otras construcciones con las mismas características, tales como, estilo, constructor, periodo, región, o combinación de estos (Feilden y Jokilehto, 2003).

### **Autenticidad en el patrimonio cultural**

La comprensión de la autenticidad es fundamental en las investigaciones científicas del patrimonio, puesto que constituye el factor de calificación esencial de los valores culturales, los cuales son base para la conservación y restauración del patrimonio cultural (UNESCO et al., 1994). “La autenticidad es la cualidad de los recursos patrimoniales culturales que nos convence acerca de su valor patrimonial” (Guzmán, 2013, p. 568). De este modo, la autenticidad reside en la identificación, evaluación e interpretación de los valores percibidos por la comunidad en evolución, contribuyendo a aclarar e iluminar la memoria colectiva (ICOMOS, 1996).

La evaluación de la autenticidad del patrimonio depende de conocer y comprender las fuentes de información sobre los valores culturales como creíbles o veraces, en relación con las características originales y derivadas del patrimonio cultural y su significado (UNESCO et

al., 1994), es decir que, depende de la definición del bien y de la suma de características sustanciales y fases significativas de su construcción y utilización que tuvieron lugar a lo largo de su línea de tiempo histórico (Feilden y Jokilehto, 2003; UNESCO, 2000), por lo que no pueden basarse en criterios fijos para su juicio (UNESCO et al., 1994).

Desde una perspectiva objetiva de la autenticidad (Wang citado por Guzmán, 2013), algo es auténtico cuando es verdadero, se da por cierto y no ofrece dudas; en el caso de los edificios y sitios, la validez de su mensaje en un contexto social y cultural determinado y la comprensión y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en patrimonio (ICOMOS Brasil, 1995); por lo que existe autenticidad cuando hay correspondencia entre el significado y el objeto material al cual se vincula (ICOMOS Brasil, 1995; UNESCO, 2000), conservándose no solo el soporte tangible sino también el mensaje y el entorno (ICOMOS Brasil, 1995). De esta manera, la autenticidad objetiva<sup>9</sup> se refiere a la originalidad, no se crea sino que es el resultado de todo un proceso que la diferencia de los demás, es reconocida en el estudio de las propiedades intrínsecas del bien, significados y los valores asignados al bien en un tiempo histórico; por lo que el sujeto se limita a reconocer (Guzmán, 2013). No obstante, el objetivismo no niega componentes subjetivos o expresivos implicados en un bien (Guzmán, 2013).

La autenticidad objetiva está compuesta por dos variables (Guzmán, 2013): (1) cualidad intrínseca, referida a la apariencia física, comportamiento, pautas culturales y demás atributos del patrimonio que permiten fortalecer los sentimientos de pertenencia de los individuos con el patrimonio y la cultura que lo contiene; y (2) conservación y evolución, referida a la acción de preservar la memoria histórica, mediante la restauración y el mantenimiento y a la

---

<sup>9</sup> Para mayor información sobre los tipos de autenticidad construida y existencialista consultar la tesis doctoral de Guzmán Vilar (2013): El patrimonio cultural del Holgín: gestión turística desde la perspectiva de la autenticidad

resemantización constante o capacidad dinámica de cambio ante el paso del tiempo del bien patrimonial, sin perder su carácter simbólico.

La calificación y gradación de la autenticidad se da en función de las ideas que dieron origen al bien (ICOMOS Brasil, 1995), “en cuanto a un monumento o sitio histórico concebido como una obra de arte, el ser 'auténtico' puede ser interpretado en relación con el proceso creativo que lo produjo como un producto genuino de su tiempo” (Feilden y Jokilehto, 2003, p. 25). En este sentido, los elementos a estudiar pueden ser elementos tangibles como forma y diseño, materiales y substancia, la localización y contexto, así como elementos subjetivos como el uso y función, tradiciones y técnicas, espíritu y sentimientos, y múltiples lecturas que surgieron a lo largo del tiempo (ICOMOS, 1996; ICOMOS Brasil, 1995; UNESCO et al., 1994). De este modo, para poder definir los grados de autenticidad, se deben analizar varios aspectos del bien cultural y llegar a un juicio comprensivo; de acuerdo con las Normas Operativas<sup>10</sup>, deben considerarse cuatro aspectos en la autenticidad (Guzmán y García, 2015; Feilden y Jokilehto, 2003): (1) autenticidad en los materiales, (2) autenticidad en la manufactura o mano de obra, (3) autenticidad en el diseño y (4) autenticidad en la implantación.

La autenticidad en el diseño tiene evidencia en:

“Los elementos o aspectos en los cuales se manifiesta el diseño artístico, arquitectónico, de ingeniería o funcional del bien patrimonial y su disposición (el mensaje y el significado original, la idea artística y funcional, el aspecto conmemorativo). En sitios históricos, áreas o paisajes, el diseño se debe referir al contexto general como significativo para cada caso” (Feilden y Jokilehto, 2003, p. 97).

---

<sup>10</sup> Normas que reflejan aspectos del bien cultural que deben ser analizados para poder definir los grados de autenticidad según el ICCROM, UNESCO, Centro del Patrimonio Mundial e ICOMOS.

En tanto que la autenticidad en la implantación o entorno, se evidencia en “el sitio o el entorno del bien de acuerdo a los períodos de su construcción; jardín o parque histórico; paisaje cultural o histórico; valores urbanos; valores de conjunto” (Feilden y Jokilehto, 2003, p. 97).

### **Significado cultural e interpretación del patrimonio**

La importancia de los objetos radica en el significado y el uso que las personas le asignan y en los valores que representan en tanto que todos los bienes culturales tienen en común un carácter simbólico, en el que son signos, emblemas y símbolos de aspectos intangibles de una cultura (Muñoz, 2003), el entendimiento del significado es la mejor garantía de conservación (CIAM, 1931), puesto que este da sentido a la comunidad, da profundidad histórica e identidad cultural (Declaración de Amsterdam, 1975; Villaseñor, 2011).

En este sentido, los bienes tienen un significado inicial vinculado principalmente a la función y, a lo largo de su vida histórica, este va cambiando, se enriquece o se pierde, con lo que se transforma en significado cultural (Manzini, 2011). El significado arquitectónico inicial de un bien proviene de la función que satisface y del modo formal y expresivo (morfología, composición, estructura, estilo) con que se resuelve su función primaria (Cirvini y Gómez citado por Manzini, 2011).

Entonces, se puede decir que el significado cultural es una construcción conceptual compleja, construida a partir de lecturas heterogéneas y acumulativas a lo largo de las etapas de la vida histórica del bien patrimonial, y que cumple las siguientes funciones (Manzini, 2011): (1) da cuerpo a la identidad, (2) vincula las distintas dimensiones del contexto en el que se inserta, (3) permite comprender su razón de ser en el tiempo, es decir, el qué, cómo, por qué y para qué es, como también los cambios que le acontecieron en el tiempo, y el motivo de los mismos, (4) detecta lo que hace al lugar importante y distintivo, (5) explica el bien patrimonial como producto cultural, (6) especifica los valores patrimoniales, y (7) da

sustento científico a las intervenciones sobre el bien y provee de contenido al programa de interpretación del bien patrimonial (Manzini, 2011, p. 28).

De este modo, el significado del patrimonio fundamenta la interpretación, valoración y conservación del patrimonio (Manzini, 2011). La Carta de Burra (1979) recomienda la interpretación de la significación cultural cuando esta no está a la vista, puesto que ello mejora la experiencia, contribuye a la conservación de la autenticidad y aumenta el respeto y la comprensión social de la importancia del bien patrimonial a través de la transmisión de su significado, en las múltiples facetas en las que se enmarca, ya sea de carácter histórico, social, político, espiritual, científico y artístico (ICOMOS, 2005). Para la determinación del significado cultural es necesario estudios científicos pluri y/o interdisciplinarios, que se ocupen de estas múltiples facetas, para que el significado que se transmita sea veraz (Manzini, 2011).

Manzini (2011) propone el método de investigación histórico crítico arquitectónico para determinar la construcción conceptual que constituye el significado cultural del patrimonio de una manera científica, basado en la tradición histórico – crítica instaurada por Croce a principio del siglo XX, y continuada por Venturi, Persico, Carlo Argan, Nathan Rogers, Táfuri, Rossi y en el contexto americano Waisman y Tedeschi (Manzini, 2011).

Entre las técnicas propuestas por Wayne (1982) para abordar la función de interpretación de la crítica, de apoyo, evocativa e impresionista, se pone especial atención en la primera para la presente investigación, puesto que esta busca fomentar la apreciación del objeto, para lo cual se sirve de la crítica descriptiva pictórica, cuyo fin es “proporcionar la suficiente información para despertar el interés en la apreciación del edificio” (Wayne, 1982, p.115). La información puede ser tanto de los aspectos estáticos como materiales y contexto, aspectos dinámicos como el cambio de uso de un edificio hasta aspectos de proceso como las causas

que dieron origen a la forma actual del edificio, del mismo modo la información puede mostrarse tanto en forma gráfica como verbal (Wayne, 1982).

Asimismo, los requerimientos de la interpretación del patrimonio encuentran sustento en la crítica arquitectónica sistémica de Solano (2014), quien con una perspectiva hermenéutica, aglutina el enfoque cognitivo, como eje del análisis “dado que biológica y socialmente conduce a la comprensión del fenómeno a través de un conocimiento sustentado en la percepción y la asimilación experiencial” (p.17), el enfoque semiótico, ante la intención de interpretar con base en procesos perceptivos y lingüísticos de la reconstrucción del fenómeno arquitectónico con respaldo de su cultura; y el enfoque simbólico, por el valor representativo del fenómeno arquitectónico en cuanto a identidad y pertenencia, en el concepto de experiencia para hacer posible la aprehensión, comprensión y representación conceptual del fenómeno arquitectónico.

Asimismo, Solano (2014) sustenta la crítica en el análisis de tres etapas: (1) prefiguración, etapa de carácter perceptivo, describe las características físicas, espaciales, formales, constructivas del objeto y su emplazamiento, dimensiones, programas; (2) configuración, etapa de carácter denotativo que investiga las condiciones contextuales del objeto de la época, para luego explorar las causas de las características del objeto descritas en la etapa de prefiguración y finalmente obtener las variables que condicionan el proyecto; (3) refiguración, etapa de carácter connotativo, es la crítica final donde se conectan las ideas previas con la realidad social del intérprete, posibilitando el reflejo de aspectos simbólicos de la obra.

### **2.2.2. Valor artístico**

Se ha visto que el valor artístico técnico relativo (Riegl, 2008) y el valor estético (ICOMOS, 1988) tienen semejanzas en el contenido de su definición como valores culturales del patrimonio, en cuanto aluden a características específicas del monumento perceptibles

sensorialmente y referentes a su concepción como la forma, la escala, el color, la textura y el material (ICOMOS, 1988; Riegl, 2008). Además, se confirma que el valor artístico requiere de investigaciones histórico-críticas que expliquen el significado y la relevancia del bien, así como de formación y cultura estética para su percepción (Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008).

De esta manera, los términos artístico y estético se han venido usando como sinónimos y con manifiesta promiscuidad, cuya aceptación solo sería plausible en el arte clásico (Henckmann, 2001). La utilización de ambos conceptos con la misma intención y con suma sencillez radica en el mínimo común denominador, el cual consiste en que, “[...]de acuerdo con la *Aesthetica* (1750) de Baumgarten, «estético» equivale a «perceptible sensiblemente», y todo arte es también perceptible sensiblemente” (Henckmann, 2001, p. 73). La tesis de la sensibilidad conlleva al reduccionismo y trivialización de ambos conceptos (Henckmann, 2001), por lo que, resulta necesario aclarar que ambos conceptos designan ejercicios de conciencia y estados de cosas distintos pero complementarios (Acha, 1988; Henckmann, 2001; Prieto, 2011), conforman solo una de las dimensiones del conjunto del perfil axiológico en las obras de arte y en los objetos artísticos, y se espera que abarquen la totalidad de la obra y, con ello y su manera de funcionar, determinen la conjugación de los diversos tipos de valor, cumpliendo la función de medios (Henckmann, 2001).

### **Diferencia entre lo estético y lo artístico**

La diferencia de lo estético y lo artístico puede esclarecerse a través de la dialéctica objeto-sujeto (R. Ingarden; M. Kagan citado por Henckmann, 2001). Lo estético está fundado en la recepción, el objeto observado con actitud estética se define como una imagen en la conciencia del sujeto, mientras que lo artístico está fundado en la obra y en el proceso de creación, por lo que el objeto observado con actitud artística existe como resultado de procesos de configuración (Henckmann, 2001).

Lo estético está vinculado a una capacidad inherente al ser humano (Acha, 1988), a la vivencia y experiencia perceptivo-sensorial (Prieto, 2011) del hombre natural que descansa en la base de la naturaleza antropológica y psicológica del hombre (Henckmann, 2001), a una respuesta emocional espontánea y no racional, al gusto, a lo bello y demás categorías estéticas como lo feo, lo sublime, lo cómico, etc (Acha, 1988; Prieto, 2011), y a la contemplación de un objeto no necesariamente artístico (Prieto, 2011).

En la aprehensión estética intervienen características individuales del sujeto, como el gusto personal, su psicología, la herencia cultural recibida y sus propias experiencias (Henckmann, 2001; Barbero, 2003 citado por Prieto, 2011), para lo cual no es necesario poseer conocimientos artísticos (Henckmann, 2001), ni esfuerzo intelectual alguno (Prieto, 2011). Sin embargo, lo estético solo se constituye en la mediación correlativa surgida simultáneamente entre una determinada cualidad objetiva y la correspondiente forma de vivencia subjetiva del receptor (Henckmann, 2001). La valoración o asignación de conceptos generales de valor (bello, gracioso, feo, tosco, etc.) a las formas personales de vivencia de datos objetivos (Henckmann, 2001), constituye una respuesta axiológica atribuida al objeto a través de la experiencia estética incitada por él (Ingarden citado por Henckmann, 2001). No obstante, existe una gran dificultad en concretar, con generales conceptos de valor, las experiencias estéticas de naturaleza particular y personal, para que puedan ser comunicadas a otros hombres, esto debido a que “ [...] la semántica de los conceptos estéticos del valor depende en exceso del gusto personal, de la formación estética de la época, y del cambio de la formación del canon en el ámbito de la literatura, de la música y de las artes plásticas” (Henckmann, 2001, p. 76), por lo que es imposible sistematizar rígidamente los conceptos estéticos de valor (Henckmann, 2001). Aunque, Prieto (2011) afirma que se puede objetivar lo estético cuando existe un consenso en las aprehensiones estéticas subjetivas de una sociedad, lo cual definiría el valor cultural y social del objeto.

En este sentido, toda sociedad presenta valores estéticos cambiantes, lo que conforma una cultura estética en la colectividad o una subjetividad estética colectiva (Acha, 1988), la cual inicia con el individuo y constituye “la realidad fundamental, desde donde se evalúa la importancia social de las artesanías, las artes y los diseños” (Acha, 1988, p. 28), “el valor estético se presenta a la conciencia individual y colectiva” (Prieto, 2011, p. 57).

Lo artístico está vinculada a la producción creadora del hombre, es decir, a la estructura y proceso de creación de un objeto (Acha, 1988; Henckmann, 2001). El arte se sostiene sobre un cuerpo de ideas, conocimientos y teorías que reflejan procesos históricos, sociales y culturales, y dado que los componentes estéticos de lo artístico inciden en la sensibilidad humana, se observa la naturaleza estética de las artes, por lo que constituye también un sistema cultural estético (Acha, 1988); no obstante, su entendimiento debe recurrir a elementos extrasensoriales, a la razón y a conocimientos artísticos que permitan complementar y redimensionar el resultado de la percepción, dirigiéndose a la excepcionalidad y no a la cotidianeidad donde radica lo estético (Acha, 1988; Barbero, citado por Prieto, 2011). En función del análisis del problema artístico que soluciona la obra de arte, surgen los criterios necesarios para hacer juicios de valor sobre la eficiencia artística de este (Henckmann, 2001; Prieto, 2011). El juicio artístico se fundamenta en la relación artista-obra y obra-conocedor, para emitirlo debe haber una consideración histórica, preparación cultural y sensibilidad en el crítico (Croce citado por Tedeschi, 1972).

En este sentido, “la valoración [...] puede diferenciarse según la complejidad con que está estructurada la obra, y según las decisiones que el artista hubo de tomar para configurar el artefacto tal como está configurado” (Henckmann, 2001, p. 77), asimismo se compone de dos niveles (Henckmann, 2001): (1) la reconstrucción del problema artístico, tomando en cuenta su estructura y a través de un análisis descriptivo de sus elementos y sus formas de unión, con la finalidad de conocer las decisiones del artista por elegirlos de entre un repertorio o crearlos

como elementos nuevos; constituyendo “ [...] el auténtico material para la determinación del valor artístico del artefacto” ( p. 77), y (2) la identificación del estado de evolución que alcanzó el género artístico al que pertenece la obra individual y la comparación del planteamiento individual con este, para determinar cuan “ [...] progresista o retrógrado, creador de época o convencional, genial o epigonal, etc.” (p. 77) resulto ser la solución para la época del género de arte.

Es así que, el receptor puede incrementar, complementar y educar su experiencia estética con la comprensión de los valores artísticos (Acha, 1988; Henckmann, 2001), y convertir el consumo estético, emocional espontáneo e inevitable, en artístico (Acha, 1988).

Habiendo visto el contraste y la relación entre lo estético y lo artístico, es posible aclarar que las definiciones expuestas anteriormente en relación a los valores de este tipo (ICOMOS, 1988; Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008), corresponden al valor artístico y no así al valor estético, puesto que eso implicaría la sistematización de conceptos estéticos de valor y el consenso social en las aprehensiones estéticas subjetivas (Henckmann, 2001; Prieto, 2011), lo cual resulta una tarea titánica y de difícil realización sin conocimiento previo del objeto, en cuanto a sus propiedades formales, identidad histórica, etc.; puesto que la percepción estética es sensible al conocimiento del objeto, por lo tanto, la apreciación estética de las obras de arte está atada a las categorías artísticas (Walton citado por Alcaraz, 2007).

### **Lo artístico y el valor artístico**

De acuerdo con ello, la idea del arte como representación de valores (Utitz citado por Deustua, 1932), puede brindar claridad respecto a la relación del Arte con el valor de Arte. Esta idea explica que, el ser de Arte (status artístico) es sustento de la creación de los valores de Arte (Utitz citado por Deustua, 1932), es decir que, la obra de arte existe independientemente de los valores, cumpliendo condiciones preliminares e indispensables como “creación en vista de sentimientos” o “la unidad en la multiplicidad” para su

consideración como tal, y solo cuando revela “una concepción profunda del mundo” es que crea un valor (Deustua, 1932, p. 83). El valor artístico se crea en lo que hace posible la obra de arte, en el centro de significación del arte; al conducir y revelar a la conciencia de los hombres un conocimiento específico de la realidad, que está fijado y ligado a cierto objeto o monumento a través de la impresión estética y artística, no solo del cómo del arte (representación) sino también del contenido (Deustua, 1932), es decir, del arte como lenguaje simbólico, comunicación social y expresión intuitiva de sentimientos (Bueno, 1957; Jordán citado por Deustua, 1932; Macarrón y González, 1998), donde la individualidad de la actividad artística se pierde (Deustua, 1932) y vale más el signo o símbolo (material físico) que, busca en la obra de arte misma, expresar o traducir una significación interior (Bueno, 1957; Segond citado por Deustua, 1932).

Por lo tanto, se evidencia una dualidad en el valor del arte en general: (1) la forma o valor técnico, el andamiaje pedagógico formado por un conjunto de reglas canónicas de la forma presentes en academias y escuelas de arte, y (2) el valor de contenido, que se ocupa no solo del deleite estético (García, 2008) sino de la finalidad del arte por expresar un sentimiento (Bueno, 1957); para lo cual debe existir valores artísticos de los que el sujeto sea consciente para que a través de ellos se llegue a una experiencia interior emocional (Müller-Freienfels citado por Deustua, 1932). De manera que, el fin supremo del arte se logra con el equilibrio y adecuación de forma y contenido, configuración que varía de modo particular en cada época y estilo de arte (Bueno, 1957); así como del contexto cultural cambiante, puesto que el arte es un fenómeno social, que no se admite como idea platónica eterna y universal (Jiménez citado por Ajo, 2015), sino como un artefacto producido por el ser humano, con la intención estética de comunicar ideas y/o emociones, que está sujeto al acuerdo intersubjetivo de su consideración como tal; y en ocasiones a la aceptación convencional por las instituciones sociales que se consideren oportunas en cada caso (Ajo, 2015).

## **Reconocimiento y juicio de lo artístico**

Si una obra de arte no se asimila, no es comprendida en algún sentido o si el público se niega a escucharla, la obra habrá fallado en su comunicación y habrá sido desactivada, y por el contrario si se ha entendido el mensaje puede prestarse a ser entendida como arte (Jarvie citado por Ajo, 2015), “[...] solo en su revelarse y actualizarse el arte adquiere su carácter artístico. Una obra de arte solo permanece en el tiempo en tanto tenga la capacidad de decirnos hoy todavía algo”(Caravedo y Krebs en prólogo Deustua, 1932). Es por esto que, solo se puede considerar una obra de arte en tanto que la conciencia que la percibe la reconozca como tal mediante la elaboración de un juicio crítico de valor artístico (Borrás, 2012; Brandi, 2002), puesto que sin él sólo es una obra de arte potencialmente (Brandi, 2002).

El reconocimiento de la obra de arte posee una doble historicidad, el del momento de creación y el momento actual del espectador, y está condicionado por la materia física con que subsiste la obra de arte y por la bipolaridad estética e histórica con que se percibe la conciencia (Brandi, 2002), donde la utilidad práctica es un aspecto secundario que caracteriza a los demás productos de la actividad humana (Brandi, 2002; Macarrón y González, 1998). Este evento puede considerarse como un momento metodológico (Brandi, 2002), de precomprensión hermenéutica de la restauración donde el restaurador es intérprete (Philippot, 2015) y se requiere la investigación científica de dos criterios para fundamentar su legitimidad (Brandi, 2002) y para emitir el juicio crítico de valor artístico (Borrás, 2012): (1) el estudio de la eficacia o autenticidad de la imagen que se ha transmitido hasta nosotros; y (2) la calidad artística (Borrás, 2012) y estado de conservación de los materiales (Brandi, 2002).

La instancia estética conforma la calidad de lo artístico que le permite a una obra ser arte (Brandi, 2002), esta se remite a la percepción de la obra dependiente de la consistencia física,

configuración visible y del juicio de valor emitido solamente por la crítica (Borrás, 2012; Brandi, 2002). La materia de la obra de arte permite la transmisión del aspecto y la estructura la imagen, está sujeta a la transformación del tiempo y depende también de otros elementos intermedios entre la obra y el observador, como los que son propios del lugar de origen de la obra, la atmosfera y la luz (Brandi, 2002)

La instancia histórica aparece en el hecho de que la obra de arte exprese la época donde se creó, y por su carácter testimonial se valora como documento histórico (Brandi, 2002), lo cual no aumenta ni disminuye su valor estético (Philippot, 2015). Para García (2018) la historia del arte permite: (1) salvar la distancia espacio-temporal y cultural de la obra de arte con el pasado y el presente, mostrando el significado para el presente y actualizando la obra en palabras de Brandi (2002), y (2) hace el papel de mediador entre la obra y la sociedad, interpretándola para hacerla comprensible; puesto que la imagen es un signo descifrado constantemente por cada generación que la percibe, emitiendo distintas interpretaciones (Macarrón y González, 1998).

La creación de una obra de arte es irrepetible, fruto de la intuición personal y sensible, se caracteriza por el aura o unicidad, entendida como la autenticidad de una obra (Macarrón y González, 1998). El estudio de la autenticidad artística es entendida como la historia del proceso de construcción de una obra de arte y/o arquitectónica (Borrás, 2012; García, 2018), es la suma de todas las características que pueden transmitirse en ella, desde el origen con su manifestación material hasta su testificación histórica (Macarrón y González, 1998), resaltando los procesos de transformación y de restauración sumados a los largo de la historia (García, 2018); tiene por objetivo esclarecer el estado original de la obra para develar su significado histórico-cultural y solo después de la crítica de la autenticidad se puede analizar el lenguaje artístico y emitir el juicio de valor histórico-artístico (Borrás, 2012).

En este sentido, la línea del tiempo histórico es una referencia esencial para la evaluación de un bien histórico conformada por tres momentos históricos principales que, albergan información sobre las condiciones culturales sociales, económicas y políticas específicas que dieron lugar a su creación y evolución (Brandi, 2002) y están presentes en toda obra de arte (Baldini, 1997): (1) momento de creación de la obra de arte, (2) intervalo de tiempo entre el final del proceso creativo y la toma de conciencia de la obra de arte por parte del observador, (3) instante en que se hace conciencia de la obra de arte en el sujeto.

### **Lo artístico en la arquitectura**

Vista la importancia de reconocer la obra de arte como tal en el presente actual, se plantea necesario indagar como se reconoce lo artístico en la arquitectura desde un enfoque contemporáneo. Al respecto, Martínez (2011), compara los postulados del “fin del Arte” de Arthur Danto, donde se cambió la definición moderna e idealista de lo que es y no es arte en la segunda mitad del siglo XX, con una serie de comprensiones históricas del concepto de arquitectura; para establecer los puntos de relación entre la arquitectura y el arte en la modernidad en tres demostraciones: (1) arquitectura como un arte plástico, (2) la superación de lo plástico en la potencialidad poética de la arquitectura y la ciudad, y (3) la arquitectura como escenario de acontecimientos.

El primer punto de encuentro radica en la similitud de procedimientos entre arquitectos y artistas al definir la artísticidad de su obra a partir del discurso de lo plástico (Martínez, 2011). En la historia del arte y de la arquitectura, el discurso de lo plástico está ligado a una narrativa positivista, donde una sucesión de estilos y conceptos de vanguardia construyen ideales estéticos acordes al tiempo, a la creatividad, originalidad e invención, superan a otros estilos y redefinen lo que es y no es el arte y la arquitectura; dejando registro de dos elementos: (1) las obras como paradigmas de la estética y de la plástica y, (2) los genios creadores o figuras heroicas que definen los nuevos conceptos de arte y arquitectura en su

tiempo (Martínez, 2011). Desde esta relación, la valoración de lo artístico es de tipo contemplativo, “centrado en los análisis y la celebración de los significados procedentes de la apariencia plástica del artefacto, impuestos por su autor: la forma, la organización, la textura, el color, el ritmo, la técnica, etc.”(Martínez, 2011, p. 255).

El segundo punto de encuentro radica en otro nivel de artísticidad de la arquitectura, además de la plástica. Aquí la arquitectura deja de ser un simple arte y se entiende como la función social de conformar espacios habitables para el hombre de acuerdo a un contexto espacio-temporal específico (Cárdenas, 1998), es una “huella” de acontecimientos históricos, testimonio físico sobre el que se hacen lecturas del pasado, con una capacidad intrínseca de revelar la memoria del pasado común de una colectividad (Fergusson, Sullivan citado por Martínez, 2011), por lo que el estudio crítico de la Arquitectura se convierte en el estudio de las condiciones sociales que la produjeron (Sullivan citado por Martínez, 2011). Por lo que, lo poético de la arquitectura se presenta en entender la arquitectura como un todo integrado, condicionado a la directa relación entre todos sus componentes (Zevi citado por Martínez, 2011).

En el pensamiento de Rossi (1981) se encuentran múltiples puntos de encuentro de la arquitectura con el arte contemporáneo. El autor menciona que el hecho urbano tiene en común con la obra de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente, a un nivel colectivo en el primer caso, donde la arquitectura y la ciudad son escena fija de las vicisitudes del hombre, inseparables de la vida civil, son documentos históricos y producen una memoria que relaciona al individuo con la colectividad y, a un nivel individual posteriormente, que depende de ser una forma compleja organizada en un espacio y tiempo determinado, de donde el hecho urbano adquiere su cualidad *unicum* y los valores espirituales y subjetivos. Además se establece la similitud en que ambas son materias según una concepción estética, pero el hecho urbano no solo es condicionado sino también condicionante (Rossi, 1981).

Finalmente, dado que el arte contemporáneo utiliza los objetos o artefactos solo como mediaciones o vehículos para que se dé el hecho o acontecimiento artístico, es decir, que se acceda al poema de las cosas de forma personal, y lo artístico en la arquitectura es, según Rossi, lo que acontece en los escenarios dados por la fisicidad de los objetos, se evidencia la desaparición del concepto de obra de arte, arquitectura y ciudad como objetos meramente físicos o de contemplación, así como el relego del concepto de autoría puesto que el artista no puede hacer el acontecimiento artístico sino solo provocarlo, identificarlo y registrarlo (Martínez, 2011). Entonces, se hablaría de un objeto o artefacto estético dispuesto a dialogar con el contexto en el que se encuentra (Gutierrez citado por Martínez, 2011), y que a través de conceptos de lugar, tiempo, contexto, sociedad y memoria adquieran un sentido y significado diferente a lo que es desde su fisicidad, llegando a ser un hecho histórico, poético, político y cultural (Martínez, 2011).

### **2.2.3. Modelo teórico (propuesta)**

Habiendo estudiado la teoría que engloba las categorías iniciales que propone el planteamiento del problema, (1) patrimonio cultural y (2) valor artístico, se cae en cuenta de la existencia de relaciones conceptuales entre patrimonio, obra de arte y hecho arquitectónico, por lo que, a continuación, se expondrán como base argumentativa para la identificación de categorías conceptuales y la elección del enfoque de investigación.

Un bien material o inmaterial, es susceptible de ser considerado como patrimonio o de carácter cultural a razón de una conciencia social que lo reconozca como tal (Pérez, 1999). Para ello, se requiere de una interpretación patrimonial que dé a conocer los valores y significados del bien al público (ICOMOS, 2005); es decir, de un discurso (Prats, 2000), el cual tendría que ser uno de valoración que dependa del momento histórico cambiante, y que tenga como referencia tres realidades (Arévalo, 2004): (1) una icónica, sobre el conocimiento de los atributos, tipología y entorno del bien (Díaz, 2010), (2) una simbólica, que va más allá

de su uso o función primitiva (Arjona citado por Díaz, 2010), y (3) una colectiva, donde se da una experiencia grupal. Lo expuesto, según Jiménez y Sainz (2011) y Villaseñor (2011), se opone a lo que propone tautológicamente el tradicionalismo sustancialista del patrimonio, donde éste tiene valor por ser patrimonio.

En este sentido, la valoración de los bienes puede resaltar los distintos aspectos en los que el bien muestra su relevancia cultural, importancia para la cohesión social e identidad de un grupo humano (Arévalo, 2004; Díaz, 2010; García, 2012); por lo que, es posible atribuir distintas clases de valor a los elementos patrimoniales (Ballart i Hernández et al., 1996; Casals et al., 2016; Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008), de acuerdo al conocimiento del bien y al estudio de la relación con su entorno (Díaz, 2010). No obstante, el Método Sistémico de Restauración Arquitectónica (Casals et al., 2016) establece tres grupos que integran todos los demás valores posibles: (1) valores instrumentales, referido al uso, (2) valores significativos, referido a la capacidad representativa, simbólica, y (3) valores documentales, referido a toda la información tangible que el bien posee.

En la valoración de la arquitectura y la ciudad se pueden encontrar valores pertenecientes a estos tres grupos, y también puede anudarse a estos el valor educativo, en vista de la función pedagógica que poseen algunos referentes, como los cementerios al ser lugares privilegiados que pueden ejercitar la memoria colectiva, (Lacarrieu, 2010; Declaración de Paysandú, 2010). La valoración y activación de los cementerios patrimoniales permite resignificar los sentidos y los lugares relacionados a la muerte en el presente, constituye una forma de autoconciencia como sociedad, y contribuye a la vehiculización de políticas de memorias e identidades a la sociedad (Lacarrieu, 2010).

Sin embargo, tanto en el campo general del patrimonio como en el funerario, es común asociar el discurso de valoración a (Lacarrieu, 2010): (1) una visión monumentalista, de objetivación, donde predomina lo tangible-material por sobre lo intangible-inmaterial, como en

los cementerios patrimonializados por sus monumentos y obras artísticas funerarias como “lugares despojados de humanidad” (p. 8), y (2) a una descontextualización, donde se legitima un “objeto aislado”, separado de su contexto y de las funciones, usos y apropiaciones que lo definen social y simbólicamente. Estas dos tendencias conllevan a convertir los cementerios en algo incuestionable e incontaminable por la sociedad que le dio “vida”, en espacios saturados de pasado, suspendidos de sus fines, de un carácter más turístico que sagrado (Lacarrieu, 2010).

En esta línea, frente a la descontextualización, se opta por la concepción moderna e integral del patrimonio, en la que el verdadero significado y carácter distintivo solo se da al considerar el contexto como integrador de variables de carácter físico, cultural, social, político, económico, histórico, ambiental y tecnológico y como vínculo de la identidad y el lugar (Galván, 2009; Jiménez, 2006; ICOMOS, 2005); **conllevando a entender los cementerios como hechos arquitectónicos.**

La unidad de análisis del hecho arquitectónico es el sistema de relaciones de copresencia y derivación, y no la obra aislada como tal (Bonta, 1977; Caniggia et al., 1995; Rodríguez Botero, 2012). Su carácter individual, identidad y el papel dentro del sistema del hecho urbano (Páez, 2013), depende de ciertas relaciones de similitud y oposición con otras formas del sistema, y ante cualquier cambio en este, varía su significado (Bonta, 1977). De manera que, se leerá el bien cultural tomando en cuenta el contexto que lo acoge, de lo general a lo particular, y a través de niveles-escalas (Herrera Moreno, 2010b) o dimensiones<sup>11</sup> de estudio.

Por otro lado, frente a la visión materialista, sería pertinente examinar lo artístico en los cementerios como hechos arquitectónicos, ya que, como menciona Rossi (1981), lo artístico en la arquitectura trasciende los objetos meramente físicos o de contemplación, es lo que

---

<sup>11</sup> Término que se utilizará en el desarrollo de la presente investigación para precisar o hacer referencia a los niveles-escalas de estudio (1. Contexto urbano, 2. Conjunto arquitectónico, 3. Objeto arquitectónico y 4. Calle-cuartel).

acontece en los escenarios dados por aquella fisicidad, relegándose el concepto de autoría, puesto que el artista no puede hacer el acontecimiento artístico sino solo provocarlo, identificarlo y registrarlo (Martínez, 2011). Entonces, se hablaría de un objeto o artefacto estético dispuesto a dialogar con el contexto en el que se encuentra (Gutierrez citado por Martínez, 2011), y que, a través de conceptos de lugar, tiempo, contexto, sociedad y memoria, este objeto adquirirá un sentido y significado diferente a lo que es desde su fisicidad, llegando a ser un hecho histórico, poético, político y cultural (Martínez, 2011).

De esta manera, examinar lo artístico en el hecho arquitectónico implica reconocerlo como obra de arte desde el análisis e interpretación de su experiencia artística (Tedeschi, 1972), dado que la ciudad existe a través de la experiencia encarnada del sujeto y la arquitectura se encarga de fortalecer la experiencia existencial a través del espacio vivido que trasciende la geometría y la mensurabilidad (Pallasma, 2019), en tanto que, los criterios artísticos toman forma como modos de comprender la experiencia, aspiran a descubrir el tipo de experiencia que constituye la obra de arte (Dewey, 2008 citado por Infante del Rosal, n.d.), y así, **el conocimiento artístico permitirá recrear el problema arquitectónico**, integrar el conocimiento sobre el edificio, su historia, estructura y significado (Roth, 2014), y actualizar la obra de arte, procurando la conciencia de su importancia a la comunidad para su reconocimiento como tal (Caravedo y Krebs en prólogo Deustua, 1932; Brandi, 2002; Borrás, 2012; Jarvie citado por Ajo, 2015).

Dada la condición de los cementerios como hechos arquitectónicos, obras de arte y documentos histórico-culturales, se debería establecer, como imprescindible para su lectura e interpretación, descifrar la lógica de su producción, analizar las formas arquitectónicas, los ámbitos circunstanciales-contextuales del objeto y asignar un significado intencional a sus elementos, teniendo en cuenta la totalidad del conjunto (Seguí de la Riva, s. f.); en otras

palabras, se debe aplicar una conciencia crítica a la comprensión de un sistema global de aglomeraciones (Caniggia et al., 1995).

En la misma línea, la conciencia crítica deberá considerar los siguientes aspectos: (1) Históricos, que se refieren al proceso de devenir del ambiente antrópico y reconstrucción gradual del sistema de cambios progresivos que sufrió el objeto a partir de la génesis, matriz elemental o estructura de base, y de los desarrollos que de ella surgen hasta el territorio, desde la experiencia existencial más cotidiana del hombre, hasta el marco global del conjunto de estructuras como entorno cultural (Caniggia et al., 1995), (2) Objetivos, que se basan en la identificación y descripción de las cualidades intrínsecas del objeto (Guzmán, 2013), en términos de espacio y forma (Roth, 2014; Tedeschi, 1972; Villagrán, 1992), y (3) Subjetivos, de tipo simbólico, expresivo y significativo, que examinan la función simbólica de los elementos formales, es decir, el contenido que estos connotan, para ello, este último aspecto se sirve del análisis figurativo de las obras de arte, de su figura, motivo, tema, del locus histórico-estilo que la caracteriza (Amador, 2008) y del análisis “lingüístico” que estudia a la forma compuesto por el carácter, el estilo, la iconografía, etc. (Tedeschi, 1972).

Estos aspectos se irán recogiendo y relacionando en el transcurso de la experiencia en cada escala o dimensión del hecho arquitectónico, dando como producto ciertos rasgos trascendentales que caracterizarán y sintetizarán el ser de arte en las dimensiones del hecho arquitectónico.

De este modo, se puede distinguir el ser de Arte (status artístico) del valor artístico, en cuanto el primero existe independientemente y sirve de sustento para la creación del segundo (Utitz citado por Deustua, 1932), y no de forma contraria. Una obra de arte existe en tanto que la conciencia que la percibe la reconozca como tal mediante la elaboración de un juicio crítico (Borrás, 2012; Brandi, 2002) de las condiciones preliminares e indispensables que cumple como “creación en vista de sentimientos” o “la unidad en la multiplicidad” (Deustua,

1932), puesto que, sin él, sólo es una obra de arte potencialmente. Asimismo, el valor artístico se crea en lo que hace posible la obra de arte, cuando conduce y revela a la conciencia de los hombres un conocimiento específico de la realidad, que está fijado y ligado a cierto objeto o monumento a través de la impresión estética y artística, no solo del cómo del arte (representación), sino también del contenido, es decir, del arte como lenguaje simbólico, comunicación social y expresión intuitiva de sentimientos (Bueno, 1957; Jordán citado por Deustua, 1932; Macarrón y González, 1998), donde la individualidad de la actividad artística se pierde (Deustua, 1932) y vale más el signo o símbolo (material físico) que, busca en la obra de arte misma, expresar o traducir una significación interior (Bueno, 1957; Second citado por Deustua, 1932).

Sin embargo, para que se pueda hablar del valor artístico como fundamento de la patrimonialización de los cementerios se debe evaluar objetivamente la autenticidad (Wang citado por Guzmán, 2013), entendiendo que la autenticidad constituye el factor de calificación esencial de los valores culturales (ICOMOS Brasil, 1995; UNESCO et al., 1994) y que, objetivamente depende de, conocer y comprender la veracidad de los rasgos trascendentales del hecho arquitectónico como obra de arte (Feilden y Jokilehto, 2003), y de su mensaje en un contexto social y cultural determinado (ICOMOS Brasil, 1995). De este modo, existe autenticidad cuando hay correspondencia entre los dos aspectos que la componen (UNESCO et al., 1994; ICOMOS Brasil, 1995; ICOMOS, 1996; UNESCO, 2000; Guzmán, 2013): (1) lo tangible, el objeto material y demás elementos como forma y diseño, materiales y substancia, la localización y contexto, y (2) lo subjetivo, el significado, el uso y función, tradiciones y técnicas, espíritu y sentimientos, y múltiples lecturas que surgieron a lo largo del tiempo. Para definir los grados de autenticidad de un bien se pueden analizar varios aspectos de un bien cultural, los cuales se pueden sintetizar en (Guzmán y García, 2015; Feilden y Jokilehto, 2003): (1) autenticidad en los materiales, (2) autenticidad en la

manufactura o mano de obra, (3) autenticidad en el diseño y (4) autenticidad en la implantación, los cuales pueden variar de acuerdo a la definición del bien<sup>12</sup>.

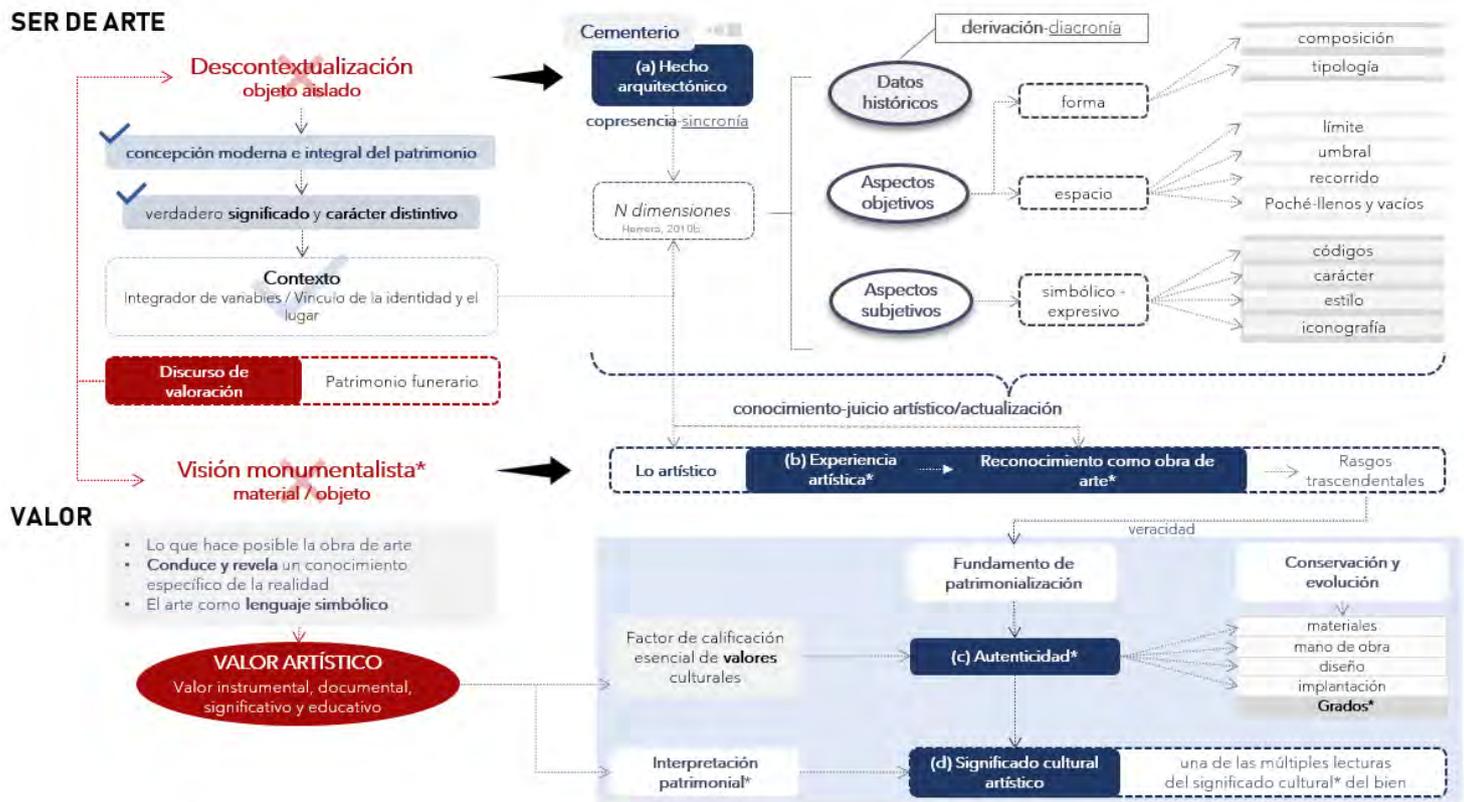
Asimismo, dado que la finalidad de la valoración cultural es dar a conocer el significado cultural del bien (ICOMOS, 2005), y que la interpretación y el entendimiento de este, mejora la experiencia (ICOMOS Australia, 1979) impulsa la identidad cultural y la conservación del bien (CIAM, 1931; Declaración de Ámsterdam, 1975; Villaseñor, 2011); se propone que el valor artístico tenga como finalidad la interpretación de un significado cultural enmarcado en el carácter artístico (ICOMOS, 2005), entendiéndose este como una de las múltiples lecturas que contribuye a la construcción del significado cultural del bien (ICOMOS, 2005; Manzini, 2011). En este sentido, bajo lo expuesto sobre el valor artístico como un tipo de valor de carácter instrumental, documental, significativo y educativo y desde una lógica que excede lo material-inmaterial (Lacarrieu, 2010), la comprensión del significado cultural artístico puede “ [...] transmutar el sentido de lugar oculto, de lugar pleno de secretos, de lugar asociado al temor, en sitio sagrado pero al mismo tiempo dinámico, vivo, involucrado con el presente cotidiano” (Lacarrieu, 2010, p.17), puede dignificar y activar el patrimonio funerario a través de la comprensión de la importancia cultural del hecho arquitectónico como obra de arte en la actualidad, también podría servir para focalizar y enfatizar las discontinuidades, quiebres y rupturas, así como para entender la contemporaneidad y generar cuestionamientos sobre

---

<sup>12</sup> Para la presente investigación se ha utilizado la autenticidad en el uso-función, en el diseño y en el emplazamiento.

modelos sociales “[...] relativos al ideal social, a la historia, la familia, las generaciones diferentes, el género, el ordenamiento espacial, etc.” (Lacarrieu, p. 16).

Tabla 3. Esquema del modelo teórico propuesto



### 2.3. Marco conceptual

**Autenticidad:** Es la cualidad de un bien patrimonial (Guzmán, 2013) de expresar la correspondencia entre el objeto material y los múltiples significados que fue adquiriendo desde su origen hasta su estado actual con toda su veracidad y credibilidad (ICOMOS Brasil, 1995; UNESCO, 2000), El criterio de juicio de autenticidad de un bien patrimonial varía de acuerdo a la definición del bien en cuanto a su forma, contexto y época (Feilden y Jokilehto, 2003; UNESCO, 2000). La autenticidad es condición necesaria para la identificación, evaluación e interpretación de los valores; además de promover la transmisión de su salvaguarda para futuras generaciones (UNESCO et al., 1994; ICOMOS, 1996).

**Cementerio:** Es la institución social, viva y polisémica, que por los valores históricos, artísticos y simbólicos que posee es plausible de considerarse como bien integrante del patrimonio cultural. Estos bienes culturales, albergan historia, arte, memoria, paz y sosiego, y reflejan la vida cultural de las ciudades donde se ubican, a través de monumentos y costumbres funerarias. (Herrera, 2010a, 2013; Lacarrieu, 2010; Yzaguirre, 2011)

**Hecho arquitectónico:** es una totalidad compleja, inteligible solo cuando se descompone (Rodríguez Botero, 2012), que adquiere una carga de sentidos, significaciones, valores específicos e identidad (Jiménez, 2006; Páez, 2013) de la participación activa en un sistema de relaciones y de la dialéctica histórica en términos de copresencia (sincronía) y derivación (diacronía) entre la edificación, el ambiente antrópico (Caniggia et al., 1995) y por el uso y reconocimiento de las formas significantes (Eco citado por Pérgolis y Moreno, 2009) desde la experiencia existencial más cotidiana del hombre hasta el marco global del conjunto de estructuras como entorno cultural (Caniggia et al., 1995).

**Experiencia artística:** es una forma de vivencia excepcional suscitada por la percepción de una obra de arte a través de elementos extrasensoriales, como la razón y los conocimientos artísticos y que trasciende la experiencia estética, emocional espontánea e inevitable (Acha, 1988).

**Espacio:** es el punto de enfoque principal de la forma arquitectónica (Tedeschi, 1972) puesto que este considera a otros elementos parciales, como la plástica y a la escala; los cuales en conjunto forman parte de los medios materiales que permiten concretizar y mostrar la obra de arte (Villagrán, 1964) permitiendo el deleite de la arquitectura (venustas) (Roth, 2014). La identificación del lugar resulta ser el objetivo de este análisis, caracterizando no solo el espacio arquitectónico interior sino también el área circundante para comprender integralmente el lugar como receptáculo que condensa la significación (Gallardo, 2013), “es en el lugar, donde el edificio adquiere la necesaria dimensión de su condición única,

irrepetible; donde la especificidad de la arquitectura se hace visible y puede ser comprendida, presentada, como su más valioso atributo” (Moneo, 1995, citado por Gallardo, 2013, p.165).

Para ello se requiere de la descripción de los aspectos que caractericen el particular espacio del hecho arquitectónico de los cementerios, de carácter sagrado, histórico y urbano: (1) el límite, pues es el elemento más importante que establece la arquitectura para configurar el mundo (Younès, 2006); el espacio necesita de él y sus relaciones para ser definido, reconocido con sus características y cualidades particulares, y para tener un significado (Hidalgo, 2014; Parrinello, 2010; Younès, 2006), (2) el umbral, como solución arquitectónica (puertas, ventanas, fenestraciones, escaleras, corredores, pisos prolongados, etc.) que se ejerce como mediación o transición entre espacios delimitados (Fontana et al., 2016; Guilliani, 2017) y que posibilita el diálogo y la comprensión del significado de cada uno a través de su mutua interacción (Guilliani, 2017), (3) el recorrido, *promenade* o paseo arquitectónico, como elemento que articula los espacios mediante la acción de desplazarse (Sáez, 2012) y que tiene la finalidad estética de obtener placer de la visión en movimiento del paisaje y de espacios secuenciales, direccionados y narrados, por sobre la eficacia del desplazamiento (Dixon Hunt citado por Saldarriaga, 2014, p.118) y (4) el *poché*<sup>13</sup> o composición de llenos y vacíos, como técnica de representación o método gráfico que proporciona una comprensión inmediata e intuitiva de la articulación entre espacios o continuo espacial y del sentido de la *promenade* (Larumbe, s. f.; Tonelli et al., s. f.), a través de rellenar de tinta lo macizo, abstraer el espacio arquitectónico, sus componentes, dimensiones y relaciones (Castellanos, 2010; Tonelli et al., s. f.).

---

<sup>13</sup> El *poché*, término de origen francés que significa bolsillo, bolsa o cavidad, se diferencia del Plano Nolli por la escala de los espacios que se interviene. El *poché* fue empleado como técnica de representación en la *École des Beaux Arts* para destacar la estructura y elementos macizos por sobre los vacíos o espacios habitables de un edificio (Ramírez, 2018) mientras que el Nolli tiene una escala más urbana y debe su nombre al arquitecto italiano Giambattista Nolli (Castellanos, 2010), quien recurrió al *poché* para representar y destacar los huecos del tejido de la ciudad (Larumbe, s.f.).

**Forma:** estudia las características perceptivas visuales, está compuesta por los componentes de la expresión plástica: forma geométrica, el material (textura), el color, la luz y la sombra (Tedeschi, 1972); o como también se denominan calidades formales plásticas: mórfica, métrica, cromática y háptica (Villagrán, 1964), los cuales hacen de los espacios un “positivo lenguaje poético” (Villagrán, 1964, p.57). Asimismo, se consideran los modos de relación entre los elementos, como contraposición, armonía y unión; los criterios de composición visual que engloban principios ordenadores como; eje, simetría, jerarquía, pauta, ritmo, repetición; y la proporción y escala (Tedeschi, 1972).

**Valor artístico:** Es un tipo de cualidad relativa añadida (Ballart i Hernández et al., 1996) a una obra de arte, cuando esta logra revelar una concepción profunda de la realidad (Deustua, 1932). En su vínculo con el patrimonio deben requerirse evaluaciones científicas e histórico-críticas realizada por profesionales para su identificación (Feilden y Jokilehto, 2003; Riegl, 2008). Tiene como finalidad: revelar el significado del bien (ICOMOS, 1988) a través de la aprehensión artística (Acha, 1988) y la recreación del problema artístico (Henckmann, 2001; Prieto, 2011), para lo cual se sirve: del análisis del proceso de creación, elaboración y las características específicas inherentes del objeto; además de considerar los conocimientos y teorías que intervinieron en la toma de decisiones, lo que refleja la historia y el sistema socio-cultural de la época donde se formó (Acha, 1988).

**Valor patrimonial:** Valor relativo y dinámico, ligado a la memoria y a la identidad de un lugar, que se presenta o no de acuerdo al contexto intelectual, cultural, histórico, psicológico y económico que varía según las personas, los grupos y el tiempo. Por lo tanto, el valor no es una cualidad intrínseca del patrimonio, puesto que necesita de una sociedad que lo reconozca para su justificación práctica. El valor del patrimonio es una construcción social en constante cambio, compuesto por distintas capas de percepciones y significados, que varían de acuerdo a diferentes grupos de interés, donde los sujetos añaden una cualidad al objeto por su mérito o

utilidad, siendo susceptibles del marco de referencias del contexto donde se realice la interacción sujeto-objeto y de la disposición del sujeto. Su percepción se construye por medio de la razón y las emociones en conjunto.

(Ballart i Hernández et al., 1996, p.125; Casals et al., 2016, p.78; Gervilla, 1993, p. 80 citado por Pérez , 2008, p.103; Jokilehto, 2016<sup>a</sup>, p.26; Mason (2002) citado por Villaseñor, 2011, p.7 ; Niglio, 2012, p.22; Pérez 1999, p.58)

**Significado cultural:** Es el rasgo simbólico, subjetivo y cambiante de un bien cultural, establecido por sujetos en aras de tangibilizar la identidad, garantizar la conservación, el respeto y afecto por el bien (Muñoz, 2003). Está construido a partir de lecturas heterogéneas y acumulativas relacionadas con las etapas de la vida histórica del bien patrimonial y con las distintas dimensiones del contexto en el que se inserta (Manzini, 2011). Por lo tanto, es necesario conocer el significado inicial del bien en términos funcionales, formales y expresivos para determinar su autenticidad, comprender a partir de este su razón de ser en el tiempo y los cambios y los motivos por los que le acontecieron. Además de ello, el significado cultural permite identificar los rasgos que hacen importante y distintivo al bien, especificar y fundamentar los valores patrimoniales, dar sustento científico a las intervenciones sobre el bien y proveer contenido al programa de interpretación del bien patrimonial (Manzini, 2011, p. 33).

**Significado cultural artístico:** Se entiende como una clase de lectura sobre la incidencia de un bien patrimonial y de sus dimensiones contextuales en la concepción de la realidad, basado en la trascendencia y experiencia artística de los rasgos más resaltantes y auténticos del bien como obra de arte, establecido a partir del conocimiento de las características históricas, espaciales, formales y simbólico-expresivas; lo que consecuentemente origina la identificación de su valor artístico (Propuesta de la autora).

## **2.4. Marco histórico contextual**

Este apartado constituye el desarrollo del primer objetivo específico, el cual consiste en exponer brevemente la formación histórica del cementerio extramuros como nueva tipología arquitectónica funeraria, las configuraciones espacio-funcionales que ha ido adquiriendo hasta llegar a considerarse como unidad independiente del resto del tejido urbano en territorios relacionados al cristianismo europeo, es decir, en las metrópolis y sus colonias, los tipos de modelos que se instauraron en Hispanoamérica y la instauración de un modelo específico en el contexto peruano. Asimismo, se exponen los antecedentes históricos, sociales, culturales y urbanos del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco.

Por otro lado, se presenta una lectura temporal de los periodos de formación urbana del hecho arquitectónico, es decir, se busca entender cómo se ha estructurado el espacio que contiene y rodea el cementerio a través de una reconstrucción gradual histórica y espacial del sector, así como de qué ha derivado su ubicación en el barrio de La Almudena, cuáles fueron los antecedentes de ocupación de la zona y cómo se ha transformado su entorno. Todo ello con la finalidad de conocer los factores que condicionaron su emplazamiento y posteriormente saber si este determinó la forma del edificio.

### **2.4.1. Definición de cementerio**

La última edición del diccionario de la Real Academia Española (2014) expone la siguiente definición del término cementerio:

Del lat. tardío *coemeterium*, y este del gr. bizant. *κοιμητήριον koimētērion*; propiamente 'dormitorio'. 1. m. Terreno, generalmente cercado, destinado a enterrar cadáveres. 2. m. Lugar destinado al depósito de residuos de ciertas industrias o de maquinaria fuera de uso. Cementerio nuclear, de coches.

De esta definición se pueden resaltar algunos términos clave que definen la tipología de un cementerio en la actualidad, referentes a la espacialidad y la función que cumple, tales como

“terreno”, “cercado” y para depositar cadáveres o residuos de otro tipo. Sin embargo, esta definición ha ido variando en el tiempo, conforme la sociedad concebía de diferente manera el enterramiento de cadáveres. Molina (2013) hace un cuadro comparativo entre las diferentes definiciones dadas en las versiones de diccionario de la RAE, desde la segunda mitad del siglo XIII hasta 1992, tomando como referencia la del año 2001 la cual no varía sustancialmente con la del 2013. A continuación, se presenta el cuadro:

Tabla 4. Cuadro comparativo de las definiciones de la palabra Cementerio, tomado de Molina (2013)

	Siglo XIII	1611	1729	1780-1837	1843-1914	1925-1984	1992
<b>Términos que permanecen</b>	Enterrar (Soterrar)	Enterrar	Enterrar Cadáveres	Enterrar Cadáveres	Enterrar Cadáveres	Enterrar Cadáveres Terreno Cercado	Enterrar Cadáveres Terreno Cercado
<b>Términos que desaparecen</b>	Cinisterio Lugar Muertos Cuerpos Ceniza Obispo Sepulturas Iglesias	Lugar Pegado Iglesia Fieles Eclesiástica Sepultura Dormitorio Artículo de	Cimiterio Lugar Sagrado Parroquias Templos Puertas Iglesias Fieles	Cimiterio Lugar Sagrado Fuera Templos Fieles Pobres Ricos	Lugar Sitio Fuera Templo	Descubierto Muralla	

El autor interpreta este proceso de transformación conceptual afirmando que la definición del vocablo cementerio asociado a la idea de sepultura eclesiástica junto o dentro de una iglesia parroquial permaneció constante durante más de cinco siglos y que recién a partir del siglo XIX se perciben modificaciones en los términos que definen el concepto y en el paso de “cimiterio” a “cementerio” (Molina, 2013, p.38). Esta transformación forma parte de un cambio que abarca no solo la lengua española, sino también diferentes contextos lingüísticos, culturales; y por ende la configuración física de los espacios funerarios.

En la Edad Media la organización de espacios se regía por un sistema de localización basado en jerarquizar lo sagrado de lo profano; mientras que en el renacimiento con el periodo de la Ilustración y los estudios de Galileo se registra la idea de la extensión como espacio infinito y abierto. De esta concepción de la extensión se deriva la ubicación entendida

como el reordenamiento de las relaciones espaciales entre los vivos y los muertos, reconfigurando su relación con los templos (Molina, 2013).

#### 2.4.2. Estructuras funerarias en culturas antiguas

Durante la historia, las prácticas funerarias han estado determinadas de acuerdo a la ideología, creencias y cultura de diferentes civilizaciones, las cuales tenían repercusión en las manifestaciones materiales y tendencias arquitectónicas de sus construcciones, entonces el espacio funerario no sólo cumple con la función que se le asigna, sino también con las condiciones socio-culturales y la ideología correspondiente.

En Egipto, el culto a los muertos y la creencia en la vida después de la muerte favoreció el nacimiento y crecimiento de la arquitectura funeraria egipcia, representada por mastabas, pirámides e hipogeos o conjunto de cámaras sepulcrales (Pirenne citado por Ponciano, 2005). Los griegos hacían distinción entre cuerpo y alma, inhumaban los cuerpos a las afueras de la ciudad en *cemeterium*, cremaban dentro de urnas, usaron los *tholos*<sup>14</sup>, estelas funerarias que adornaban las tumbas y representaban escenas de la vida diaria, y a partir del siglo IV a.C. los sarcófagos llamados Mausoleos o sepulcro monumental<sup>15</sup> (Plazola citado por Ponciano, 2005). Los romanos abandonan la cremación, su arte es una síntesis de otros estilos con gran influencia griega, diferenciándose en la monumentalidad de sus construcciones, templo, torre, pirámide y castillo (Enciclopedia Autodidacta Océano citado por Ponciano, 2005).

Por otro lado, la cultura andina concebía la muerte como otro modo de existencia. Los muertos tenían las mismas necesidades que los vivos en cuanto a comer, beber, calentarse y mantener vínculos de parentesco; eran convertidos en *mallki* o momias en un complejo ritual funerario y eran veneradas en las *kanchas* de las *llaqtas* o estructuras urbanas, ubicados en los

---

<sup>14</sup> Estructuras funerarias micénica de planta circular a manera de colmena, con falsa cúpula. Plazola, A (1996) "Cementerio", Enciclopedia de Arquitectura Plazola, México: Plazola Editores (3)

<sup>15</sup> Cuyo origen se remonta a la tumba de Mausolo, rey de Carria, Halicarnaso, en el Asia Menor (342 a.C.), actualmente considerado una de las siete maravillas del mundo. Enciclopedia Universal Ilustrada (1927). Europeo – Americana. Madrid: Editorial Espasa. Tomo LXIV., p.1386

nichos construidos como parte de muros de contención o de las paredes de diferentes recintos, los cuales siempre se orientaban en dirección del Sol, al este o al oeste (Zecenarro, 2017).

### **2.4.3. Implantación de cementerios extramuros**

A inicios del cristianismo, las practicas funerarias romanas prohibieron la sepultura de muertos dentro de los limites o muros de las ciudades, por lo que se debía hacer usos de los cementerios o necrópolis situados en la periferia o extramuros y a lo largo de los caminos, siendo las sepulturas más comunes, las *Cupas* o enterramientos directos en la tierra, ubicados en los lados de lo largo de un camino y marcados por una roca con los datos del fallecido (Bureau, 2006).

Con el auge del cristianismo, el continuo rechazo de los romanos a este movimiento y la prohibición de uso de los cementerios romanos existentes, los cristianos se vieron obligados a enterrar a sus difuntos en galerías subterráneas de origen natural o excavadas exprofeso, llamadas catacumbas, las cuales estaban compuestas por los siguientes elementos (Bureau, 2006, pp. 62–65):

- Ambulatorios o pasillos subterráneos estrechos intercomunicados entre sí, de 2.50m de alto por 1.50m de ancho aproximadamente.
- Nichos horizontales o lóculos contenidos en las paredes de los corredores, sobrepuestos en varios niveles hasta de cuatro hileras. Una vez depositado el cadáver, se colocaba una placa de piedra o lápida con los datos del difunto y con símbolos iconográficos del cristianismo primitivo.
- Arcosolios son lóculos de dimensiones mayores, destinados a albergar más de un cuerpo y con el dintel en forma de arco para soportar la distancia de la luz.
- Cubículos, eran ampliaciones de los ambulatorios con planta circular, rectangular o hexagonal y funcionaban como lugares de culto, sepultura de un personaje importante

o sepulcro familiar, contenían una mesa para ofrendar, llamada cátedra, resultando ser antecedente del altar o presbiterio. Posteriormente estos cubículos se consagraron como pequeñas capillas de mártires y se conocieron como criptas.

- Lucernarios, eran aberturas generalmente de forma circular que tenían la función de iluminar y ventilar los cubículos de las catacumbas, posteriormente, este elemento paso a ser parte de la construcción de las iglesias cristianas, primero como elemento funcional y después simbólicamente como un óculo de iluminación divina.

A finales del siglo V, “la difusión de la práctica la *depositio ad sanctos*, -privilegio de ser enterrado en la cercanía de los sepulcros de los mártires-“ (Pérez, 2012, p. 23), se volvió común en el pueblo romano, y el clero diferenciaba a la población de la nobleza para que solo estos ocuparan espacios próximos al mártir (Pérez, 2012). Con la proclamación del edicto de Milán (313) por Constantino que garantizaba tolerancia entre religiones, el cristianismo deja de ser una secta perseguida y se convierte, con Teodosio I, en la religión oficial del Estado (Pérez, 2012). De esta manera, se da una yuxtaposición del cristianismo sobre la organización jerárquica y administrativa de las ciudades y, con el traslado de algunos mártires de las catacumbas a las iglesias con el fin de rendirles culto, se presenta el comienzo del enterramiento en el interior de los templos y se extiende la creencia de que la cercanía material al resto de personas virtuosas, dotaba de sacralidad al cuerpo inerte en virtud del alma; por lo que, se destina la parte delantera de los templos, llamada atrio, para enterrar los cadáveres pobres (Pérez, 2012). Posteriormente, en el siglo VII se instaura una relación osmótica de cementerio-iglesia, donde no había iglesia que no tuviera sepulturas en sus muros y que no tuviera un cementerio al lado; y como consecuencia de la traslación de la necrópolis a la urbe, surgían nuevos barrios alrededor de éstas y de la basílica cementerial. (Pérez, 2012).

Entonces, la tradición cristiana osciló, según las épocas, entre enterrar al interior y fuera del poblado. En este transcurrir histórico, surgieron los siguientes reacomodos que conllevaron (Molina, 2013, p. 89): (1) el alejamiento de los espacios de inhumación del centro de los poblados, (2) la ampliación del atrio para usarlo como espacio de inhumación general; y (3) la reducción del espacio de inhumación dentro de los templos hasta hacerlo desaparecer. Pasando del modelo de *apud eclessiam* (una iglesia rodeada de un atrio que servía como para inhumar cadáveres) al del camposanto (un atrio amplio con una pequeña ermita o una cruz en el medio).

Con la renovación cultural de la ilustración, se prestó atención a la insalubridad causada por el elevado número de muertos que albergaban los templos y, fundamentados en la teoría miasmática<sup>16</sup>, se propuso eliminar de la cotidianeidad de las ciudades a los cadáveres por ser focos contagiosos (Márquez citado por Pérez, 2012). La gestación del cementerio extramuros como nueva tipología arquitectónica tuvo como antecedente no sólo las medidas higiénicas de la época y las reformas borbónicas a nivel político, eclesiástico, urbano y administrativo, como la prohibición de las acequias, el establecimiento de los horarios para el recojo de la basura, la reubicación de los camales, hospitales, cárceles, mercados, y espacios funerarios urbanas en general, sino también el profundo cambio de mentalidad sobre la muerte (Moreno, 2005). El cementerio dejó de verse como espacio de humillación de reconocimiento de la finitud a través de signos que evoquen la muerte, y pasó a ser un espacio de conmemoración del honor y la virtud de los difuntos (Moreno, 2005). Este cambio de mentalidad tuvo más presencia en las ciudades que habían sufrido defunciones masivas recientes.

Italia fue el primer país en regular la construcción de cementerios extramuros, y tuvo como modelo y antecedente para la construcción de estos cinco siglos después, al

---

<sup>16</sup> Esta teoría creía que los miasmas eran efluvios malignos que desprendían cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas y que eran causa de enfermedad. DRAE

Camposanto de Pisa de Giovanni de Simone de 1278 (Muñoz, 2017). Su configuración se basa en un gran claustro rectangular 132 por 40 metros decorado con frescos alusivos a la muerte, en cuyo perímetro se ubican galerías definidas por arcadas que albergan jerárquicamente los enterramientos (Moreno, 2005; Muñoz, 2017). La capilla está situada en la mitad de uno de los lados menores y en el fondo opuesto al ingreso principal, del lado mayor del rectángulo se ubican dos ingresos más que lo dividen en tres partes iguales (Muñoz, 2017). Este recinto sirvió de modelo para el primer cementerio extramuros romano, construido en 1745 por Ferdinando Fuga para la cofradía del Espíritu Santo en Sassia, el cual tenía una planta cuadrada con una trama en el suelo que ordenaba las fosas bajo rasante donde enterrar (Muñoz, 2017).

El diseño que introduce una visión diferente de los cementerios extramuros es el de Desprez, quien en 1766 presenta un proyecto de cementerio parroquial para París, con planta rectangular, capilla central, estatua de la Muerte coronando el recinto y algunos sectores bajo el nivel del suelo, simbolizando la finitud humana (Moreno, 2005). El aspecto diferente de su diseño radicaba en la introducción de signos que dignificaban la memoria de los difuntos y, al estar dedicado a Voltaire, introdujo la visión de considerar los cementerios como espacios de conmemoración y de vocación cívica. Además, la jerarquización de espacios de acuerdo a la procedencia de los fallecidos mantenía la estratificación de los enterramientos eclesiásticos y a ello se sumaba el aspecto museal del cementerio adquirido por la escala monumental (Moreno, 2005).

A raíz de las ochenta y tres muertes ocurridas en 1781 en la villa Guipuzcoana de Pasajes de San Juan, la Corte inició un expediente titulado Memorial Ajustado sobre el establecimiento general de cementerios que fue publicado en 1786 (Moreno, 2005). Este expediente fue precedente para la promulgación de la Real Cédula sobre el restablecimiento de cementerios fuera de poblado hecha por Carlos III el 3 de abril de 1787, que determinaba

el diseño, el uso y la gestión de esta nueva tipología arquitectónica en España y sus colonias, en ella se establecían siete aspectos principalmente (Moreno, 2005; Muñoz, 2017):

1. Prohibía el enterramiento en las iglesias y se ordenaba sacar los cadáveres de las Iglesias, a excepción de los que poseían sepulturas dentro, de los santos y de la nobleza.
2. Se priorizó la ejecución de las ordenes en las provincias que habían sufrido graves epidemias.
3. Se obligaba a construir cementerios fuera de las poblaciones, en lugares bien ventilados y alejados de las casas de los pobladores.
4. Exponía el responsable del diseño y plano de los cementerios.
5. Las obras debían costearse con los fondos de las Iglesias con ayuda de otros fondos públicos si fuera necesario y los terrenos debían ser concejiles o de propios.
6. Se sugería aprovechar las ermitas existentes en los alrededores de las poblaciones como capillas de los cementerios.
7. Se hacía referencia al reglamento e imagen del cementerio del Real Sitio de la Granja de San Idelfonso (Figura 1), diseñado por José Díaz Gamones en 1784, como modelo obligatorio a seguir para los primeros cementerios españoles. Este proyecto fue erigido en un terreno elevado, a 1.5km de la población, con un área de 1250m<sup>2</sup>, planta rectangular y delimitado por una cerca. El ingreso adintelado se situaba en el centro de uno de los lados mayores, en oposición al conjunto edificado del cementerio. La capilla, el cuarto del capellán, la sacristía y la zona de servicio estaban en la banda trasera. En el área libre del campo santo se realizaban los enterramientos, en fosas individuales que se distribuían en ambos lados y por delante de la capilla (Muñoz, 2017, p. 8).

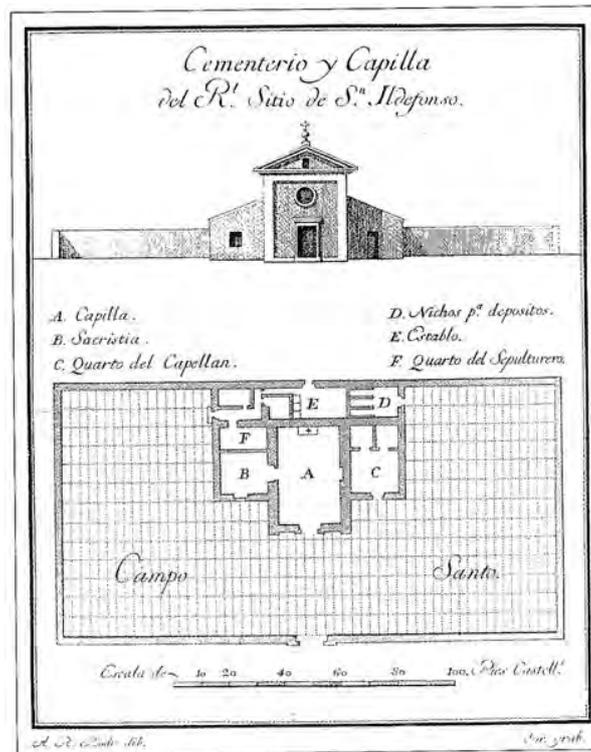


Figura 1. Plano del cementerio del Real Sitio de la Granja de San Idelfonso. Fuente: <http://www.entrepiedrasycipreses.com/fue-primer-cementerio-civil-espana/>

Sin embargo, a pesar de que esta medida no era repentina, puesto que había antecedentes de preocupación por la salud pública, se incumplieron las ordenanzas y fue sólo el inicio de un proceso de transformación (Requena, 2013). Los cambios propuestos por la Corona además de afectar creencias y tradiciones funerarias arraigadas, como la desaparición de la estratificación social, significaba una preocupación económica para las autoridades eclesiásticas y municipales (Requena, 2013).

La renuencia de la población retrasó la implantación masiva de cementerios, y pasaron diecisiete años para que se retomara el tema mediante la Real Cédula del 26 de abril de 1804, signada por Carlos IV, donde se especificó no solo la lejanía del cementerio, sino también las características del emplazamiento, debiendo ser este en parajes ventilados que eviten el riesgo de filtración o comunicación con las aguas potables del vecindario, y que además debían ser los profesores de Medicina acreditados los que reconozcan el terreno adecuado para su emplazamiento (Requena, 2013).

“El 15 de mayo de 1804, se despacha desde Aranjuez, a las provincias de Cuzco (Perú), en San Cristóbal de La Habana y México, la circular que reglamentaba la puesta en marcha de la ejecución de tales recintos”(Pérez, 2012, p. 98), adjuntando un plano de cementerio (Figura 2) propuesto por Francisco Requena para las colonias (Pérez, 2012) el cual había tenido como base el modelo del Cementerio del Real Sitio de San Idelfonso de 1784 (Muñoz, 2017). Se trataba de un cementerio de planta rectangular de ochenta y tres varas de frente por ciento cuarenta y cuatro de fondo con capacidad para 3 740 sepulturas de una vara de ancho y dos y medio de largo (menos de un metro por dos y medio)(Martínez de Sánchez, 2005, p. 21), bordeado por hileras de arbolado, organizado en cuatro campos para enterrar, rodeado por caminos libres de sepulturas. En el centro del eje central se ubicaba un pozo cubierto para osario, y en lados opuestos, el ingreso con un pórtico cubierto y un edificio que contenía la capilla, una habitación para el capellán, un cuarto para el sepulturero y la sacristía.

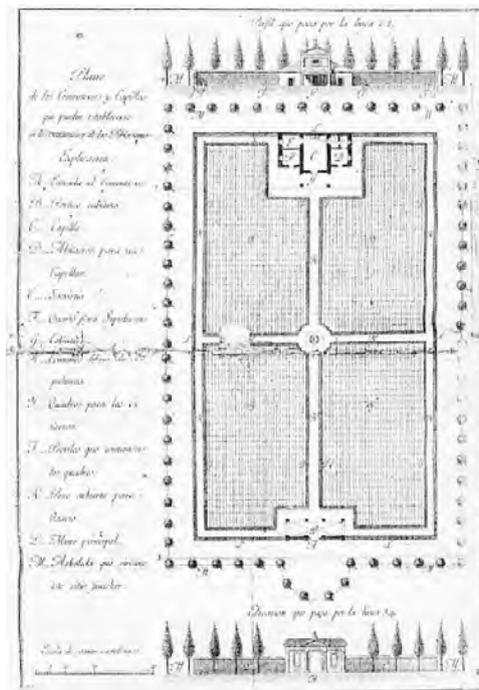


Figura 2. Plano del cementerio modelo de la Real Cédula de 1804. Fuente: *De las bóvedas y criptas coloniales al cementero público republicano de La Almudena: Cusco (1789 - 1850)*, Alvarez & Espinoza Perez (2004).

La cédula de 28 de julio de ese mismo año incidía en aspectos de cementerios:

Las cercas debían ser altas para impedir el paso de hombres y animales; el cálculo de las sepulturas, con dos cuerpos en cada una, debía hacerse para tres años (ya que tras

este periodo se podían exhumar los restos); y además se debía reservar un terreno para “ocurrencias extraordinarias”. Se seguía previendo utilizar las ermitas como capillas e incluso se permitía sustituirlas, en el caso de que no existieran, por una sencilla cruz. Como pabellones de servicios sólo se requerían las habitaciones de capellanes y sepultureros y en lo que se refiere a tipos de sepulturas se planteaba la diferenciación en los enterramientos de párvulos, sacerdotes y sepulturas de distinción (Moreno, 2005, p. 33).

De este modo, surgen tres modelos de cementerio que se aplicaron en el contexto hispanoamericano, no obstante, el primero sirvió de prototipo para los primeros cementerios y de referencia para los dos siguientes (Molina, 2013, pp. 490–491): (1) el atrio ampliado, propio de las propuestas de camposanto desarrolladas por la Corona Española desde fines del siglo XVIII; y a partir de la Cédula Real del 26 de abril de 1804, (2) el modelo necropolitano contenido en el decreto *Décret Impérial Sur les Sepultures*, que promulgó Napoleón Bonaparte el 12 de junio de 1804, aplicado en el *Cimetière du Père Lachaise* parisino, y (3) el modelo de jardín cementerio desarrollado en Inglaterra, Norteamérica y Alemania.

El modelo de necrópolis implementado por Napoleón Bonaparte en todos los territorios anexados o estados satélites, entre ellos España (Molina, 2013), es determinante en la historia de los cementerios, pues con él se introduce definitivamente la variable artística que individualiza cada espacio de enterramiento, devolviendo la posibilidad de jerarquizar y diferenciar las sepulturas mediante monumentos artísticos, mausoleos e iconología funeraria. El *Décret Impérial Sur les Sepultures. au Palais de Saint-Cloud, le 23 prairial* (12 de junio de 1804), ratifica la prohibición de inhumar en edificios cerrados, relacionados con los vivos y al interior de las ciudades, pero además permite la construcción de mausoleos familiares, bóvedas, monumentos en tumbas, siempre y cuando exista suficiente espacio para ello, y la

colocación de lápidas o cualquier otro signo que identifique su sepultura (Molina, 2013, pp. 56–57).

El lenguaje arquitectónico de la nueva tipología de cementerios extramuros, por un lado se nutría de (1) la tradición, representada por los cementerios parroquiales situados en torno a los templos y a veces cercados con pórticos o arcadas bajo las cuales se realizaban enterramientos de distinción y los mismos que evocaban los enterramientos realizados en claustros de monasterios y catedrales; y por otro (2) por los componentes de la nueva cultura artística conectada a una renovada visión de la muerte, del neoclasicismo y el carácter conmemorativo de los cementerios (Moreno, 2005). El estilo neoclásico caracterizó por el uso de los principios racionales de la época clásica y especialmente por aspectos funcionales sin dejar de lado el componente semántico, asimismo se adoptaron algunos elementos arquitectónicos como pirámides, obeliscos, formas cilíndricas y sarcófagos en la expresión formal de monumentos funerarios (Moreno, 2005).

#### **2.4.4. Los cementerios extramuros en el Perú**

A pesar de que en España la aplicación de las cédulas carolinas fue reducida, el reordenamiento espacial y administrativo dejado en el modelo del camposanto generó un gran impacto en la configuración de los cementerios Hispanoamericanos durante el siglo XIX (Molina, 2013).

La discusión sobre la salubridad y la construcción de cementerios extramuros en Europa se empezó a discutir a mediados del siglo XVIII, sin embargo, antes de iniciarse tal discusión en Lima, ya se habían construido cementerios en Trujillo, Tarma y Ate (Fuentes, 2018; Joffré, 2004); a modo de “experimentos periféricos” que ayudaron a impulsar una serie de edificaciones funerarias en el resto del territorio colonial (Joffré, 2004). En 1782, se construye una bóveda sepulcral subterránea al costado de la Catedral de Trujillo, sin comunicación alguna con la misma, con capacidad para 112 sepulturas y con una ventana

hacia el Sur para ventilar el interior (Martínez citado por Joffré, 2004). En 1786, el intendente Juan María de Gálvez construye el primer cementerio extramural de América del Sur en la Villa de Tarma, con una capilla para las exequias y para sepultar a sacerdotes y jueces, y el resto del atrio para enterrar al resto de la población (Joffré, 2004). En un nota de prensa de 1791 del Mercurio Peruano (citado en Molina, 2013, p. 179) se refieren a él como camposanto y lo describen con cincuenta y cuatro metros de largo por treinta de ancho, en un lugar ventilado, elevado y alejado de la población (Joffré, 2004). Y en 1790, se construye el campo santo de Ate, externo pero adyacente a la Iglesia

Para el momento de la llegada de las cédulas carolinas al virreinato del Perú, este tenía una configuración tripartita similar a la actual, costa, sierra y selva; administrativamente estaba dividido en ocho intendencias (Molina, 2013): Lima, Cuzco, Huamanga, Huancavelica, Trujillo, Puno, Arequipa y Tarma, la Comandancia General de Maynas; y tres gobiernos Político Militares (Chiloé, Osorno, Guayaquil). A finales del siglo XVIII contaba con 1'200.000 habitantes (según el censo ordenado por el Virrey Francisco Gil de Taboada)(Molina, 2013).

“Contando, además con varias de las ciudades más importantes de la América Española, como: Lima –con alrededor de 60.000 habitantes–, Arequipa – con más 37.000–, Cusco –con cerca de 32.000–; Humanga (hoy Ayacucho) –con poco más de 25.000– y Trujillo –con más de 12.000” (Varillas, Mostajo y Cotlear citado por Molina, 2013, p. 176).

En la selva no se crean cementerios hasta finales del siglo XIX y principios del XX puesto que la región no contaba con población española, y solo había reducciones de indígenas regentadas por jesuitas, que quedaron deshabitadas por la expulsión de la orden en 1767 (Molina, 2013).

## **El Cementerio General de Lima, Museo Presbítero Maestro.**

En la época colonial, Lima presentaba numerosos edificios eclesiásticos conformados por un templo, un cementerio y una plazuela, lo cual reflejaba el papel de la iglesia en la organización interna de la ciudad (dividida en cinco parroquias a mediados del siglo XVIII) (Joffré, 2004). La distribución espacial de los difuntos durante el régimen colonial estaba condicionada por la atracción doctrinal que tenían los espacios sagrados como el altar, fundamentado en la idea de que la proximidad al centro sagrado incrementaba la posibilidad de salvación, y por su dispersión; variables que tenían consecuencias económicas (Joffré, 2004). En este sentido, “la ubicación funeraria era un atributo de poder” (Joffré, 2004, p. 98), puesto que los pobres eran enterrados en cementerios parroquiales, al exterior de las Iglesias, los que habían desobedecido alguna norma se enterraban en la periferia, mientras que los de la élite en las capillas de las Iglesias.

En septiembre de 1789, llega a Lima la Real Cédula de 1787, la cual determinaba el exilio de los cementerios del ámbito urbano, y comienza la campaña informativa (Joffré, 2004). Como defensores de la reforma funeraria estaban las autoridades, los intelectuales de la Sociedad de Amantes del Perú y los médicos con su discurso higienista (Joffré, 2004). El médico Hipólito Unanue “se explaya en los tres objetivos de la reforma: devolver su función (tradicional) a la iglesia, alojar adecuadamente a los muertos y velar por la salud pública (Unanue 1803 citado por Joffré, 2004, p. 109) y además recalca que las pompas fúnebres no se intervendrían y que las jerarquías sociales se mantendrían, aspecto que convence en mayor medida a la población. Sin embargo, el clero también se oponía porque tal cambio significaba la pérdida de los ingresos económicos generados por enterrar en los templos. Después de comunicarse y aprobarse las medidas descritas por la cédula, hubo consenso positivo respecto al proyecto de un cementerio y se procedió a hacer los estudios de campo, a reconocerse el

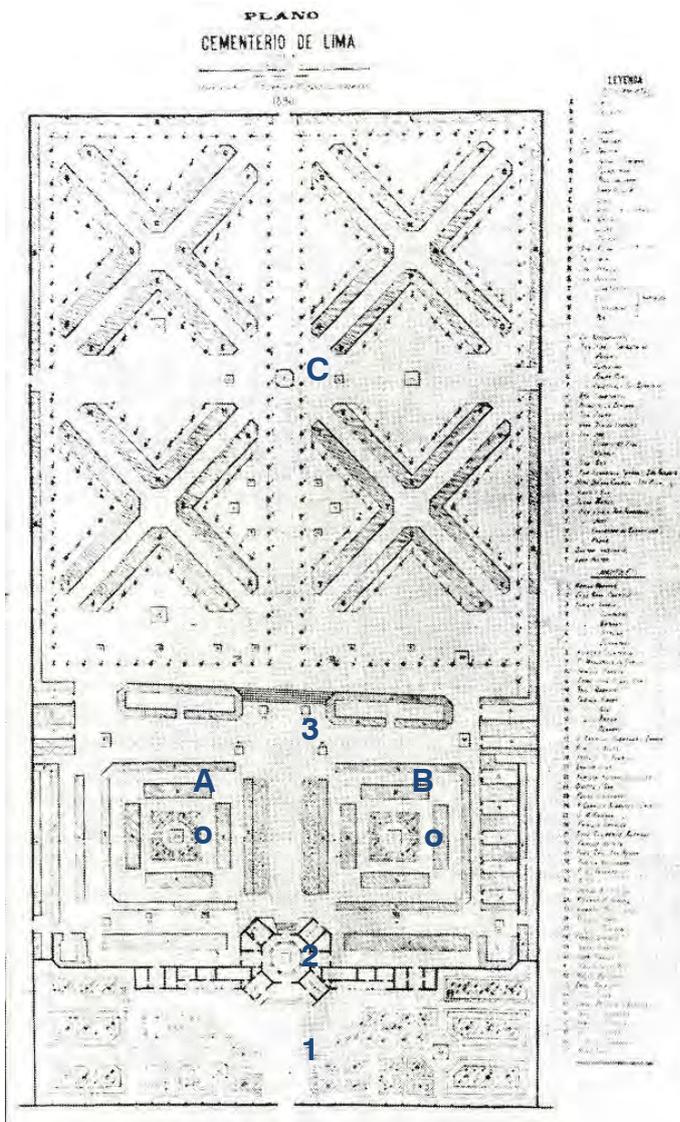
sitio, y tasarse el terreno; sin embargo, el proyecto no continuó y fue retomado recién a inicios del siglo XIX (Joffré, 2004).

En 1796, el virrey Manuel Amat y Juniet dio inicio al proyecto del cementerio de Lima con el expediente para la autorización de su construcción encargado al arquitecto español Matías Maestro Alegría (Fuentes, 2018). Como se ha observado en los antecedentes de las cédulas carolinas, la ubicación era el aspecto más importante en la concepción de la nueva tipología arquitectónica, por lo que el panteón general de Lima se planificó en “el sitio más elevado, extramuros y sotavento de la ciudad” (Joffré, 2004, p. 111), a dos kilómetros al este del centro de Lima, en la salida de la Portada de Maravillas (Joffré, 2004).

La epidemia de viruela de 1802 cuestionó en mayor medida la falta de espacios de inhumación en las iglesias, generándose una crisis urbana que albergaría consecuentemente la discusión de la edificación del panteón extramuros (Joffré, 2004). La construcción se inició el 23 de abril de 1807, “[...] bajo cánones del clasicismo, [...] debía provocar un impacto estilístico entre la población” (Joffré, 2004, p. 111), y fue inaugurado el 31 de mayo de 1808 por el Virrey José Fernando de Abascal.

“En términos arquitectónicos y urbanísticos, el cementerio contaba, por lo menos, con tres rasgos innovadores: acumulaba funciones, ya que reemplazaba varias decenas de cementerios al interior de las iglesias, tenía por tanto dimensiones inusitadas para la ciudad y, finalmente, por lo anterior, como por preceptos sanitarios, debía ubicarse extramuros” (Joffré, 2004, pp. 111–112).

Además de las características mencionadas, el cementerio contaba con un jardín botánico o atrio con jardines que lo separaba de la zona urbana, una capilla de planta octogonal (demolida en 1937) y de terminación piramidal y locales anexos para capellanes (Joffré, 2004).



### Organización del Cementerio de Lima (Fuentes, 2018, p.10)

1. Atrio con jardines
2. Capilla y locales anexos
3. Cementerio propiamente dicho
  - A. Área dedicada a los nichos del clero secular y regular, incluyendo legos, cofradías y hermandades.
  - B. Área destinada a los nichos de virreyes, miembros de la Real Audiencia, Cabildo y títulos de Castilla.
  - o. Osarios
  - C. Sepulturas para la población

Figura 3. Plano del Cementerio de Lima (1890). Fuente: Fuentes, 2018

La Iglesia y el Estado redactaron el reglamento provisional que establecía las funciones del cementerio manteniendo formas administrativas y privilegios socioespaciales, con la finalidad de atenuar el trauma provocado por la unificación del espacio sepulcral y su desplazamiento extramuros. Esta estrategia tuvo repercusión arquitectónica, el registro de los entierros y las exequias se seguirían realizando en las iglesias, y la composición del cementerio, organizado de forma axial y simétricamente, conservaba cierta analogía formal con las iglesias para mantener las jerarquías sociales (Joffré, 2004). Sin embargo, en un inicio existió el deseo de homogenizar la inhumación, y al ver la reticencia de la población se

reemplazó por la creciente diferenciación social a la que se acostumbraba. No fue hasta el 25 de octubre de 1821, donde el General José de San Martín prohibió el enterramiento de cualquier cadáver en otro sitio que no fuese el cementerio general, que entró en pleno funcionamiento.

Gracias al relato del viajero ruso Visili Mikhailovich Golovnin de 1818, se conoce la inexistencia de mausoleos y piedras sepulcrales en esa época (Barentzen , 2006). Recién en 1847, durante el gobierno de Ramón Castilla se autoriza la construcción de mausoleos, momento coincidente con la fructífera economía proveniente de la extracción del guano y del salitre, propiciándose la construcción y encargo de mausoleos a Francia e Italia (Repetto y Caraballo, 2005).

Del plano de 1890 se puede observar la composición simétrica respecto al marcado eje longitudinal del cementerio, la división de los espacios de inhumación de acuerdo a la jerarquía social del difunto, las circulaciones secundarias perpendiculares al eje principal y el carácter marcado del ingreso con la capilla octogonal de estilo neoclásico, flanqueada por columnas jónicas de mármol blanco (Barentzen , 2006).

En diciembre de 1906, el gobierno de Don José Pardo y Barreda ordenó la construcción de la cripta de los héroes diseñada por los arquitectos Émile Robert y Antonin Mercié, en homenaje a los defensores de la Patria en la guerra de 1879.

La riqueza de la escultura y arquitectura del cementerio general son reconocidos en su declaración como Patrimonio Monumental de la Nación el 28 de diciembre de 1972, además también fue declarado Museo Cementerio a iniciativa del Consejo Internacional de Museos (ICOM - PERU) por la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima en coordinación con el Instituto Nacional de Cultura el 9 de junio de 1999.

## **El Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco**

Entre los años de 1780 a 1850 se genera un incremento en la tasa de mortandad de la ciudad del Cusco debido a las epidemias que azotaban la zona y al aumento poblacional por el proceso migratorio, esta situación conlleva a la saturación de espacio al interior de los templos para albergar las defunciones y a la preocupación por la higiene y salud pública de la ciudad por lo que se hace primordial la construcción de un cementerio general en la ciudad (Alvarez y Espinoza, 2004).

En agosto de 1789 llega a manos de las autoridades cusqueñas la Real Cédula del 27 de marzo de 1789 con el “Expediente pedido por su santa magestad para la creación de cementerios fuera de poblado”, en la cual, el Rey solicitaba realizar un informe sobre el estudio previo de la situación a los miembros de la Real Audiencia de Cusco (Alvarez y Espinoza, 2004). El informe contenía la respuesta a algunas interrogantes (Alvarez y Espinoza, 2004): (1) ¿Era conveniente construir cementerios fuera de poblado y enterrar a los fallecidos sin distinción de ninguna calidad?, se respondió que se trataba de una necesidad urgente; (2) ¿Las iglesias podrían sufragar el costo de dichos cementerios?, se contestó que sí podrían costear la construcción, por los cobros de las inhumaciones que realizaban; y por último (3) ¿Qué cantidad de cementerios se necesitarían construir para esta población?, se pidieron de cuatro a doce cementerios para cubrir las necesidades del Cusco (Alvarez y Espinoza, 2004, p. 54).

Ante la inevitable decisión de desligar los enterramientos de los templos, se dio a notar la oposición eclesiástica y la de los locales a la medida, puesto que los curas y ordenes temían perder los derechos parroquiales y los ingresos económicos, asimismo argumentaban su negativa en las características climáticas del Cusco, de temperatura fría y seca, las evitarían la putrefacción de los cadáveres (Gutiérrez, 1987b). Frente a ello, Zernadas planteó mantener parcialmente la división tradicional, se construirían tantos cementerios como parroquias

existían, con la separación para ambos sexos y para párvulos, y, para los casos de epidemia, se designaría un cementerio periférico general (Gutiérrez, 1987b).

Es así que, las autoridades realizaron un recorrido por distintos lugares para buscar el adecuado para la construcción del cementerio; pasaron por *Ayahuayco* (Picchu), tomado como cementerio para la peste de 1720, por el Convento y Hospital de los Betleheimitas, por la parroquia de Santiago y Belén, por Coripata junto a *Conchopata* tomado como otro cementerio en la peste de 1720, por el Convento de San Francisco, San Blas, San Cristóbal y por las Compañías de la Fortaleza y Cusipata (ARC, 1789 citado por Alvarez y Espinoza, 2004); concluyendo que el espacio del convento de los Betleheimitas era el más idóneo por estar en un lugar ventilado, y tener terrenos para ampliar (Alvarez y Espinoza, 2004, p. 61).

“Se llegaron inclusive a proyectar los cementerios y se imprimió en 1804 un plano tipo con un diseño convencional sin que tuviera todo ello mejor suerte” (Gutiérrez, 1987b, p. 324). Con la disposición de Bolívar en 1825, sobre “la construcción de cementerios fuera de poblado en lugares sanos y reconocidos” (Gutiérrez, 1987b, p. 325) y la aprobación del prefecto Agustín Gamarra para la construcción del Cementerio General del Cusco el 1 de Julio del mismo año, se empezó a buscar el financiamiento para su realización rematando fincas y disponiendo de otros fondos, puesto que la ausencia de fondos era grave (Alvarez y Espinoza, 2004). Asimismo, se pidió el apoyo financiero de la iglesia, pero solo se obtuvieron renuencias argumentando que carecían de fondos para su propia manutención.

La construcción del cementerio se designó a Benito Espinosa como inspector de obras y se le encargó el diseño integral de la infraestructura del cementerio (A.R.C. Libro N° 34, 1825 a 1830, Folio N° 22 citado en INC, 2009, p. 22), las características del emplazamiento y construcción se definieron de acuerdo a los parámetros urbanos establecidos en el expediente emitido por la Prefectura del Cusco (ARC. Folio N°21 citado en Alvarez y Espinoza, 2004, pp. 71–74):

- Debía ubicarse a sotavento de la población, en un terreno elevado, seco, arenoso y distante, con la fachada hacia barlovento (de donde viene el viento).
- Debía ubicarse al costado de un camino para propiciar que los vecinos rueguen por los difuntos.
- De encontrarse una capilla en extramuros a la distancia, allí se ubicaría el panteón.
- Debía poblarse con filas cipreses el interior y el exterior para que limpien el aire y den una imagen más acogedora.
- Debía tener una capilla para las misas y una habitación para el capellán.
- Los nichos servirían para depositar los cuerpos en espacios separados y debían hacerse de ladrillo, cerrándose con ladrillo, barro y cal de modo que pueda sustituirse el cuerpo en el futuro.
- Los osarios debían tener una puerta pequeña en el piso y un respiradero de varios agujeros, y los huesos de los niños podrían depositarse con los de los sacerdotes.
- En el contorno de las calles se podría colocar una vía sacra.
- Podían tener paramentos fúnebres con decencia y arreglo para alquilar.

Debido a la falta de presupuesto para la construcción, pasaron varios años hasta que se dio inicio a la construcción en 1845, cuando el prefecto del Cusco, el general José Miguel Medina lo dispuso (INC, 2009, p. 20).

“Se dio inicio a la construcción del Cementerio General de Almudena, previa evaluación y delimitación del área; que abarcó la superficie contigua a la huerta (que llegaba hasta el arroyo, donde se hallaba el estanque de cal y piedra) y espacios adyacentes al Convento de Almudena, rodeando el espacio sacrosanto con

plantaciones de cipreses, para evitar los malos olores, que daba un aspecto armonioso a la plaza y al Convento de Almudena” (INC, 2009, p. 21).

La administración del panteón general fue cedida a la Beneficencia Pública del Cusco en el año 1845 por parte del prefecto del Cusco, y tuvo apoyo económico y de mano de obra de la Prefectura, Subprefectura y la Intendencia de Policía para la finalización de la construcción (Alvarez y Espinoza, 2004). El 10 de noviembre del mismo año se inaugura el camposanto, sin embargo, la portada<sup>17</sup> del panteón se concluye recién en 1850 (Gutiérrez, 1987a, p. 47). En 1846 el prefecto Medina ordena “el traslado del Hospital de Mujeres a un local que hacía ángulo con la fachada del cementerio y que se había estado utilizando como cuartel de tropas del Ejército” (Gutiérrez, 1987, p.47).

En la visita de 1863 que Squier realiza a Cusco, hace la siguiente descripción del cementerio:

“El panteón está cercado con altas paredes blancas y tiene una portada de piedra con rejas de hierro. Encima de la puerta hay un nicho, y en él un verdadero esqueleto sostenido por una varilla de acero, con una corona dorada sobre su cabeza o sea y con dos banderas metálicas en sus manos descarnadas, con estas inscripciones "YO SOY PABLO BILLACA" "MEMENTO MORI". Pablo Billaca fué albañil y murió de una caída cuando estaba componiendo la fachada de la catedral” (Squier, 1877, p. 68).

En cuanto a la infraestructura del cementerio, este sufrió cambios durante la primera mitad del siglo XX. En 1940 se hicieron refacciones interiores y exteriores, el de mayor notoriedad es la implantación de cinco cuarteles en la entrada del Campo Santo, los cuales albergaban más de 110 nichos (Dueñas , 2009).

---

<sup>17</sup> Según testimonios basados en la tradición (Paliza, 1994; Calvo, 2010; INC 2009), se tiene la idea de que en la portada y el volumen de ingreso al cementerio se reutilizaron materiales del destruido Templo de San Agustín.

La Sociedad de Beneficencia de Cusco se encarga actualmente de la administración y gestión del bien inmueble, y fue la que solicitó la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación del Antiguo Cementerio de La Almudena, bloque patrimonial, al entonces Instituto Nacional de Cultura (INC) el 26 de mayo del 2008, logrando obtener el reconocimiento solicitado dos años más tarde, el 01 de diciembre del 2010.

#### **2.4.5. Proceso de formación urbana del hecho arquitectónico**

##### **Ámbito territorial**

El valle del Cusco está ubicado al sudeste del territorio peruano, en la región medio-oeste de los Andes, entre los 12°71'11" de latitud sur y 72°00'49" de longitud oeste a partir del meridiano de Greenwich, a una altura promedio de 3300 msnm. Se caracteriza por estar rodeado de tres cadenas montañosas: hacia el sureste la Cordillera de Vilcanota coronada por el Ausangate (6372 msnm); hacia el noreste la Cordillera de Urubamba coronada por la Verónica (5682 msnm); y finalmente, hacia el oeste, la Cordillera de Vilcabamba coronada con la cumbre del Salkantay (6271 msnm). (Beltrán-Caballerro, 2013, p. 49)

Además de las cadenas de montañas, el valle del Cusco está rodeado por un anfiteatro de colinas o cerros que apenas se elevan 200 a 300 metros sobre el nivel del centro de la ciudad. “Estas colinas están separadas por quebradas más o menos estrechas, formadas por la erosión de varias corrientes de agua que descienden al valle de forma natural, alimentando el caudal del río *Watanay*” (Beltrán-Caballerro, 2013, p.58), de donde surgen los principales cuatro ríos que guiaron la conformación de la ciudad; *Saphy*, *Tullumayo*, *Chunchulmayu* y *Huatanay* (Figura 4). El primero se forma entre los cerros Sacsayhuamán y Picchu y pasa por medio de la mitad de la plaza principal de la ciudad, el *Tullumayu* delimita la parte oriental de la ciudad, el *Chunchulmayu* nace en el cerro Picchu y forma el límite occidental del núcleo

central de la ciudad Inca, y por último el *Huatanay* está formado por la unión de los dos primeros (Miño, 1994, pp. 23-24).

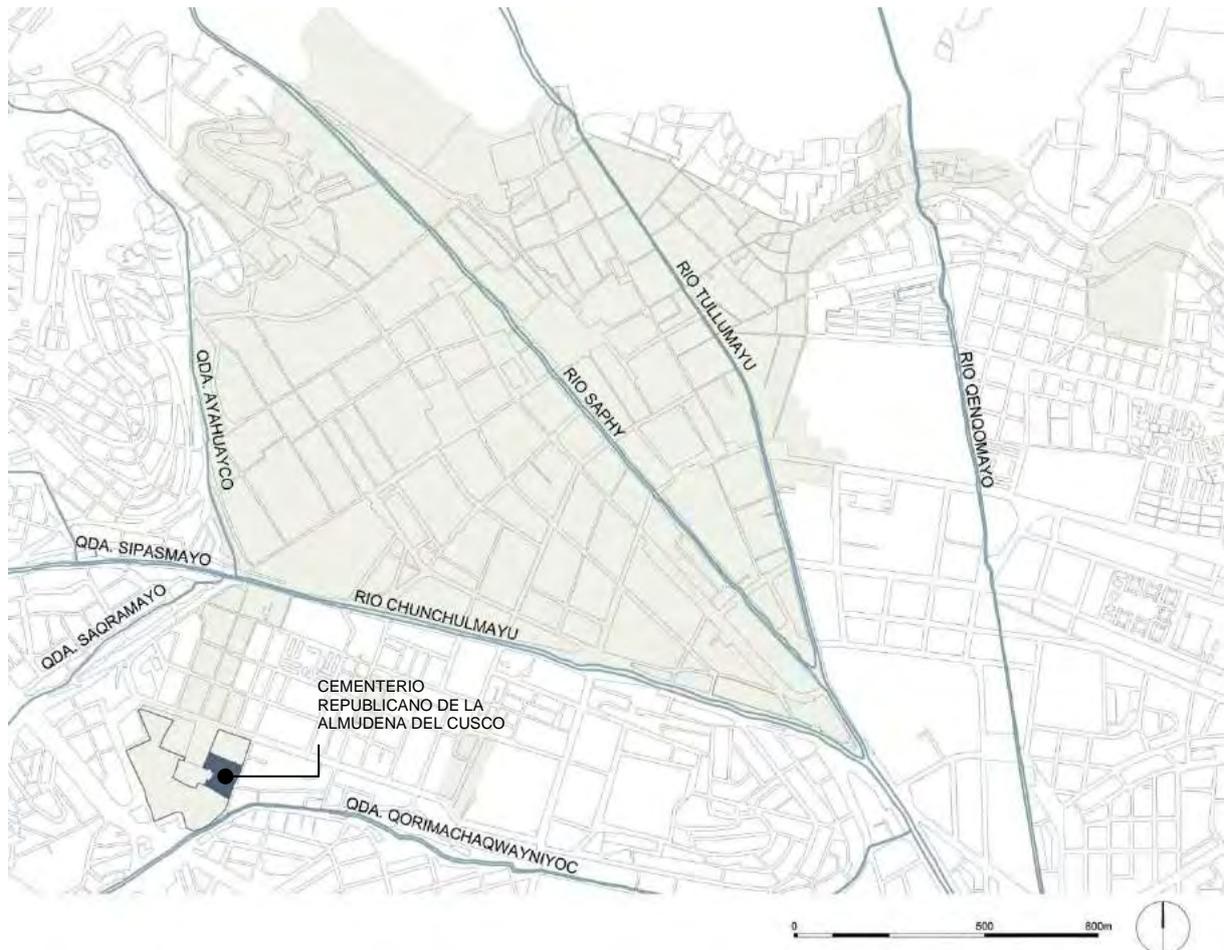


Figura 4. Esquema de ríos circundantes al entorno del Cementerio de La Almudena del Cusco. Elaboración propia.

Las características hidrográficas, topográficas y las lluvias estacionales características de la región, dieron origen a la formación de un lago de origen glacial del periodo pleistocénico (Era Cuaternaria), llamado Lago Morkill, que ocupaba la zona de las tres cuencas antes mencionadas (Beltrán-Caballero, 2013). La ubicación de la región está vinculada con distintos pisos ecológicos complementarios, que dependen de la altitud en la que se sitúen, pudiendo acceder a menos de 50 km de la cabecera norte del valle del Cusco; al noroeste, a la llanura de Anta y la meseta de Maras-Chincheros, regiones de clima más frío, donde es propicio la cosecha de tubérculos y la crianza de ganado; al norte, el valle de Pisac-Yucay-

Urubamba, con clima templado, apto para el cultivo de maíz; y al sur, el valle de Yaurisque. con posibilidad de conseguir madera y pastos para criar llamas (Miño, 1994).

La zona que ocupa el Conjunto Arquitectónico de La Almudena se caracteriza por tener cierta altura respecto a la planicie que se ubica entre el río *Saphy* y el *Chunchulmayu*, el trayecto de ingreso desde este sector noreste, se da cruzando el río *Chunchulmayu*, actual avenida del Ejército, a través del puente de La Almudena y ascendiendo en dirección sur-oriente hasta llegar al promontorio previo a la depresión de la quebrada *Qorimachaqwayniyoc*, que en la actualidad es zona de protección ambiental (Figura 5).

Respecto al lado opuesto nororiente y suroriente del territorio, por los cerros *Pukin* y *Picchu*, el sector de estudio se ubica en posición descendente.



Figura 5. Fotografía de la depresión formada por la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc* en el lado suroriente, actual zona de protección ambiental, y de las pendientes en ladera de las zonas aledañas a la ladera.

### **Periodo Prehispánico**

Las características naturales del territorio, el espacio rodeado por cerros tutelares, el acceso a los distintos pisos ecológicos y la apertura hacia el este y sur-este, permitieron la

formación de los primeros asentamientos humanos en el valle del Cusco, que según las crónicas (Sarmiento de Gamboa 1943 [1572], p.45 citado por Zecenarro, 2003) fueron los *lares*, *poques*, *antasayas*, *wallas*, *sawasiras* y los *sañu*. Por otro lado, las míticas crónicas mencionan que la ocupación inca habría empezado por el sureste y se habrían desplazado paulatinamente por las tierras de otros grupos humanos, hasta llegar al núcleo actual del centro histórico, ubicado entre los ríos *Tullumayu* y *Saphy* (Zecenarro, 2003).

Los incas (1400-1532 d.C) fueron conscientes de la realidad de la naturaleza, de manera que supieron controlarla y aprovecharla para luego incorporarla en su cultura y organización socio-política, tal es el caso de la construcción de terrazas y la gestión del agua. A pesar de que el proceso de canalización de los ríos comienza varios siglos antes del establecimiento de los incas, ellos mejoraron la tecnología y regularon la acción del agua en movimiento, propiciando la formación de lagunas y puntos de reservorio para alimentar los canales agrarios, así como desecando algunos humedales para utilizar el sector como espacio agrícola (Beltrán-Caballerro, 2013).

Como resultado de estas acciones de ordenamiento, el territorio del valle del Cusco en época Inca estuvo caracterizado por tener un agregado urbano disperso (Beltrán-Caballerro, 2013), donde los distintos sectores están jerarquizados y organizados en forma de anillos concéntricos en torno al centro representativo de poder que rodeaba la gran plaza ceremonial de *Haucaypata* unidos todos mediante una red de caminos que partían del núcleo (Figura 6).

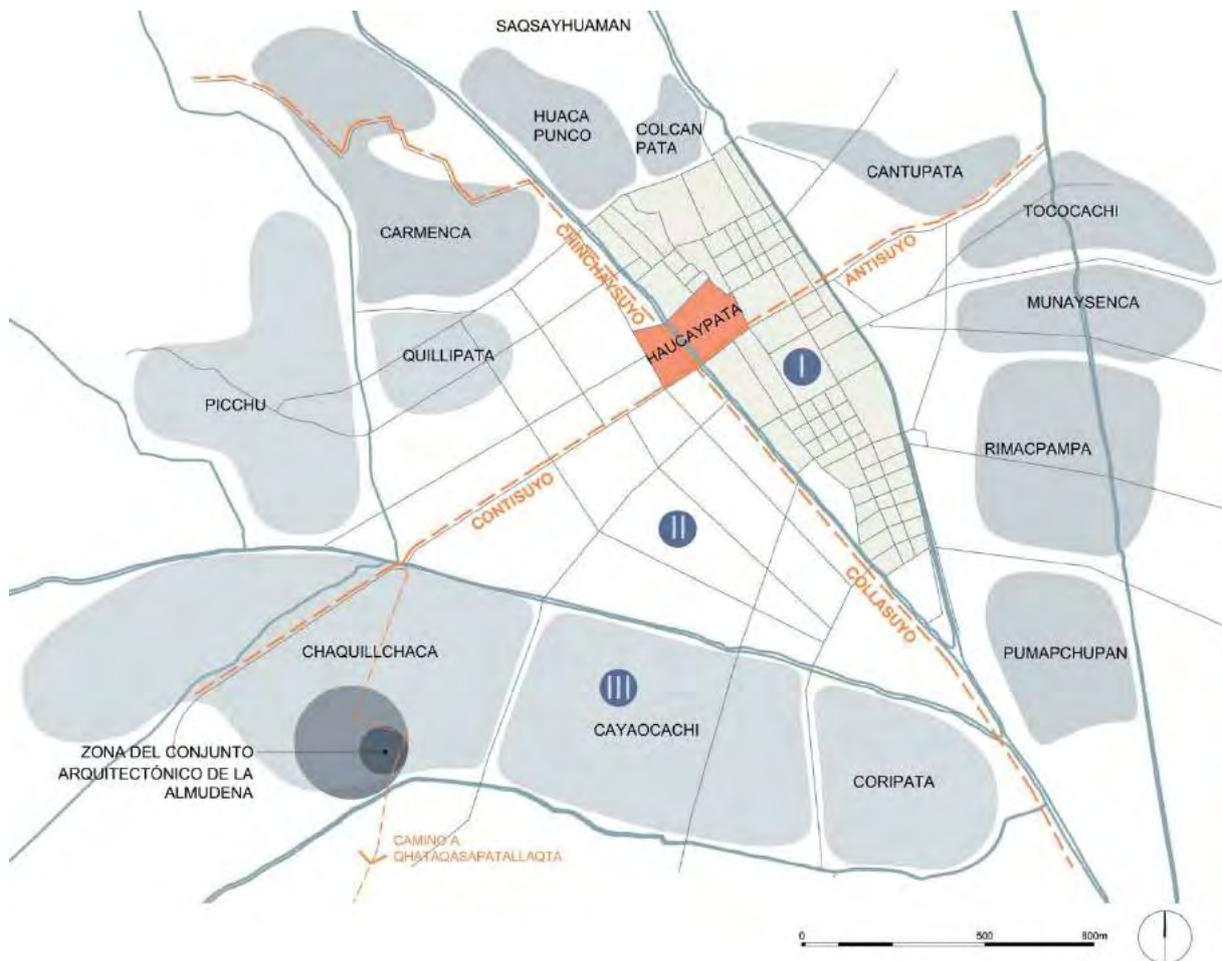


Figura 6. Esquema de los tres sectores que configuran la organización de la ciudad inca. Se observan los trayectos que salen de la gran explanada del Haucaypata (anaranjado), (I) el núcleo nobiliario en el centro norte (gris verdoso), (II) los terrenos agrícolas y (III) los asentamientos periféricos, los que se perciben como cercanos (gris oscuro) y los que se perciben como lejanos (gris claro). Elaboración propia basada en la propuesta de localización de barrios de Santiago Agurto (1987) y el esquema de caminos de Beltrán Caballero (2013).

El primer sector se denomina núcleo central, alberga la residencia de los ayllus incas constituido por palacios, templos y canchas y demás edificaciones ceremoniales y de poder. Está delimitado por los ríos canalizados en época de *Pachacuti*, *Tullumayu* y *Saphy* y por el cerro de *Sacsayhuman*; configurando una forma triangular. En este primer ámbito se encuentra la explanada de *Haucaypata*, desde donde surge el trazado de los caminos a los cuatro suyos, *Chinchaysuyu*, *Antisuyu*, *Collasuyu* y *Contisuyu* en la esquina sur de la base de la explanada, como parte de los caminos troncales de la red de comunicación llamada *Qhapaq Ñan*, concebida para integrar y permitir el transporte y el intercambio de productos entre los diferentes pisos ecológicos del territorio andino.

El segundo sector, entre los ríos *Saphy* y *Chunchulmayu*, estaba desocupado y servía como terrazas de cultivo. Después se tiene el tercer sector configurado por un anillo de barrios<sup>18</sup> periféricos, que según Garcilaso son 13, de los cuales hace notar que nueve tenían relación directa con el núcleo; *Collcampata*, *Cantutpata*, *Pumacurcu*, *Tococachi*, *Munaicenca*, *RLimaqpampa*, *Pumapchupan*, *Carmenca* y *Huacapuncu*; los restantes, *Cayaucachi*, *Chaquillchaca*, *Pichu*, y *Quillipata* eran percibidos como barrios fuera de la ciudad por estar separados por elementos físicos como el río *Saphy*, *Chunchulmayo* y la quebrada de *Ayahuaycu*. Estos barrios se relacionaban con el núcleo a través de la red de caminos del *Qhapaq Ñan* y los 16 ramales secundarios que tenía.

En el barrio de *Cayaucachi*, actual barrio de Belén, *Pachacuti* ubicó a los primitivos habitantes del Cusco y habría estado habitado por 300 personas (Miño, 1994).

El barrio de *Chaquillchaca* al suroeste del núcleo, actual barrio de La Almudena, era llamada por los lugareños como “La Chimba”, término derivado del quechua *chimpa* cuyo significado es “del otro lado”; debido a que, como se dijo anteriormente, era percibido como alejado del núcleo por estar separado por los ríos *Saphy* y *Chunchulmayu*. La zona que ocupa el Conjunto Arquitectónico de La Almudena pertenece a este barrio, y es cercana al sector de la zona arqueológica de *Qhataqasapatalaqa*<sup>19</sup> (Figura 7) y al *Poquen cancha*, *Puquincancha*<sup>20</sup> o casa sagrada del sol, donde se encuentran actualmente la asociación urbana de Hermanos Ayar y La Pradera.

Como parte de la lectura del espacio transformado del sector del Conjunto arquitectónico de La Almudena, en este periodo se establecen los siguientes hechos principalmente:

---

<sup>18</sup> El término de barrio no debe tomarse en su concepción actual, fue usado por cronistas como Garcilaso para referirse a un conjunto edificado rodeado por calles o pasajes, sin importar su tamaño.

<sup>19</sup> Es un complejo Inca de viviendas domésticas, área ritual, contexto de entierro y almacenes ubicado a 2km al suroeste del centro histórico de la ciudad (Andrushko y Torres, 2011).

<sup>20</sup> Los cronistas testimonian que “allí se guardaban los kipus o quelcas en tablonces inka y restos culturales de los pueblos sometidos” (INC, p. 16). Cristóbal de Molina relata en su obra “Ritos y fabulas de los Incas” que “Poquencancha (...) Quizá fue el antiguo adoratorio o huaca, venerada por los primeros pobladores del valle, los Poques, que quedaron, a merced de los incas en las afueras de la ciudad de Cusco” (Extraído de INC, p. 16).

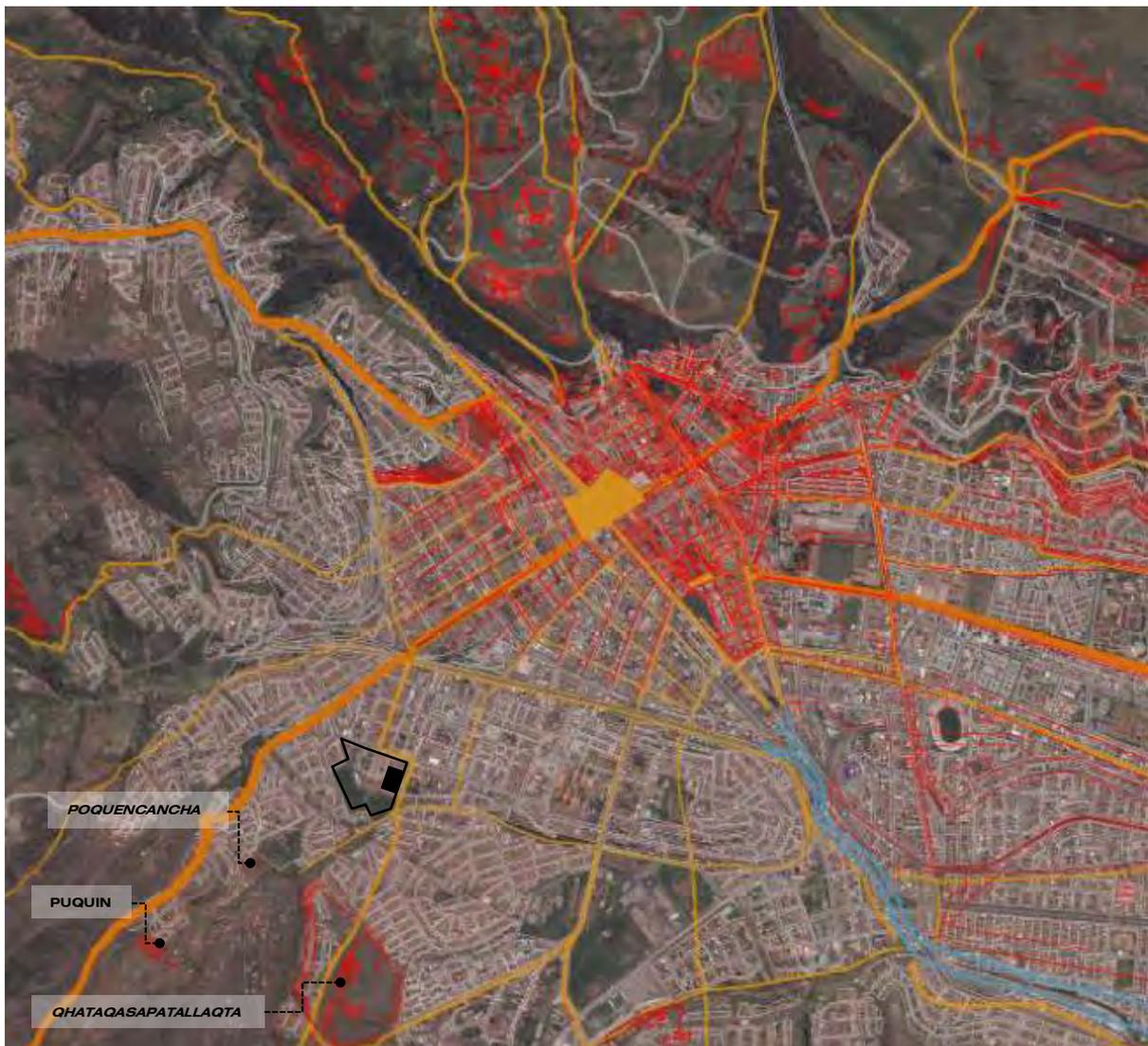


Figura 7. Fragmento de la Carta Arqueológica del Cusco (SETOPANT.URV) tomado de Mar & Beltrán-Caballero (2014, p.24) En esta imagen se muestra las diferentes etapas de ocupación de ciudad, en rojo los restos incas, en naranja la red de caminos que conformaba el Qhapaq Ñan, en blanco la ciudad contemporánea, y en negro el Conjunto Arquitectónico de La Almudena.

1. El núcleo representativo conformado por las unidades organizativas irreductibles de forma rectangular, llamadas *kancha*, y las calles estrechas que las dividían, llamadas *kijllu*, constituiría el asentamiento central y el tejido base de trama perceptiblemente rectangular adaptada a la topografía del lugar; a partir de la cual surgirían los trayectos que lo comunican con las terrazas agrarias del segundo anillo y con los barrios periféricos, entendidos también como pequeños asentamientos pero que no cuentan con un trazado definido puesto que se organizaban en torno de los caminos que salían del núcleo central y a la topografía del lugar.

2. El barrio periférico de *Chaquilchaca* donde se ubica actualmente el Conjunto arquitectónico de La Almudena, aparentemente se delimitaba por los ríos *Chunchulmayu* y por la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc* y habría estado comunicado con el núcleo central a través del camino al *Contisuyo* y por un ramal del *Qhapaq Ñan* que se separa de este en la intersección con el río *Chunchulmayu*, donde posiblemente existiría un puente inca (actual puente de La Almudena consolidado en la época colonial). Este ramal comunicaría el núcleo con el barrio de *Chaquilchaca* y con la zona arqueológica de *Qhataqasapatallaqta* al suroeste de la ciudad, a menos de un kilómetro y medio de la zona de estudio (Figura 7).

### **Periodo Virreinal**

Este periodo comprende los cambios surgidos a partir de la ocupación española en la ciudad del Cusco, también llamada época de Transición (1534-1560), así como los de su consolidación hasta el terremoto de 1650 (1560-1650), y consecuentemente los que se dieron como parte de la reconstrucción hasta la independencia del país (1650-1821). Para complementar la descripción de los cambios en cada etapa, se adjunta un plano por cada una de las tres etapas.

La época de transición inicia en 1534 con la nueva fundación de la ciudad sobre las bases de la organización inca. Los cambios se iniciaron con la repartición de solares a los conquistadores, la reutilización de espacios destinados a actividades públicas, lugares de culto y calles principales; así como también de los antiguos cimientos, terrazas y estructuras incas para agregar los elementos y símbolos de la cultura española; produciéndose, en términos de Villegas y Estrada (1990), una simbiosis arquitectural.

Sin embargo, como las *kanchas* y *kijllus* que conformaban el tejido urbano del núcleo nobiliario no tenían tamaño uniforme, los solares terminaron con dimensiones variables y se produjo el cierre de algunas calles, el ensanchamiento de otras y la creación de unas nuevas.

Tal es el caso de la consolidación de la calle Hospital en los arrabales o periferias de la ciudad, a causa de la construcción del Hospital de Naturales en el año 1556, sector del actual templo de San Pedro. Este camino estaba en el eje del *Contisuyo*, el cual conecta la zona del cementerio, barrio de *Chaquillchaca*, con el núcleo nobiliario. “Garcilaso afirmaba que cuando escribía sus Comentarios Reales, en los primeros años del siglo XVII, tenía noticias de que la ciudad llegaba ya a *Chaquillchaca*” (Polo, 2011, p.12).

Los antiguos caminos incas se continuaron utilizando por los españoles, convirtiendo el eje del *Contisuyo* en un eje de expansión urbana hacia el suroeste del Cusco y propiciando la formación de manzanas producto de la repartición de solares en las tierras de cultivo que estaban ubicadas en las bandas del eje.

En 1559, el licenciado Polo de Ondegardo redujo un número considerable de indígenas en siete pueblos que se integraron como parroquias de indios<sup>21</sup> en la periferia de la ciudad. Las primeras cinco parroquias instituidas fueron San Cristóbal (*Colcanpata*), San Blas (*Tococachi*), Santa Ana (*Carmenca*), Belén (*Cayaocachi*) y San Sebastián (Angles, 1983).

La configuración de la trama estaba claramente definida en torno al centro nobiliario, que pasó a denominarse Parroquia Matriz, y a la periferia conformada por las parroquias de indios que tenían en su configuración a las plazuelas parroquiales como espacios centrales ubicados frente a los templos y que generaban el espacio parroquial, donde se organizaban las principales edificaciones públicas que conformaban parte del equipamiento parroquial y de la ciudad, como tiendas de comercio y demás (Esquivel, 2000).

---

<sup>21</sup> Las parroquias de indios eran unidades coloniales administrativas y de organización espacial creadas por los españoles para facilitar la evangelización y tener mejor control sobre los *ayllus* reducidos. Cada parroquia se caracterizaba por tener alguna especialidad, ya sea en agricultura, alfarería o por tener *ayllus* de artesanos. Para entender de mejor manera el territorio que abarcan se puede decir que las parroquias organizaban y agrupaban los barrios periféricos de la ciudad.

Por lo tanto, el periodo de transición (1534-1560) se caracterizó por la reutilización de edificaciones incas, modificación de manzanas, la sustitución progresiva de edificaciones ideológico-representativas, la creación del Hospital de Naturales y la institucionalización de las parroquias de indios, entre las cuales la parroquia de Belén, en el barrio de *Cayaocachi*, anexo al de *Chaquillchaca*, fue la primera unidad de organización del sector sur del río *Chunchulmayu* (Figura 8).

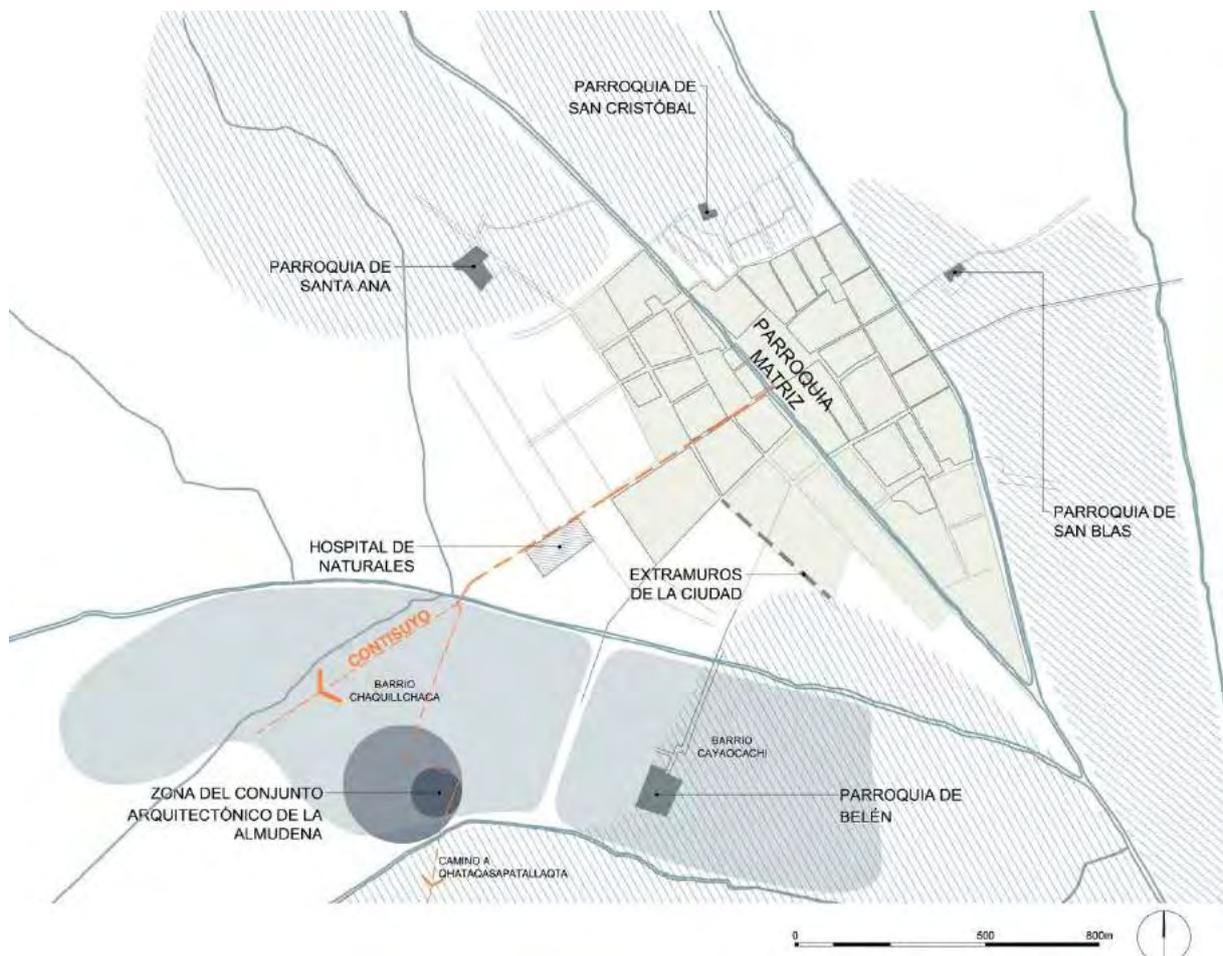


Figura 8. Plano del Cusco durante 1534-1560. Elaboración propia basada en el plano de Villegas Ormachea & Estrada Ibérico, 1990, gráfico N°10, p.85. Se observan cuatro de las cinco primeras parroquias, San Jerónimo se encuentra en el lado este de la ciudad, así como el ámbito de cada parroquia y las primeras aproximaciones a la urbanización del sector del Cementerio de La Almudena.

Posteriormente, en 1570, el virrey Toledo formuló un conjunto de ordenanzas que confirmaron la ubicación de las parroquias de indios en los extramuros de la ciudad, que llegaban hasta la actual Plaza San Francisco y calle Matara (Martínez, 2015, p. 132), por lo que se sumaron las parroquias del Hospital de Naturales (San Pedro), Santiago y San

Jerónimo. La jurisdicción de la parroquia del Hospital de Naturales llegaba hasta los terrenos que estaban del lado sur del río *Chunchulmayu*, hasta la zona del actual Conjunto arquitectónico de La Almudena. Con la creación de la parroquia de Santiago, se va configurando una trama ortogonal entre la plaza parroquial de Santiago y de Belén, asimismo se renuevan y construyen los puentes incas primigenios que cruzaban el río *Chunchulmayu* en el sector, tomando el nombre de puente Santiago y puente Belén respectivamente (Villegas y Estrada, 1990) (Figura 9).

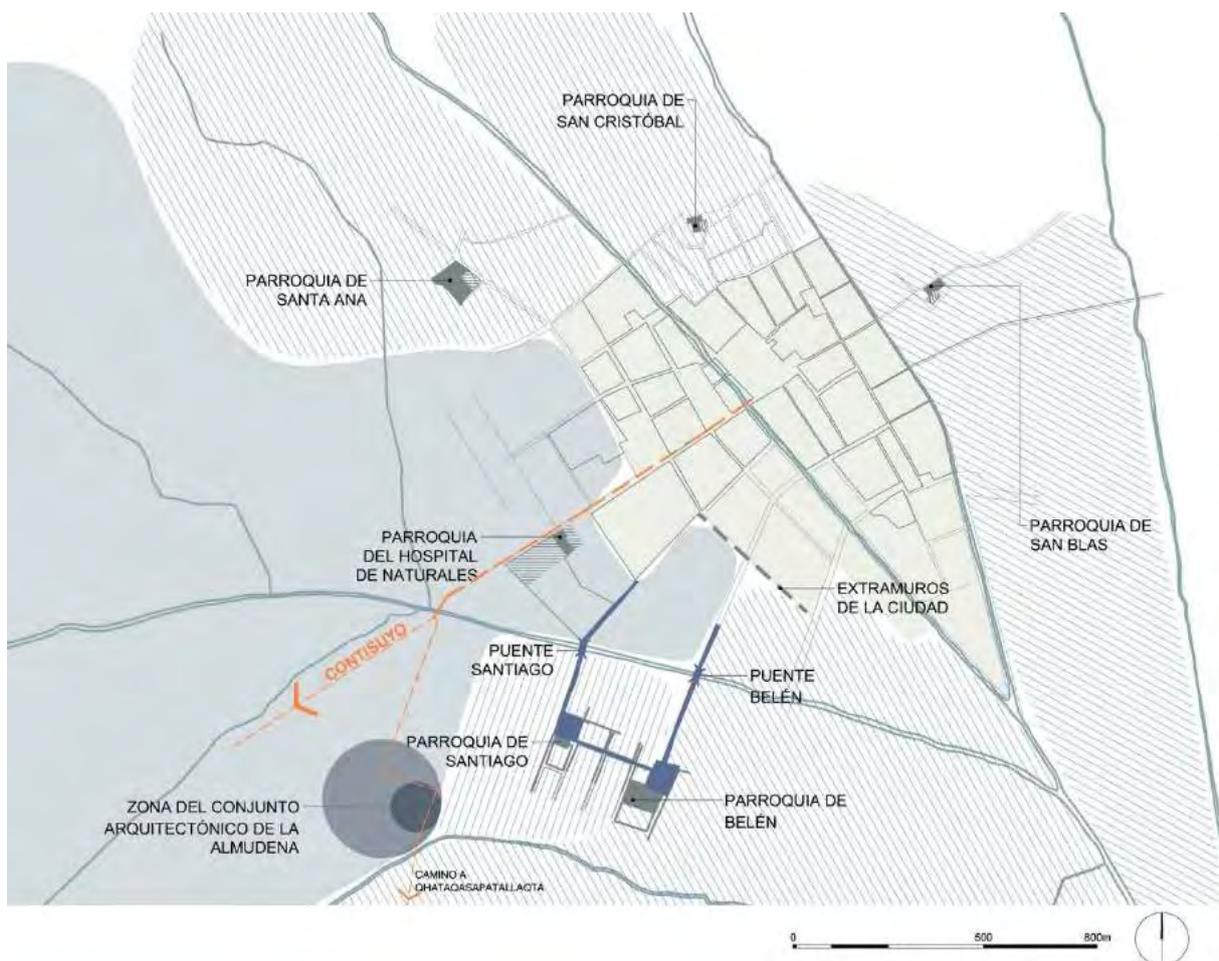


Figura 9. Plano del Cusco de 1600. Elaboración propia basada en el plano de Villegas Ormachea & Estrada Ibérico, 1990, gráfico N°10, p.85, se observa la jurisdicción de las seis parroquia entorno a la parroquia matriz, la zona del Cementerio de La Almudena perteneciente a la parroquia del Hospital de Naturales, y la xomunicación entre la parroquia de Santiago y de Belén.

Hacia 1645, se construyeron la mayor parte de los templos, retablos, campanas e imágenes de la ciudad. Los artistas y artesanos alcanzaron un importante nivel técnico, solo

de este modo fue posible la reconstrucción de la ciudad y sus edificios más notables después del terremoto de 1650.

Después del terremoto de 1650, la ciudad inicia su recuperación con la construcción de nuevas calles y tipologías, así como con el crecimiento de la ciudad, que anteriormente estaba configurado y orientado por los ríos *Saphy* y *Tullumayu*, y luego se expande hacia el suroeste, en el eje de los caminos que unían el *Contisuyo* con el *Antisuyo*, uniendo en su recorrido los principales edificios religiosos comenzando por el Templo de San Blas, para continuar a lo largo de la plaza de Armas, del Templo y Convento de La Merced, de la plaza San Francisco y la calle que iba al Hospital de los Naturales (San Pedro). Posteriormente, a finales del siglo XVII con la creación de la vice parroquia de La Almudena este eje llegaría hasta esta parroquia, configurando no solo un eje de expansión sino también la vía sacra o eje procesional de la ciudad.

En 1683, el obispo Manuel de Mollinedo funda la vice parroquia de La Almudena en el barrio de *Chaquillcahaca*, lo que genera un nuevo camino que une directamente el eje de expansión del *Contisuyo* y puente primigenio con la nueva edificación religiosa. Este nuevo trayecto comunicaba también la parroquia del Hospital de los Naturales y el de La Almudena, por lo que alrededor del año de 1700 se observa la conformación de manzanas en las bandas del nuevo eje. Después de la conformación de esta trama en torno a la actual calle de La Almudena, se genera una continuidad física y funcional entre las tramas en torno a las parroquias de Santiago y Belén, constituyendo finalmente estas tres edificaciones religiosas las generadoras del tejido urbano del sector sur del río *Chunchulmayu*, que sin embargo no se presenta totalmente poblado para ese año.

Los ejes de mayor uso presentan edificaciones en sus bandas, como las calles que siguen la dirección trazada por los puentes de La Almudena, Santiago y Belén y que conectan con las plazas formadas por cada parroquia, así como la calle que une las de Santiago y Belén por estar más próximas una a la otra a través de un eje directo en su recorrido (Figura 10).

También es posible afirmar que aparece la primera delimitación del terreno que ocupa la parroquia de La Almudena, siendo esta la primera organización espacial del Conjunto arquitectónico de La Almudena.

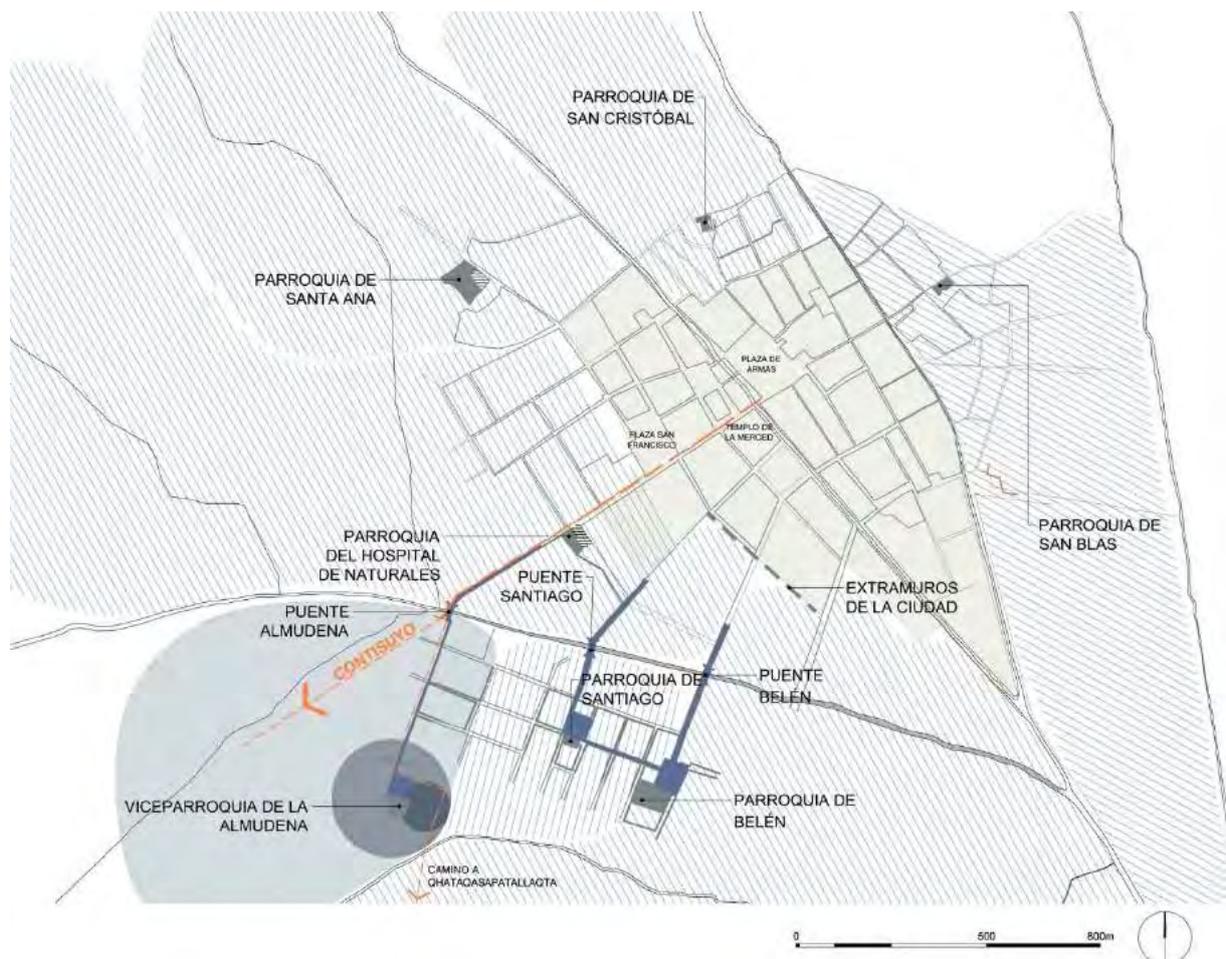


Figura 10. Plano del Cusco de 1700. Elaboración propia basada en el plano de Villegas Ormachea & Estrada Ibérico, 1990, gráfico N°10, p.85, se observa la trama urbana ortogonal generada en torno a las parroquias de Belén, Santiago y de La Almudena.

## **La parroquia, convento y hospital de La Almudena**

La creación de la parroquia de La Almudena tiene como precedente el haber sido primeramente, la viceparroquia del Hospital de Naturales, puesto que en 1683, a petición del licenciado Andrés de Mollinedo, párroco de esta última, al Obispo se aprobó la construcción de un nuevo templo en, lo que se entendía por entonces, los límites de la ciudad; argumentando que había mucha distancia entre la parroquia y aquellos confines, lo cual dificultaba la atención pastoral (Gutiérrez, 1987a).

Para el año de 1686 el primer templo y la vivienda rectoral ya estaban construidos, en tierras que el cura Mollinedo había comprado a Juan Villaquirán en 1683, con material de adobe y bajo la supervisión del teniente cura Francisco Alvarez; en este mismo año se constituye la Hermandad de Nuestra Señora de la Almudena (Gutiérrez, 1987a).

El 1 de Mayo de 1686 el templo fue bendecido y se colocó la imagen de la patrona de la nueva viceparroquia de naturales, el de la virgen de La Almudena.<sup>22</sup> Mientras se formaba la vice parroquia, se fueron adquiriendo las tierras anexas al templo de La Almudena, ya fuese por compra o donación, siendo utilizado originalmente como cebadal. En 1698, el Obispo Mollinedo entregó el templo, la casa y los bienes de La Almudena a la orden Betlemítica estipulando que el pueblo debía utilizar la pila que estaba en la plazuela frente a la iglesia.

“La casa estaba avaluada en no menos de 40,000 pesos, tenía dos patios grandes y dos de menor tamaño, fuentes o pilas de piedra labrada con buenos estanques, espacio que permitiría el funcionamiento de un hospital con capacidad de atención de aproximadamente cincuenta enfermos, sin problema alguno” (Polo, 2011, p.19).

---

<sup>22</sup> El obispo Mollinedo, quien se había desempeñado como párroco de la Iglesia de la Almudena de Madrid, encomendó a Juan Tomás Tuyru Tupac, el más afamado escultor cusqueño de la época, que le efectuase una réplica de la imagen de la Virgen de la Almudena que él mismo había traído de dicha ciudad, así como una astilla de la misma que colocó en la cabeza de la nueva (Gutiérrez, 1987a, p. 28).

Posteriormente en 1700 se aprobó la fundación y construcción del Convento-Hospital, para lo cual los Betlemitas adquirieron solares adyacentes al núcleo de La Almudena y ampliaron el Convento-Hospital (Gutiérrez, 1987a).

En 1720 una epidemia de fiebre tifoidea conlleva decadencia económica, social y política al Cusco y al país. Los muertos que dejaba la peste se enterraban en los atrios de los templos, y a causa del incremento de decesos y la falta de abastecimiento de los templos, se habilitaron dos camposantos en los sectores de *Conchopata* (actual intersección entre puente Belén y calle Tres Cruces) y *Ayahuayco* o “zanja de cadáveres” (A.R.C. Fondo Documentario de Intendencia Gobierno. Leg. 141. Año 1789, Folio 5-V extraído de INC, 2009, p. 20).

En 1751 el Prefecto General del Convento Fray José de la Cruz decide construir un nuevo templo<sup>23</sup>, pero ante indecisiones sobre el orden de construcción de los componentes de la edificación, su ubicación, tamaño y escasez de recursos, la obra no pudo proseguir y se sabe, por un inventario detallado de 1769, que el antiguo templo se seguía utilizando (Gutiérrez, 1987a). Para el año de 1776, el templo antiguo había quedado arruinado por lo que el Prefecto General Fray Francisco Xavier de Santa Teresa ordenó el traslado de este, a una de las salas de la enfermería que por entonces servía como almacén, la cual estaba cubierta de bóvedas de sillería que estribaban sobre cinco arcos, tenía puerta a la calle y a la cual se le añadieron el coro, la sacristía, el campanario y otras obras en que se invirtieron 2209 pesos (Gutiérrez, 1987a, p. 40). Asimismo, el prefecto ordenó que se parasen las obras del nuevo templo, por no ser necesarias, ya que la enfermería no tenía camas y no había sido utilizada para tal fin, y que se agilizase la fábrica de los claustros y celdas del Convento (Gutiérrez, 1987a, p. 40).

---

<sup>23</sup> Al respecto del nuevo templo, Gutierrez afirma que “los autores que han tratado el tema como Covarrubias, Pozo, Villanueva Urteaga y George Kubler fechan la actual iglesia como de fines del XVII o comienzos del XVIII cuando en realidad se concluye un siglo más tarde” (1987a, p. 36).

De acuerdo a un inventario de 1776, el templo era de cal y canto, de un cañón de 50 por 10 varas, con seis bóvedas y cinco arcos de piedra, pero posteriormente se amplió con la construcción de la media naranja, y según un inventario de 1802, quedó de 60 por 10 varas (Gutiérrez, 1987a). El mismo inventario de 1776 describe la sacristía, con bóvedas de ladrillo, dos muros de cal y canto y dos muros de adobe, así como su conexión con la Iglesia y la enfermería a través de dos puertas, el campanario “de cal y piedra tenía seis arcos y seis remates de piedra con sus bolas y una cruz de dicha en la puerta” (Gutiérrez, 1987a, p. 41); el cementerio “hecho de piedra con cuatro remates en las esquinas y una cruz de piedra” (Gutiérrez, 1987a, p. 41), y los tres patios del Convento, el primero con portería y celdas, el segundo con los espacios de enfermería, botica y noviciado y el tercero donde estaba la cocina, refectorio y De Profundis (Gutiérrez, 1987a).

De esta manera, con la adecuación y ampliación del “nuevo” templo a fines del siglo XVIII, se afianzó el Convento-Hospital de La Almudena (Gutiérrez, 1987a). En 1802, el Obispo Bartolomé María de las Heras bendijo el interior y exterior del templo, asimismo movió la imagen de la patrona que se encontraba en el crucero al altar mayor (Gutiérrez, 1987a). La cúpula se culmina en 1803 y la capilla Santo Roma en 1819 (Gutiérrez, 1987a).

En 1845 el Prefecto del Cusco, General José Miguel Medina, destinó el área de la antigua huerta, cementerio primigenio y patios pequeños del Convento de La Almudena a la construcción del nuevo cementerio, lo cual puede constatarse con el tratamiento de solados; el 10 de noviembre del mismo año fue inaugurado el camposanto (Gutiérrez, 1987a, p. 47).

Con la disolución del Convento-Hospital y entrega del Convento a los religiosos de San Juan de Dios dispuesto por el Virrey La Serna, a causa del asesinato del Prefecto Fray Cristóbal de la Magdalena en 1822 y la sentencia a ser fusilados de los culpables en 1823, La Almudena dejó de tener autonomía y se vio afectada (Gutiérrez, 1987a).

## Periodo Republicano y Moderno

El periodo republicano inicia con la proclamación de la independencia en 1821, mientras que el periodo moderno empieza a inicios del siglo XX. El primer cambio en la ciudad se da con Bolívar, quien en 1825 funda los colegios Ciencias y Educandas, transfiriéndoles varias propiedades pertenecientes al clero, así como destinando las rentas de los Betlemitas al Colegio de Ciencias y Artes. En 1835 se instituye una Sociedad de Beneficencia Pública en Cusco, a imitación de la de Lima, la cual debe realizar funciones de bienestar y promoción social complementarias de los fines sociales y tutelares del Estado.

Hacia 1840, los barrios de Santiago y Belén se despoblaron, por lo que no hubo continuidad del centro con los estos barrios periféricos (Villegas y Estrada, 1990), en 1845 el prefecto general Medina manda a construir el cementerio de La Almudena en terrenos del templo de La Almudena.

Hacia el año de 1860, el lado sur del río *Chunchulmayu* se ve mejor consolidado, la trama urbana llega hasta la quebrada de *Saqramayo* por el oeste y hasta la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc* casi paralela al río *Chunchulmayu*. El tejido urbano de este sector estaba conformado principalmente por los templos de La Almudena, Santiago y Belén; los espacios públicos que preceden espacialmente a los mismos, el cementerio de La Almudena y las viviendas entorno a los ejes que comunican el lado sur con el centro de la ciudad. Los ejes que salen de los espacios parroquiales toman el nombre de los templos del sector, calle Belén, calle Santiago y calle Almudena respectivamente. Se observa también la delimitación de las propiedades del Templo, Convento-Hospital y Cementerio de La Almudena y la primigenia configuración del barrio de La Almudena (Figura 11 y Figura 12).

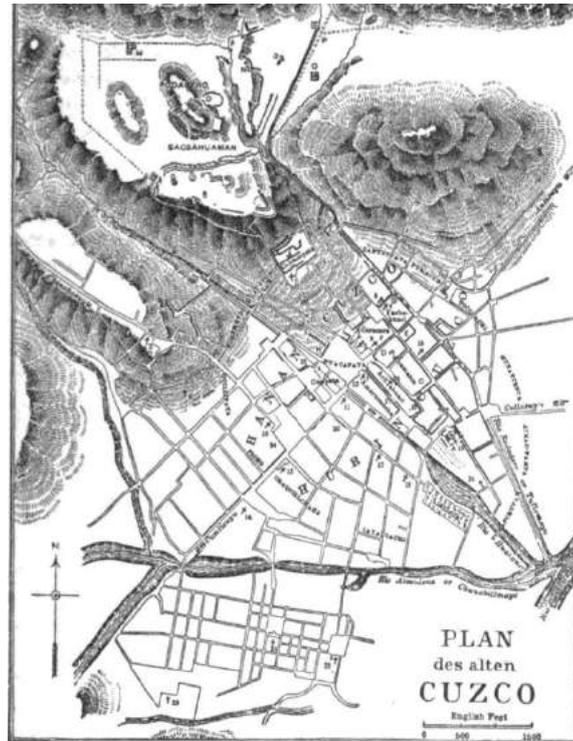


Figura 11. Mapa de Cusco elaborado por George Squier (1860).

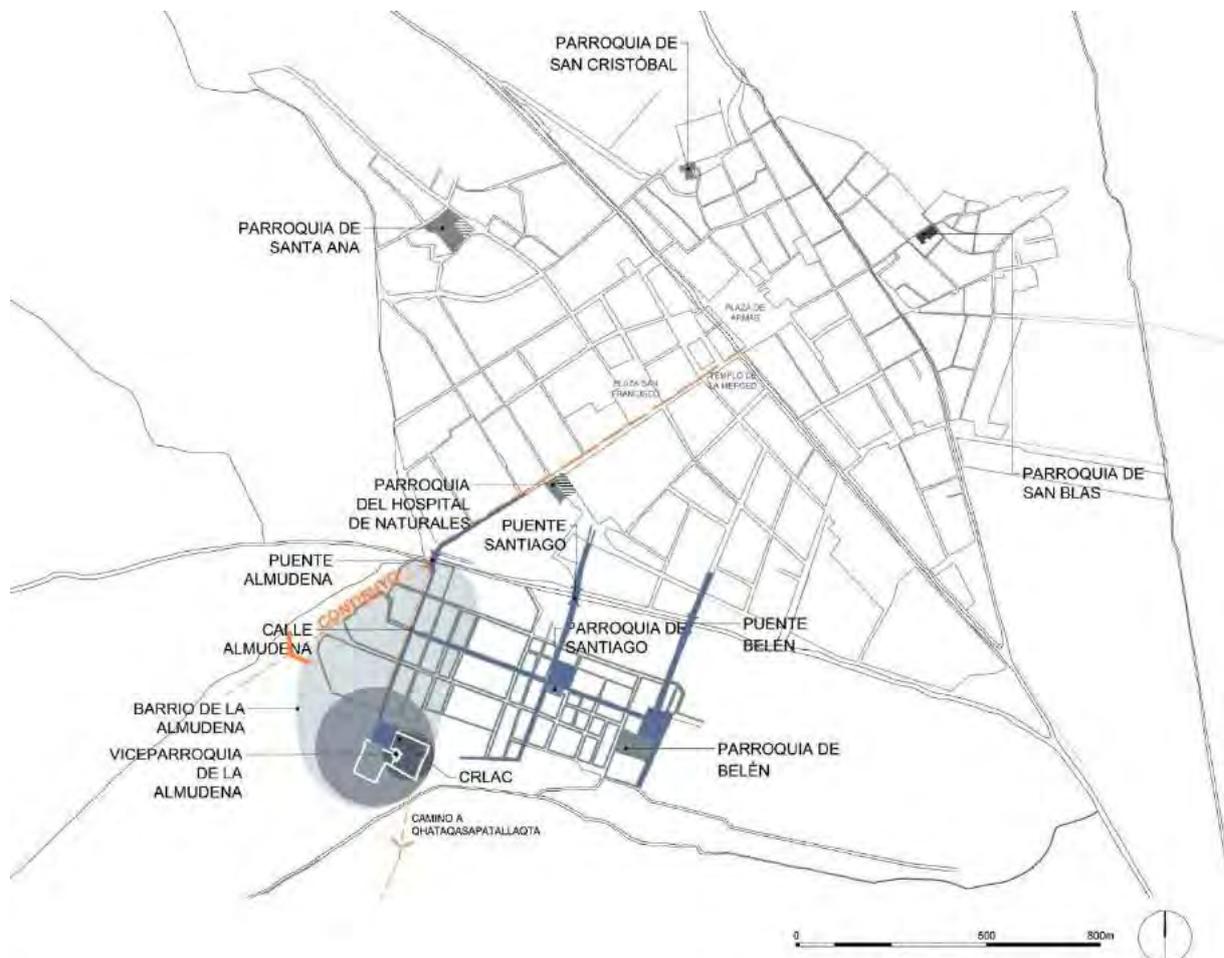


Figura 12. Plano del Cusco de 1860. Elaboración propia basada en el mapa de George Squier, 1877.

Alrededor del año de 1900, aparece una cuarta conexión sobre el río *Chunchulmayu*, en el

lado este del sector, después del puente Belén. El Conjunto arquitectónico de La Almudena tiene dos conexiones más, además de la calle Almudena. Por el lado oeste se genera una conexión directa con el camino al *Contisuyo*, y por el lado este se genera una vía como resultado de la consolidación de una parte del camino a la zona arqueológica de *Qhataqasapatalacta*, esta vía conecta al conjunto con los ejes perpendiculares al río *Chunchulmayu* derivados de las parroquias de Belén y Santiago (Figura 13).

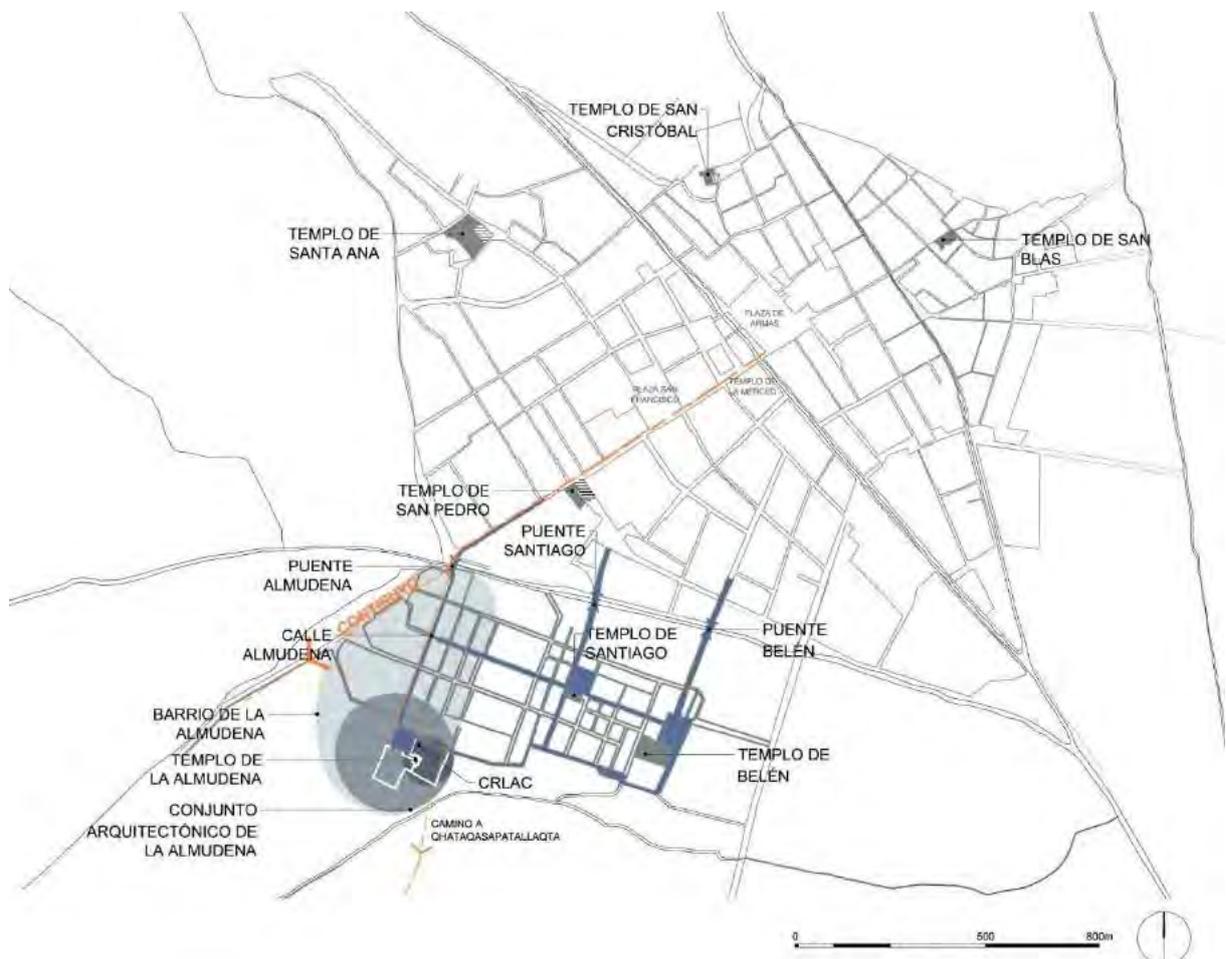


Figura 13.. Plano del Cusco de 1900. Elaboración propia, basada en el plano de relevamiento del Cusco en 1900 efectuado para el estudio de conducción de aguas (Biblioteca Nacional Argentina, citado por Gutiérrez, 1981, p.19).

Según estudios de Marisol de la Cadena (2004, citado por Polo, 2011) a inicios del siglo XX el barrio de La Almudena se caracterizaba por ser de clase trabajadora, es decir, sus habitantes eran comerciantes tratantes de ganado dedicados a la venta de carne y debido a su proximidad con el matadero y el mercado central, se produjo el dinamismo comercial del barrio así como el incremento de población. Agrega la autora que entre los años 50 y 70

empezaron a poblar los terrenos para el pasto de ganado por la llegada sucesiva de inmigrantes, pero que los barrios de Santiago, Belén y Almudena continuaban despoblados a diferencia de los espacios al borde de los ejes viales (Polo, 2011).

Posteriormente, cuando la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco se hace cargo de la administración del Convento-Hospital y Cementerio de La Almudena, adquiere terrenos contiguos a la plaza Belén y al camino a Huancaro para construir el Hospital Antonio Lorena, el cual funcionó desde 1934.

Según una fotografía aérea (SAN) de 1945 se evidencia el contraste de la densificación del núcleo de la ciudad frente al de la zona de las parroquias de Almudena, Santiago y Belén; además de la separación física por el río Chunchulmayu, el contraste se hace más notorio por las áreas de cultivo que las separan (Figura 14).



*Figura 14. Fotografía de Cusco en 1945 (SAN)*

A mediados del siglo XX, se consolida mejor la vía esta que sale del Conjunto arquitectónico de La Almudena, puesto que al final de su trazo estaba situado el Hospital Antonio Lorena. Para la consolidación de esta vía se cortaron lotes definidos como áreas de cultivo (Figura 15).

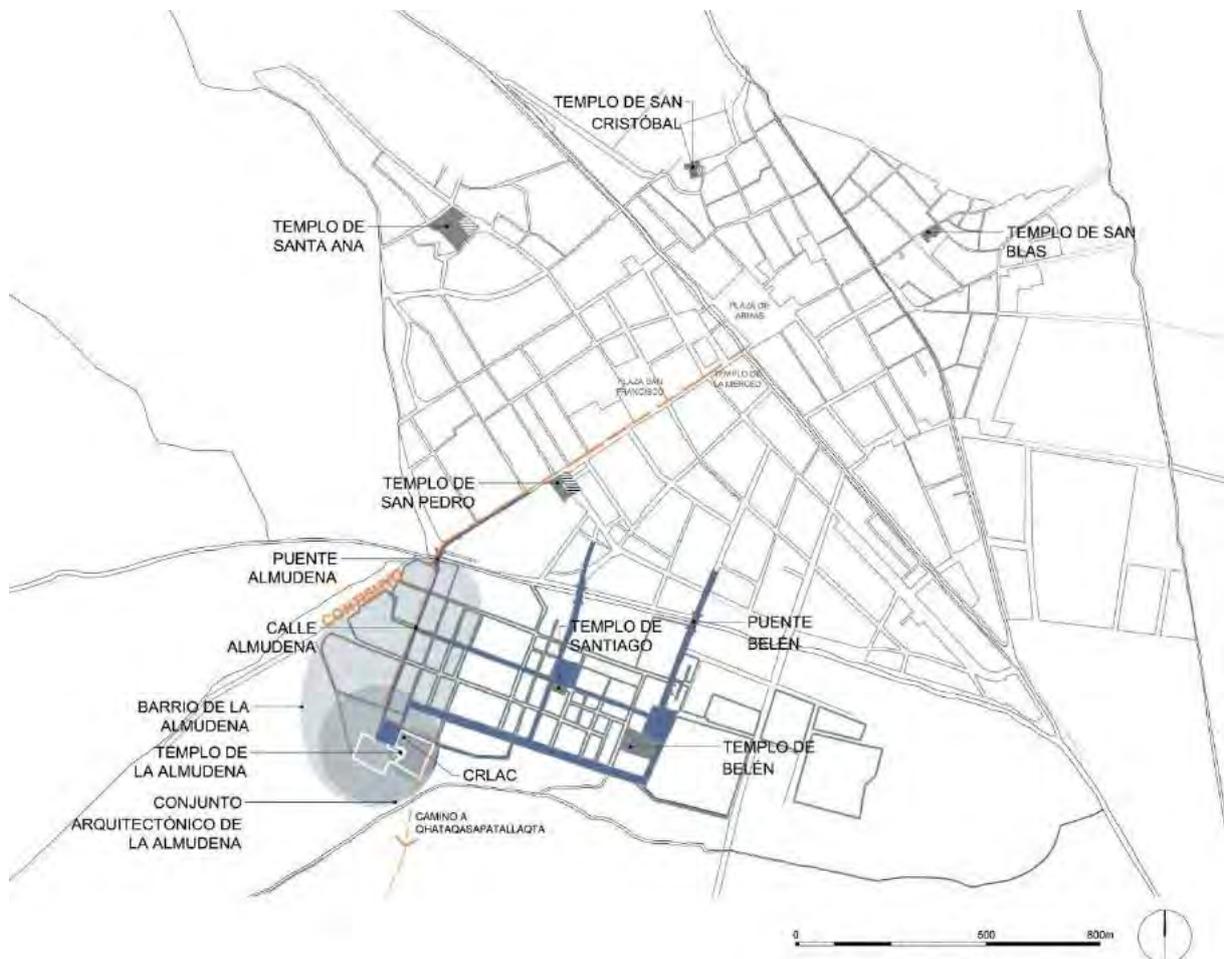


Figura 15. Plano del Cusco a mediados del siglo XX. Elaboración propia basada en el plano de Villegas Ormachea & Estrada Ibérico, 1990, gráfico N°10, p. 85.

La edificación de las zonas intermedias se produjo avanzado el siglo XX, “lo que demuestra el margen de aislamiento y desarrollo autóctono que tuvieron estas tres parroquias indígenas, que formaban parte de los antiguos barrios satélites” (Gutiérrez, 1981, p. 19).

## Periodo Contemporáneo

Después del terremoto de 1950 la ciudad se expandió más allá del denominado Centro histórico, debido a una fuerte migración campesina se ocuparon ciertas casonas deshabitadas en torno al mercado de San Pedro y los barrios de Belén y Santa Ana (Villegas y Estrada, 1990).



*Figura 16. Fotografía tomada desde la banda sur de la quebrada hacia la topografía del lado oeste. Se observa el hacinamiento en ambos lados del nacimiento de la quebrada. Archivo propio.*

Cusco tuvo mayor articulación con el resto del país y apertura al mundo gracias a la importación facilitada por la Compañía Ferroviaria Inglesa, por lo que en el tejido urbano se observa la aparición de ejes comerciales como la calle Tres cruces de oro que unía las estaciones ferroviarias de San Pedro y Wanchaq y la avenida Antonio Lorena que une el Conjunto arquitectónico de La Almudena y el Hospital Antonio Lorena. Este eje constituye actualmente uno de los corredores comerciales más importantes del distrito de Santiago, por ser una vía de ingreso a la ciudad desde el lado oeste.

Como se mencionó en el aspecto territorial de este análisis la manzana de La Almudena está delimitada por el Sur, por la depresión de la quebrada *Qorimachaqwayniyoc*, desde la cual la topografía es más accidentada y la paulatina ocupación de estos sectores dio lugar a la formación de una trama urbana diferente a la del nivel más bajo, con manzanas más irregulares y que siguen la sinuosidad de las curvas de nivel de las laderas. Este crecimiento informal sumado al nivel de inseguridad de este sector (APV Dignidad Nacional, Urb. Zarzuela Alta y Urb. Zarzuela Baja) llevan a generar una percepción de discontinuidad con relación a la avenida Antonio Lorena y las edificaciones situadas en la banda sur de la quebrada *Qorimachaqwayniyoc*, que en la actualidad se ha convertido en un espacio de recreación con terrazas de estancia y una zona común de lavandería al aire libre.

Por lo tanto, se podría decir que la trama urbana configurada entre los templos de La Almudena, Santiago y Belén está situada en el medio de tres estadios de crecimiento, el primero originado en el núcleo histórico, con base en la primigenia trama Inca y la posterior superposición española, la segunda originada en el periodo de consolidación colonial con la institución de las parroquias y después con la conformación de edificaciones religiosas, y sanitarias y la tercera donde la topografía se ve como determinante ante el crecimiento urbano y la falta de planificación. En consecuencia, el proceso de formación de la trama y tejido urbano del sector de estudio ha estado configurado por un proceso gradual y prolongado en el tiempo, delimitado por el río *Chunchulmayo* y las quebradas de *Saqramayo* y *Qorimachaqwayniyoc* como elementos naturales, configurado a partir de edificaciones religiosas y sanitarias, y por las vías que enlazan unas con otras y por último consolidado por las viviendas y el comercio que llenan los espacios intermedios en el proceso de crecimiento urbano.

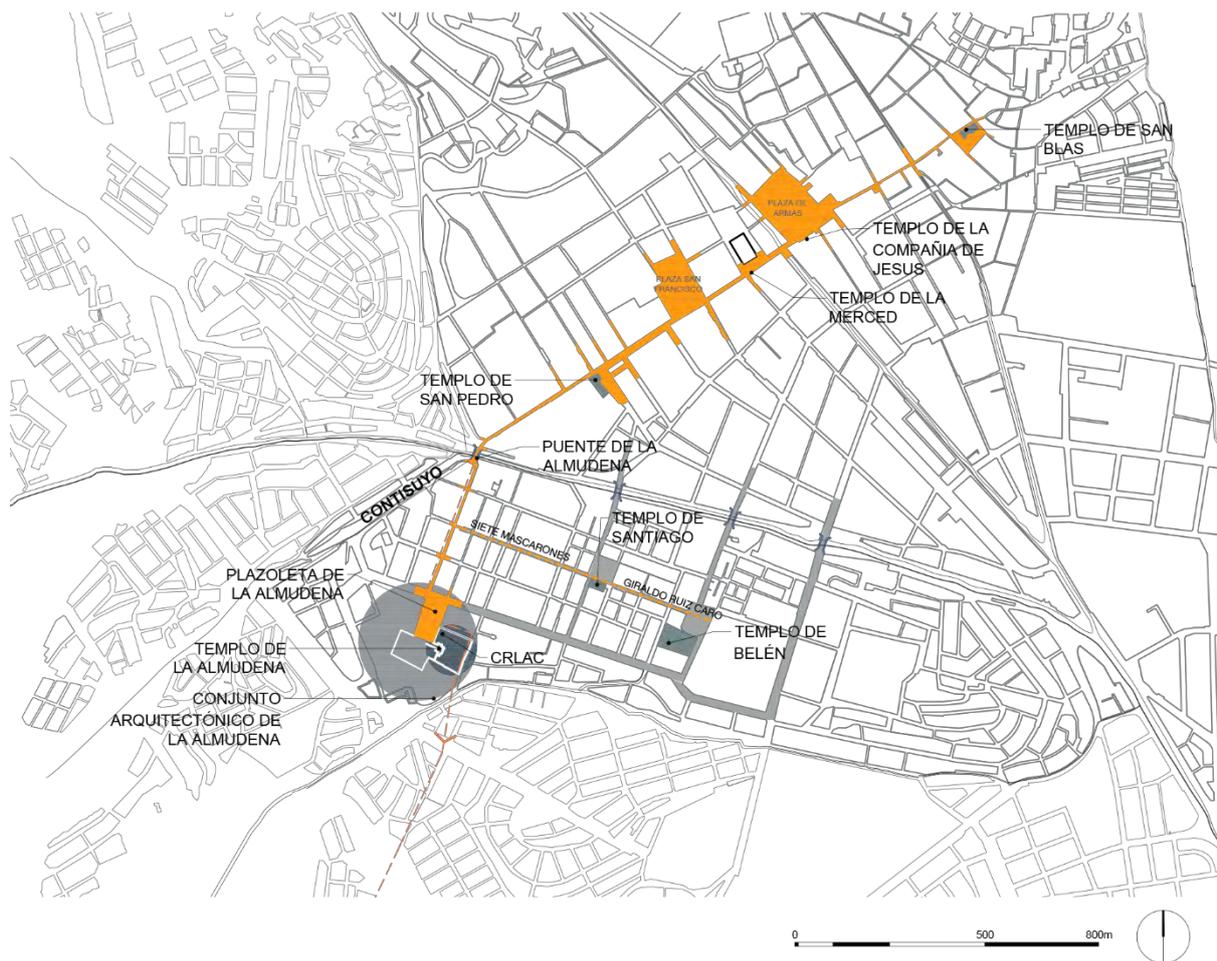


Figura 17. Plano del Cusco de inicios del siglo XXI. Se observa el recorrido del eje procesional en color naranja, desde el templo de San Blas, hasta la plazoleta de La Almodena y el templo del mismo nombre. También se observa la ramificación del eje que conecta con los templos de Santiago y Belén a través de las calles siete mascarones y Giraldo Ruiz Caro. Elaboración propia.

## CAPÍTULO III

### RESULTADOS: ESTUDIO DEL HECHO ARQUITECTÓNICO

El presente capítulo expone los apartados que dan respuesta al objetivo general de identificar el valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como hecho arquitectónico. Se subdivide en cuatro apartados en los que (1) se identifica y ubican las dimensiones del hecho arquitectónico, (2) se realiza una caracterización de la experiencia artística del hecho arquitectónico como obra de arte, (3) se evalúa la autenticidad y (4) se da la interpretación del significado cultural artístico.

#### 3.1. Identificación y ubicación del hecho arquitectónico

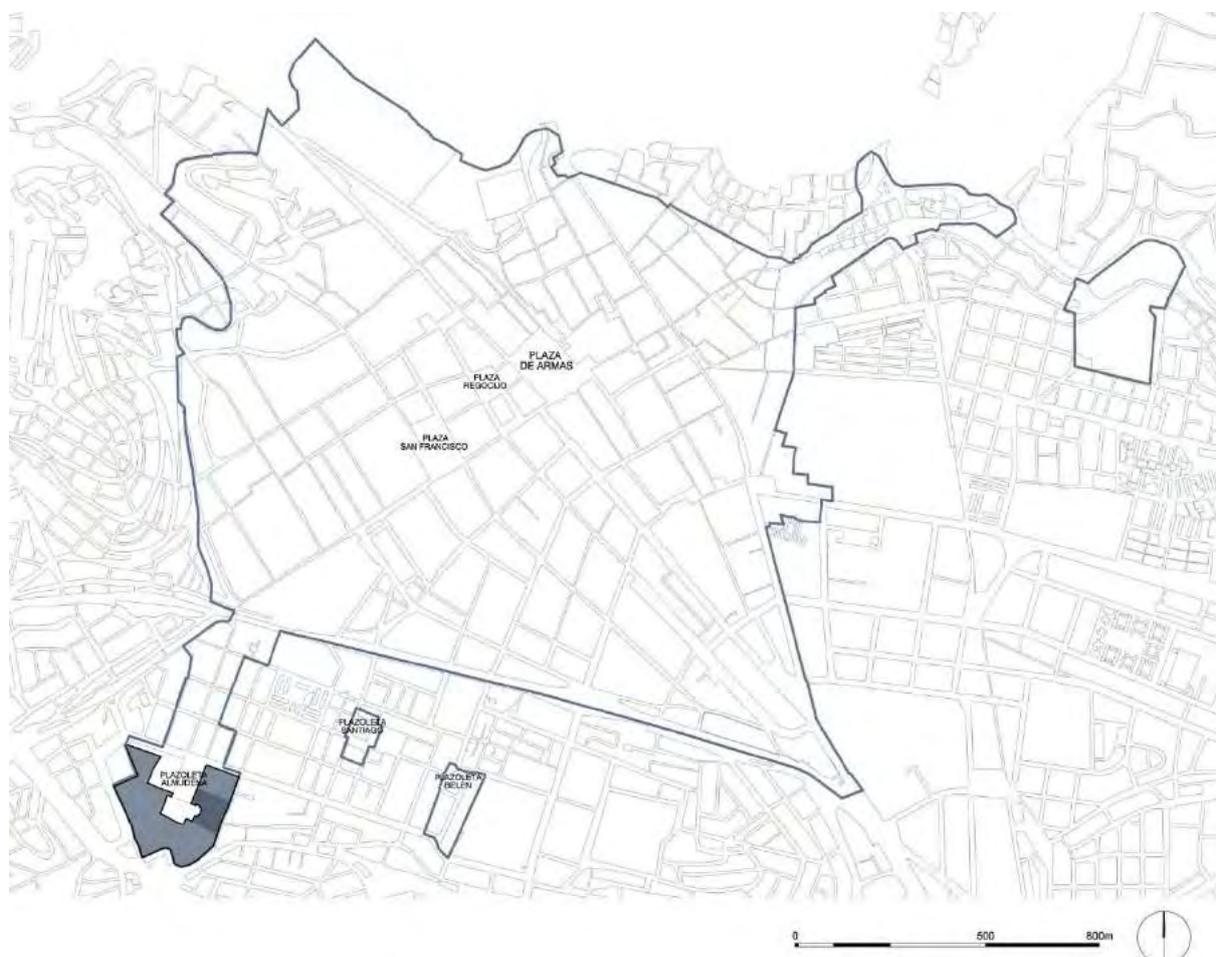


Figura 18. Plano de localización del Cementerio de La Almudena con relación a la delimitación del centro histórico del Cusco (en perímetro azul). Elaboración propia

Para identificar el hecho arquitectónico y ubicarlo en tiempo y espacio, es necesario entender las escalas o dimensiones que lo componen. La dimensión contexto urbano se

refiere a la escala más grande que engloba al hecho arquitectónico, en este caso el centro histórico del Cusco (Figura 18), el cual establece la relación con el área de estudio a través del tramo de 1.5km que conecta la plaza de Armas con la parte final del tramo anexo del eje procesional, el Conjunto Arquitectónico de La Almudena (CALA) (Figura 19).



*Figura 19. Plano de la distancia entre la plaza de Armas y el Conjunto Arquitectónico de La Almudena (CALA). Elaboración propia*

El CALA está ubicado en una manzana irregular del barrio de La Almudena, en el distrito de Santiago, al noroeste de la ciudad del Cusco y se conecta directamente a la red vial de la ciudad mediante la avenida Antonio Lorena (Figura 20). Este complejo está conformado por cuatro edificios, de origen colonial, republicano y contemporáneo (Figura 21): (1) el ex Convento-Hospital de los Betlemitas, (2) el Templo de La Almudena, (3) el Cementerio de La Almudena (CLA), y (4) el Centro psiquiátrico, organizados alrededor de un espacio urbano, la plazoleta de La Almudena (Figura 20).

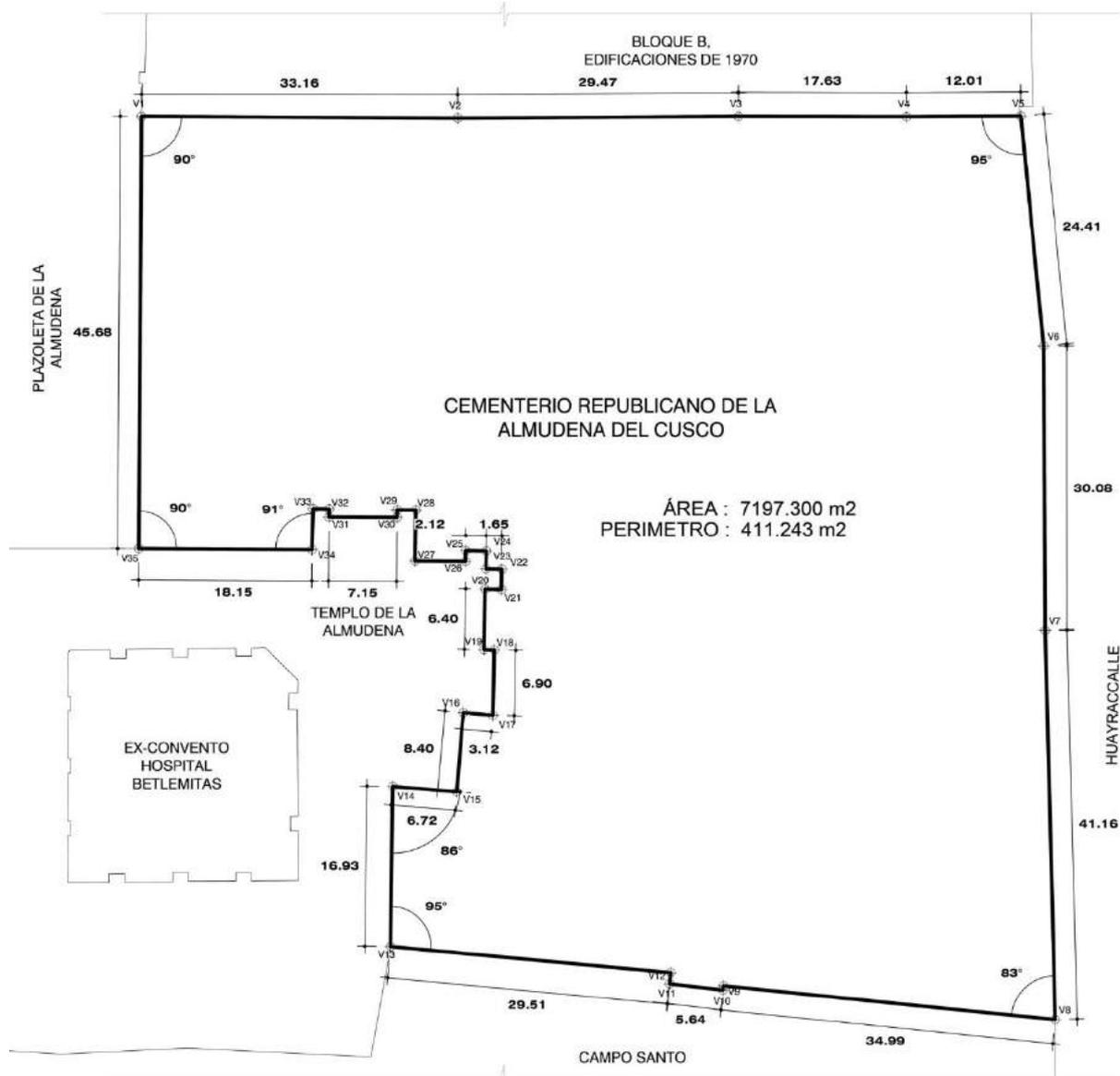
Del lado suroeste de la plaza, se ubica cronológicamente el primer elemento generador del espacio del conjunto, el antiguo Convento-Hospital de los Betlemitas; en el mismo lado, adyacente al primero, el Templo de La Almudena. Del lado este, se ubica el tercer elemento, el Cementerio de La Almudena; y finalmente del lado oeste, el Centro psiquiátrico.

La relación del Cementerio de La Almudena (CLA) con los demás componentes del conjunto arquitectónico se define de la siguiente manera: por el norte, colinda con el Templo, con el antiguo Convento-Hospital de los Betlemitas, declarado también como Patrimonio Cultural de la Nación el 28 de diciembre de 1972; con el Centro psiquiátrico, con la avenida Antonio Lorena y con la calle de la Urb. Puquin S/N; por el sur con el riachuelo *Qorimachaqwayniyoc*; por el este con la calle Huayracalle y por el oeste con la avenida Antonio Lorena (Figura 21).



cadáveres (3.1 en Figura 21), la segunda zona es donde se ubica el bloque republicano patrimonial (3.2 en Figura 21) y la última zona en adquirirse es donde se ubica el bloque con edificaciones de 1970 (3.3 en Figura 21). No obstante, a pesar de que la zona del Campo Santo se adquirió y utilizó primero, las construcciones y ampliaciones realizadas posteriormente en el sector fueron las últimas y responden a otro tipo de concepto de cementerio, denominado cementerio jardín.

La denominación de Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco (CRLAC), hace referencia al cementerio concebido durante los primeros gobiernos de la época republicana, como nueva tipología arquitectónica frente a la reforma sanitaria de la época, mandado a construir en 1845 en el área aledaña al Campo Santo que ya venía funcionando y considerando en su configuración interior la existente capilla Santo Roma; el mismo que está designado como bloque “C” en el Expediente técnico de declaratoria patrimonial como Monumento Integrante del Patrimonio Cultural de la Nación. Tiene un área de 7197.300 m<sup>2</sup> y un perímetro de 411.243 ml. (Figura 22).



CUADRO DE COORDENADAS

VERTICE	COORDENADAS PSAD 56		ANGULO INTERNO	DISTANCIA MTS.	AZMUT
	ESTE	NORTE			
01	176801.872	8503025.000	90°02'36"	33.16	111°14'03"
02	176832.763	8503012.000	178°21'19"	29.46	110°40'33"
03	176860.328	8503002.574	179°33'12"	17.63	111°07'56"
04	176876.768	8502996.220	179°35'20"	12.01	110°43'29"
05	176887.999	8502991.972	95°19'54"	24.41	195°23'21"
06	176881.521	8502969.437	174°39'23"	30.07	200°43'59"
07	176870.678	8502940.318	176°48'27"	41.16	199°32'26"
08	176857.109	8502901.325	82°38'56"	34.99	296°53'30"
09	176825.800	8502917.330	269°57'33"	0.45	26°53'30"
10	176825.686	8502916.929	90°00'00"	5.64	297°59'46"
11	176820.691	8502916.553	91°33'12"	1.20	26°22'06"
12	176821.223	8502920.626	270°00'00"	29.51	296°22'36"
13	176794.783	8502933.740	84°31'16"	16.93	21°51'20"
14	176801.085	8502949.452	86°4'3"	6.72	115°47'17"
15	176801.132	8502948.531	270°00'00"	8.40	25°47'17"
16	176810.789	8502954.097	89°33'32"	3.12	119°13'46"
17	176810.587	8502952.718	270°02'17"	6.90	22°11'28"
18	176816.193	8502959.107	270°00'00"	1.10	292°11'28"
19	176815.175	8502958.523	90°00'00"	6.40	22°11'28"
20	176817.592	8502956.449	90°00'00"	1.70	112°11'28"
21	176817.592	8502964.805	90°00'00"	2.15	22°11'28"
22	176819.979	8502968.797	270°00'00"	1.65	292°11'28"
23	176818.451	8502967.421	90°5'24"	1.90	22°06'04"
24	176819.168	8502969.180	270°00'00"	2.15	292°11'28"
25	176817.177	8502969.992	270°00'00"	1.15	292°11'28"
26	176818.743	8502968.927	90°47'31"	5.90	291°24'25"
27	176811.809	8502970.862	89°28'29"	5.40	21°55'57"
28	176813.825	8502975.870	270°34'17"	1.95	291°21'59"
29	176812.009	8502976.580	268°48'23"	0.80	292°33'16"
30	176811.702	8502975.841	91°11'47"	7.15	291°21'29"
31	176805.042	8502978.446	86°48'13"	0.85	22°33'16"
32	176805.358	8502979.223	271°11'37"	1.70	291°21'59"
33	176803.786	8502979.850	268°48'23"	4.30	292°33'16"
34	176802.137	8502975.879	91°11'37"	18.15	291°21'59"
35	176785.234	8502982.490	90°00'00"	45.68	20°44'17"



Figura 22. Plano perimétrico del CRLAC. Elaboración propia basada en el plano perimétrico del Expediente Técnico de Declaratoria (INC, 2010).

El CRLAC prioritariamente está conformado por la Capilla Santo Roma y por siete cuarteles distribuidos a lo largo de la calle principal que da ingreso al cementerio y a lo largo de la calle secundaria que interseca a la principal perpendicularmente y que lo comunica con los otros dos bloques (Figura 23).

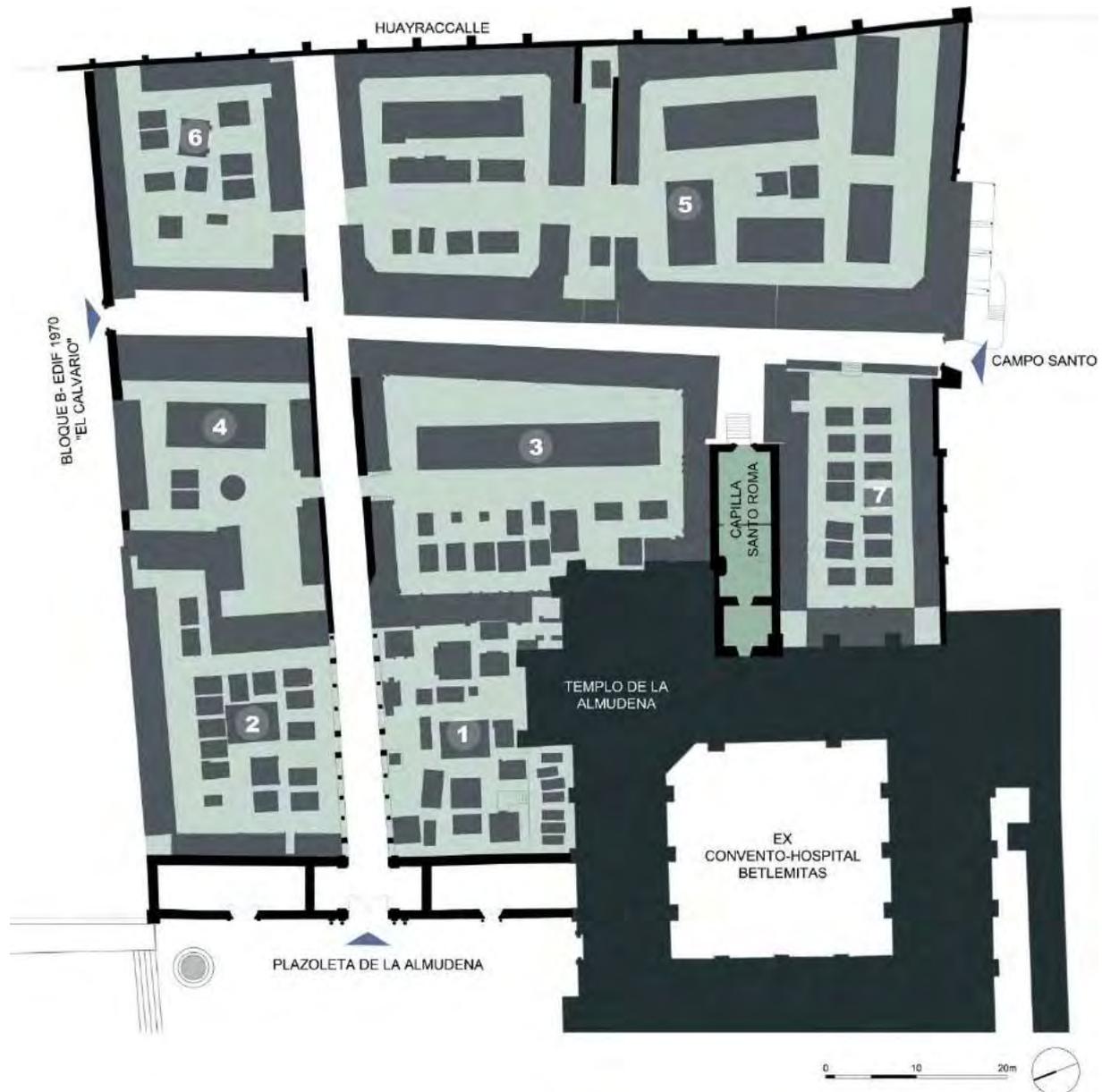


Figura 23. Componentes internos del bloque patrimonial "C" (CRLAC). Elaboración propia

Sin embargo, también está compuesto por distintos elementos o “marcos” que podrían clasificarse de acuerdo a características urbanas y arquitectónicas, del mismo modo en que se compone una ciudad. En este sentido, para hacer una lectura de la espacialidad interna del cementerio y descifrar sus peculiaridades se ha optado por verla como un tipo de ciudad

amurallada peatonal donde los dos ejes de circulación serían los troncos y directrices ortogonales que estructuran y ordenan el espacio interior del cementerio y a partir de los cuales se ramifican los siete cuarteles. Entonces los cuarteles tomarían el papel de barrios o distritos con personalidades y límites fuertemente marcados, con distintas tipologías de edificaciones funerarias organizadas en su perímetro e interior y con un único nexo con la calle para ingresar o salir de ellos.

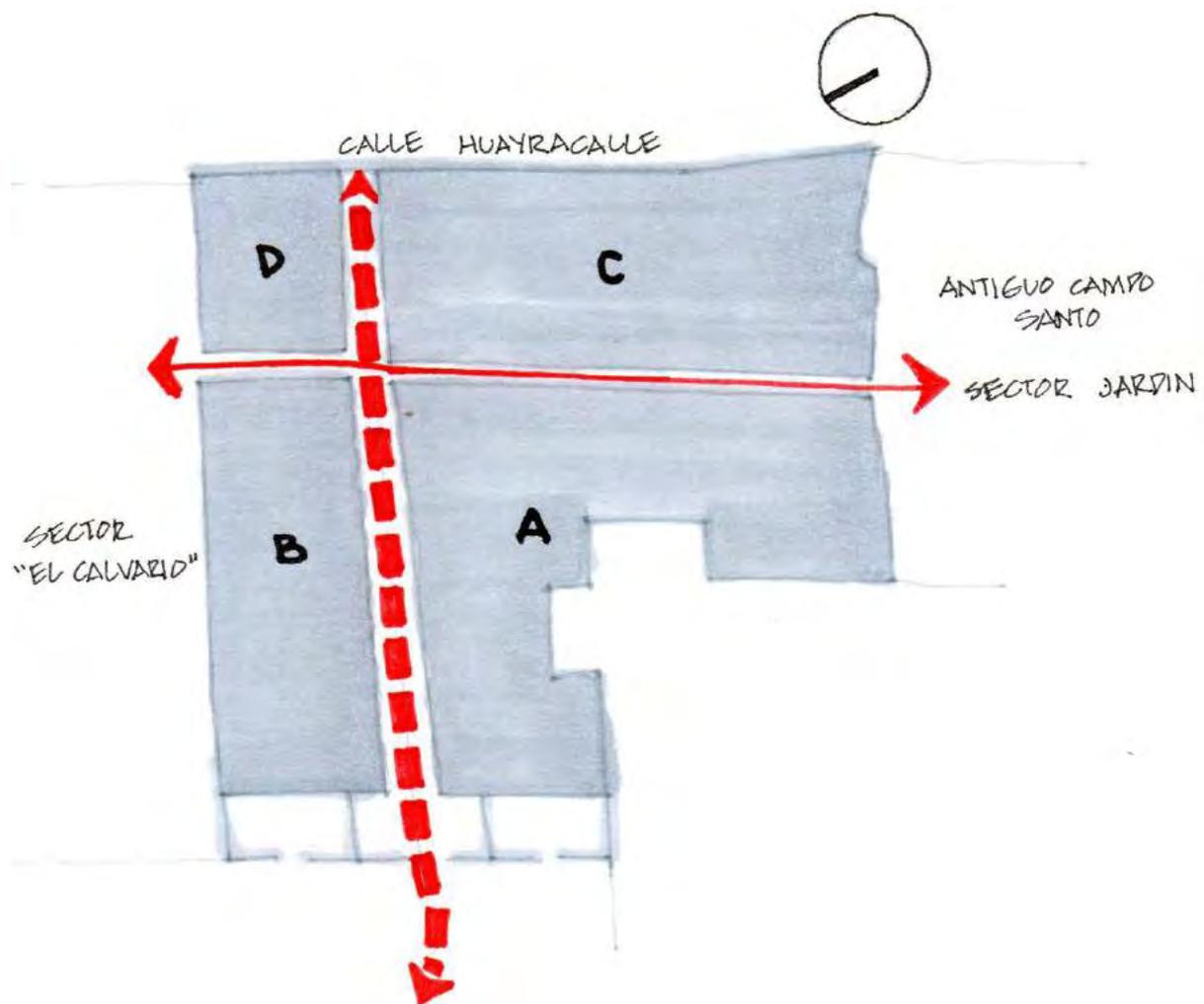


Figura 24. Dibujo esquemático de las macro manzanas y los ejes troncales que las circundan.

Los conjuntos de cuarteles que colindan entre sí, pasarían a verse como manzanas o macro manzanas. Sin embargo, al contrario que en una ciudad, las manzanas del CRLAC no están bordeadas completamente por calles, sino únicamente en dos de sus lados por los dos ejes

troncales de circulación (Figura 24); los demás lados están configurados por los muros limítrofes del cementerio y por las edificaciones históricas del contexto.

No obstante, cabe resaltar que una de las principales diferencias con la ciudad radica en la escala de la morfología urbana, ya que las principales unidades arquitectónicas están diseñadas de acuerdo a la función de las mismas, lo que se relaciona con el número y la forma de las inhumaciones; dejando como resultado distintas dimensiones, formas y espacios a los de una ciudad proyectada para la vida del ser humano.

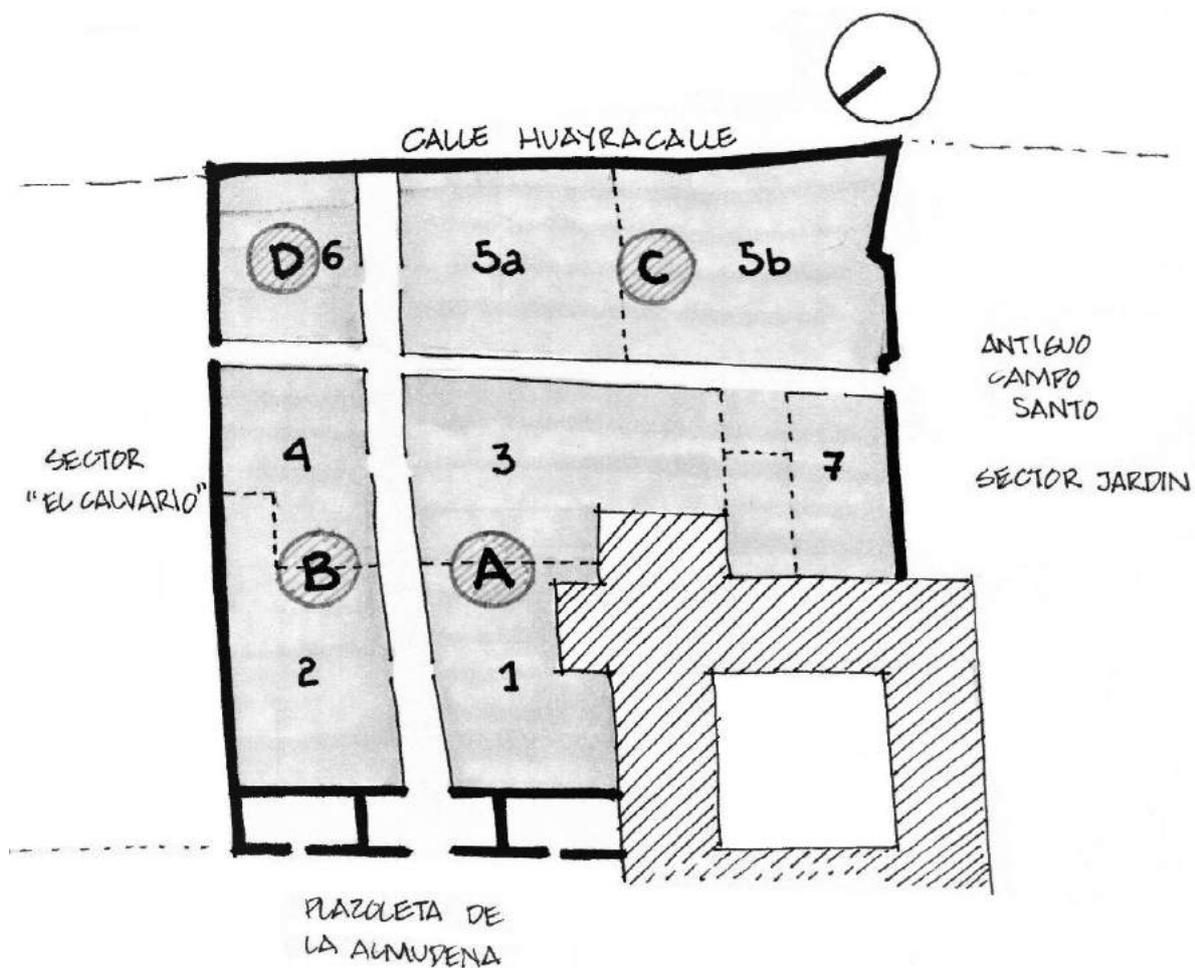


Figura 25. Dibujo esquemático de la denominación de macro manzanas y cuarteles del CRLAC.

Entonces, con la finalidad de organizar y referir de forma práctica cada macro manzana y cuartel en la investigación, se ha procedido a nombrar las aglomeraciones, es decir macro manzanas y manzanas, con las cuatro primeras letras del abecedario (Figura 24 y Figura 25);

y a numerar los cuarteles de acuerdo al orden en que se presentan en el recorrido de derecha a izquierda (Figura 25); cabe aclarar que estas denominaciones no se utilizan en la actualidad.

De esta manera, se observa que el CRLAC está compuesto morfológicamente por tres macro manzanas (A, B, C) y una manzana (D) de menor tamaño. La macro manzana “A” es la de mayor tamaño tiene un área de 2351.22 m<sup>2</sup>, se encuentra formando el ángulo interno de la planta en forma de “L” del CRLAC, y ocupa la zona oeste contigua a la edificación del templo de La Almudena, al segundo claustro del exconvento-hospital de Betlemitas y al volumen de ingreso del cementerio. Estas colindancias determinan su forma irregular. La disposición de la capilla Santo Roma y de tres cuarteles en su interior establecen los cuatro ingresos que posee desde la circulación general (Figura 25). Frente al lado noreste de esta zona se ubica la macro manzana “B”, tiene un área de 1299.29 m<sup>2</sup>, forma de paralelogramo y también colinda por el norte con el volumen de ingreso del cementerio. Esta zona abarca dos cuarteles y dos ingresos directos a cada uno de ellos desde el eje principal (Figura 25).

Por otro lado, la macro manzana “C” del lado suroeste es la segunda más grande con 2157 m<sup>2</sup>, tiene la forma de un trapecoide asimétrico y colinda con el muro de adobe que da a la calle Huayracalle, El único ingreso que lo conecta con la parte final del eje principal establece una circulación interna por filtración para llegar al segundo sector del gran cuartel (Figura 25).

Finalmente, en la esquina este del cementerio se ubica la manzana “D” de 557.2 m<sup>2</sup> constituida por el cuartel más grande que se compone de dos sectores (Figura 25).

Dada la magnitud de esta “ciudad” cementerio, es necesario delimitar la investigación en la dimensión calle-cuartel a los dos ejes troncales y a cinco cuarteles contenidos en las macro manzanas A y B de los siete cuarteles del CRLAC (Figura 26).

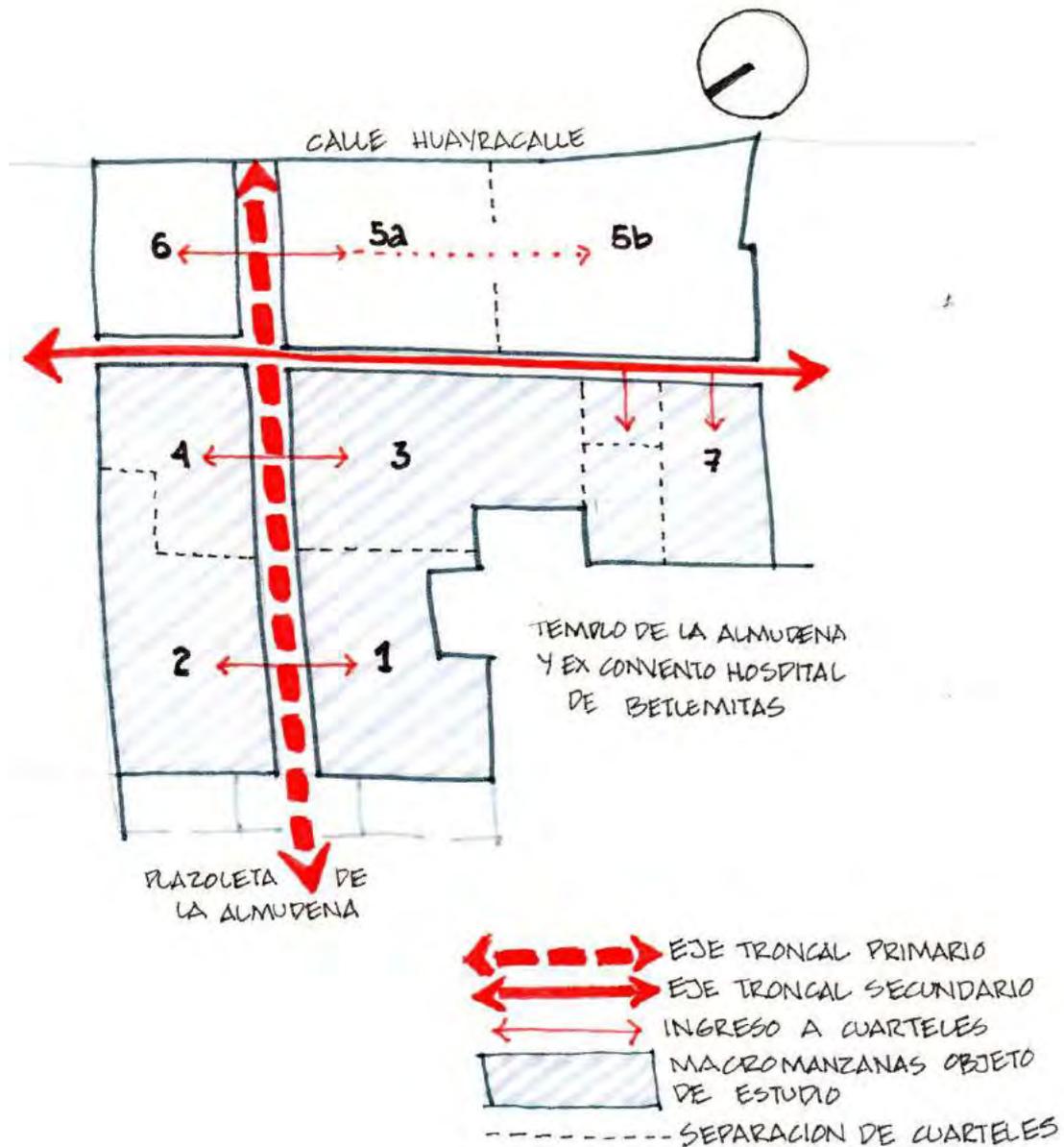
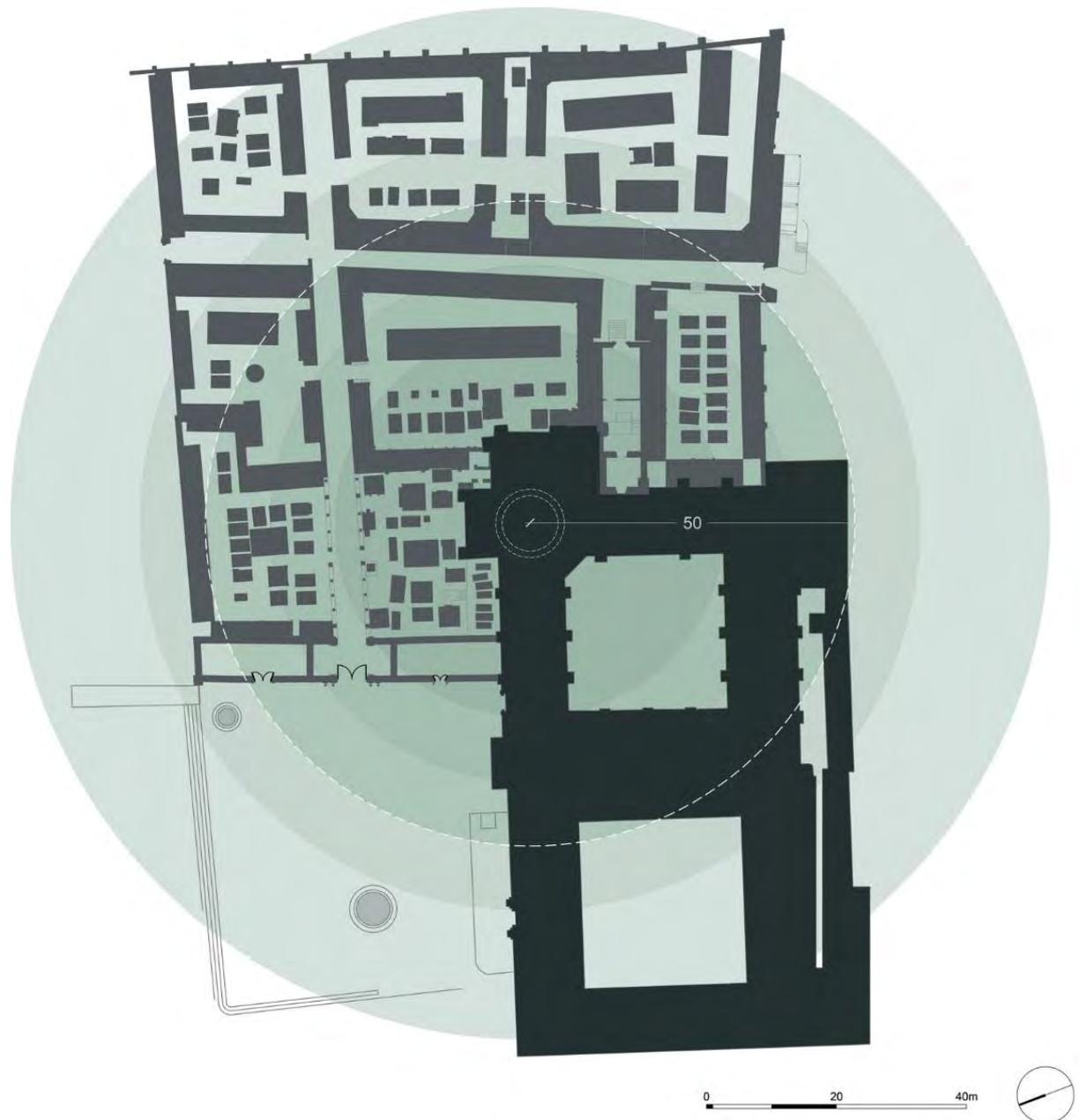


Figura 26. Dibujo esquemático de la ramificación de ingresos a cuarteles y a la capilla Santo Roma derivada de la grilla de circulación base formada por los ejes troncales.

La selección se hace de manera no probabilística, tomando en cuenta su pertenencia al núcleo del Conjunto Arquitectónico de La Almudena y por ende su importancia para la imagen urbana interior del CRLAC. Se ha determinado una circunferencia de 50m de radio con centro en la cúpula del templo de La Almudena como el área a considerar como el núcleo del CALA, abarcando no solo el segundo claustro del exconvento-hospital de los Betlemitas, el templo de La Almudena, la capilla Santo Roma, los ejes de circulación del CRLAC, el

edificio de ingreso al CRLAC, sino también el área de mayor valor histórico contenido en la macro manzana “A” y la macro manzana “B” (Figura 27).



*Figura 27. Plano Poché del CRLAC. Se observa el radio de 50m del núcleo del CALA.*

Esta dimensión responde al área hasta donde la cúpula del templo es visible y por lo tanto, se toma como referencia de orientación y tensionante visual, además que bajo esta área de influencia se sitúan los sectores con mayor valor histórico.

### **3.2. Caracterización de la experiencia artística del hecho arquitectónico del CRLAC**

La caracterización arquitectónica del CRLAC presenta los rasgos trascendentales encontrados en su configuración como hecho arquitectónico y que permiten considerarlo como una obra de arte. Estos enunciados surgen como resultado de la experiencia fenomenológica que se tiene del objeto de estudio y de su contexto en diferentes niveles de estructuración, es decir, desde el recorrido que se hace desde el contexto exterior continuando por el Conjunto Arquitectónico de La Almudena y el propio CRLAC como edificio contenedor de distintos elementos, pasando por el enfoque detallado de las principales unidades organizativas que lo componen – calles y cuarteles –, hasta los monumentos funerarios que coadyuvan a descollar la experiencia espacial del CRLAC. De esta manera, se tienen cuatro dimensiones a desarrollar: (1) contexto urbano, (2) conjunto arquitectónico, (3) objeto arquitectónico, (4) calle-cuartel.

La experiencia fenomenológica se nutre de tres campos principalmente, el primero de orden analítico lo conforman los datos históricos referentes a la tipología arquitectónica y a la configuración de la ciudad del Cusco como entorno del CRLAC, el segundo campo se compone de las características intrínsecas objetivas (espaciales y formales) de orden físico, recogidas mediante la observación, y de las características simbólico-expresivas. Por último, la propia percepción y las sensaciones que se tienen como observador en primera persona constituyen el tercer campo. En este sentido, el instrumento principal y más completo que ayuda a develar los hilos que entretejen el carácter de obra de arte del hecho cultural es la propia experiencia de recorrer el espacio. Esta actividad de connotación vivencial permite reconocer el espacio a través de la interacción e integración de distintos tipos de información provenientes de los campos de la cultura e historia, el propio objeto, y la experiencia misma con el medio. Los enunciados resultantes de esta experiencia son los que después pasarán por la evaluación de la autenticidad y posterior interpretación del significado cultural artístico.

La generación de enunciados por niveles de estructuración obedece a la necesidad de hacer visible la aportación de cada esfera contextual-espacial a la experiencia y apreciación artística del objeto de estudio, así como de evidenciar el significado y el rol que cumplen en la configuración y valoración artística del Cementerio Republicano de La Almudena.

### **3.2.1. Dimensión contexto urbano**

La caracterización a nivel de contexto urbano tiene por objetivo describir la ubicación y emplazamiento del objeto patrimonial, lo que implica describir no solo las condiciones presentes sino también los factores que se consideraron y condicionaron su ubicación en la época que se materializó. De este modo, resulta necesario recrear la percepción de la ciudad de aquel entonces; para lo cual se encuentra como el instrumento más idóneo y completo, uno de los atributos espaciales propuestos en el marco teórico, el recorrido. Además, se describirán los demás atributos espaciales (límite, umbral, trama y tejido urbano) que se van encontrando y percibiendo en el camino, y se asociarán con los datos históricos encontrados en capítulos anteriores. Esta actividad de connotación vivencial permite reconocer el espacio a través de la interacción con los atributos espaciales y de aprovechar dicha conexión para traer a la memoria los datos históricos que permiten entender su origen y posición actual, pudiendo tener como resultado de la relación vivencia - objeto material - información histórica, el significado y el rol que cumplen en la configuración y valoración artística del Cementerio Republicano de La Almudena.

En ese sentido, el trayecto más apropiado para el propósito expuesto, por el sentido lineal, la fácil orientación y especialmente por su valor histórico y su papel como eje de expansión colonial, es el segmento de un kilómetro y medio del eje procesional (Figura 19), que va desde la Plaza de Armas hasta el Conjunto Arquitectónico de La Almudena, siguiendo el camino del *Contisuyo* (Figura 28).

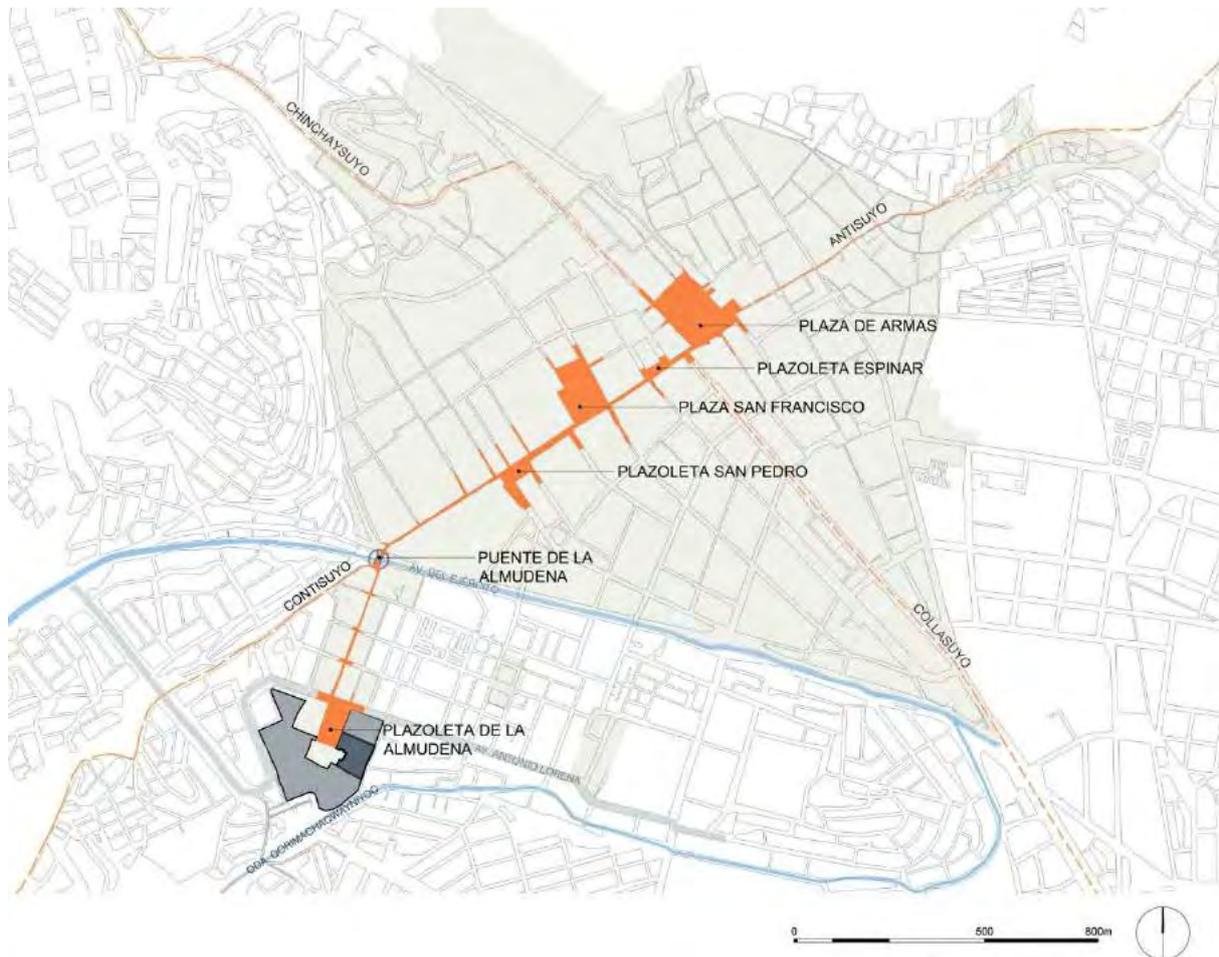


Figura 28. Diagrama del tramo de eje procesional que se recorre desde la plaza de Armas hasta la plazoleta de La Almudena. Se observa también el quiebre-umbral en el puente de La Almudena. Elaboración propia.

La localización del Cementerio Republicano de La Almudena no sigue la situación tradicional de cementerio extramuros, debido a la inexistencia de murallas como elementos arquitectónicos que hayan cumplido con la función de defensa de la ciudad del Cusco en la época colonial, por lo que tampoco se distinguía explícitamente el estar dentro del estar fuera de la ciudad. En una ciudad como Cusco, con ríos y quebradas que la atraviesan y que demarcan claramente las zonas de ocupación, la percepción de lejanía se presenta a través del cruce de ciertos límites físicos y perceptuales; unos de origen natural y otros con origen en la idea de límite.

**El cruce de límites y arco umbrales como referente de localización y pauta urbana.**

Iniciando el recorrido del eje procesional, por la esquina inferior sur de la plaza de Armas en dirección al Contisuyo (Figura 28), se advierte de antemano la presencia de innumerables

arcos en el trayecto ascendente; las arquerías no solo rodean la plaza de Armas, sino también la calle mantas que antecede el Templo de la Merced, el ex hotel Cusco y el trayecto que los une. La variedad de tamaños, profundidades y materiales de las fenestraciones en forma de arco de las distintas edificaciones que se revelan en la ruta, especialmente las de tipología religiosa, condicionan la mirada a buscar formas afines y discernir, a través de su parentesco o ausencia, los periodos de construcción de dichas edificaciones y del contexto inmediato que las circunda (Figura 29).

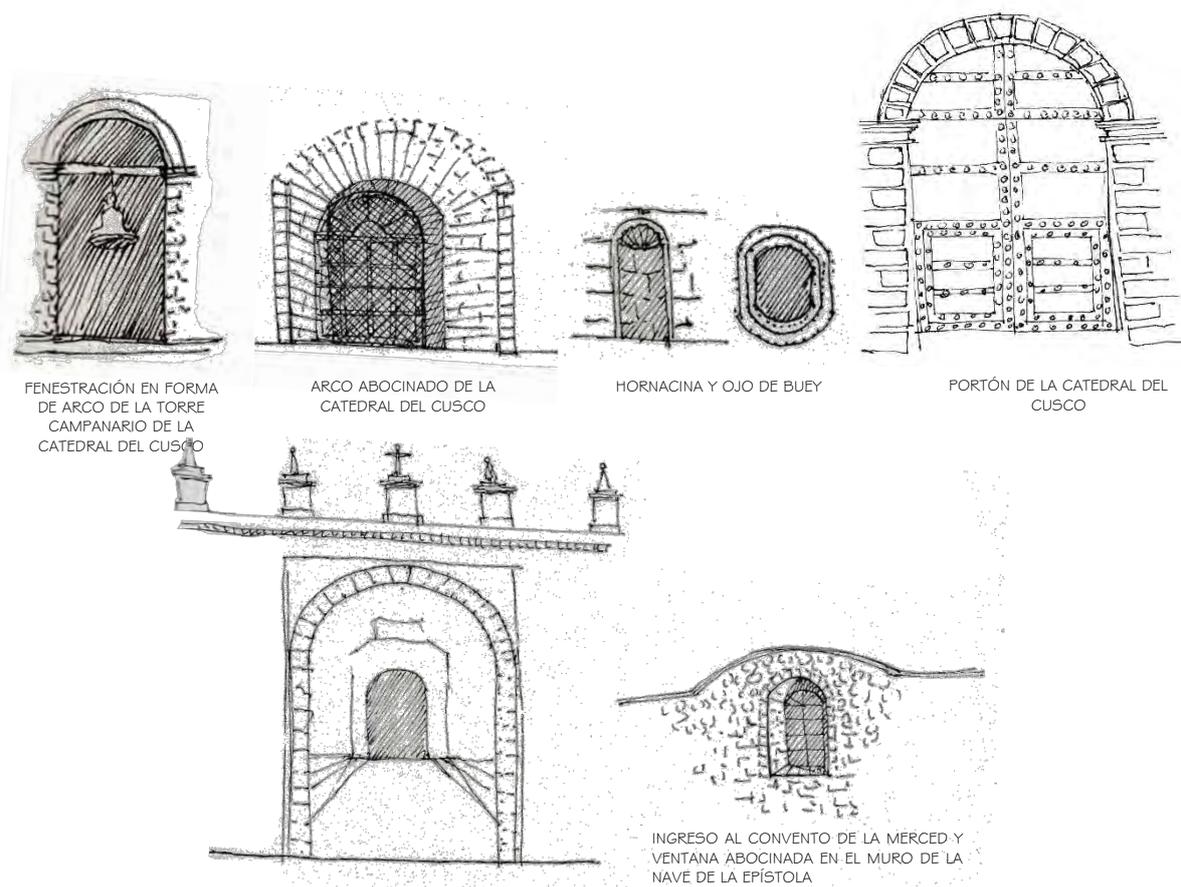


Figura 29. Dibujo de diversos elementos arquitectónicos con forma de arco encontrados en el trayecto ascendente desde la plaza de Armas.

En el punto más alejado, alzando la vista, se distingue tensionando y direccionando la mirada el arco de Santa Clara (Figura 30) como un cuadro plano y único destino seguro en esta dirección, más allá de él no se prevé el camino. Al llegar a él, la percepción plana cambia y se experimenta el umbral espacial y temporal que existe en el cruce de los arcos. Este monumento republicano de estilo neoclásico está compuesto por un arco principal, de paso

vehicular y de otros dos de menor altura de paso peatonal, situados simétricamente respecto al eje. La menor altura de los arcos peatonales demarca la profundidad del espacio a atravesar y anuncia notoriamente su papel como umbral urbano. Cruzarlo confirma la sospecha, la ciudad de enfrente es diferente a la dejada atrás. El ancho de la calle Santa Clara es mayor a las anteriormente transcurridas y las vistas hacia las calles secundarias que derivan del eje, carecen de la misma calidad e imponencia de las anteriores.

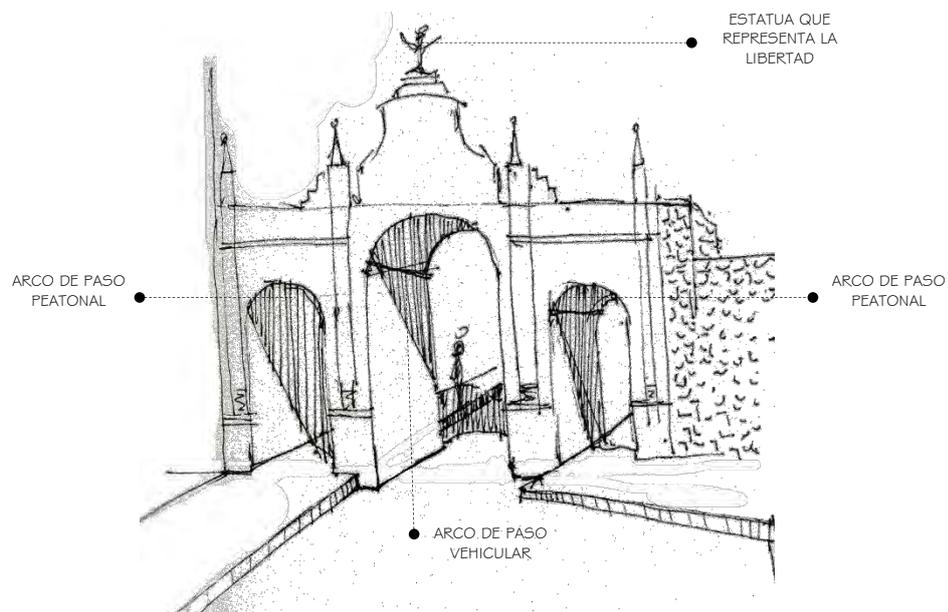


Figura 30. Dibujo hecho del arco de Santa Clara desde el lado de la plaza San Francisco.

La direccionalidad hacia el antiguo suyo es guiada por el muro inca que forma parte de la plataforma base del Colegio Ciencias y por los arcos sucesivos superiores; mientras que la perspectiva es guiada por las torres campanario del Templo de Santa Clara y el Templo de San Pedro (Figura 31).

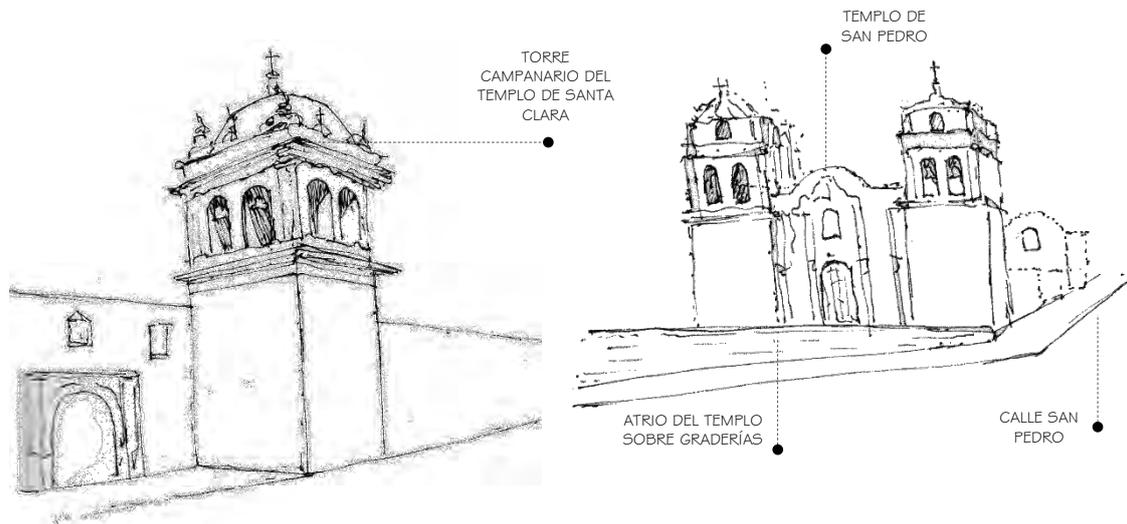


Figura 31. Dibujo de los templos de Santa Clara y San Pedro.

En este punto, es pertinente preguntarse por la razón de tal cambio. Para ello hace falta recordar que, en la etapa de transición (1534-1560) con el establecimiento de parroquias como unidades organizativas y la institución de las cinco primeras en torno a la Parroquia Matriz, se tenía a la calle Matará y al sector donde se ubica el Arco de Santa Clara (Figura 32) como límite de la Parroquia Matriz (Martínez, 2015, p. 132); por lo que es lógico percibir diferencias entre el sector de la parroquia principal y la parroquia del Hospital de Naturales, actual barrio de San Pedro, instituida en los primeros años de la etapa de consolidación (1560-1650) del periodo colonial, dado que responden a diferentes momentos de urbanización (Figura 33).

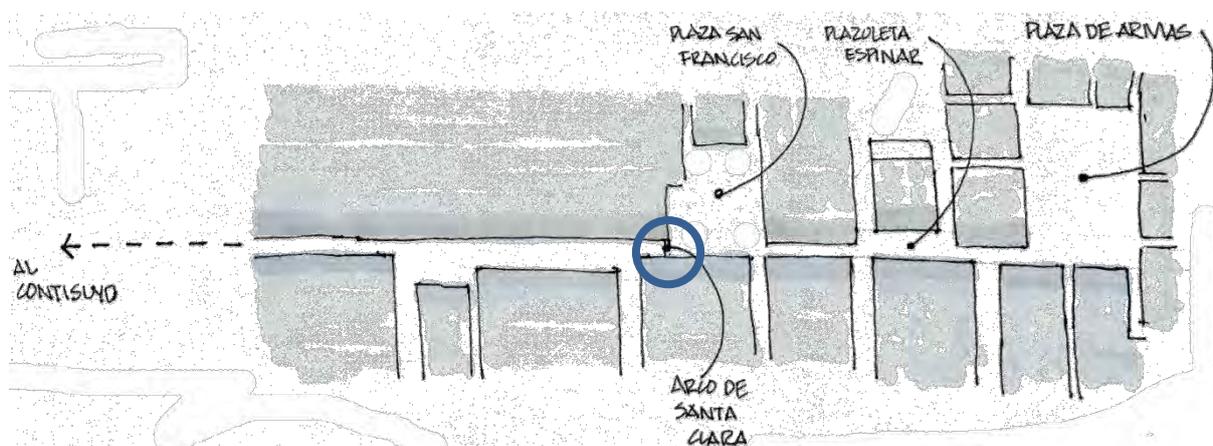


Figura 32. Dibujo del tramo de recorrido desde la plaza de Armas hasta en ingreso a la calle Hospital. Se señala con un círculo azul la ubicación del arco de Santa Clara.

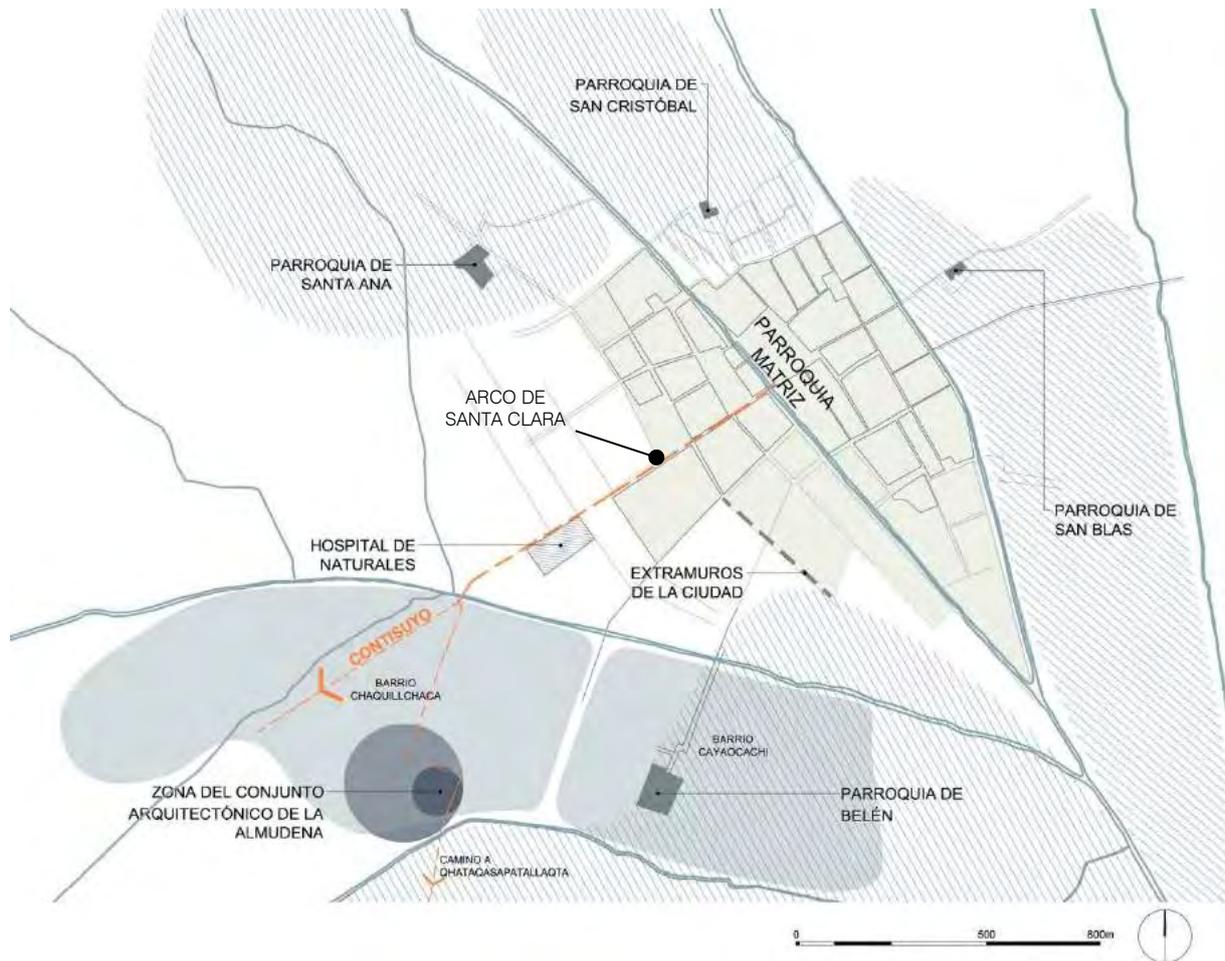


Figura 33. Plano de la ciudad del Cusco en época colonial. Se señala en amarillo el área que abarcaría la parroquia matriz. Elaboración propia.

De esta forma, el carácter de límite espacio temporal del arco de Santa Clara surge a partir de la idea de límite del Cusco colonial vinculada al lugar donde se ubica, para después concretarse en la construcción que conmemora la Confederación Perú-Boliviana. Además, constituye el primer hito y umbral urbano que se atraviesa en el camino al antiguo suyo para llegar al Cementerio de La Almudena.

Continuando el recorrido por la calle San Pedro y la calle Hospital, se aprecia una reducción en el ancho de la calle (Figura 34) y en la escala de las edificaciones que la acompañan. Los edificios son viviendas tradicionales de uno y dos pisos con negocios locales de uso mixto en el primer nivel, portadas de piedra que dan ingreso a los zaguanes y balcones predominantes, en virtud de su escala frente a la angosta calle (Figura 35). Este conjunto de características da la impresión de estar en la calle principal de un barrio, donde toda la gente

se conoce y se puede identificar al foráneo. Sin embargo, la gentrificación <sup>25</sup> mayormente presente en torno a la plaza de Armas ha llegado hasta este sector y el tránsito es compartido por lugareños y extranjeros. Algunas viviendas se han convertido en hoteles y hostales y los antiguos locales comerciales de cabinas de internet, pollerías y boticas han optado por propuestas más atractivas para los turistas como cafés y restaurantes.

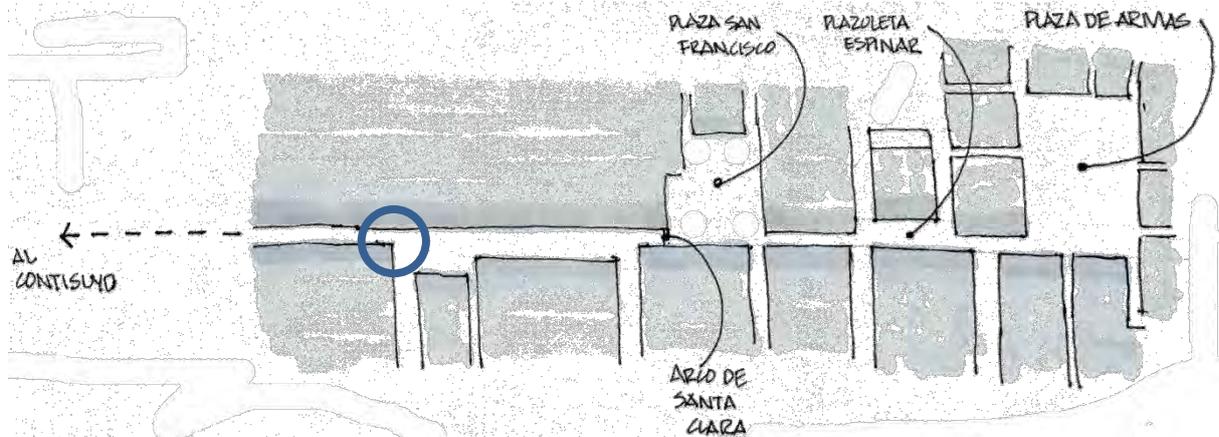


Figura 34. Dibujo del tramo de recorrido desde la plaza de Armas hasta en ingreso a la calle Hospital. Se señala el inicio de la reducción del ancho de la calle San Pedro.

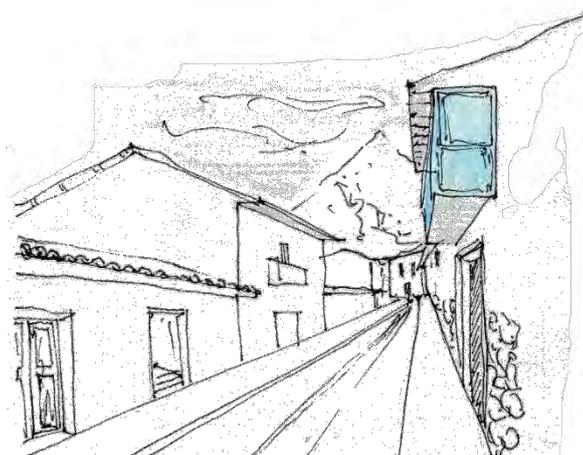


Figura 35. Dibujo del panorama de un tramo de la calle Hospital. Se observa al final de la perspectiva el quiebre hacia el puente de La Almudena.

Visualizando lo que aparente ser el final de la calle Hospital se presenta un quiebre en el tejido urbano (Figura 36). En el recorrido hasta aquí, el camino de aproximadamente un

<sup>25</sup> Término referido al alquiler de viviendas para uso turístico, hecho que se relaciona con la necesidad de generar una ganancia por parte de los lugareños, lo cual es considerado como incentivo subyacente a la gentrificación más importante que la preferencia de los consumidores según un alcance más amplio acercado por Smith, Neil. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012 [1996], p. 110.

kilómetro, había sido recto y lineal, sin giros inesperados, por lo que no prever como sigue genera desasosiego. Al ceder ante el giro que insinúa la calle, el panorama se extiende a los extremos y por debajo de la línea de horizonte, se expone en primer plano el cruce de tren perpendicular al camino, luego el puente de La Almudena y en último plano, la variopinta de fachadas entre las que se encuentra resguardada, poco exhibida y adosada a la pared de la casa de enfrente, la cruz colonial del puente (Figura 37). Esta cruz podría indicar el final de un camino y con su posición central, poner en duda la decisión de qué nuevo camino elegir, si la bifurcación del *Qhapaq Ñan* de la derecha, que conduce al sitio arqueológico de *Qhataqasapatallaqta* e inicia con la calle Almudena, franqueada por la fachada lateral de una casa de adobe con techo a dos aguas y escasas ventanas; o el camino de la izquierda, que continúa al *Contisuyo* por la calle *Malampata* con casas de concreto poco estimulantes.

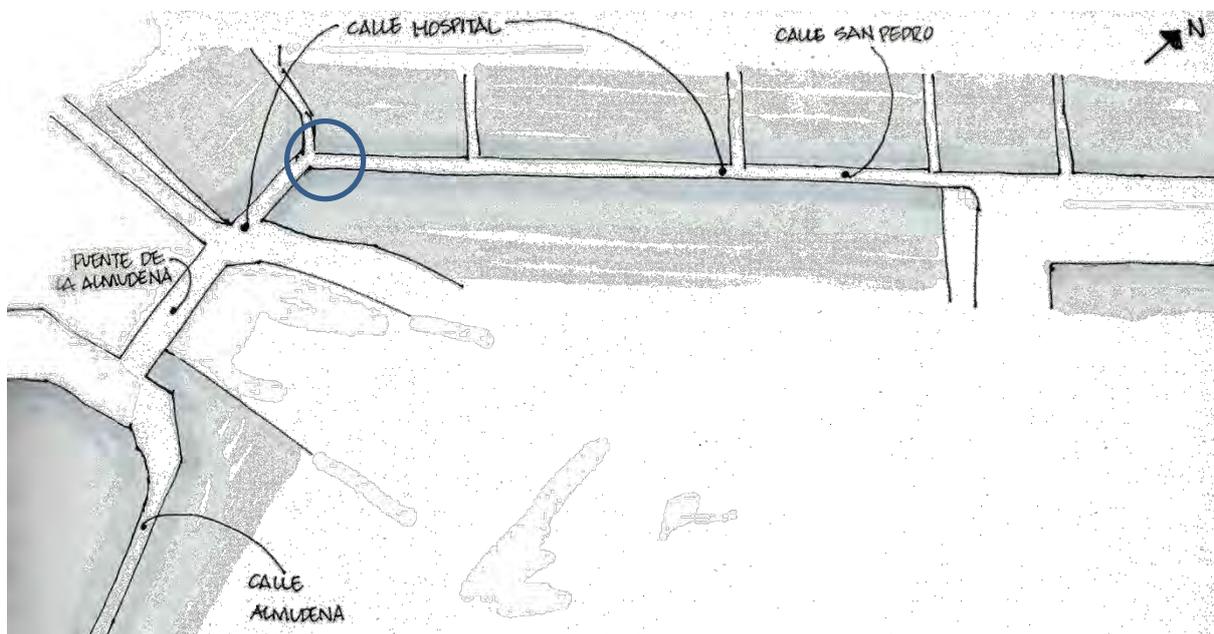


Figura 36. Dibujo del tramo de recorrido desde la plazoleta de San Pedro hasta la cuesta de la calle Almudena. Se señala con un círculo azul el quiebre en el eje del Contisuyo para para cruzar el puente de La Almudena.

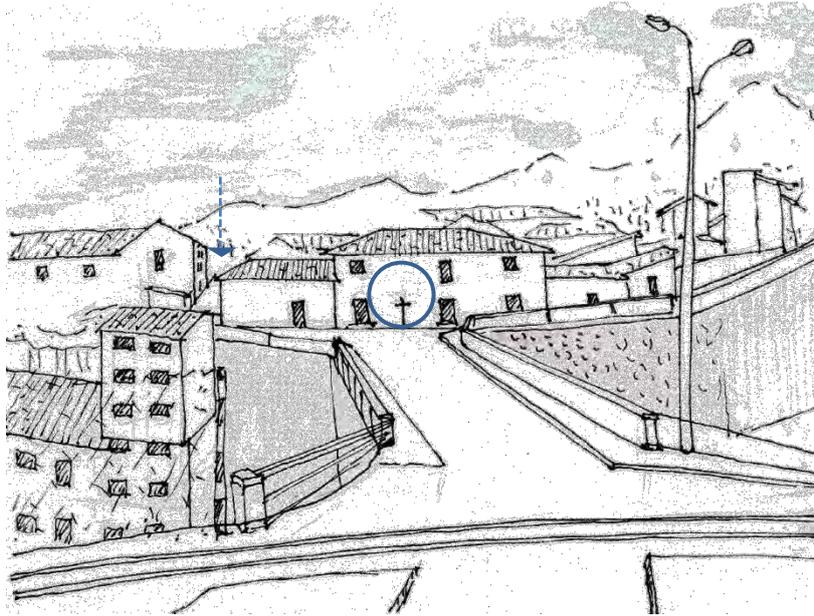


Figura 37. Dibujo del panorama que se percibe al finalizar la calle Hospital, antes de cruzar el puente Almudena. Se señala con un

La extensión de paisaje acontecida (Figura 37 y Figura 38) es posible, en virtud de la considerable depresión en la topografía; originada por la quebrada del río *Chunchulmayu* ahora ya canalizado y sobre el cual se extiende la avenida del Ejército (Figura 4). De forma que, para cruzar este río se levantan sobre él los puentes de Belén, Santiago y de La Almudena. Sobre este último es donde se experimenta, en todas las dimensiones, el cruce del segundo límite de la ciudad en el trayecto al Cementerio de La Almudena.



Figura 38. Fotografía de la superficie del puente de La Almudena, en rojo se resalta el camino al Contisuyo y quiebre en dirección al Conjunto Arquitectónico de La Almudena. Fotografía de archivo personal.

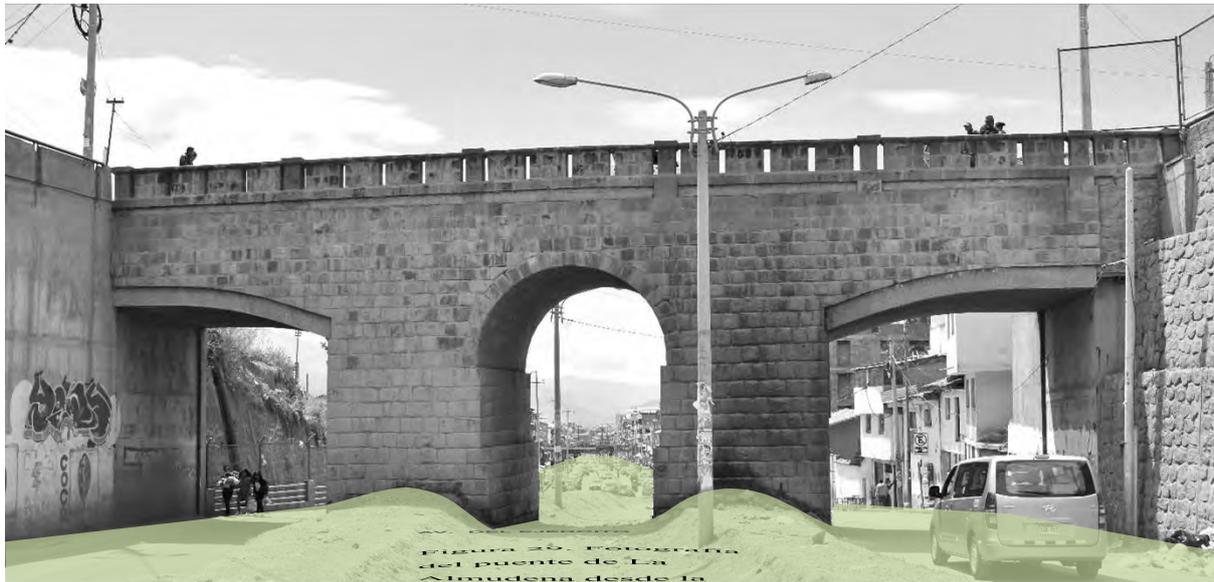


Figura 39. Fotografía del puente de La Almudena desde la avenida del Ejército, archivo personal.

El carácter físico e inevitable de este límite propio del territorio geográfico, hizo que los antiguos asentamientos lo consideraran en la planificación del espacio; por lo que, en el periodo Prehispánico, el río *Chunchulmayu* demarcó el sector agrícola del sector de barrios periféricos y sirvió para que la población de aquel entonces reconociera lo cercano de lo lejano, denominando *Chimba* al territorio ubicado del otro lado del río. Sin embargo, en la etapa de transición (1534-1650) del periodo colonial, a pesar de que la conformación de la ciudad no llegaba hasta el río *Chunchulmayu*, se instituyó la parroquia de Belén en el territorio del otro lado del río para controlar y organizar la población que residía en ese sector alejado de la Parroquia Matriz. Esta unidad organizativa fue el germen para la generación de la trama urbana en este sector y la posterior institución de las parroquias de Santiago y de La Almudena; por lo que, en esta ocasión, este límite hace visible el comienzo de una trama urbana diferente a las precedentes en el recorrido, de topografía accidentada, tipo damero y con los ejes longitudinales en dirección del río (Figura 10). Además, la depresión de la topografía acentúa la cuesta de la calle Almudena, demarcando aún más la separación de la ciudad. Este límite físico, perceptual y arquitectónicamente remarcado por el puente de La Almudena – que a pesar de haber sido intervenido con la abertura de medios arcos al costado

del arco original de medio punto para la circulación de vehículos, aún conserva elementos prehispánicos, virreinales y republicanos de valor histórico (Figura 40) – permitió considerar en la época Republicana donde se construyó el Cementerio de La Almudena que los terrenos de la otra banda del río estaban lo suficientemente alejados del centro poblado de la ciudad y que se podía construir la edificación tan necesitada como medida sanitaria.

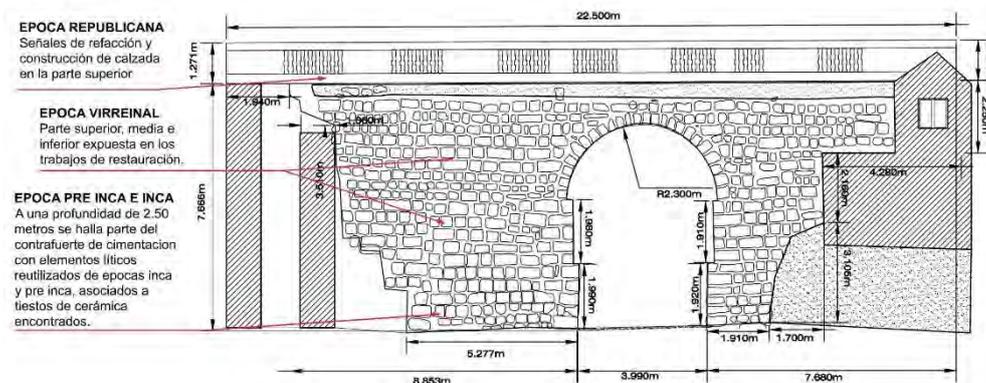


Figura 40. Periodos culturales del puente de La Almudena. En Expediente técnico del Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Puente de La Almudena (p. 80), por proyecto Qhapaq Ñan, 2003. Archivo documental del proyecto Qhapaq Ñan, Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco.

En este recorrido, la calzada de la parte superior del puente de La Almudena cumple la función de conectar y permitir la continuidad de la trama urbana por lo que es aquí donde se denota el carácter de umbral perceptual e histórico del puente mas no en el arco de medio punto situado debajo (Figura 41). Asimismo, a través de la veneración de su cruz colonial en algunas procesiones y festividades de mayo el puente mantiene un carácter simbólico en la población cusqueña.



Figura 41. Fotografía antigua del puente de La Almudena. Autor desconocido

### **Entre un ramal del *Qhapaq Ñan* y una quebrada: coordenadas de emplazamiento**

Hasta ahora se han cruzado y analizado los límites físicos y perceptuales que se presentan en el recorrido desde la Plaza de Armas hacia el Cementerio de La Almudena y que coadyuvan a entender cuáles fueron las características del territorio y cómo la progresiva formación urbana hasta la época en que se decidió construir un cementerio extramuros, condicionaron la localización del Cementerio de La Almudena en un sector elevado, seco y percibido, para aquel entonces, como distante del centro de la ciudad; cumpliendo así con el requisito primordial que lleva implícito el nombre de la nueva tipología arquitectónica, cementerio extramuros; es decir más allá de los muros o – en el contexto cusqueño – del otro lado del río, en la Chimba. De este modo, se han identificado las capas de la ciudad que demarcaban el interior y centro más poblado, del exterior y periferia menos poblada; pero que, en el proceso natural de expansión urbana de la ciudad, han pasado de ser límites

urbanos a ser umbrales históricos que hacen dar cuenta de la transición espacial y temporal que se experimenta con el cambio de la imagen urbana entre un sector y otro.

Ahora bien, una vez del otro lado del río – en el terreno alejado –, aún falta trecho para llegar al Cementerio, por lo que en adelante se presentarán los límites que ayudan a establecer las coordenadas exactas del emplazamiento del Cementerio en el vasto territorio de la Chimba.

Retomando el recorrido en la cruz del puente de La Almudena, se toma el ramal de la derecha y se asciende por la estrecha calle Almudena. Las casas que acompañan la fuerte pendiente comunican ser construcciones antiguas y de igual importancia que las de calle Hospital, sin embargo, no se encuentran conservadas de la misma forma pese a que este último tramo de medio kilómetro aproximadamente es parte del eje procesional y monumental del Centro Histórico de la ciudad del Cusco.

En la última intervención del eje realizada en el año 2010, con la gestión de la municipalidad del Cusco y la Agencia Española de Cooperación para el desarrollo<sup>26</sup>, se intervino el tramo de calle San Pedro y calle Hospital hasta el puente de La Almudena, así como la plazoleta del mismo nombre, en el polo final del eje, pero no se intervino la calle que comunica estos dos sectores, la calle Almudena. Además del contraste en la conservación de las casas, se encuentran casas de construcción reciente de más de dos niveles, que incumplen los parámetros urbanos de este sector inscrito dentro del polígono del área de estructuración I del CCHH. Estas irregularidades generan disonancia en el perfil urbano y le restan autenticidad a este eje de valor histórico (Figura 42). El desinterés y descuido de las autoridades se hace tangible en la baja calidad de la imagen urbana que presenta esta calle,

---

<sup>26</sup> Para mayor información revisar Programa Patrimonio Para El Desarrollo (2012). PROYECTOS PERU. P>D Programa Patrimonio para el Desarrollo 1990-2011. Lima, Perú: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

frente a lo que se considera la pertenencia de este sector a otra municipalidad como una de las razones para su dejadez.



Figura 42. Fotografías de casas que desentonan con el perfil urbano de la calle Almudena. Archivo personal

Desde las últimas cuadras de la calle Almudena, casi culminando la cuesta, se advierte en la lejanía la presencia de toldos verdes en el lado de la plazoleta de La Almudena que continúa con la direccionalidad del eje. Estos toldos para el expendio de flores no permiten hacerse una idea de la espacialidad del Conjunto Arquitectónico de la Almudena desde antes de llegar a él, por lo que una vez terminada la calle recién se tiene cuenta de la extensa plazoleta de La Almudena y de las construcciones que se exhiben en su perímetro. Sin embargo, antes de experimentar esa espacialidad es necesario cruzar uno de los ejes comerciales y de conexión más importantes de la ciudad, la avenida Antonio Lorena.

La parte de esta avenida que delimita la plazoleta y el bloque de 1970 del Cementerio de La Almudena por el lado noreste, constituye el segundo tramo del ramal del *Qhapaq Ñan* hacia *Qhataqasapatallacta*, mientras que el tercer tramo con el nombre de la calle

*Huayracalle* delimita el lado sureste del Cementerio Republicano de La Almudena. Sin embargo, los tramos de este segmento inicial no siempre tuvieron la actual ubicación. Se sabe que el tramo de la actual avenida Antonio Lorena estaba situado junto al actual bloque patrimonial (Figura 43), el cual fue el único y primigenio bloque que conformaba el Cementerio Republicano de La Almudena hasta 1970, tiempo en el que se adiciona otro bloque que invade el tramo en mención y lo desplaza hasta el lugar de la actual avenida Antonio Lorena (Figura 44). La direccionalidad del antiguo camino al lado del bloque primigenio se proyectaba hasta unirse con un camino quebrado que llevaba a la plazoleta de Santiago. La reconstrucción de la antigua ubicación de este tramo fue posible gracias al Plano de relevamiento del Cusco de 1900 (Figura 13) para el estudio de conducción de aguas citado por Gutiérrez (1981, p. 19) y a la fotografía de Cusco de 1945 del Servicio Aerofotográfico Nacional (Figura 14).

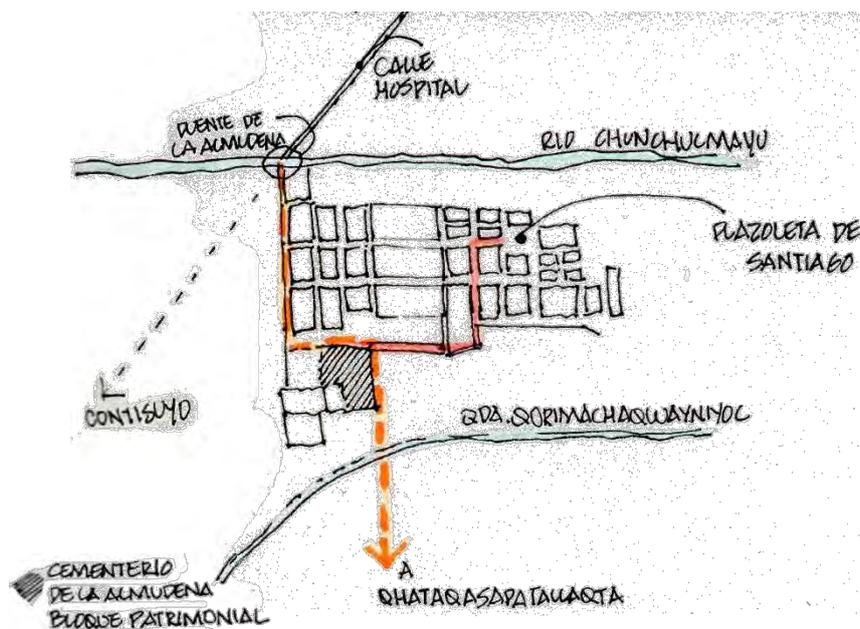


Figura 43. Dibujo esquemático de los antiguos caminos que pasaban por los límites del CRLAC. En línea entrecortada naranja se muestra el recorrido del ramal del Qhapaq Ñan a Qhataqasapatallaqta y en rojo la prolongación de un sector del camino prehispánico y su conexión con la plazoleta de Santiago.

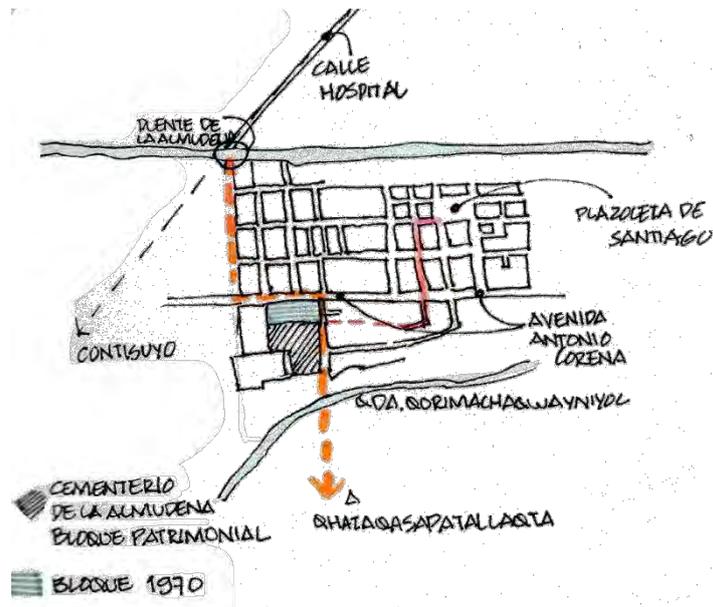


Figura 44. Dibujo esquemático de la ocupación de un nuevo bloque para el cementerio en el sector del antiguo camino que delimitaba el CRLAC. En línea entrecortada naranja se muestra el nuevo recorrido que permite la continuidad del antiguo ramal del Qhapaq Ñan a Qhataqasapatallaqta y en rojo la sustracción de la prolongación y posterior consolidación como una sola manzana.

En la actualidad esta conexión está perdida por la ocupación de las casas construidas, como señal sólo queda un callejón que sale a la avenida Antonio Lorena. No obstante, es posible visualizar la forma de este antiguo camino en la vista en planta de la zona a través de la geometría irregular de las casas que se superpusieron a él (Figura 45).



Figura 45. Imagen satelital de Google Earth, 2020. Se muestra en línea punteada naranja el antiguo camino que delimitaba el CRLAC y en rojo la prolongación del mismo, ahora ocupado por casas.

En este entender, el segmento inicial quebrado – compuesto por la calle Almudena, un tramo de la avenida Antonio Lorena y la calle Huayracalle – que se bifurca del eje del Contisuyo y que pertenece al camino prehispánico, es esencial para demarcar las coordenadas del emplazamiento exacto del Conjunto Arquitectónico de La Almudena y aún más del Cementerio Republicano de La Almudena, puesto que, este debía ubicarse al costado de un camino para propiciar que los vecinos rueguen por los difuntos. Este segmento sirve como punto de referencia en el plano espacial de este lado del territorio, demarca el espacio jerarquizado por el Conjunto Arquitectónico de La Almudena en el lado oeste del espacio configurado por el Templo de Santiago y Belén en el lado este.

El siguiente elemento que limita el Conjunto Arquitectónico es la depresión de la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc*, usada en la actualidad como zona recreativa y catalogada como zona de protección ambiental ubicada en la parte posterior del antiguo campo santo. Este es el último límite físico relacionado al emplazamiento del Cementerio Republicano de La Almudena y que delimita el lado sur del polígono del Centro Histórico del Cusco, hace visible el inicio de una topografía más accidentada y los asentamientos urbanos que tугurizan sus laderas, constituyendo así una trama urbana orgánica con base en las curvas topográficas del lugar y un tejido disonante con el experimentado en el recorrido hacia el Cementerio de La Almudena (Figura 46).

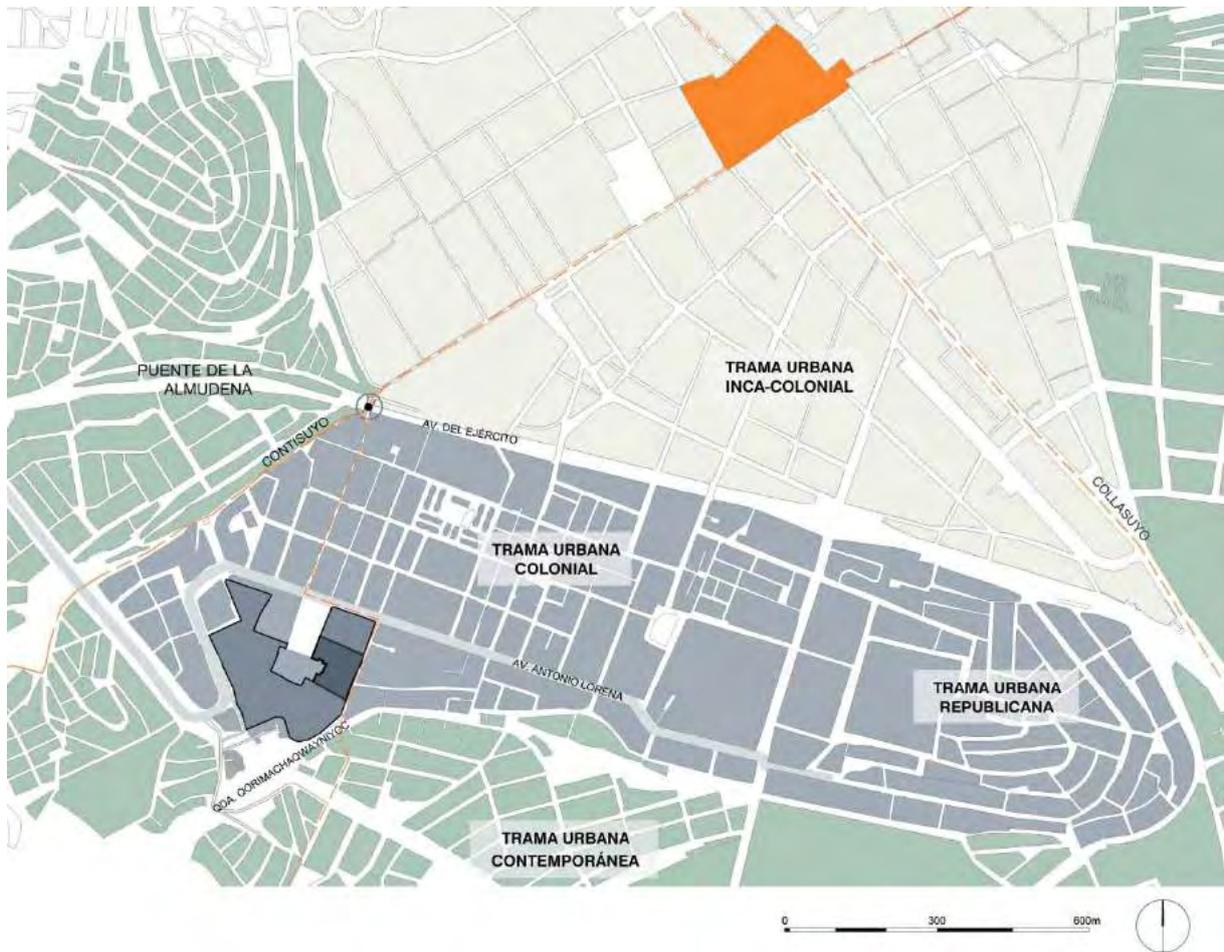


Figura 46. Plano de tramas urbanas en torno al CRLAC. Elaboración propia.

### 3.2.2. Dimensión conjunto arquitectónico

Conociendo los detalles referentes a la planificada ubicación del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco es posible recrear el proceso de configuración del Conjunto Arquitectónico de La Almudena (CALA), sector final del recorrido del eje procesional y contexto inmediato del objeto de estudio. Este nivel permite aproximarse al conocimiento del Cementerio Republicano de La Almudena a través del estudio de sus relaciones con los demás componentes del CALA.

En este entender, es necesario recordar que la vice parroquia de La Almudena fue la primera organización del lado oeste, y que posteriormente se edificaron un templo primigenio, el ex Convento-Hospital de los Betlemitas y finalmente se acondicionó a este último, el actual Templo de La Almudena cuya capilla denominada Santo Roma, fue el elemento concluyente para el emplazamiento y construcción del Cementerio General del Cusco, puesto que cumplía con el último requisito de ubicación de cementerios extramuros adoptado por la Prefectura del Cusco (ARC. Folio N°21 citado en Alvarez y Espinoza, 2004, pp. 71–74), el de aprovechar la existencia de una capilla a la distancia para ubicar el panteón. Dada la convergencia y coincidencia de los factores condicionantes de ubicación del nuevo cementerio extramuros de la ciudad del Cusco – las características del terreno, alejado, seco y elevado y, las necesidades de emplazamiento al lado de un camino y de una ermita – en el lugar entre el camino del *Qhapaq Ñan* y el Templo de La Almudena, se dispuso la construcción del edificio civil al lado del edificio religioso; además de que el terreno situado en la parte posterior del templo, anteriormente utilizado como campo santo, podía servir para futuras expansiones.

## De caminos y rituales a la antesala del juego de etéreas cúpulas y planos pétreos tensionantes.

Después de haber ascendido la pronunciada cuesta de la calle Almudena y de cruzar la concurrida avenida Antonio Lorena, se percibe la amplitud y expansión del espacio hacia el lado izquierdo de lo que sería la prolongación del eje procesional (Figura 47), arribando así a la plazoleta de La Almudena (Figura 48) declarada como Ambiente Urbano Monumental<sup>27</sup>. La categoría de plazoleta de este espacio público se reconoce a primera vista por sus dimensiones y posición urbana en comparación con espacios de mayor jerarquía transitados anteriormente como la plaza de Armas y la plaza San Francisco, por lo que una mayor descripción y análisis de sus características formales y espaciales respaldarán objetivamente la percepción inicial de esta.

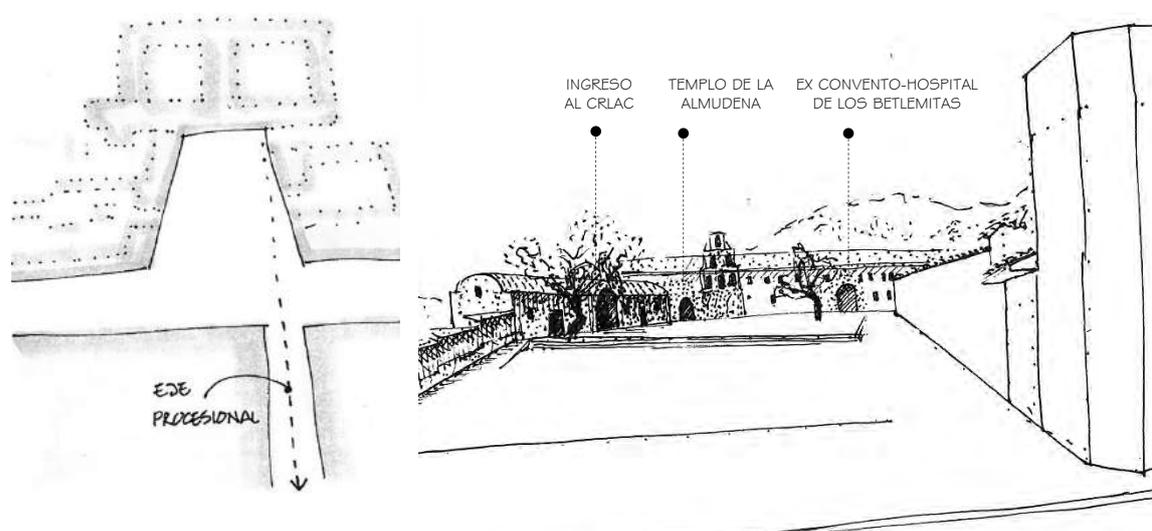


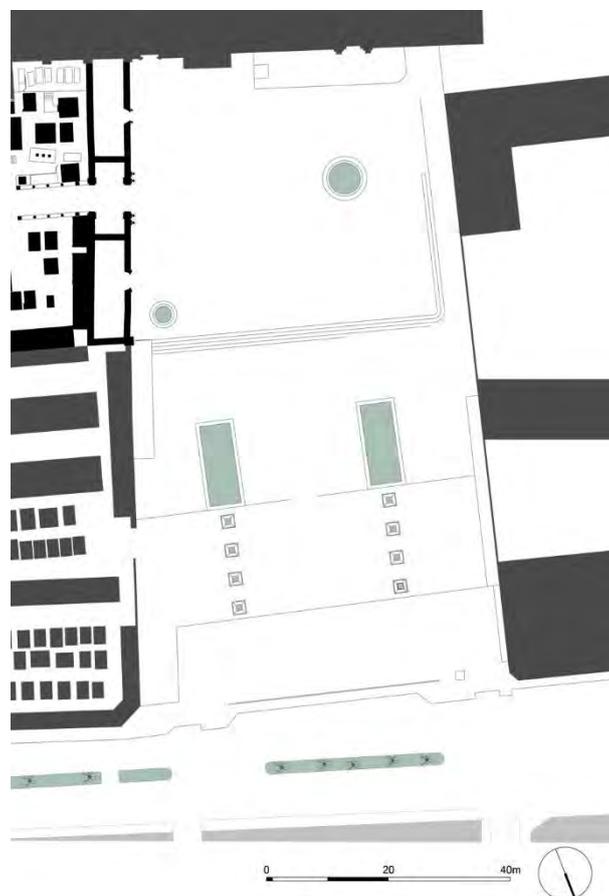
Figura 47. Esquema de la amplitud espacial de la plazoleta de La Almudena, a la izquierda de la prolongación del eje procesional.

Figura 48. Dibujo de una vista general de la plazoleta de la Almudena al llegar a la avenida Antonio Lorena.

El espacio urbano al que se llega, tiene forma de un cuadrilátero trapezoidal dividido en tres plataformas que siguen la topografía ascendente del terreno (Figura 48), está delimitado en tres de sus lados por inmuebles de valor patrimonial de uno y dos niveles (Ex Convento de Betlehemitas, Templo y Cementerio de La Almudena) y por edificaciones comunes de uno,

<sup>27</sup> Mediante Resolución Suprema N.º 2900-72-ED el 28 de diciembre de 1972

dos y cinco niveles (Centro Psiquiátrico, casa parroquial y vivienda-comercio), mientras que el lado libre es parte de la acera de la avenida Antonio Lorena y da acceso peatonal y vehicular a la plazoleta por las esquinas inferiores del polígono. La primera plataforma, de ancho menor al de las demás, sirve de estacionamiento y, a pesar de que inicia su pendiente en el mismo nivel de la avenida, posee un acabado distinto al pavimento de la calzada, tiene un diseño basado en la alternancia de lajas de piedra cuadrangulares e irregulares en los siete tramos en que se divide la superficie. Este diseño se extiende a la siguiente plataforma, a la que se une mediante un peldaño, y culmina en el inicio de la última plataforma más elevada (Figura 49, Figura 50 y Figura 52).



*Figura 49. Planta poché de la plazoleta de La Almudena. Se observan las edificaciones circundantes, las áreas con vegetación y el diseño del espacio urbano.*



Figura 50. Fotografía de las áreas de descanso de la segunda plataforma



Figura 51. Fotografía de las macetas tronco piramidales de la segunda plataforma, situadas en el área de descanso.

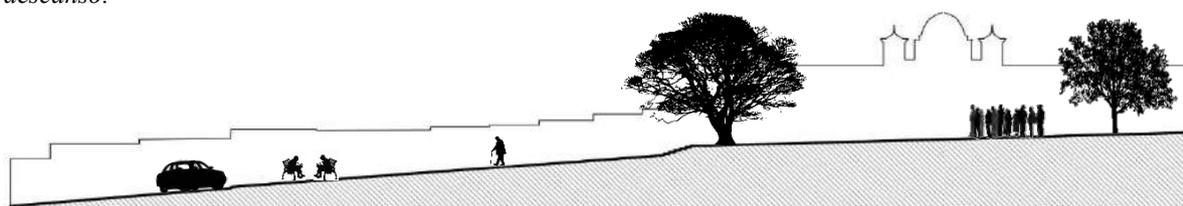


Figura 52. Corte esquemático de la plazoleta de La Almudena. Se muestran las tres plataformas que la conforman y los usos que alberga. Elaboración propia

A partir de la segunda plataforma, se restringe la circulación vehicular y se propicia la estancia peatonal mediante la implementación de áreas verdes rectangulares de suelo elevado, macetas tronco piramidales (Figura 51 y Figura 52) y dos tipos de unidades de descanso, unas adosadas a la franja de piedra que rodean las áreas verdes y otras de tipo banca, de madera con estructura metálica, colocadas una frente a otra y que invitan a la reunión y encuentro. En esta misma superficie, se ubican los puestos de venta de flores en el plano oeste de la plazoleta y en la pared de enfrente, un mural producto del proyecto de licenciatura de estudiantes de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco (Figura 53 y Figura 54).

Los elementos representados en dicho mural sirven de herramienta a los guías de turismo para explicar la cultura de la ciudad. Sin embargo, es necesario mencionar que para su

ubicación no se tomó en cuenta el carácter monumental de las edificaciones a las que este mural precedía espacialmente, puesto que la imagen colorida de estas expresiones artísticas recarga el plano este de la plazoleta (Figura 54); pudiendo haber sido situada en el plano oeste de la plazoleta de manera que el peso visual se equilibraba.



Figura 53. Fotografía de octubre del 2019. Se señala el recorrido realizado desde la plaza de Armas del Cusco y los elementos discordantes en el paisaje. Archivo propio.

La última plataforma empieza en la línea de la parte histórica del cementerio, donde el añejo Pisonay hace de umbral y da la bienvenida a la antesala de los monumentos a los que sirve (Figura 50). Esta plataforma, se encuentra unida a la intermedia a través de dos rampas ubicadas en las esquinas este y suroeste y por peldaños que bordean los lados libres en forma de L (Figura 49). Esta superficie se particulariza por estar a mayor nivel, por contener dos árboles Pisonay y por la sensación de tranquilidad y seguridad generada por el distanciamiento de la vía principal y la propia tranquilidad que generan el Templo y Cementerio de La Almudena. Estas características la labran como un umbral a la quietud.

La primera sensación de sosiego se logra después de haber ascendido por la pronunciada cuesta de la calle Almudena y de cruzar el resto de plataformas para arribar a la sombra del antiguo árbol que flanquea el Cementerio Republicano de La Almudena y finalmente sentarse a descansar en el pedestal de piedra que rodea su regazo. Desde aquí se tiene una vista singular de la extensión del resto de sectores que componen el Centro Histórico del Cusco, a través de los perfiles de las edificaciones que destacan en planos sobrepuestos se puede

reparar visualmente el camino andado hasta aquí y recordar que la calidad de la imagen urbana ha ido descendiendo conforme se va alejando de la plaza de Armas (Figura 53). Sin embargo, al llegar a los primeros planos compuestos por las edificaciones de la avenida Antonio Lorena y las calles precedentes, se reconoce una ruptura en la armonía de la sucesión de planos y contaminación por las instalaciones de cableado aéreo. Las edificaciones que llegan hasta los cinco pisos desvirtúan el paisaje histórico ulterior (Figura 56).

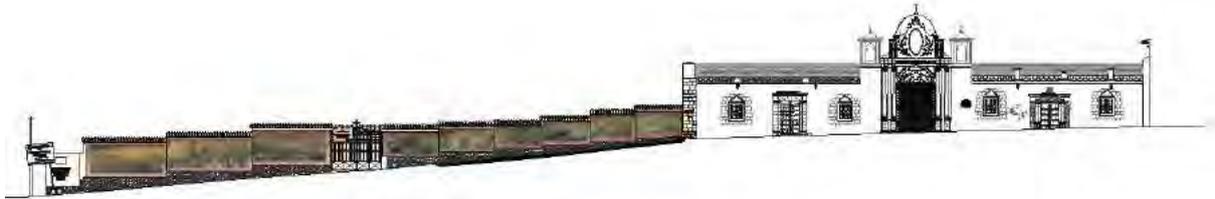


Figura 54. Fachada este de la plazoleta de La Almudena. Fuente: Estudio de ambiente urbano: Plazoleta Almudena, 2012, Municipalidad del Cusco.



Figura 55. Mural en el límite del sector denominado "El Calvario" del Cementerio de La Almudena. Fuente: Estudio de ambiente urbano: Plazoleta Almudena, 2012, Municipalidad del Cusco.

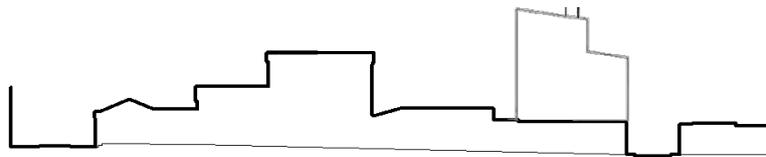


Figura 56. Perfil de edificaciones de la Avenida Antonio Lorena. Se observan edificaciones de uno, dos, tres y hasta cinco niveles.

La configuración por plataformas o límites que se ve en la actualidad, se originó con la primera remodelación de la plazoleta realizada en el último tercio del siglo XX. Dicha remodelación buscaba la pavimentación y división de la plazoleta en dos sectores que diferenciaban el uso peatonal del vehicular (estacionamientos), además de generar un atrio para el Templo de La Almudena (Figura 58). Sin embargo, por sugerencia del arquitecto Roberto Samanez como delegado del Centro de Investigación y Restauración de Bienes

Monumentales, se descarta la idea de atrio del templo y se extiende la plataforma hasta antes de terminar la parte histórica del Cementerio (Figura 57) (Archivo central SBPC).



Figura 57. Fotografía del archivo de la Sociedad de Beneficencia del Cusco (1970). Se observa el perfil del cerro Senqa en la vista desde la plazoleta de La Almudena hacia la parte noroeste de la ciudad, así como las primeras edificaciones en la banda de la avenida Antonio Lorena.

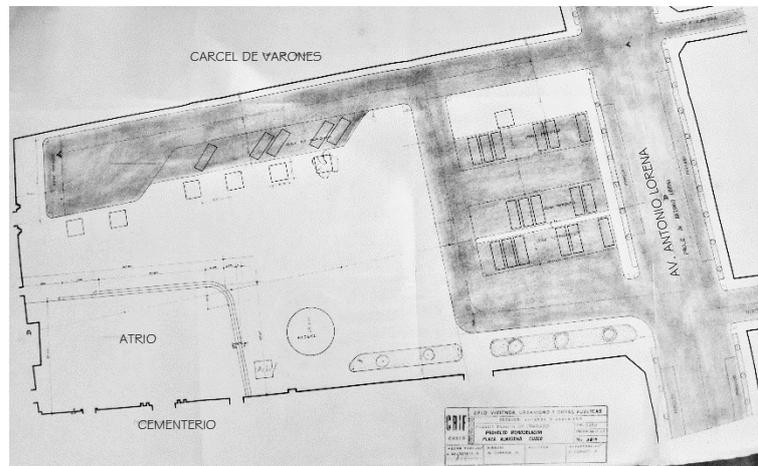


Figura 58. Fotografía del plano de planta del proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 1969, CRIF Cusco. Fuente: Archivo SBPC

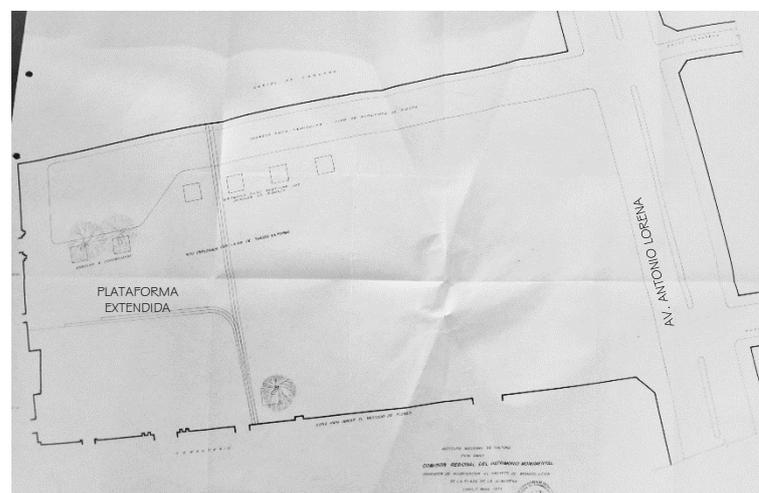
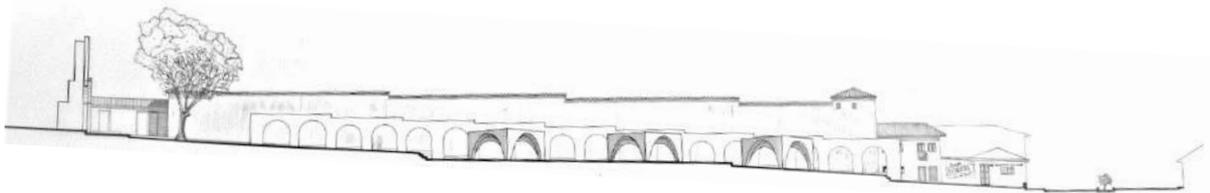
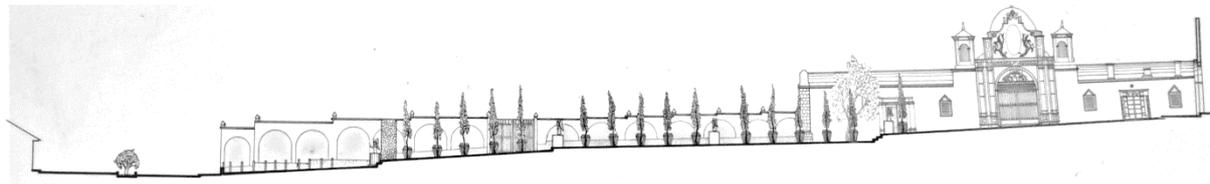


Figura 59. Fotografía del plano de modificación de la remodelación de la plazoleta de La Almudena, 1973, INC Cusco. Fuente: Archivo SBPC

A finales del siglo XX, en la gestión del abogado Daniel Estrada Pérez, se realizó una segunda intervención a cargo del arquitecto Hugo Tupayachi. Esta intervención tenía por objetivo resaltar la función del cementerio y los servicios relacionados a él, a través del establecimiento de un paseo o avenida que indicaba el camino que seguirían las procesiones funerales y la construcción de estructuras de concreto armado con arcos de medio punto para el expendio de flores (Figura 60 y Figura 61).



*Figura 60. Fotografía del plano de corte elevación noroeste del estado de la plazoleta de La Almudena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 2000, INC. Se observan las estructuras de concreto armado con arcos de medio punto para el expendio de flores. Fuente: Archivo DDRC*



*Figura 61. Fotografía del plano de corte elevación suroeste del estado de la plazoleta de La Almudena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almudena, 2000, INC. Se observa la avenida de procesiones y sus elementos. Fuente: Archivo DDRC*

La avenida estaba situada en la segunda plataforma, en el eje de la espadaña del templo de La Almudena, la delimitaban dieciséis árboles de porte columnar, encerrados con verjas blancas, y cuatro filas de estatuas de ángeles sexuados sobre cilindros de concreto armado a cada lado de la banda de la avenida (Figura 62). Asimismo, el inicio de la avenida se caracterizó con dos pilastras enchapadas en piedra fuera de escala con los elementos circundantes. Esta intervención olvidó que el espacio público de La Almudena servía no solo al cementerio, sino también al templo, al exconvento de los Betlemitas y al centro de salud psiquiátrico del lugar, por lo que no se podía concebir el espacio con un uso exclusivo. Los elementos de esta intervención, más allá de favorecer la aprehensión de los monumentos culturales, perjudicaron la imagen del lugar. Los árboles y los elementos escultóricos de baja

calidad técnica y criterio artístico, obstruían la visibilidad del conjunto arquitectónico, y las estructuras con arcos engendraban actos vandálicos. De este modo, se evidenció el fracaso de dicha intervención.



Figura 62. Fotografía de la plazoleta de La Almudena a inicios del siglo XXI. Autor desconocido



Figura 63. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de la Sociedad de Beneficencia del Cusco (1970).

Figura 64. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de Martin Chambi (1922).

El aspecto actual de la plazoleta es producto de la última intervención realizada a inicios del presente siglo, realizada con el trabajo en equipo de profesionales de diferentes instituciones y de la población de los barrios de San Pedro y Almudena. Su diseño estuvo a cargo del arquitecto Hugo Álvarez y tuvo como objetivo recuperar el aspecto de plaza “seca” observada en las fotografías antiguas del lugar (Figura 63 y Figura 65) (En conversación con Zecenarro, G.<sup>28</sup>), por lo que se conservó la idea de plataformas dejando la explanada más alta, sin aditivo alguno y la intermedia como espacio de transición con jardines y mobiliario

<sup>28</sup> Arquitecto que formó parte del equipo de profesionales de la Oficina de Centro Histórico de la Municipalidad del Cusco que contribuyeron en la intervención de la plazoleta, y que encargó el diseño al arquitecto Hugo Álvarez.

urbano dispuestos de manera escueta; logrando así que destaquen los monumentos culturales y el espacio amplio que los antecede.



*Figura 65. Fotografía de la plazoleta de La Almudena del archivo de la Municipalidad del Cusco, Sub Gerencia de Gestión del Centro Histórico.*



*Figura 66. Fotografía del archivo de la Municipalidad del Cusco, Sub Gerencia de Gestión del Centro Histórico.*

La configuración original de la plazoleta estaba marcada por la pendiente ascendente, por la existencia de varios árboles de Pisonay y por dos recorridos principales marcados por cantos rodados, que partían de la esquina norte (Figura 63, Figura 64 y Figura 67). El primero, de dirección paralela al plano mayor de la plazoleta, conducía al Ex Convento-Hospital de los Betlehemitas, el cual cumplió la función de cárcel pública de la ciudad entre 1934 y 1975 y dio cabida a la práctica de actividades cívicas en el espacio público (Figura 66). Este camino culminaba en el eje de la portada pétrea del ex convento, cuyo ingreso se demarcaba por el segundo arco más grande del Conjunto Arquitectónico de La Almudena. En la actualidad, a pesar de que el trazo del camino se ha perdido, se puede recrear el trazo antiguo a partir de las pautas mencionadas y de las fotografías existentes (Figura 63 y Figura 64).

El segundo camino conducía al Cementerio y al Templo de La Almudena, por lo que cruzaba en diagonal la plazoleta y se bifurcaba en dirección al templo. Del mismo modo que el primero, este camino culminaba con el ingreso demarcado por arcos de piedra, el del cementerio más grande que el del templo. Los rituales fúnebres, como las procesiones con el féretro y los allegados del difunto, tenían lugar en este camino ahora ya inexistente por la disposición ortogonal de las plataformas y las áreas verdes de suelo elevado que insinúan un

recorrido más rígido y ortogonal (Figura 64 y Figura 65). En la actualidad, las procesiones se realizan por la nueva rampa de concreto, situada al costado de la pintura mural del Cementerio de La Almudena y que da acceso peatonal y vehicular a la tercera plataforma; lo que constituye un tercer camino sobreescrito en la plazoleta (Figura 67 y Figura 68). Sin embargo, es posible recorrer individualmente el segundo camino antiguo rodeando los obstáculos presentes.



*Figura 67. Planta de la plazoleta de La Almudena. Se observa el trazo de los dos recorridos históricos en línea entrecortada y del tercer camino de reciente data en línea punteada.*

Dado este repaso histórico de la espacialidad de la plazoleta, se hace evidente el carácter de antesala que aún conserva la explanada en el espacio de la última plataforma, la cual incentiva las actividades de reunión y preparación bajo la sombra de los dos árboles de Pisonay que la caracterizan y las de contemplación desde la libertad y seguridad de su extensión. Esta antesala recibe, acoge y prepara emocionalmente a las personas que van a pasar a las edificaciones que la rodean, ya sea al Ex Convento-Hospital de los Betlehemitas, al Templo de La Almudena y Cementerio del mismo nombre, o al centro psiquiátrico (orden

cronológico de formación). El ambiente urbano previo, toma el mismo nombre del templo y del cementerio, plazoleta de La Almudena, y fue declarado de carácter Monumental por su ubicación, escala y relación formal con las edificaciones más antiguas declaradas también como Patrimonio Cultural de La Nación, lo que evidencia el valor urbanístico que posee en conjunto.

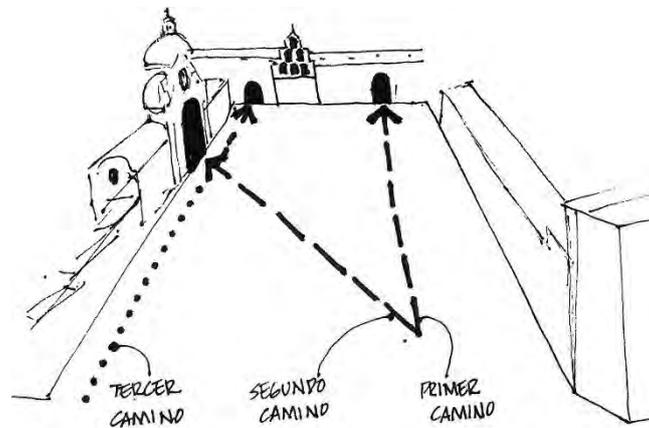


Figura 68. Dibujo de los tres caminos de la plazoleta con las edificaciones de destino. Se observa el trazo de los dos recorridos históricos en línea entrecortada y del tercer camino de reciente data en línea punteada.

La particularidad formal del Conjunto Arquitectónico de La Almudena (CALA) se denota en la configuración armónica y dinámica que ostentan los planos como conjunto, que delimitan el volumen de la antesala. A pesar de sus diferentes alturas, texturas y estilos arquitectónicos, los elementos formales que sintonizan la armonía y facilitan la legibilidad y orientación en el espacio, son el arco y la conjunción de estos en la cúpula. Los arcos y su materialidad pétreo jerarquizan los ingresos a los diferentes edificios y las cúpulas rematan los volúmenes (Figura 69).

Asimismo, los diferentes periodos de construcción de cada edificio son revelados a través del color, la textura de los materiales y la disposición de los volúmenes que delimitan el espacio de la antesala. El volumen de dos niveles y techo a dos aguas ubicado en el plano del fondo, tiene un largo que excede en ambos extremos la dimensión de la propia plazoleta (Figura 69 y Figura 70). En el lado izquierdo se sitúa el Templo de La Almudena caracterizado por tener una estructura maciza, contrafuertes de piedra, ventanas abocinadas,

arcos de medio punto, una cúpula con linterna coronando su crucero, y una espadaña con seis vientos dispuestos en tres cuerpos escalonados (Figura 71).

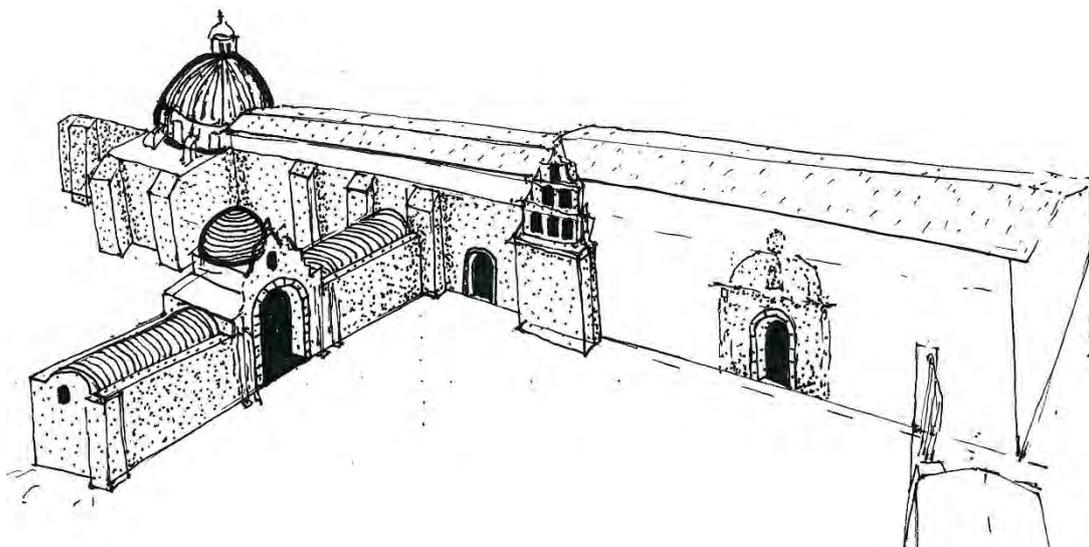


Figura 69. Dibujo de las edificaciones que delimitan la antesala del CALA. Se observan los arcos pétreos que jerarquizan los ingresos y la cúpula rematando el volumen del exconvento de los Betlemitas.

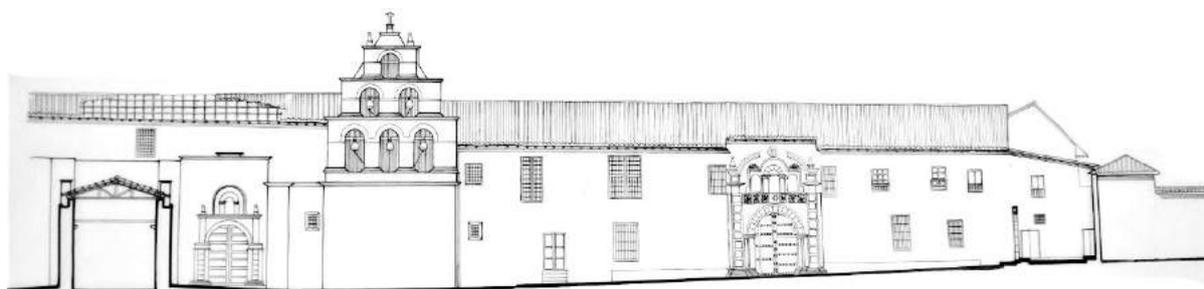


Figura 70. Fotografía del plano de corte elevación noroeste del estado de la plazoleta de La Almodena en septiembre del año 2000 para el proyecto de remodelación de la plazoleta de La Almodena, 2000, INC. Se observa la longitudinalidad del volumen noroeste. Fuente: Archivo DDRC

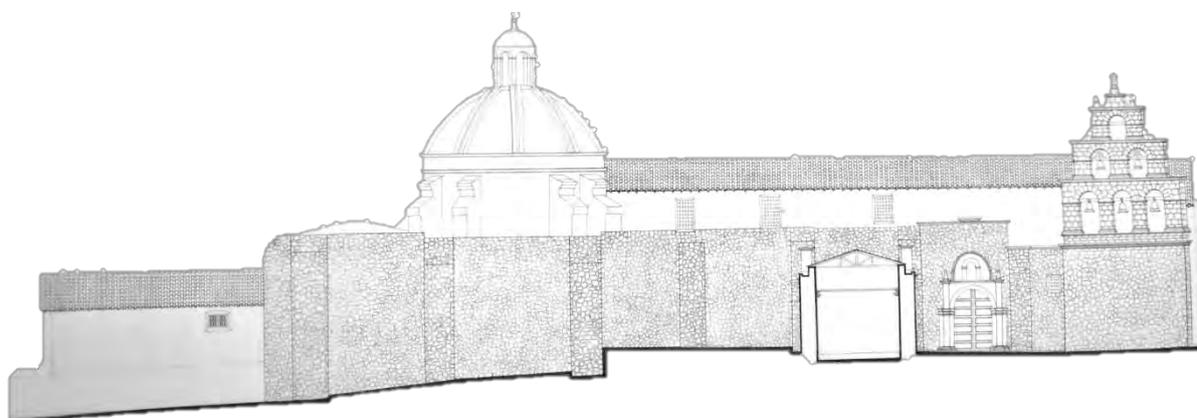


Figura 71. Fotografía del plano de la elevación principal del templo de La Almodena para la propuesta de restauración del antiguo hospital de Betlemitas, Almodena, 1997, INC. Fuente: Archivo DDRC

La verticalidad y la escala predominante de la espadaña jerarquiza este elemento frente a la austera portada de ingreso del templo (Figura 72, Figura 73 y Figura 74), compuesta por un

arco de medio punto enmarcado por pilastras y por una cornisa de molduras simples, encima de la cual se ubica una hornacina y un frontón curvo. Asimismo, la ponderación visual de la espadaña encubre el empalme del templo con el primer claustro del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas (Figura 74), de fachada en adobe y con una portada barroca de piedra almohadillada. En cuanto a este último elemento, Zecenarro (2017) refiere que se encuentra flanqueada por dos pilastras cuyos capiteles corintios sostienen un entablamento interrumpido por el espacio que alberga tres hornacinas separadas por pilastras y rematadas por el emblema heráldico de la orden y por un frontón curvo-partido (Figura 75).



*Figura 72. Fotografía de la fachada del templo de La Almudena y del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas, 2011. Autor desconocido*



*Figura 73. Fotografía de la portada del templo de La Almudena, 2019.*

El volumen conformado por los elementos expuestos es el más antiguo del conjunto arquitectónico, teniendo sus inicios primero en la vivienda rectoral que el Obispo Mollinedo mandó a construir junto al primigenio Templo de La Almudena en 1686 y después en la

ampliación hecha por los Betlemitas a mediados de 1750 para el funcionamiento del Convento-Hospital y el posterior nuevo templo de 1760.



*Figura 74. Fotografía de la españa del templo de La Almudena, 2019.*



*Figura 75. Fotografía de la portada del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas, 2019.*

El color blanco proveniente del enlucido de cal de las estructuras de adobe del Ex Convento-Hospital contrasta con los matices y la textura de la piedra de las portadas, del campanario del templo y del volumen del cementerio que se yuxtapone perpendicularmente al templo en el lado izquierdo de la plazoleta (Figura 72 y Figura 77). La esquina formada por estos volúmenes hace preludio de la sinergia espacial y formal que se experimenta al interior

del Cementerio Republicano de La Almudena, después de pasar por el umbral y la bóveda de cañón que lo divide del exterior (Figura 77). La pesantez y jerarquía de esta esquina – y en general de todo el sector izquierdo – es perceptible con notoriedad cuando se la compara con la esquina del lado derecho, que no se encuentra cerrada por un plano lleno, sino por la

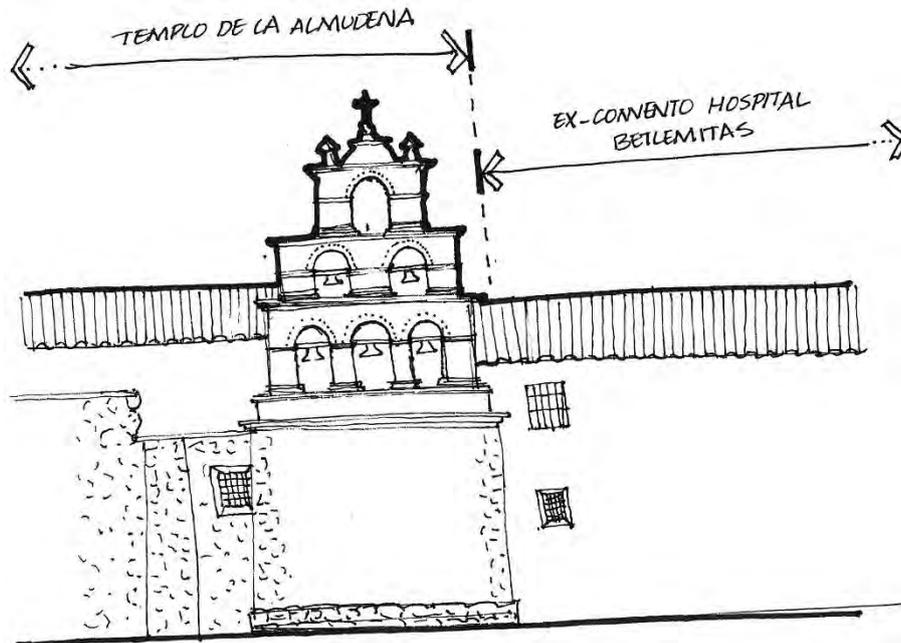


Figura 76. Dibujo del empalme del templo con el primer claustro del Ex Convento-Hospital de los Betlemitas

virtualidad de la puerta metálica en forma de arco rebajado que da un segundo ingreso al cementerio (Figura 69).

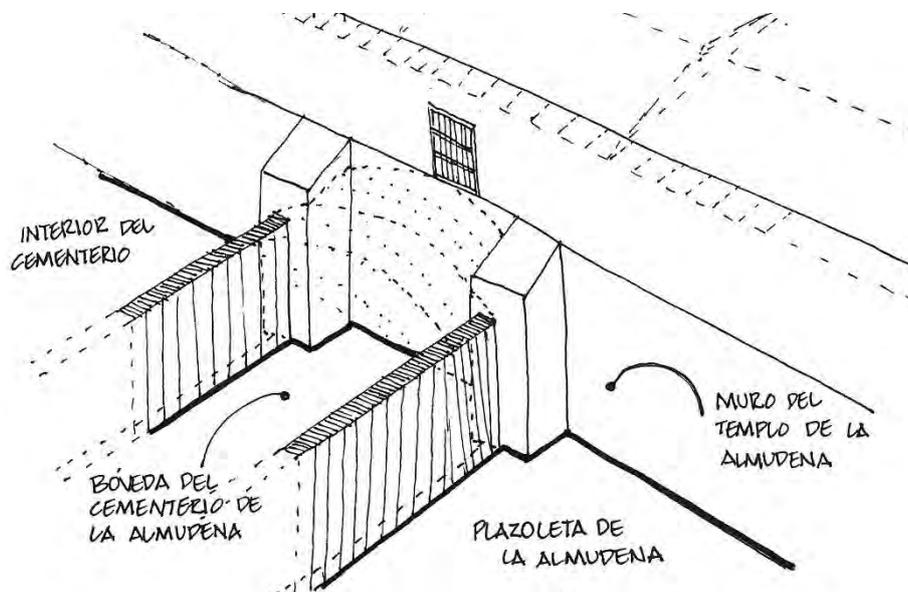


Figura 77. Dibujo del volumen de ingreso del CRLAC, se yuxtapone perpendicularmente al templo en el lado izquierdo de la plazoleta

Teniendo en cuenta que, las cúpulas, la mayor cantidad de arcos, texturas y formas se encuentran en el lado izquierdo, es consecuente encontrar las mejores perspectivas del Conjunto Arquitectónico de La Almudena direccionadas hacia este sector. Se pueden encontrar en pleno movimiento, siguiendo el primer camino de la plazoleta en dirección a la portada del Exconvento de los Betlemitas (Figura 78) o en el recorrido por el segundo camino (Figura 70), que está alineado con el eje de la cúpula del cementerio y la del templo.



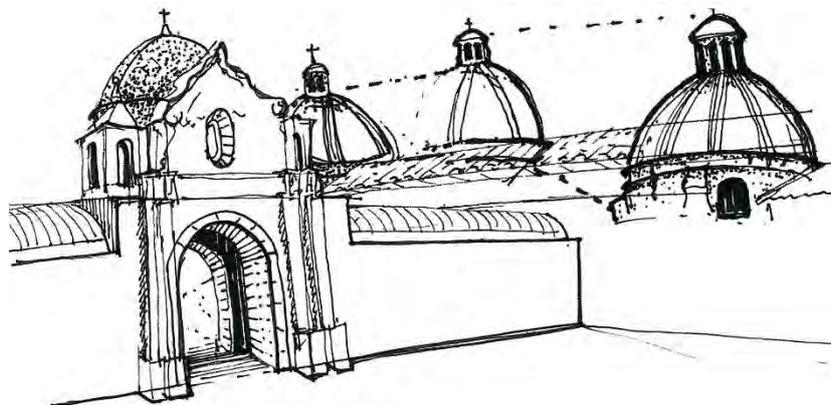
*Figura 78. Plano de la plazoleta de La Almudena donde se muestran en tonalidades cálidas, las visuales tangentes a la cúpula del cementerio que exponen la cúpula del templo a medida que se va acercando al CALA y ampliando el ángulo de visión en el recorrido del primer camino en dirección a la portada del Exconvento de los Betlemitas (en línea roja entrecortada).*

El recorrido por el primer camino permite experimentar la escenografía monumental de la cúpula del templo y de los demás elementos como una gran obra teatral, donde las formas aparecen y sorprenden unas detrás de otras. Al iniciar el recorrido por la esquina inferior norte de la plazoleta, se pueden trazar las primeras visuales tangentes a la cúpula del cementerio (Figura 78). Estas visuales tienen un ángulo de visión inferior a las de las que se podrían obtener a menor distancia del CALA, por lo que en ellas no se percibe la

materialidad de la cúpula del templo de La Almudena; es decir, aparece escondida detrás de la cúpula del cementerio. Sin embargo, a medida que se avanza en el recorrido, las visuales tangentes a la cúpula del cementerio van soltando la imagen de la cúpula del templo en pequeños fragmentos que terminan por exponer la totalidad de la misma (Figura 79 y Figura 80). La cúpula es el ancla estable para la percepción del cementerio y del complejo cambiante.



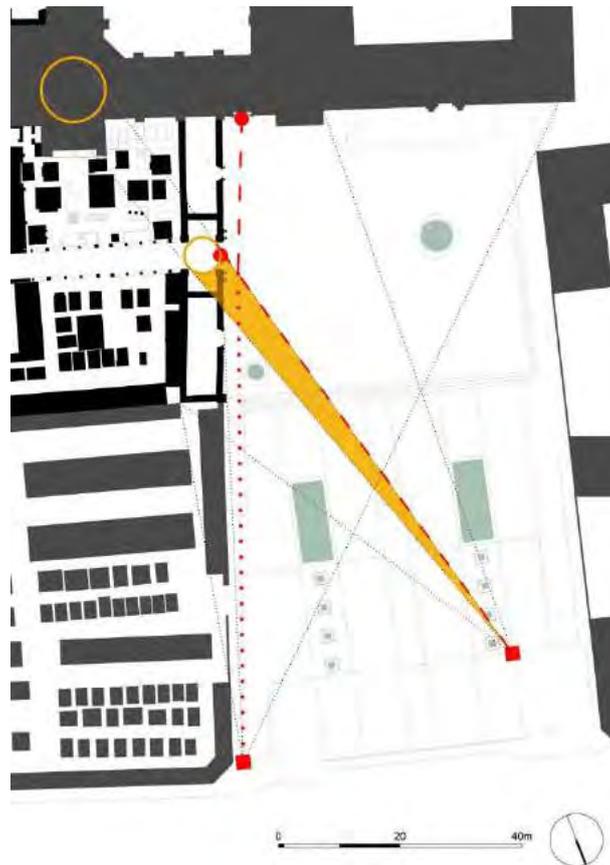
*Figura 79. Fotografía tomada en el recorrido del primer camino en dirección a la portada del Exconvento de los Betlemitas, en el sector de la gradería previa a la antesala. Se observa la amplitud de la visual y la exposición completa de todos los elementos jerárquicos del CALA.*



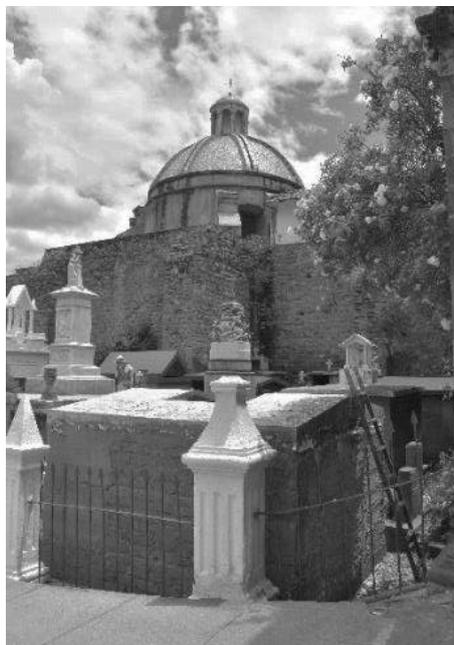
*Figura 80. Dibujo de la aparición paulatina de la imagen de la cúpula del templo detrás de la cúpula del cementerio.*

El recorrido por el segundo camino permite contemplar una misma imagen del sector izquierdo (Figura 83), donde la cúpula del templo se encuentra escondida por la cúpula del

cementerio (Figura 81) y no es hasta que se penetra en el interior del CRLAC que se divisa y sorprende su majestuosidad y su base muraria pétrea (Figura 82).



*Figura 81. Plano de la plazoleta de La Almudena donde se muestra en amarillo la imagen constante de la cúpula del cementerio obstruyendo la visibilidad de la cúpula del templo en el recorrido por el segundo camino (en línea roja entrecortada).*



*Figura 82. Fotografía de la primera imagen que se tiene de la cúpula del templo al penetrar en el interior del CRLAC.*



*Figura 83. Fotografía de la imagen que se mantiene en el recorrido del segundo camino de la plazoleta de La Almudena*

Por otro lado, ampliando el ángulo de visión del sector izquierdo hasta el árbol de Pisonay del ex convento, se identifica un escenario particular compuesto por dos planos virtuales verticales casi paralelos que unen los elementos por afinidad de alturas y formas, por una esquina tensionante formada por la yuxtaposición del bloque de ingreso del cementerio y el muro de la nave del templo y por un elemento que remata la composición (Figura 84). Los dos elementos ambientales de geometría fragmentada que diferencian la última plataforma de las demás, forman el primer plano virtual de la composición (Figura 85). El siguiente plano está compuesto por la espadaña, la portada del cementerio con frontón triangular partido con volutas y la cúpula que se esconde detrás de ella (Figura 86); estos elementos arquitectónicos presentan y refuerzan las figuras geométricas que priman en la composición, el triángulo isósceles y el semicírculo. En la parte posterior de este plano, se ubica el elemento que corona la composición, la semiesfera de acabado brillante y el lucernario del Templo de La Almudena (Figura 87).

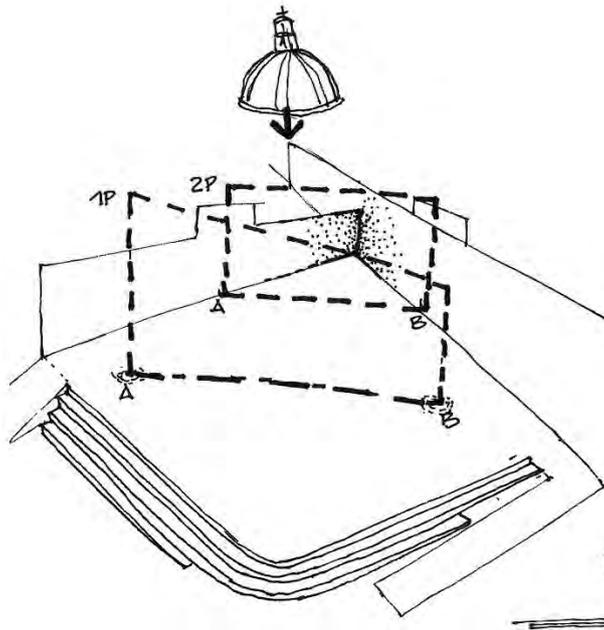


Figura 84. Dibujo que muestra los elementos que componen el escenario que particulariza las visuales del sector izquierdo. Se observan los dos planos virtuales verticales, la esquina tensionante y la cúpula que remata la composición.

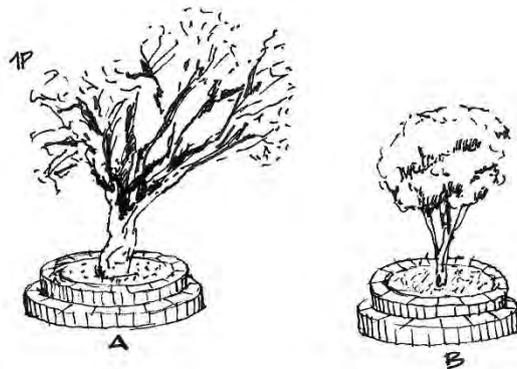


Figura 85. Dibujo de los árboles que forman el primer plano virtual de la composición. Se observa que el elemento A es el l añejo árbol Pisonay frente a la fachada del CRLAC y el elemento B es el árbol frente a la fachada del exconvento de los Betlemitas.

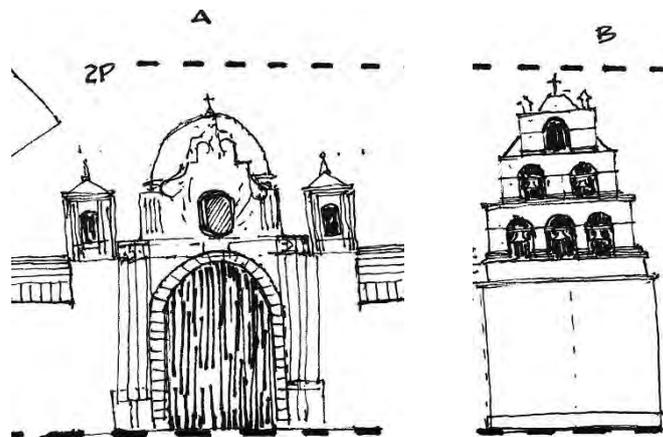
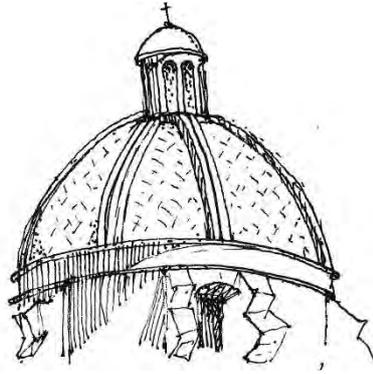


Figura 86. Dibujo de los elementos arquitectónicos que forman el segundo plano virtual de la composición. Se observa la portada del cementerio como elemento A y la espadaña del templo como elemento B.



*Figura 87. Dibujo del elemento que corona la composición, la cúpula del templo de La Almudena.*

Dicho esto, se puede afirmar que las características singulares del Conjunto Arquitectónico de La Almudena residen en la experiencia que se obtiene de recorrer las plataformas hasta llegar a la antesala del cementerio y disfrutar de la composición de umbrales (arcos y árboles), cúpulas etéreas, y demás elementos arquitectónicos presentados que aportan dinamismo y uniformidad en la variedad de estilos arquitectónicos y figuras geométricas que posee el conjunto arquitectónico. La configuración del contexto inmediato del Cementerio Republicano de La Almudena Del Cusco, no hace más que anticipar los elementos que se filtran en la composición del espacio interior del cementerio.

**Así como en el ascenso, en el declive al oriente sur. Cruz y topografía: orientadores simbólicos del recorrido procesional.**

La identificación de los elementos determinantes del recorrido desde el núcleo del Centro Histórico hasta el Conjunto Arquitectónico de La Almudena ha sido útil para darse cuenta del ritual necesario que se antepone para llegar al cementerio. Este ritual, está caracterizado por la transición espacial urbana que se genera desde la esfera territorial más lejana y central representada por la plaza de Armas, hasta la esfera inmediata al cementerio representada por la plazoleta de La Almudena (Figura 88). En esta transición, se perciben dos elementos que interactúan para ayudar a puntualizar el cambio de las jerarquías del espacio urbano (Figura 89). La topografía es la preexistencia ambiental sobre la que trabaja el elemento de mayor notoriedad y contenido simbólico, la cruz.

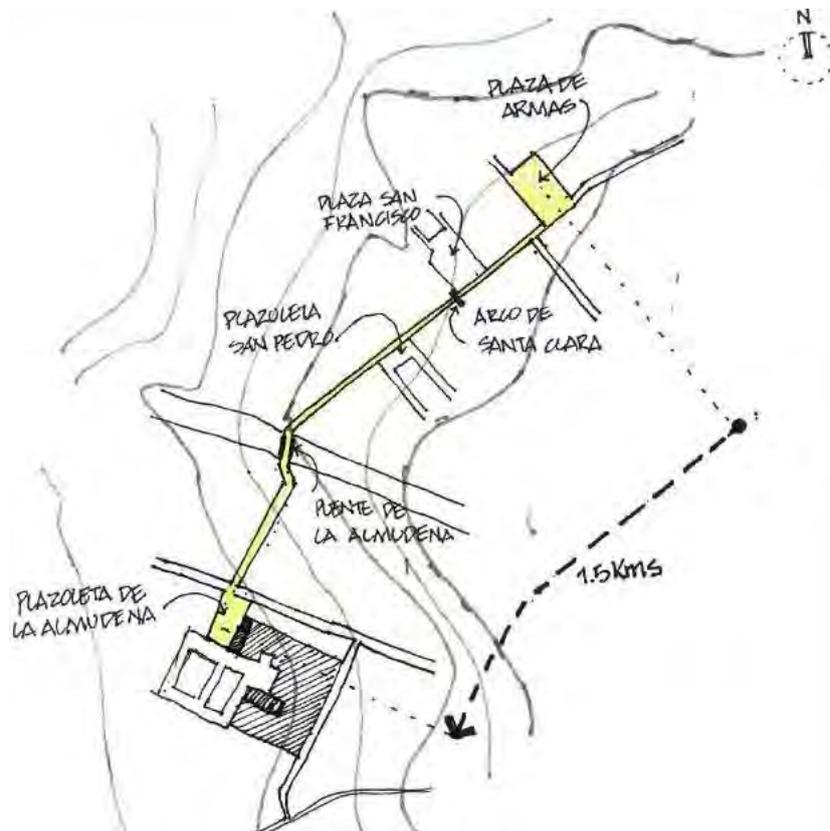


Figura 88. Dibujo esquemático de la planta del recorrido realizado desde la plaza de Armas hasta la plazuela de La Almudena. Se observa la inclinación ascendente del recorrido a través de las curvas de nivel.

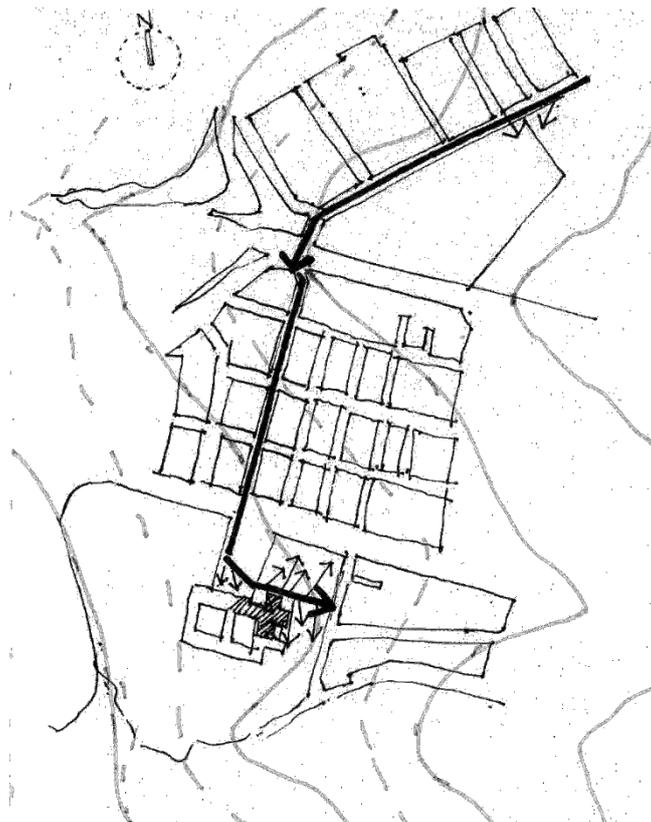


Figura 89. Dibujo esquemático de la planta del recorrido desde la Calle Hospital hasta el interior del CRLAC. Se señalan con flechas gruesas la ubicación de las cruces que ayudan a percibir los puntos de cambio en la topografía. Las flechas de trazo fino indican la contemplación de otras cruces a lo largo del camino.

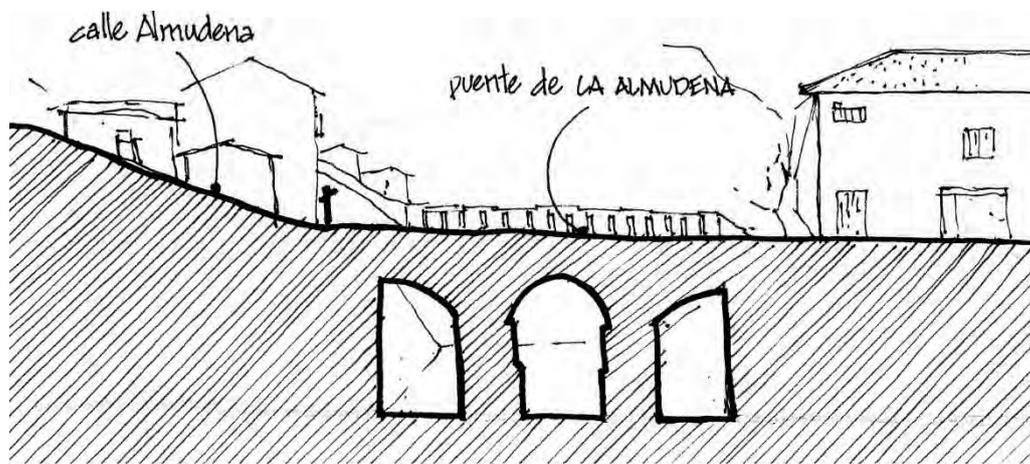


Figura 90. Dibujo esquemático del corte del puente de La Almudena. Se observa la topografía ascendente de la calle Almudena y la cruz antes de iniciar esta.

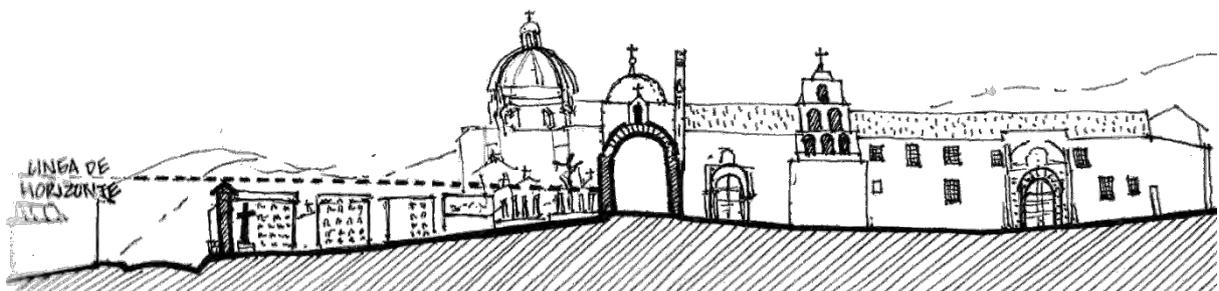


Figura 91. Dibujo esquemático de un corte transversal realizado desde la calle Huayracalle hasta la plazoleta de La Almudena. Se observa la pendiente en descenso que tiene el eje principal de circulación del CRLAC, la cruz al final de la pendiente y el muro perimetral por debajo de la línea de horizonte trazada desde el vestíbulo o recibidor del CRLAC.

La primera situación donde confluye la topografía y una cruz es al final del puente de La Almudena, antes de iniciar el camino por la pendiente ascendente hacia la plazoleta de La Almudena (Figura 89 y Figura 90). Esta cruz es objeto de veneración en las costumbres religiosas del barrio y su ubicación es un punto de referencia en el recorrido hacia el cementerio, puesto que, a partir de este, se consideraba fuera de la ciudad y se experimenta un cambio en la direccionalidad y en la topografía del terreno.

La segunda situación se da al final del eje principal de circulación del CRLAC, visible desde la antesala en la plazoleta (Figura 89 y Figura 91). La vista que se tiene de la configuración formada por el paralelepípedo del cementerio y el volumen del templo desde la antesala, ayuda a intuir la extensión del espacio funerario interior (Figura 93). El largo del paralelepípedo y el muro de la nave del templo marcan el ancho, la cruz al final del eje del cementerio con el muro del fondo situados por debajo de la línea del horizonte delimitan el

largo y comunican que el espacio presenta una topografía descendente en dirección sureste, por lo que se genera como primera imagen mental de la planta del CRLAC, la figura regular de un rectángulo deprimido (Figura 91 y Figura 92).

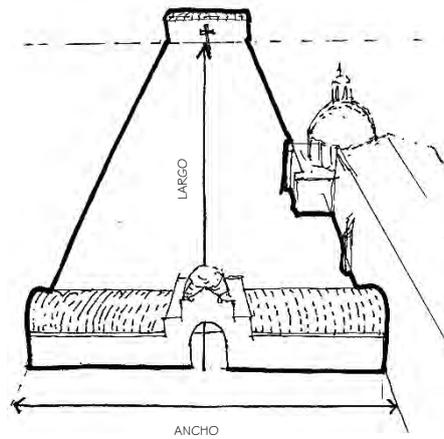


Figura 92. Dibujo de la primera imagen mental de la planta del CRLAC desde el exterior, producida por el largo del paralelepípedo de ingreso y la visibilidad del muro del fondo y la cruz.

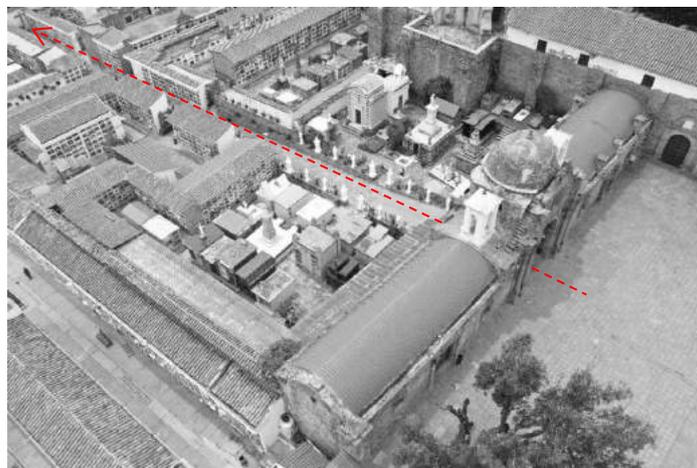


Figura 93. Fotografía con dron del camino principal de circulación del CRLAC. Se observa al final de la flecha entrecortada la cruz y el muro perimétrico del fondo.

Estas dos situaciones revelan la relación sinérgica que existe entre la inclinación natural del terreno cusqueño, elemento preexistente, y la utilización del símbolo de la cruz para establecer puntos de referencia en el recorrido hasta el interior del cementerio, primero estableciendo un hito que recuerda el antiguo límite de la ciudad y después ayudando a previsualizar la extensión espacial interior del cementerio.

## **La cruz latina como elemento compositivo del núcleo del Conjunto Arquitectónico y como génesis formal del CRLAC**

La cruz latina está presente explícita e implícitamente en la composición de las edificaciones religiosas a lo largo del eje procesional, en los edificios del Conjunto Arquitectónico de La Almudena y en diferentes mausoleos y pabellones al interior del cementerio. Esta forma está configurada por la intersección en ángulo recto de un plano vertical con un plano horizontal en el primer tercio de la longitud del más largo.

Llama la atención la utilización de esta configuración en la organización del espacio de tres edificios del conjunto arquitectónico, que colindan unos a otros y que tienen como elemento de referencia y jerarquizador a la cúpula del templo, constituyendo así un núcleo imprescindible en la imagen urbana del conjunto arquitectónico. La primera composición con forma de cruz se encuentra en el cruce de los ejes de circulación que atraviesan el patio del segundo claustro del ex convento hospital de los Betlemitas. La siguiente composición se encuentra en la distribución espacial del templo de La Almudena y, por último, la tercera se encuentra en la intersección de los ejes de circulación del CRLAC. De modo que, se observa una similitud compositiva que debe ser estudiada para determinar la génesis formal y espacial de los tres edificios y la relación que existe entre ellos. Por lo tanto, resulta necesario recordar el proceso de formación de estos edificios.

Según Ramón Gutiérrez (1987) el ex convento-hospital de los Betlemitas tuvo sus inicios en la vivienda rectoral del Obispo Mollinedo construida a finales del siglo XVII en tierras compradas a Juan Villaquirán, y se fue ampliando posteriormente a lo largo del siglo XVIII. En la segunda mitad de este siglo surge la necesidad de construir un nuevo templo por encontrarse el antiguo templo de adobe “arruinado” (Gutiérrez, 1987, p.40), por lo que este debía adecuarse a las ampliaciones del complejo edilicio, ocupando parte del espacio de una de las salas de enfermería del ex hospital de los Betlemitas, “sirviendo una de las paredes de

la iglesia de testera para la plazuela” (Gutiérrez, 1987, p.37) y, agregando a su configuración el coro, la sacristía, el campanario (espadaña), el presbiterio y la cúpula en el transepto. Su construcción terminó a inicios del siglo XIX con la media naranja y la cripta bajo el presbiterio.

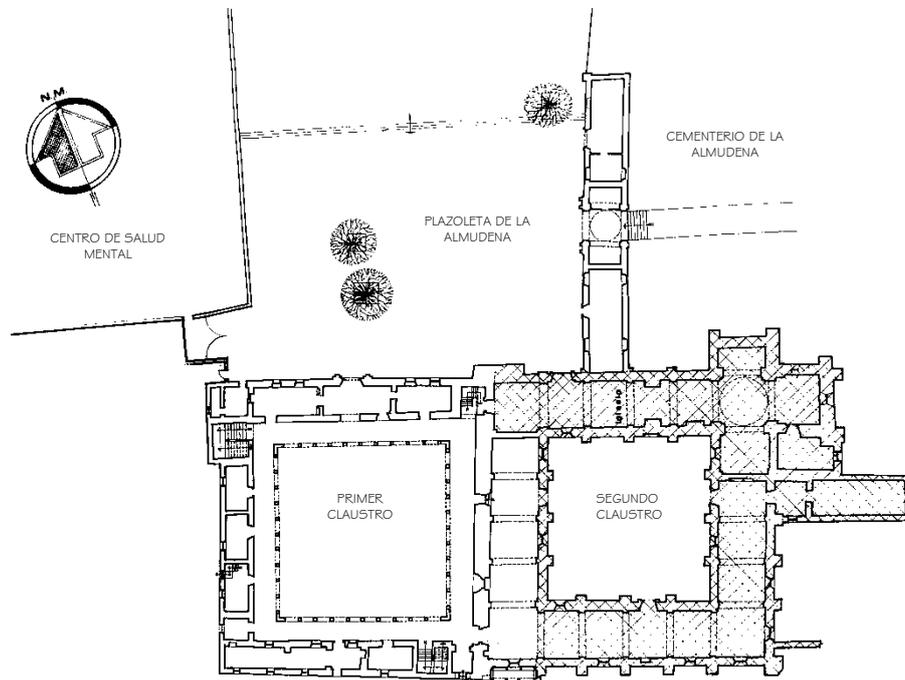


Figura 94. Fotografía del plano de ubicación del segundo claustro del antiguo hospital de Betlemitas, Almodena, 1978, lámina AHB-AC U-01, INC. Fuente: archivo DDRC

La información brindada por el arquitecto Gutiérrez permite inferir que el actual templo no es el primigenio mandado a construir por el obispo Mollinedo en adobe y que la actual estructura y distribución tienen origen en la infraestructura del segundo claustro destinado al ex hospital de los Betlemitas, el cual junto al primer claustro edificado como parte del convento, se comenzaron a construir en la primera mitad del siglo XVIII y se terminaron de construir casi simultáneamente un siglo después con la adecuación del templo (Figura 95).

Para dar funcionamiento a este, se habría tenido que adecuar una de las salas de enfermería que colindaba con la plazoleta, adicionando otros espacios, agregando muros que dividan la sala y tapiando puertas y ventanas existentes (Figura 96). Esta información puede ser confirmada observando el parecido entre los arcos de piedra que estructuran la nave del templo y las crujeas del segundo claustro (Figura 97 y Figura 98) y analizando brevemente la

forma en que se relacionan funcionalmente estas crujías y las del primer claustro. Por lo tanto, se deduce que todo el segundo piso del segundo claustro, con arcos y muros de adobe, habría sido el último en culminarse puesto que la única comunicación con este nivel se da a través de la galería superior del primer claustro a la cual se accede por dos escaleras situadas en las esquinas noroeste y sureste (Figura 94 y Figura 95).

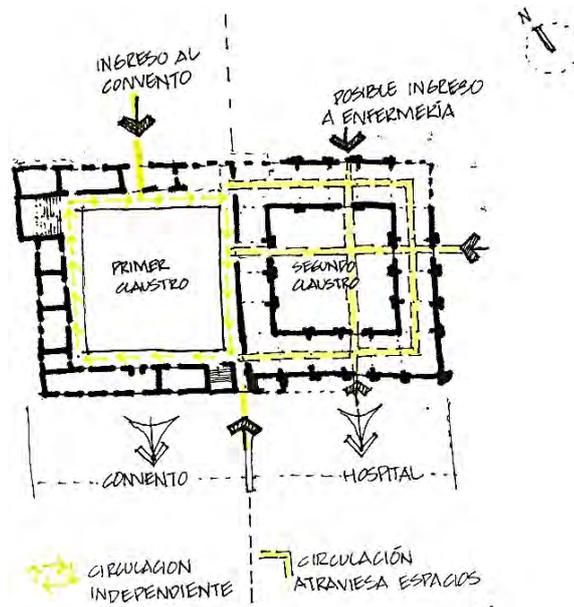


Figura 95. Dibujo esquemático del sistema de circulación de los espacios del exconvento hospital de los Betlemitas. A la izquierda se observa una circulación externa e independiente de los espacios cerrados del convento, se daba a través de los corredores-galerías que circundaban el claustro. A la derecha, se observa una circulación que atraviesa las galerías del hospital y forma una cruz en la esquina superior derecha del segundo claustro.



Figura 96. Dibujo esquemático de la adecuación del templo de La Almudena (con textura de líneas oblicuas amarillas) a una de las salas de enfermería del segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas. Se observan los espacios y muros añadidos, la apertura de ingresos y la distribución espacial resultante.

Asimismo, a causa de este segundo nivel, la configuración formal del templo de La Almudena es atípica, puesto que encima de esta se encuentra un espacio de uso distinto al religioso y que tiene conexión visual con el cementerio y la plazoleta a través de ventanas que se encuentran detrás del campanario.



Figura 97. Fotografía del interior del templo de La Almudena. Se observan los arcos que estructuran las bóvedas de arista. Fuente: Archivo propio, 2019

Figura 98. Fotografía del interior de una de las crujías del segundo claustro. Fuente: Archivo propio, 2019

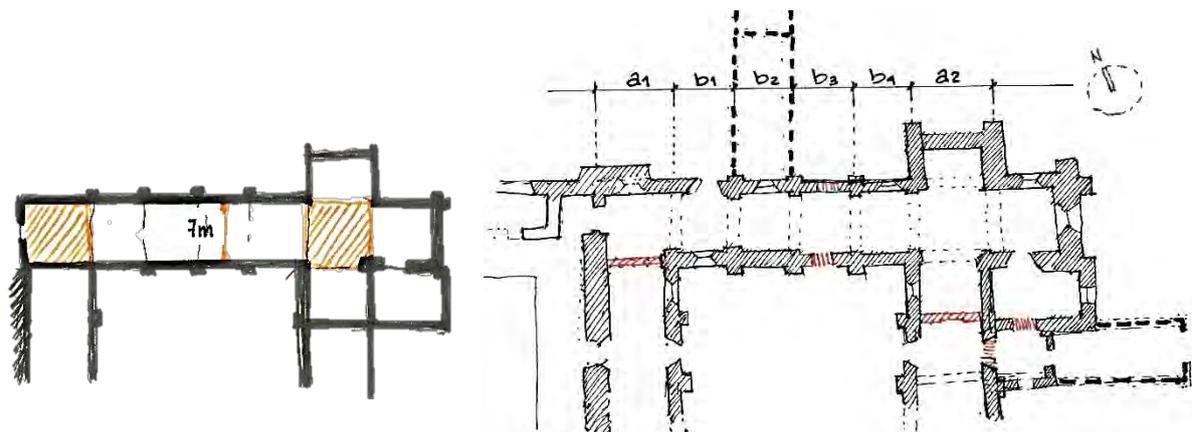


Figura 99. Dibujo esquemático del ancho promedio de las crujías el segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas.

Figura 100. Dibujo esquemático de la modulación del segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemita. Se observa también en rojo la adición de muros para separar el templo de los demás espacios. En línea entrecortada se observan las siluetas de las edificaciones que se añaden posteriormente, la capilla Santo Roma en el sector sur y el vestíbulo del CRLAC en el sector norte.

Para la primera confirmación, se percibe un ancho promedio de 7m en la espacialidad de las crujías (Figura 99) y que está definida por dos tipos de bóvedas de arista. El primer tipo

está conformado por dos tipos de arco, rebajado y de medio punto (Figura 101). Este tipo de bóveda de arista forma espacios rectangulares. En total, son veinte arcos rebajados dispuestos perpendicularmente a la forma cuadrangular del segundo claustro, dieciséis arcos de medio punto dispuestos en torno al segundo claustro y otros dieciséis en el cuadrado externo que cierra la forma (Figura 102).

El segundo tipo de bóveda de arista se forma en tres de las esquinas del segundo claustro, menos en la esquina oriente donde se forma el crucero del templo y se levanta la cúpula sobre pechinas (Figura 100 y Figura 102). Este tipo de bóveda de arista forma espacios cuadrados y está conformada por cuatro arcos rebajados (Figura 102). La esquina oriente también posee un espacio cuadrado pero el arco que da paso al presbiterio es de medio punto y no rebajado, puesto que es resultado del acondicionamiento religioso que se produjo posteriormente en el que se adicionaron espacios con arcos de medio punto. Los arcos rebajados y de medio punto que forman el primer tipo de bóvedas de arista y definen los rectángulos comparten la misma altura de  $6m$  (Figura 100). Estas medidas resultarán ser de vital importancia para explicar la geometría de la arquitectura del CRLAC.

Para una segunda confirmación de la adecuación del templo al segundo claustro, se analiza funcionalmente el edificio del exconvento-hospital de los Betlemitas. El ingreso de acceso desde la plazoleta al edificio se da a través de un zaguán conectado con la galería de circulación que rodea el primer claustro, de planta cuadrada y pileta de piedra en el centro, y que sirve de espacio servidor a las demás instancias (Figura 95). En la actualidad este es el único ingreso que comunica la plazoleta con los dos claustros. Examinando la planta del segundo claustro y la ausencia de una circulación independiente como la del primer patio, que lo bordee y que relacione indirectamente los espacios, se evidencia una circulación que atraviesa el patio para conectar las crujías (Figura 95) formando una cruz con centro

inclinado hacia el lado del ábside y una configuración simétrica en eje  $x$  y  $y$  que ubica las puertas y ventanas unas en frente de otras (Figura 102).

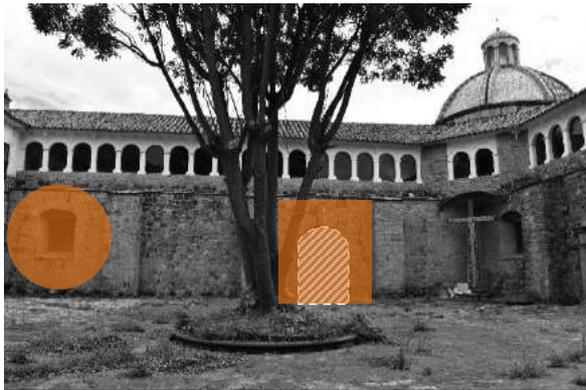


Figura 103. Fotografía desde el eje de simetría en  $x$  hacia el lado del templo. Se observa la puerta tapiada que daba ingreso a la antigua sala de enfermería desde el claustro.

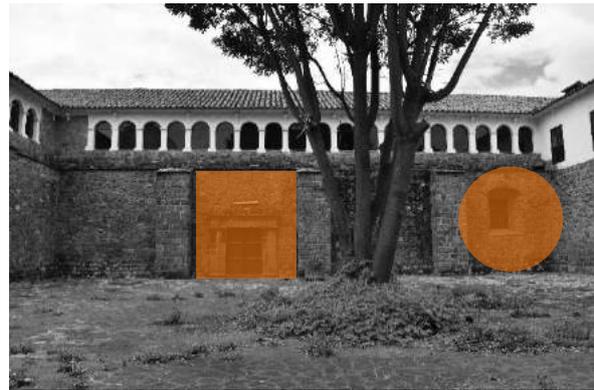


Figura 104. Fotografía desde el eje de simetría en  $x$  hacia el lado opuesto del templo. Se puede observar el lugar de las ventanas y puertas para comparar con el muro del templo.



Figura 105. Fotografía desde el eje de simetría en  $y$  hacia el lado de la capilla Santo Roma.



Figura 106. Fotografía desde el eje de simetría en  $y$  hacia el lado del primer claustro.

Con base en este análisis se encontró una puerta tapiada en el muro de la nave del templo que colinda con el claustro (Figura 103), lo que confirma la circulación a través del patio y permite sospechar la existencia de otra puerta que habría permitido el ingreso desde la plazoleta a las salas de enfermería en la pared opuesta de la nave (Figura 109 y Figura 110). También se encontró tapiada la ventana abocinada que daba a la plazoleta y que ahora se ve desde el interior de la sala II del edificio de ingreso del CRLAC (Figura 107 y Figura 108).



*Figura 107. Fotografía desde el interior de la sala II del edificio de ingreso del CRLAC, se demarca la ubicación de la ventana tapiada en el muro de la nave del templo.*

*Figura 108. Fotografía desde el interior de la sala II del edificio de ingreso del CRLAC, se demarca la ventana tapiada.*

A partir de lo encontrado, se hacen las siguientes conjeturas. La planificación del segundo claustro se habría basado en la forma regular de un cuadrado, y con la incorporación del ábside y la capilla del evangelio para implementar el templo en la crujía noreste, se habría logrado formar la típica cruz latina con el eje litúrgico este-oeste y con el ábside hacia el oriente, aunque con algunas variaciones. La fachada de acceso no quedó en el muro de pies sino en la pared de la nave que da a la plazoleta, no obstante, sí existe una puerta en este sector que anteriormente comunicaba el templo con el convento y que en la actualidad solo se usa para acceder a las escaleras que conducen al coro en el segundo nivel (Figura 111).

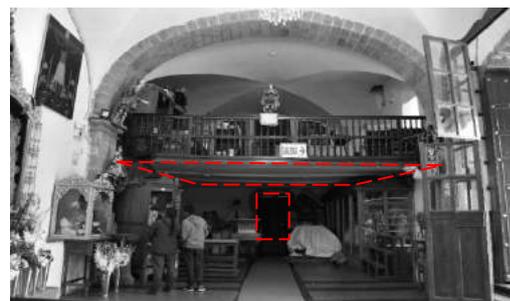
Por lo expuesto, se puede afirmar que la configuración espacial y formal del templo proviene de la planta cuadrada del segundo claustro del ex convento-hospital de los Betlemitas y de los espacios que se añaden con estructuras de arco de medio punto en el oriente para completar los servicios que se requerían, logrando así la forma de cruz latina con una nave cubierta por bóvedas de arista, y una cúpula con linterna sobre pechinas en el crucero. En cuanto a la configuración en cruz formada por la circulación del CRLAC, es necesario recordar que el cementerio se adecuó en torno a los jardines, huertas y al

cementerio primigenio de los Betlemitas y que de acuerdo al diseño con piedra que aún conservan los pisos de algunos cuarteles y los canales de piedra y ladrillo, se podría intuir que los jardines y el cementerio primigenio “hecho de piedra con cuatro remates en las esquinas y una cruz de piedra” (Gutiérrez, 1987b, p. 41) habrían ocupado las áreas más cercanas al segundo claustro.



*Figura 109. Fotografía desde el interior del CRLAC hacia la nave del templo, donde se indica la posible ubicación de una ventana y puerta con base en el análisis de la distribución simétrica de vanos del segundo claustro.*

*Figura 110. Fotografía desde el interior del CRLAC, donde se demarca la distribución de las piedras formando un medio arco para dar lugar a la puerta que comunicaba la antigua sala de enfermería con el exterior.*



*Figura 111. Fotografía desde el interior del templo donde se demarca la puerta en el muro de pies que conecta con el primer claustro y con las escaleras que conducen al coro.*

Al establecer un diagrama con los espacios que conservan los vestigios (Figura 112), se observa que la forma primigenia resulta ser la misma que la actual, en forma de L, por estar conglomerada en torno al ábside del templo y a la capilla Santo Roma, y que posteriormente los límites de este primer espacio se habrían prolongado hasta los caminos del ramal del Qhapaq Ñan y habrían pasado a ser los ejes de circulación interior del CRLAC, formando la cruz con el centro en la esquina noreste del polígono primigenio (Figura 88). Esto explicaría la forma irregular que tuvo el primer cementerio general de la ciudad, en comparación a la

planta rectangular que se propuso en el siglo XIX como modelo de cementerios extramuros para las colonias.

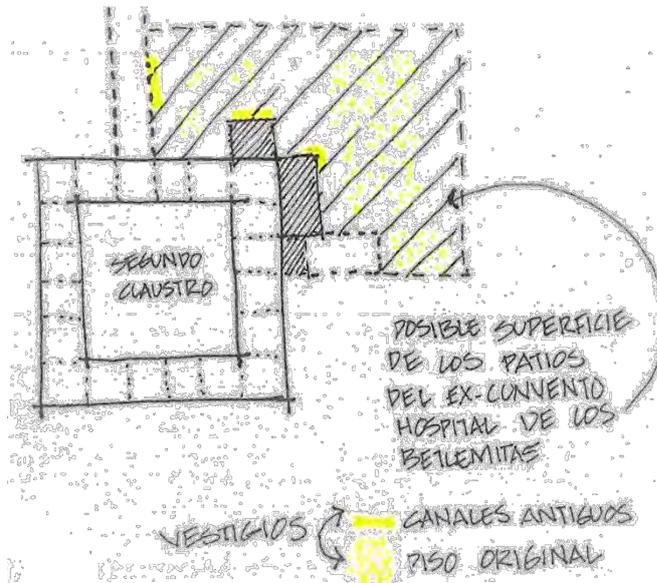


Figura 112. Dibujo hipotético de la superficie del cementerio primigenio. Se muestra la ubicación de los vestigios que aún se conservan.

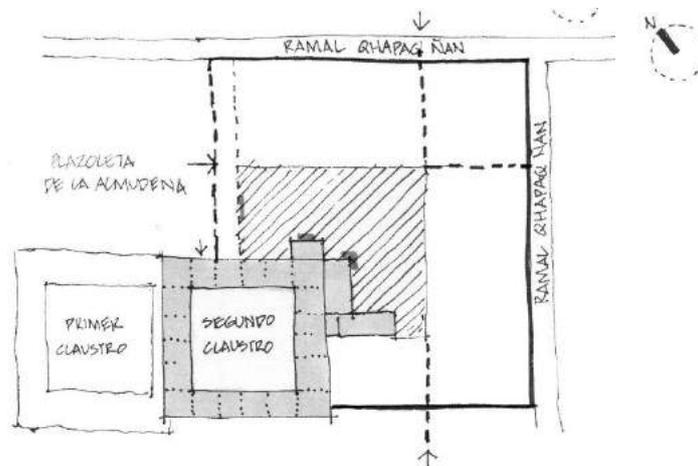


Figura 113. Dibujo hipotético de la prolongación de límites del primigenio cementerio hasta los límites del CRLAC.

### 3.2.3. Dimensión objeto arquitectónico

Este nivel permite aproximarse al conocimiento del Cementerio Republicano de La Almudena como edificio civil antiguo que engloba marcos que configuran espacios, experiencias y recorridos que derivan de sus componentes; los cuales son los siete cuarteles, las dos calles, la capilla Santo Roma, etc.; y de la interrelación de los mismos. Esta última visión del CRLAC permite saber cómo se estructura el espacio del edificio, sin profundizar en las unidades espaciales con mayor contenido artístico y carga emotiva, los cuarteles; es

decir, se presenta la cáscara formal y espacial del interior y exterior del edificio para establecer la imagen base que se necesita para desarrollar el siguiente nivel que aborda las calles y los cuarteles individualmente.

### **Marcos y recorridos del CRLAC: la correspondencia entre el modelo y lo preexistente**

La transición del centro a la periferia, de un plano bajo a uno más alto, y del bullicioso y ajetreado sector público al tranquilo espacio de antesala, permite al hombre prepararse para franquear el marco físico y conceptual que divide el lugar donde residen los muertos del lugar de los vivos.

La existencia de marcos en la arquitectura permite al hombre ser consciente de la función que tiene cada espacio en la realización de actividades, de la transitoriedad que hay al pasar de uno a otro y de la arquitectura que engloba a todos ellos.

La imagen mental que identifica la arquitectura del CRLAC está compuesta por el volumen de piedra, con portada ostentosa y la única ausencia de muro que insinúa el ingreso y permite ver el interior del cementerio, y por el añejo árbol de pisonay que lo flanquea. Se podría afirmar entonces, que el árbol es el primer marco que se percibe y que evoca con su vetustez la historicidad del lugar y la reflexión y sosiego que se vive al interior del cementerio. Después de él, el volumen de la fachada se presenta como segundo marco. El siguiente marco sería el espacio contenido en el volumen por el que se atraviesa para llegar al interior, el recibidor. Conforme se va penetrando y recorriendo el interior aparecen otros elementos que enmarcan las actividades y situaciones a las que se enfrenta el hombre en este lugar. Se identifica como cuarto marco, los ejes de circulación interior que delimitan los cuarteles y dirigen al quinto marco, la capilla Santo Roma, así como los últimos marcos del edificio en conjunto, los dos accesos secundarios.

En el modelo de cementerios extramuros, la arquitectura del conjunto estaba compuesta por cuatro marcos estructurados racionalmente en una planta rectangular. Esta configuración

era ideal para ser implantada en cualquier territorio de las colonias de América. El primer marco del modelo de la nueva tipología arquitectónica coincide parcialmente con el del CRLAC, es una arbolada que rodea todo el terreno. El segundo marco está conformado solo por el pórtico de ingreso neoclásico ubicado al medio de la fachada frontal, con una sola fenestración para el ingreso y la visibilidad del interior. El siguiente marco se compone por la circulación interna que conduce a los “quadros”<sup>29</sup> para el entierro y el último marco pasaría a ser el cobertizo con la capilla en el frente opuesto al ingreso.

A continuación, se describirá cada marco de forma secuencial tal y como se presentan en el recorrido desde el exterior al interior, explicando su correspondencia con las preexistencias del lugar y con los marcos propuestos por el modelo de cementerios extramuros.

### **1) Primer marco. El Pisonay como hito del espacio de transición**

El primer marco que influye en la percepción del CRLAC es el árbol de Pisonay ubicado a escasos metros de la fachada (Figura 114). Una fotografía del año 1945, permite observar que este árbol era parte de un conjunto de árboles que se encontraban desperdigados en el antiguo camino que existía en el límite noreste (Figura 115).

---

<sup>29</sup> Nombre designado a los espacios que albergaban las inhumaciones encontrado en el plano modelo de cementerios extramuros para las colonias. (Alvarez y Espinoza Perez, 2004)



Figura 114. Fotografía del árbol de Pisonay ubicado al frente de la fachada del CRLAC. Archivo propio, 2019

Figura 115. Fotografía de Cusco en 1945 (SAN) Se señala con una flecha el antiguo árbol y con línea entrecortada el antiguo camino delimitado por árboles.

La disposición de ubicar árboles en el contorno de cementerios extramuros se presenta en el modelo hispano de 1804, pese a que en los primeros cementerios franceses del siglo XVIII se prohibían los árboles para no obstaculizar la circulación de aire. En el modelo hispano, la hilera de árboles cipreses que rodea los muros delimitantes (Figura 116), se consideraría como el primer marco que influye en la percepción y en la función del espacio funerario, puesto que con su altura y longevidad dotaban de monumentalidad y contenido simbólico, su rectitud apuntaba al cielo guiando a la luz a las almas. La configuración que forma la hilera de árboles se ubica a una distancia óptima para generar un camino que circunde el edificio. En el lado de la portada de ingreso, la arbolada se abre, formando un semicírculo convexo y generando un amplio espacio de transición entre el exterior y el interior del cementerio (Figura 117).

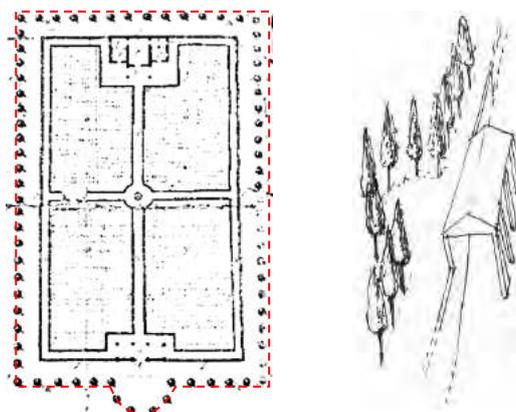
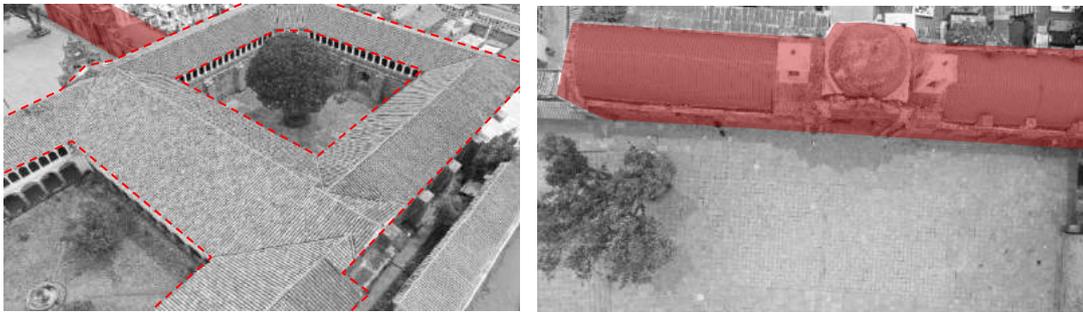


Figura 116. Imagen del modelo hispano de cementerios extramuros. Se señala la ubicación del camino de árboles cipreses en torno a la edificación. Fuente: (En expediente emitido por la Prefectura del Cusco : 1825. ARC. Folio N°21 anexo 2 en Alvarez & Espinoza Perez, 2004)

Figura 117. Dibujo hipotético del espacio frente a la portada de ingreso. Elaboración propia.

En el caso del cementerio general del Cusco, no se sabe que árboles se usaron, no obstante, el Pisonay que aún se mantiene, se percibe como hito de ese espacio de transición y preparación que se requiere para ingresar a la atmósfera del duelo. He aquí la razón la razón de su consideración como primer marco del recorrido del edificio como conjunto.

## 2) Segundo marco. La arquitectura teatral que enaltece la muerte



*Figura 118. Fotografía aérea realizada con dron del CALA. Se observa el volumen de ingreso de CRLAC adosado al segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas*

*Figura 119. Fotografía aérea realizada con dron del volumen de ingreso del CALA. Se observa su posición como segundo marco en el ingreso al CRLAC.*

El edificio que caracteriza el cementerio de La Almudena está ubicado en el lado sureste de la plazoleta y está compuesto por un volumen dividido en tres sectores organizados linealmente en una planta rectangular (Figura 118). El tramo intermedio presenta una altura considerable, portada de piedra con cuatro columnas distribuidas en pares a cada lado del ingreso en forma de arco, bóveda de cañón, cúpula y templetas a los costados (Figura 119). Este volumen orienta sus ejes a 21° de los puntos cardinales en sentido horario (Figura 120) por lo que el recorrido que la luz hace alrededor del volumen a lo largo del día, expone todos sus componentes a un juego de contrastes de luces y sombras, haciendo más notorio su carácter como segundo marco y umbral teatral de un imponente edificio civil. Asimismo, la fachada está ubicada a barlovento, es decir en oposición a la dirección del viento que sopla mayormente del oeste en la ciudad del Cusco. Esta era una característica imprescindible para la construcción de cementerios extramuros, con la finalidad de evitar que los malos aires sean trasladados hacia la ciudad y que por el contrario el viento sea un resguardo (ARC. Folio N°21 citado en Alvarez y Espinoza, 2004, pp. 71–74).

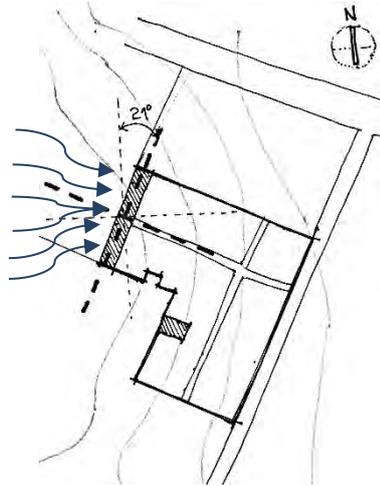


Figura 120. Dibujo esquemático sobre la orientación del bloque de ingreso del CRLAC. Las flechas azules indican la dirección del viento.

La edificación que identifica el proyecto del modelo de cementerios hispano de 1804, se compone por un volumen ubicado en el centro de la fachada, con techo a dos aguas, frontón triangular, puerta en forma de arco y ocho columnas distribuidas simétricamente que forman el espacio tectónico del pórtico cubierto de ingreso (Figura 121). Al costado de este volumen no se ubican otros espacios cubiertos como en el CRLAC (Figura 122) sino solo muros perimetrales, por lo que su presencia no impone protagonismo y solo remarca la importancia de los límites en los cementerios.



Figura 121. Fachada del modelo de cementerios hispano de 1804. Fuente: (En expediente emitido por la Prefectura del Cusco : 1825. ARC. Folio N°21 anexo 2 en Alvarez & Espinoza Perez, 2004)

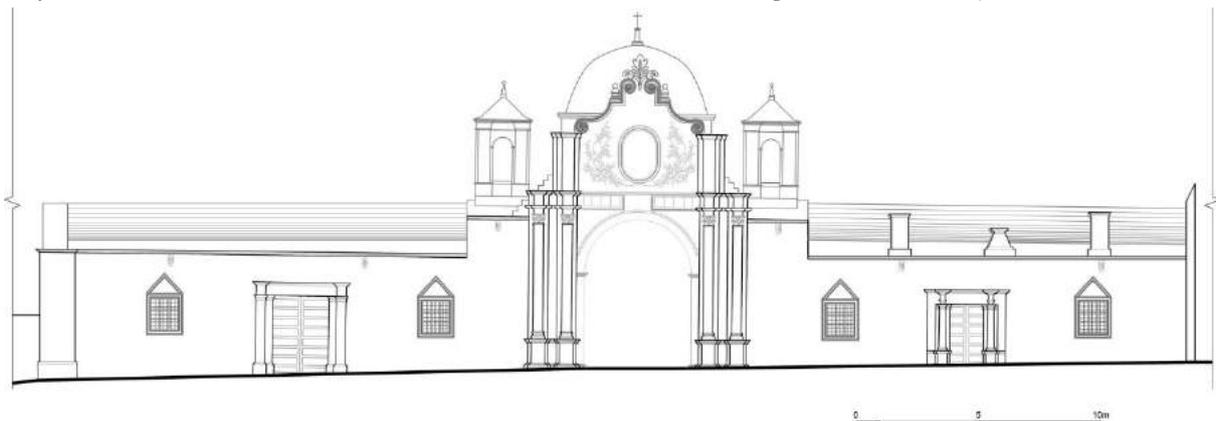


Figura 122. Fachada del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco. Elaboración propia

Comparando ambos marcos (Figura 121 y Figura 122), se observa que ambas edificaciones se componen de un volumen central que resalta por su altura y decoración frente a los sobrios sectores del costado de menor altura. Asimismo, ambos hacen uso de los arcos para remarcar el ingreso y para conectar visual y espacialmente el interior con el exterior, de cuatro columnas sobresalientes y de techos no planos, lo que les otorga mayor altura y protagonismo.

### **Generación de la forma**

El análisis previo sobre la configuración de la cruz latina en la circulación del segundo claustro, en la espacialidad del templo y sobre el posible origen de la circulación interna en forma de cruz del cementerio; ha servido para entender que las estructuras de la crujía del segundo claustro son la base geométrica para la generación de la espacialidad del templo y que del mismo modo, con base en la yuxtaposición con el cementerio, se ha encontrado influencias de esta geometría en el volumen del primer marco del cementerio.

Asimismo, en vista de los elementos comunes entre el segundo marco del CRLAC y del modelo de cementerios, es necesario estudiar la composición del modelo de distribución que se proponía en el plano de la cédula real de 1804, para determinar cómo se relacionan formal y espacialmente ambas composiciones.

### **En dos dimensiones**

La planta del volumen principal del CRLAC, se resuelve en un gran rectángulo en cuyo centro se inscribe un círculo – de la proyección de la cúpula – que remarca la centralidad y el eje de simetría. La longitudinalidad y poca profundidad del rectángulo se remite a la disposición de dos muros de piedra casi paralelos que establecen un eje perpendicular al muro de la nave del templo de La Almudena y se alinean a la posición de dos contrafuertes de su estructura, por lo que la pared de la nave del lado del evangelio sirve como uno de sus cerramientos y su ancho queda determinado por la luz entre los contrafuertes. El otro muro

transversal que encierra el bloque, quedó definido por el camino que existía en ese sector hasta mediados del siglo XX, como parte del ramal del Qhapaq Ñan a Qhataqasapatalaqa, tal como se ha mostrado en el análisis de los límites que definen el área del objeto de estudio. Además del muro transversal externo, existen otros dos que dividen el rectángulo mayor en tres espacios de planta rectangular, los de los extremos tienen largos iguales y mayores al del intermedio, no obstante, el ancho se mantiene (Figura 123).

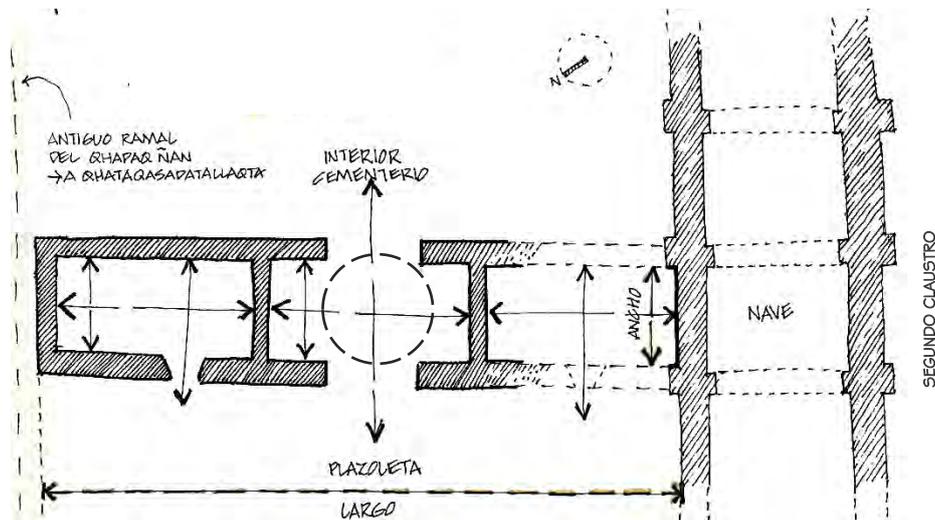


Figura 123. Dibujo esquemático de la planta del volumen de ingreso principal del CRLAC. Se observa que el largo está determinado por la distancia entre el antiguo ramal del Qhapaq Ñan y el muro de la nave del templo de La Almudena, y el ancho está determinado por la luz que hay entre los contrafuertes del templo.

El espacio del medio permite el ingreso y sirve como un recibidor con dos capillas a cada lado. Los espacios de la periferia se planificaron como velatorio y morgue, sin embargo, años después estos se adecuaron como salas de exposición cultural en virtud de su denominación como Museo Cementerio Patrimonial de La Almudena en el año 2014 (Figura 124).



Figura 124. Plano de planta del volumen e ingreso principal del CRLAC. Elaboración propia

La planta rectangular tiene como módulo de medida un cuadrado de siete metros de largo, distancia que coincide con la medida promedio del ancho del espacio interior de las crujías, e indudablemente del ancho de la nave del templo (Figura 125). La proporción que existe entre el ancho y el largo es de 1/7, es decir que el ancho total del edificio, contando los muros, es de 7m, y el largo total, de 49m, o sea, siete módulos. Cabe resaltar que la exactitud de esta geometría es posible gracias a que se ha considerado el muro de la nave del templo como parte de la estructura que ayuda a delimitar el bloque de ingreso del cementerio (Figura 126).

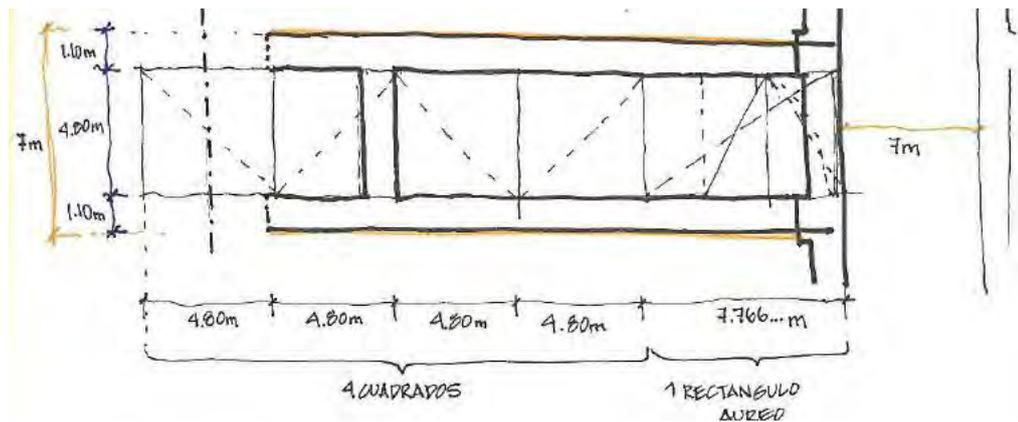


Figura 125. Dibujo sobre la modulación de la planta del volumen de ingreso principal del CRLAC.

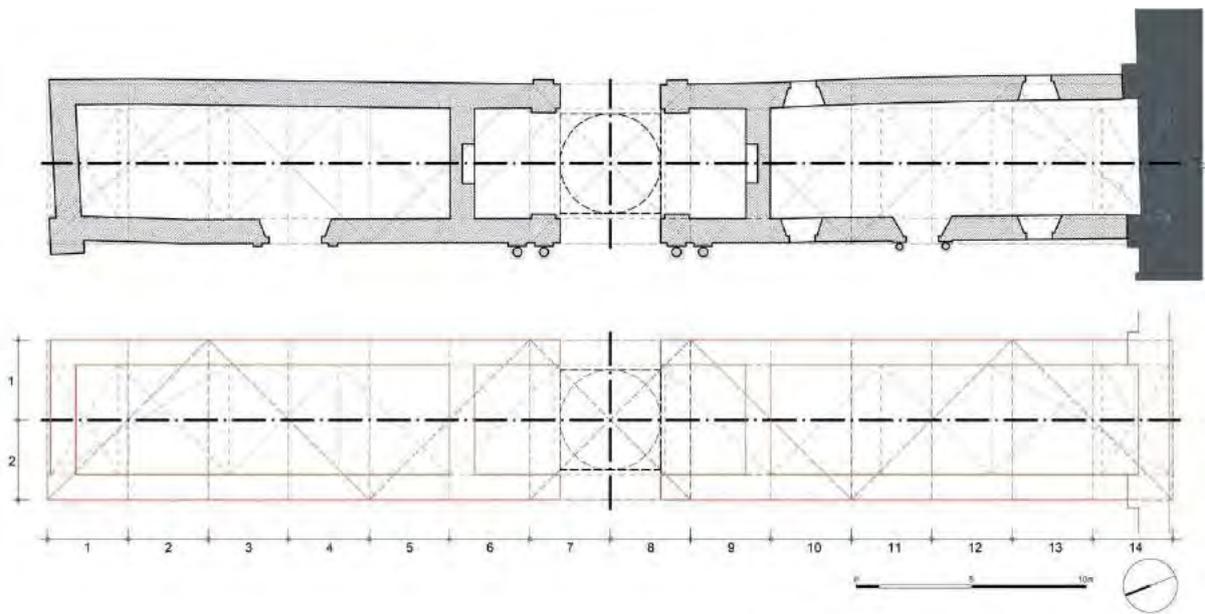


Figura 126. Plano de la modulación en planta del edificio de ingreso del CRLAC. Elaboración propia.

Los muros de piedra tienen un espesor promedio de 1.10m, lo que deja un ancho libre de 4.80m. Esta última distancia ayuda a formar un nuevo cuadrado modular y un rectángulo dorado<sup>30</sup> con los que se compone la configuración del espacio interior de la galería (Figura 126). No obstante, la luz que cubren los arcos torales que sostienen la cúpula sobre pechinas y dan ingreso al interior del cementerio, no comparten las medidas de los anteriores módulos. Esta medida se forma por los centímetros que le restan las salientes que presentan los pilares cruciformes que sostienen los arcos, es decir que en este sector el ancho libre de 4.80m se reduce a 4.375m (Figura 127); presentando un tercer módulo clave para la composición de la fachada frontal y para el diámetro de la cúpula. Estos tres módulos ubican perfectamente su centro en el eje de simetría que marca el camino principal del cementerio y en el centro de la cúpula.

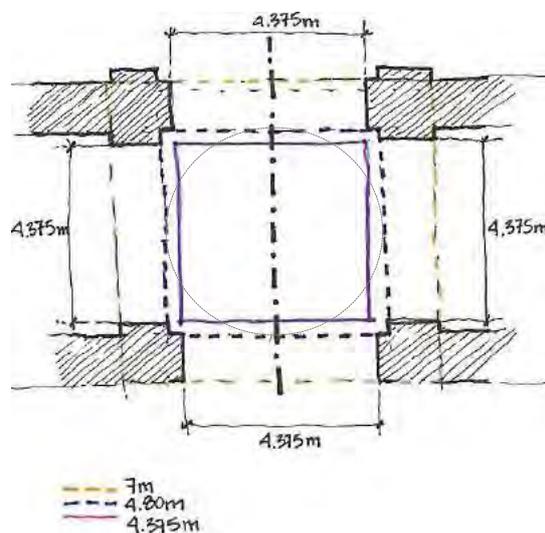


Figura 127. Dibujo del ingreso principal del CRLAC. Se observan en planta las dimensiones de los tres módulos que componen la edificación y la ubicación coincidente con el eje del camino principal del cementerio y con el centro de la cúpula.

Por otro lado, al comparar con la planta del modelo de cementerios extramuros para las colonias, se observa que la modulación de la fachada principal, ubicada en uno de los lados menores del rectángulo de ochenta y tres varas de ancho por ciento cuarenta y cuatro varas de largo (69.338m x 120.298m aproximadamente), tiene como módulo “a” el ancho del pórtico

<sup>30</sup> Rectángulo visualmente armónico cuya proporción de sus lados es igual a la razón aurea, 1.61803...

de ingreso, aproximadamente 5.778m. La distancia total se configura en doce veces el módulo, por lo que cada tramo de muro perimetral es cuatro veces y medio el módulo y el pórtico de ingreso es tres veces el mismo. La fracción del módulo presente en la configuración de los muros perimetrales se debe al ancho de las franjas de circulación perimetral (Figura 128).

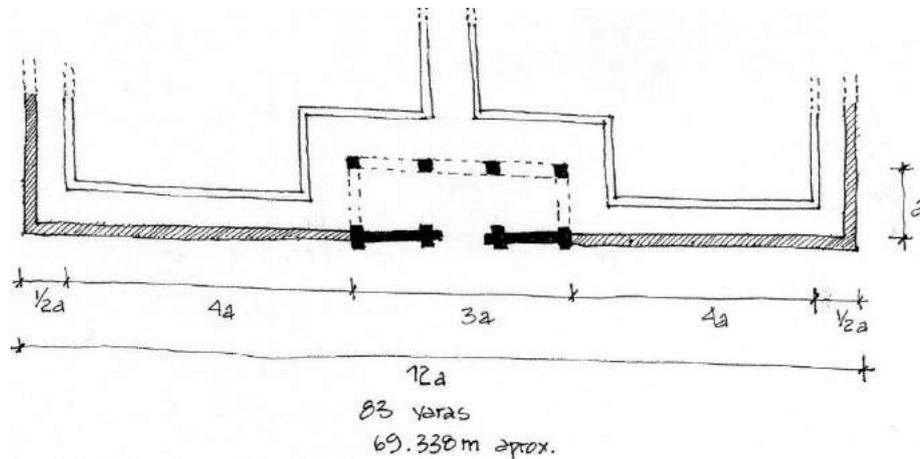


Figura 128. Dibujo de la modulación en planta del portico de ingreso del modelo de cementerios extramuros de 1804. Planta basada en el expediente emitido por la Prefectura del Cusco : 1825. ARC. Folio N°21 anexo 2 en Alvarez & Espinoza Perez, 2004)

Por el contrario, la modulación del volumen de fachada del CRLAC no presenta fracciones, esto podría deberse a que no se dispone de circulaciones perimetrales al interior del cementerio.

### En tres dimensiones

La geometría del volumen del CRLAC se compone de un gran cubo jerárquico de cuatro por cuatro módulos ubicado en el centro y de dos paralelepípedos de base rectangular de cinco módulos de largo y de dos módulos de altura cada uno ubicados simétricamente en sus costados (Figura 129). Los muros de piedra paralelos soportan arcos fajones de ladrillo que refuerzan la cubierta de bóveda de cañón, la cual se acomoda en alturas variables a los tres espacios generados por la división de funciones.

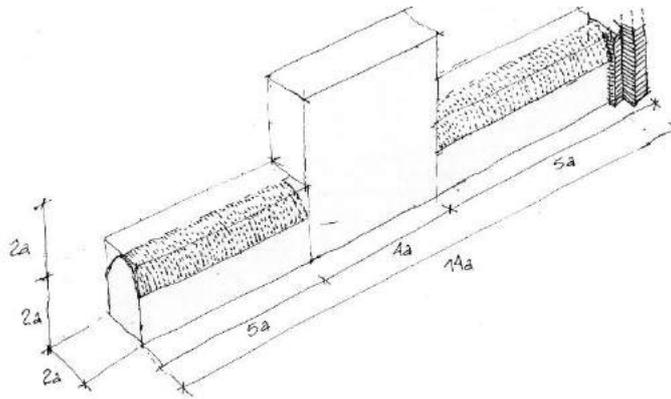


Figura 129. Modulaci3n y esquema volum3trico del volumen de ingreso principal del CRLAC.

Esta diferencia de alturas tambi3n se presenta en el modelo hispano, observando que las portadas jer3rquicas tienen el doble de altura que las secciones laterales (Figura 130).

Asimismo, en ambos proyectos se observa una sucesi3n finita de tres t3rminos, donde el primero y el tercero se repiten y el segundo es resultado del primero menos una unidad (Figura 129 y Figura 130). De este modo, se tiene que la sucesi3n del modelo hispano sin la fracci3n es de 4-3-4 y la del CRLAC es 5-4-5, lo que sugiere que, a pesar de no tener las mismas medidas, el proyecto del CRLAC habr3a tenido como base el modelo hispano y en correspondencia con la poblaci3n a la que servir3a y las preexistencias del lugar, se habr3a reconfigurado en un edificio coherente a su contexto.

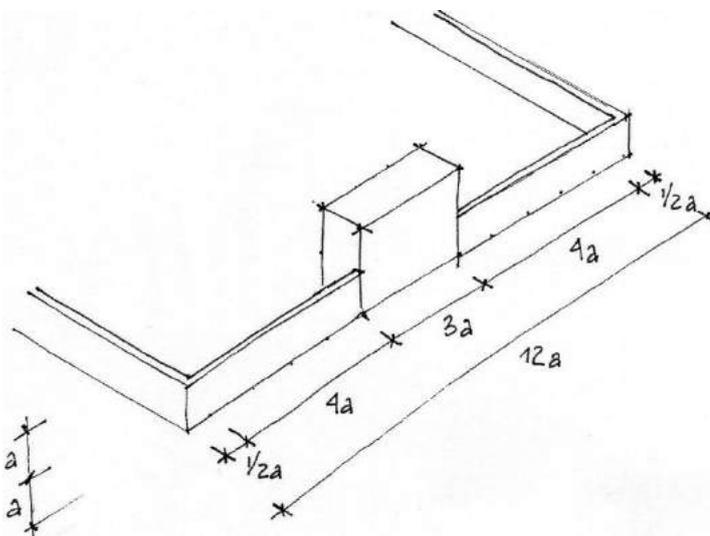


Figura 130. Modulaci3n y esquema volum3trico del modelo hispano de cementerios extramuros.

El gran cubo formado visualmente en el coraz3n de la fachada del CRLAC contiene el ingreso en forma de arco, la portada de piedra con cuatro columnas pareadas, dos templetes

blancos y una cúpula, mientras que los volúmenes del costado presentan portadas secundarias y ventanas.

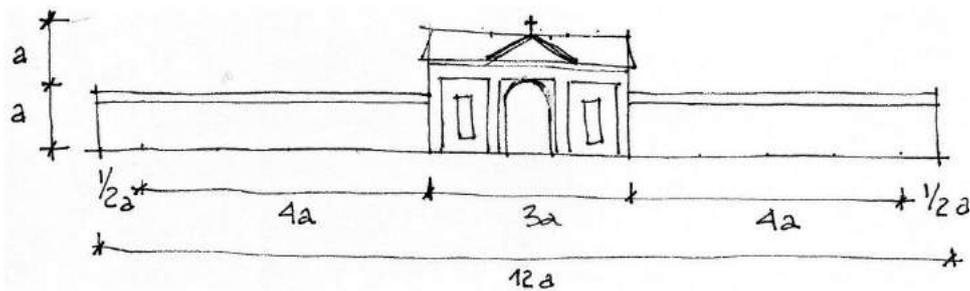


Figura 131. Esquema de la modulación en fachada del modelo hispano de cementerios extramuros.

Con la disposición longitudinal de fenestraciones y con la mayor altura en el eje de simetría de la fachada del cementerio, se puede establecer visualmente la figura geométrica de un triángulo isósceles de ángulos agudos. El cateto que se repite, se forma uniendo el vértice de la esquina superior izquierda de la última ventana del ala noreste con el del templete y con la tangente de la cúpula (Figura 132). Esta figura recuerda la silueta de los cerros que se visualizan detrás del barrio, en los sectores de Dignidad Nacional y Puquin, así como en el campanario del templo y en las relaciones visuales que une el ojo de los elementos que caracterizan el conjunto. No obstante, el cementerio es el único edificio del conjunto donde esta forma se presenta en la composición de su fachada, evidenciando así el sincretismo oculto que posee.

Este cuadrado central está formado por cuatro módulos de 3.50m, observando así una relación de  $\frac{1}{2}$  con el módulo de 7m que determina el ancho total de la planta. Este módulo define parcialmente el lado izquierdo y derecho del cuadrado, es decir, no establece un corte definitivo con los sectores de menor altura de los costados. Asimismo, el módulo determina el eje del intercolumnio, es decir el centro del espacio que existe entre el par de pilastras y

columnas de orden compuesto<sup>31</sup> que flanquean cada lado de la portada; así como la altura donde termina el tambor y comienza la cúpula (Figura 133).

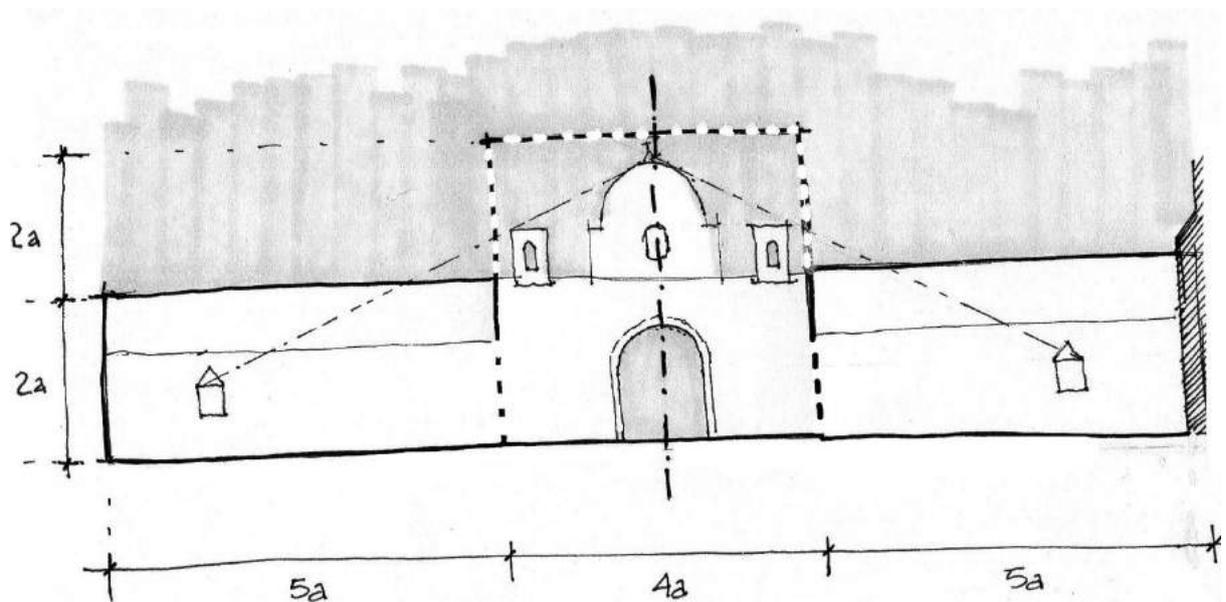


Figura 132. Dibujo esquemático de la fachada del volumen de ingreso del CRLAC. Se observa la formación visual de un triángulo isósceles de ángulos agudos.

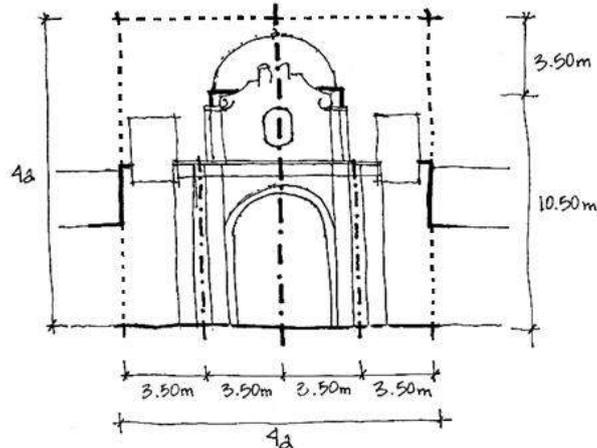


Figura 133. Primer módulo central de la fachada del CRLAC

En oposición, la figura geométrica central que se puede abstraer de la fachada del modelo hispano no es un cuadrado sino un rectángulo de tres por dos módulos (módulo de 5.778m aprox.), que remarca precisamente los muros perimetrales laterales del volumen de ingreso, estableciendo una clara incisión de sectores y la jerarquía predominante en la fachada (Figura 131). Las cuatro columnas no están pareadas sino distribuidas simétricamente en la longitud de tres módulos del rectángulo.

<sup>31</sup> Orden clásico mixto que combina volutas del orden jónico y flores de acanto del orden corintio

Por otro lado, se ha encontrado un segundo módulo de menor dimensión inscrito dentro del gran cuadrado del CRLAC. Tres módulos de 4.375m establecen los límites en los que se ubicaran los templetos de cuatro vientos y determinan la altura de todo el volumen hasta la cúpula, mientras que dos módulos crean el centro de la hornacina de la portada. El rectángulo áureo formado por el módulo del medio, determina la altura del primer cuerpo con la cornisa del entablamento y la geometría que traza la puerta en forma de arco de medio punto (Figura 134). De este módulo deriva una división en dos partes, que resulta en la distancia que establece el ancho de los templetos y con cuyo rectángulo áureo se determina la altura de los mismos, la geometría que forma la hornacina con dos arcos de medio punto y el frontón partido con volutas (Figura 135).

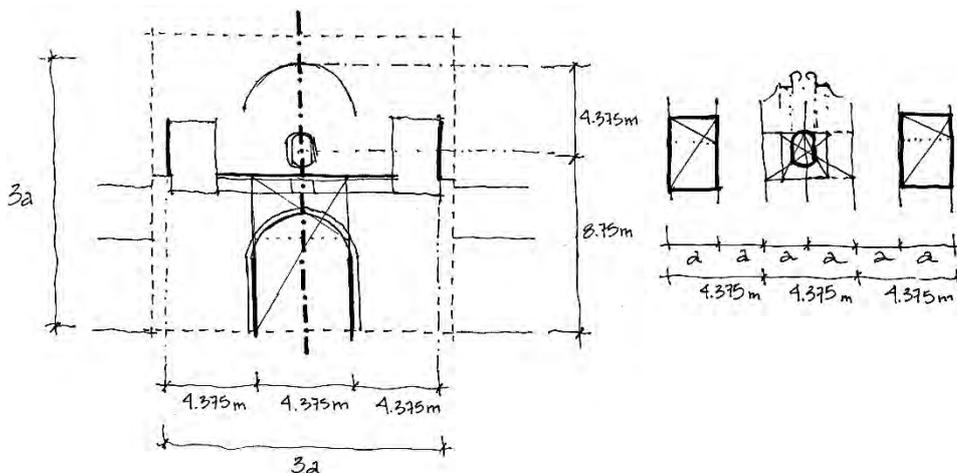


Figura 134. Segundo módulo central de la fachada del CRLAC.

Figura 135. Tercer módulo central de la fachada del CRLAC.

Los dos paralelepípedos de base rectangular, ubicados uno a cada costado del gran cubo, están formados por cinco módulos de 3.50m cada uno, es decir que el volumen dividido en tres sectores presenta una longitud de catorce módulos en una secuencia de 5-4-5 veces el módulo. Por otro lado, el módulo 4.375m también compone el paralelepípedo del ala noreste, se observa que la altura del rectángulo dorado determina la altura total del volumen y que la geometría de las ventanas con frontón triangular se deriva de esta. No obstante, la configuración de la portada menor que da ingreso a esta sala nace de un cuadrado que no

coincide con el anterior módulo. Del mismo modo, el ala suroeste está configurado con base en otros módulos (Figura 136).

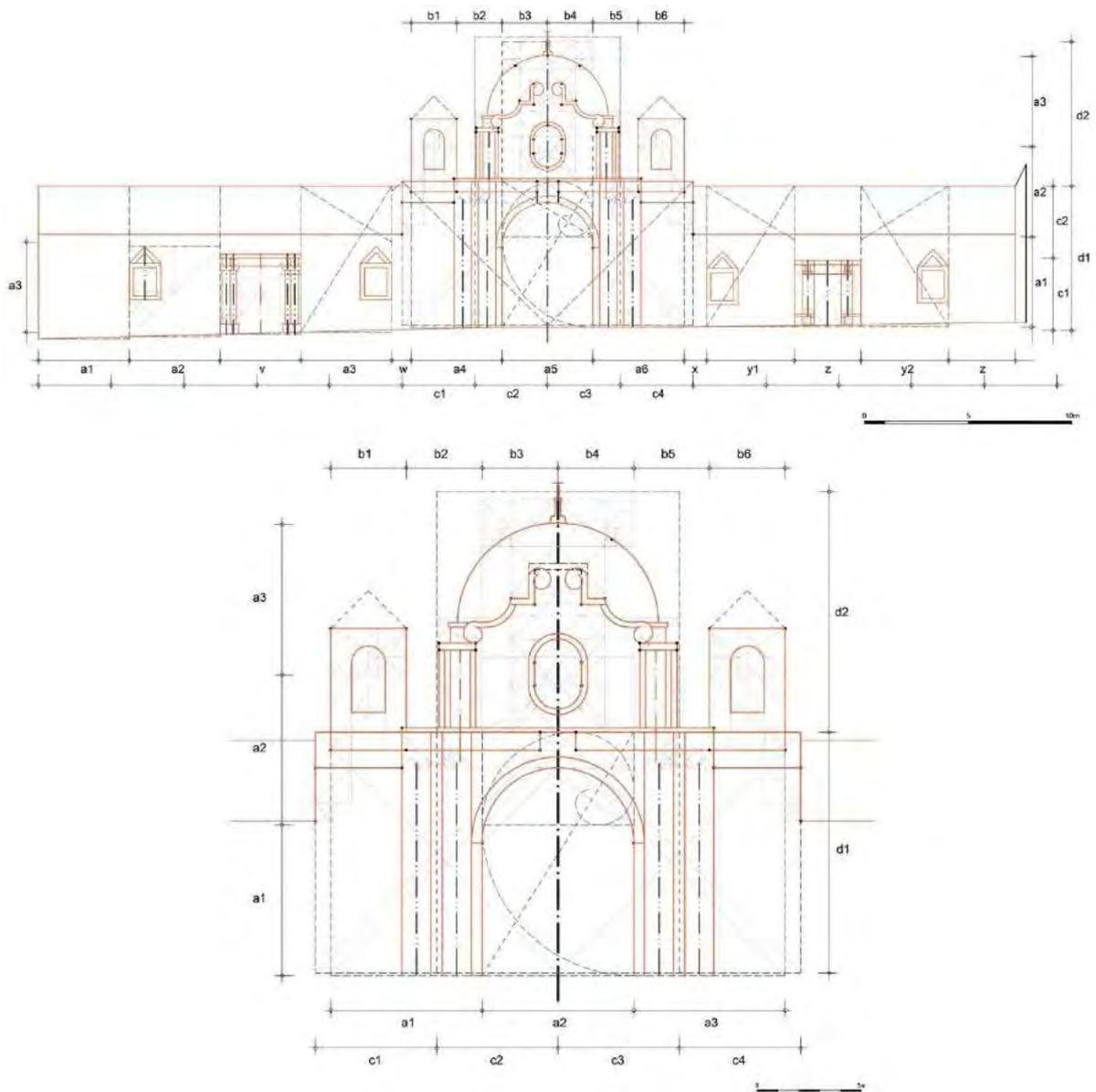


Figura 136. Plano de la modulación en elevación del edificio de ingreso del CRLAC. Elaboración propia.

Esta estructura, permite describir la arquitectura del bloque de La Almudena como estereotómica puesto que su gran masa y pocas fenestraciones comunican la intención de establecer una frontera clara y un espacio interior desvinculado del resto del lugar (Figura 137). Del mismo modo, la arquitectura de la fachada del modelo hispano percibida desde el exterior se considera como una sólida barrera porque presenta una sola ausencia de muro, un

arco que sirve de ingreso y está alineado con el eje principal de circulación y la capilla en el plano del fondo, estableciendo un eje visual importante.



Figura 137. Fotografía de la fachada interior del volumen de ingreso principal del CRLAC.

### **Neoclásico o ecléctico. Un estilo en virtud a su contexto y a la muerte**

El edificio se terminó de construir en 1850, época en la que el neoclasicismo surgió no solo como tendencia estilística en oposición al barroco colonial sino también como discurso de una nueva identidad<sup>32</sup>. No obstante, analizando los componentes de la fachada se reconoce más bien un estilo ecléctico con una estructura compositiva neoclásica, que responde integrándose con el estilo barroco de la portada del convento y la modesta portada del templo; consiguiendo destacar sin contrastar con el contexto.

El estilo ecléctico se reconoce principalmente por la combinación de elementos curvos y rectos. El segundo cuerpo del frontispicio coronado por una hoja de canto, contiene un frontón partido de perfil mixtilíneo, con cornisas de línea curva que inician y terminan en volutas, flanqueado por pedestales decorados con rosetones y marcos en bajo relieve. Este

---

<sup>32</sup> Para mayor información ver Chávez-Ferrer, D. G (2008). El cementerio Presbítero Maestro en la construcción de la nación peruana. *Anthropía*, (6), 6-10. "...en el Perú del XIX, el neoclásico no tiene nada que ver con la antigüedad griega y romana. Por el contrario, este estilo era parte de un discurso que permitiría al Perú subirse al carro de la modernidad" (p.9). "El estilo neoclásico parecía que se adecuaba bien a la retórica de la igualdad y la ciudadanía, mediante una simbología aparentemente más natural (menos arbitraria) que la barroca. Cabe suponer que los peruanos de entonces sintieron que el neoclásico era un estilo con el que todos se podían identificar" (p.9).

cuerpo contiene también una hornacina con ornamentación floral a modo de cartela. El entablamento que divide los cuerpos presenta un friso decorado con bajos relieves en forma de medallones, mascarones zoomorfos y flores. Estas últimas tienen cierta similitud con las que decoran el friso de la portada del convento (Figura 138 y Figura 139).



*Figura 138. Fotografía de la portada central del volumen de ingreso principal del CRLAC.*

*Figura 139. Fotografía de la portada de ingreso del exconvento hospital de los Betlemitas*

Asimismo, la portada del lado suroeste presenta columnas circulares dóricas sobre pedestales, jambas decoradas con motivos sinuosos y escudo de armas de Castilla y León, que posiblemente fue reutilizado del antiguo templo de San Agustín (Figura 141). Por otro lado, la portada del noreste ostenta simplicidad, sin decoraciones y con columnas dóricas de base rectangular (Figura 140). Las cuatro ventanas enmarcadas con molduras y frontoncillo triangular de claro estilo neoclásico uniformizan la fachada (Figura 142).

En contraste, el modelo hispano presenta una clara composición neoclásica. La rectangular portada se compone de un solo cuerpo de altura mayor a los muros perimetrales, de un grueso entablamento que corona y enlaza los cuatro pilares sobresalientes, de un frontón triangular en el tercio central y de una cruz que remata el eje de simetría de la fachada (Figura 122).



*Figura 140. Fotografía de la portada secundaria noreste de la fachada del CRLAC.*

*Figura 141. Fotografía de la portada secundaria suroeste de la fachada del CRLAC.*

*Figura 142. Fotografía de la ventana neoclásica de la fachada del CRLAC.*

Al respecto de la simbología de este último elemento, se puede observar que en el CRLAC también existen algunos elementos decorativos de la fachada que tienen relación con la función que cumple el edificio, lo cual resulta de gran aporte para la apreciación artística del objeto de estudio.

Es interesante notar que las hojas de acanto, que decoran las columnas de orden compuesto y coronan la portada principal del CRLAC simbolizan la inmortalidad (Figura 143 y Figura 145). Esto se explica porque las columnas compuestas derivan del orden corintio, y Vitrubio narra la siguiente historia sobre la inspiración que encontró Calímaco para crear las columnas de orden corintio. Habiendo muerto una doncella de Corinto, la nodriza dejó una canasta encima de la tumba, con objetos queridos de la joven y cubierta con una teja para evitar su deterioro. Dio la casualidad, que bajo el cesto germinó una semilla de acanto y con el tiempo las hojas rodearon y se curvaron bajo la teja, produciendo los contornos de las volutas. Cuando el escultor Calímaco vio este cuadro natural quedó tan impresionado que las imitó en las columnas. Estas hojas se utilizan con formas estilizadas para la decoración en arquitectura.

Del mismo modo que en el modelo hispano, una cruz situada en la cúspide de la cúpula remata todo el volumen, al igual que en la cúpula del templo de La Almudena.



*Figura 143. Fotografía de detalle de la hoja de acanto en la cúspide de la portada y hornacina central*

*Figura 144. Fotografía de detalles de la puerta de hierro de la fachada del CRALC.*



*Figura 145. Fotografía de columnas de orden compuesto de la portada principal del CRALC.*

La composición de estos elementos en la fachada comunica un marcado respeto al proceso natural en el que cesa la vida. La relevancia que se le da a la hierba perenne de acanto en la cumbre de la portada, delante de la cúpula y de la cruz, pero en un plano más abajo, hace pensar en que esta fue una forma de transmitir la idea de la muerte solo como el límite de lo que se desconoce y no como un final. La cercanía a las volutas podría reforzar esta idea, con el infinito movimiento reflejado en la espiral, así como con el símbolo del reloj de arena con alas, forjado en la puerta de hierro del cementerio (Figura 144). El hilillo de arena representa los intercambios entre el plano superior de lo celestial y el plano inferior de lo terrenal, así

como el flujo inexorable del tiempo, su consumación y la posibilidad de reversibilidad<sup>33</sup>. Las alas que lo acompañan podrían comunicar la típica frase de que “el tiempo vuela”.

Por otro lado, la hornacina revestida de blanco, adornada por tarjas florales, guarda en su interior un cráneo humano de Pablo Billaca, quien falleció en la construcción del edificio<sup>34</sup>, y la frase “Memento Mori” que recuerda la mortalidad del hombre (Figura 143).

En adición, las inscripciones en latín ubicadas encima de las portadas secundarias resumen el responso que se hace a los difuntos.

### **3) Tercer marco. El escenario y umbral suspendido.**

El espacio intermedio que da ingreso al cementerio, es el único sensible a las preexistencias del lugar como el sol, el cielo, los árboles y el paisaje. Esto se debe a las dos puertas de tamaño monumental en forma de arco horadadas en los muros de piedra paralelos, y a las tres ventanas de arco de medio punto del tambor de la cúpula (Figura 146, Figura 147, Figura 148). Es en este espacio donde a través del círculo el universo se comunica con nosotros y nosotros con él, esta figura geométrica expresa ligereza y el ideal de infinito referente al paisaje exterior, a la bóveda celeste. La orientación de la fachada principal en dirección noroeste, deja a los cuarteles susceptibles de recibir la luz vespertina. En este momento del día, se percibe uno de los escenarios más poéticos del cementerio, ocurre cuando la fachada principal y parte de la antesala están en sombra, y el sol proyecta con su luz la forma del arco total en las lajas de piedra del suelo (Figura 150). La luz del oriente que se filtra en la sombra de la bóveda anuncia el descenso al hogar de los muertos y también evoca la popular imagen de estar yendo a la luz en el momento del deceso.

---

<sup>33</sup> Chevalier, J. M., & Gheerbrau, A (1986). Diccionario de los símbolos. *sot* 1.

<sup>34</sup> Expediente de Declaratoria de Monumento Integrante



Figura 146. Fotografía de la capilla noreste del volumen de ingreso principal del CRLAC.

Figura 147. Fotografía del interior del cementerio desde el vestíbulo del volumen de ingreso del CRLAC.

Figura 148. Fotografía de la capilla suroeste del volumen de ingreso principal del CRLAC.



Figura 149. Fotografía de la fachada proyectando silueta y sombra en la antesala del CALA.

Figura 150. Fotografía del momento en que la luz de la mañana dibuja la forma del arco en el suelo del recibidor.

Después de subir la plazoleta las procesiones se sitúan debajo del arco de ingreso para dar inicio a las exequias antes de descender al nicho donde será depositado el difunto (Figura 144).

El hecho de mantener el vínculo visual con las preexistencias a través de fenestraciones configuradas con arcos de medio punto particulariza la arquitectura de este espacio y la experiencia transitoria desde la antesala hacia el interior del cementerio, generando un *continuum* espacial y reforzando la idea formulada a lo largo del recorrido de kilómetro y

medio sobre la relación que tiene la presencia del arco con el reconocimiento de lugares importantes y antiguos, en este caso enmarcando preexistencias. Por estas características se



Figura 151. Vista del recibidor desde el interior del CRLAC.

Figura 152. Vista del recibidor desde el interior del CRLAC con personas en homenaje a un difunto.

percibe el recibidor como uno de los marcos más importantes del cementerio.

Por otro lado, el espacio de ingreso del modelo hispano no se percibe como una arquitectura horadada sino como un espacio que, apenas se pasa el muro principal de la fachada, se integra con el interior del cementerio, es decir es un espacio continuo con los cuarteles del interior (Figura 154).

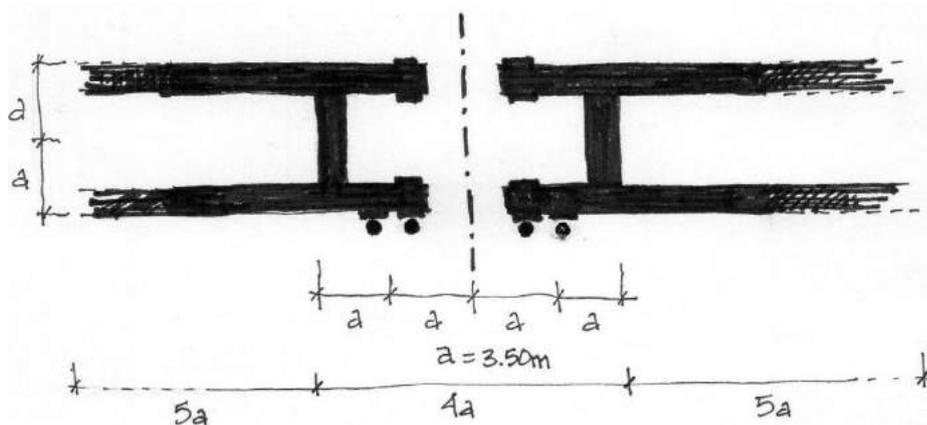


Figura 153. Dibujo del recibidor del CRLAC.

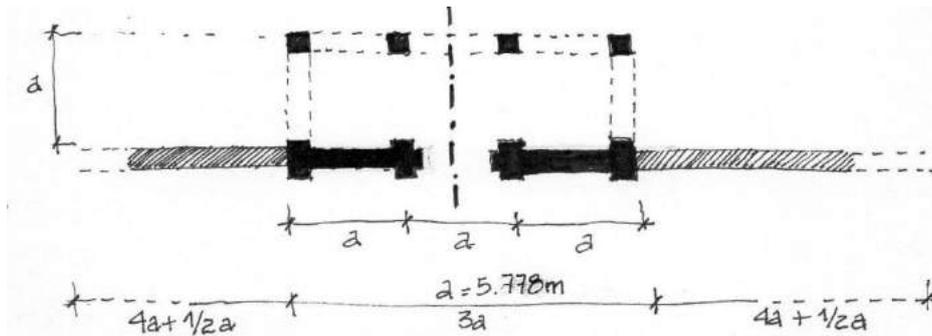


Figura 154. Dibujo del pórtico de ingreso del modelo hispano de cementerios.

Esta característica es posible gracias a la carencia de límites continuos en el resto de sus lados, se trata de un pórtico sostenido por ocho pilares, cuatro de los cuales se alinean en el muro principal y los otros cuatro se presentan como piezas del ensamblaje total que genera una arquitectura tectónica. La menor presencia de materia frente al vacío evidencia una operación de adición de elementos y la jerarquía de la luz frente a la oscuridad en el espacio cubierto (Figura 154). En cambio, en el recibidor del CRLAC la luz se filtra y se hace evidente la operación de sustracción que han recibido los cerramientos para dar lugar al vacío (Figura 153).

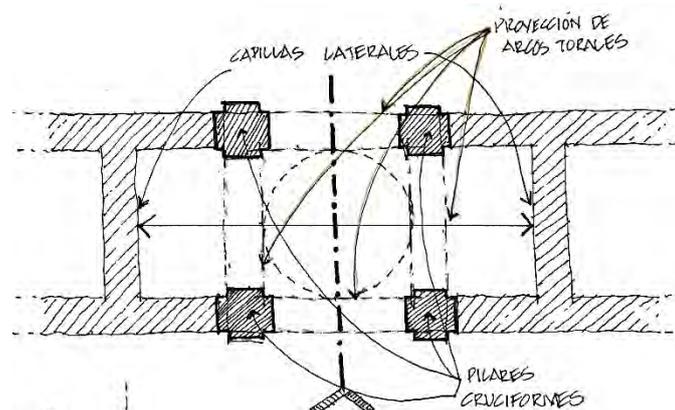


Figura 155. Esquema de la planta del recibidor del CRLAC.

El arco de medio punto que genera la bóveda de cañón del volumen y que se hace visible en las paredes de las capillas laterales, tiene una altura de 6m, la misma que tienen en promedio los arcos de las crujías del segundo claustro del ex convento hospital de los Betlemitas (Figura 156). Al hacer una comparación entre la geometría del arco frontal y toral que estructuran la bóveda de arista del segundo claustro y la del arco fajón de la bóveda de

cañón del cementerio, se percibe que este último es más esbelto, es decir presenta una mejor relación proporcional entre la luz que cubre y la altura total, a razón de  $1\frac{1}{4}$  (Figura 156).

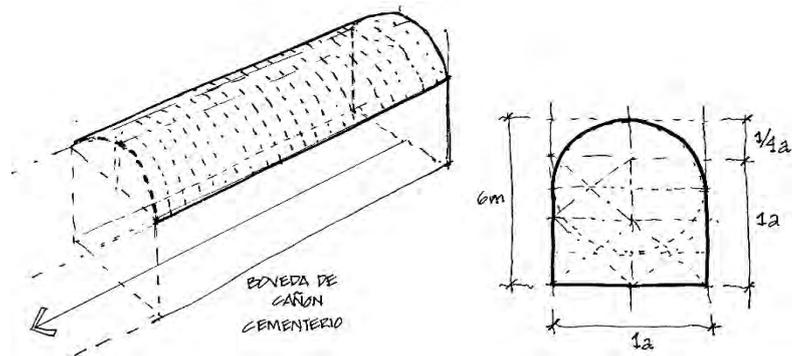


Figura 156. Arco que genera la bóveda de cañón del volumen de ingreso del CRLAC.

El espacio del centro del recibidor presenta un cambio de altura considerable, puesto que está cubierto por una cúpula y un tambor sobre pechinas. Este cambio de altura guarda relación proporcional a razón de  $1/3$  con la luz que cubren los arcos torales, distancia considerada como tercer módulo clave que compone la fachada (Figura 157).

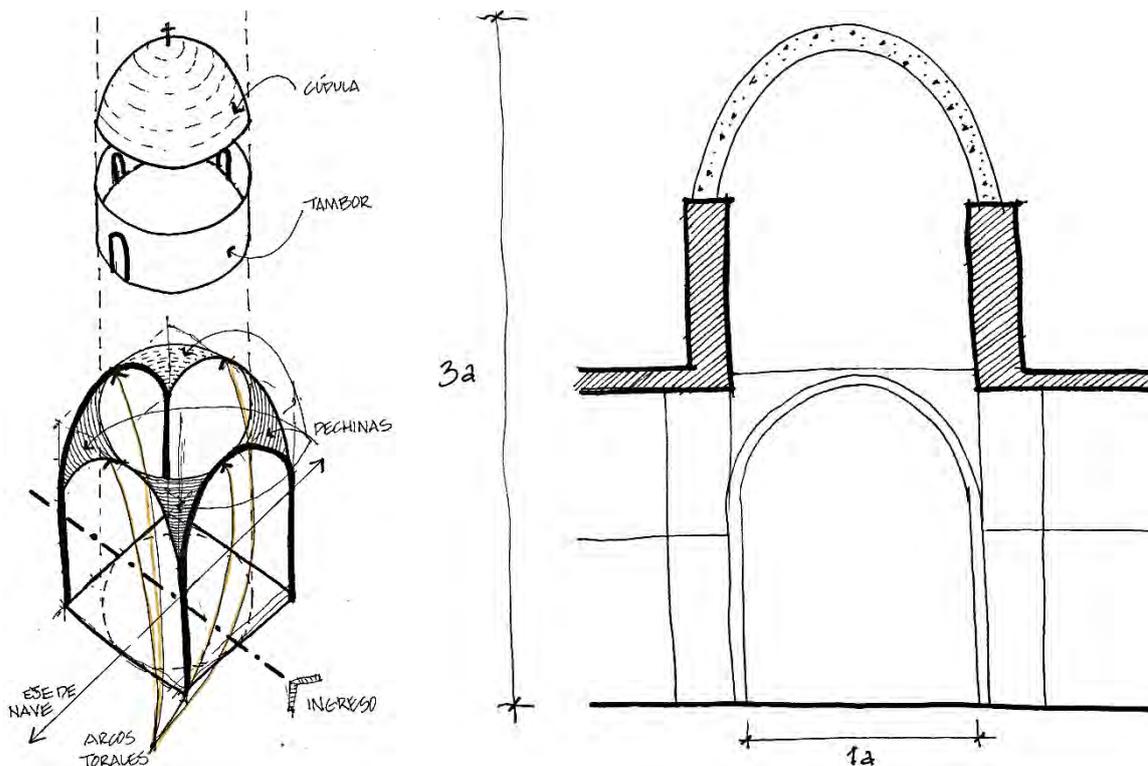


Figura 157. Dibujo de la composición de la cúpula del CRLAC. A la izquierda se observan sus elementos y a la derecha la modulación.

La cúpula detrás de la portada sirve como elemento cumbre de la forma exponencial, como una cabeza menor en comparación con la opulencia de la cúpula del templo, pero que resalta igualmente desde el interior. La imponente presencia de la cúpula del templo parece reforzarse con la cúpula del cementerio, como la dinámica de la vida y la muerte. Por un lado, la cúpula de ladrillos reflejantes corona el crucero del templo religioso y presenta un óculo de luz en el centro en virtud de la linterna, recordando al hombre la importancia del lugar en la vida cotidiana como vínculo directo entre lo divino y lo humano; por otro lado, está la cúpula de concreto sin revestimiento aparente del cementerio, que desde la antesala se esconde detrás de una imponente portada y desde el interior carece de luz en su centro recordando al hombre su mortalidad (Figura 158 y Figura 159). Asimismo, se podría pensar que la cúpula del cementerio habría servido como elemento reforzador para la asimilación de la nueva tipología como lugar de inhumación de restos humanos, dejando de lado la costumbre de enterrar al interior de los templos; ya que este elemento intentaba emular la imagen sagrada que otorgaba la cúpula mayor al templo en el cementerio.



*Figura 158. Fotografía del interior de la cúpula del CRLAC.*



*Figura 159. Fotografía del interior de la cúpula del templo de La Almudena.*

#### **4) Cuarto marco. Dos calles troncales convergen en una cruz**

Al traspasar el recibidor del volumen de ingreso del CRLAC, se empieza a descender por la calle principal del cementerio y, en su recorrido, se va reconociendo la extensión del edificio a través de la percepción de proximidad que se tiene de los planos laterales respecto

al eje. Se percibe que los anchos de proximidad del lado izquierdo son constantes y se mantienen en el eje del plano entendido como límite desde la antesala; es decir, que el muro lateral que define el volumen de ingreso, en el lado donde anteriormente existía el ramal del *Qhapaq Ñan* a *Qhataqasapatallacta*, también establece el límite en el interior. Este hecho permite recordar que el antiguo camino determinó el límite noreste y sureste del CRLAC, por lo que se establecieron muros de adobe en las bandas del camino que correspondía.

Por otro lado, en el lado derecho, se percibe un ancho constante en el primer tercio del recorrido, puesto que los muros de piedra y contrafuertes que guían la nave del templo, vistos desde la antesala, solo llegan hasta el primer cuartel, estableciendo en este sector uno de los hitos más vistosos y jerárquicos del cementerio, por su altura, textura y el contraste que establece con los mausoleos de tonalidades claras del primer cuartel. En el segundo tercio del recorrido se percibe una profundidad mayor en el lado derecho y se divisa como límite el muro lateral de la capilla Santo Roma. No obstante, se intuye que detrás de esta edificación existe mayor extensión del CRLAC. Antes de llegar al último tercio se encuentra un eje de circulación secundario que atraviesa perpendicularmente el principal y permite darse cuenta de la profundidad mayor del corredor, y del arco al final del mismo, que enmarca el terreno natural que caracteriza el antiguo sector del Campo Santo denominada actualmente jardín. En el mismo eje secundario, se encuentra otro arco en el polo opuesto al anterior, este permite el paso al sector del Calvario (Figura 160).

La intersección de estos caminos forma un nodo en el último tercio del camino principal, resultando en conjunto asemejarse a la forma de la cruz latina, y este espacio central al crucero, pero sin cúpula que lo resalte. Desde este espacio de tipo socióforo se puede ver que los cuatro tramos que salen de él tienen un final remarcado por un elemento simbólico para la experiencia del lugar. Hacia el noroeste está el edificio de ingreso y más allá el árbol de la

antesala frente al exconvento hospital de los Betlemitas; en contraposición, al sureste una cruz; hacia al noreste y suroeste las puertas y portadas con forma de arco.

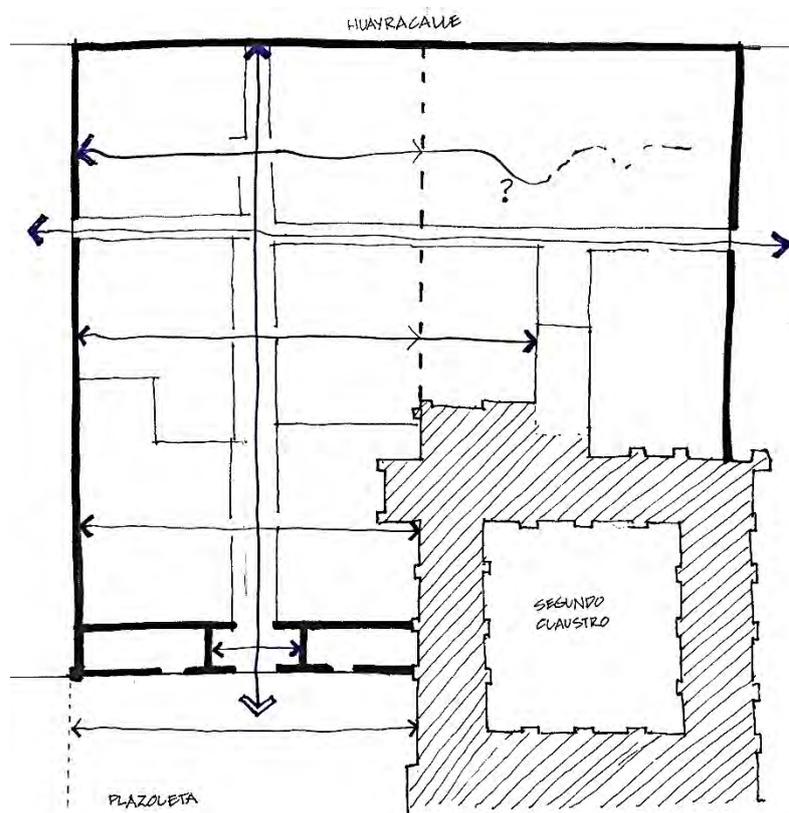


Figura 160. Esquema de recorrido por el eje central, percibiendo los anchos de proximidad.

Las calles son límites tipológicos derivados del modelo hispano de cementerios extramuros. Estos elementos tienen impuesta una limitación morfológica en relación a la forma del todo. La jerarquía del eje principal indica axialidad en la planta rectangular y se cuestiona progresivamente a medida que se reduce la proporción entre el lado mayor y el lado menor. Dada la configuración del CRLAC como cuadrado intersecado en uno de sus vértices, resultando ser más o menos una L, se observa que ambos ejes de circulación establecen una axialidad en los lados en que se ubican; el eje principal en el lado del volumen de ingreso y el eje secundario en el lado que da hacia el antiguo campo santo (Figura 162).

Comparando con el modelo hispano de cementerios extramuros, se percibe una diferencia notoria en cuanto al sistema de circulación, la ubicación de la intersección de los ejes y la función distributiva que cumplen (Figura 163 y Figura 164). En el plano modelo se puede

observar que los ejes de circulación forman una red rectangular conectada, teniendo dos ejes principales que se intersecan en el centro de la planta rectangular donde se establece un pozo circular cubierto para osario. Estos ejes se conectan a una circulación perimétrica y sirven para dividir el campo en cuatro cuarteles. Como se explicó anteriormente, en la configuración primigenia del siglo XIX del CRLAC, existían dos caminos urbanos al lado de los muros noreste y sureste que, por lo que se habría prescindido de ejes perimetrales interiores. De los ejes principales se ramifica la circulación interior de cada uno de los siete cuarteles y la circulación secundaria que lleva a la capilla Santo Roma (Figura 164).

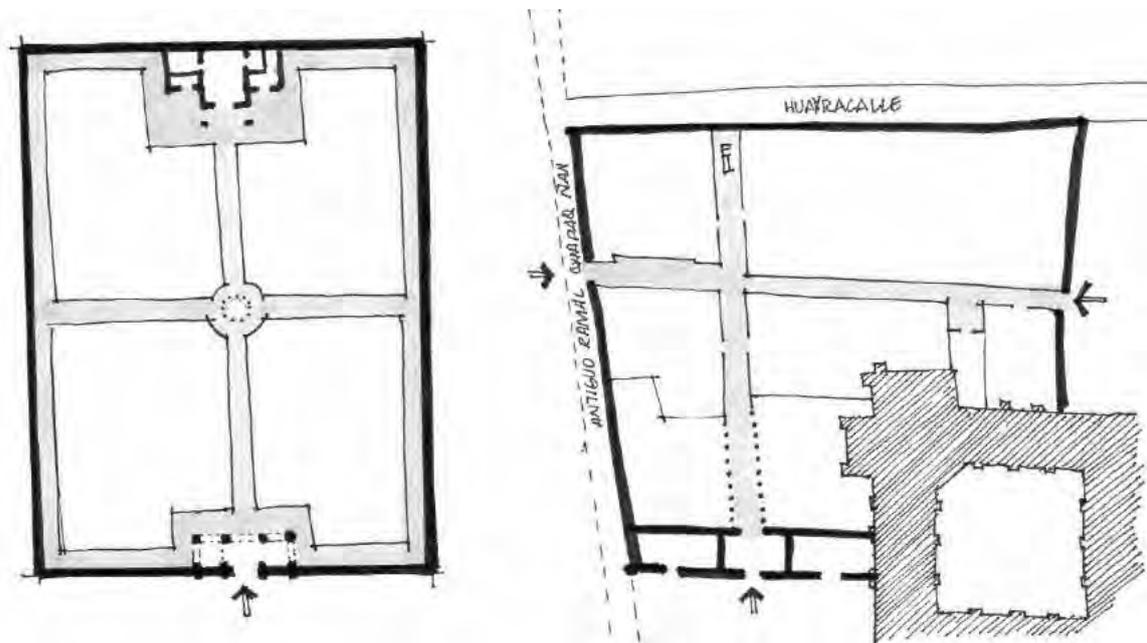


Figura 161. Esquema de la planta del modelo hispano de cementerios extramuros.

Figura 162. Esquema de la planta del CRLAC.

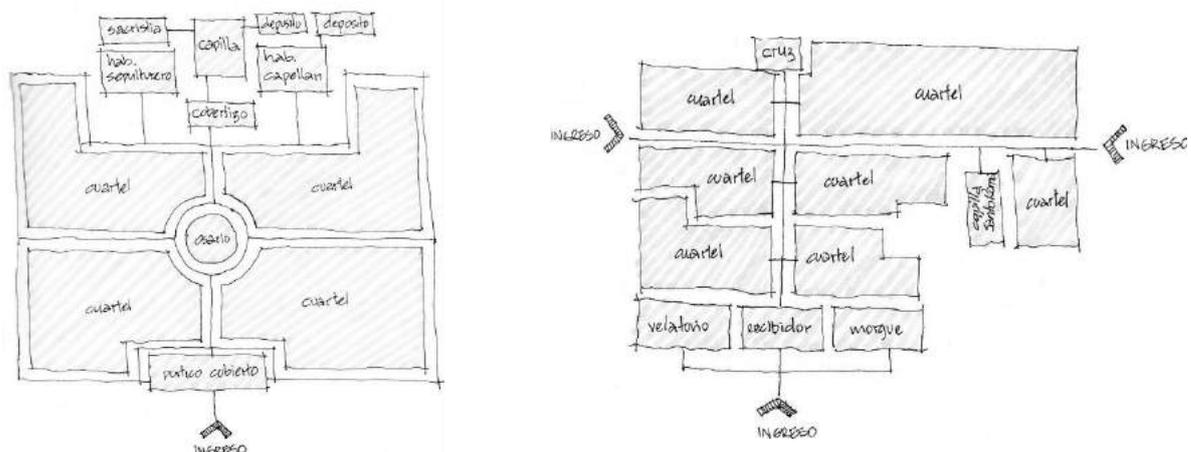


Figura 163. Esquema de organización de los espacios del modelo hispano de cementerios extramuros.

Figura 164. Esquema de organización de los espacios del CRLAC.

La disposición de las macro manzanas y calles del CRLAC refleja una trama urbana base, de geometría regular, que se asemeja a la descrita en el modelo de cementerios hispano. Por consiguiente, el sector patrimonial se clasificaría como de tipo tradicional según el Reglamento de la Ley de Cementerios y Servicios Funerarios. No obstante, el cementerio de La Almudena no solo se compone del sector tradicional, sino también de otros sectores con una configuración distinta, por lo que se podría considerar al conjunto como de tipo mixto.

### 5) Quinto marco. Capilla Santo Roma

La capilla Santo Roma está ubicada en el lado derecho del eje que interseca el principal, es decir, no tiene un sitio protagonista en el CRLAC como la tiene la capilla del modelo hispano ubicada al fondo del eje principal (Figura 165). Como se explicó con anterioridad, las ermitas alejadas de la ciudad eran aprovechadas para ser usadas como capillas de los cementerios extramuros que se establecerían en áreas aledañas, esto generaba menores costos y se tenía a bien un lugar santificado para la aceptación de la población, de no ser posible se podía sustituir por una cruz.

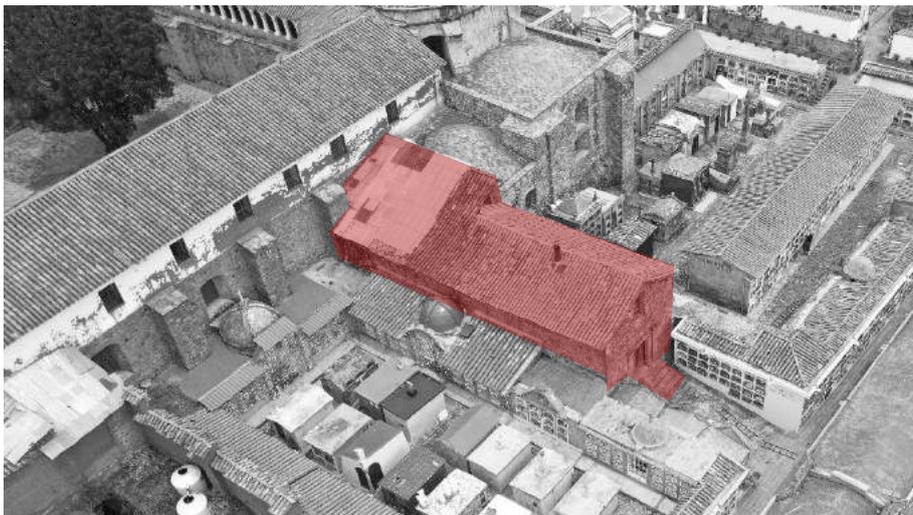


Figura 165. Fotografía aérea de la zona donde se ubica la capilla Santa Roma.

Habiendo deducido la posible forma primigenia de las huertas, patios y cementerio de los Betlemitas, que incluía la capilla Santo Roma, y que dio origen a la composición interna del CRLAC, se deduce que al tener la capilla en una situación secundaria era necesario remarcar el final del eje principal visual y de circulación con una cruz (Figura 166).

La capilla Santo Roma fue construida a inicios del siglo XIX antes de que se decidiera construir un cementerio general en Cusco y después de haberse establecido el templo de La Almudena y los claustros de los Betlemitas. Se ubicó adosada a la sacristía del templo y a un espacio distribuidor que antiguamente conectaba la sacristía con la sala de enfermería y con los patios, huertas y cementerio primigenio de los Betlemitas (Figura 169).



*Figura 166. Cruz al final del eje principal del CRLAC.*

Los accesos se encontraban en los lados menores de la planta rectangular de 17.95 m de largo por 7.70m, en diferentes alturas puesto que al interior de la capilla se presentan plataformas que ascienden hacia el muro testero (Figura 168). La ubicación de los accesos de la capilla coincidía con uno de los ejes de circulación del segundo claustro de los Betlemitas, por lo que se constituyó un eje de circulación de exterior a exterior, del patio, huerta y cementerio primigenio hacia el patio del segundo claustro; atravesando la capilla, el espacio distribuidor y la sala de enfermería (Figura 169).

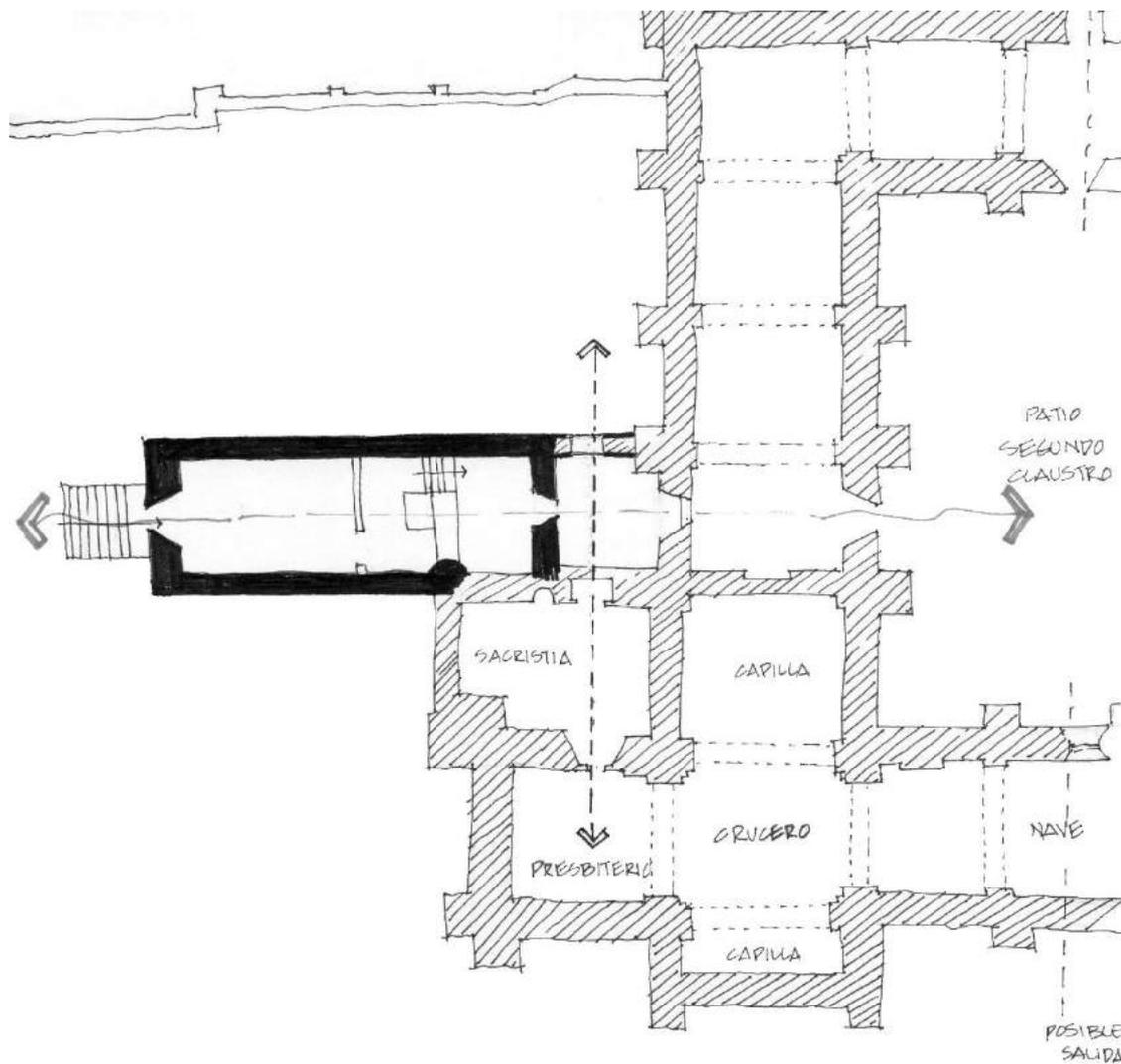


Figura 167. Esquema de posición de capilla con relación al segundo claustro.

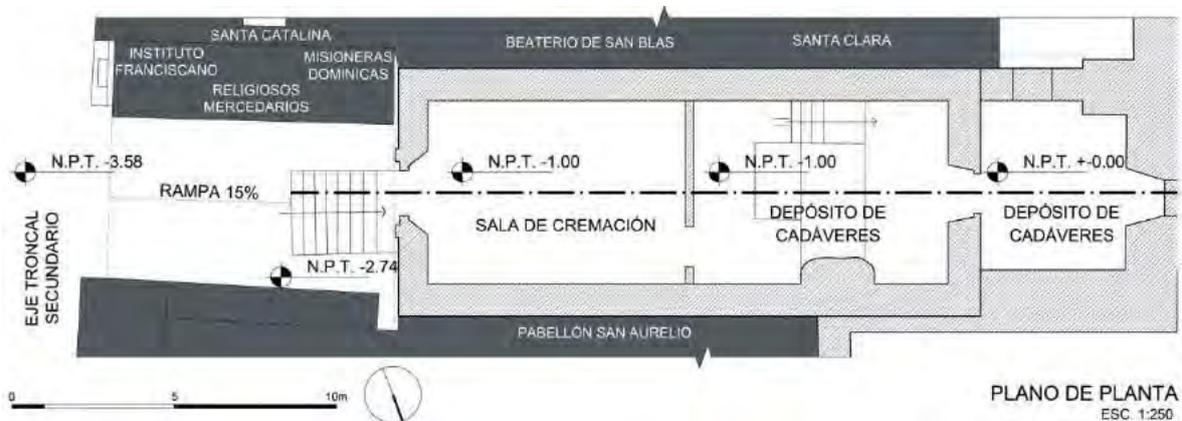


Figura 168. Plano de planta de la capilla Santo Roma del CRLAC.

Actualmente esta edificación es usada como crematorio, no cumpliendo con la función inicial de prestar cobijo para el culto en las exequias. El espacio de la capilla se ha dividido en dos sectores con un tabique de madera, en el sector más cercano al ingreso se ha ubicado

el horno y el lugar del altar se ha ocupado como depósito de cadáveres. De las cuatro puertas que tenía el espacio distribuidor, ahora usado también como depósito, solo se conserva la que lo conecta con la capilla Santo Roma, todas las demás han sido tapiadas, por lo que se ha perdido la continuidad espacial existente entre la sacristía, la capilla y la crujía del segundo claustro, cada construcción funciona de manera independiente. De este modo, la única forma que queda para ingresar a la capilla se da a través del eje más largo del CRLAC, subiendo los escalones de piedra previos al muro de pies y atravesando la puerta que allí se ubica, remarcada con una portada simple de piedra con arco adintelado y con dos columnas que descuellan levemente de la línea de fachada.

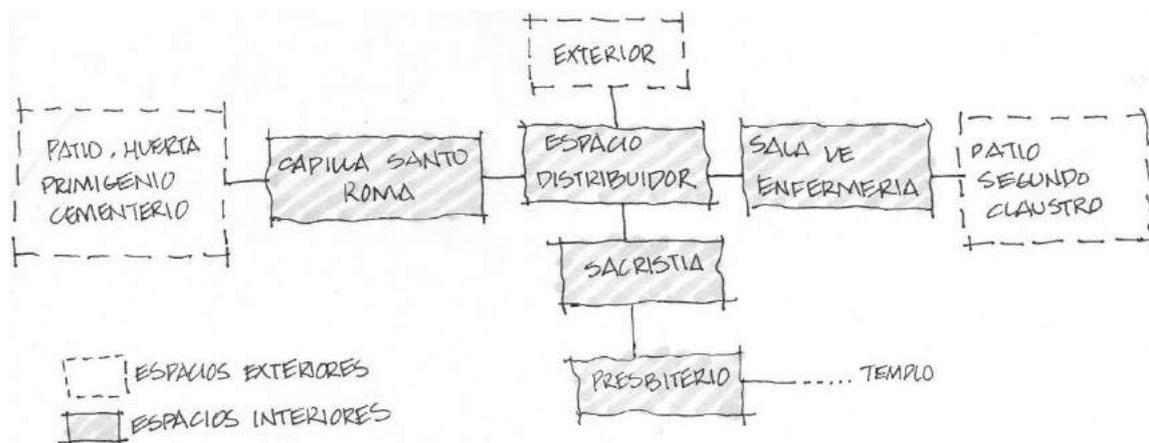
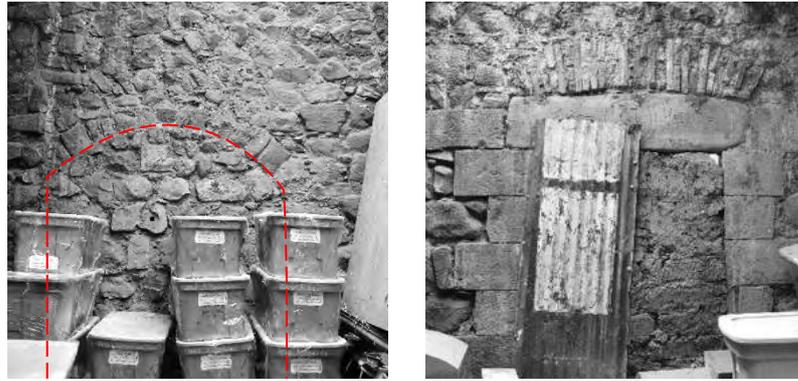


Figura 169. Esquema de conexión espacial entre el templo de La Almudena, la capilla Santo Roma y el segundo claustro del convento de los Betlemitas.

La puerta que comunicaba el espacio distribuidor con el exterior en el lado donde se ubica el cuartel número siete actualmente, presenta en el dintel una inscripción en bajo relieve del año 1752 (Figura 171). Se contempla la posibilidad de que sea una pieza reutilizada de otra edificación, no obstante, para saber su verdadera procedencia se requiere de estudios más profundos y de otras especialidades.

Respecto a la modulación de la planta, se ha encontrado que el ancho total de 7.70m proviene de la distancia que ocupan los contrafuertes del segundo claustro y la luz que hay entre ellos en ese sector. Tomando esta medida como módulo, se ha encontrado que el largo es dos veces el ancho más un tercio del mismo aproximadamente (Figura 175).



*Figura 170. Fotografía de la posible puerta que conectaba el espacio distribuidor con sacristía*

*Figura 171. Fotografía de la puerta con dintel con inscripción en bajo relieve del año 1752, que conectaba el espacio distribuidor con el exterior del lado del actual cuartel número tres.*



*Figura 172. Fotografía de la puerta que conectaba el espacio distribuidor con la sal de enfermería.*

*Figura 173. Fotografía de la puerta que conecta el espacio distribuidor ahora depósito con la capilla Santo Roma.*

La edificación presenta un techo con estructura de madera de par y nudillo. La medida de 7.70m también establece la altura del volumen de piedra de la capilla, por lo que la figura geométrica de la fachada, desde la base de la portada hasta la cumbrera, es un cuadrado. No obstante, dada la diferencia de alturas entre el piso de la capilla y el piso del corredor, el volumen se establece sobre una plataforma de cara rectangular. La modulación de la fachada se configura a partir de la mitad de 7.70m, es decir 3.85m, el fraccionamiento de esta medida establece las distancias y alturas de cada elemento (Figura 175).



Figura 174. Esquema de organización actual, se observa la desconexión de los espacios.

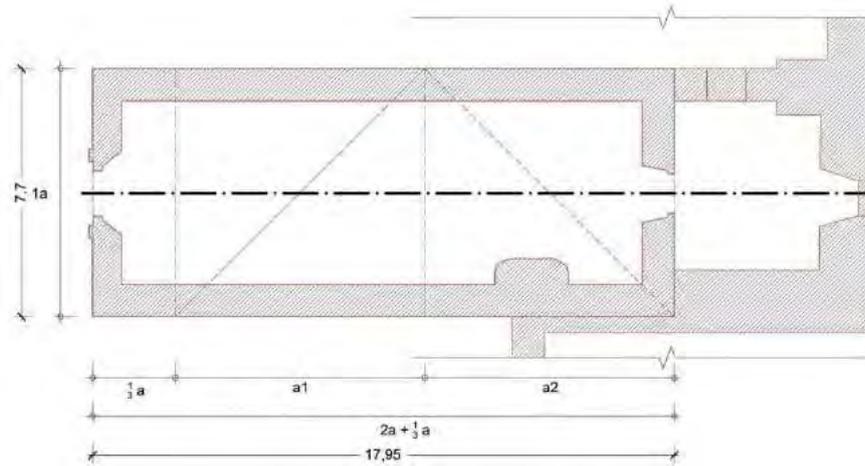


Figura 175. Plano de la modulación de la planta de la capilla Santo Roma. Elaboración propia

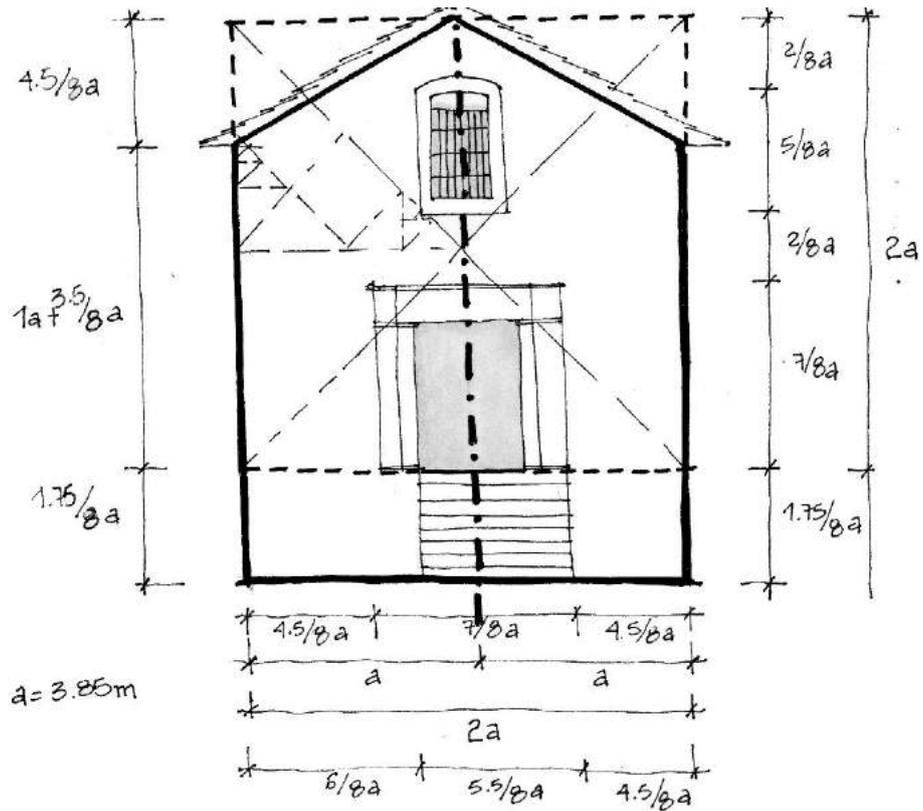


Figura 176. Dibujo de la modulación de la elevación de la capilla Santo Roma. Elaboración propia

La configuración volumétrica de la capilla evoca la imagen particular de una vivienda de adobe de la calle Almudena (Figura 178). Tal vinculación se debe a que ambas edificaciones poseen una cara rectangular, techo de madera a dos aguas, colores tierra, una ventana rectangular en la parte superior y se imponen a las edificaciones colindantes con su escala. Es interesante recalcar las similitudes en la imagen urbana de la ciudad y en la del cementerio, así como la familiaridad con que se percibe el recorrido al interior del CRLAC. Este hecho puede deberse a que se tiene como antecedente el recorrido exterior urbano y a que los cementerios no dejan de ser susceptibles a la repetición de formas que se arraigan en la construcción de la ciudad de los vivos.



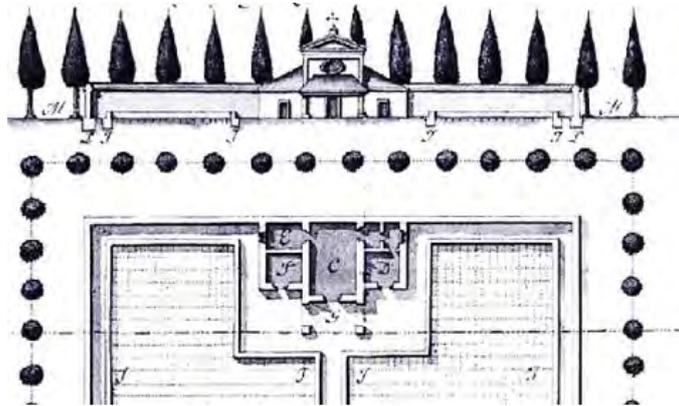
*Figura 177. Fotografía de la capilla Santo Roma desde el cuartel número tres.*

*Figura 178. Fotografía de la fachada lateral de la vivienda de adobe desde la calle Almudena.*

*Figura 179. Fotografía de la fachada de la capilla Santo Roma*

Al comparar la capilla Santo Roma con la capilla del modelo hispano, se observa que esta última tiene mayor protagonismo incluso que la propia fachada del cementerio modelo. El espacio de capilla se ubica en el centro de una edificación que contiene otros espacios como una habitación para el sepulturero, otra para el capellán, depósitos y sacristía (Figura 180). Además, presenta una altura mayor, un cobertizo en el ingreso, una marcada intención de

techo triangular en la parte superior y una cruz en la cumbrera. La planta en la que se resuelve el programa está compuesta por tres sectores, los laterales tienen dimensiones iguales, altura de un piso y se subdividen en estancias privadas, mientras que el sector central sobresale de la línea de fachada, tiene doble altura y se usa como capilla. Asimismo, esta edificación se encuentra adosada al muro perimetral del fondo y establece la forma de la circulación que la rodea, la que a su vez determina la forma irregular de los cuarteles.



*Figura 180. Elevación de la capilla interior y sección de plano de planta del modelo hispano de cementerios extramuros, se muestra los espacios de servicio y la capilla en el centro.*

La tripartición y combinación de alturas de esta edificación trae a la memoria la imagen del segundo marco del CRLAC, es decir, del edificio de ingreso. Dada la diferencia espacial entre los volúmenes de ingreso, se podría pensar que la composición del edificio de la capilla hispana se tomó como referencia para la realización del volumen de ingreso del CRLAC.

## **6) Sexto marco. Umbrales secundarios**

El CRLAC presenta tres ingresos en distintos lados de la planta irregular que posee, a diferencia del único ingreso del modelo hispano. El primer ingreso fue descrito en el apartado referente al segundo marco que se atraviesa en el camino al interior del cementerio. Los otros dos ingresos se sitúan en los límites noreste y suroeste del conjunto edilicio, tensionando el eje longitudinal. Estos ingresos se denotan en la habitual figura geométrica del arco (Figura 181).

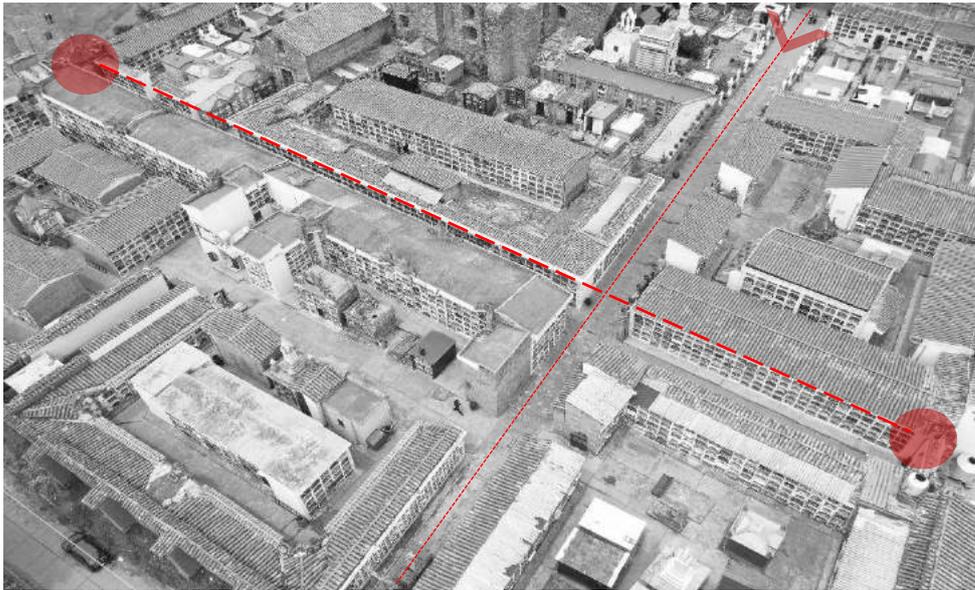


Figura 181. Fotografía con dron, se observan los tres ingresos al CRLAC. Los umbrales secundarios están señalados con una circunferencia roja.

Analizando la materialidad arquitectónica de estos, se observa que ambas fenestraciones tienen las mismas medidas y los mismos componentes; un arco de medio punto, una portada de piedra, pináculos distribuidos en el frontón, una cruz que corona el mismo y un sistema de refuerzo. A su vez, el sistema de refuerzo-compensación (Figura 182) está compuesto por dos elementos; uno de ellos son los dos contrafuertes de piedra que soportan las fuerzas de empuje del arco de medio punto de la portada y el otro es un arco rebajado<sup>35</sup> abocinado de piedra que cierra de mejor manera el sistema. Las diferencias radican en el estilo y en la actual función que cumplen, a continuación, se describirá cada uno.

Con la información que se conoce sobre el antiguo camino del Qhapaq Ñan en el límite noreste, se puede afirmar que la puerta de este sector (Figura 183, Figura 184 y Figura 185) permitía el ingreso desde el camino prehispánico hacia el interior del cementerio. Sin embargo, en vista de que en el siglo XX se construyó el sector de “El Calvario” en áreas próximas al camino, y que para dar ingreso independiente a este se construyó una puerta en el lado de la plazoleta de La Almudena, la puerta del lado noreste dejó de cumplir la función de

<sup>35</sup> Arco con el centro de la circunferencia por debajo de la línea de impostas, cuya flecha es menor que la mitad de la luz.

cerrar y abrir el ingreso al CRLAC por lo que se quitó la puerta de madera, y la portada de piedra que la contenía quedó como monumento que rememora la configuración primigenia y como un umbral temporal que establece una diferencia notoria entre dos sectores de diferentes épocas de construcción. La primera diferencia que se percibe entre “El Calvario” y el lado patrimonial está en el acabado de piso, se pasa de una malla de 0.35m x 0.35m de lajas de piedra a un suelo con cemento rugoso y de tramos grandes. Después, se observa una distribución más libre, sin cuarteles que reúnan mausoleos ni pabellones como límites.

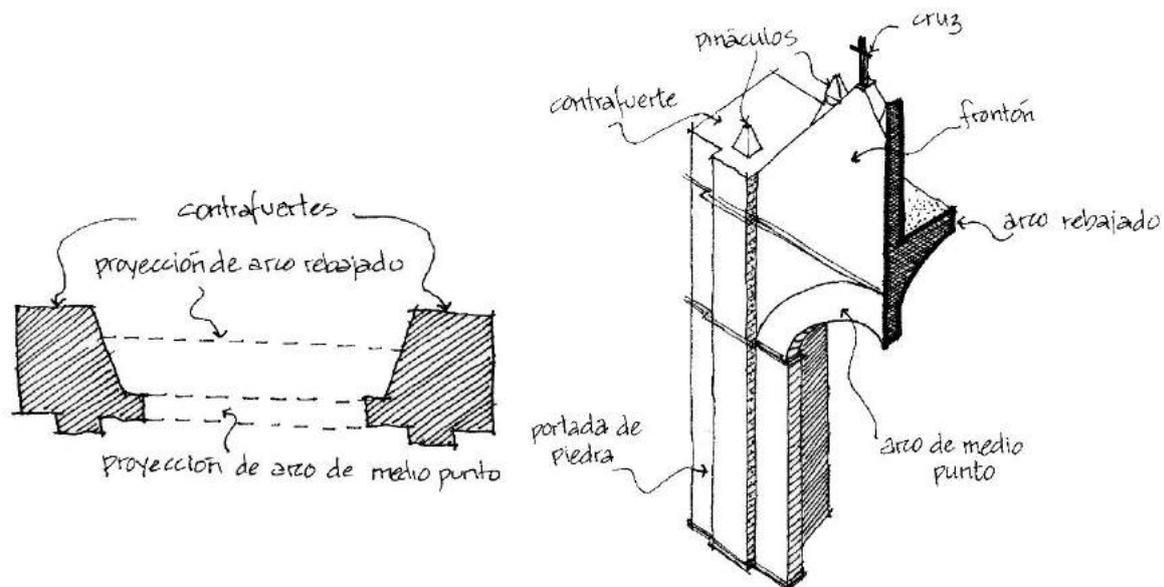


Figura 182. Dibujos de los contrafuertes y del arco en proyección de los umbrales de ingreso. A la derecha dibujo del sistema de refuerzo-compensación. Elaboración propia.



Figura 183. Fotografía de la fachada frontal del umbral noreste del CRLAC tomada desde el interior de “El Calvario”. Solía servir de ingreso secundario desde el antiguo camino ubicado en este sector. Se observa con línea roja entrecortada la figura cuadrangular en la que distribuye la composición de la portada.

Figura 184. Fotografía de la fachada posterior del umbral noreste del CRLAC tomada desde el interior del CRLAC.

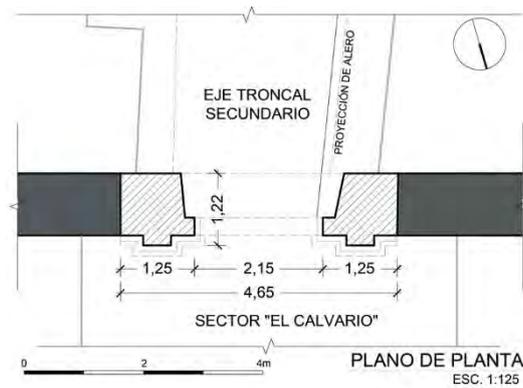


Figura 185. Plano de planta de la puerta-umbral noreste hacia el lado de “El Calvario”. Elaboración propia

La portada presenta un aparejo almohadillado con cornisas en la línea de impostas del arco de medio punto y en la base del segundo cuerpo donde se ubica el frontón con cinco lóbulos, cuatro símbolos decorativos en relieve, pináculos, macetas y el pilar de lo que posiblemente era parte de una cruz. El perfil del frontón está revestido con ladrillo y encima de este se sitúan los pináculos que le dan mayor altura y esbeltez. En el tercer lóbulo, en el eje de simetría del frontón y de la portada, se interponen dos rosetones labrados en piedra, y en las columnas al pie del frontón, se encuentran dos símbolos interpretados como una variación de la esvástica o tetraskelion <sup>36</sup>. Este símbolo se asemeja a una cruz, tiene un círculo en el centro, cuatro brazos curvados hacia la derecha con círculos en la terminación de cada brazo y en el centro del mismo, así como cuatros círculos en los espacios entre cada brazo (Figura 186).

La geometría de la portada está inscrita en un cuadrado de 4.70m x 4.70m, sobre el cual se posiciona el frontón lobulado. Al interior del cuadrado se reconocen tres calles, las calles laterales tienen un ancho de 1.24m cada una y presentan una columna rectangular en el medio que sobresale de la línea de fachada. Este ancho se presenta como módulo que se repite cinco veces para determinar la altura total de la portada. La calle central acoge la fenestración en forma de arco de medio punto de luz de 2.15m y altura total de 3.55m (Figura 187).

<sup>36</sup> También conocida como cruz gamada puesto que tiene cuatro brazos doblados en ángulo recto como la letra griega gamma en mayúscula. La palabra *suástika*, en sánscrito significa ‘muy auspicioso’ o “bienestar”. <https://www.ecured.cu/Esv%C3%A1stica>

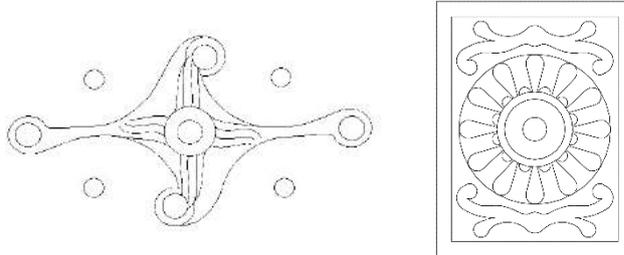


Figura 186. Fotografía del frontón de la portada del umbral noreste. Se observan las figuras labradas en piedra en los vértices del frontón.

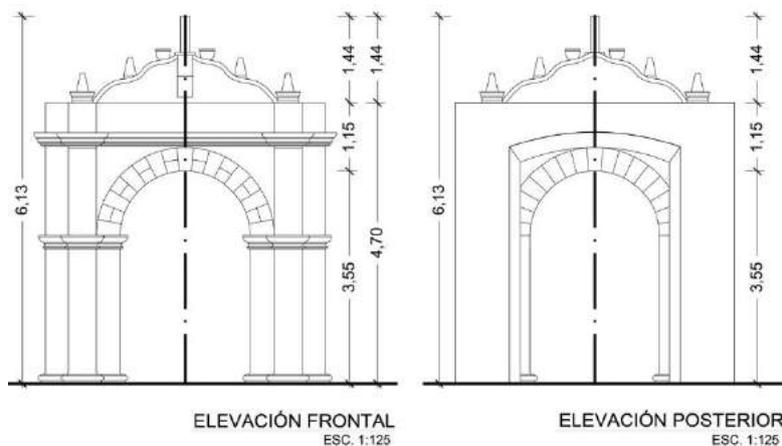


Figura 187. Planos de elevaciones de la puerta-umbral noreste. Elaboración propia.

La simbología y la cara más vistosa de este elemento arquitectónico se presentan en la fachada que daba cara al camino prehispánico. Mientras que en la puerta del otro extremo se observa que la portada da cara hacia el interior del CRLAC.

El ingreso del sureste habría cumplido la misma función que en la actualidad, la de vincular el recinto del cementerio con el sector con más área libre y vegetación, el antiguo campo santo. Dada la magnitud de este último espacio, actualmente denominado cementerio jardín, se dispuso una puerta de madera que cerrara y abriera el ingreso al cementerio histórico, la cual aún se mantiene.

En este punto, la diferencia entre sectores también se hace muy notoria. La primera vista que se tiene del sector jardín es justamente de la vegetación en primer plano y en pendiente; así como de los cerros conurbados de las APV's al fondo. Esta observación comunica que se pasará a un sector con una realidad limitante con un borde urbano, donde prima el mayor porcentaje de área libre frente al porcentaje construido y donde la topografía es más accidentada por su cercanía a la depresión de la quebrada *Qorimachaqwayniyoc*.

La portada presenta un estilo más sobrio en comparación a la portada de “El Calvario”, el aparejo no tiene decoraciones y el frontón es de tipo acortinado, es decir con cuatro curvas convexas distribuidas simétricamente en el perfil. En el centro del frontón se observa la figura de una calavera con dos tibias cruzadas formando una X, encerrados en un óvalo y en las dovelas del arco la inscripción de las letras campo santo en bajo relieve. El símbolo de la calavera representa en varias culturas el macrocosmos natural; por considerarse homólogo a la bóveda celeste a través de su forma de cúpula y los ojos como luminarias celestes; y del microcosmos humano, por ser el vértice de la cabeza y el centro del pensamiento y del espíritu, conteniendo al alma como elemento inmortal. Al estar ubicado encima del símbolo del descuartizamiento de la naturaleza, de la cruz de San Andrés, se percibe el significado del predominio del espíritu sobre la mortalidad, quizás parte de un mensaje masónico sobre la muerte corporal antes del renacimiento del espíritu (Diccionario de símbolos, 1986).

La geometría de la portada, al igual que en “El Calvario”, está inscrita en un cuadrado, pero de dimensiones algo menores, 4.47m de lado. Las calles laterales tienen un ancho de 1.17m, y la calle central de 2.13m. La altura total desde el piso hasta el intradós del arco es de 3.55m al igual que el anterior arco (Figura 188).

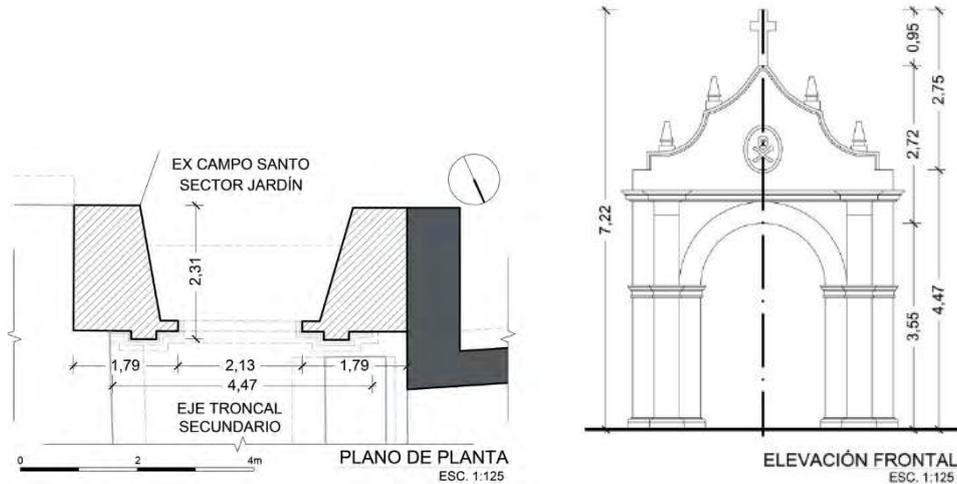


Figura 188. Plano de planta de la puerta-umbral sureste hacia el lado del sector jardín, antiguo Campo Santo. Elaboración propia



Figura 189. Fotografía de la fachada posterior del umbral sureste del CRLAC, tomada desde el sector jardín, antiguo Campo Santo.

Figura 190. Fotografía de la fachada principal del umbral sureste del CRLAC, tomada desde el interior del CRLAC. Se observa con línea roja entrecortada la figura cuadrangular en la que distribuye la composición de la portada.

### Visualización del marco general

Los marcos descritos con anterioridad se presentaron de acuerdo al orden en el que se presentan de forma puntual en el recorrido, sin embargo, el marco general (Figura 191) que define y engloba el bloque patrimonial no se ha estudiado, en vista de que no se percibe

directamente desde el interior, sino una vez se han experimentado los anteriores marcos y se enlaza la información referente a ellos. En otras palabras, la imagen mental del conjunto se construye a medida que se recorre el espacio arquitectónico, se toma conciencia de sus componentes y demás marcos; y se tejen las relaciones espaciales entre ellos (Figura 192).

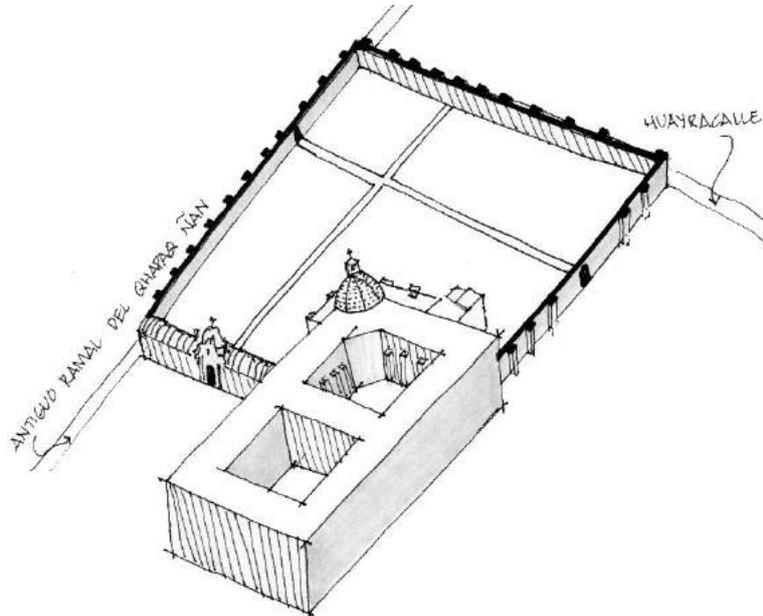


Figura 191. Dibujo del marco general que define el bloque patrimonial, CRLAC.

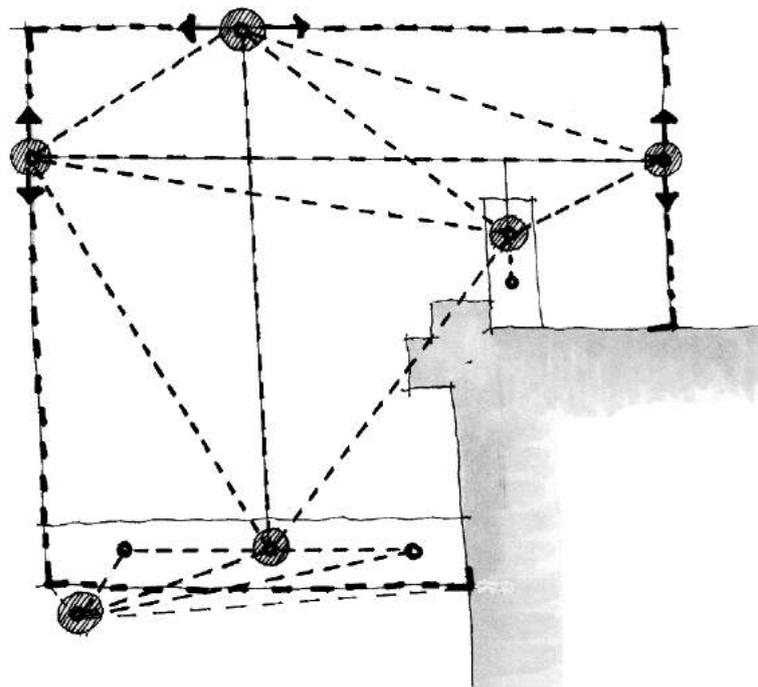


Figura 192. Dibujo de la formación de la imagen del marco general del CRLAC a partir de las relaciones espaciales que se establecen, a medida que se recorren y traspasan los marcos y componentes.

Este apartado tiene por objetivo reconstruir la forma del polígono, a través del análisis de cada límite que lo conforma, lo que implica que además de describir su materialidad en términos de dimensión, se deberá encontrar la razón que justifique la ubicación de cada uno respecto al contexto y a las demás preexistencias, y por último encontrar la relación entre la forma del polígono del CRLAC y la del modelo hispano.

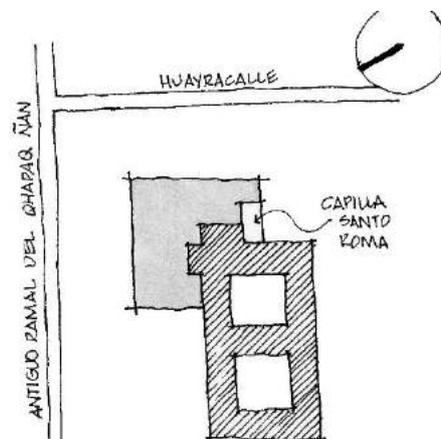
La planta del CRLAC y la del cementerio en general es producto del constante movimiento y cambio que caracteriza el comportamiento de los seres humanos. El primer cambio del conjunto arquitectónico se dio con la implantación del templo en una de las crujías y la adición de espacios, el segundo se dio con la construcción de la capilla Santo Roma y, por último, el cementerio general del Cusco actual CRLAC se adecuó a los patios, huertas y al cementerio primigenio. Cada uno de estos cambios reflejó la necesidad espacial de la época y tuvieron como premisa las cualidades formales y espaciales de modelos arquitectónicos referentes a cada tipo de edificio.

En lo que concierne al CRLAC se ha visto que los marcos que lo conforman tienen su “estructura base” Caniggia, Maffei, y García (1995) en los marcos del modelo de cementerios extramuros hispano, pero que, de acuerdo a las condiciones geográficas y culturales del contexto, estos tomaron características propias y únicas, estableciendo su carácter como elementos que deben ser reconocidos por la sociedad cusqueña.

Al situarse frente al segundo marco en la antesala, la primera percepción que se tuvo de la planta del CRLAC fue la de un rectángulo. Sin embargo, al ir descendiendo por el eje principal y medir visualmente la proximidad de los límites, se pudo notar que la forma era más compleja y, no fue hasta que se cruzaron los límites noreste y suroeste, que se pudieron relacionar los datos y completar la figura mental, obteniendo una configuración irregular en L de menos de una hectárea (7197.300 m<sup>2</sup> según el Expediente Técnico de Declaratoria, 2010), donde los límites del ángulo interno lo conforman los muros del segundo claustro de los

Betlemitas. Se podría decir que la imagen resultante del CRLAC tiene una forma orgánica, en el sentido de que es fruto de la adaptabilidad arquitectónica que ha estructurado cada componente del Conjunto Arquitectónico de La Almudena. Por el contrario, la forma rectangular de la planta de 8341.223 m<sup>2</sup> del modelo hispano expresa la intención de ser guía racional a replicarse en la época de la Ilustración.

Como se ha visto anteriormente, se plantea como hipótesis de la génesis formal del objeto de estudio, el área que abarcaban los patios, huertas y cementerio primigenio, basado en el diseño de pisos y en los canales que aún se conserva (Figura 193). A partir de la prolongación de los límites de esta área, se habrían establecido los ejes de circulación y los ingresos. Sin embargo, dichas prolongaciones debían tener un final y establecerían con ello los límites de la planta del CRLAC.



*Figura 193. Dibujo esquemático de los espacios existentes antes de establecer el cementerio general de La Almudena. Se observa en gris el área hipotética de los patios, huertas y cementerio primigenio.*

El límite noroeste, donde se ubica el segundo y tercer marco, estuvo determinado por el límite del área de hipótesis que se encontraba en ese sector y se estableció como lado de ingreso principal por su proximidad a la explanada, la que después se llamaría plazoleta de La Almudena (Figura 194). El largo del límite quedó establecido por las preexistencias de la zona que pasaron a ser límites también. Hacia el noreste se encontraba el camino del ramal del Qhapaq Ñan y al noroeste el muro del convento-hospital de los Betlemitas, con la distancia entre ambos y la proporción de 1/7 se estableció el ancho del edificio de ingreso.

La dimensión del límite noreste ubicado en la banda del camino prehispánico se configuró desde el volumen de ingreso principal hasta el camino llamado actualmente Huayracalle, también tramo del camino prehispánico (Figura 195). Aprovechando la existencia del camino y el eje de circulación longitudinal que se prolongaba del área hipotética génesis, se apertura un ingreso directo desde el camino en el último tercio del muro. Tomando como módulo  $a$  el ancho del volumen de ingreso, la longitud de este límite se establece con la siguiente relación,  $13a + 2/3a$ . Actualmente este límite colinda con el sector de “El Calvario” y adosado al muro se han dispuesto pabellones, por lo que es de suponer que estaban hechos de adobe y tenía machones como el resto de límites del CRLAC.

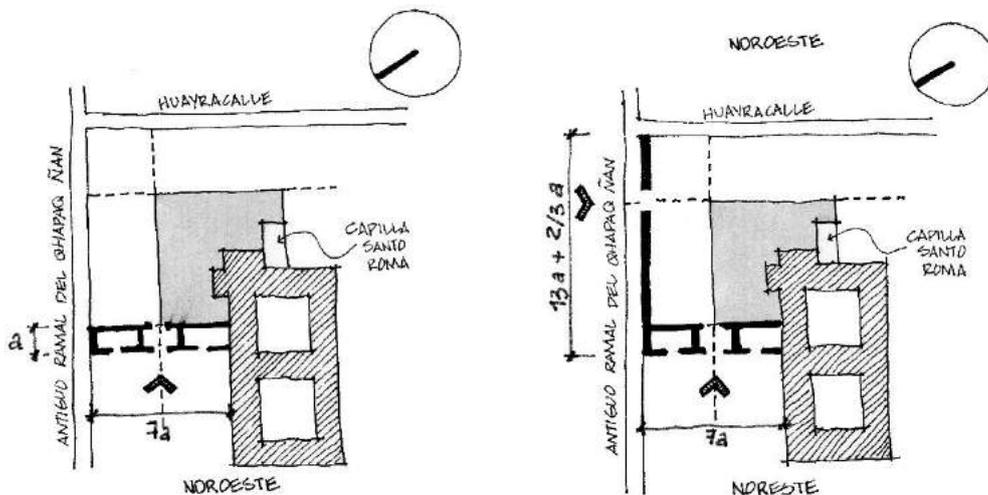


Figura 194. Dibujo esquemático de la conformación del límite noroeste del CRLAC.

Figura 195. Dibujo esquemático de la conformación del límite noreste del CRLAC.

La calle Huayracalle estableció la ubicación del límite sureste, y junto al muro del lado del ábside del segundo claustro, establecieron el largo del límite suroeste; que en términos proporcionales al módulo  $a$  sería  $10a + 1/7a$  metros (Figura 196). No obstante, se desconocía la dimensión que debía tener el límite sureste, en otras palabras, a cuántos metros del límite noreste se ubicaría el muro suroeste. Es probable que, para la determinación de la ubicación exacta, se haya tomado en cuenta la razón proporcional de 1.464m existente entre los lados de la planta rectangular del modelo hispano de cementerios extramuros (Figura 175), resultando ser el doble de longitud que el límite noroeste,  $14a$  (Figura 197).

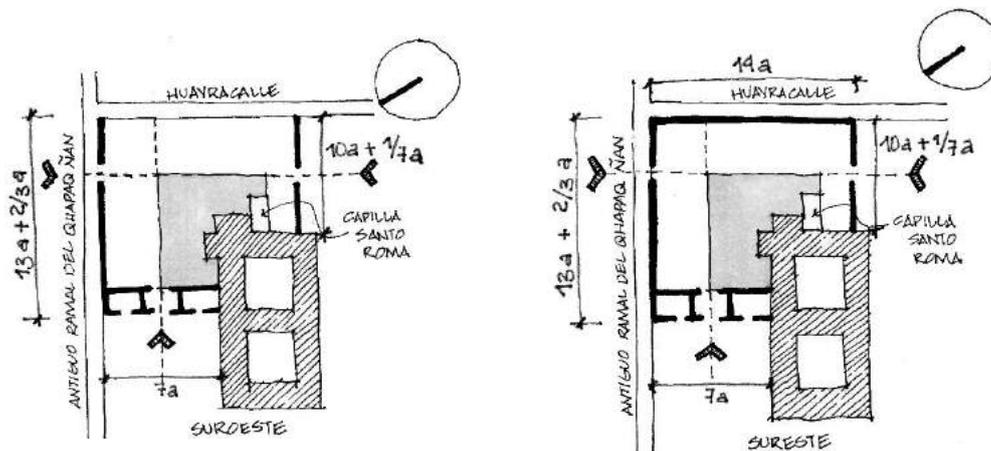


Figura 196. Dibujo esquemático de la conformación del límite suroeste del CRLAC.

Figura 197. Dibujo esquemático de la conformación del límite sureste del CRLAC.

Asimismo, en el lado suroeste se apertura un ingreso en la prolongación del eje de circulación longitudinal que conecta el CRLAC con el antiguo sector del Campo Santo, ahora denominado jardín. El muro sureste y suroeste también se edificó en adobe y con machones de entre 0.70m y 1.00m de ancho (Figura 198), aunque uno de los tramos de este último muro fue sustituido por un pabellón; la luz que cubrían los machones era de 5m aproximadamente. Asimismo, en vista de que la topografía desciende desde el noroeste hacia el suroeste, se observa en la base de piedra del muro sureste que da hacia la calle Huayracalle, la presencia de salientes de agua que filtran la humedad del interior (Figura 199).

El área del CRLAC abarca el 86% del área del modelo hispano y guarda la misma proporción del rectángulo en el ala suroeste de la L (Figura 201). De esta forma, se establece que a pesar de que las plantas arquitectónicas del CRLAC y el modelo hispano tienen diferente forma, área y distribución; existe una correspondencia en el contenido y en la manera en que se configuran las cosas. Asimismo, se percibe la correspondencia formal entre la arquitectura del perímetro del CRLAC y la del segundo claustro de los Betlemitas, puesto que ambas poseen el perfil dentado resultado de los machones de adobe y los contrafuertes de piedra y tienen al cuadrado como figura geométrica generatriz de la forma. En vista de que la L del CRLAC está vinculada por el ángulo interno a la esquina superior del segundo claustro, la planta del conjunto arquitectónico se percibe como si se tratara de un cuadrado

interceptando un paralelepípedo rectangular con dos patios cuadrados (Figura 191), expresando claramente la fusión de tiempos, tipologías, edificios y creencias.



*Figura 198. Fotografía del muro de adobe limitrofe del lado sureste del CRLAC, su ubicación colinda con la calle Huayracalle. Se observan los asentamientos del lado suroeste de la ciudad.*

*Figura 199. Fotografía del muro de adobe limitrofe del lado sureste del CRLAC. Se observa la base de piedra del muro, los machones y los drenajes de agua.*

Por otro lado, se observa que el modelo hispano consideraba espacios de servicio para el cementerio y se daba ingreso a ellos a través de los ejes de circulación, sin embargo, en el CRLAC se ha omitido esta necesidad generando que se improvisen espacios residuales para solventar dicha falta.

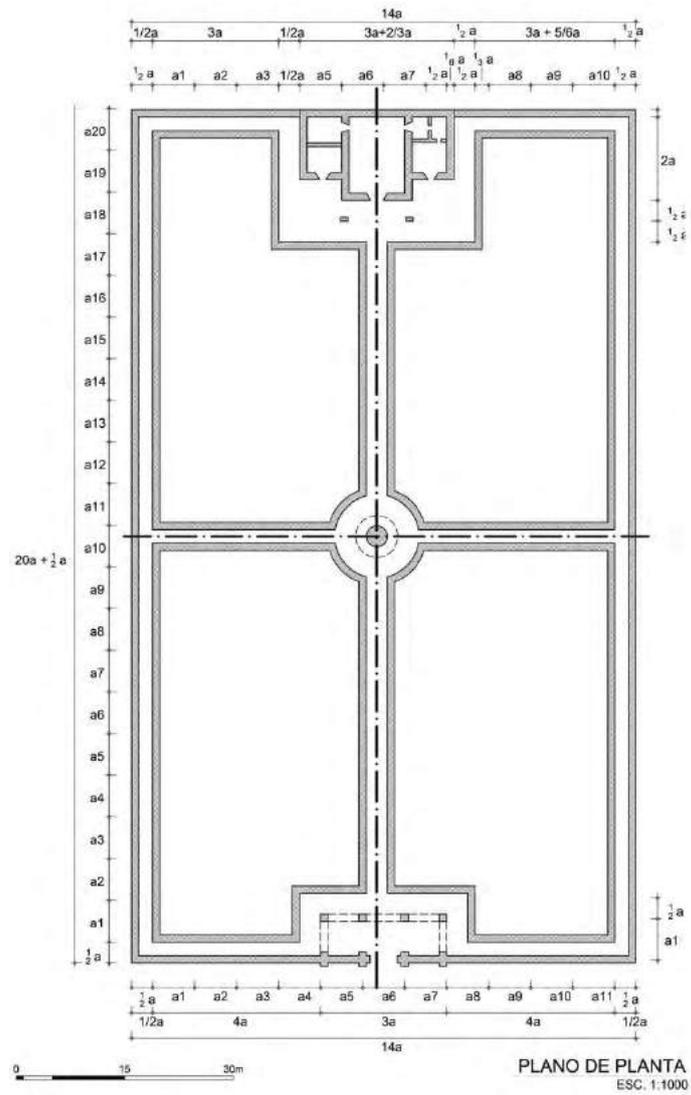


Figura 200. Plano de modulación de la planta del modelo hispano de cementerios extramuros de 1804. Elaboración propia.

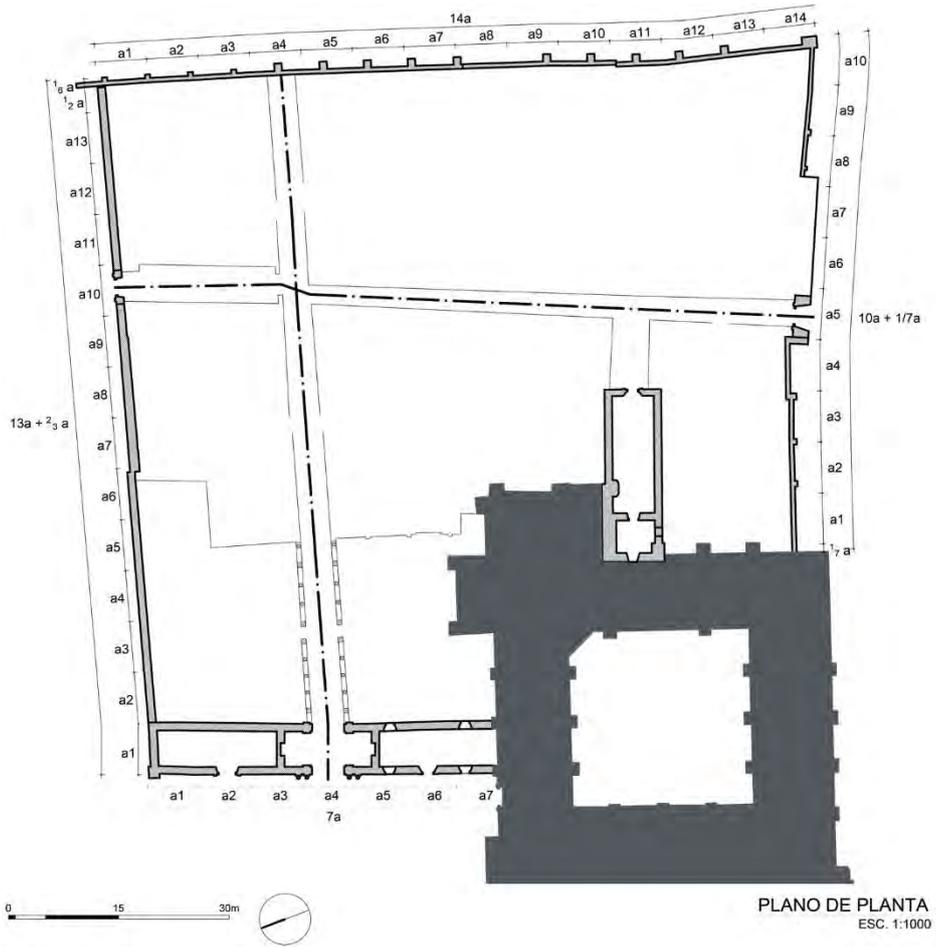


Figura 201. Plano de modulación de la planta del CRLAC. Elaboración propia.



Figura 202. Ortofoto del CRLAC.

### 3.2.4. Dimensión calle-cuartel

Hasta el momento se ha estudiado la configuración del contexto arquitectónico de La Almudena que ampara histórica y artísticamente al CRLAC, así como la cáscara formal y espacial que estructura de forma general el cementerio. Este sistema de relaciones, de los componentes con el todo y de estos entre sí, construyen la imagen mental que se toma de referencia para iniciar con el objetivo de este nivel de análisis, determinar los rasgos trascendentales que permiten reconocer la artísticidad de las calles y cuarteles que estructuran la forma urbana del CRLAC, a través del estudio de la experiencia, la percepción espacial y de la lectura de la imagen urbana que se genera al desplazarse por los sectores.

La información obtenida puede servir para educar a la ciudadanía; simplificando, ampliando y profundizando la aprehensión del espacio a través de una mirada artística del cementerio, lo cual permitiría la creación de símbolos en la memoria colectiva, la apropiación, valoración y la consecuente construcción de la identidad cultural con el lugar.

El estudio de la experiencia y la percepción espacial se vincula a los dos principales conceptos relacionados a la teoría de la imagen urbana elaborada por Lynch, la legibilidad e imaginabilidad, necesarios para que un espacio se aprehenda, pueda provocar sensaciones y tenga significado para una comunidad.

La legibilidad es una cualidad visual que indica la facilidad y claridad con que puede entenderse la estructura de una ciudad y posibilita la comprensión de las opciones de desplazamiento que los lugares ofrecen (Bentley et al., 1999; Lynch, 1998), por lo que su aplicación en el CRLAC actuará como un filtro para vislumbrar los cuarteles que serán susceptibles de poseer valor artístico o no, puesto que si no se reconoce la organización de las partes de un cuartel en una pauta coherente será difícil poder orientarse, recorrer y por ende, construir una imagen clara, vigorosa y con significado del lugar, en otras palabras, no podrá tener la cualidad de imaginabilidad (Lynch, 1998). Este segundo término, también prestado

del estudio urbano, está relacionado con la apariencia visual de un objeto artístico, puesto que el arte debe cumplir con la función básica de “crear imágenes que por su claridad y armonía de forma cumplan la necesidad que existe de una apariencia vívidamente comprensible” (Stern, 1914 citado por Lynch, 1998, p. 20) para después dar paso a la expresión del significado interno.

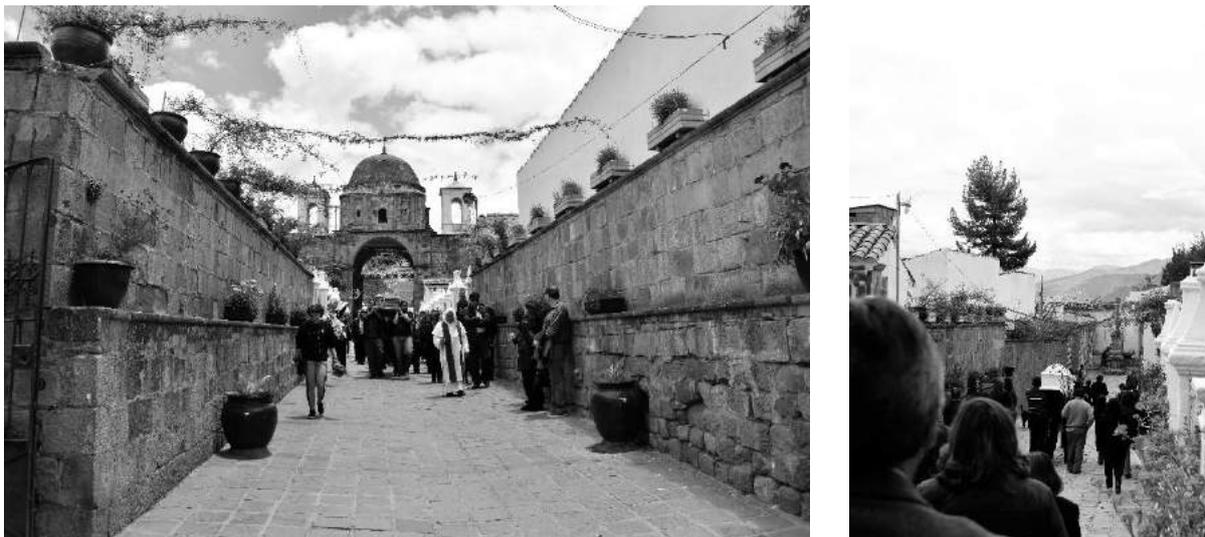
La configuración por macro manzanas y dos ejes cruzados se percibe como una grilla de circulación base (Figura 24), al interior de la cual se ramifican las tramas interiores de los cuarteles no conectados (Figura 26), es decir, los ejes troncales, son los únicos que articulan lineal y secuencialmente el tránsito de cuartel a cuartel. De este modo, cada uno de los siete cuarteles presenta una trama particular y, al igual que un barrio, cada uno conserva características morfológicas particulares que le confieren personalidad que permiten que los visitantes desarrollen un sentido de identidad con los mismos.

En este sentido, el análisis de la artísticidad de las calles se desarrollará describiendo la estructura formal de cada eje troncal, es decir, interrelacionando los elementos espaciales-formales y simbólicos que los componen, lo cual reflejará simultáneamente la legibilidad e imaginabilidad de los mismos. Asimismo, esta descripción servirá como panorama general para estudiar individualmente la artísticidad de cada cuartel. La complejidad de cada cuartel conlleva a dividir el análisis de la artísticidad de los cuarteles en dos partes específicas. Primero, en la identificación objetiva de los límites, los ingresos, la grilla espacial, las edificaciones funerarias y el sistema de circulación, es decir de aquellos elementos espaciales, formales y simbólico-expresivos que caracterizan cada lugar y segundo, en la narración de la experiencia artística de los recorridos de cada cuartel, la cual aglutina los elementos identificados objetivamente. Con esta información se podrá determinar qué cuarteles poseen mayor legibilidad e imaginabilidad y argumentar el carácter de los espacios como obras de

arte. Para finalmente, pasar al siguiente estudio de autenticidad e interpretación del significado cultural artístico.

### **Eje troncal principal. Vía sacra**

Las calles troncales (Figura 24) cumplen un papel imprescindible en la conexión y reconocimiento de la extensión del CRLAC; no es necesario recorrer el interior de los cuarteles, ni el de la capilla Santo Roma, actual crematorio, para reconocer la extensión del cementerio y llegar de un límite a otro. Asimismo, son extensiones del recorrido procesional que se inicia muchas veces en el centro histórico del Cusco, continua por las plataformas de la plazoleta de La Almudena y por la antesala del CALA (tercera plataforma), establece una pausa en el recibidor y continúa por la rampa que da inicio al eje troncal principal del cementerio, acompañado de pétalos multicolores que se ciernen sobre la multitud en movimiento (Figura 203). En este sentido, el ingreso a los cuarteles configura un quiebre que anuncia el paso a un espacio contenedor de varias moradas antes de ingresar el ataúd a la cavidad privada.



*Figura 203. Fotografías de la continuidad del recorrido procesional a lo largo del eje troncal principal*

El eje troncal principal del cementerio tiene la tipología de una “Vía Sacra”, dado que establece la ruta más importante del cementerio uniendo símbolos importantes en su dirección, formando cruces con los espacios que atraviesa, presentando una topografía que remarca los significados y siendo el escenario de prácticas relacionadas con rituales

funerarios. Es así que, este espacio lineal se convierte en una zona de recorrido trascendental donde la experiencia espacial se nutre de las características físicas y simbólicas que contiene.

El árbol ubicado frente al ingreso al exconvento hospital de los Betlemitas y la cruz al final del eje son los elementos que se unen en proyección formando el tramo vertical de la cruz, en dirección oeste-este; mientras que la unión entre las cruces de las capillas laterales del recibidor forma el tramo horizontal (Figura 204). El tramo más corto de la cruz se genera uniendo las dos cruces ubicadas en las capillas laterales del recibidor. La prolongación de este eje se articula a la nave del templo de La Almudena.

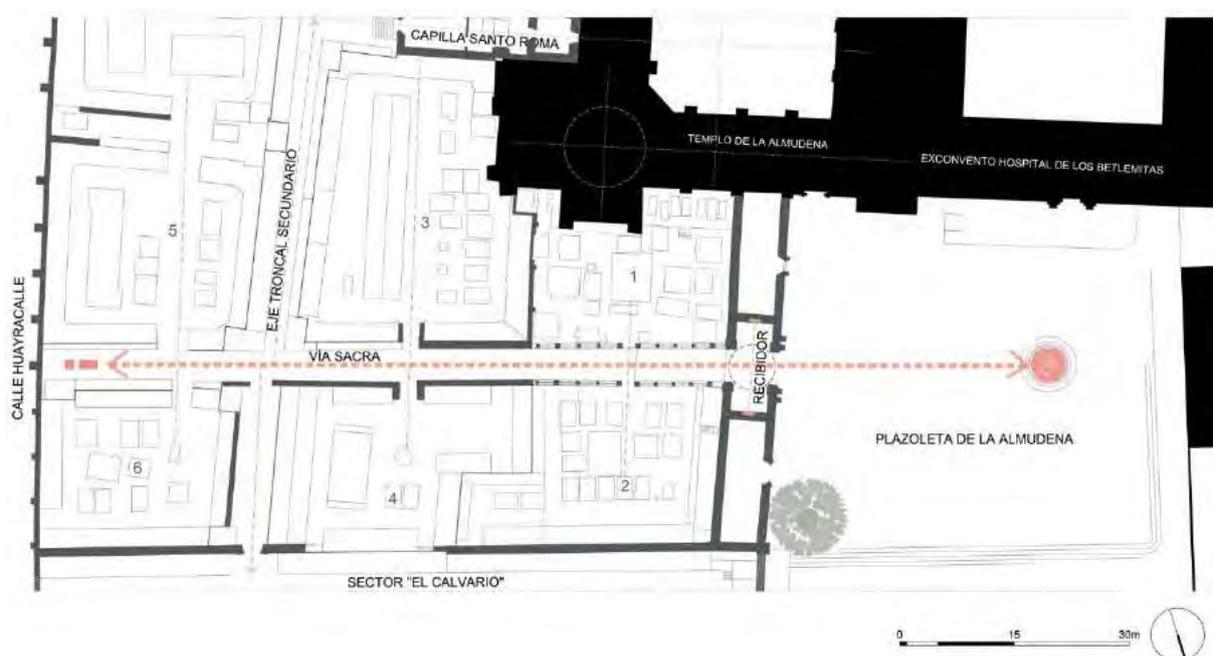
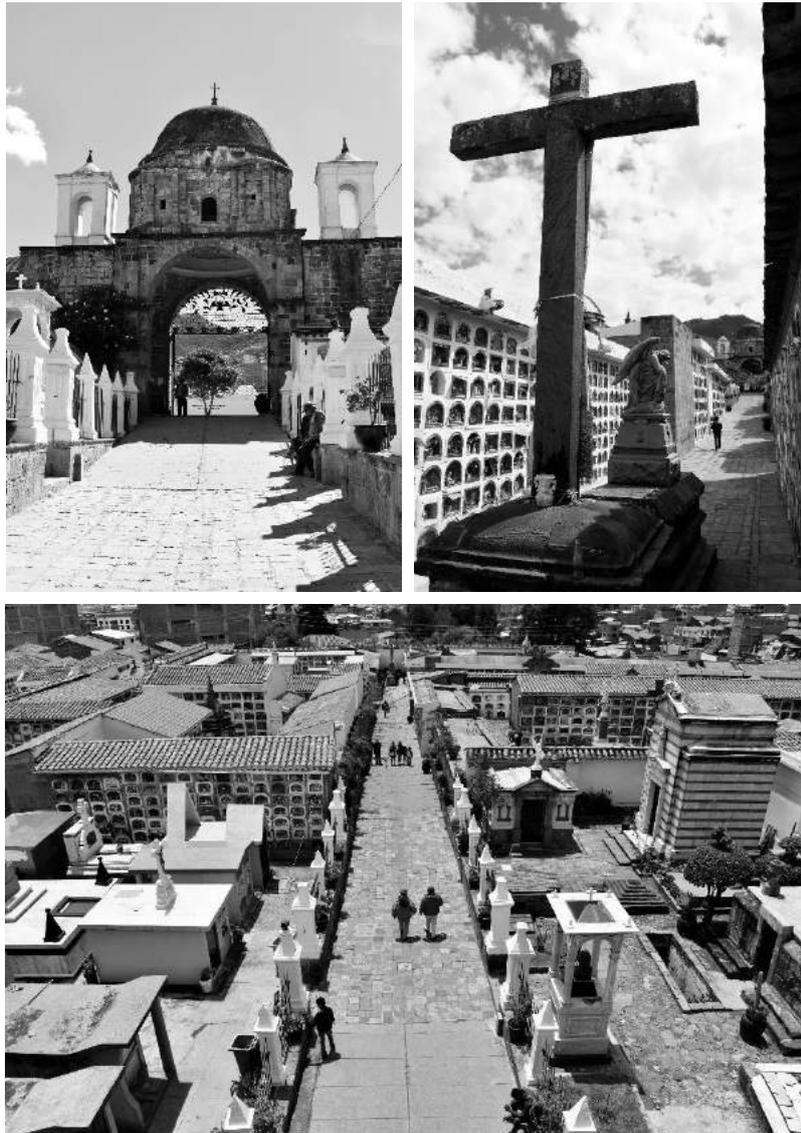


Figura 204. Plano de la ubicación del eje troncal "Vía Sacra". Se observan las relaciones simbólicas que establece en forma de cruz.<sup>214</sup>

De este modo, se presenta un simbolismo espacial y de orientación con respecto a los ejes cardinales. Del mismo modo, la topografía juega un papel importante en articular, integrar y consolidar la dualidad simbólica que se desarrolla en el recorrido de la vía sacra. Este hecho se experimenta de forma más vigorosa y poética en el recorrido de salida, cuando después de haber descendido, llegado a la cruz final que sacraliza el CRLAC e indica un hito en el hogar de los muertos, y haberse familiarizado con ella (Figura 206), se retoma el camino ascendente

de la Vía Sacra y cobra importancia el árbol más allá del oscuro umbral de ingreso (Figura 205), como elemento simbólico de la tierra de los vivos y la naturaleza, el renacer.



*Figura 205. Fotografía del volumen de ingreso del CRLAC desde el centro de la Vía Sacra. Se observa al fondo de la pendiente ascendente el árbol ubicado al frente de la fachada del exconvento-hospital de los Betlemitas.*

*Figura 206. Fotografía de la cruz al final del camino descendente de la Vía Sacra. Se observa la tensión visual entre el árbol del fondo y el elemento cruz en primer plano.*

*Figura 207. Fotografía del eje troncal principal “Vía Sacra” tomada desde la cumbre del volumen de ingreso.*

Al iniciar el descenso por la rampa del camino, se toma conciencia de la posteridad de su construcción frente a las bardas de piedra perimetrales sobre las que se implantan columnas escultóricas blancas en el primer tercio del camino principal (Figura 207), puesto que los primeros tramos de las bardas pétreas se encuentran embebidas en la rampa que se sobrepone a ellas (Figura 205).

La fotografía de 1930 de Martin Chambi, colgada al costado derecho del recibidor, confirma este hecho. La imagen permite observar la existencia de una gradería que resolvía el desnivel entre el recibidor y el interior del CRLAC (Figura 208), y que posteriormente se sustituyó por la actual rampa (Figura 209). Además, observando las sombras del lado izquierdo de la fotografía se percibe que los límites de los dos primeros cuarteles eran virtuales, así como en la actualidad con las columnas distanciadas sobre la barda, y que los de los demás cuarteles estaban configurados por gruesos muros de adobe con cimentación de piedra y aleros con techos de teja andina. También se observa la presencia de jardines, delimitados con ladrillos dispuestos de canto, con plantas trepadoras y enredaderas que cubrían los lados exteriores de los muros y el diseño del piso de los caminos de circulación con lajas de piedra rectangular o ladrillos, que demarcaban el centro de cada camino, y piedra rústica, que rellenaba lo demás.



*Figura 208. Fotografía del archivo fotográfico de Martin Chambi (1930), tomada desde el interior del CRLAC hacia el volumen de ingreso.*

*Figura 209. Fotografía de archivo personal (2019) desde el interior del CRLAC hacia el volumen de ingreso.*

La pendiente de casi 15% de la rampa (Figura 210), permite la continuidad espacial y emotiva de las procesiones funerarias, puesto que al recorrerla se es menos consciente de las dificultades del terreno y se presta mayor atención al pensamiento ligado a la pérdida del difunto y a los paisajes. Sin embargo, podría tener un revestimiento con lajas de piedra para uniformizar la textura del camino.



*Figura 210. Fotografía de la rampa de ingreso de la Vía Sacra*

Desde el recibidor, se percibe la imagen urbana de la vía sacra como resultado de la conjunción de las “fachadas” de seis cuarteles organizados en las dos bandas que delimitan el camino. También se perciben cuatro discontinuidades con anchos a simple vista uniformes y sin jerarquías, por lo que no se distingue cuáles son los ingresos a los cuarteles y por cuales cruza el otro eje de circulación (Figura 211). La disposición enfrentada de cuarteles y de sus ingresos, divide el eje en tres sectores claramente diferenciados (Figura 212).



*Figura 211. Fotografía de la Vía Sacra desde el recibidor.*



Figura 212. Plano de las visuales que se tienen desde la Vía Sacra del CRLAC.

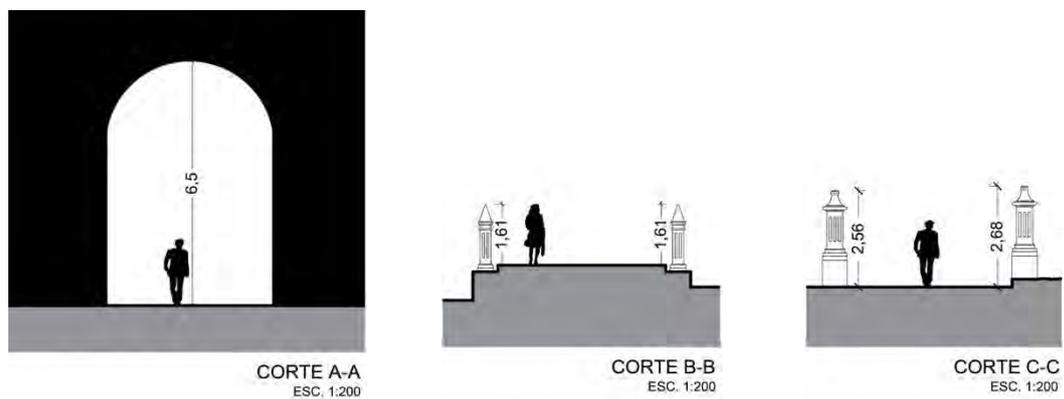


Figura 213. Cortes A, B y C del primer sector de la Vía Sacra del CRLAC.

El primer sector es aprehensible desde el recibidor, se caracteriza por tener columnatas en las bardas y límites permeables que permiten la visualización del interior de los cuarteles uno y dos (Figura 213). Debido a esto, la monumentalidad del templo de La Almudena, los

mausoleos históricos y las zonas de vegetación monopolizan la atención en la imagen urbana y jerarquizan el cuartel uno frente a su oponente.

El segundo sector tiene una delimitación lateral más remarcada (Figura 214), lo que produce una sensación espacial envolvente, de inmersión y de desconexión con el contexto monumental, el cual se vuelve a retomar solo a través de las discontinuidades de los límites que dan cabida a los umbrales de ingreso (Figura 215). Los cuarteles tres y cuatro se perciben como privados y debido al direccionamiento y paralelismo de sus muros (Figura 214), la cruz del fondo toma protagonismo como punto focal.



Figura 214. Fotografía del segundo sector de la Vía Sacra.

Figura 215. Fotografía de las discontinuidades en los muros cuarteles tres y cuatro.

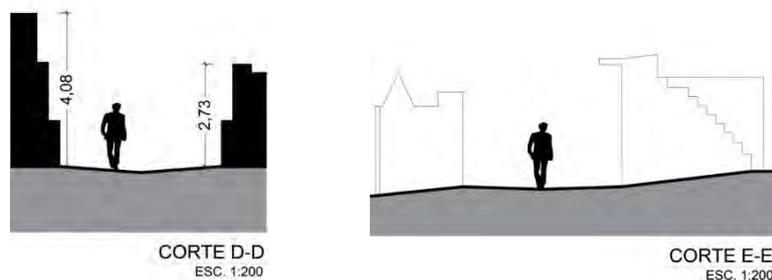


Figura 216. Cortes D y E del segundo sector de la Vía Sacra del CRLAC.

Pasando el segundo sector, se llega al cruce de los dos ejes. Este nodo carece del carácter formal que necesita para expresar su función, tiene la forma de un romboide, por lo que los caminos que lo cruzan presentan un quiebre, no siendo posible tener una vista completa y recta de su extensión. A partir de este tramo, se presenta un drástico cambio de escala en los muros del lado derecho. Éstos tienen una altura contrastante con la altura del muro de la otra banda (). Finalmente, en el tercer sector se ubican los cuarteles cinco y seis, los cuales acogen

en el centro a la cruz y al ángel redentor del mausoleo de Luis del Castillo (Figura 218) y se recupera la altura usual de los pabellones.



Figura 217. Fotografía del tercer sector de la Vía Sacra. Se observa el nodo romboidal al centro y los altos pabellones del lado derecho.

Figura 218. Fotografías de la cruz y el ángel redentor al final de la Vía Sacra.



Figura 219. Cortes F, G y H del tercer sector de la Vía Sacra.

### Eje troncal secundario de noreste a suroeste

El eje troncal secundario tiene origen en la delimitación del área hipotética de cementerio primigenio, patio-jardín de los Betlemitas; el cual luego se prolongó para unir los límites y dar acceso desde estos al cementerio general. En estos lugares se ubican dos umbrales que ahora sirven para conectar el bloque patrimonial con los sectores de diferentes tiempos históricos del cementerio. Este eje tiene una geometría quebrada que lo divide en dos tramos principalmente. El primer tramo se dirige hacia el noreste y tiene una longitud corta, guarda armonía con las escalas históricas y presenta una vista espectacular hacia el cerro de Sacsayhuamán y el Cristo Blanco (Figura 221 y Figura 222).



Figura 220. Plano de las visuales del eje troncal secundario del CRLAC.

Por el contrario, el segundo tramo tiene un largo tres veces mayor al primero y presenta pabellones con una altura casi dos veces mayor al ancho entre pabellones, por lo que se perciben sensaciones de pesantez, aprisionamiento y monotonía. Esta experiencia recuerda el hecho de transitar por los callejones angostos (Figura 223 y Figura 224) y desolados de la ciudad y se acrecienta con la vista que se tiene de las urbanizaciones tugurizadas y desordenadas ubicadas en la ladera del lado sur.



Figura 221. Fotografías del primer tramo del eje secundario troncal

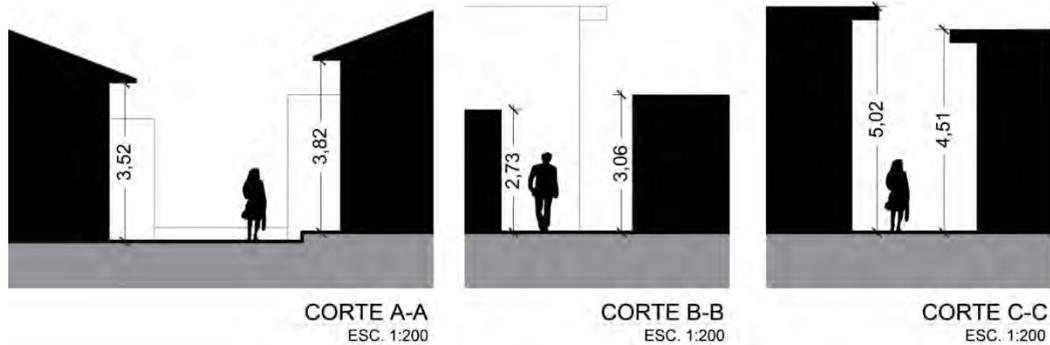


Figura 222. Cortes A, B y C del primer tramo del eje secundario troncal del CRLAC.

Asimismo, al igual que en la Vía Sacra, este eje configura una cruz con el eje que viene de la capilla Santo Roma y atraviesa el edificio hasta llegar al segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas (Figura 224). Al pie de las escalinatas de la capilla aún se conserva el diseño original del piso.

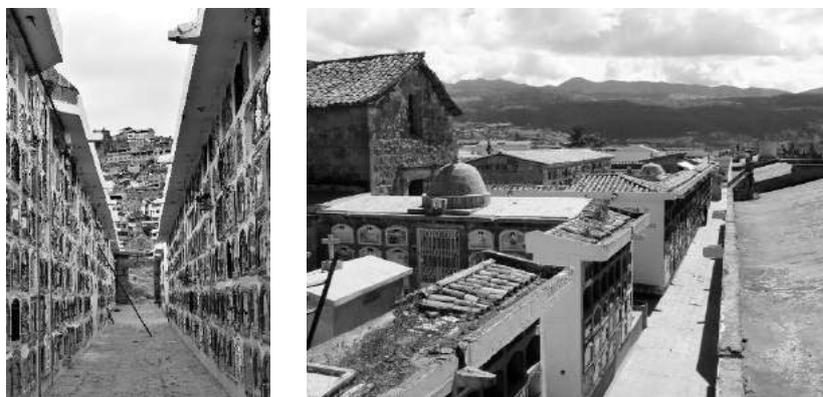


Figura 223. Fotografías del segundo tramo del eje secundario troncal.

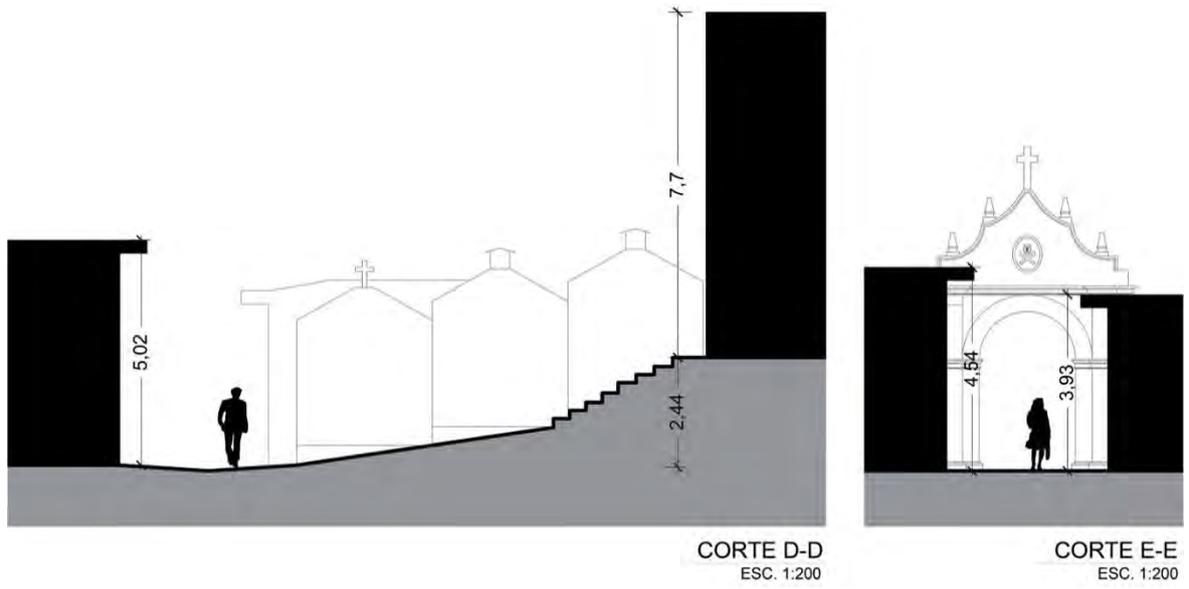


Figura 224. Cortes D y E del segundo tramo del eje secundario troncal del CRLAC.

# Cuartel 1



Figura 225. Ortofoto y plano Poché del cuartel uno del CRLAC.

El cuartel uno pertenece a la macro manzana A, y está ubicado en la esquina interior formada por la yuxtaposición perpendicular del volumen de ingreso al CRLAC con el templo de la Almudena (Figura 225). Esta zona está delimitada por bordes irregulares y por dos segmentos de los canales que existían en el lugar cuando eran parte de los jardines de los Betlemitas. Tiene un área de 479 m<sup>2</sup>, de la cual el 20% son áreas verdes, el 38% es área libre y el 42% está ocupado por 26 edificaciones funerarias y dos espacios de servicio. La existencia de áreas verdes y el mayor porcentaje de área libre frente al área construida (Figura 225 y Figura 226), permiten disfrutar de la vista de cada mausoleo y del conjunto sin generar cansancio ni aburrimiento, dado que a pesar de que cada sección de imagen es heterogénea se

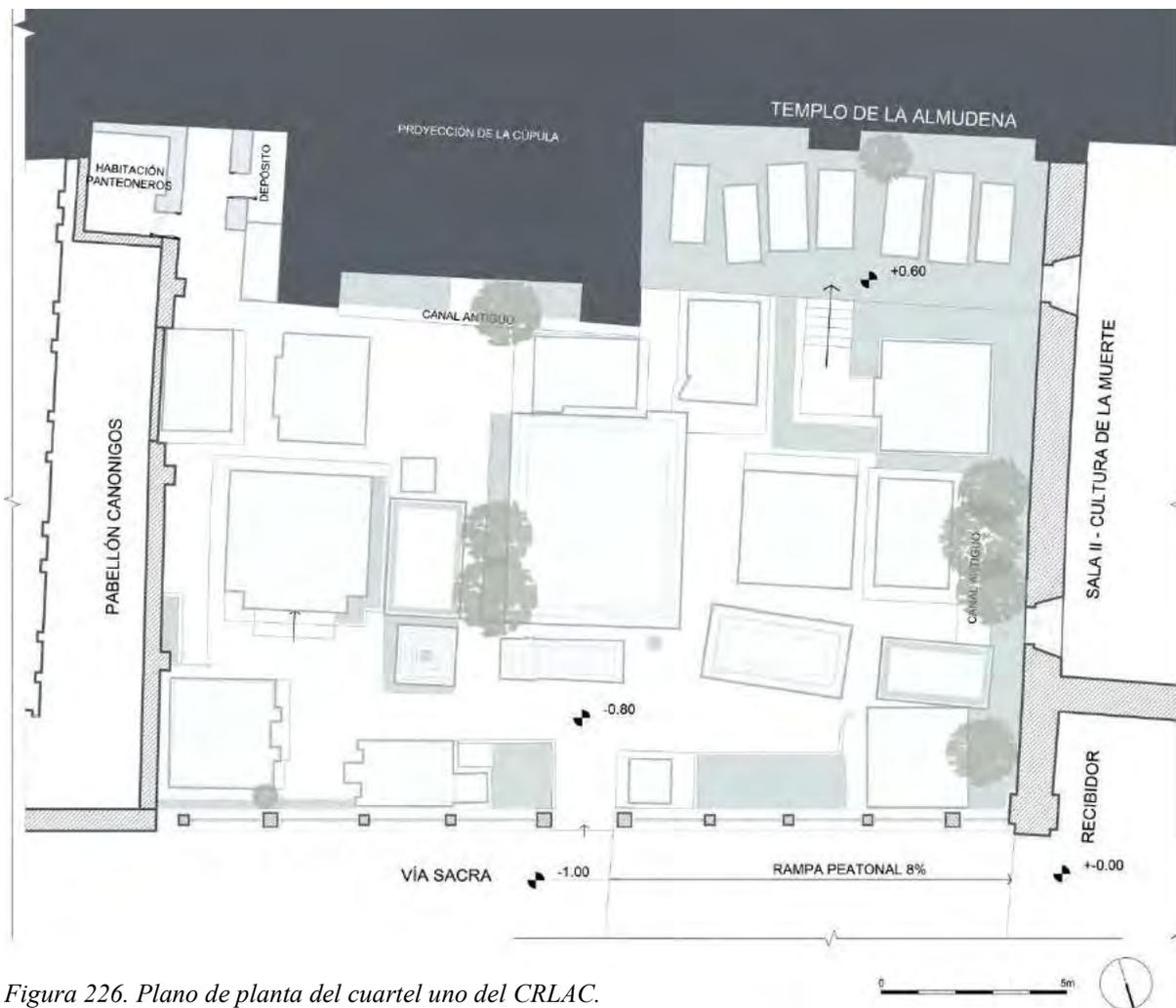


Figura 226. Plano de planta del cuartel uno del CRLAC.

percibe unidad en la variedad.

## 1) Elementos

### *Sobre los bordes o límites*

La configuración del cuartel uno, estuvo establecida en un primer momento histórico por el templo de La Almudena y por los límites establecidos por la vía sacra y el lineamiento del canal histórico paralelo al volumen de ingreso del CRLAC, puesto que se cree que en la posición de estos límites se ubicaron también los bordes del cementerio primigenio. La última delimitación en disponerse sería la del muro divisorio con el cuartel número tres.

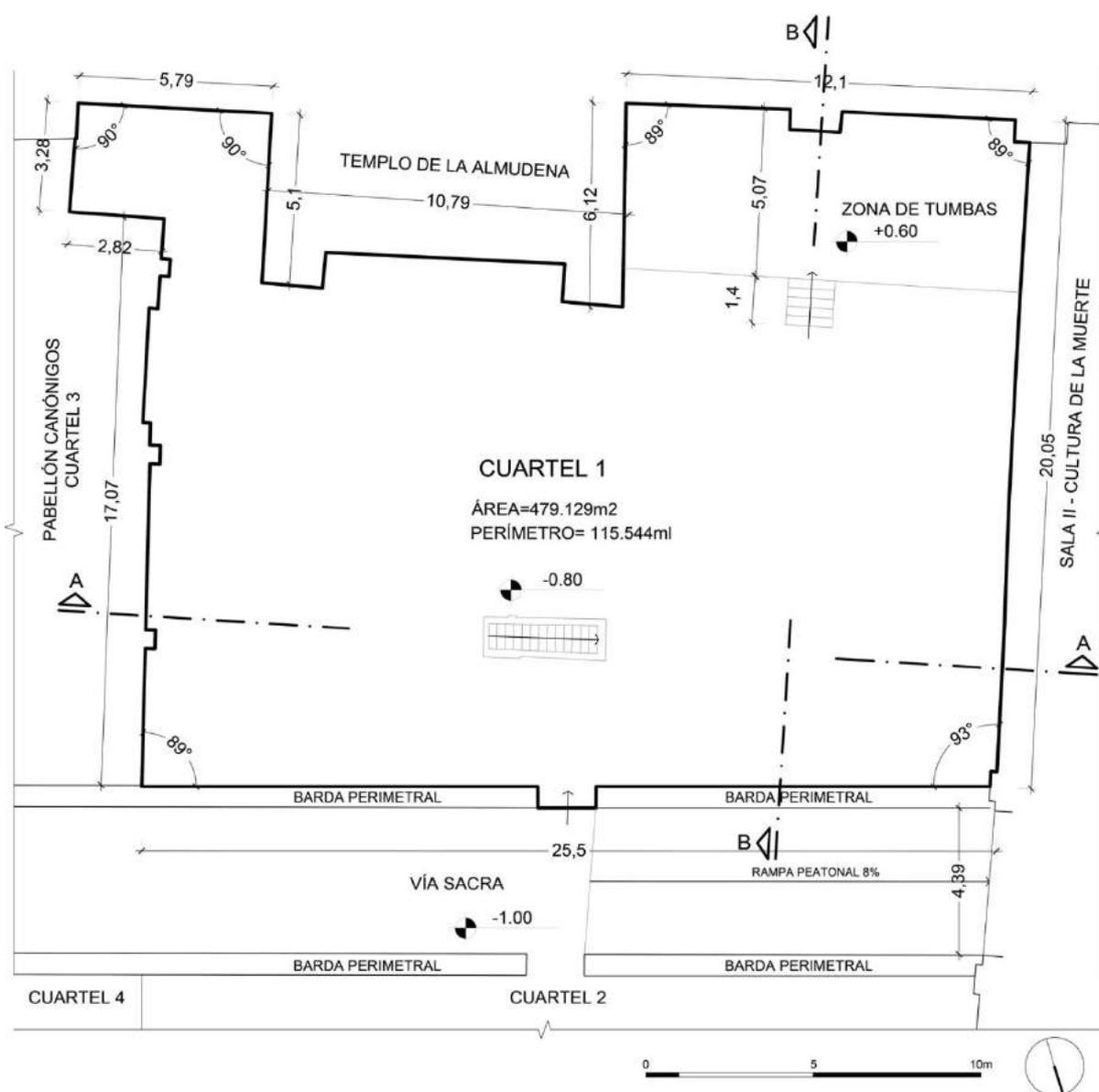


Figura 227. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC.

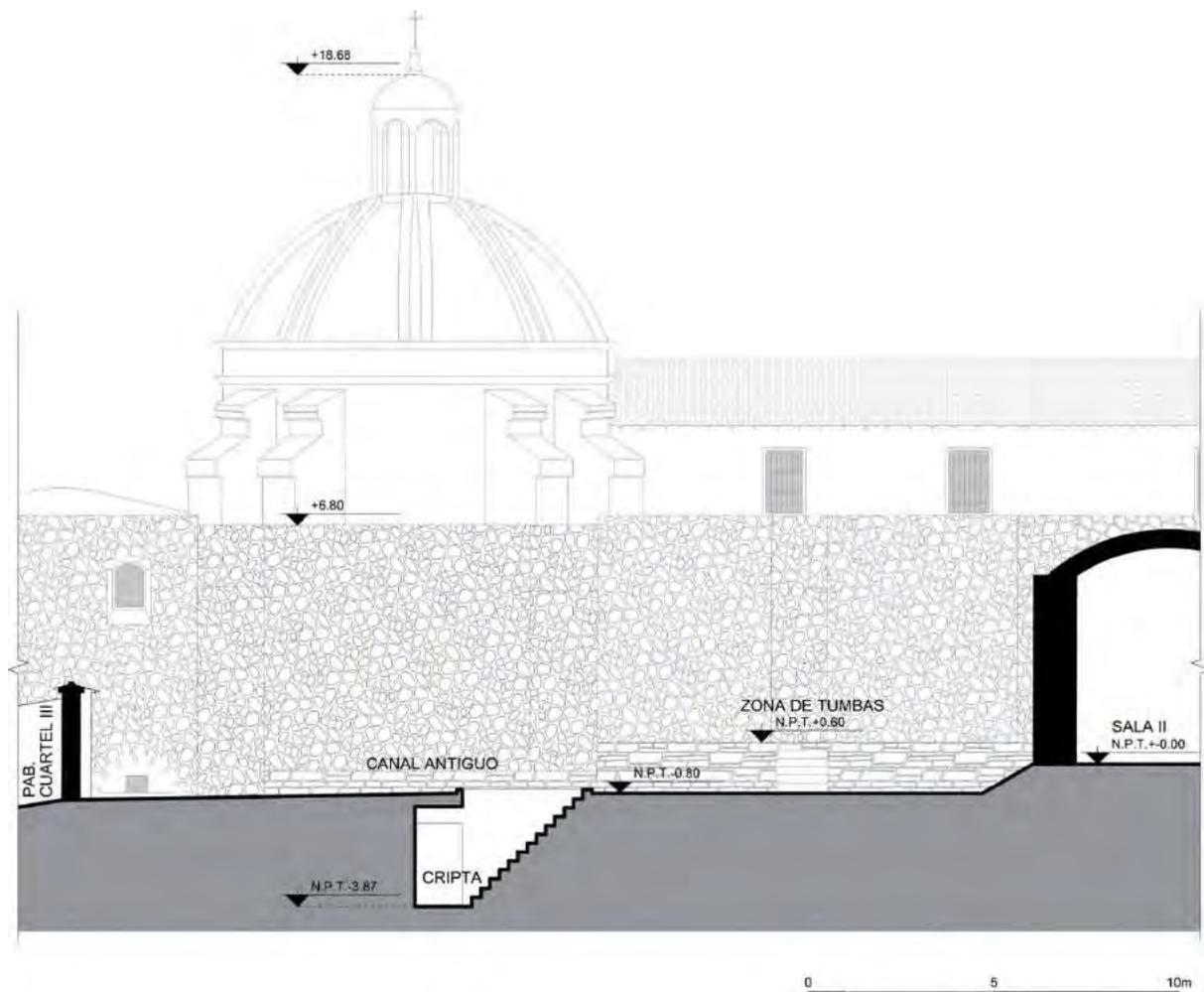


Figura 228. Corte A-A del plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC.

El límite del lado de la vía sacra que permite el único ingreso al cuartel, tiene una extensión de 25.5 ml y posee permeabilidad con el eje troncal del CRLAC llamado “Vía Sacra”, es decir, permite apreciar el interior del cuartel sin ingresar a él, desde el exterior (). La forma de este borde está compuesta por una base muraría de piedra de 0.65m de ancho y 0.95m de alto en promedio, sobre la cual se distribuye una columnata ornamental de color blanco entre la cual se interponen verjas verdes de hierro con terminaciones triangulares y macetas con variadas flores (Figura 229). La columnata de base cuadrada, presenta dos tipos de elementos, los de mayor área y altura están ubicadas en los extremos de cada tramo, tienen pináculos con aristas sinuosas y molduras en su parte más alta; mientras que las de menor tamaño se distribuyen al medio de cada tramo y presentan pináculos simples de lados triangulares.

La textura del aparejo rústico y los salientes contrafuertes del volumen del templo, establecen un plano vertical, dentado y de gran altura que cumple el papel de fondo sobre el que contrastan los colores vivos de la vegetación, y los colores fríos de las estructuras arquitectónicas que allí residen (Figura 228).

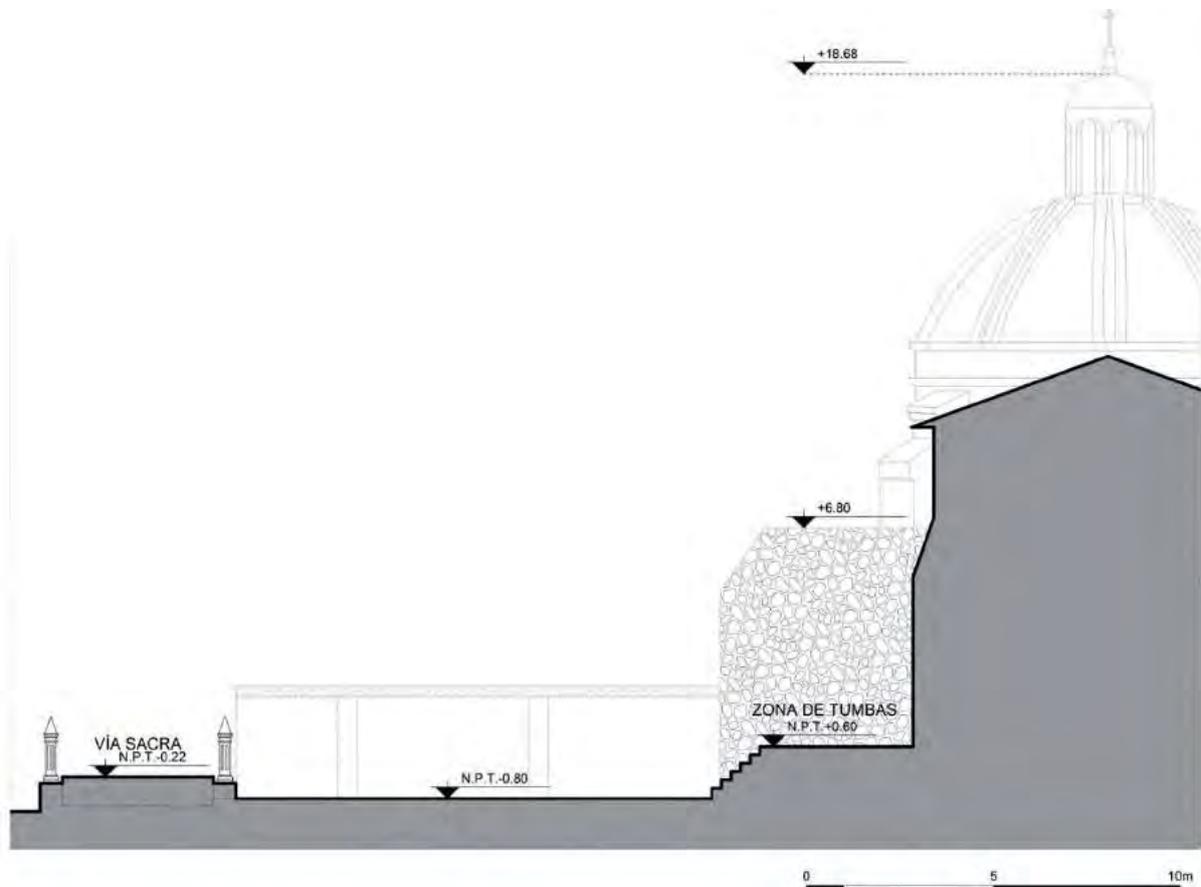


Figura 229. Corte B-B del plano perimétrico de medidas generales del cuartel uno del CRLAC.

El límite noroeste lo forma el volumen de ingreso del CRLAC, también es de piedra irregular y armoniza con el acabado del templo. En este borde, destacan las ventanas que permiten la comunicación visual del cuartel con las salas de la edificación monumental. Por otro lado, el borde sureste está conformado por un muro discontinuo de adobe con alero de teja andina y pintado de color blanco, que colinda con el pabellón de los Canónigos del cuartel número tres, y por un tramo quebrado que se alinea al contrafuerte del ábside del templo (Figura 229).

Por otro lado, la existencia de una plataforma ubicada a 1.40m por encima de la superficie baja del cuartel establece una separación funcional y un límite en el espacio, delimitando el sector de las tumbas horizontales a partir del desnivel (Figura 229).

### *El umbral de acceso*

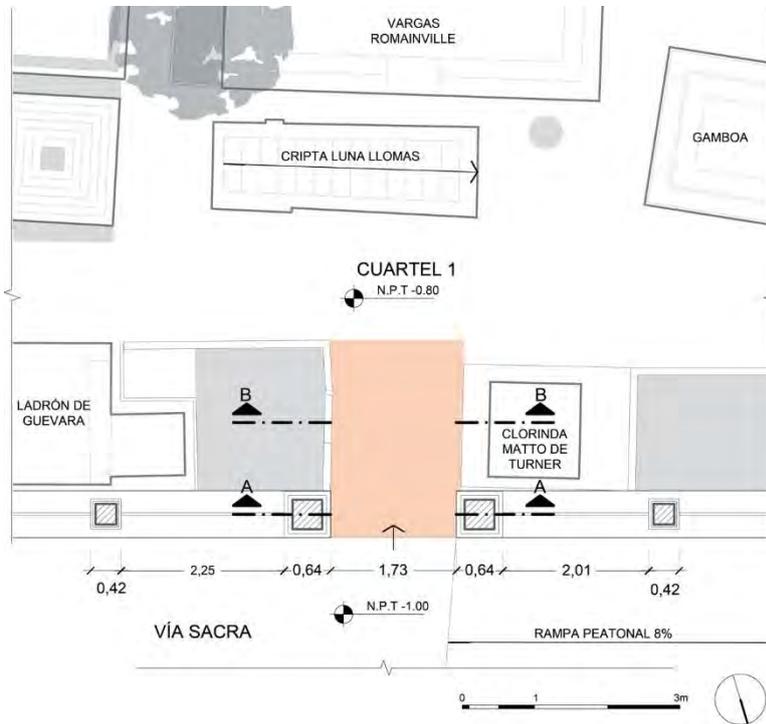


Figura 230. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC. Se observa en color melón el espacio de transición y recepción. Elaboración propia.

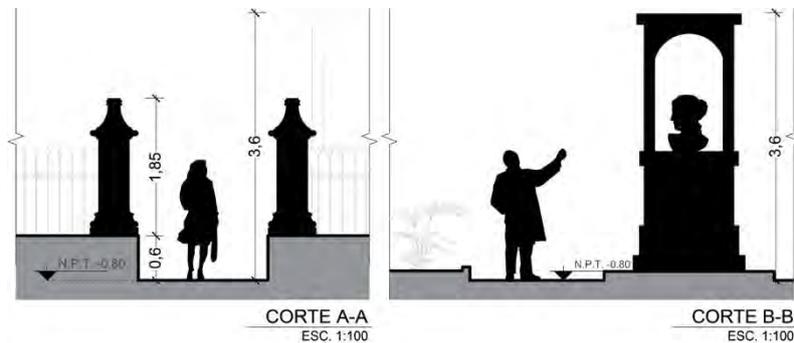


Figura 231. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.

Figura 232. Corte B-B del plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.

La entrada al cuartel está señalada por un cambio de nivel con referencia a la cota de la vía sacra, por el tránsito a través de una abertura de 1.73m (Figura 230) que divide el plano vertical del límite en dos tramos de dimensiones parecidas y por el umbral creado con la disposición de gruesas columnatas a los costados (Figura 231), y la tensión frontal que ejerce

la fachada del mausoleo de Vargas Romainville con el punto de ingreso (Figura 233).

Asimismo, la disposición de una franja de lotes y áreas verdes pegadas a la barda perimetral, permite percibir el acceso con mayor profundidad y demarcar un espacio de transición y recepción (Figura 230).



*Figura 233. Fotografía del mausoleo de Vargas Romainville como cierre frontal del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC.*

### ***La grilla emergente del templo***

La disposición de elementos arquitectónicos en el cuartel uno parece responder a una trama irregular de lotificación disímil y de espacios vacíos dispersos. Sin embargo, al detenerse frente a la fachada e ingreso, se observa una aparente alineación de los cuatro mausoleos que destacan en conjunto en la percepción que se tiene del cuartel desde la vía sacra, además se observa que el centro del mausoleo del medio coincide con la mitad de la fachada; por lo que se sospecha de la existencia de ejes ordenadores en la lógica espacial del cuartel.



Figura 234. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel uno del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los cinco ejes verticales y horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.

En la coordenada vertical y, se han identificado un total de cinco ejes principales, incluyendo al eje de simetría (Figura 234). Los dos ejes de los extremos (1 y 5), conforman los límites y solo el que corresponde al volumen del ingreso del CRLAC (5) se encuentra alineado al eje de uno de los contrafuertes del templo al igual que los tres ejes intermedios (2, 3 y 4). El eje 2 parte del contrafuerte del transepto y cruza en su camino el centro del mausoleo de Latorre Romainville, el eje 3 hace lo mismo con el mausoleo de Vargas Romainville y establece el eje transversal de simetría de todo el cuartel, mientras que el eje 4

parte de uno de los contrafuertes de la nave del templo, cruza el centro de las escalinatas e intercepta asimétricamente los mausoleos de Caparó Calle y Gamboa.

En el plano de las abscisas x, también se han encontrado cinco ejes principales con dos variantes de inclinación (Figura 234). Uno de ellos es paralelo a la plataforma ubicada al costado de la nave del templo (C, D y E) y el otro es perpendicular al eje de simetría (A y B). El eje A demarca el límite sobre el que se ubican los tres mausoleos pegados a la barda de ingreso, el de Ladrón de Guevara, Clorinda Matto y uno que está a medio construir. En el tramo entre el eje B y C se organiza la primera y más importante agrupación de mausoleos comentada anteriormente. Por último, los ejes D y E establecen los límites del transepto y nave del templo respectivamente.

Al interior de la grilla establecida por cinco ejes transversales y cinco longitudinales, se han identificado ejes secundarios que permiten recrear mejor la forma irregular de la planta del cuartel y la ubicación más precisa de las 26 edificaciones funerarias (Figura 234).

### ***Edificaciones funerarias***

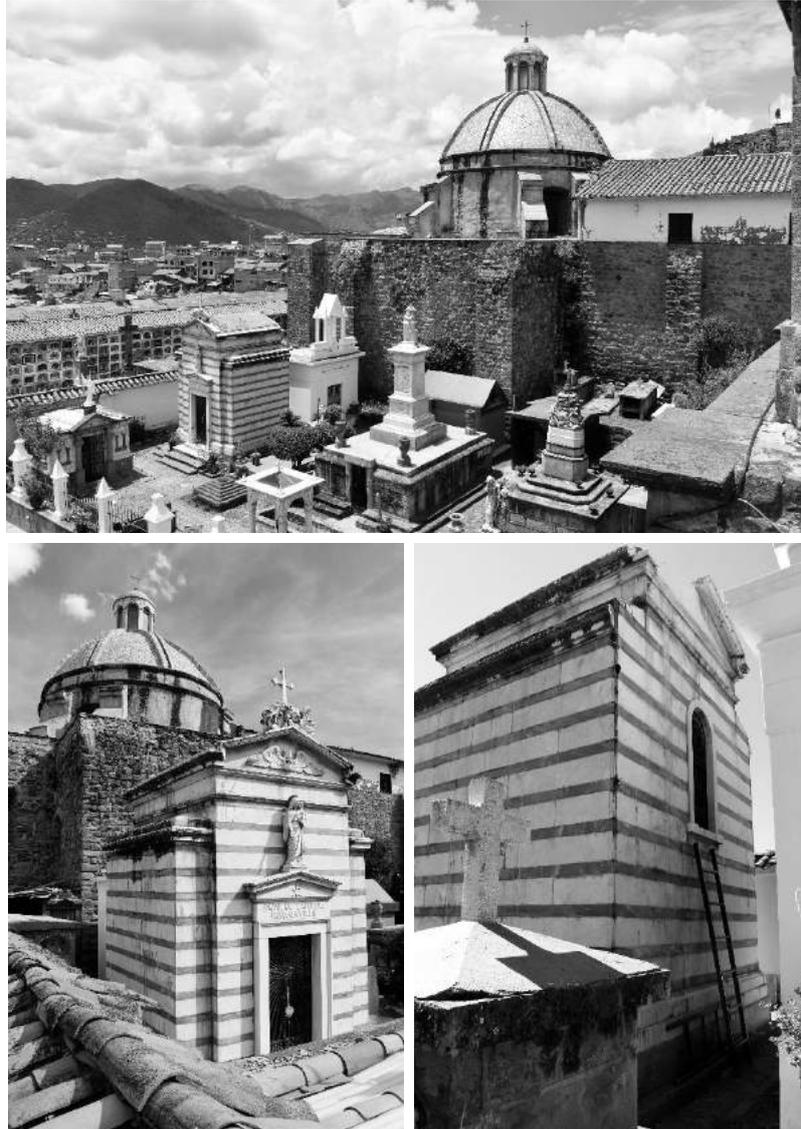
Las edificaciones arquitectónicas que componen el cuartel uno, se pueden dividir en dos tipos, edificaciones funerarias con distintas tipologías formales y espacios de servicio. Las edificaciones funerarias son 26 y pueden ser mausoleos, tumbas, criptas o simples edículos, de los cuales ocho son monumentos con valoración<sup>37</sup>. Algunas de estas construcciones forman parte vigorosa de la imagen del cuartel, así se tiene a los cuatro mausoleos de mayor altura, que se alinean al interior y conforman el perfil más resaltante, el mausoleo de Latorre Romainville, Vargas Romainville, Caparó Calle y el de Gamboa (Figura 235).

El mausoleo de Latorre Romainville (Figura 236) se encuentra a pocos metros del muro de adobe del lado sureste, ocupa un lote de 16.73 m<sup>2</sup> y su centro está alineado al eje vertical 3.

---

<sup>37</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

Tiene forma de una capilla neoclásica de planta cuadrangular con sustracciones en las esquinas. La volumetría de este mausoleo recuerda mucho a la basílica de San Sebastián de Mantua, de León Battista Alberti.



*Figura 235. Fotografía del cuartel uno del CRLAC. Se observan las cuatro edificaciones funerarias, ubicadas en la línea central, que resaltan más en la imagen del cuartel.*

*Figura 236. Fotografía de la fachada frontal del mausoleo de Latorre Romainville.*

*Figura 237. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de Latorre Romainville.*

La altura de 6.10m del volumen y el acabado en mármol blanco con líneas horizontales grises acentúan la presencia de la construcción. El ingreso está asentado sobre un zócalo de mediana altura, se encuentra remarcado por una portada blanca adosada al prominente bloque de gran altura y establece un claro contraste con la puerta forjada en hierro de color negro. La portada de ingreso exhibe el nombre de la familia y encima, el emblema signográfico de

Cristo, representado por la unión de las dos primeras letras del nombre Xrestos, X (ji) y P (ro)<sup>38</sup>. En ese mismo eje, en la fachada posterior se presenta una ventana con forma de arco y verja en hierro, donde también se encuentra la representación XP (Figura 237).

Asimismo, resaltan las esculturas y los símbolos del mausoleo. Encima de la portada de ingreso, se observa una escultura piadosa de la virgen María cargando en brazos al niño Jesús. En el tímpano del frontón general se observa nuevamente el símbolo del reloj de arena con alas, el cual comunica la típica frase de que “el tiempo vuela”. Además, se observa el remate del volumen con las esculturas de dos querubines y una cruz.



Figura 238. Fotografía del mausoleo de Vargas Romainville

El mausoleo de Vargas Romainville de 5.60m de altura, está ubicado en el eje de simetría del cuartel, al costado del mausoleo de Latorre Romainville (Figura 238). El lote tiene un área rectangular de 32.82 m<sup>2</sup> y es el más grande del cuartel. El mausoleo está compuesto por un basamento con dos escalones, sobre el que se levanta una plataforma de piedra que da cabida al ingreso, el cual está protegido por una verja negra. Encima de la plataforma, en cada esquina se ubican macetas de piedra y en el centro, un cipo tipo pedestal de mármol

---

<sup>38</sup> Cirlot, J. E (1992). *Diccionario de símbolos*, p.152

blanco y de planta cuadrada, con una escultura de la virgen María apoyada sobre una cruz como remate. Esta estructura ornamental posee la inscripción de Pedro Roselló, el escultor español que abasteció de mármoles y esculturas funerarias a diversos cementerios de Lima a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.



*Figura 239. Fotografía de la fachada frontal del mausoleo de Caparó Calle.*

*Figura 240. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de Caparó Calle.*

*Figura 241. Fotografía del mausoleo de Gamboa.*

El mausoleo de Caparó Calle ocupa un lote de 11.32 m<sup>2</sup> y no presenta un espacio interior al cual se pueda acceder, puesto que presenta una plataforma de piedra de 2m de alto, en la que residen cuatro nichos con cara hacia la parte trasera del mausoleo. La terminación de la plataforma escalonada, recibe un pedestal de mármol sobre el que se ubica la representación

escultórica de elementos naturales como rocas, troncos y flores superpuestos desordenadamente; encima remata una cruz de piedra (Figura 239 y Figura 238).

El mausoleo de Gamboa está ubicado al frente del mausoleo Caparó Calle, ocupa un lote de 9.28 m<sup>2</sup> y está compuesto por una plataforma de 0.48m de altura, sobre la que se erigen dos cipos tipo pilastra y un cipo tipo pedestal (Figura 241). En este último se sitúa la escultura de mayor valor artístico del cuartel, puesto que representa a detalle las proporciones y expresiones de una joven lamentándose que sostiene en su mano izquierda una guirnalda, así como los pliegues y la delicadeza de su vestido (Figura 242).



*Figura 242. Fotografía de la escultura del mausoleo de Gamboa.*

La cripta ubicada en frente del mausoleo de Vargas Romainville (Figura 243) también destaca por ser la única de acceso público y por la curiosidad que despierta sumergirse debajo de la línea de tierra. Esta construcción pertenece a la familia Luna Llamas y está compuesta por dos elementos. La primera es la cripta propiamente dicha, a la que se accede a través del descenso por las escalinatas y presenta una construcción vertical subterránea de cuatro pisos que alberga 12 nichos. La segunda es la maceta cuadrada de 3.10 m<sup>2</sup>, con forma escalonada y de ladrillo, ubicada encima de los nichos subterráneos. Este último elemento pasa desapercibido y no se entiende como parte de la cripta por estar alejado y en posición

contraria al acceso (Figura 245); además que entre ellos se interpone perpendicularmente una circulación (Figura 244).



*Figura 243. Fotografía de la ubicación de la cripta de Luna Lomas en relación al mausoleo de Vargas*

*Figura 244. Fotografía del camino que se interpone entre la jardinera y la cripta.*

*Figura 245. Fotografía de la jardinera que cubre la cripta de la familia Luna Lomas.*

Algunas de las lápidas de los nichos de esta cripta conservan los diseños antiguos y sobrios en mármol.



Figura 246. Fotografías de las lápidas antiguas que se observan al interior de la cripta Luna Lomas.

Las edificaciones funerarias mencionadas anteriormente son parte de los ocho elementos del cuartel uno nominados con valoración en el Expediente Técnico de Declaratoria como bien integrante del Patrimonio de la Nación del Cementerio de La Almudena elaborado por el INC en el año 2010. No obstante, en vista de que la administración y tenencia del bien patrimonial es privada, siendo dependencia de la Sociedad de Beneficencia el Cusco, se tiene establecido que los terrenos para mausoleos son dados en cesión de uso y que el mantenimiento y la conservación de las construcciones es responsabilidad de los cesionarios<sup>39</sup>. Por lo que, se evidencia la desidia de muchas familias para conservar el estado físico de las edificaciones y el desinterés de la SBC por hacer cumplir y sancionar la falta a la norma. Entonces, sería necesario anudar esfuerzos con la Dirección Regional de Cultura y establecer una reglamentación específica para este tipo de bienes históricos y artísticos.

### ***Espacios de servicio***

El límite sureste está conformado por un muro de adobe con machones y por un tramo quebrado que se desfasa del eje para alinearse al contrafuerte del ábside del templo (). En este desfase se ocupa parte del pabellón de Canónigos del cuartel número tres, y se genera un mayor ancho (5.79 ml) entre el límite y el volumen del transepto del templo, por lo que, al estar en un sector poco visible desde el ingreso al cuartel, se acondicionaron algunos espacios de servicio que necesitaba el cementerio, tales como una habitación para el panteonero (7.2 m<sup>2</sup>) y un depósito (3.30 m<sup>2</sup>). Estos espacios improvisados, colindan con las criptas del templo

<sup>39</sup> Art. 45 del Reglamento Interno de Mausoleo de la Sociedad de Beneficencia el Cusco, 2013

(Figura 249) y están techados con restos de madera, piedras y materiales metálicos (Figura 248), dando un aspecto poco estético a la importante esquina que conforma el templo para los paisajes interiores del CRLAC.



*Figura 247. Fotografía del límite sureste del cuartel uno del CRLAC. Se observa el sector de los espacios de servicio en la esquina que se forma con el ábside del templo.*

*Figura 248. Fotografía del techo de los espacios de servicio.*

*Figura 249. Fotografía del interior de los espacios de servicio, se observa la cripta del templo en la pared del fondo.*

### **Sistema de circulación: abierto y ramificado**

El hilo perceptivo, que vincula los espacios funerarios y los de servicio con la posibilidad de ser experimentados y contemplados, comienza en el punto de entrada al cuartel; ahí donde se ramifica en ángulo recto, un sistema de circulación independiente al de los ejes troncales que ordenan las macro manzanas del CRLAC.

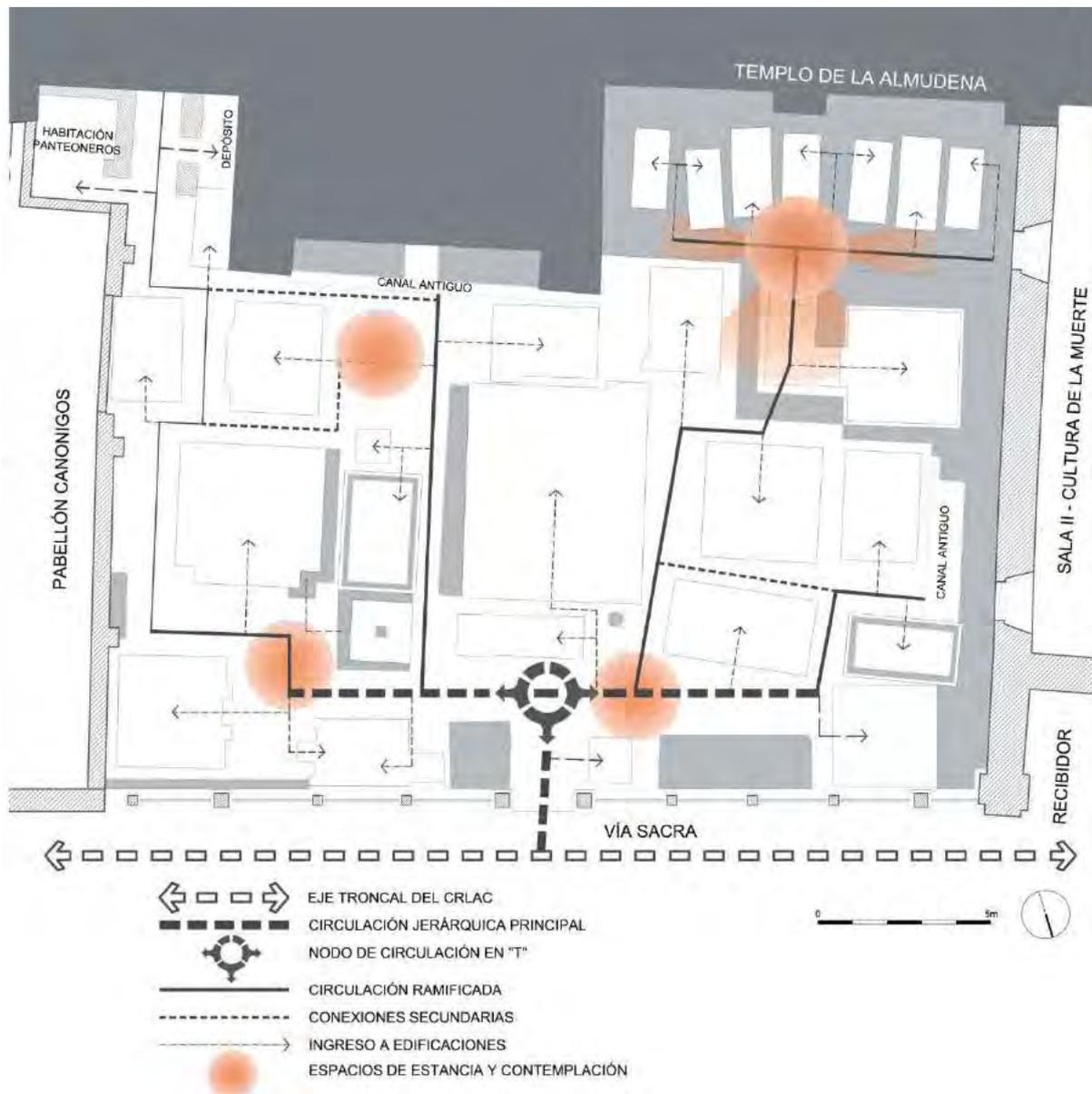


Figura 250. Plano del sistema de circulación interno del cuartel uno.

El punto de entrada y de arranque conduce a un corredor lineal paralelo a la línea de fachada y al eje troncal “Vía Sacra”, estableciendo en la intersección de ambos elementos, un nodo de circulación con forma de “T” (Figura 250). A partir del corredor jerárquico de

marcado carácter bilateral, se ramifican cuatro recorridos con direcciones opuestas a las establecidas por el nodo. Se observa una pauta que regula la ubicación a la que tiende cada recorrido en relación a los cinco ejes de organización espacial encontrados en el plano de las coordenadas y. Entre uno y otro eje vertical de organización espacial, se entrecruza un recorrido (Figura 250).

Asimismo, se presentan tramos cortos de circulación secundaria, que conectan directamente un recorrido con los contiguos a él. La última jerarquía en el sistema de circulación del cuartel uno, corresponde a aquellos caminos que se desprenden de los cuatro recorridos para llegar al ingreso y fachada de cada edificación funeraria y espacio de servicio.

A pesar de la irregularidad de la trama urbana del cuartel, se observa un gran porcentaje de área libre que, además de dividirse entre el área de vegetación y el área de circulación, se divide entre el área que ocupan los cuatro espacios de estancia y contemplación que se distribuyen en el intervalo de los recorridos o en el culmen de los mismos, donde se percibe un cambio en la forma y escala del espacio y donde se da la posibilidad de disfrutar de la historia y de los distintos paisajes que ofrece el lugar. De estos espacios de estancia se hablará en el siguiente apartado, referido a los recorridos por los que se accede a ellos.

## 2) Relaciones

### Recorrido 1

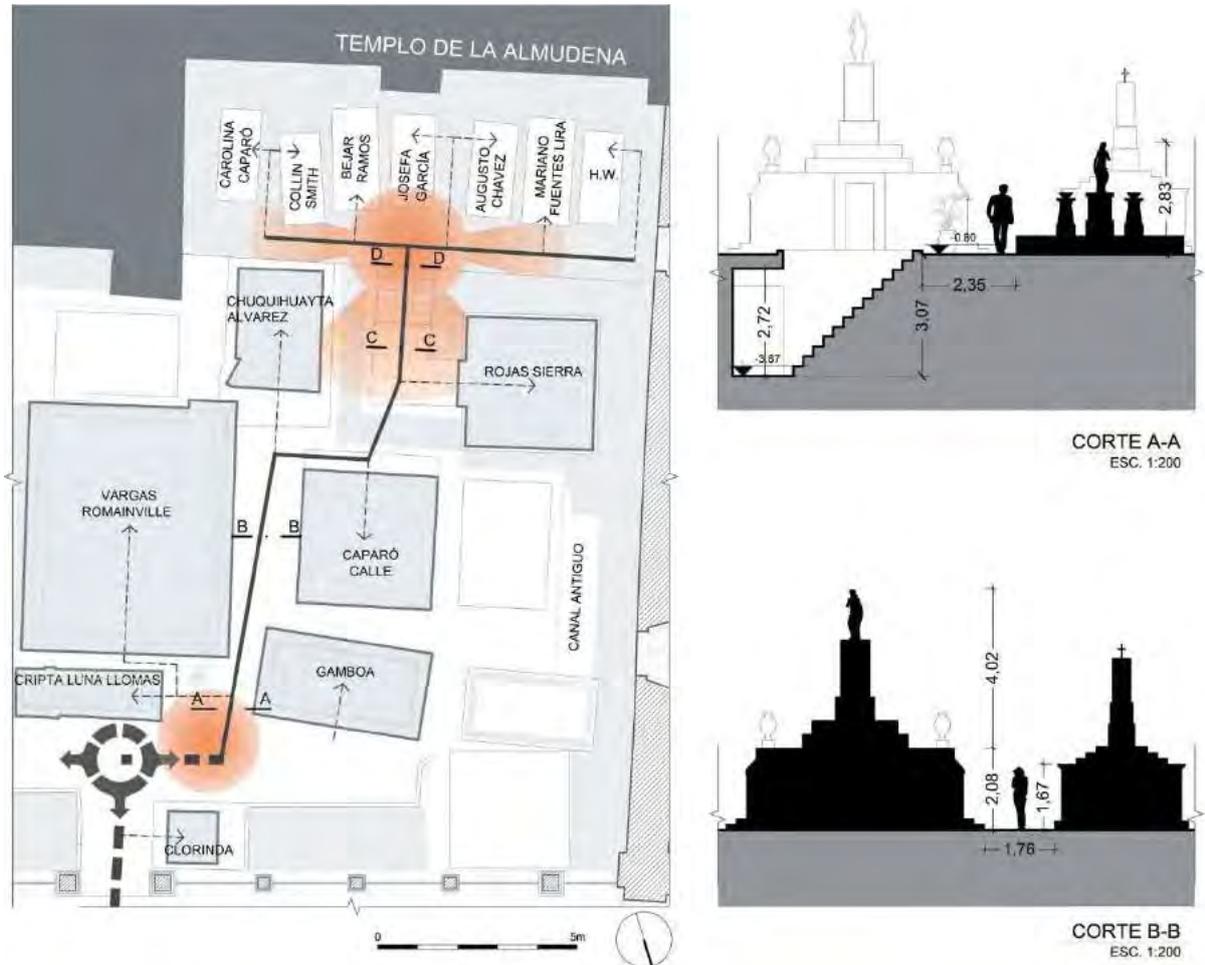


Figura 251. Plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 252. Corte A-A del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 253. Corte B-B del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Habiendo pasado el espacio de transición y recepción posterior al acceso del cuartel, se reconoce como siguiente punto en el recorrido, el nodo de circulación que se forma en la intersección de este espacio con el corredor principal (Figura 251). La longitudinalidad y dirección paralela a la vía sacra del corredor, lo hacen visible y fácilmente apprehensible; en él se vuelve a experimentar la amplitud espacial lateral.



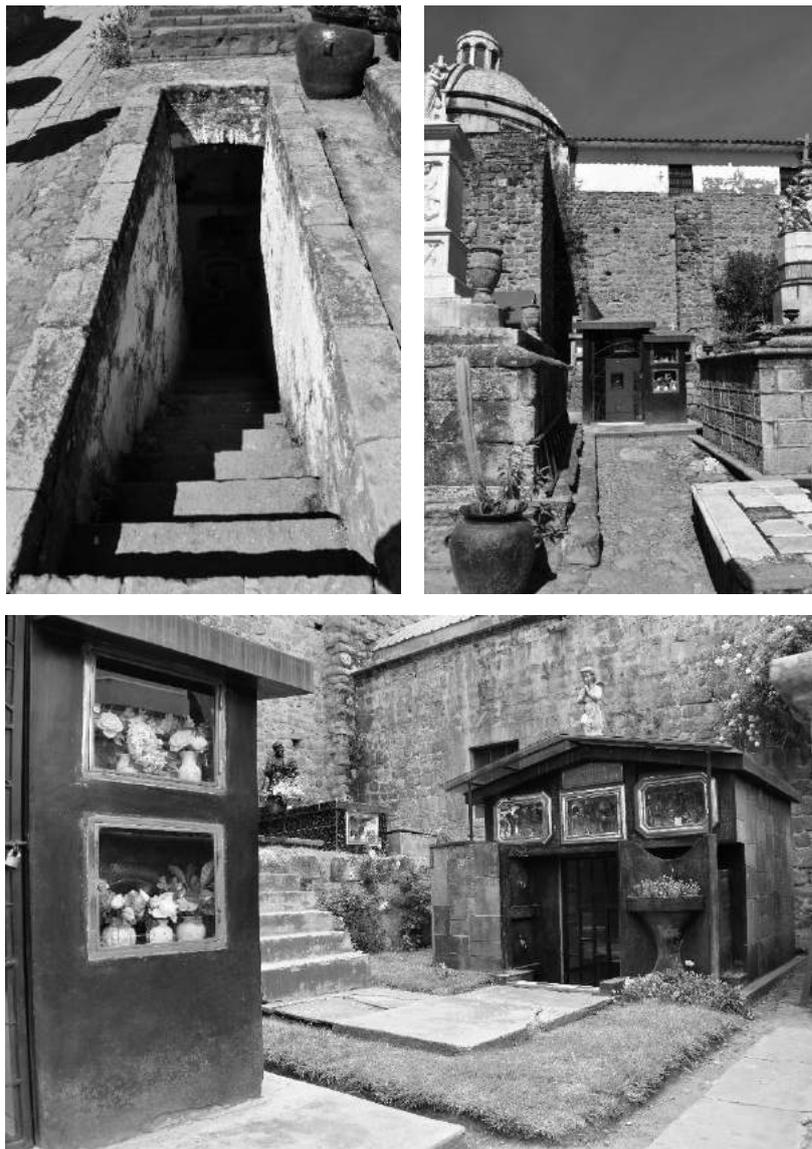
*Figura 254. Fotografía de la ventana visual que se tiene del recorrido uno desde el nodo de circulación. Se observa al final la escultura en color negro de Mariano Fuentes Lira.*

*Figura 255. Fotografía del paisaje asimétrico y convexo hacia el lado del volumen de ingreso del CRLAC.*

Ante la bilateralidad del corredor, surge el cuestionamiento de qué dirección tomar, por lo que la primera intención de recorrido se dirige hacia la escultura de color negro de Mariano Fuentes Lira que contrasta con el fondo y está situada en la zona de las tumbas en la plataforma elevada al costado del templo. La ventana visual que se tiene desde este nodo de circulación, permite ver el camino zigzagueante que conduce a las escalinatas y a la plataforma (Figura 254).

Para llegar al punto de interés, se toma el camino de la derecha y se llega a la intersección donde se ramifica el recorrido. La delimitación de los mausoleos de Vargas Romainville, Gamboa, Clorinda, y el espacio previo al acceso a la cripta de Luna Lomas (Figura 252)

generan un espacio de estancia que permite acomodarse en la sombra, apreciar los mausoleos, sus distintas escalas y el paisaje que se divisa hacia el ingreso del CRLAC. Este paisaje es asimétrico y convexo, el mayor peso está en el lado izquierdo y el cierre frontal lo configura el muro pétreo del volumen de ingreso del CRLAC, delante del cual se ubica un mausoleo inconcluso que degrada el aspecto del sector por tener una forma disímil con la unidad del conjunto y porque viene siendo usado como depósito de materiales de construcción y de residuos a puerta abierta (Figura 255).



*Figura 256. Fotografía de la cripta de la familia Luna Llomas.*

*Figura 257. Fotografía del primer tramo del recorrido uno. Se observa el mausoleo de color negro de Chuquiaguayta Álvarez como cierre frontal y en la fotografía de abajo se observa el espacio de estancia previo a las escalinatas que conducen a la plataforma de tumbas*

Encaminando el recorrido en dirección a la plataforma alta, el camino se torna angosto en el tramo en el que una de las esquinas del mausoleo de Vargas Romainville se enfrenta diagonalmente a la base del mausoleo de Gamboa, después vuelve a abrirse y queda definido lateralmente por las plataformas altas que tienen por base los mausoleos de Vargas R. y Caparó Calle (Figura 253) y frontalmente por la fachada del mausoleo de color negro de Chuquiaguayta Álvarez (Figura 257).

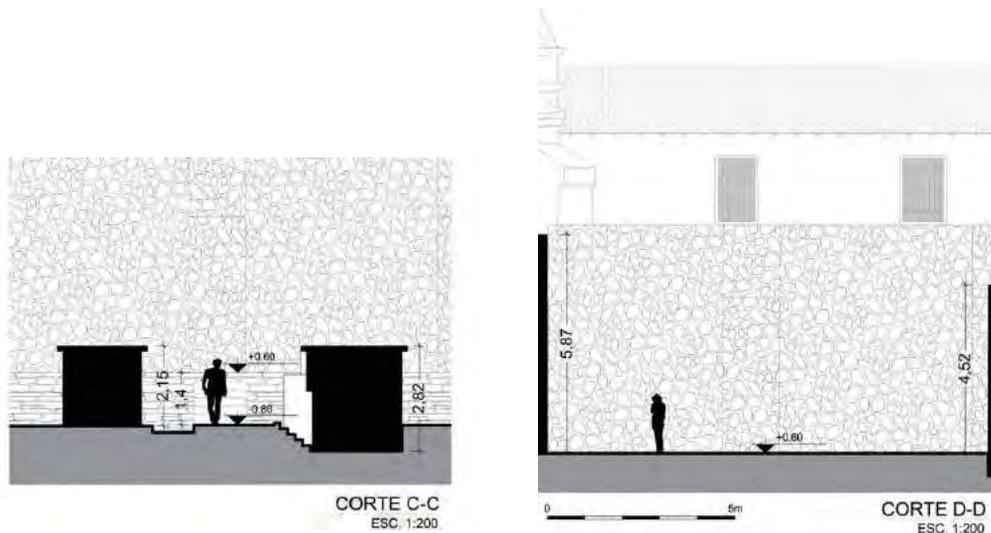
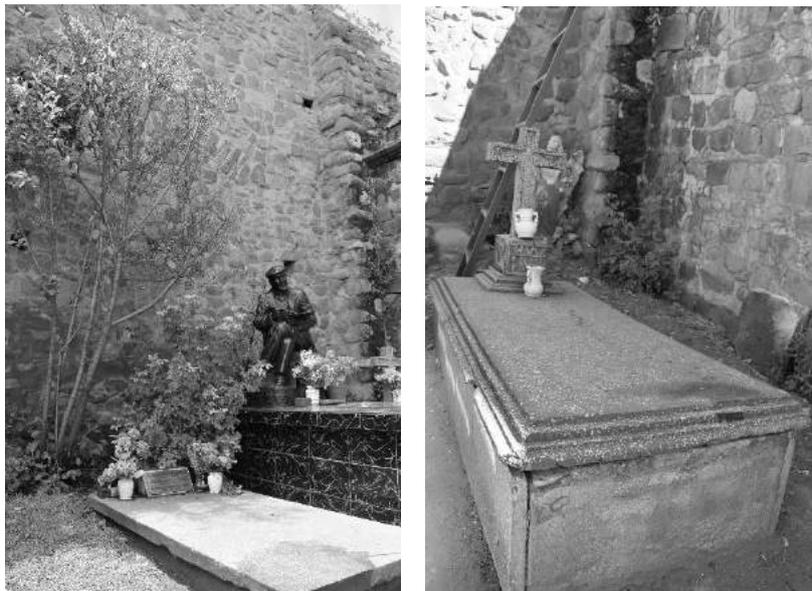


Figura 258. Corte C-C del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 259. Corte D-D del plano de planta del primer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Al girar en dirección a la plataforma, se percibe un cambio en la sensación kinésica del caminar (Figura 258), el acabado del suelo ha dejado de ser duro y se atraviesa por una sección de área verde hasta llegar a un amplio espacio de estancia previo a las escalinatas de la plataforma. Este espacio está alineado con el eje de las ordenadas número cuatro de la grilla del cuartel, y por lo tanto, está delimitado lateralmente por los mausoleos en color negro de Chuquiaguayta Álvarez y Rojas Sierra, frontalmente por el muro de contención de la plataforma y por el muro de la nave del templo; y en la parte posterior por Caparó Calle (Figura 240 y Figura 259).

Al subir las escaleras y llegar a la plataforma alta, se percibe que el espacio de estancia del nivel inferior continúa en un nivel superior, pero con cambios de escala (Figura 260) y con una sensación de calma y dominio del paisaje, puesto que se pasa de estar sumergido por los mausoleos a estar por encima de ellos y ver toda la extensión del cuartel al rotar el campo visual. El mausoleo de Caparó Calle es muy importante para el espacio de estancia, puesto que la cruz que corona el cipo del medio, está enfrentada con la plataforma y la escalera, estableciéndose como elemento que dota sacralidad a todo el sector de contemplación (Figura 240).



*Figura 260. Fotografía de la tumba de Mariano Fuentes Lira en el sector de las tumbas.*

*Figura 261. Fotografía de la tumba de H.W. en el sector de las tumbas.*

A pesar de que la configuración de los techos y las esculturas erguidas conforman un paisaje distinto, es posible identificar los mismos mausoleos como elementos resaltantes y de referencia en la imagen del cuartel, el color blanco que poseen realza las formas y refuerza la disposición que tienen en el lugar.

Las tumbas de la plataforma tampoco siguen una alineación, por lo que el acceso a ellas se da por los recodos entre una y otra. La escultura de mariano Fuentes Lira es la única que existe en el sector de las tumbas (Figura 261) y al costado derecho de esta, se ubica la única tumba con valor histórico del sector, la de H.W.

## Recorrido 2

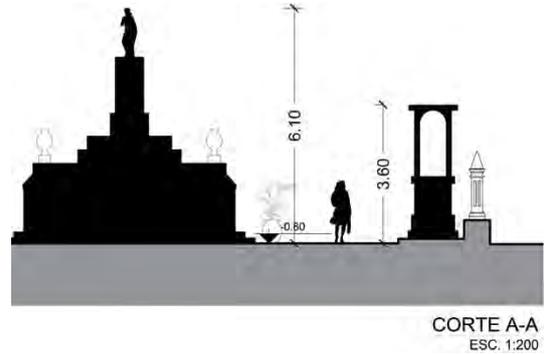
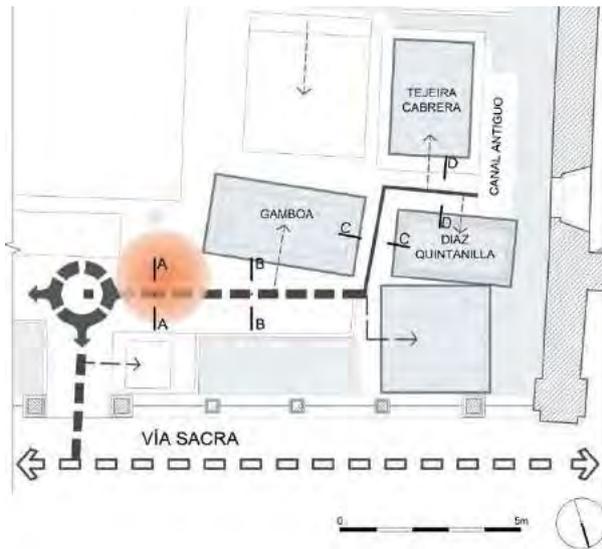


Figura 262. Plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 263. Corte A-A del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Siguiendo el camino de la derecha del corredor principal del cuartel, se llega al extremo donde este termina y se ramifica un segundo recorrido de longitud y tramos cortos (Figura 262). Las sensaciones que se perciben desde el espacio de estancia del corredor coinciden con la escala de las edificaciones que acompañan el trayecto.

La amplitud y jerarquía del espacio de estancia se debe a la longitudinalidad del corredor y a la delimitación lateral de los mausoleos de Vargas Romainville y Clorinda Matto (Figura 263). Después se tiene la delimitación de Gamboa y la barda perimetral, donde se percibe el ensanchamiento del espacio por la virtualidad de la barda (Figura 264).

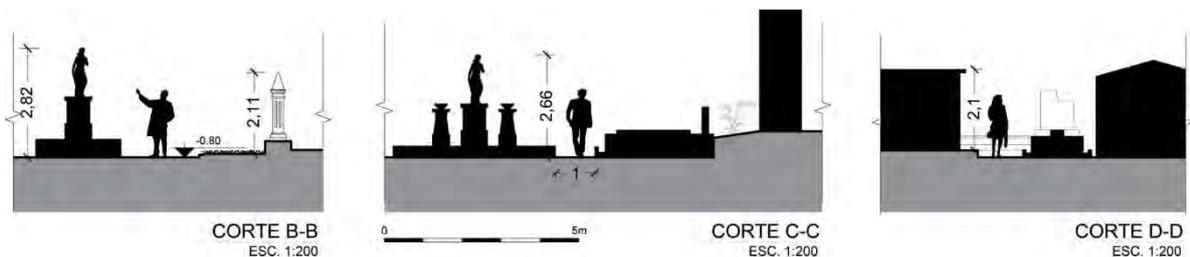


Figura 264. Corte B-B del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 265. Corte C-C del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 266. Corte D-D del plano de planta del segundo recorrido del cuartel uno del CRLAC.

En el punto donde se ramifica el segundo recorrido, se experimenta confusión debido a que el ancho de la circulación se torna angosto (Figura 265) y porque se abre paso entre las esquinas del mausoleo de Gamboa y el mausoleo inconcluso, generando inseguridad. Después continua hasta llegar al siguiente quiebre que conduce a un espacio delimitado lateralmente por el mausoleo de Tejeira Cabrera, Díaz Quintanilla y el mausoleo inconcluso (Figura 266). El cierre frontal lo configura el muro del volumen de ingreso del CRLAC, al pie de este se encuentra un tramo de 5m de un canal antiguo que, se cree que bordeaban el contorno del templo, los patios-huertas y el cementerio primigenio (Figura 267).



*Figura 267. Fotografía del cerramiento frontal del último tramo del segundo recorrido.*



*Figura 268. Ortofoto del canal antiguo del segundo recorrido.*

Asimismo, al llegar al final de este recorrido se experimenta la necesidad de girar y apreciar el cuartel desde este sector, encontrando un paisaje más del que disfrutar.

### Recorrido 3

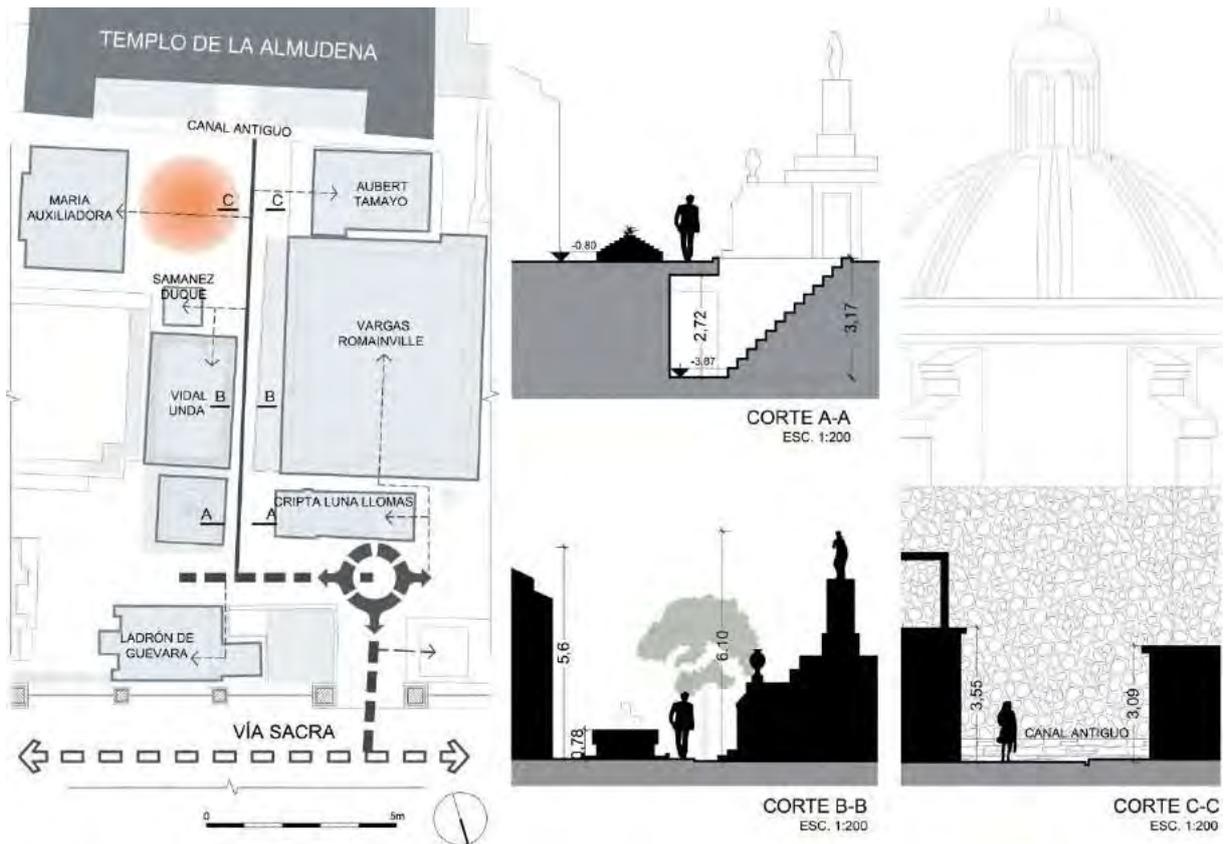


Figura 269. Plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 270. Corte A-A del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 271. Corte B-B del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 272. Corte C-C del plano de planta del tercer recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Hacia la izquierda del nodo de circulación se puede encontrar el tercer recorrido (Figura 269), que se bifurca en el espacio existente entre la cripta y la jardinera de la familia Luna Lomas (Figura 270), para después pasar a través de la atmosfera que crean las copas de las Queuñas, ubicadas al costado del mausoleo de Vargas Romainville (Figura 271), y finalmente llegar a un espacio de estancia delimitado lateralmente por el mausoleo de Maria Auxiliadora y Aubert Tamayo y frontalmente por el muro del transepto del templo y un tramo de 9m de canal antiguo (Figura 272 y Figura 234).



*Figura 273. Fotografía del camino que se interpone entre la jardinera y la cripta.*

*Figura 274. Fotografía del espacio de estancia del tercer recorrido.*



*Figura 275. Fotografía tomada en el espacio de estancia del tercer recorrido.*

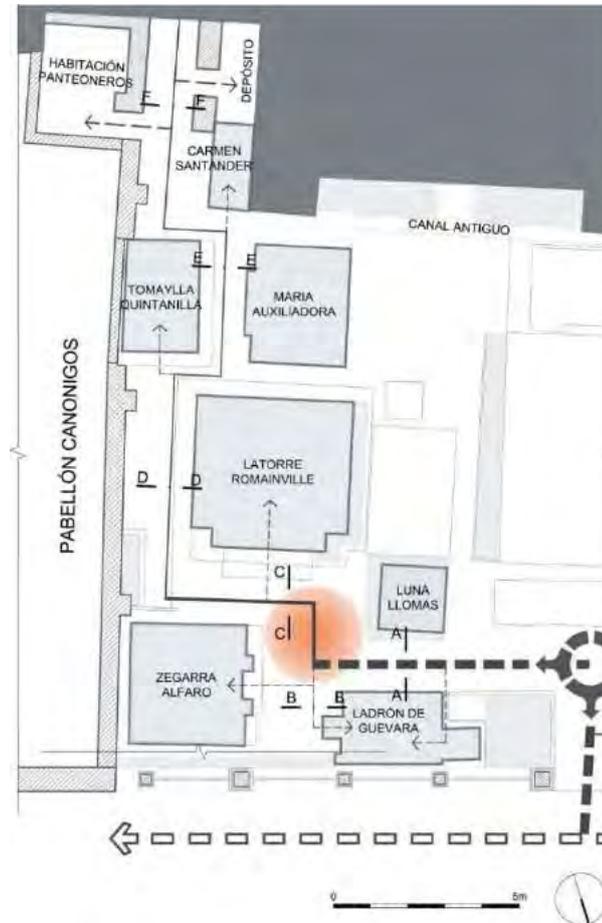


*Figura 276. Ortofoto del tramo de canal antiguo del tercer recorrido.*

El espacio encontrado (Figura 274) se percibe como un lugar de contemplación y sosiego. Aquí se experimenta mejor la sensación de resguardo debido al espacio envolvente que crean los mausoleos y a la presencia de distintas especies de flora y fauna (Figura 275). El canal antiguo (Figura 276), que presenta una altura elevada con respecto al nivel del suelo y la sombra de un árbol de tumbo que cae sobre su superficie, invitan a sentarse y contemplar la porción de cuartel que se presenta. Además, es posible escuchar los canticos de las aves y de

las liturgias que se realizan en el templo. Estos eventos magnifican la experiencia del lugar y tallan su recuerdo en la memoria.

#### **Recorrido 4**



*Figura 277. Plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.*

El último recorrido del cuartel se dirige hacia la intersección entre el muro del límite este y el templo de La Almudena (Figura 277). Tomando el camino de la izquierda del nodo de circulación del corredor principal, se pasa entre los mausoleos de Ladrón de Guevara y la jardinera de la cripta de Luna Llomas (Figura 236) para llegar a un espacio de estancia y contemplación amplio rodeado por los mausoleos de Latorre Romainville, Zegarra Alfaro y los mencionados anteriormente (Figura 238). La amplitud de este espacio permite percibir mejor la escala del mausoleo de Latorre Romainville, valorarlo y prepararse para emprender el camino tortuoso hacia la esquina sureste del cuartel.

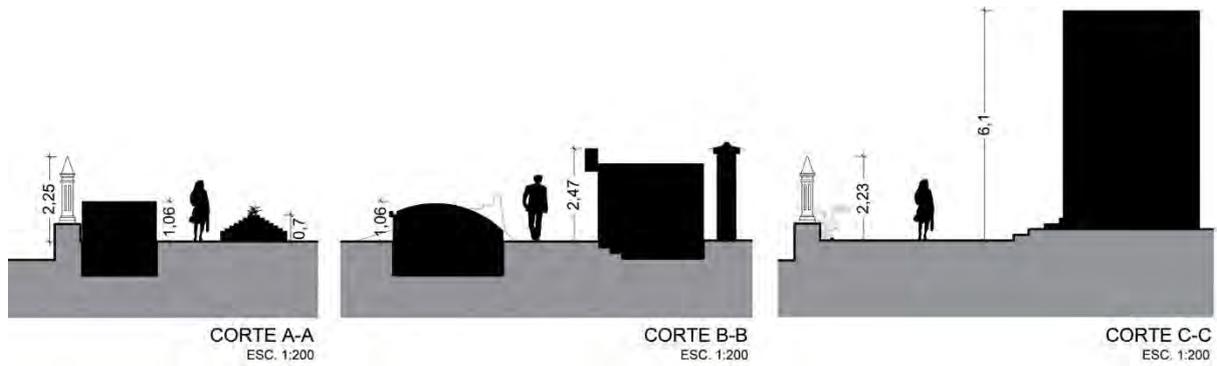


Figura 278. Corte A-A del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.

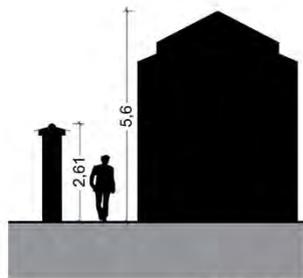
Figura 279. Corte B-B del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.

Figura 280. Corte C-C del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.

El camino zigzagante que conduce a la zona de servicio es estrecho y está delimitado por altas edificaciones que confieren al lugar un carácter sombrío, misterioso e inseguro (Figura 282 y Figura 283). Al llegar a la esquina se cae en cuenta de estar en un lugar privado por la presencia de objetos personales en la zona de servicio (Figura 249 y Figura 284), pero también se experimenta curiosidad al encontrar una abertura en la parte baja del muro del templo y saber que se trata de una antigua cripta. Este espacio podría convertirse en un lugar importante dentro del cuartel.



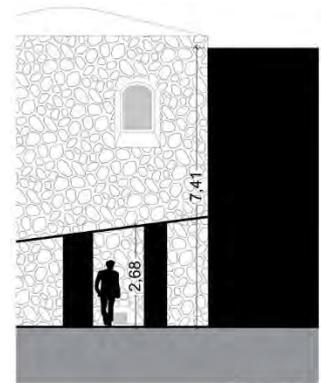
Figura 281. Fotografía de la vista hacia el cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.



CORTE D-D  
ESC. 1:200



CORTE E-E  
ESC. 1:200



CORTE F-F  
ESC. 1:200

*Figura 282. Corte D-D del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.*

*Figura 283. Corte E-E del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.*

*Figura 284. Corte F-F del plano de planta del cuarto recorrido del cuartel uno del CRLAC.*

## Cuartel 2

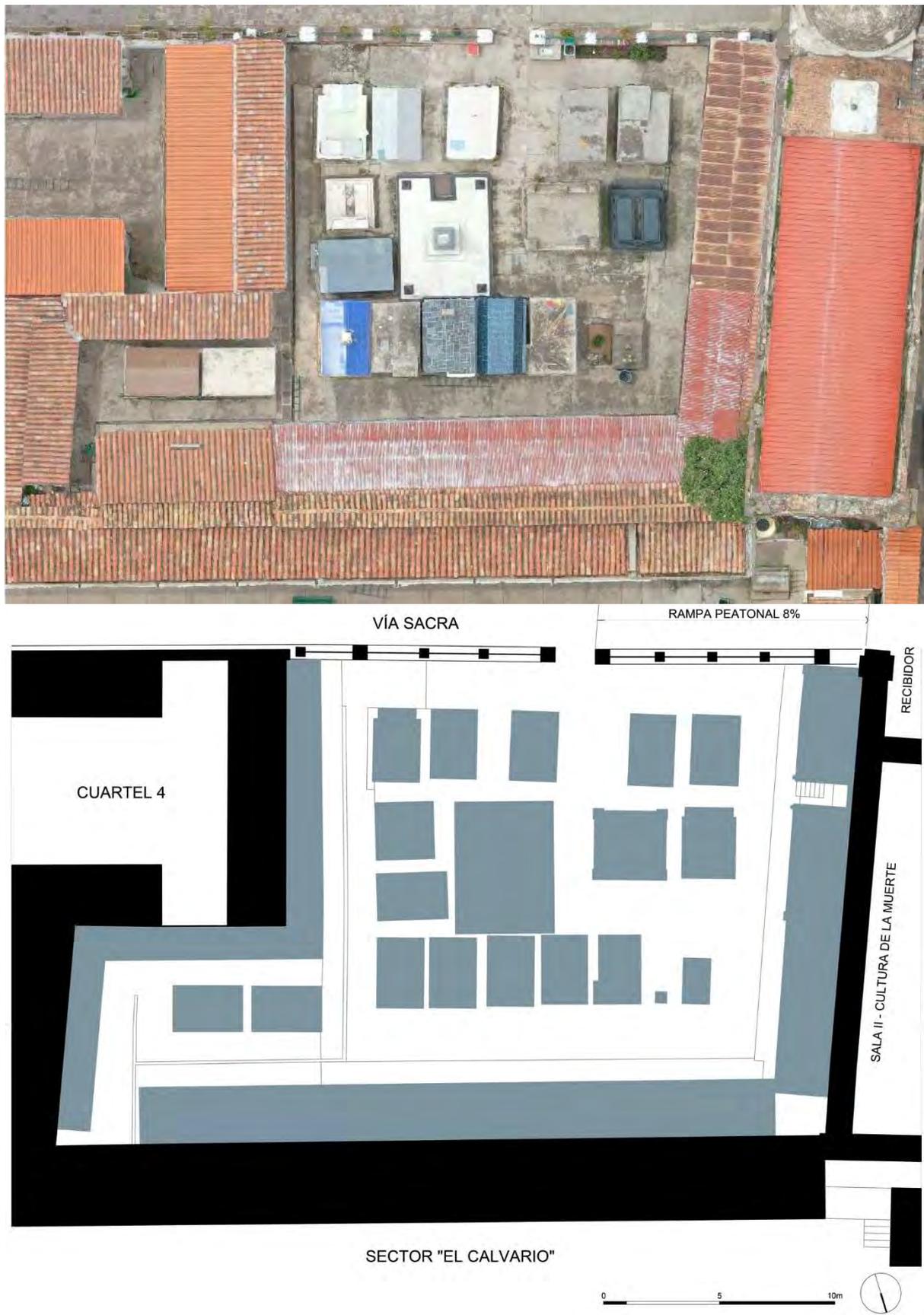


Figura 285. Ortofoto y plano Poché del cuartel dos del CRLAC.

El cuartel dos pertenece a la macro manzana B, está ubicado frente al cuartel uno y colinda con el volumen de ingreso al CRLAC, con el cuartel cuatro y con el límite noreste del CRLAC donde se ubica actualmente el sector de “El Calvario” (Figura 285). Esta zona está delimitada por pabellones de nichos de 4m en promedio de altura y posee una zona de mausoleos en el medio. Tiene un área de 593.81 m<sup>2</sup>, de la cual el 50% está ocupado por 19 edificaciones funerarias y seis pabellones, menos del 1% es área verde, y el 49% restante es área libre y de circulación pavimentada con cemento. El cuartel presenta distintos desniveles que se acomodan a la topografía inclinada hacia el lado noreste (Figura 286).

La organización agrupada de los mausoleos en el centro, parece tener una regularidad geométrica en planta (Figura 285), pero la imagen del conjunto carece de armonía volumétrica (Figura 287).

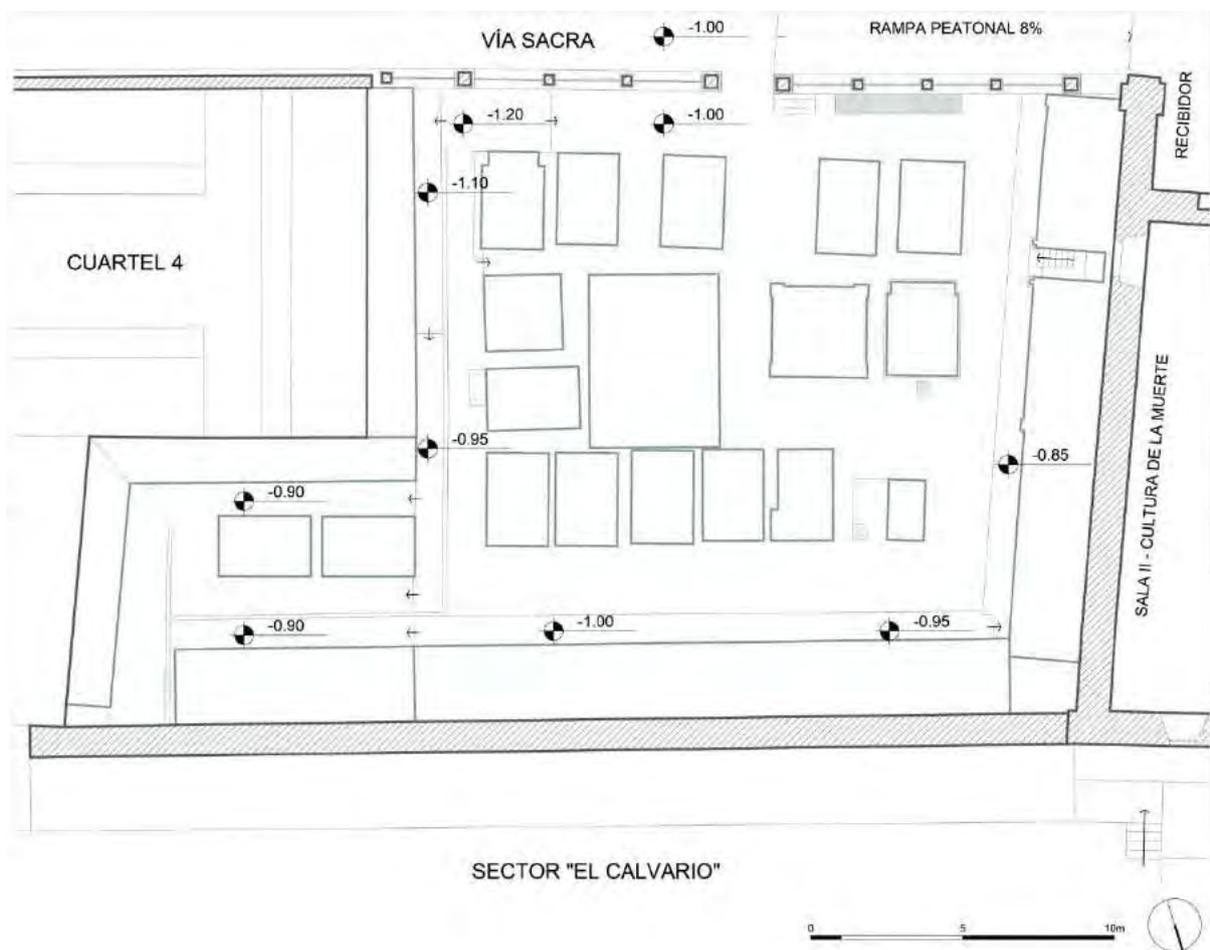


Figura 286. Plano de planta del cuartel dos del CRLAC.

## 1) Elementos

### *Sobre los bordes y pabellones*



*Figura 287. Fotografía de la barda perimetral del cuartel dos.*

El límite del lado de la vía sacra tiene la misma configuración que la barda perimetral del frente, la que delimita el cuartel uno; es permeable y está conformado por una base muraria baja sobre la cual se dispone una columnata y verjas verdes de hierro (Figura 287) que permiten ver el interior desde el exterior. El único jardín del sector se encuentra pegado a este límite, al lado de la poza de lavado ubicada en el ingreso (Figura 286).

El límite del lado noroeste lo determina un tramo del muro pétreo del volumen de ingreso del CRLAC, paralelo a este se disponen dos pabellones antiguos de seis pisos, el de la Sociedad Fraternal y el de San Antonio. Hacia el lado norte se encuentran otros dos pabellones de seis niveles pegados al muro que colindaba con el antiguo camino conservado hasta el último tercio del siglo XX, fecha en la que se decidió ocupar el sector para ampliar la capacidad del cementerio general; y crear la zona denominada “El calvario”.

El límite este y sureste conformado por pabellones de párvulos, estructuran un espacio saliente en la esquina este del cuartel, se percibe como un espacio cóncavo, sustraído del área del cuartel cuatro y añadido a la forma regular que pudo haber tenido el cuartel dos (Figura 288).

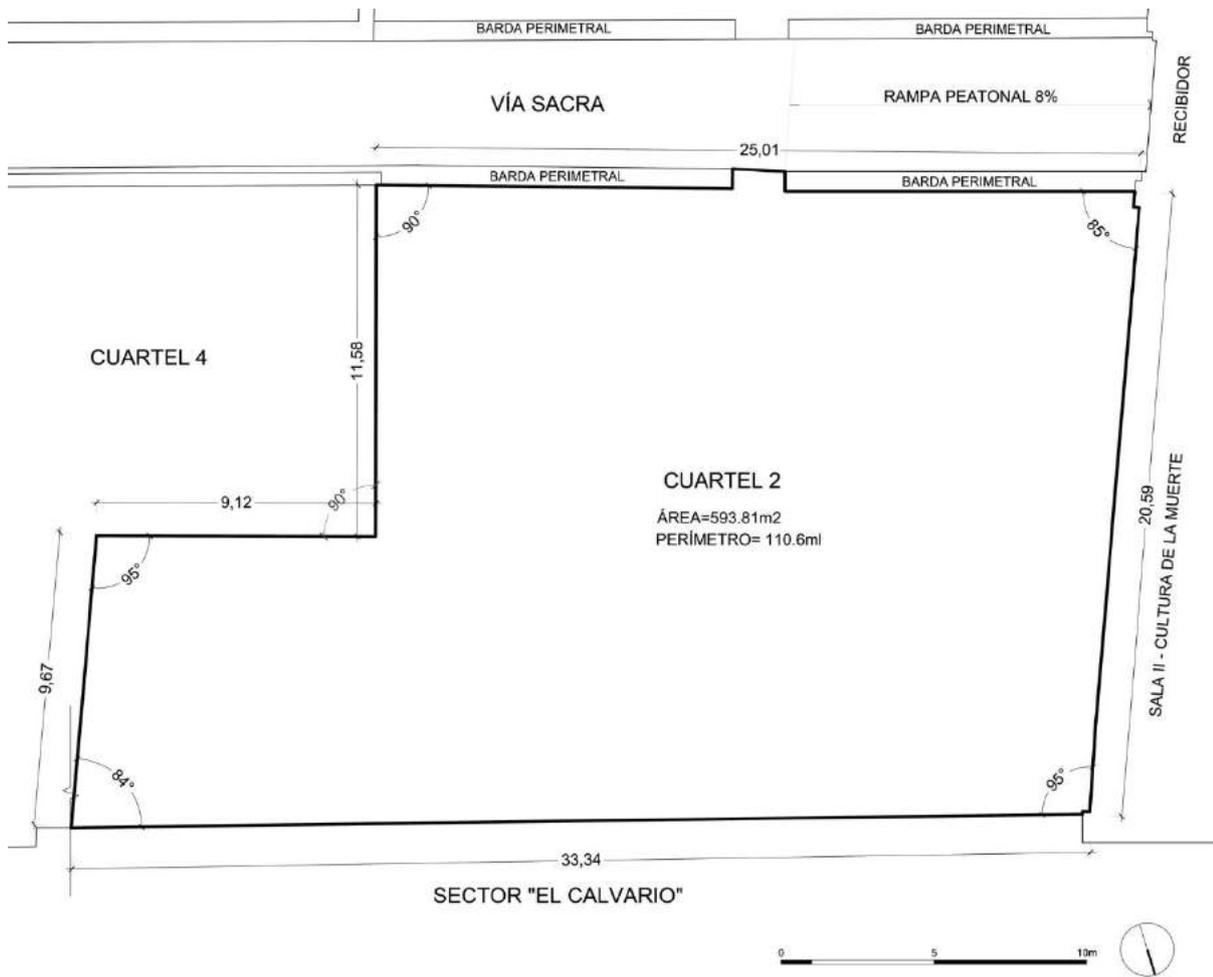


Figura 288. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel dos del CRLAC.

***El ingreso desfavorecido***



Figura 289. Fotografía del ingreso al cuartel dos. Se puede observar el recorrido de enfrente que se abre camino entre los mausoleos y termina en la fachada posterior del mausoleo de Jeri Durand.

Figura 290. Fotografía de la fachada principal del mausoleo de la familia Jeri Durand

La entrada al cuartel dos no presenta un desnivel notorio desde la vía sacra como el cuartel uno, pero sí está determinado por una interrupción central de 1.72m de ancho en la barda permeable (Figura 289), medida similar al ingreso de su oponente.



Figura 291. Plano de planta de los ingresos del cuartel uno y del cuartel dos enfrentados.



Figura 292. Fotografías de los monumentos que se entrevén a través de los espacios intersticiales que forma el mausoleo Jeri Durand con sus colindantes. Se puede observar a la derecha de este, la fachada del mausoleo de Vargas Romainville del cuartel uno.

Asimismo, dada la confrontación de ingresos, se percibe la continuación del eje de simetría del cuartel uno en el cuartel dos (Figura 290). Sin embargo, se observa que la organización espacial central de los mausoleos desperdicia este recurso compositivo. El extremo opuesto al mausoleo de Vargas Romainville (Figura 236) carece de una edificación que complemente y equilibre la composición. Es decir que, a pesar de que el eje de simetría

establece un corredor de circulación de longitud considerable y organiza dos mausoleos a cada lado de la banda y uno como cierre frontal, no se ha considerado contraponer el ingreso de este último al mausoleo de Vargas (Figura 290), sino que más bien se le ha dado la fachada trasera, dando predominancia al muro ciego del mausoleo de Jeri Durand con acabado de cerámico azul (Figura 289 y Figura 290).

**Mismo eje de simetría, diferente grilla compositiva**

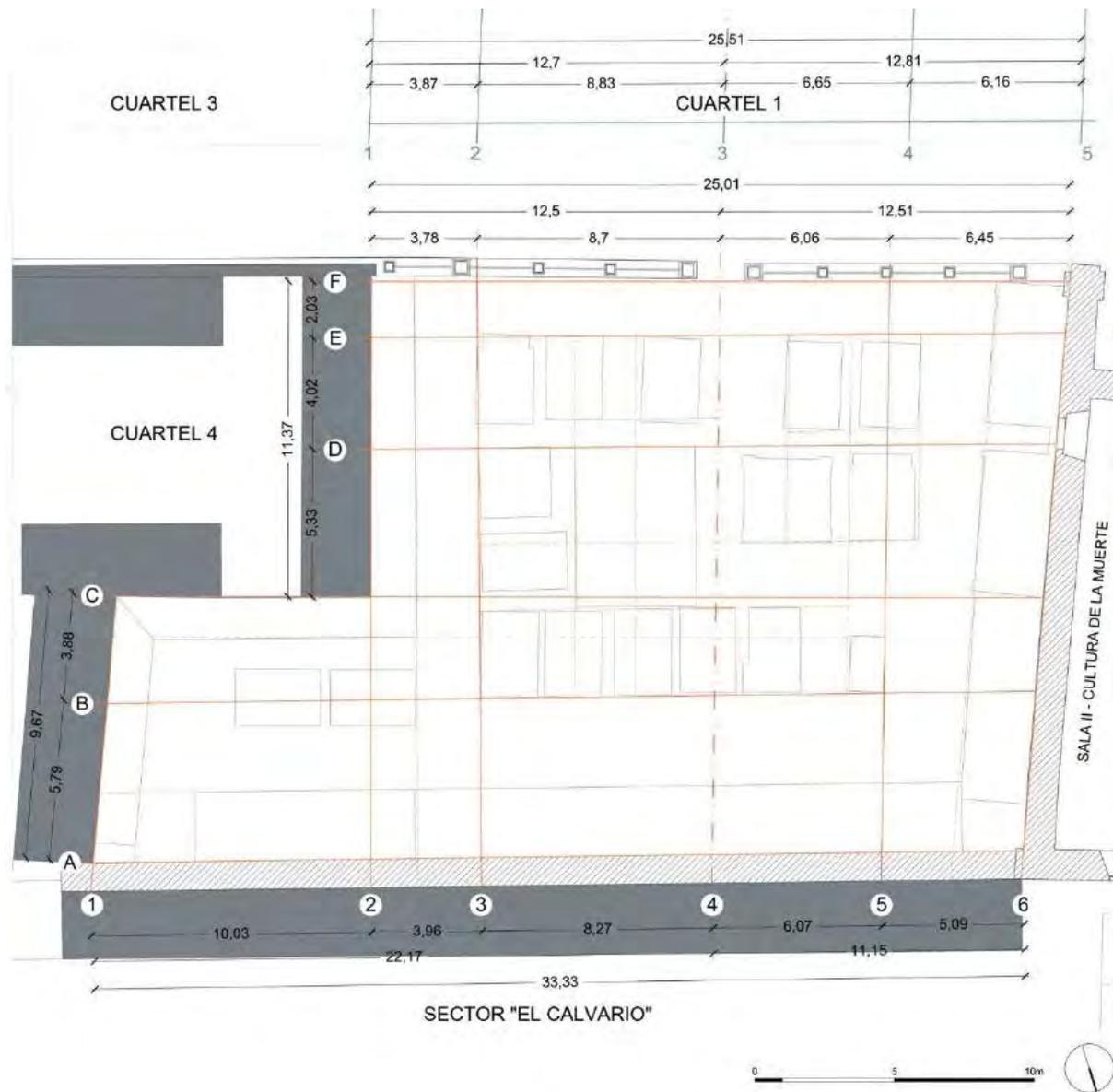


Figura 293. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel dos del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los seis ejes verticales y horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.

La grilla que ordena el espacio interior del cuartel dos, está compuesta por seis ejes verticales (1-6) y seis ejes horizontales (A-E). El eje 1 y 2 delimitan la porción de espacio

cuadrangular que se anexa en la esquina este al polígono regular de mayor área del cuartel y establecen la colindancia de trazo irregular con el cuartel cuatro. Los ejes 3 y 5 demarcan la zona central de mausoleos y la circulación perimetral entre esta y los pabellones. Como se mencionó en la sección sobre el ingreso, el eje 4 demarca la simetría del cuartel y es resultado de la prolongación del eje de simetría del cuartel uno, el cual parte de uno de los contrafuertes del transepto del templo de La Almudena. A diferencia del eje del cuartel uno, este eje no intercepta ningún mausoleo importante, pero sí establece un recorrido que se abre paso entre dos mausoleos de carácter monumental, el de Guerra y el de Garmendia Nadal. Por otro lado, el eje 6 establece el límite con el volumen de ingreso al CRLAC.

La organización agrupada de los mausoleos en el centro del cuartel refleja una clara disposición ortogonal y la existencia de cuatro ejes horizontales (B, C, D y E) que ordenan los mausoleos en tres bandas, cada una de las cuales responde a tres momentos de construcción distintos. Los ejes horizontales A, C y F demarcan los límites de la planta de forma irregular del cuartel.

La primera banda de ocupación se puede identificar por la presencia de los tres mausoleos con valoración histórica, mayor contenido artístico y que mejor identifican la imagen del cuartel. Se trata de la banda del medio, ubicada entre los ejes C y D, con un ancho de 5.33m y con cinco lotes de área variable. La siguiente banda en establecerse sería la que se encuentra próxima al ingreso, entre los ejes horizontales D y E, con cinco lotes regulares de 6m<sup>2</sup>. Y, por último, se presenta la última banda, entre los ejes C y B, con cinco lotes de 6m<sup>2</sup> en promedio y dos de menor dimensión.

Asimismo, se han identificado ejes secundarios que organizar de forma más precisa la ubicación de los seis pabellones, las 19 edificaciones funerarias y las circulaciones internas.

## *Edificaciones funerarias*



*Figura 294. Fotografía del cuartel dos del CRLAC. Se observan las tres edificaciones funerarias, ubicadas en la banda central, que resaltan más en la imagen del cuartel. De izquierda a derecha: Guerra, Garmendia Nadal y Velasco Astete.*

*Figura 295. Fotografía del pabellón de la Sociedad Fraternal*

*Figura 296. Fotografía de la puerta de la cripta del pabellón de la Sociedad Fraternal.*

Las edificaciones funerarias del cuartel dos presentan cuatro tipologías definidas, las mismas que caracterizan los límites y las tres bandas de edificaciones identificadas en la composición espacial. La tipología que más resalta por su función en la morfología del cuartel, son los pabellones de seis pisos construidos en piedra, los cuales bordean el perímetro de todo el cuartel. Dentro de los seis existentes, cuatro son pabellones con valoración<sup>40</sup> y de

<sup>40</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

ellos es el pabellón de la Sociedad Fraternal el que más destaca por su composición neoclásica y cripta privada (Figura 295 y Figura 296).



*Figura 297. Fotografía del cipo tipo pedestal y la escultura del ángel del mausoleo de Garmendia Nadal.*

*Figura 298. Fotografía del mausoleo de Garmendia Nadal*

*Figura 299. Fotografía del mausoleo de la familia Guerra.*

*Figura 300. Fotografía del mausoleo de la familia Velasco Astete.*

La hilera del medio contiene tres de los cuatro monumentos con valoración<sup>41</sup>, los cuales presentan las tipologías restantes que caracterizan visualmente al cuartel, el mausoleo de Garmendia Nadal, Guerra y Velasco Astete (Figura 294).

<sup>41</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

El mausoleo de Garmendia Nadal es el único de su tipología; a diferencia del cuartel uno, donde se podía encontrar en Vargas Romainville y una similitud en Caparó Calle. Este monumento está ubicado al costado derecho del eje de simetría y ocupa el lote de mayor área del cuartel (24.61m<sup>2</sup>). Está compuesto por una plataforma de 1.30m de alto, revestida con lajas de mármol, con bordes y cuatro pináculos en granito negro en cada lado (Figura 298). Encima de la plataforma se ubica un cipo tipo pedestal sobre la cual se implanta la escultura del ángel Gabriel (Figura 297).

El mausoleo de la familia Guerra destaca entre las demás edificaciones de su misma tipología, por su alto volumen macizo y aspecto descuidado (Figura 299). Esta edificación ocupa un lote de 9.56 m<sup>2</sup> y tiene dos fachadas, la delantera da ingreso a una capilla interior y la trasera expone las lápidas funerarias en cinco pisos; como tratando de imitar la organización vertical de un pabellón. Asimismo, se puede apreciar un intento por uniformizar el diseño de las lápidas (Figura 301).



Figura 301. Fotografía de las lápidas de la fachada posterior del mausoleo de la familia Guerra.



Figura 302. Fotografía de los mausoleos de la última banda en consolidarse.

Figura 303. Fotografía de los mausoleos de la segunda banda en consolidarse.

Las edificaciones de las bandas de los extremos de la zona central de mausoleos (Figura 302 y Figura 303) y las ubicadas en el espacio anexado en la esquina noreste, tienen esta misma tipología, pero su configuración se ha limitado a un lote de 3m de largo por 2m de ancho y a una altura máxima de 3m. Estas características, originadas en los parámetros establecidos en el Reglamento Interno de Mausoleos de la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco, anudado al poco espacio que existe entre una y otra, generan un perfil homogéneo, poco vistoso y un paisaje monótono que difiere del observado en el cuartel uno.

Por último, la tipología del mausoleo de Velasco Astete (Figura 300) está compuesta por una plataforma escalonada, sobre la cual se disponen dos tumbas en mármol que comparten la cabecera coronada por una cruz del mismo material. Esta edificación ocupa un lote de 6.38 m<sup>2</sup>.

**Sistema de circulación: anillos**

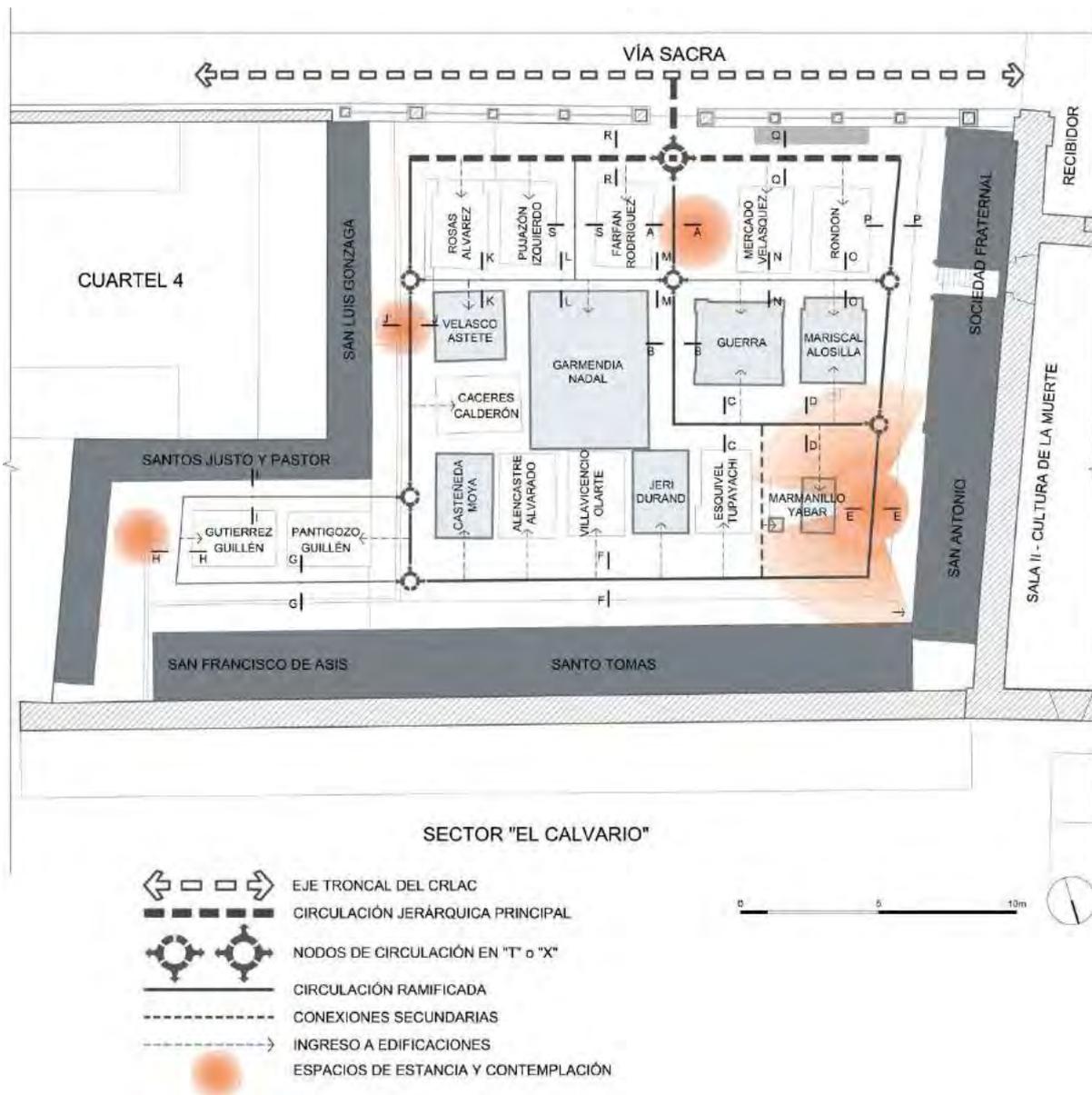


Figura 304. Plano del sistema de circulación interno del cuartel dos.

El sistema de circulación del cuartel dos está condicionado por los pabellones que bordean el perímetro del cuartel, por las tres bandas que organizan los mausoleos en el centro del espacio y por el eje de simetría. De este modo, se genera un sistema de circulación cerrado conformado por un anillo perimetral dividido en cinco sectores por la interrupción del camino en el eje de simetría y las circulaciones ubicadas en el límite de las bandas. Dada esta configuración por anillos, se presentan siete nodos en cada espacio donde confluyen tres o

más caminos. Asimismo, se han identificado cuatro puntos de estancia y contemplación, tres de ellos conectados al anillo perimetral y el último al eje de simetría; los cuales se perciben desde la vía sacra pero no son identificados como tal hasta que son contemplados a través de un recorrido. A continuación, se explicará la relación de los componentes espaciales identificados.

## **2) Relaciones**

A diferencia de los recorridos ramificados y desconectados del cuartel uno, donde se retornaba al nodo principal para poder recorrer el resto del cuartel; los caminos del cuartel dos están enlazados entre sí y pueden ser recorridos siguiendo un hilo ininterrumpido, pudiéndose presentar varias opciones de acuerdo a la elección del camino de inicio. A continuación, se presenta una propuesta de recorrido que enlaza los espacios de estancia y expone las relaciones más importantes y características del cuartel.

Las líneas de corte denominadas con las letras del abecedario desde la A hasta la S, pueden guiar el camino escogido, el cual empieza por la circulación ubicada en el eje de simetría y culmina en el camino en frente al mausoleo de Garmendia Nadal (Figura 304).

Antes de ingresar, y situándose frente a la entrada ubicada simétricamente respecto a la barda perimetral, se tiene vislumbrado y elegido el camino que se seguirá dentro de las tres opciones que ofrece el nodo con forma de “x” ubicado sobre la circulación jerárquica principal paralela a la vía sacra (Figura 304).

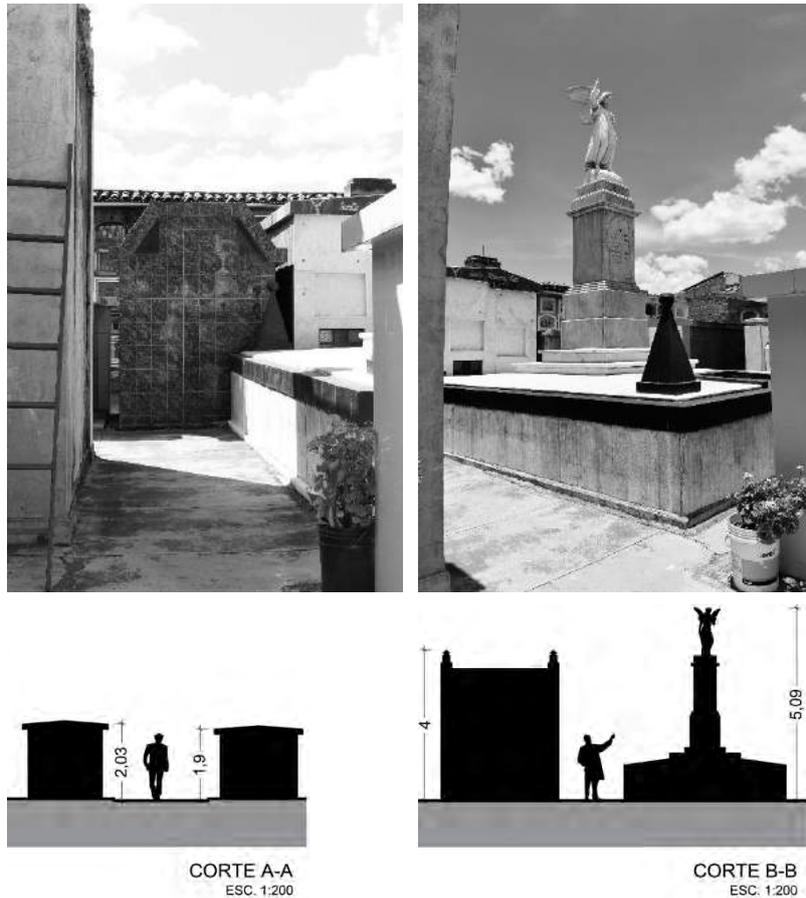


Figura 305. Fotografía del espacio que se abre a la izquierda del mausoleo de la familia Guerra. Se observa como la ausencia de edificaciones altas detrás del mausoleo permite el ingreso de luz e invita a descubrirlo.

Figura 306. Fotografía de la vista que se tiene del mausoleo Garmendia Nadal desde el espacio de estancia y contemplación ubicado entre los mausoleos de Farfán Rodríguez y Mercado Velásquez.

Figura 307. A la izquierda esquema del corte A-A entre los mausoleos de Farfán Rodríguez y Mercado Velásquez. A la derecha corte B-B, entre los mausoleos de la familia Guerra y Garmendia Nadal.

A pesar de que el camino que sigue el eje de simetría no tiene un punto de cierre llamativo, este invita al recorrido suscitando curiosidad por descubrir el espacio que se abre a la izquierda, detrás del mausoleo de la familia Guerra (Figura 304 y Figura 305). Sin embargo, antes de llegar a él, se debe pasar entre los mausoleos de Farfán Rodríguez y Mercado Velásquez (Figura 307), donde se percibe un espacio envolvente y amplio respecto al ancho del ingreso, que permite contemplar la monumentalidad de los mausoleos de Guerra y Garmendia Nadal (Figura 306). Estos últimos, no pueden ser observados en toda su magnitud desde la vía sacra por estar cubiertos parcialmente por los macizos mausoleos de la banda que tienen en frente (Figura 294). Después se debe pasar entre los mausoleos monumentales y voltear hacia el camino que se abre a la izquierda (Figura 305).



Figura 308. Secuencia de fotografías que exponen el camino existente detrás del mausoleo de la familia Guerra y la llegada a un espacio de estancia y contemplación amplio, donde destaca la edificación funeraria de Marmanillo Yabar.

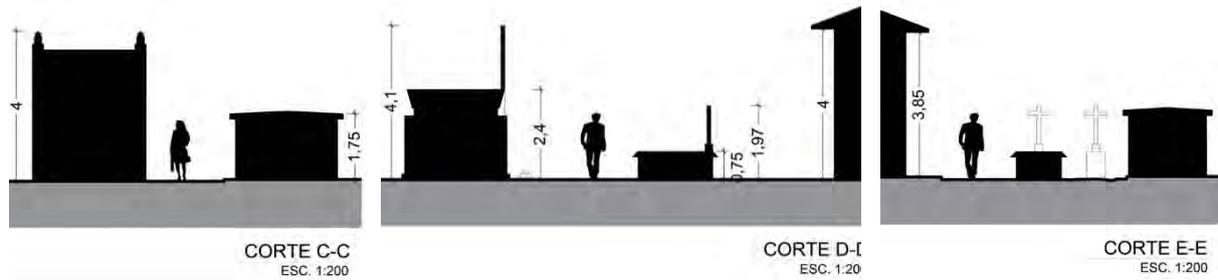


Figura 309. A la izquierda esquema del corte C-C entre los mausoleos de Guerra y Esquivel Tupayachi. En el medio corte D-D, entre los mausoleos de Mariscal Alosilla y Marmanillo Yabar. A la izquierda corte E-E, entre el pabellón San Antonio y la tumba de Marmanillo Yabar.

El camino detrás del mausoleo de la familia Guerra conduce a un espacio de estancia y contemplación de dimensiones amplias y espacio envolvente señalado por la esquina formada por los pabellones de San Antonio y Santo Tomas (Figura 304, Figura 308 y Figura 309). La amplitud de este espacio es facilitada por la escala menor que la tumba de Marmanillo Yabar y la cruz de su costado poseen, permitiendo vislumbrar los pabellones límites y generar diversos espacios de contemplación en torno a las dos cruces. Los paisajes observados desde este espacio, van direccionados a la zona más resaltante del cuartel y del cementerio, es decir hacia la banda central con los monumentos históricos de Guerra y Garmendia Nadal, al cuartel uno teniendo como fondo la cúpula del templo de La Almudena y al volumen de ingreso del CRLAC (Figura 267).



*Figura 310. Arriba dos fotografías de las mejores vistas que se pueden contemplar desde los espacios de estancia ubicados en torno al mausoleo de Marmanillo Yabar.*

*Figura 311. Abajo izquierda. Fotografía del camino delimitado por la hilera de mausoleos de tipología mixta y por el pabellón Santo Tomas.*

*Figura 312. Abajo derecha. Fotografía del espacio anexado a la esquina noreste del cuartel, con el pabellón de párvulos Santos Justo y Pastor formando la esquina derecha del fondo.*

El camino por el que se ha de continuar está delimitado, en un primer tramo, por la hilera de mausoleos de tipología mixta con capilla y nichos hacia el exterior, y por el pabellón Santo Tomas (Figura 311 y Figura 313). Las edificaciones de esta banda denotan una clara intención por tener la mayor altura, por lo que se genera un perfil con gradiente, donde las edificaciones próximas a los extremos son más bajas que las del medio. Esto, a su vez, incide en la desconexión visual del camino con la cúpula del templo, entendiendo este elemento como referente de orientación. El segundo tramo del camino es parte del espacio anexado a la esquina noreste del cuartel, donde se ubican dos mausoleos más de la tipología mencionada y el pabellón de párvulos Santos Justo y Pastor (Figura 312 y Figura 313). Al aproximarse al fondo del corredor se cuestiona la existencia de un corredor hacia el lado izquierdo, puesto que no se observa una esquina cerrada, sino más bien la incidencia solar noreste y la

ausencia de sombra (Figura 312). Una vez arribado al límite, se encuentra un muro ciego y de poca importancia (Figura 314), pero también se descubre un espacio de estancia recóndito (Figura 304 y Figura 313), rodeado en sus tres lados por pabellones y por el mausoleo Gutiérrez Guillén, el cual se desconecta visualmente del sector histórico direccionado hacia el lado del templo de La Almudena. Sin embargo, un detalle curioso reestablece esta relación y reorienta el sentido del recorrido. Es posible observar la figura de la cúpula del templo a través del reflejo que se proyecta en las puertas de vidrio transparente de algunos nichos del pabellón de San Francisco de Asís, el cual se encuentra en posición opuesta a la edificación religiosa (Figura 314).

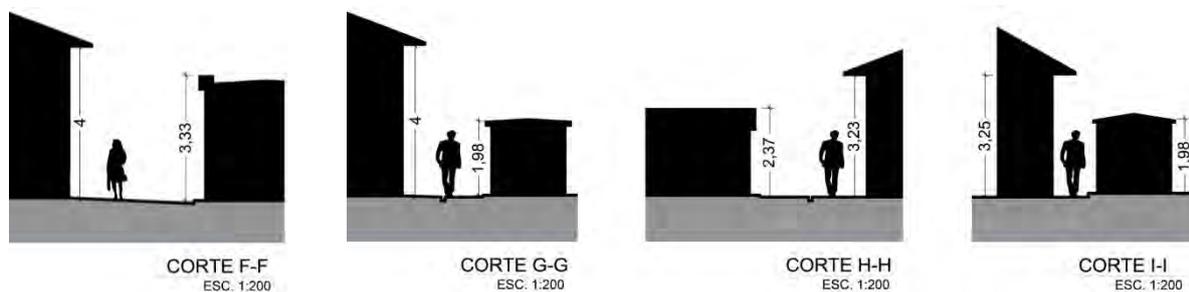


Figura 313. Corte F-F entre el pabellón Santo Tomas y el mausoleo de Villavicencio Olarte. Corte G-G entre el pabellón San Francisco de Asís y el mausoleo Pantigozo Guillén. Corte H-H entre el mausoleo Gutiérrez Guillén y el pabellón. Corte I-I, entre el pabellón Santos Justo y Pastor y el mausoleo Gutiérrez Guillén.



Figura 314. A la izquierda fotografía del muro ciego en la esquina noreste y a la derecha fotografía del reflejo de la cúpula del Templo de La Almudena en la puerta de vidrio de un nicho del pabellón San Francisco de Asís.

Para salir de esta zona se toma el camino que completa la forma de U del callejón, donde la dimensión del corredor disminuye considerablemente y se define lateralmente por el pabellón Santos Justo y Pastor y las paredes laterales de los dos mausoleos centrales (Figura 314 y Figura 315). Al final del corredor se distingue el muro lateral del mausoleo de

Castañeda Moya como cierre frontal, y encima de su cubierta una escultura del arcángel Miguel (Figura 315 y Figura 316). La ventana del muro lateral se percibe como punto focal en este pasadizo.



Figura 315. Fotografía del corredor final del espacio anexo en la esquina noreste. Se observa el masoleo de Castañeda Moya como cierre frontal.

Figura 316. Fotografía del nodo formado por las circulaciones perimetrales del lado noreste.

Figura 317. Fotografía de la circulación perimetral al lado del pabellón de San Luis Gonzaga, alineada a la direccionalidad del eje de organización espacial 2 del cuartel uno.

El recorrido continúa por la circulación perimetral al lado del pabellón de San Luis Gonzaga, el cual se alinea a la direccionalidad del eje de organización espacial 2 del cuartel uno. Es por ello que, se desciende teniendo como paisaje el mausoleo de Latorre Romainville del cuartel uno y la cúpula del templo de La Almudena (Figura 317). El paisaje se enriquece cuando se llega al costado del mausoleo de Velasco Astete, puesto que la composición de baja altura de la edificación (Figura 318) permite ampliar el ángulo de visión y observar el volumen de ingreso del CRLAC en el mismo horizonte (Figura 319).

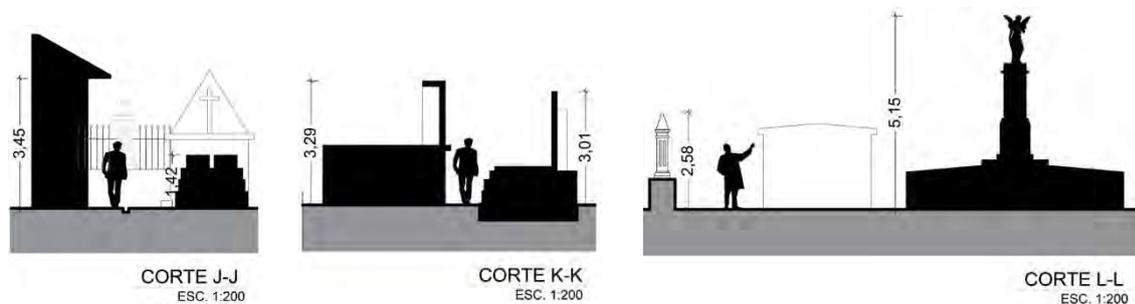


Figura 318. Corte J-J entre el pabellón San Luis de Gonzaga y el mausoleo de Velasco Astete. Corte K-K, entre el mausoleo de Rozas Alvarez y el de Velasco Astete. Corte L-L entre la barda perimetral y el mausoleo de Garmendia Nadal.

En este punto, se reconoce un espacio de contemplación previo al nodo que se ubica metros más abajo. A partir del nodo, se opta por cambiar la dirección del recorrido y tomar la circulación secundaria que divide la primera banda de edificaciones de la segunda (Figura 320) puesto que este camino angosto (Figura 318) es el que da ingreso a los monumentos históricos del cuartel (Figura 321) y tiene como punto focal atrayente, la fenestración misteriosa que da ingreso a la cripta del pabellon de la Sociedad Fraternal (Figura 320). Las sensaciones que se experimentan en el trascurso del recorrido varían de acuerdo a la escala de las edificaciones que se van pasando. Se experimenta estrechez hasta llegar al primer tercio del camino, donde se encuentra la amplitud al hallar una circulación secundaria que da ingreso directo al mausoleo de Garmendia Nadal desde la circulación perimétrica principal paralela a la barda de ingreso (Figura 318) y posteriormente, al hallar la circulación en el eje de simetría (Figura 322). Después, se vuelve a la estrechez al pasar primero entre los



Figura 319. Fotografía del paisaje que se vislumbra desde el costado del mausoleo de Velasco Astete.

Figura 320. Fotografía de la circulación secundaria que une las circulaciones perimetrales y divide la primera banda de edificaciones de la segunda.

Figura 321. Fotografía de los mausoleos de Velasco Astete y Garmendia Nadal.

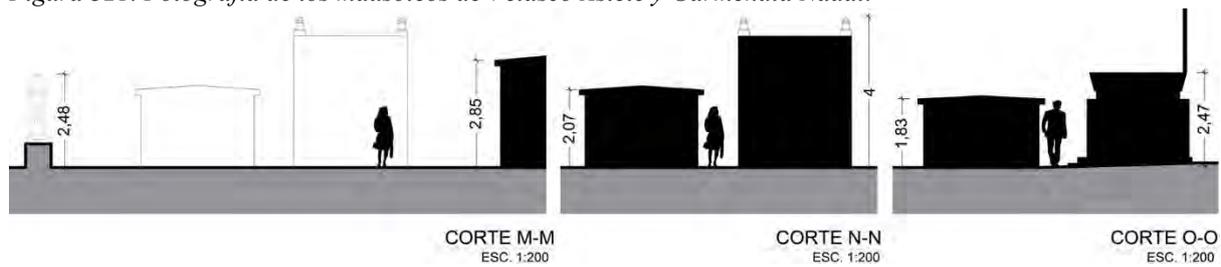


Figura 322. Corte M-M, en el eje de simetría, entre la barda perimetral y el mausoleo de Jeri Durand. Corte N-N, entre los mausoleos de Vasquez y de Guerra. Corte O-O, entre los mausoleos de Pujazón Izquierdo y Mariscal Alosilla.

mausoleos de Vasquez y de Guerra, y segundo, entre los mausoleos de Pujazón Izquierdo y Mariscal Alosilla (Figura 322).

El final de la circulación secundaria termina en un nodo en forma de “T”, ante lo cual se decide escoger el tramo de camino perimetral que lleva al ingreso y salida del cuartel. Esta circulación también se direcciona a uno de los ejes de la grilla espacial del cuartel uno, pero no goza de la misma riqueza visual, sino más bien se ve alterada por la colocación de un cartel informativo delante de la barda perimetral y el mausoleo inconcluso del cuartel de enfrente. El tramo final del recorrido se desarrolla desde la esquina suroeste de la circulación principal jerárquica paralela a la barda perimetral (Figura 324), donde se aprecia el único segmento de área verde del cuartel (Figura 325). Por último, se termina en la circulación secundaria que une la circulación jerárquica con el ingreso al mausoleo de Garmendia Nadal, como imagen más icónica del cuartel.



Figura 323. Fotografía de la circulación perimetral entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y el pabellón de la Sociedad Fraternal.

Figura 324. Fotografía de la circulación principal jerárquica paralela a la barda perimetral.

Figura 325. Fotografía del ingreso al mausoleo de Garmendia Nadal.

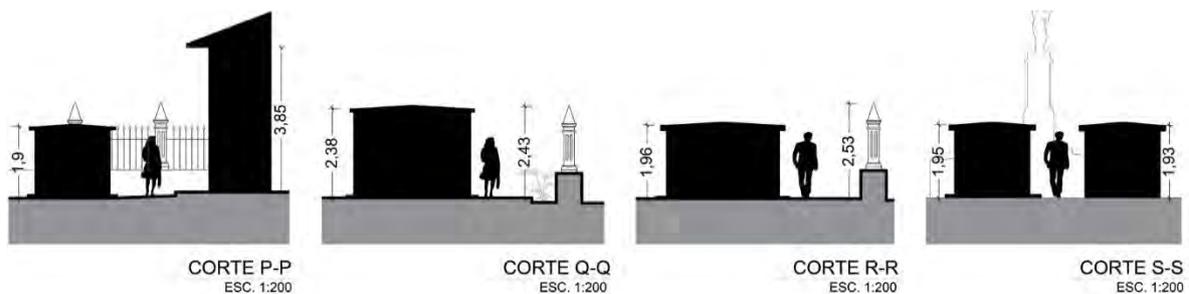


Figura 326. Corte P-P, entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y el pabellón de la Sociedad Fraternal. Corte Q-Q, entre el mausoleo de Pujazón Izquierdo y la barda perimetral. Corte R-R, entre el mausoleo de Farfan Rodriguez y la barda perimetral. Corte S-S, entre el mausoleo de Farfán y Pujazón.

### Cuartel 3



*Figura 327. Ortofoto del cuartel tres del CRLAC.*



Figura 328. Plano Poché del cuartel tres del CRLAC.

El cuartel tres pertenece a la macro manzana A, está ubicado en la esquina suroeste respecto a la intersección de los ejes troncales, resguardado por el muro testero de la sacristía, el ábside del templo de La Almudena y lateralmente por la capilla Santo Roma. Este cuartel conserva en su mayor parte el diseño original del pavimento, con una variedad de piedras y ladrillos, así como canales que bordean el plano del piso y un tramo de canal antiguo adosado a los dos contrafuertes ubicados en la esquina del ábside. Tiene un área de 967.7 m<sup>2</sup>, de la cual el 50% está ocupado por 17 edificaciones funerarias y religiosas y por ocho pabellones, mientras que el 50% restante es área libre y de circulación, sin área de vegetación alguna.

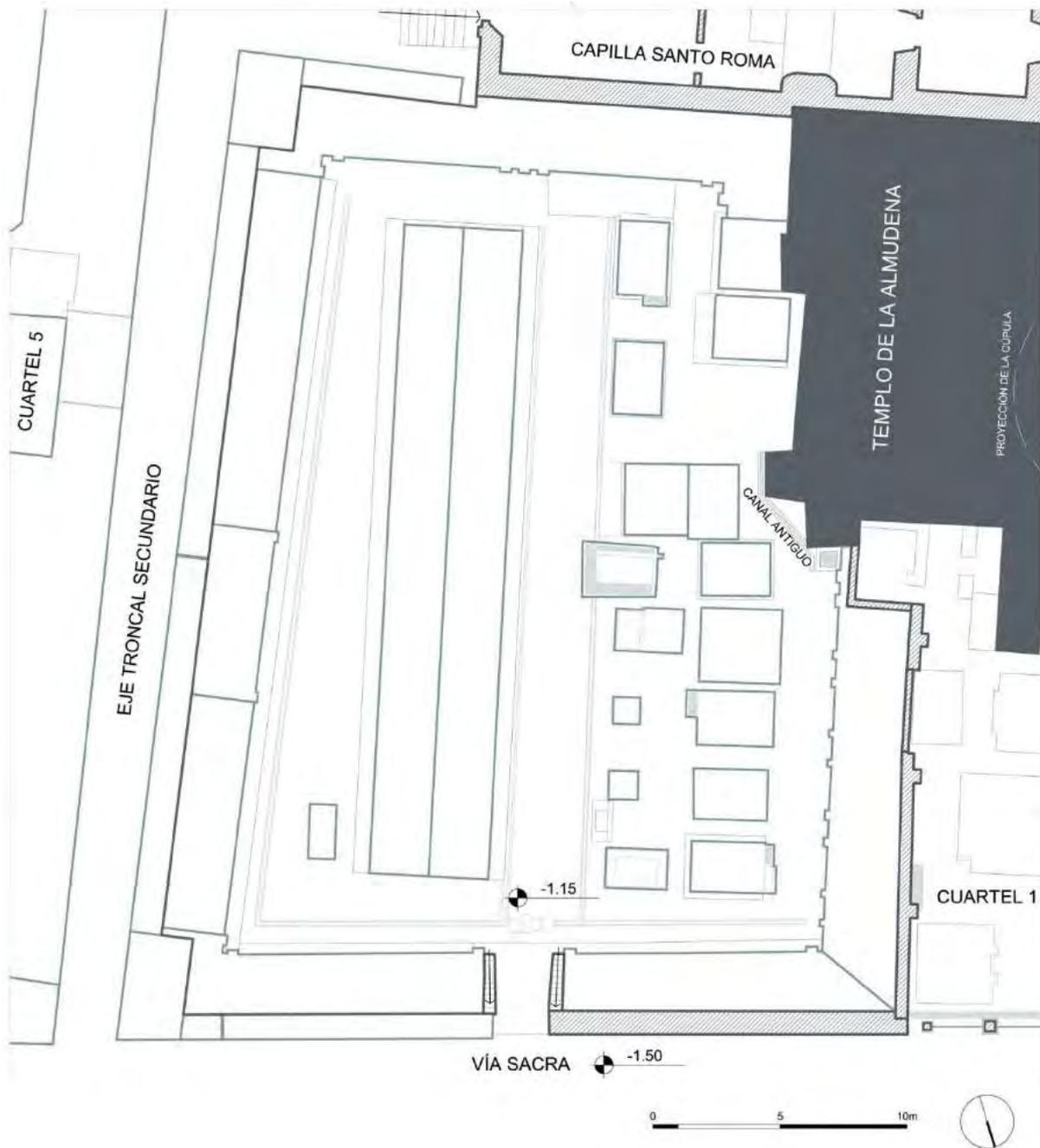


Figura 329. Plano de planta del cuartel tres del CRLAC.

### 1) Elementos

#### *Sobre los muros límites y pabellones religiosos*

El emplazamiento de este cuartel, determina una configuración de límites distinta a la de los cuarteles antes estudiados. Al estar ubicado en la esquina central del área que se concibe como la configuración hipotética del cementerio primigenio, su delimitación está determinada por los dos ejes de circulación troncal del CRLAC, los cuales podrían deber su

ubicación al posicionamiento de los límites del cementerio primigenio. El hecho de que este cuartel tenga colindancia con los dos ejes ordenadores del CRLAC y que tenga como límite suroeste el ábside del templo de La Almudena y la capilla Santo Roma (Figura 330), establece una posición jerárquica del espacio respecto al resto del cementerio (Figura 331). Por esta razón, la materialidad de los límites expuestos a las vías de circulación, noreste y sureste, ha ido variando según las necesidades que se presentaban.

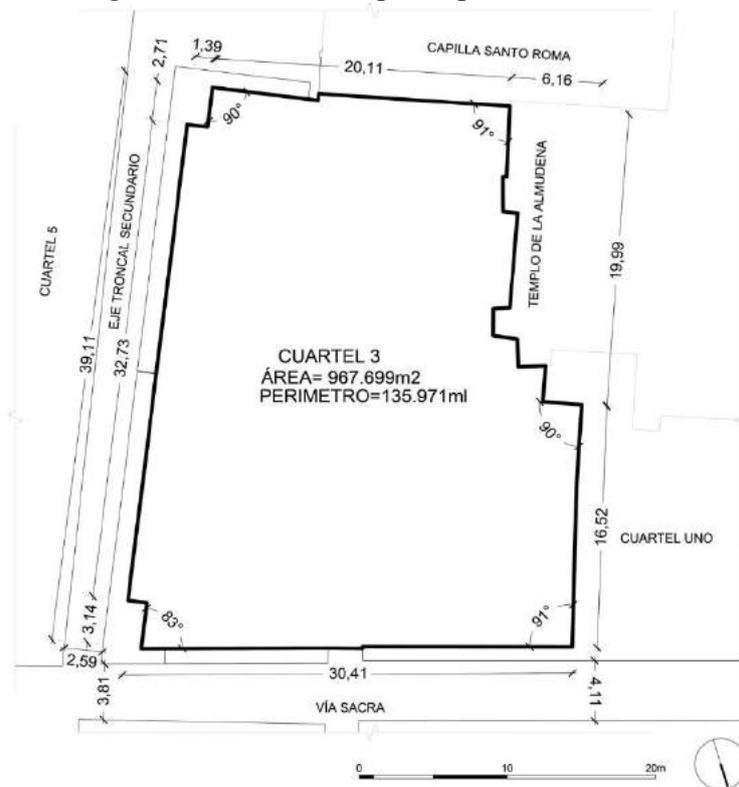


Figura 330. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel tres del CRLAC.

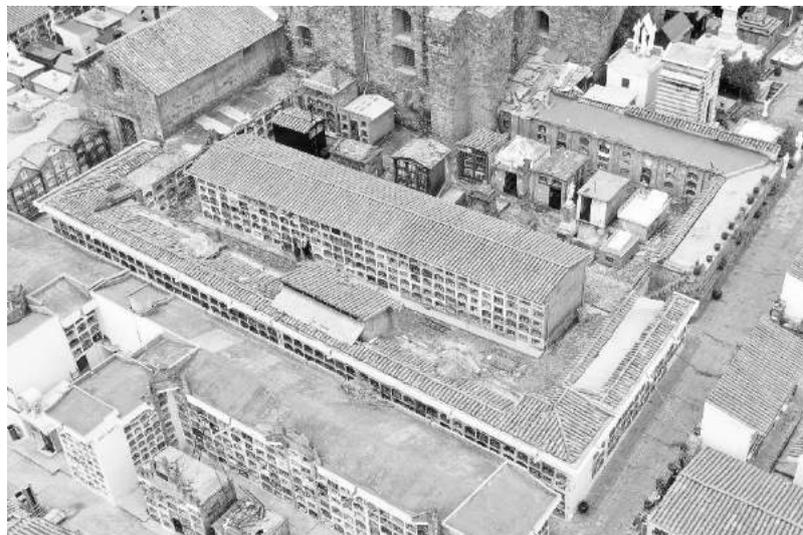


Figura 331. Fotografía aérea del cuartel tres del CRLAC.

La fotografía de 1930 de Martín Chambi (Figura 208), es de vital importancia para comprender que los límites expuestos del cuartel tres, estaban configurados por muros de la misma factura del muro de adobe con alero que lo divide del cuartel uno. Sin embargo, en la actualidad, además del muro divisorio de adobe, solo se percibe un muro de piedra en el primer tramo del límite norte que se prolonga de la base muraria del cuartel uno (Figura 333); los demás límites están conformados por pabellones de concreto armado de cinco a seis niveles (Figura 332). Estos pabellones tienen origen en el año 1994, cuando la Sociedad de Beneficencia del Cusco dispuso la demolición de los muros que cercaban el cuartel tres del lado del eje troncal que lleva al Campo Santo, y del muro que se unía a él del lado de la Vía Sacra hasta el ingreso del cuartel. Esta acción fue justificada por el “pésimo estado de conservación y sin uso específico”<sup>42</sup> del cerco del cuartel tres. Asimismo, la entidad dispuso aprovechar el espacio desocupado para construir dos pabellones de nichos y osarios que ahora forman parte del conjunto de pabellones que delimitan la banda izquierda del eje troncal secundario, denominado “Señor de los Temblores”.



*Figura 332. Fotografía de los límites norte y sureste del cuartel tres. Se observa la esquina conformada por el pabellón del Señor de los Temblores.*

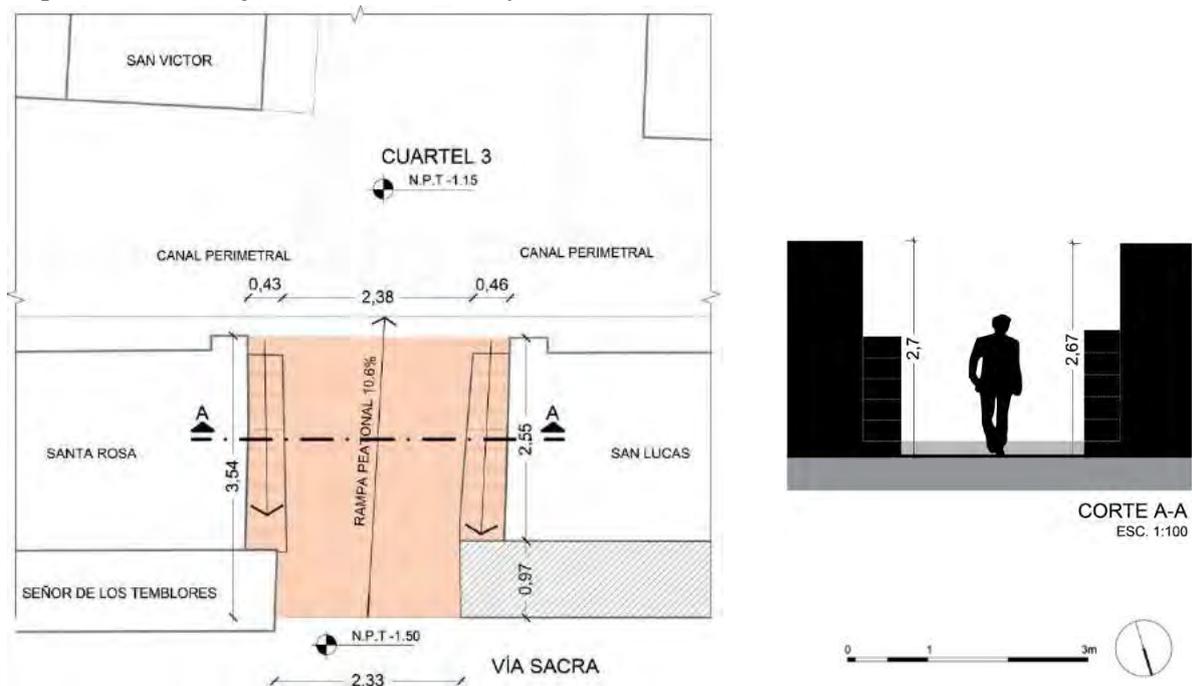
*Figura 333. Fotografía del límite norte, primer tramo que se prolonga de la base muraria del cuartel uno.*

Por otro lado, además de los muros limítrofes, el cuartel tres presenta pabellones de órdenes religiosas de tres niveles de nichos paralelos a la dirección de cada borde, a los cuales se accede desde el interior del cuartel (Figura 331).

<sup>42</sup> Solicitud de Licencia de Demolición y Reconstrucción de la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco a la Municipalidad Distrital de Santiago, 1994. Archivo SBC

### ***La transitoriedad y los niveles del umbral de ingreso***

El plano del suelo del cuartel tres, se encuentra 0.35m por encima del nivel de la vía sacra por lo que se presenta una pendiente en el sector del ingreso. A la mitad de esta rampa se sitúa una puerta de rejas verdes adosada a los gruesos muros escalonados de piedra que configuran los pabellones de Santa Rosa y San Lucas en las bandas. Estas características generan un corpulento umbral (Figura 335 y Figura 337) que permite reconocer la transición espacial entre el eje troncal Vía Sacra y el interior del cuartel.



*Figura 334. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel uno del CRLAC. Se observa en color melón el espacio de transición y a los costados las escalinatas que dirigen a la cima de los pabellones de Santa Rosa y de San Lucas.*

*Figura 335. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel tres del CRLAC.*

A diferencia de los ingresos a los demás cuarteles, aquí ninguna edificación funeraria confronta el eje, sino más bien se tiene un eje de circulación dilatado y libre que llega hasta el pabellón de San Aurelio en el límite frontal, el cual presenta un color blanco que contrasta con la textura pétreo de la capilla Santo Roma que lo respalda. Sin embargo, en el extremo opuesto del eje, cruzando la Vía Sacra, se observa un punto focal importante del lado del cuartel cuatro; se trata del pabellón cilíndrico Domingo Savio.



*Figura 336. Fotografía tomada a la mitad del umbral de acceso, se observa el eje de circulación dilatado y libre que llega hasta el pabellón de San Aurelio en el límite frontal.*

*Figura 337. Fotografía tomada desde el interior del cuartel tres hacia el punto focal conformado por el pabellón cilíndrico Domingo Savio.*



*Figura 338. Fotografía tomada encima del pabellón Santa Rosa.*

Asimismo, los escalones laterales invitan a desplazarse a la cima de los pabellones (Figura 337) y descubrir nuevas vistas. La experiencia es desafiante, puesto que los escalones son angostos para ser transitados y no presentan barandillas, no obstante, es posible alcanzar el objetivo. Al llegar a la cima y estar en una altura superior a la del propio receptor del

volumen de ingreso al CRLAC (Figura 296), se alcanza un magnífico dominio visual de los cuarteles uno, dos, tres y cuatro, del eje de la Vía Sacra, así como del templo y volumen del CRLAC. Por lo expuesto, estos espacios son potenciales lugares de estancia y contemplación, pero carecen de las condiciones adecuadas para asegurar experiencias seguras; por lo que antes de establecerse como espacios formales de estancia y contemplación sería necesario analizar la viabilidad de su acondicionamiento e implementación como tal.

### ***La grilla emergente del ábside y de la capilla***

La organización espacial del cuartel tres se distingue claramente, desde el momento que se atraviesa el umbral de transición y se percibe la forma de trapecio escaleno de la planta bordeada por pabellones de tres niveles del cuartel y configurada a partir de cinco ejes verticales (1-5) y seis ejes horizontales (A-F) (Figura 339).

El camino central longitudinal aparenta ser un eje de simetría que divide los dos sectores diferenciados en el área central. A la izquierda, entre los ejes 1 y 3, se percibe un pabellón más alto que el resto, cuyo centro queda establecido por el eje 2 el cual se alinea a la fachada de la capilla Santo Roma. A la derecha, entre los ejes 3 y 4, se encuentra una isla alargada de mausoleos distribuidos en dos hileras. El eje 3 está ubicado en la mitad del tramo de muro que sobresale de la capilla Santo Roma y el eje 4 está alineado al muro testero del templo. El eje 5 determina el límite del muro divisorio con el cuartel uno.

En los ejes horizontales, el eje A establece el límite norte, entre A y B se sitúa el pabellón horizontal correspondiente y la circulación perimetral, el eje B determina el inicio del pabellón central y el del primer grupo de mausoleos de la isla. El eje C, ubicado en la mitad del pabellón alineado al eje 5, parece tener correlación con el eje C del cuartel uno, puesto que se ve un orden común en los mausoleos de ambos cuarteles.

Se ha encontrado que el eje D establece dos distribuciones diferentes en la isla de mausoleos, a partir de su ubicación alineada al contrafuerte de la esquina del ábside del templo; y también, determina la división de los pabellones bajos del límite sureste, por lo que podría ser un eje de simetría transversal. Por otro lado, el eje E alineado al centro de la nave del templo y partiendo desde el lado del ábside, configura el emplazamiento central del único mausoleo que tiene enfrente y el de la pequeña cúpula que cubre el centro del pabellón del eje 1. Finalmente, el eje F determina el límite sur del cuartel.

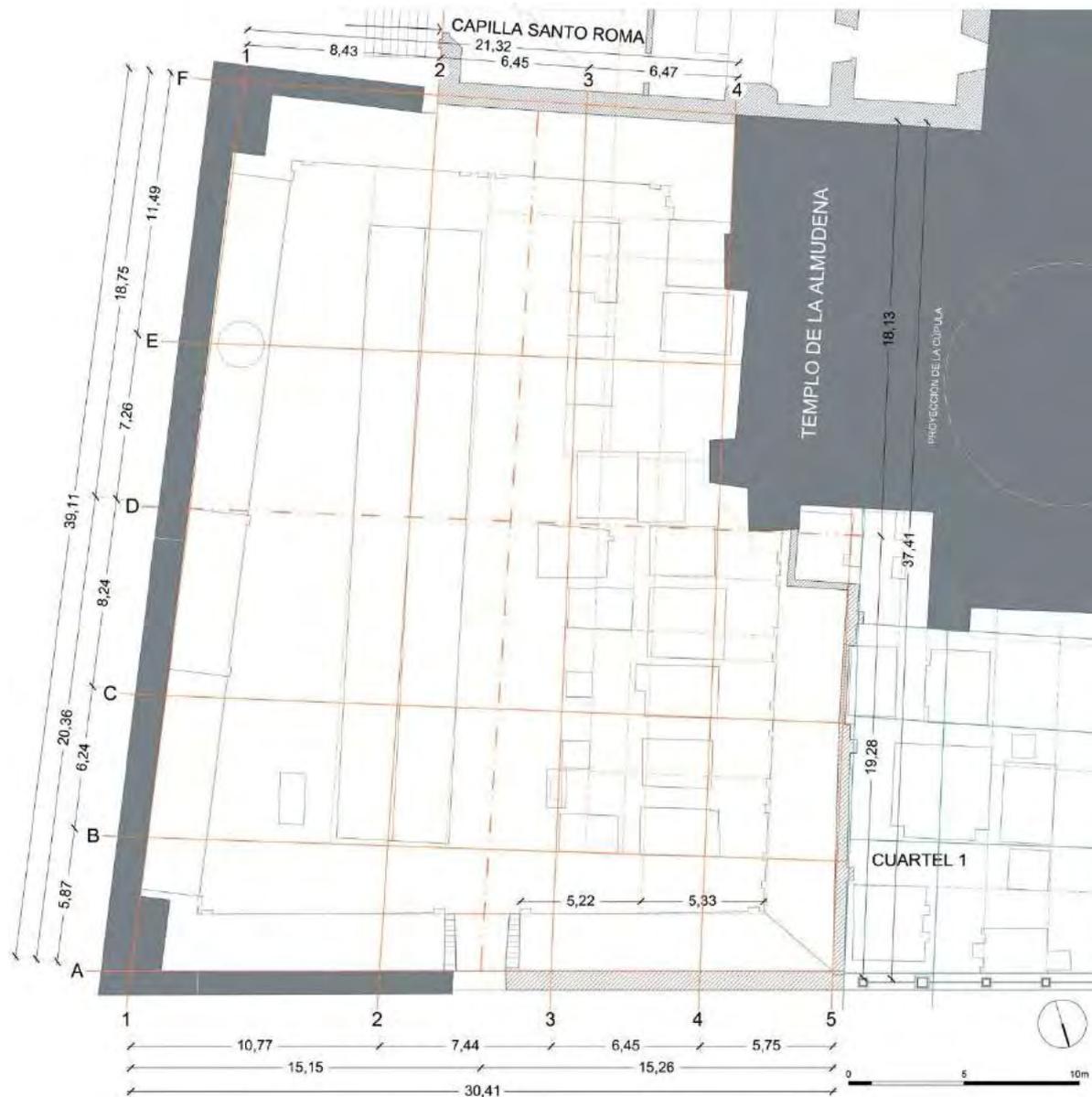


Figura 339. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel tres del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los cinco ejes verticales y seis ejes horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.

### *Edificaciones funerarias*

Las edificaciones funerarias del cuartel tres pueden clasificarse en cuatro tipologías, los pabellones, los mausoleos con capillas interiores, las tumbas individuales horizontales y los cipos verticales.

La tipología conformada por una construcción vertical de nichos organizados en tres niveles, domina el lugar debido a su presencia en seis pabellones ubicados en los bordes perimetrales internos del cuartel y a las características visuales que comparten y les permite ser visualizados como una unidad. Estos pabellones presentan columnas dóricas y cornisas a lo largo de su perímetro. Todos estos pabellones y uno de cinco niveles tienen valoración <sup>43</sup>. Al respecto, es importante resaltar el pabellón de los Canónigos de estilo neoclásico ubicado en el eje 5. Esta construcción se organiza a partir de la repetición de cinco pares de columnas rectangulares embebidas al muro de piedra, las cuales generan dos tipos de espacio en el plano; los espacios del intercolumnio con 1.50m de ancho, y los que hay entre columna pareada y otra, de 1.80m de ancho. Además de su regularidad, la simplicidad en la decoración de la mayoría de sus nichos y la superficie cromada que acompaña ciertos paños enfatiza su peculiaridad frente al resto de pabellones que circundan el cuartel, los cuales también poseen columnas adosadas a la línea de fachada, pero no poseen un ritmo tan definido. No obstante, en la actualidad el carácter austero del pabellón se ve amenazado por aplicaciones externas de algunos nichos, como estucado fuera de la cavidad del nicho y las características puertas de hierro o de perfil de aluminio.

---

<sup>43</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

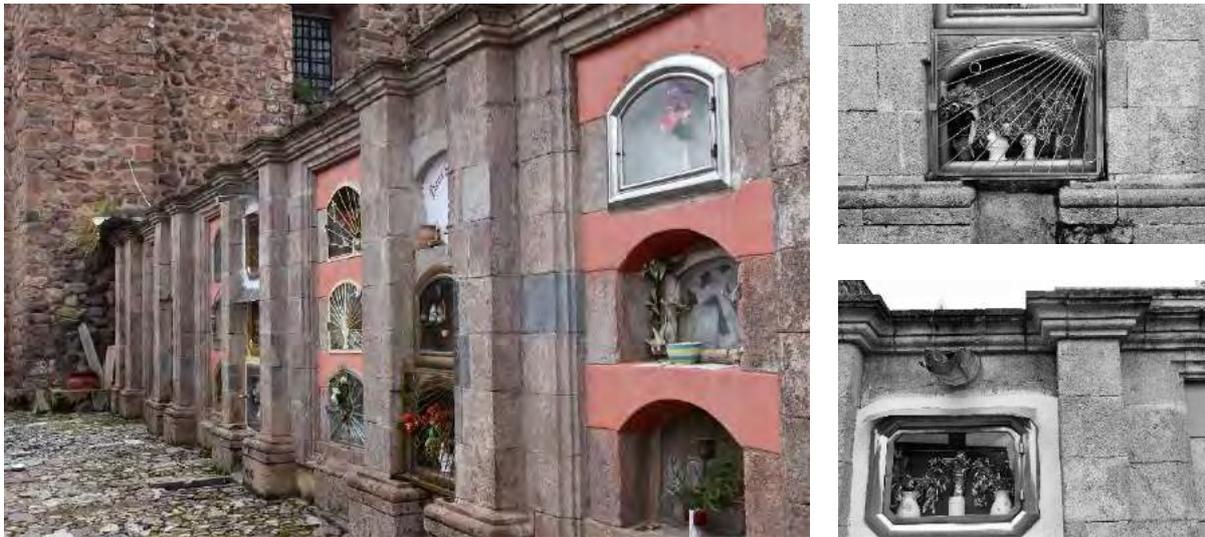


Figura 340. A la derecha se ve la fotografía del pabellón Canónigos y a la izquierda algunos nichos con modificaciones graves a la apariencia y estructura del pabellón.

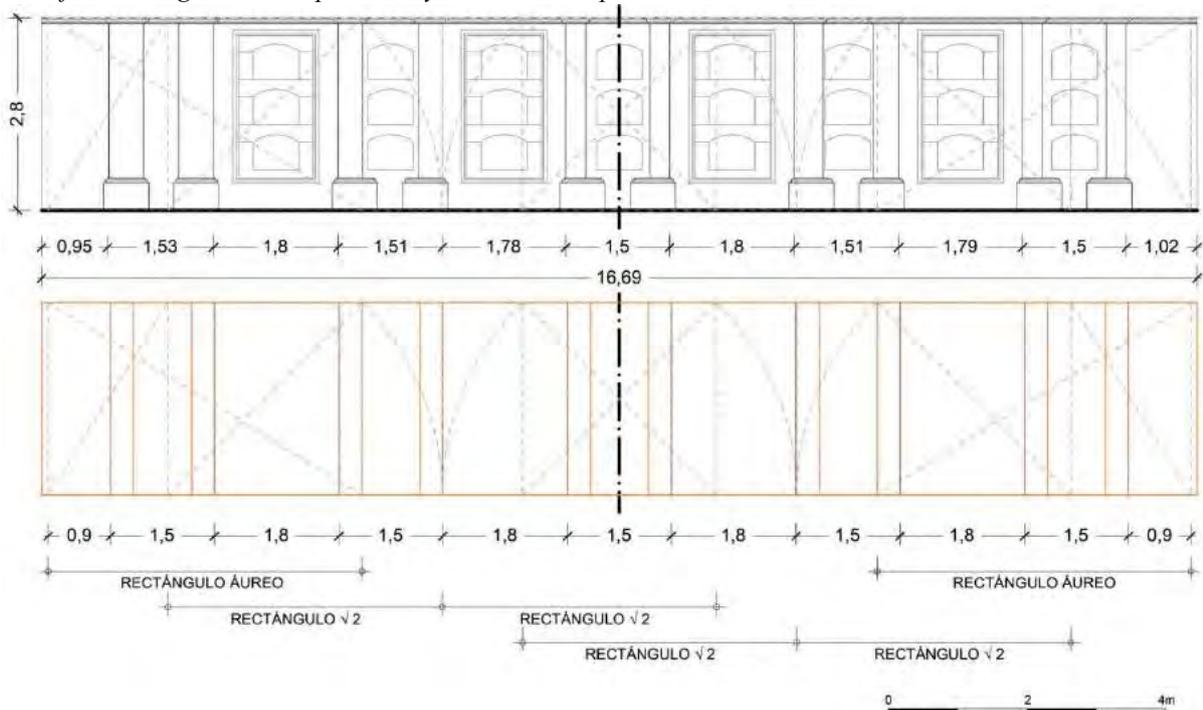


Figura 341. Plano de fachada del pabellón Canónigos y la modulación del mismo.

Sobre la tipología del grupo de mausoleos de la derecha, vale la pena resaltar la tipología de las cuatro edificaciones que tienen valoración<sup>44</sup>, se trata de tumbas horizontales sin espacio interno y los cipos verticales; ya que la tipología de mausoleos con capilla interna sigue la composición maciza regulada por los parámetros de construcción del Reglamento de Mausoleos, lo cual fue visto también en la mayoría de edificaciones del cuartel dos.

<sup>44</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.



*Figura 342. Fotografía del cipo pedestal Aguilar Astete.*

*Figura 343. Fotografía de la cruz de piedra del cuartel.*

*Figura 344. Fotografía del detalle de un mascarón zoomorfo de la cruz.*

Uno de las construcciones que más llama la atención al ingresar al cuartel es el mausoleo Aguilar Astete (Figura 342), ocupa un lote de 1.44m<sup>2</sup> y tiene una altura aproximada de 4.50m. Está compuesto por una base cúbica de piedra sobre la cual se dispone un cipo tipo pedestal de tres cuerpos de mármol, el cual sostiene una escultura del arcángel Barachiel a quien se le reconoce por sostener rosas entre sus manos<sup>45</sup>. Al lado de este elemento vertical se emplaza la cruz mayor de piedra del cuartel (Figura 345). Este elemento ocupa un lote de 1.22 m<sup>2</sup>, tiene

<sup>45</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Barachiel#cite\\_note-Roeder-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Barachiel#cite_note-Roeder-1)

una altura aproximada de 5m y presenta mascarones, rostros y molduras en relieve (Figura 344).



*Figura 345. Superior izquierda. Fotografía de la fachada principal del mausoleo de La Barra desde una vista en ángulo. Superior derecha.*

*Figura 346. Superior derecha. Fotografía del detalle de la figura funeraria y la inscripción en piedra del frontón de la fachada principal del mausoleo de La Barra.*

*Figura 347. Inferior izquierda. Fotografía de la ubicación del mausoleo de La Barra con respecto al ábside del templo de La Almudena.*

*Figura 348. Inferior derecha. Fotografía de la fachada posterior del mausoleo de La Barra.*

El tercer mausoleo con valoración tiene un aspecto y ubicación particular. El mausoleo de La Barra está ubicado al frente del ábside del templo de La Almudena y ocupa un lote de 5.94 m<sup>2</sup>. Está construido en piedra, tiene dos nichos y dos fachadas. En la fachada principal (Figura 345), sobre el frontón, se observa la inscripción en relieve del año 1857 y encima la representación de un rostro fúnebre tallado en piedra (Figura 346). Asimismo, se puede

observar que la cavidad del nicho de la fachada posterior (Figura 348) presenta inscripciones y residuos de rituales hechos con velas negras.

La confrontación de estas costumbres con la ubicación privilegiada del mausoleo respecto al altar del templo (Figura 348) y la aparente antigüedad de la edificación, genera intriga y desconcierto respecto a su origen y actual función simbólica. Quizás por este hecho, esta construcción es materia de interés y supersticiones para los visitantes del cementerio.

**Sistema de circulación: anillos tangentes**

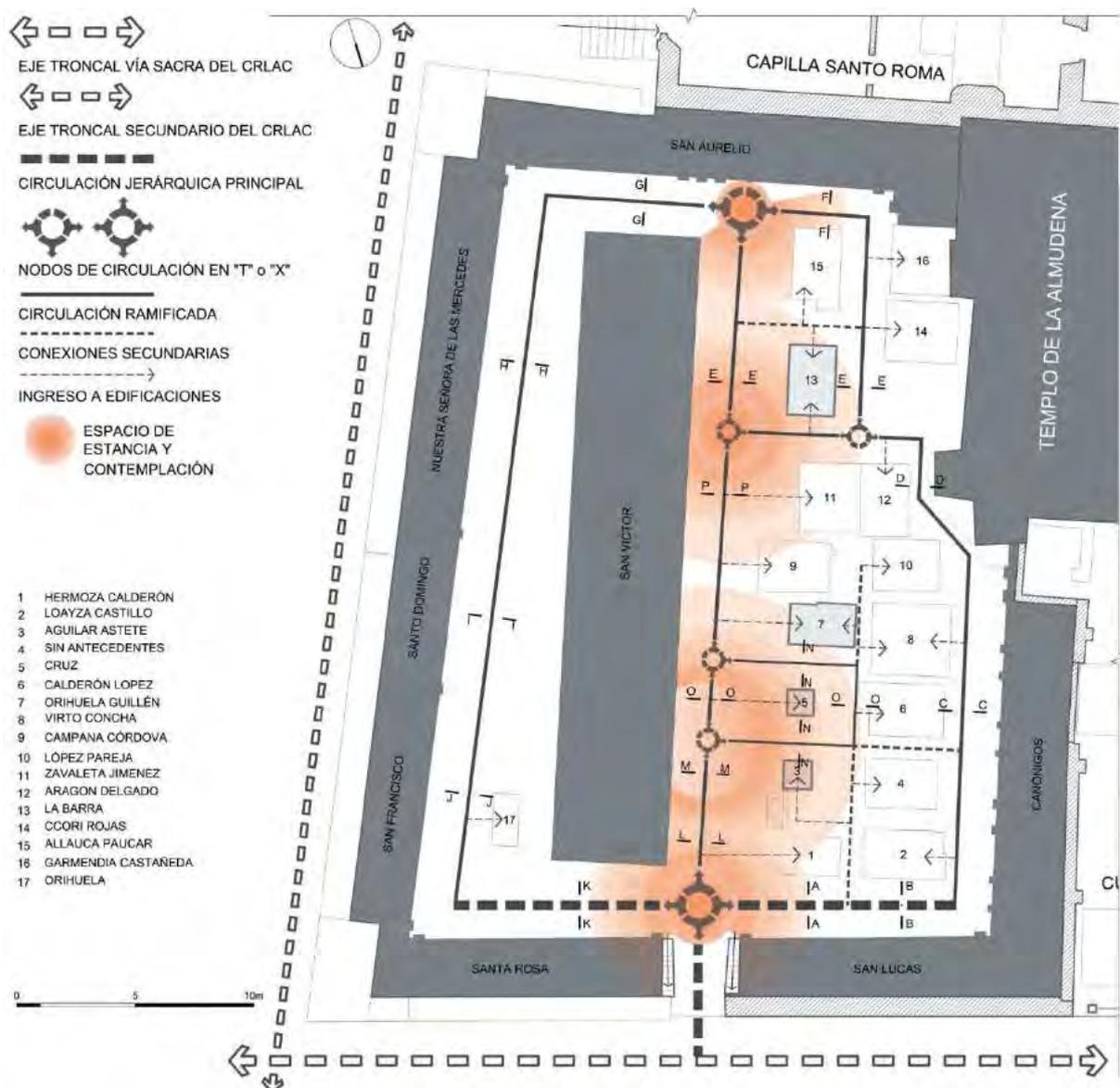


Figura 349. Plano del sistema de circulación interno del cuartel tres.

El sistema de circulación del cuartel tres está condicionado por los pabellones que circundan el perímetro, por el pabellón San Víctor que divide longitudinalmente el espacio en

dos, por la zona de mausoleos con dos hileras del lado derecho y por el aparente eje de simetría que establece una circulación central entre los dos sectores diferenciados. Gracias a este último elemento, se puede hablar de anillos de circulación que tienen como punto de concurrencia la tangencialidad a este camino central. Es decir, que cada uno de los tres recorridos que parten del nodo de circulación principal cercano al ingreso, es parte de un circuito cerrado que recorre el borde del cuartel o bien pasa por el camino central en su regreso al nodo de circulación principal. De esta forma, se han identificado cuatro espacios de estancia y contemplación en el recorrido del espacio longitudinal del cuartel, lo que hace de este un eje de contemplación en sí mismo.

A continuación, se explicará la relación de los componentes espaciales identificados en la descripción de la experiencia del recorrido elegido.

## **2) Relaciones**

Del mismo modo que en el cuartel dos, los recorridos del cuartel tres son parte de un circuito cerrado que permite seguir un camino y regresar por uno distinto al punto de inicio, sin recoger los pasos dados, lo que diversifica y complementa las vistas de la experiencia. De este modo, no existe un orden determinado para empezar a recorrer el cuartel, por lo que a continuación se desarrolla una propuesta de recorrido que articula las edificaciones funerarias del cuartel descritas con anterioridad y culmina en el eje de contemplación del cuartel.

El recorrido elegido se puede trazar al unir las letras del abecedario que nominan las líneas de corte trazados en cada circulación, las cuales van desde la letra A hasta la letra P.

Después de pasar por el umbral de transición del ingreso, se llega a la planicie interior del cuartel, exactamente al nodo de circulación principal en forma de “X” situado en la intersección de los tres canales de piedra que toman direcciones opuestas. La amplitud espacial de este punto generada por la longitudinalidad del camino marcada por la delimitación lateral izquierda del pabellón San Víctor y la carencia de un plano frontal

cercano, lleva a dirigir la atención al lado derecho del cuartel. Aquí se encuentra una mayor riqueza y peso visual.



Figura 350. Fotografías de la zona derecha del cuartel tres.

La zona derecha (Figura 350) está liderada por la esquina formada por la intersección del transepto con el ábside del templo, y complementada por algunos elementos y estructuras de los mausoleos del cuartel uno que sobresalen de la línea de techo del muro divisorio entre los cuarteles.

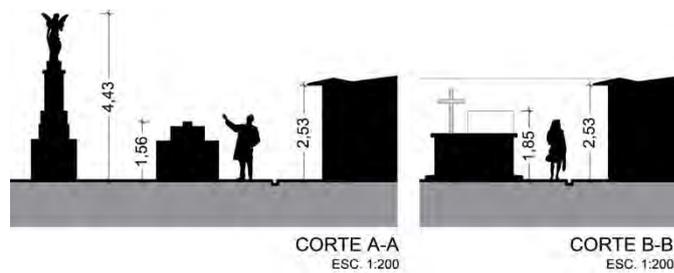


Figura 351. Corte A-A entre el mausoleo de Hermoza Calderón y el pabellón San Lucas. Corte B-B, entre el mausoleo de Loayza Castillo y el pabellón de San Lucas.



Figura 352. Ortofoto del pabellón de San Lucas.

El sector derecho se caracteriza por tener una escala monumental, un punto focal remarcado en la cúpula y un contraste formal, háptico y cromático establecido entre los elementos y el cielo diáfano. Asimismo, la cúpula del templo es un referente común en la experiencia espacial de los cuarteles y es el primer elemento que se reconoce apenas se

accede al cuartel tres, puesto que, en el tránsito hacia su ingreso, se había perdido dicha conexión por la pendiente que desciende y se sumerge en los altos y macizos límites del cuartel y la vía sacra.

Dada la presencia de dos hileras de mausoleos en el espacio que precede a la estructura religiosa y el encubrimiento que estos generan a la base del monumento (Figura 350), es necesario tomar el camino de la derecha para descubrir su configuración de cerca. Teniendo como objetivo este punto, se pasa entre los mausoleos con menor altura que encabezan las hileras de mausoleos y el pabellón San Lucas (Figura 351), y se establece una nueva relación de referencia con la edificación del paisaje frontal. No solo se pueden observar las construcciones sobresalientes del cuartel uno, sino también la cúpula sobre pechinas del volumen de ingreso del CRLAC y los templetos que la acompañan (Figura 350).



*Figura 353. Fotografías del recorrido perimetral al lado del pabellón Canónigos. A la izquierda se observan los mausoleos y a la derecha la perspectiva del camino.*

*Figura 354. Fotografías de la secuencia de vistas previas al ingreso al espacio entre los mausoleos de López Pareja y Aragón Delgado y los contrafuertes del templo.*

Al girar en dirección al templo, se descubre un espacio longitudinal delimitado por las caras posteriores de los mausoleos y por el pabellón Canónigos (Figura 353). Este sector, al

estar resguardado de la vista desde el ingreso, es susceptible de presentar actos de vandalismo sobre las paredes de los mausoleos (Figura 354). A pesar de la baja calidad formal de los mausoleos de este lado, es posible dejarse guiar por la sombra del perfil dentado del pabellón y encontrar en el contorno de la esquina de contrafuertes, un tramo de canal antiguo que recibía y conducía las aguas pluviales que caían de la bóveda del templo (Figura 354 y Figura 356). El espacio que preside esta esquina es de paso reducido y de confusión, dado que los mausoleos de López Pareja y Aragón Delgado se encuentran a pocos metros de distancia de las estructuras (Figura 356).

Pasando este sector, se llega a un espacio amplio, desolado y vacío (Figura 355), que concilia con la presencia del extraño mausoleo de La Barra, situado justo detrás del altar del templo.



Figura 355. Corte C-C entre el mausoleo Calderón Lopez y el pabellón Canónigos. Corte D-D, entre el mausoleo Aragón Delgado y el contrafuerte del templo de La Almudena. Corte E-E, entre el mausoleo de La Barra y el ábside del templo de La Almudena.

Figura 356. Ortofoto del canal antiguo que circunda los contrafuertes de la esquina del ábside del templo de La Almudena.

El siguiente punto tiene lugar cuando se voltea hacia el pabellón San Aurelio y se reposa en el asiento situado detrás del mausoleo Allauca Paucar (Figura 358). Desde el vano trasero de este mausoleo, se puede tener una perspectiva misteriosa del mausoleo de La Barra y experimentar la privacidad y el resguardo que el límite sur del cuartel brinda (Figura 357).



Figura 357. A la derecha fotografía del mausoleo de La Barra a través del vano trasero del mausoleo de Allauca Paucar. A la izquierda, fotografía de un bodegón natural al interior del mausoleo de Allauca Paucar.



Figura 358. Corte F-F, entre el mausoleo de Allauca Paucar y el pabellón San Aurelio. Corte G-G, entre el pabellón San Víctor y San Aurelio.

Figura 359. Fotografía de la vista del eje central de circulación.



Figura 360. Fotografía de la portada de piedra del pabellón de San Aurelio.

Figura 361. Fotografía de la capilla Santo Roma desde el interior del cuartel tres.

El recorrido continúa pasando por el nodo en forma de “T” ubicado en el lado opuesto al ingreso, desde donde se percibe la circulación central y el pabellón cilíndrico Domingo Savio del cuartel cuatro (Figura 359), hasta llegar a la siguiente esquina del trapecio. En este trayecto, se observa el detalle de la portada central de piedra del pabellón de San Aurelio (Figura 360), con tres columnas rectangulares embebidas formando un frontón triangular, y el volumen de la capilla Santo Roma dirigiendo el centro del pabellón San Víctor (Figura 361).



*Figura 362. Corte H-H, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Nuestra Señora de las Mercedes. Corte I-I, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santo Domingo. Corte J-J, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santo Domingo. Corte K-K, entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santa Rosa.*

*Figura 363. Fotografía desde la circulación entre pabellones, se observa al fondo el cristo blanco de Sacsayhuamán y las distintas alturas de los pabellones.*

*Figura 364. Fotografía de la vista entre el pabellón San Víctor y el pabellón Santa Rosa.*

Al girar hacia la zona aislada izquierda, se experimenta la amplitud frontal (Figura 363) y se distingue en el paisaje natural Cusqueño, el cristo blanco de Sacsayhuamán (Figura 363). Sin embargo, también se puede notar dos planos verticales con alturas que exceden la del pabellón Santo Rosa ubicado en el límite del cuartel. Esto refleja la carencia de estudios contextuales para la construcción de nuevos pabellones en la zona histórica.

Después, el recorrido cierra el polígono rotando en dirección al nodo principal, y apreciando los monumentos ya conocidos (Figura 364).

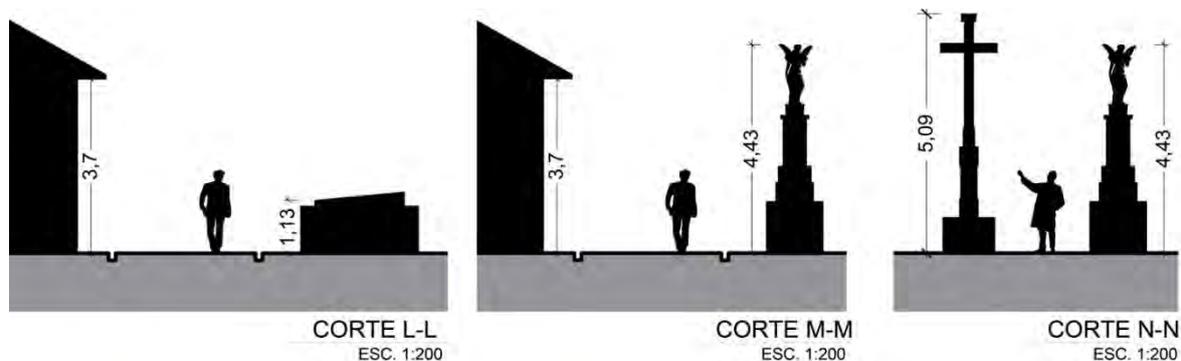


Figura 365. Corte L-L, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Hermoza Calderón. Corte M-M, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Aguilar Astete. Corte N-N, entre la cruz y el mausoleo Aguilar Astete.

Como siguiente y último tramo, se toma el eje de contemplación central para apreciar las edificaciones históricas y más características del cuartel. Las dimensiones de este eje son propicias para valorar cada obra.

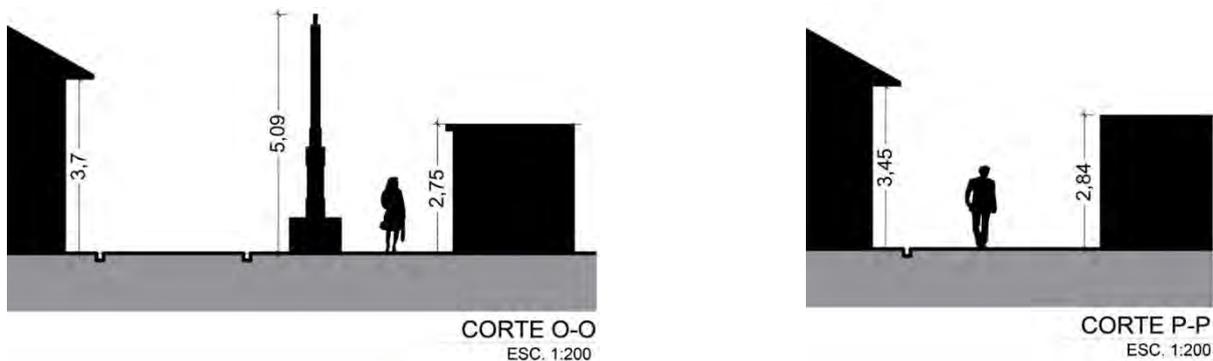


Figura 366. Corte O-O, entre el pabellón San Víctor, la cruz y el mausoleo Calderón Lopez. Corte P-P, entre el pabellón San Víctor y el mausoleo Zavaleta Jimenez.

Figura 367. Fotografías de las vistas desde el eje de contemplación central del cuartel tres.

## Cuartel 4



Figura 368. Plano Poché del cuartel cuatro del CRLAC.

Figura 369. Ortofoto del cuartel cuatro del CRLAC. Figura 517. Plano Poché del cuartel cuatro del CRLAC.

El cuartel cuatro pertenece a la macro manzana B, se encuentra en la esquina noroeste del CRLAC, en la intersección entre el eje troncal principal vía sacra y el eje troncal secundario que lleva al sector de “El Calvario”. Este cuartel se caracteriza por estar bordeado de pabellones de nichos de seis niveles y por tener un pabellón cilíndrico en el centro, así como de poseer cambios de nivel considerables al interior, los cuales se salvan a través de rampas y peldaños. Tiene un área de 628.45 m<sup>2</sup>, el 52.63% de la misma está ocupada por 11 edificaciones funerarias y el 47.37% restante es área libre. Este cuartel, al igual que los dos anteriores, carece de áreas de vegetación.

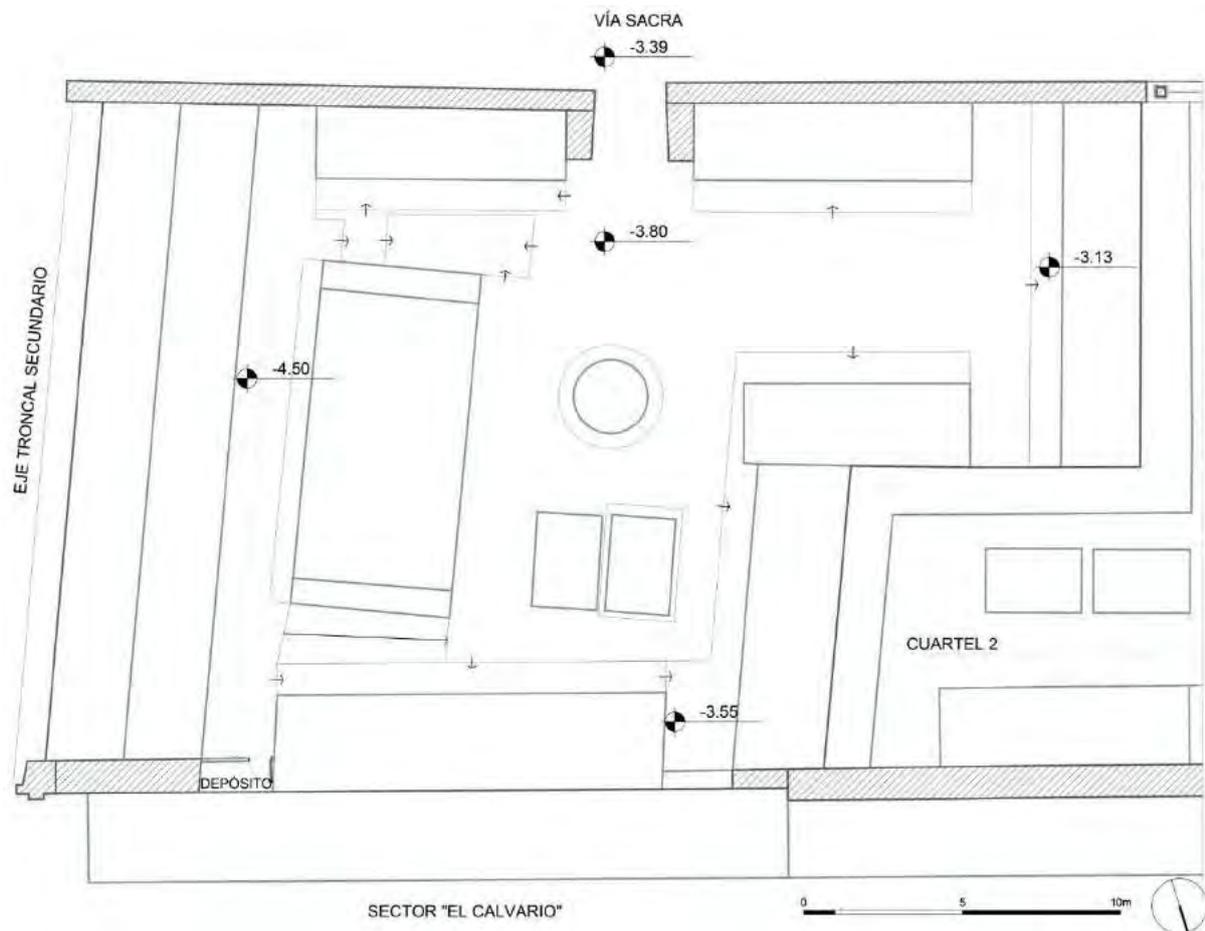


Figura 370. Plano de planta del cuartel cuatro del CRLAC.

## 1) Elementos

### *Pabellones y muros límites*

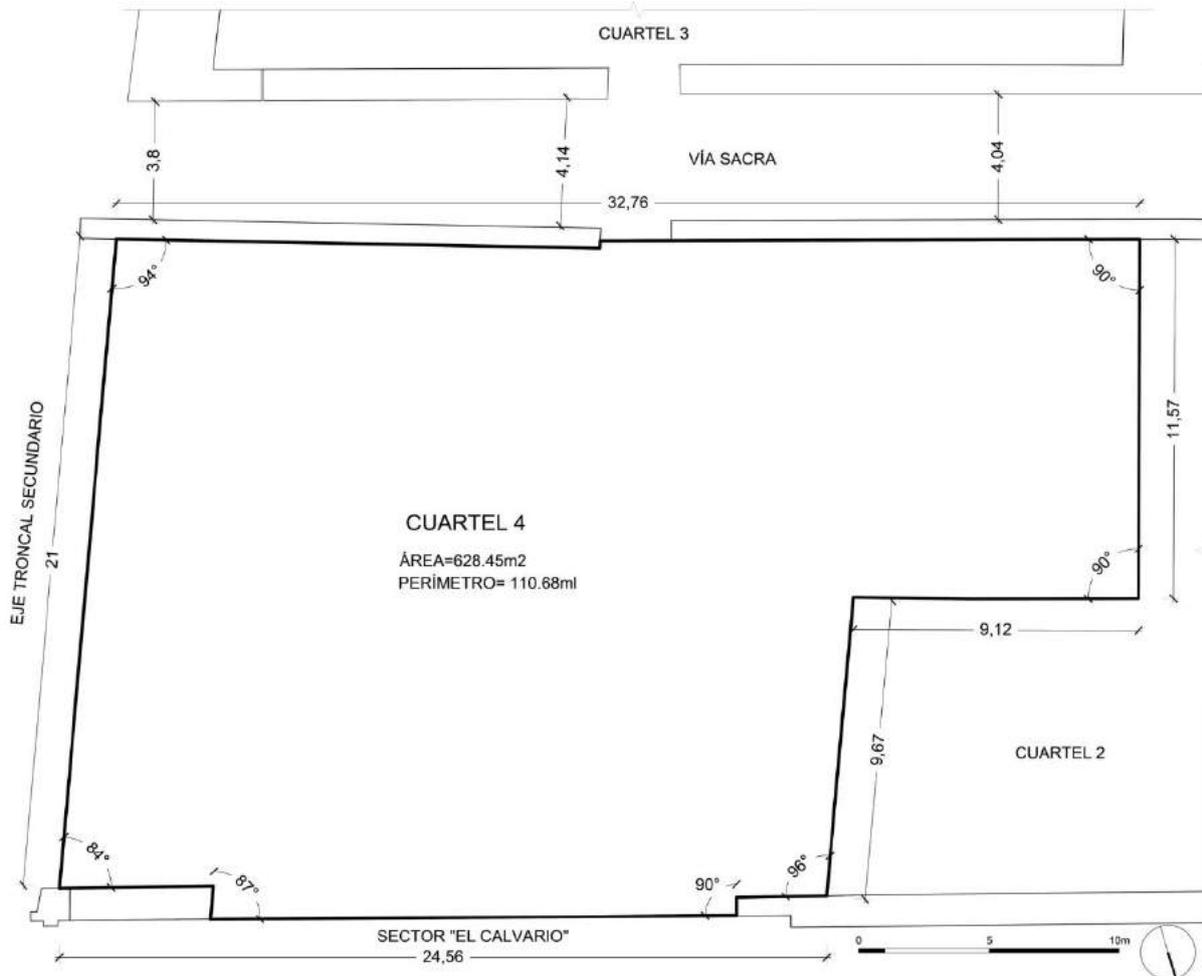


Figura 371. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel cuatro del CRLAC.

La ubicación del cuartel cuatro, determina la existencia de dos muros limítrofes importantes, el del lado del de la vía sacra y el que separa el sector patrimonial del moderno “El Calvario” ( Figura 368). El primer límite da acceso al cuartel, se prolonga de la base pétreo de la barda permeable del cuartel dos (Figura 369) y se estructura en un muro escalonado alto de piedra (Figura 373), sin embargo, en la fotografía de Martin Chambi (Figura 208) se puede observar que, al igual que el resto de muros limítrofes, el borde era de adobe con cimentación en piedra. El segundo límite presenta alteraciones en su continuidad, aprovechando el ancho del muro se han ubicado espacios de servicio, un pabellón de nichos y uno de osarios (Figura 367).



*Figura 372. Fotografía aérea del cuartel cuatro del CRLAC.*

El límite que colinda con el eje troncal secundario queda definido por el pabellón San Vicente, el cual presenta doble fachada, una hacia el interior del cuartel cuatro y la otra hacia el eje secundario (Figura 372). Por último, el límite que linda con el cuartel dos presenta una forma quebrada y complementaria a la forma de la planta del cuartel dos.



*Figura 373. Fotografía del muro escalonado de piedra en el límite sur, colindante a la Vía Sacra.*

Los pabellones ubicados en los límites de este cuartel están conformados por un solo cuerpo que sigue una sola dirección, es decir, no forman esquinas ni se entrecruzan entre sí; por lo que en la intersección de límites se generan callejones sin salida, espacios residuales utilizados para ubicar espacios de servicio o que llevan a muros ciegos.

### Umbral con formas geométricas básicas

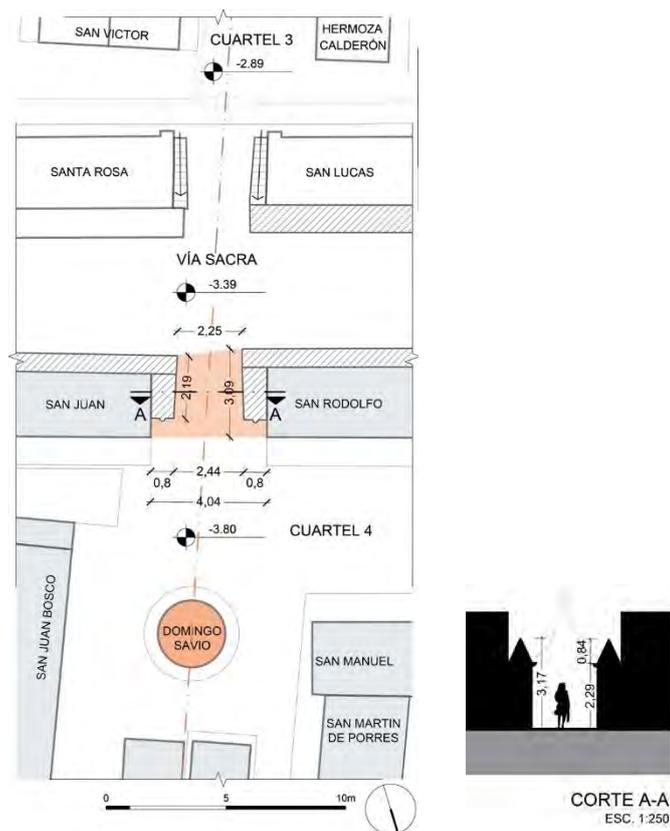


Figura 374. Plano de planta del umbral de acceso al cuartel cuatro del CRLAC. Se observa en color melón el espacio de transición y a los costados los pilares con remate piramidal. Corte A-A del plano de planta del umbral de acceso al cuartel cuatro del CRLAC.

El ingreso al cuartel cuatro viene anticipado por la interrupción en la continuidad de los muros escalonados de piedra que configuran el límite entre la vía sacra y el cuartel (Figura 373). Esta ausencia muraria se encuentra alineada al ingreso del cuartel tres (Figura 374) y al igual que en este, se puede observar la presencia de una puerta de dos hojas de rejas verdes adosada a los gruesos muros de piedra que delimitan el umbral de ingreso (Figura 375). Asimismo, el plano del suelo interior del cuartel se encuentra por debajo de la cota de la vía sacra por lo que se percibe una sucesión de alturas transitoria entre ambos ingresos y una similitud en la concepción de umbral ancho y con desnivel. No obstante, los muros laterales del umbral poseen diferentes características, mientras los del cuartel tres son escalonados, los del cuartel cuatro tienen remate piramidal y columnas semicirculares adosadas a su cara frontal (Figura 375).



*Figura 375. Fotografías del umbral de acceso del cuartel cuatro, de izquierda a derecha, desde la cubierta del pabellón Sant Rosa del cuartel tres y desde el interior del cuartel respectivamente.*

### ***Grilla irregular, continuidad de eje de simetría de cuartel tres***

La retícula que organiza los espacios al interior del cuartel cuatro, está conformada por cinco ejes horizontales (A-E) y seis ejes verticales (1-6). Los ejes A y E definen el límite superior e inferior, mientras que los ejes B y D definen el área central de construcciones compuesta por un pabellón longitudinal, el pabellón cilíndrico y dos mausoleos. El eje C define el quiebre en el lado noroeste de la planta (Figura 376).

Los ejes 1, 4 y 6 definen los límites verticales, los ejes 2 y 5 la ubicación y extensión de las construcciones intermedias y finalmente el eje de mayor jerarquía es el número tres, puesto que marca la ubicación central del pabellón cilíndrico Domingo Savio y define la continuidad del eje de simetría del cuartel tres. La presencia de ejes verticales no es la misma en todo el ancho del cuartel, en el lado del límite con el sector de “El Calvario” solo se observan cuatro ejes puesto que la planta del cuartel tiene una forma irregular.

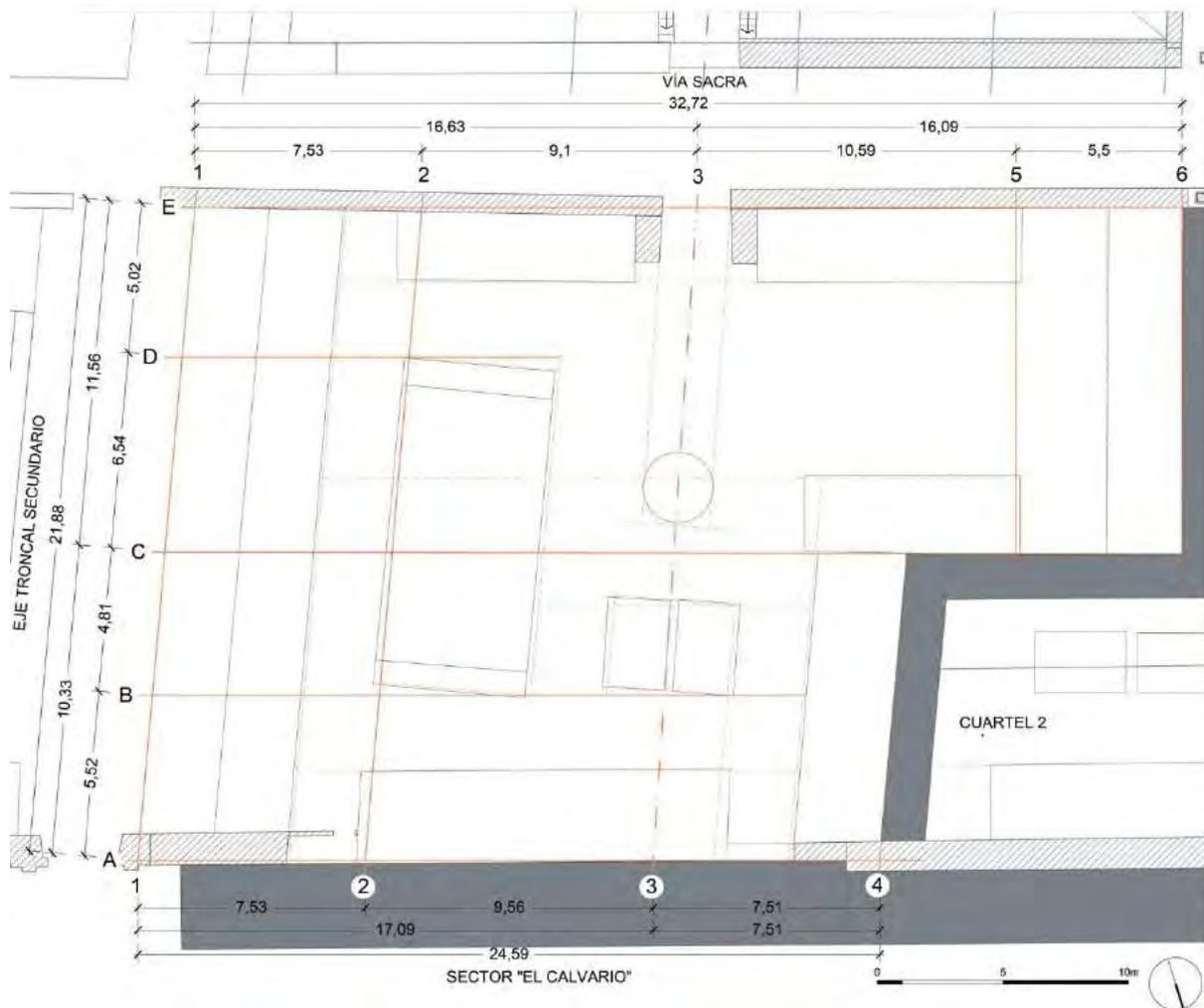


Figura 376. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel cuatro del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los seis ejes verticales superiores, cuatro inferiores y cinco ejes horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.

### **Edificaciones funerarias**

El cuartel cuatro presenta 11 edificaciones funerarias, dentro de las cuales existen tres tipologías marcadas. La tipología de pabellón de nichos u osarios configurada en una construcción vertical y alargada cuenta está presente en ocho edificaciones, de las cuales cinco de ellas están consideradas con valoración patrimonial<sup>46</sup>. La tipología de mausoleos cuenta con dos edificaciones, las cuales se asemejan a las construcciones de planta reglamentada de tres por dos metros y altura máxima de tres.

<sup>46</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

La tipología última tiene una composición singular y solo se presenta en una edificación de todo el CRLAC. Se trata del pabellón Domingo Savio, ubicado en el eje de simetría del cuartel tres y cuatro. Esta edificación ocupa un área de  $4.30\text{m}^2$ , tiene forma cilíndrica, está fabricado en piedra y presenta dos cuerpos unidos de forma escalonada (Figura 335).



*Figura 377. Fotografía del pabellón Domingo Savio.*

El primer cuerpo está constituido por el cilindro de diámetro de 2.35m y 2.50m de altura. Esta estructura alberga cavidades de tipo osario situadas alternadamente en una retícula ortogonal.

El segundo cuerpo lo conforma el capitel piramidal sobre el que se dispone una cruz de piedra. Alrededor de este capitel se observan algunos pináculos organizados simétricamente.

### ***Sistema de circulación mixto***

El sistema de circulación del cuartel cuatro está determinado por los pabellones que lo bordean y por las edificaciones centrales. Se ha encontrado un anillo de circulación principal central que se divide interiormente en tres sectores y de los que se ramifican en cada vértice externo tramos de circulación abierta; por lo que se podría denominar a este sistema de circulación como de tipo mixto ya que combina la circulación ramificada del cuartel uno y la cerrada de anillos de los demás cuarteles (Figura 378).

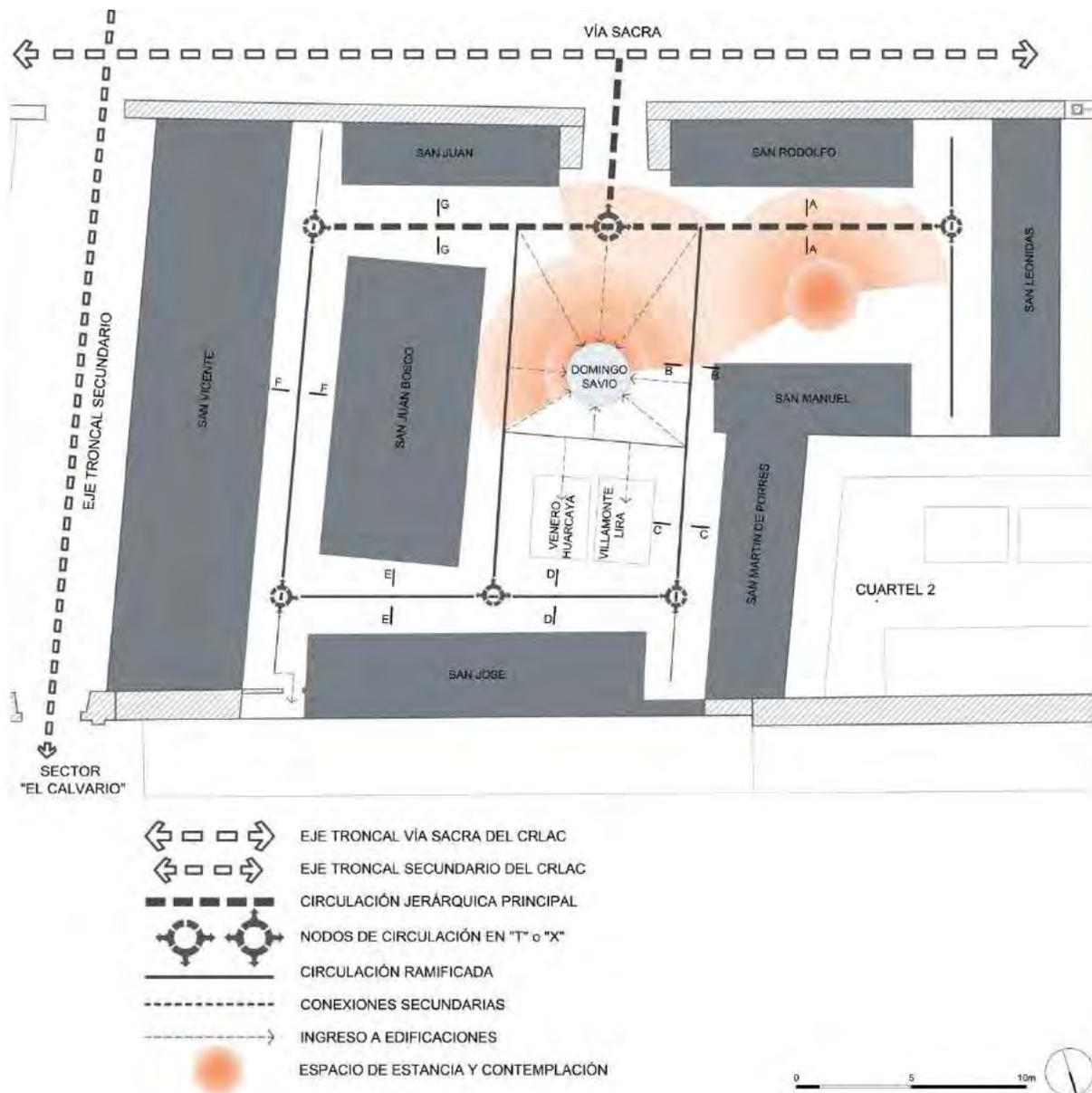


Figura 378. Plano del sistema de circulación interno del cuartel cuatro.

El primer sector está conformado por la circulación que rodea el pabellón Domingo Savio ubicado en el eje de simetría y por la circulación abierta en forma de T que se ramifica en lado oeste. Esta circulación da acceso a los pabellones de San Rodolfo, San Manuel y San Leonidas, así como a una zona de servicio donde se ubica una poza de lavado pegada al muro del lado sur. Este sector propone los dos focos de estancia del cuartel, el primero está ubicado en torno al pabellón Domingo Savio, puesto que la planta circular, ubicación central, y jerarquía formal de este elemento permiten componer vistas en torno a él y con el entorno. Y el segundo espacio de estancia se genera en la amplia distancia que existe entre los

pabellones San Rodolfo y San Manuel, se percibe como un espacio de recepción después del ingreso y de contemplación en vistas hacia la cúpula del volumen de ingreso y hacia el pabellón Domingo Savio.

El segundo sector lo conforma la circulación entorno a los dos mausoleos centrales y el tramo abierto que se ramifica de la esquina norte del mismo para dar acceso a un pabellón pequeño de osarios. Por último, el tercer sector está conformado por la circulación que circunda el pabellón San Juan Bosco y del que se ramifican dos tramos abiertos en dirección norte y sur.

A continuación, se explicará la relación de los componentes espaciales identificados en la descripción de la experiencia del recorrido elegido.

## **2) Relaciones**

Al ingresar al cuartel, se puede notar una mayor presencia de pabellones que en los cuarteles anteriores y la predominancia de sensaciones de confusión y misterio, puesto que, además de la altura abrumadora de los pabellones y su incidencia en la desconexión visual con las cúpulas del templo y el volumen de ingreso del CRLAC que son los elementos arquitectónicos de orientación general; las esquinas no son visibles y no se puede prefigurar la forma de la planta ni sus conexiones (Figura 379 y Figura 380). Esto se debe a que los bloques de pabellones no forman intersecciones ni esquinas entre sí, lo cual da cabida a la generación de callejones sin salida de los cuales no se tiene visión desde el ingreso o área central.

La descripción del recorrido escogido se puede visualizar a través de la unión de los cortes realizados en el plano del sistema de circulación, desde la letra A hasta la letra G (Figura 378).



Figura 379. Fotografía tomada entre los pabellones San Rodolfo y San Manuel, zona de mayor amplitud y más elevada del cuartel en el lado este.

Figura 380. Fotografía del espacio entre los pabellones de San Juan Bosco y San Juan.

La obstaculización visual producida, no permite darse cuenta de las zonas que se conectan entre sí y de las que no; y ante la situación de escoger uno de los caminos que se ramifica del nodo de circulación principal interno, se opta por escoger el camino abierto del lado izquierdo, entre los pabellones San Rodolfo y San Manuel, por otorgar mayor seguridad con la relación de escala entre el alto de pabellones y la amplitud de espacio entre ellos (Figura 379, Figura 381, Figura 382 y Figura 383).



Figura 381. Fotografía de la zona de servicio del cuartel cuatro en la zona este del cuartel.

Figura 382. Fotografía del espacio de estancia y contemplación situado entre los pabellones San Rodolfo y San Manuel.

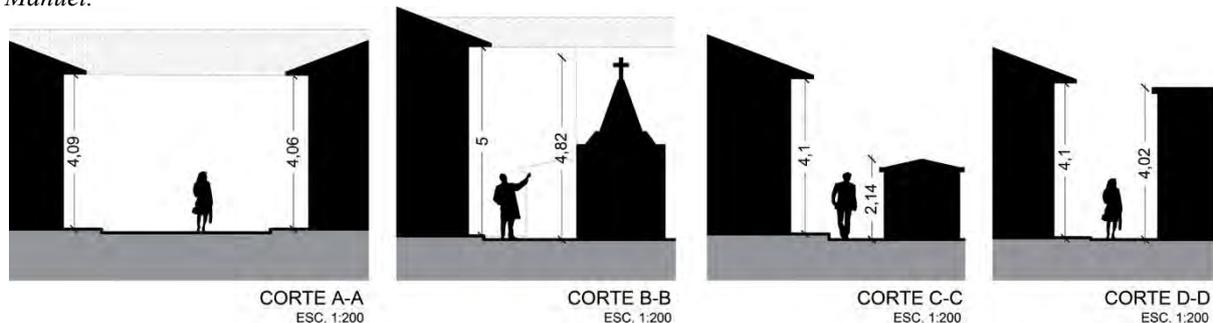


Figura 383. Corte A-A en la zona uno del cuartel, entre los pabellones de San Rodolfo y San Manuel. Corte B-B en la zona intermedia del cuartel, entre los pabellones de San Manuel y Domingo Savio. Corte C-C, entre el pabellón San Martín de Porres y mausoleo Villamonte Lira. Corte D-D en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San José y el mausoleo de Venero Huarcaya.

Recorriendo este holgado espacio se puede observar en movimiento la exposición y desvanecimiento gradual de la cima de las cupulas (Figura 379, Figura 381 y Figura 385) y también la correspondencia formal entre el umbral de ingreso al cuartel y el pabellón Domingo Savio (Figura 382). Al llegar al fondo establecido por el pabellón San Leonidas se descubre un espacio de servicio en el callejón izquierdo conformado por un pozo de lavado y contenedores de basura y en el otro extremo un muro ciego (Figura 381). Para seguir con el recorrido, se ha de volver al nodo por el mismo camino, donde el pabellón Domingo Savio establece espacios de contemplación en el contorno de su planta circular.



*Figura 384. Fotografía del pabellón Domingo Savio y los dos mausoleos del cuartel cuatro.*

*Figura 385. Fotografía desde el espacio de estancia en torno al pabellón Domingo Savio, se observa el umbral de ingreso y las dos cúpulas, zona intermedia del cuartel.*

El recorrido continúa por el lado izquierdo hasta llegar a la esquina donde se aprovechó el espacio del muro para formar un pabellón de osarios (Figura 386), luego se sigue por la parte trasera de los mausoleos, encontrando que el de Venero Huarcaya tiene una altura excesiva y está inconcluso, dando una apariencia descuidada al sector (Figura 387). La prolongación del camino llega hasta el lado derecho del cuartel, separado del centro por el pabellón Juan Bosco. Este sector presenta una depresión topográfica, dos callejones en los extremos, y se conecta con el nodo principal y el anillo cerrado (Figura 388).



Figura 386. Fotografía en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San Martín de Porres y mausoleo Villamonte Lira. Se observa el fondo un pabellón improvisado en la cavidad del muro limitrofe.

Figura 387. Fotografía en la zona intermedia del cuartel, entre el pabellón San José y el mausoleo de Venero Huarcaya.

En este sentido, se pueden identificar tres zonas claramente diferenciadas en el cuartel, por el tipo de escala, construcciones y topografía. La topografía y escala va disminuyendo de este a oeste (Figura 379, Figura 385, Figura 386 y Figura 388). La zona este del cuartel tiene mayor densidad constructiva y por eso tiene un peso visual mayor en la imagen del cuartel. La experiencia espacial en esta zona produce una sensación de inmersión por la baja topografía y por la completa desconexión con el resto del cementerio.



Figura 388. Fotografía de la zona izquierda oeste del cuartel, se observan los dos callejones a los extremos y el camino de conexión con el nodo principal del cuartel.

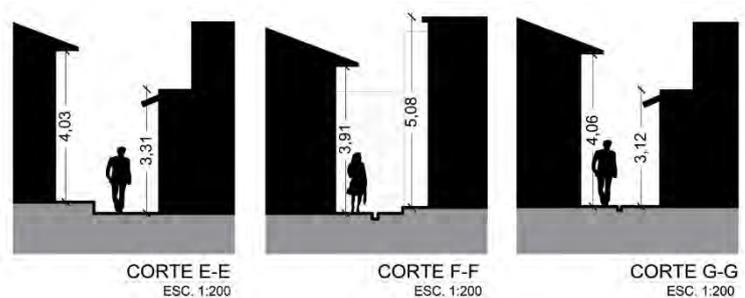


Figura 389. Corte E-E, entre los pabellones San José y San Juan Bosco. Corte F-F, entre los pabellones San Vicente y San Juan Bosco. Corte G-G, entre los pabellones San Juan Bosco y San Juan. Cortes de la zona oeste del cuartel.

## Cuartel 7



Figura 390. Ortofoto del cuartel siete del CRLAC.

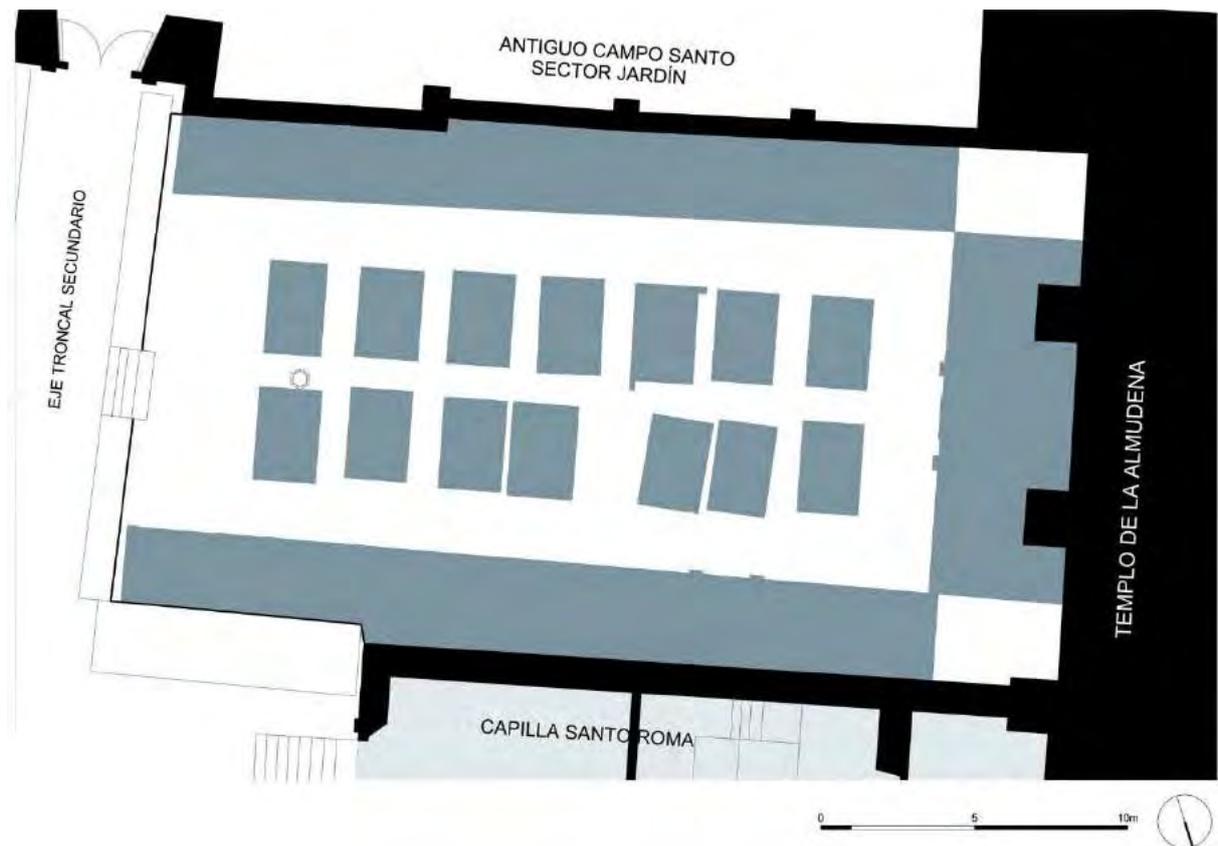


Figura 391. Plano Poché del cuartel siete del CRLAC.

El cuartel siete está ubicado en la macro manzana A, entre el muro limítrofe con el antiguo Campo Santo y la capilla Santo Roma. Se accede a este cuartel a través del eje troncal secundario y comparte colindancia con los contrafuertes y muros de piedra del segundo claustro del exconvento hospital de los Betlemitas (Figura 391). Este espacio presenta una topografía elevada con relación a la cota del eje troncal, y se sabe que en el lado noroeste del cuartel se presentaba una conexión con el espacio previo a la capilla Santo Roma, el cual estaba vinculado interiormente con la sala de enfermería del segundo claustro y la sacristía del templo de La Almudena (Figura 392). Esta información es fácilmente verificable observando la puerta tapiada en el sector mencionado (Figura 393).

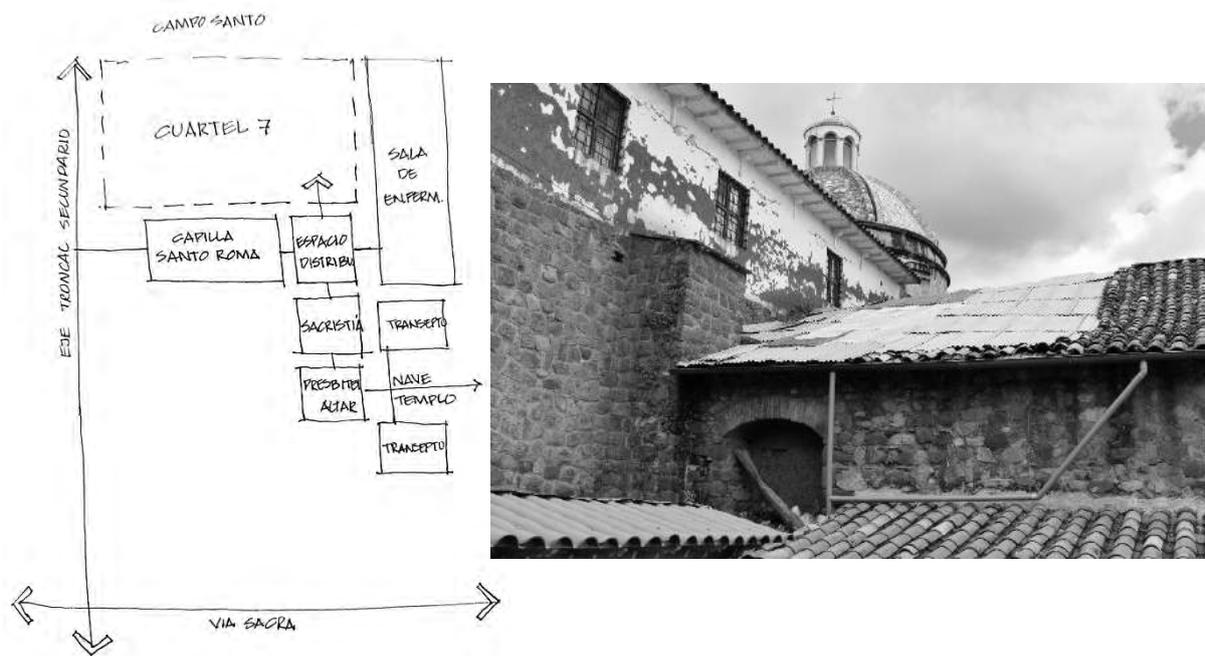


Figura 392. Esquema de conexión espacial entre el templo de La Almudena, la capilla Santo Roma, el segundo claustro del convento de los Betlemitas y el exterior ahora ocupado por el cuartel siete del CRLAC.

Figura 393. Fotografía desde el interior del cuartel siete del CRLAC, se observa la puerta tapiada del lado de la capilla Santo Roma.

El cuartel tiene un área de 519.3 m<sup>2</sup>, el 53.7% está ocupado por 19 edificaciones funerarias y el 46.3% restante está destinado a circulación y espacios residuales.

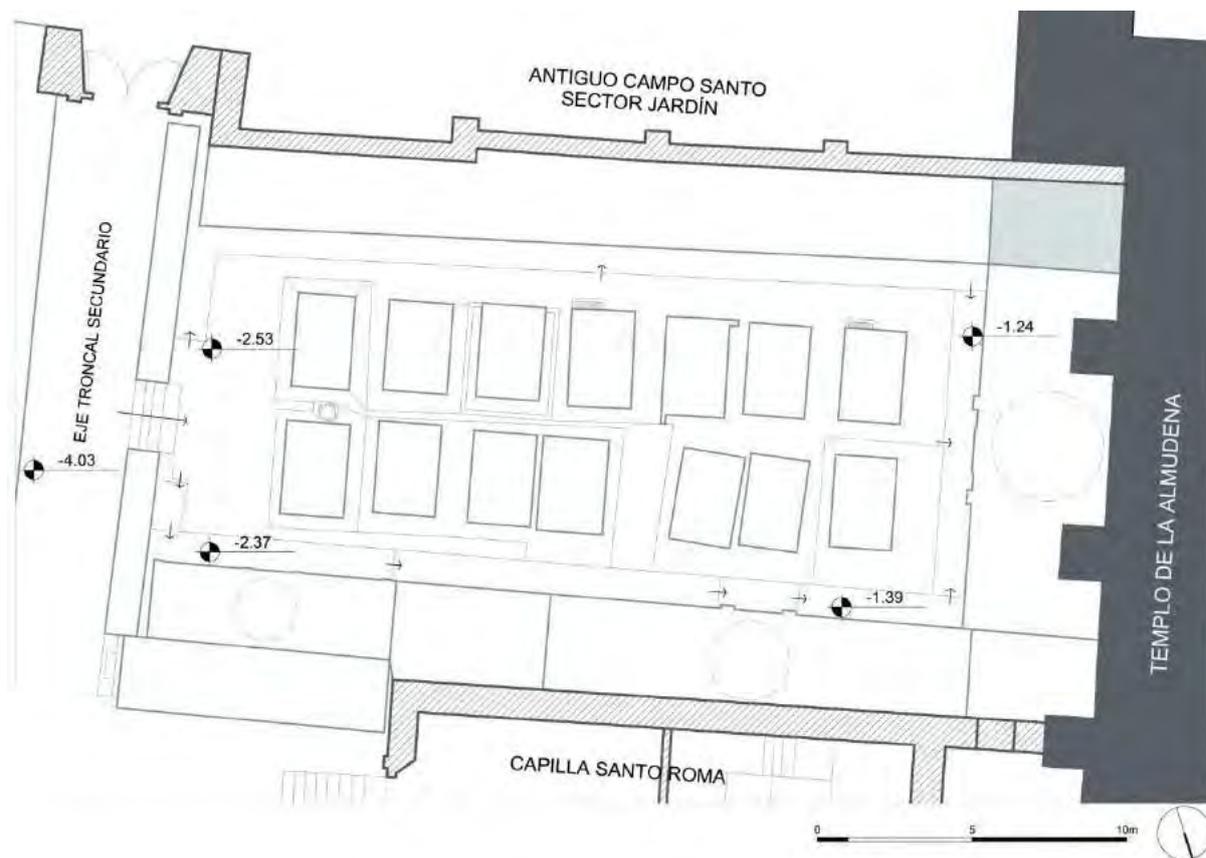


Figura 394. Plano de planta del cuartel siete del CRLAC.

### 1) Elementos

#### *Pabellones y cúpulas límites*

La configuración de los límites de este cuartel viene determinada por edificaciones y bordes preexistentes. El límite sureste admite el ingreso al cuartel y está determinado por dos bloques del pabellón Señor de los Temblores a los que se accede desde el exterior. Esta edificación se construyó en 1994 sustituyendo los muros que delimitaban el eje troncal secundario<sup>47</sup> que lleva al antiguo Campo Santo. Por otro lado, el límite sur está determinado por el muro de adobe que separa el sector patrimonial del antiguo Campo Santo, el límite noroeste lo constituye el muro del segundo claustro y el muro norte lo define la capilla Santo Roma.

<sup>47</sup> Solicitud de Licencia de Demolición y Reconstrucción de la Sociedad de Beneficencia Pública del Cusco a la Municipalidad Distrital de Santiago, 1994. Archivo SBC

Al igual que los tres cuarteles anteriores, este espacio está bordeado por pabellones. No obstante, se observa una característica singular que uniformiza la composición formal de cuatro de los cinco pabellones con el entorno circundante, se trata de tres cúpulas de distinto acabado que parecen emular la gran cúpula del templo de La Almudena (Figura 395).



Figura 395. Fotografía de los pabellones con cúpulas menores, al fondo se observa la cúpula de La Almudena.

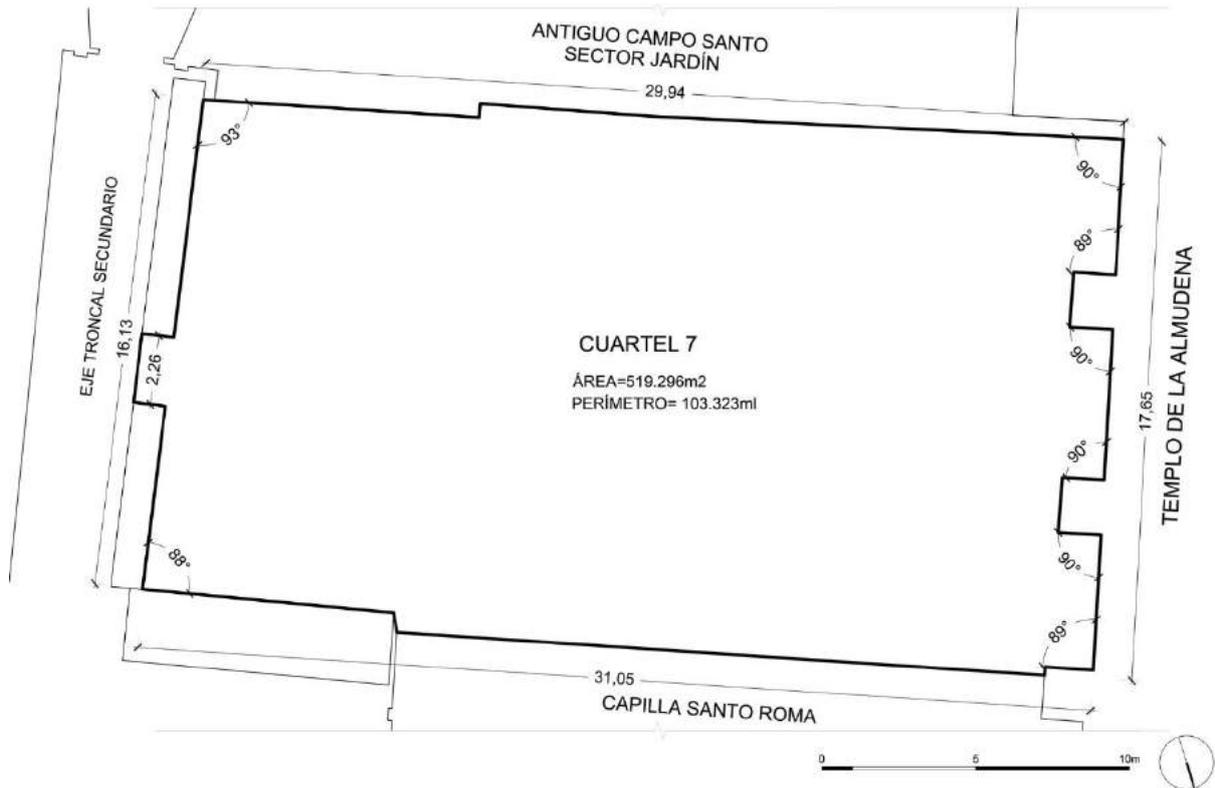


Figura 396. Plano perimétrico de medidas generales del cuartel siete del CRLAC.

## Grilla desde contrafuertes

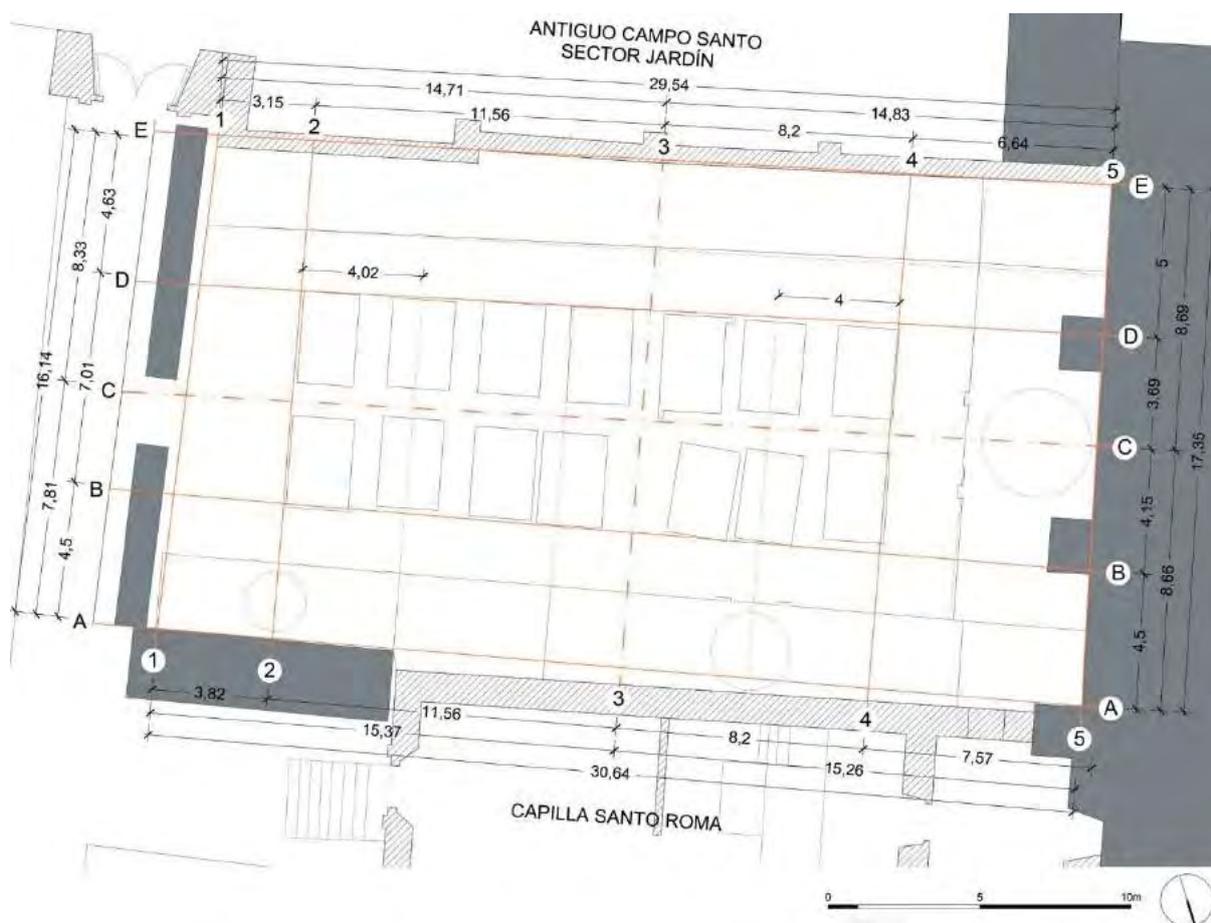


Figura 397. Plano de la grilla de organización espacial del cuartel siete del CRLAC. Se observa en líneas anaranjadas continuas, los cinco ejes verticales y horizontales que ordenan el interior, y en línea entrecortada los ejes secundarios que ubican de forma más precisa las edificaciones.

La grilla espacial del cuartel siete compone de manera simple y ortogonal el espacio (Figura 397), está definida por cinco ejes verticales (1-5), cinco ejes horizontales (A-E) y una doble simetría en  $x$  y en  $y$ . Los ejes 1 y 5 definen los límites este y oeste, los ejes 2 y 4 definen el área de los mausoleos centrales y el eje 3 establece un eje de simetría transversal. Los ejes horizontales parten del muro del segundo claustro del exconvento-hospital de La Almudena, A y E establecen los límites norte y sur, B y D definen el espacio central de los mausoleos y el eje C establece un eje de simetría longitudinal, coincidente con el eje de la cúpula del pabellón Santa Teresa y el espacio intermedio entre las dos hileras de mausoleos.

El ingreso al cuartel se posiciona de manera asimétrica respecto al último eje en mención y no se percibe un umbral remarcado como en los cuarteles estudiados anteriormente.

### *Edificaciones funerarias*

Las 19 edificaciones funerarias del cuartel siete pueden clasificarse en dos tipologías. La primera la conforman los pabellones que delimitan el lugar. Son cinco construcciones verticales pertenecientes a órdenes religiosos de tres y cuatro niveles, las cuales tienen valoración patrimonial<sup>48</sup>. La segunda tipología está presente en los mausoleos centrales (Figura 398). Estas construcciones comparten las mismas características de los mausoleos encontrados en los cuarteles dos, tres y cuatro. Se tratan de construcciones uniformes que ocupan lotes de tres por dos metros aproximadamente, con alturas máximas de 3m.



*Figura 398. Fotografías de los catorce mausoleos centrales del cuartel siete del CRLAC y de las esculturas de algunos más relatantes de algunos.*



*Figura 399. Fotografía del pabellón Santa Teresa.*

*Figura 400. Fotografía de las esculturas de la familia Mendivil.*

<sup>48</sup> Según el Plano General AR-02 del Expediente Técnico de Declaratoria como Bien Integrante de la Nación del Patrimonio Cultural de la Nación del Cementerio de Almudena.

Los pabellones de Santa Teresa, Santa Clara y Santa Catalina son las edificaciones que construyen una imagen veraz del cuartel, puesto que además de poseer cúpulas menores tienen características formales que uniformizan los planos de la fachada. Son construcciones de piedra, con tres hileras de nichos los cuales ostentan una decoración austera (Figura 399), es decir, no poseen las adiciones ornamentales que se ven en los pabellones de la comunidad.

Asimismo, resaltan las esculturas de la familia Mendívil con característicos cuellos alargados y en tonos blancos (Figura 400).

### *Sistema de circulación: anillos*

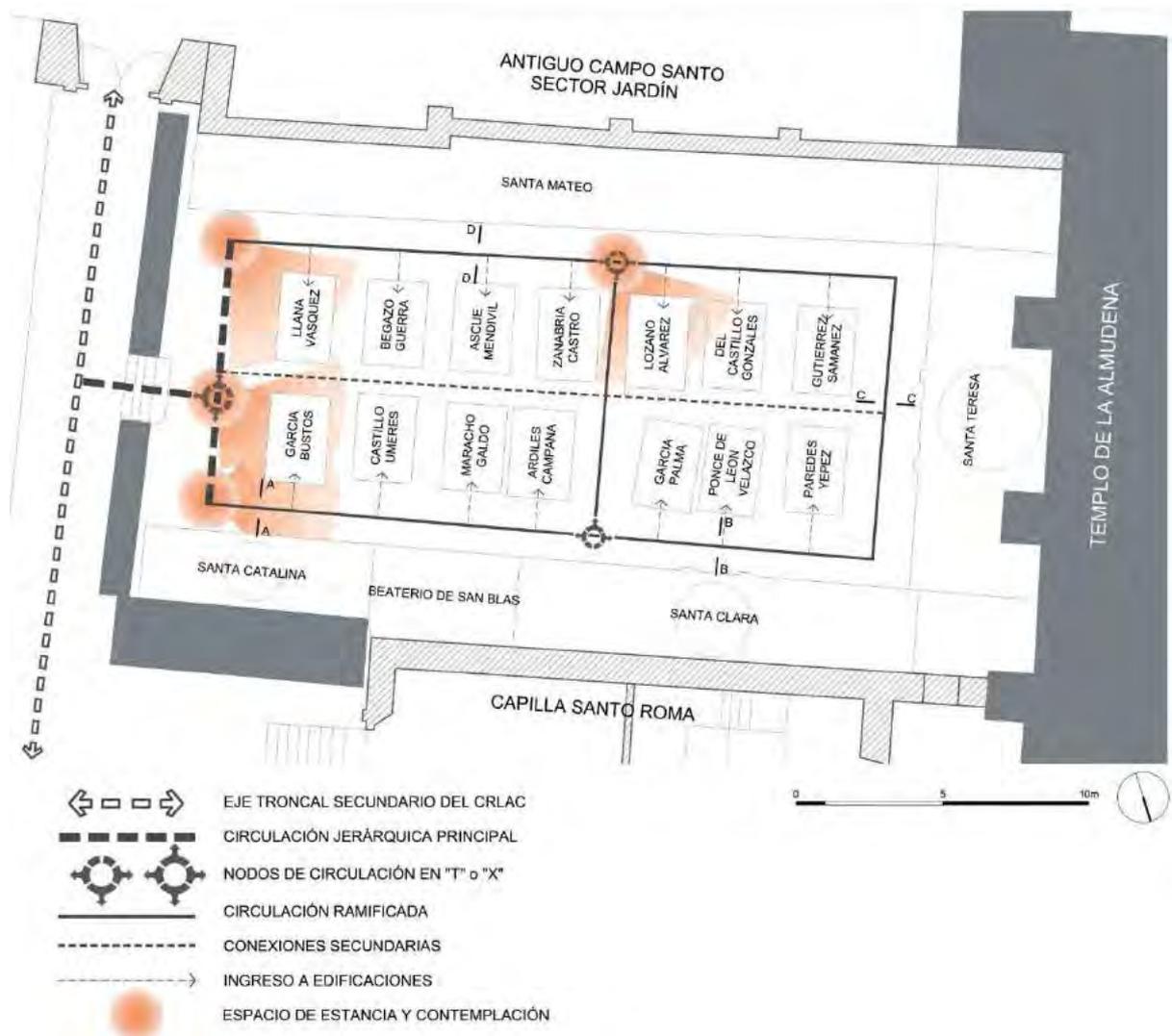


Figura 401. Plano del sistema de circulación interno del cuartel siete.

El sistema de circulación de este cuartel está relacionado y complementado con la grilla espacial analizada. La circulación periférica forma un anillo alrededor de los pabellones

límites y se tienen dos circulaciones centrales en el lugar donde se ubican los ejes de simetría. Las zonas de estancia se ubican en el eje próximo al ingreso y en el eje opuesto a los pabellones con cúpula, puesto que propician la distancia adecuada para contemplar los distintos ángulos de las cúpulas menores y la cúpula mayor. A continuación, se explicará la experiencia dada en el recorrido periférico, el cual integra los elementos identificados.

## 2) Relaciones

Las líneas de corte designadas de la A hasta la D, muestran el recorrido realizado. Se ha empezado por el lado de los pabellones religiosos con cúpula y culminado con el pabellón San Mateo.



*Figura 402. Fotografía tomada en un punto de estancia al sureste del eje de circulación principal. Se contempla la composición de volúmenes antiguos, cúpula del templo de La Almudena, capilla Santo Roma y muro del segundo claustro del exconvento hospital de Bellemitas.*



*Figura 403. Fotografía tomada en un punto de estancia al sureste del eje de circulación principal. Se contempla la cúpula de menor tamaño ubicada en el techo del pabellón Santa Catalina*

Después de subir los peldaños para ingresar al interior del cuartel, se llega al eje de circulación principal que alberga espacios de contemplación dirigidos hacia las cúpulas menores y a la cúpula del templo de La Almudena (Figura 402, Figura 403 y Figura 404). Del nodo de la circulación principal, se ramifican tres opciones de recorrido. La opción de la izquierda y la que se tiene en frente resultan poco atractivas. La primera opción presenta una cargada y redundante fachada de cuatro niveles en el pabellón Santa Mateo y la segunda presenta irregularidad en la nivelación del piso y está delimitado por las fachadas traseras de los mausoleos centrales (Figura 407).

Al dirigirse a la derecha, se encuentra una vereda pegada a los pabellones religiosos de Santa Catalina, Beaterio de San Blas, Santa Clara y Santa Teresa, los cuales conservan una altura uniforme de tres niveles, poseen cúpulas con alturas en gradiente y portadas de piedra en el centro de los volúmenes. Desde la vereda se puede observar la extensión del cuartel, la topografía ascendente en dirección al convento hospital de los Betlemitas y los mausoleos centrales de dimensiones regulares (Figura 404).



Figura 404. Fotografía panorámica tomada desde el punto de estancia en la vereda paralela al pabellón Santa Catalina sobre el eje de circulación principal.

Figura 405. Fotografía de la cúpula de tamaño mediano del pabellón Santa Clara.

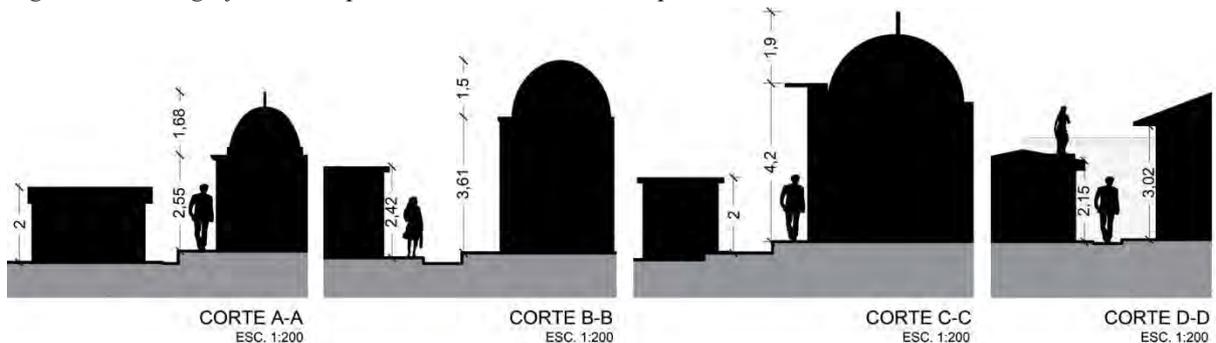


Figura 406. Corte A-A, entre el mausoleo Garcia Bustos y el pabellón Santa Catalina. Corte B-B, entre el mausoleo Ponce de Leon Velasco y el pabellón Santa Clara. Corte C-C, entre el mausoleo Gutiérrez Samanez y el pabellón Santa Teresa. Corte D-D, entre el mausoleo Ascue Mendivil y el pabellón Santa Mateo.

El camino pasa por el pabellón Santa Catalina, en cuyo techo reposa la cúpula menor dimensión (Figura 403 y Figura 406), de trazo geométrico irregular y angular, la cual está revestida con ladrillos y tiene una cruz de piedra en la cima. Después, se llega al pabellón Santa Clara con cúpula de tamaño mediano, redondez demarcada, nervios salientes y revestimiento con cerámica (Figura 405 y Figura 406). La cúpula de mayor tamaño y con mejor parecido a la cúpula del templo, está en el pabellón Santa Teresa, en el eje de simetría longitudinal del cuartel. El parecido reside en los nervios y el acabado hecho con retazos de

cerámicos claros que asemejan el acabado vidriado de la cúpula del templo (Figura 396, Figura 399 y Figura 406). Además, cuenta con una cruz de piedra en la cima.

El recorrido culmina en la circulación paralela al pabellón San Mateo (Figura 406 y Figura 408) y el regreso al nodo principal.



*Figura 407. Fotografía de la circulación central entre las dos hileras de mausoleos.*

*Figura 408. Fotografía de la circulación paralela al pabellón Santa Mateo.*

### **La legibilidad de los cuarteles**

La legibilidad de los cinco cuarteles estudiados puede determinarse comparando los elementos espaciales y formales encontrados en cada uno y por la facilidad de identificación de los mismos. Entonces los aspectos a considerar son: la visualización de la forma de la planta y de los límites del cuartel desde el punto de ingreso, la claridad en la organización espacial del interior, las formas de las edificaciones funerarias como puntos de referencia, la disposición franca de las opciones de recorrido como parte de un sistema de circulación articulado, y la conexión visual con las edificaciones del contexto.

El análisis de estos factores ha descubierto ciertas similitudes en la composición de los cuarteles que coinciden con la pertenencia a una misma manzana y por ende a la ubicación que poseen respecto al eje de la Vía Sacra y a los antecedentes históricos del lugar. Los cuarteles dos y cuatro, ubicados en el lado norte de la vía sacra poseen un menor nivel de legibilidad que los cuarteles uno y tres. Esto se debe a la dificultad para percibir la forma de sus plantas, ya que son irregulares y tienen callejones sin salida que se forman en algunas esquinas escondidas, a la aglomeración de volúmenes compactos, pesados y homogéneos que

forman los mausoleos y pabellones en zonas centrales, impidiendo mantener una conexión visual con el contexto y la consideración de alguno como punto de referencia.

Los cuarteles uno, tres y siete tienen una estructura más legible, puesto que poseen una forma y una retícula de organización espacial regular. Además, la grilla espacial que organiza los tres cuarteles tiene su origen en la estructura de contrafuertes del templo y el exconvento-hospital de los Betlemitas, lo que permite que a pesar de no tener una conexión directa y tener distintos sistemas de circulación, exista una compatibilidad formal en el núcleo del CALA. Asimismo, los tres espacios mantienen limpia la conexión con el contexto.

### **Los paisajes como elementos de imaginabilidad**

Habiendo pasado por la identificación y estructuración de la forma urbana de los cuarteles, se ha encontrado que la forma más idónea para determinar la imaginabilidad de los mismos es a través de la identificación de paisajes, puesto que éstos están contruidos a través de la percepción de los elementos que mejor representan la imagen de cada cuartel y calle, los cuales son parte no solo del grupo de elementos identificados anteriormente sino que también están relacionados con la dimensión cultural y natural del territorio. Entonces, los paisajes culturales proporcionan una figura holística de la interacción de múltiples elementos que ayudan a visualizar el potencial artístico que tiene cada cuartel.

En el recorrido por cada cuartel se ha podido notar que aquellos que tienen poca legibilidad parecen grandes, mientras que los que cuentan con una estructura ordenada se construyen en la mente más rápido y parecen más pequeñas de lo que son en realidad. Esto sucede con los cuarteles uno y tres que, aunque parecen pequeños, son los espacios que cuentan con mayor cantidad y variedad de paisajes y ostentando riqueza espacial. Mientras que, en los demás cuarteles, la cantidad de paisajes disminuye porque la estructuración espacial y composición de edificaciones no permite captar diversas visuales donde coexistan la variedad de elementos que componen un paisaje; por lo tanto, las pocas que se obtienen

están enfocadas en zonas o edificaciones específicas comunicando que justamente solo esos componentes del paisaje tienen una carga artística y son potenciadores de la identificación y recuerdo del lugar.

### 1) Primer paisaje por encima y en medio de la cruz en descenso

La vista que se tiene desde el espacio elevado del recibidor expone el primer paisaje interior con valor artístico del CRLAC (Figura 409). Esta vista permite visualizar y aprehender el espacio de los dos primeros cuarteles antes de recorrerlos. La perspectiva se ve dominada por la longitudinalidad del camino que se tiene en frente y por la ubicación de la línea de horizonte por encima del plano que desciende al interior del cementerio. Esta línea coincide con la terminación del muro perimetral que se divisa al fondo y con el travesaño horizontal de la cruz que remarca el punto de fuga, además que a partir de ella se puede dividir la vista en dos sectores y se comprende lo que está dentro de lo que está fuera del CRLAC.



*Figura 409. Fotografía del primer paisaje identificado en el CRLAC.*

Por encima de la línea de horizonte, se distingue un paisaje natural característico del territorio andino que complementa la composición de abajo. En el plano más cercano después del muro perimetral, se aprecian las copas de cuatro árboles, tres perfiles de montaña superpuestos uno detrás de otro y el cielo azul serrano como fondo que uniformiza el paisaje. Sin embargo, también se aprecian edificaciones de cinco y hasta seis pisos que corresponden

al tejido urbano del contexto, específicamente edificaciones en torno a la avenida Antonio Lorena del lado sureste. Es importante recalcar que esta avenida y sus alrededores tienen una pendiente de 4% a 8% en promedio, que va en dirección noroeste, por lo que edificaciones de gran altura en la parte baja afectan las visuales de la meseta en la que se encuentra el CRLAC.

Al respecto, el Reglamento del plan maestro del centro histórico del Cusco 2018 – 2028 clasifica el lado norte de esta avenida como Sector SPP-6 (Figura 410) con edificaciones de uso residencial y comercial de densidad media dentro del Área Circundante de Protección AE-II del centro histórico del Cusco, y admite 18m como altura máxima de las edificaciones, es decir, el equivalente a seis niveles de edificación. Es evidente que este parámetro urbano es insensible al carácter de ambiente urbano Monumental de todo el CALA, de modo que es necesario que se replanteen las alturas permisibles y la consideración del lado sur de la avenida comercial como parte del Área Circundante de Protección AE-II. En adición, sería importante preservar los árboles que se divisan en el fondo del paisaje y que pertenecen a la manzana contigua al CRLAC del lado de la calle Huayracalle, puesto que representan un elemento transitorio en la composición del plano superior e inferior del paisaje en mención.

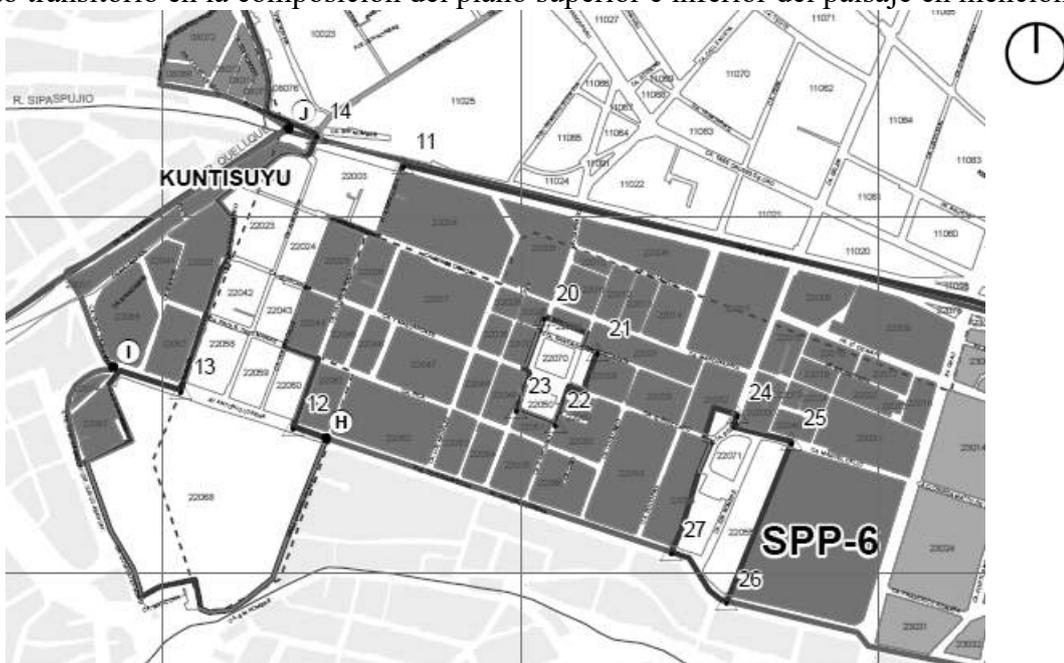


Figura 410. Sectorización de parámetros urbanísticos y edificatorios generales AE-II Fuente: PP-04 PMCH, 2018

El valor poético de este primer paisaje interior se confirma en la composición que nace por debajo de la línea de horizonte, en la línea de tierra. Aquí, se devela una estructura narrativa que vincula los componentes internos con los del contexto. El espacio acogido bajo la cúpula del CRLAC resulta ser el centro de la cruz que se forma con la intersección del eje de circulación de la vía sacra (sureste-noroeste) y con el eje del recibidor (noreste-suroeste).

## 2) Segundo paisaje, vínculo entre cúpulas

El segundo paisaje de valor artístico tiene como tema el cuartel número uno, ubicado en la macro manzana A. Se puede disfrutar de este paisaje gracias a la permeabilidad del límite que colinda con la vía sacra, direccionando la mirada hacia este sector, desde el espacio del recibidor y mientras se desciende por la rampa de ingreso (Figura 411).



*Figura 411. Fotografía del segundo paisaje identificado en el CRLAC.*

Asimismo, la cúpula del templo se implanta como imagen evocativa, de referencia y de gran peso, generando inmediatamente un vínculo invisible entre el espacio bajo la cúpula del recibidor y la cúpula del templo. El camino principal se percibe como una pausa entre los cuarteles izquierdo y derecho. De primera mano se identifican como elementos constantes los pabellones y las cruces, mientras que los elementos singulares son aquellos monumentos que ostentan alguna escultura y permiten dirigir mejor la atención, por lo que la variedad de formas del cuartel 1 incita a su recorrido.

### 3) Tercer paisaje, catedrales del silencio vinculadas por simetría

El tercer paisaje tiene como protagonista no solo el mausoleo Vargas Romainville, sino también la cúpula del templo de La Almudena, que se alza por encima de todas las alturas y comunica el poder de la iglesia. Estas catedrales del silencio están vinculadas a través de un eje que las organiza en el espacio y determina la simetría en el cuartel uno, es posible apreciarlas y valorarlas gracias a la permeabilidad de la barda perimetral y al espacio libre y prudente distancia entre el punto de observación y el mausoleo (Figura 412).



Figura 412. Fotografía del tercer paisaje identificado en el CRLAC.

### 4) Cuarto paisaje de cara a la fachada posterior

El cuarto paisaje (Figura 413) se percibe desde la plataforma en el sector de tumbas del cuartel 1 (Figura 259). Desde aquí se puede divisar la extensión y la cara posterior del cuartel, donde las esculturas se levantan entre las bases sólidas de los mausoleos y tienen como fondo uniforme y degradado, el cielo y, a lo lejos, la silueta de las cadenas montañosas que rodean el territorio cusqueño. Sin embargo, del mismo modo que en el primer paisaje, se asoman, de manera invasiva, los volúmenes de tres edificaciones de la avenida Antonio Lorena. En tal sentido, es necesario evaluar los parámetros urbanos de esta zona, para conservar el fondo

limpio y difuso que permite apreciar las obras de arte de los mausoleos y no desvirtuar el paisaje.



*Figura 413. Fotografía del cuarto paisaje identificado en el CRLAC.*

## **5) Quinto paisaje**



*Figura 414. Fotografía del quinto paisaje identificado en el CRLAC.*

El cuartel uno se divisa por entero desde el lado noroeste, donde se encuentra el tramo de canal histórico. Desde este ángulo, se puede apreciar el quinto paisaje (Figura 414), donde el mausoleo de Gamboa se presenta en el centro de la composición y en primer plano. Del lado izquierdo se tienen los mausoleos más grandes y representativos del cuartel, los cuales se alzan en el cielo cusqueño y conjugan con el paisaje natural. La vacuidad del lado derecho, donde se ubica el corredor principal de circulación interior, equilibra el peso del lado opuesto.

## 6) Sexto paisaje



Figura 415. Fotografía del sexto paisaje identificado en el CRLAC.

El cuartel dos es el escenario del sexto paisaje del CRLAC, éste se propicia en el sector donde existe mayor amplitud para comprender espacios de estancia y contemplación. El paisaje (Figura 415) expone los mausoleos más representativos del cuartel, ubicados en el área central, y presenta la forma de la cruz como recurso compositivo. Este elemento se repite como coronación en tres lugares y establece un claro contrastante de escala con la masividad de los volúmenes del mausoleo de Guerra, la cúpula del Templo de La Almudena y la plataforma de color negro del mausoleo de Mariscal Alosilla, lo que ayuda a equilibrar y alivianar el peso de la composición.

## 7) Séptimo paisaje



Figura 416. Fotografías del séptimo paisaje identificado en el CRLAC.

La ubicación y materialidad formal del ingreso del cuartel tres permiten apreciar el séptimo paisaje del CRALC con características únicas. Este paisaje (Figura 416) se percibe

desde un nivel superior a la línea de tierra, por lo que el ángulo del panorama se extiende y por primera vez se tiene a las líneas de horizonte interceptando los volúmenes del templo de La Almudena y del volumen de ingreso del CRLAC. Sobre el plano base se alzan las edificaciones de mayor altura y se perciben como elementos complementarios en la composición jerarquizada por los volúmenes de piedra y las cúpulas.

Este paisaje, permite observar la disposición de todo el cementerio y visualizar de mejor manera los espacios del CRLAC que están bajo el radio de influencia de la edificación religiosa, es decir, en el núcleo del CALA, estos son: el volumen de ingreso al CRLAC, el cuartel uno, el cuartel tres y la capilla Santo Roma.

### 8) Octavo paisaje



*Figura 417. Fotografías del octavo paisaje identificado en el CRLAC.*

A pesar de que el cuartel tres no cuenta con muchos mausoleos con valoración, es posible vislumbrar paisajes en los lugares donde se reúnen los existentes y se aúna el contexto. El octavo paisaje (Figura 417) viene protagonizado una vez más por las cruces, pero esta vez con mayor variedad de tamaños y con especial atención en la cruz de piedra sobre el cipo y en el arcángel Barachiel, con la iluminación a contraluz ambos elementos se alzan sobre la diafanidad del cielo.

### 9) Noveno paisaje

El único paisaje del cuartel cuatro tiene lugar en el espacio al lado del pabellón cilíndrico Domingo Savio, desde donde se puede ver el ingreso al cuartel, el muro pétreo limítrofe del

cuartel tres y la cúpula del templo. Este paisaje (Figura 418) se compone de elementos organizados en planos sucesivos, los cuales reflejan una estrecha relación por la coherencia de formas, materiales y texturas.



*Figura 418. Fotografía del noveno paisaje identificado en el CRLAC.*

#### **10) Décimo paisaje**

Finalmente, el espacio de estancia y contemplación inmediato al ingreso del cuartel siete permite vislumbrar el décimo paisaje (Figura 419), cuyo foco principal es la cúpula del templo, ubicada sobre la intersección del volumen del exconvento-hospital de los Betlemitas con la capilla Santo Roma. Debajo de estas edificaciones se disponen los pabellones religiosos del cuartel sobre los que se asientan las cúpulas menores, así como las cruces itinerantes.



*Figura 419. Fotografía del décimo paisaje identificado en el CRLAC.*

### **3.3. Evaluación de la autenticidad: síntesis del hecho arquitectónico como obra de arte**

La caracterización de la experiencia artística del hecho arquitectónico del CRLAC en sus cuatro dimensiones ha permitido precisar los rasgos trascendentales que lo definen como obra de arte. Los enunciados de las dimensiones de contexto urbano y de conjunto arquitectónico visibilizan el aporte del emplazamiento y de la implantación del edificio a la experiencia artística del hecho arquitectónico. La identificación de seis marcos en la dimensión objeto arquitectónico permite comparar el diseño arquitectónico original del CRLAC con el del modelo hispano de cementerios extramuros y reconocer la singularidad que ostenta cada uno por separado y en conjunto, ello en virtud del acondicionamiento a las preexistencias propias del lugar escogido en la ciudad de Cusco. Por último, la identificación de paisajes como indicadores de la imaginabilidad en calles y cuarteles expone los espacios y elementos que ostentan riqueza histórica, compositiva (unidad en la variedad) y simbólica.

De acuerdo a las Normas Operativas de las instituciones internacionales que regulan lo referente al patrimonio, la evaluación del grado de autenticidad de un bien cultural debe considerar la autenticidad en los materiales, en la manufactura o mano de obra, en el diseño y en la implantación (Guzmán y García, 2015; Feilden y Jokilehto, 2003).

En este entender, el estudio de la correspondencia entre los rasgos trascendentales del hecho arquitectónico y el significado que reflejan en la actualidad, así como el estado de evolución y conservación de los mismos, ha permitido identificar tres aspectos de autenticidad del hecho arquitectónico como obra de arte: (1) en el uso-función, (2) en el diseño, y (3) en el emplazamiento, es decir que, estos son los aspectos en los que el hecho arquitectónico es único y distintivo. La búsqueda de información sobre los antecedentes históricos y la caracterización de la experiencia artística desarrollada anteriormente, no brinda los datos necesarios para considerar la autenticidad en los materiales y en la mano de obra, puesto que para ello se requeriría de pruebas de estratigrafía histórica y estudios estructurales.

De manera que, la autenticidad del hecho arquitectónico se calificará sólo en relación a los aspectos encontrados.

### 3.3.1. Autenticidad en el uso-función

La tipología arquitectónica de cementerios extramuros surgió en la época de la Ilustración, como reforma para solucionar los problemas de insalubridad, epidemias y la falta de espacios para inhumación en atrios y templos, así como con una renovada visión de la muerte, “[...] se fue abandonando el concepto teológico cristiano del cementerio como espacio de humillación de reconocimiento de la finitud a través de signos que evoquen el *memento mori*<sup>49</sup>” (Moreno, 2005, p. 27) y se convirtió en un espacio de conmemoración del honor y la fama de los difuntos y de vocación cívica. Dicho esto, se puede decir que los cementerios tuvieron primeramente una función útil y posteriormente adquirieron una función simbólica.

En el caso del CRLAC, su función útil radica en haber sido proyectado como cementerio general de la ciudad de Cusco, es decir en haber sido el único espacio diseñado para albergar las defunciones de toda la población, la cual era cerca de 23 370 en 1846 (Paul Marcoy citado por Calvo, 2010). El CRLAC, como objeto arquitectónico, tuvo en consideración algunas configuraciones espacio-funcionales que la tipología fue adquiriendo en su devenir histórico como criterios para su planificación. Del Camposanto de Pisa de Giovanni de Simone de 1278 provienen los criterios de tener un ingreso principal en el lado menor del rectángulo y dos secundarios en el lado mayor, el cual se divide en tres partes iguales. Asimismo, los muros perimetrales, la disposición de caminos simétricos de sepulturas, el ingreso con pórtico cubierto y la existencia de una capilla para las misas fueron criterios espaciales y funcionales provenientes del modelo hispano de Francisco Requena para las colonias. No obstante, existe una característica que no fue considerada y que es

---

<sup>49</sup> Expresión latina que significa 'recuerda que morirás' y que designa un elemento o representación artística que sirven para recordar la inexorabilidad de la muerte. Oxford Languages

imprescindible para el óptimo funcionamiento del edificio, la habitación para el capellán y otros espacios de servicio; es por este motivo que en la actualidad se observan sectores, en el cuartel uno, muro perimetral noreste y otros espacios residuales, implementados improvisadamente para suplir estas falencias.

Esta situación no permite hablar de la autenticidad en la función útil puesto que el CRLAC no consideró todas las instalaciones que se requieren para su funcionamiento como unidad independiente.

Por otro lado, la función simbólica del CRLAC inicia en la necesidad de generar un impacto estilístico entre la población para fomentar el uso de la misma, aludiendo que al igual que los templos, debía percibirse como un “lugar sacralizado”, importante y digno para ser la última morada donde se dejaban los “restos mortuorios, o a los fallecidos de la sociedad cusqueña” (Calvo, 2010, p. 27); puesto que “el cementerio modificó la forma de enterramientos, pero no el patrón cultural de catolicismo imperante en la ciudad”(Calvo, 2010, p. 13), el cual se manifestaba en rituales funerarios y celebraciones de todo tipo. El impacto se logró con la escala predominante del volumen de la fachada y el estilo ecléctico de la misma, no obstante, también se procuró una analogía formal con la distribución en forma de cruz latina de los templos, y la permanencia de la jerarquización social en los cuarteles. De esta forma, se observa que el cuartel uno posee “importantes mausoleos de tradicionales familias cusqueñas, pertenecientes a la clase social hegemónica de la estructura social de la sociedad cusqueña, [...] verdaderos terratenientes, [...] ilustres magistrados” (Calvo, 2010, p. 28) e intelectuales de la época; mientras que el cuartel tres posee pabellones de algunas órdenes religiosas. Ambos espacios ostentan los elementos más históricos y representativos del CRLAC y están ubicados al lado del templo de La Almudena, por lo que se evidencia la función simbólica del espacio en relación a estar más cerca de la ‘salvación’ representada por el ábside y el templo de La Almudena.

En este sentido, el cementerio fue convirtiéndose en un lugar donde se preserva no solo los restos mortuorios de los fallecidos (función útil), sino también el recuerdo de sus personas, volviéndose así en un “ [...] museo mortuorio del Cusco antañón, [...] lugar de memoria de esta época cusqueña” (Calvo, 2010, p. 28) y que permite la conservación de las creencias y costumbres (uso) de la cultura funeraria cusqueña hasta la actualidad.

Asimismo, se ha estudiado la función simbólica de algunos elementos arquitectónicos y naturales en la construcción del significado cultural artístico de la experiencia de recorrer el hecho arquitectónico. El arco de Santa Clara, ha adquirido una nueva connotación como primer hito y umbral histórico que se atraviesa en el camino del *Cuntisuyu* con el objetivo de llegar al CRLAC, llegando a ser monumento de rememoración histórica y de la transición espacial y temporal que se experimenta con el cambio de la imagen urbana entre un sector y otro. La última plataforma de la plazoleta de La Almudena se concibe como explanada seca con carácter de antesala que recibe, acoge y prepara emocionalmente a las personas que van a pasar a las edificaciones que la rodean. La cruz y la topografía como orientadores simbólicos que se relacionan sinérgicamente para puntualizar el cambio de jerarquías espaciales del contexto urbano y, junto a los dos árboles de la antesala, el paso de la escala conjunto al objeto arquitectónico y la dualidad simbólica de la vida y la muerte en el inicio-fin/ascenso-declive de los caminos que los unen. Y finalmente, el eje procesional, los caminos de la plazoleta y los ejes troncales del CRLAC, los cuales simbolizan el ritual funerario necesario que se antepone para llegar a la cabida mortuoria, y constituye el elemento principal que conecta todas las dimensiones del hecho arquitectónico.

### **3.3.2. Autenticidad en el emplazamiento**

La autenticidad en el emplazamiento, implantación o entorno está vinculada a la relación del objeto arquitectónico (CRLAC) con el contexto urbano, la cual se sustenta en los requisitos de ubicación de la nueva tipología arquitectónica respecto a los poblados y

específicamente en los establecidos por la Prefectura del Cusco: en terreno distante, elevado, seco, con la fachada hacia barlovento (ventilado), donde existiese una capilla extramuros y al lado de un camino (ARC. Folio N°21 citado en Alvarez y Espinoza, 2004, pp. 71–74). En este sentido, la distancia de 1.5km entre la plaza de Armas y la plazoleta de La Almudena estaba dentro del rango considerado como “alejado de la población”, en tanto que el cementerio del Real Sitio de la Granja de San Idelfonso de 1784 (modelo para los primeros cementerios españoles) también estaba ubicado a 1.5km de la población (Muñoz, 2017) y el cementerio Presbítero Maestro de 1808 a 2km del centro de Lima (Joffré, 2004).

Por otro lado, la caracterización de la experiencia artística del hecho arquitectónico ha revelado que la percepción de lejanía se presenta a través del cruce de ciertos límites físicos y perceptuales; unos de origen natural y otros con origen en la idea, teniendo como pauta urbana la presencia de arco umbrales en el recorrido de 1.5km del eje procesional. De este modo, se tienen tres elementos que materializan los límites como referentes de localización: (1) el arco de Santa Clara, ubicado en la primera delimitación que demarcó el interior del exterior de la ciudad en la etapa de transición (1534-1560) con la implementación de las parroquias como unidades organizativas, (2) el puente de La Almudena, cuya materialidad física, cambiante en el tiempo, cruza en altura la depresión del antiguo río *Chunchulmayu*, actual avenida del Ejército y articula el núcleo del centro histórico con el barrio de *Chaquilchaca* o *Chimba*, y por último (3) el ramal del *Qhapaq Ñan* que lleva a la zona arqueológica de *Qhataqasapatallaqta* al suroeste de la ciudad, el que sirvió de límite para el emplazamiento del CRLAC y que cruza en su camino el río *Qorimachaqwayniyoc*.

Sin embargo, respecto a la conservación y evolución del tramo del eje procesional de 1.5km es necesario resaltar que se ha encontrado que, a mayor distancia entre las urbanizaciones y la plaza de Armas de la ciudad, existe mayor descuido y menor respeto por la armonía del perfil urbano, esto se evidencia en las edificaciones de la calle Almudena.

Como parte de la autenticidad en el emplazamiento, también se encuentran las características singulares del Conjunto Arquitectónico de La Almudena, especialmente de la plazoleta de La Almudena declarada como Ambiente Urbano Monumental, donde a través de la recreación de dos caminos antiguos que la cruzaban, es posible experimentar, subiendo por el primer camino, la escenografía monumental que acontece en el lado del núcleo del CALA de la explanada; y la sorpresa de encontrar la majestuosa cúpula del templo de La Almudena desde el interior del cementerio cuando se sigue el segundo camino. Este espacio alberga edificaciones de distintos periodos de construcción y estilos arquitectónicos, sin embargo, la composición de umbrales (arcos y árboles), cúpulas etéreas, y demás elementos arquitectónicos aportan dinamismo y uniformidad al conjunto.

En este entender, a pesar de que el progresivo crecimiento de la ciudad ha incorporado al CRLAC dentro de su configuración y que se han adicionado nuevos sectores al bloque patrimonial, se observa que la autenticidad en el emplazamiento está presente; puesto que existen elementos que permiten el reconocimiento de dicha transformación en todas las dimensiones del hecho arquitectónico.

### **3.3.3. Autenticidad en el diseño**

La autenticidad en el diseño del hecho arquitectónico está referido a las particularidades que la concepción arquitectónica adquirió a partir de la adaptación de cada marco, entendido este como elemento que configura espacios, experiencias y recorridos y que fue influenciado por las características de la tipología del modelo hispano, a las preexistencias del emplazamiento inmediato en el que se ubica, así como la imagen que fue adquiriendo cada cuartel conforme se iba poblando con edificaciones funerarias.

La antigüedad y escala del primer marco, el árbol de Pisonay frente al volumen de ingreso, recrea la atmosfera antigua y natural que suscitaba al aproximarse a un cementerio

extramuros y asimismo, constituye un hito histórico al ser vestigio del conjunto de árboles que existía en el contorno noreste del CRLAC.

La distintividad del segundo marco, el volumen de ingreso del CRLAC, radica en la correspondencia geométrica de su diseño en planta y en fachada con las dimensiones de las crujías del segundo claustro del Exconvento-hospital de los Betlemitas y por consiguiente con el ancho de la nave del templo de La Almudena; pero al mismo tiempo la fachada conserva el juego de alturas propuesto por el modelo hispano. A pesar de que algunos elementos de la estructura del volumen se han perdido; como los pináculos encima de los muros de piedra de la fachada del lado este de la cúpula<sup>50</sup>, la unicidad e historicidad se mantiene y es reconocida por la población.

El espacio de recepción en el volumen de ingreso (tercer marco), se caracteriza por ser un umbral suspendido en una altura intermedio, entre la pendiente ascendente de la plazoleta y el descenso hacia el interior del CRLAC, que permite el *continuum* espacial y que está cubierto por una cúpula sobre pechinas que potencia el carácter sagrado del lugar, emulando con menor jerarquía la cúpula del templo de La Almudena. Estas características, provenientes de las preexistencias, lo diferencian notoriamente del modelo hispano.

El cuarto marco, constituido por las dos calles troncales del CRLAC, presenta una configuración asimétrica, producto de su adaptación al cementerio primigenio y demás edificios preexistentes del CALA, y una intersección en forma de cruz en el último tercio. Recorrerlo permite percibir toda la extensión del cementerio; cada brazo de la circulación presenta un final remarcado con un elemento simbólico que completa la experiencia espacial. La calle troncal principal denominada “Vía Sacra” es la primera extensión al interior del CRLAC del recorrido procesional del centro histórico del Cusco y la más importante por su función, historia, simbolismo y dinámica imagen urbana.

---

<sup>50</sup> Se puede notar a partir del estudio de la simetría de la fachada y algunas fotos antiguas.

La capilla Santo Roma como quinto marco, al ser un elemento previo a la concepción del cementerio general, presenta características únicas y no relacionadas con la capilla que propone el modelo hispano. Tiene una planta rectangular y fachada con cuadrado perfecto de lado de *7.70m*, medida que tiene origen en la distancia entre dos de los contrafuertes del exconvento hospital de los Betlemitas.

El sexto marco constituido en los dos umbrales que sirven para conectar el CRLAC con el sector de “El Calvario” y el antiguo Campo Santo ahora denominado sector “Jardín” se perciben como monumentos que rememoran la configuración primigenia y como umbrales temporales que visibilizan distintas épocas de construcción.

El marco general que engloba los descritos anteriormente, tiene la forma de una L configurada orgánicamente, en el sentido de que es fruto de la adaptabilidad arquitectónica que ha estructurado el núcleo del CALA y teniendo como premisa los requerimientos espaciales y formales expuestos en el modelo hispano de cementerios extramuros de Requena.

Por otro lado, el **cuartel uno** presenta una estructura formal legible y se percibe como el cuartel con mayor número de paisajes y por consiguiente con mayor *imaginabilidad*<sup>51</sup> del cementerio; esto se debe a los siguientes aspectos:

- A la ubicación delimitada por el templo de La Almudena y el volumen de ingreso del CRLAC, los que marcan una escala y textura de contraste.
- Al gran porcentaje de área verde que posee en comparación al resto de cuarteles,
- Al menor porcentaje de área construida
- Al demarcado umbral de ingreso que se interrelaciona con las edificaciones interiores para comunicar su rol.

---

<sup>51</sup> Lynch (año), hace referencia a la facilidad de recordar.

- A la pertinente grilla espacial que ubica los mausoleos históricos y más icónicos en el eje de los contrafuertes, establece un eje de simetría y establece un ritmo en la imagen de la fachada del cuartel.
- A los mausoleos Latorre Romainville, Vargas Romainville, Caparó Calle, Gamboa y la cripta de Luna Lomas que, por su profusa arquitectura, de gran detalle y riqueza escultórica, conforman el perfil más resaltante y trascendental.
- A los tramos de canales históricos que comunican su historicidad y son accesibles gracias a la amplitud que las edificaciones cercanas han respetado.
- A los cuatro recorridos acompañados de vegetación, que se ramifican al interior del cuartel y permiten experimentar cambios de escala, de nivel, de textura de piso y de tipologías funerarias, dirigirse a espacios de estancia y contemplación donde se reafirma la unidad en la variedad de paisajes.

No obstante, toda esta riqueza difiere en algunos sectores del cuartel, como en el espacio final del cuarto recorrido, donde existe una adecuación informal de espacios de servicio en una zona aledaña a las criptas del templo. Asimismo, se observa un mausoleo inconcluso y un cartel publicitario en la línea de fachada, los cuales perturban la armonía del espacio con su incorrecta ubicación y diseño. De esta manera, se sugiere la recuperación de estos espacios, así como la conservación de áreas verdes y edificaciones funerarias con valoración, para preservar la historia y la experiencia artística del lugar.

El **cuartel dos** no tiene la legibilidad ni la imaginabilidad que ostenta el cuartel uno, dado que presenta una planta irregular y un área centralizada de mausoleos proyectados sin concepto de vacío, es decir ocupando el mayor volumen permitido posible; por lo que la imagen resulta compacta y poco atractiva. De lo que sí se puede hablar en este cuartel es de elementos con valor histórico y riqueza artística, tal es el caso de los mausoleos de Guerra, Marmanillo Yabar, Garmendia Nadal y Velasco Astete, así como de los espacios de estancia

y contemplación que se generan en torno a ellos, desde los cuales se logra componer paisajes dirigidos hacia los edificios históricos y monumentales.

El **cuartel tres** es el más grande de todos, presenta una estructura ordenada, legible e imaginabilidad vigorosa. Sin embargo, no cuenta con áreas verdes ni mausoleos sobresalientes, de manera que su representatividad se debe a los siguientes factores:

- Está ubicado en la esquina formada por el ábside del templo y la capilla Santo Roma por lo que posee escalas y texturas contrastantes y una ubicación jerárquica en la planta del CRLAC,
- Conserva el diseño original del pavimento, canales que bordean el cuartel y un tramo de canal que recibía y conducía las aguas pluviales del templo de La Almudena, de modo que su carácter histórico es indudable.
- Ostenta el umbral de ingreso más peculiar del cuartel, dada su anchura, muros escalonados laterales y la invitación inmediata a disfrutar del paisaje a una altura superior a la del plano del suelo. Asimismo, se alinea y complementa con el punto focal establecido por el pabellón circular Domingo Savio del cuartel del frente.
- La organización espacial es clara y fácilmente aprehensible puesto que toma de referencia las edificaciones preexistentes (capilla Santo Roma y templo de La Almudena), el eje de simetría divide claramente el cuartel en dos y coincide con el corredor central de contemplación, desde donde se pueden apreciar todos los mausoleos.
- Posee pabellones de piedra de tres niveles que rodean y uniformizan los límites del cuartel, de los cuales destaca el pabellón de los Canónigos de estilo neoclásico por la repetición de columnas pareadas y la modulación racional que posee.

- El mausoleo de Aguilar Astete y la cruz mayor de piedra destacan por su altura y esbeltez frente a los mausoleos de menor tamaño, estas son visibles y accesibles desde el eje de contemplación central.
- El mausoleo de La Barra imprime misterio y aporta valor histórico al cuartel, dado que por el año de 1857 grabado en su fachada se considera el más antiguo del cementerio. Asimismo, posee una ubicación privilegiada frente al ábside del templo, siendo conocido en la población cusqueña por ser objeto de superstición por los ritos y prácticas que se realizan en él.
- La diversidad de escalas y los quiebres en los recorridos cerca al templo, permite experimentar sensaciones distintas.

El valor histórico y potencial artístico de este cuartel contrasta con la altura de los pabellones construidos en los límites hacia el lado de los ejes troncales, así como con el diseño de algunos mausoleos que presentan colores saturados, formas compactas y ornamentos disimiles entre sí, por lo que debería haber una reglamentación especial para evitar la aglomeración y saturación.

El **cuartel cuatro** tiene una forma irregular que complementa la del cuartel dos, posee callejones sin salida, espacios residuales en las esquinas, un gran porcentaje de altos pabellones y cambios de nivel en la topografía; por lo que su estructura es poco legible y genera confusión. El cuartel como conjunto no posee riqueza espacial, pero existen dos elementos que por sí mismos son valiosos, incentivan la identificación de paisajes en su entorno, y están ubicados en el eje de simetría del cuartel; ellos son el pabellón cilíndrico Domingo Savio y la estructura que delimita el umbral de ingreso al cuartel. En estos elementos se observa una coherencia de formas con las edificaciones monumentales, por lo que se deben conservar y preservar para el futuro.

El **cuartel siete** colinda con edificaciones monumentales preexistentes, presenta una estructura legible y fácilmente imaginable, sin embargo, se observa la carencia de riqueza espacial en vista de un mayor porcentaje de área construida en comparación a otros cuarteles, aglomeración de mausoleos en la zona central y el desplazamiento de la circulación a la zona perimetral. De este modo, el potencial artístico no se presenta en todo el cuartel sino solo en los pabellones de Santa Teresa, Santa Clara y Santa Catalina, los cuales uniformizan dos lados del perímetro del cuartel con su altura homogénea de tres niveles, materialidad pétreo y cúpulas menores; así como en las visuales que de estos y del contexto se tiene, desde la circulación principal interior.

### **3.4. Interpretación del significado cultural artístico**

La interpretación del significado cultural artístico del CRLAC se da a través del reconocimiento de su aporte a la historia de la ciudad y de su importancia cultural como un hecho arquitectónico:

(1) Que está compuesto no solo por el edificio republicano aislado y por las calles-cuarteles y monumentos funerarios interiores sino también por el Conjunto Arquitectónico de La Almudena (Ambiente Urbano Monumental) que ha condicionado su diseño particular y lo acoge como parte imprescindible de su configuración orgánica, y por el contexto del Centro Histórico de la ciudad que lo respalda y articula históricamente como polo cultural del eje procesional.

(2) Que tiene la capacidad potencial de ser una obra de arte, en cuanto la población y demás actores afines al bien patrimonial reconozcan los rasgos trascendentales que ha ido adquiriendo en su devenir histórico hasta el momento actual, a través de la experiencia artística de todas las dimensiones del hecho arquitectónico, de manera que, su potencial artístico no reside en un solo momento histórico, sino en la percepción completa que se hace de él y su evolución en el presente.

(3) Que como espacio planificado para cumplir la función primaria de albergar difuntos, puede dejar de ser visto como un lugar puramente externo, prohibido e idealizado solo con la idea de la muerte, y pasar a ser un puente entre el pasado y el futuro, una estructura viva junto a los demás componentes del hecho arquitectónico, donde se den encuentros culturales y sociales sin dejar de conservar la sacralidad y el prestigio que individualiza y valida la existencia de las personas y que lo caracteriza como una institución representativa de la sociedad.

(4) Que como producto cultural tiene una imponente carga identitaria, y que vinculado a su potencialidad como obra de arte, tiene la capacidad de construir recuerdos colectivos vividos (memoria social), dar seguridad emotiva, educar la experiencia estética por medio del conocimiento artístico, y con ello incentivar el sentido de pertenencia con el bien cultural, fortalecer el vínculo hombre-ciudad y acceder a la cultura y la espiritualidad de la sociedad cusqueña.

(5) Que está sumergido por el crecimiento de la ciudad y que, dada su ubicación colindante con el límite de la quebrada *Qorimachaqwayniyoc*, se visualiza su papel como puente histórico, urbano y cultural entre los barrios de Almudena y Belén con la A.P.V. Dignidad Nacional y la A.P.V San Antonio, en tanto que posee un valor educativo que puede coadyuvar a fomentar actividades que estimulen la asimilación de conocimientos del bien patrimonial, el intercambio cultural de los grupos sociales en torno al territorio y ser escenario de nuevas expresiones culturales.

## CAPÍTULO IV

### CONCLUSIONES

GENERAL: En base a la investigación realizada a través del marco metodológico y modelo teórico propuesto, se llega a la conclusión general de validar la hipótesis la cual consiste en que el valor artístico del Cementerio Republicano de La Almudena del Cusco como **hecho arquitectónico** se encuentra en su reconocimiento como **obra de arte**, a través de la **experiencia artística** de los rasgos trascendentales que poseen las dimensiones del hecho arquitectónico, en la **autenticidad** de su función simbólica y en el **significado cultural artístico** que connota y se interpreta en la actualidad, a lo cual se añade, en tanto a la autenticidad, los aspectos de emplazamiento o implantación y diseño; ya que, la función simbólica es una característica perceptible y que no requiere de un proceso analítico complejo.

Esta afirmación se detalla a través de las siguientes conclusiones específicas:

PRIMERO: En cuanto al contexto histórico, cultural y urbano que determinó y condicionó la creación del hecho arquitectónico.

El contexto **histórico** se sitúa en la época de la ilustración, de las reformas borbónicas de tipo sanitario, político, eclesiástico, urbano y administrativo de mediados del siglo XVIII e inicios del siglo XIX y de una serie de ordenes reales ideadas en Europa por la Corona Española, que expresaban su preocupación por la salud pública a causa de las epidemias y el hacinamiento de difuntos en los templos, y que proponían la creación, ubicación, diseño, uso, y gestión de cementerios fuera de las ciudades, siendo, específicamente, la real cédula del 26 abril de 1804, la que contiene el plano de cementerios extramuros para las colonias, elaborado por Francisco Requena y en base al modelo de atrio ampliado.

El contexto **cultural** se caracteriza por una ruptura de la hegemonía eclesiástica en torno a los espacios de inhumación y por ende, por un cambio de mentalidad sobre los templos como

único lugar sagrado y digno de enterrar, aspecto que pudo darse gracias a la cercanía y analogía formal con los espacios religiosos, en términos de distribución simétrica en forma de cruz, estratificación social gracias a la aprobación de mausoleos, bóvedas y demás elementos artísticos que se oponían a la homogeneidad, escala monumental y apariencia imponente.

El contexto **urbano** tubo un desarrollo inicial influenciado por la topografía e hidrografía del territorio, desde la organización Inca se estableció una jerarquización social a través de anillos concéntricos descendientes, delimitados por ríos y con núcleo en la *Haucaypata*. El sector de estudio perteneciente al barrio periférico de *Chaquillchaca* o “chimba” fue percibido como uno de los más alejados, dado que estaba delimitado por el río *Chunchulmayu* y la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc*, se unía al núcleo a través del camino al *Contisuyo*, y estaba ubicado en una zona más elevada. La institucionalización de una de las cinco primeras parroquias en el barrio periférico contiguo, *Cayoacachi* (Belén), establece la primera organización urbana en el sector. Posteriormente se suma, la parroquia de Santiago, la del Hospital de Naturales (San Pedro) y finalmente la viceparroquia de La Almudena, siendo esta última la primera organización espacial del barrio de *Chaquillchaca*. La conformación de edificaciones religiosas del templo de Belén, Santiago y La Almudena dieron lugar a tejer la trama urbana de todo el sector circundante. Sin embargo, es el convento-hospital de los Betlemitas, el que por su permanencia física condicionó la creación del conjunto arquitectónico, dado que a este se acondicionaron el actual templo y el CRLAC. En consecuencia, la premisa de organización conllevó a que los límites se fueran estableciendo de manera centrifuga respecto al núcleo, por lo que el proceso de formación de la trama y tejido urbano del sector ha estado configurado por un proceso gradual y prolongado en el tiempo.

Es así que, entendiendo que el contexto histórico, cultural y urbano responde a un transcurrir de tiempo y no a una fecha determinada, **se puede concluir** que lo que determinó

y condicionó la creación del hecho arquitectónico estudiado, se da en el periodo entre (1) la influencia de la hegemonía eclesiástica en la organización del espacio urbano, en el ejercicio de varias funciones administrativas y en la mentalidad de la población y, (2) la independencia y autonomía del Estado respecto a la Iglesia Católica, a razón de una serie de reformas propias del siglo de las luces y guiadas por el signo de la racionalidad; y en un (3) territorio cuya primera organización se jerarquizó de acuerdo a las características topográficas e hidrográficas particulares.

SEGUNDO: En cuanto a los rasgos trascendentales que caracterizan la experiencia artística del hecho arquitectónico y que permiten su reconocimiento como obra de arte.

En la experiencia artística de la dimensión **contexto urbano**, llevada a cabo en el segmento ascendente de 1.5km del eje procesional, desde la plaza de Armas hasta la plazoleta de La Almudena, se evidenciaron dos tramos con funciones importantes para el reconocimiento como obra de arte. El recorrido del primer tramo perteneciente al eje de expansión colonial *Contisuyo* que conecta directamente el puente y barrio de La Almudena o “*chimba*” con el centro y núcleo de la ciudad, permitió (1) identificar y recrear el devenir histórico de los dos límites urbanos que contribuyeron a percibir el emplazamiento del CRLAC como “extramuros” (fuera de la ciudad), y (2) reconocer que el concepto de separación de estos límites, sin importar su origen, trascendió al de umbrales de transición espacio-temporal en el proceso natural de expansión urbana, los cuales son remarcados y materializados por el elemento arco, que además de pautar el recorrido, también se presenta en las estructuras arquitectónicas que se superponen a los dos límites, el arco de Santa Clara y el puente de La Almudena. El recorrido por el segundo tramo que une el puente de La Almudena con el conjunto arquitectónico, permitió reconocer que el ramal del *Qhapaq Ñan*, la quebrada de *Qorimachaqwayniyoc* y la capilla Santo Roma fueron las coordenadas específicas para ubicar el CRLAC.

En la experiencia artística de la dimensión **conjunto arquitectónico**, (1) se reconoció la función de la plazoleta de La Almudena no solo como espacio público y de transición, sino también como espacio histórico que acoge dos caminos importantes que, dan continuidad a los rituales y recorridos tradicionales del eje procesional, y a través de los cuales se contempla la riqueza compositiva del conjunto arquitectónico: la armonía y jerarquía de arcos, el dialogo de las dos cúpulas y la tensión de planos en la esquina donde se yuxtapone el volumen del cementerio a la nave del templo, presentando a manera de presagio, la sinergia espacial y formal que se suscita al interior del CRLAC. (2) Se percibió una dialéctica sinérgica entre los desniveles del territorio cusqueño y la ubicación de la cruz en el recorrido desde el puente de La Almudena hasta el interior del CRLAC, por lo que se registró la función de los elementos como orientadores simbólicos del recorrido procesional desde la esfera urbana hasta la esfera privada de la cavidad mortuoria. Y finalmente, a través del análisis histórico, estructural y geométrico de las edificaciones del templo y el exconvento-hospital de los Betlemitas, (3) se encontraron elementos que confirman la adecuación del actual del templo de La Almudena al segundo claustro y que afianzan la posibilidad de adecuación del CRLAC a los jardines, huertos y cementerio primigenio de los Betlemitas; también se ha encontrado que la forma de la cruz latina es el elemento compositivo del núcleo del CALA y la génesis formal del CRLAC.

En la experiencia artística de la dimensión del **objeto arquitectónico**, se percibió que su singularidad radica en la correspondencia y las diferencias que existen entre los componentes o ‘marcos’ del modelo hispano de cementerios extramuros de Francisco Requena y la adaptación de estos a las preexistencias del lugar; por lo que se ha identificado el árbol de Pisonay como hito histórico del espacio de transición, la arquitectura teatral del volumen de ingreso como aquella que busca enaltecer la muerte, el espacio de recepción del volumen de ingreso como escenario y umbral suspendido entre la antesala y el interior del edificio, las

dos calles troncales convergentes en una cruz como límites tipológicos y recorridos principales, la capilla Santo Roma como uno de los espacios que dotó sacralidad y ordenó la composición interna del cementerio, los ingresos secundarios como umbrales temporales que permiten visibilizar las distintas épocas de construcción, y por último, el marco general que engloba todo cuya forma irregular orgánica es fruto de la adaptación a las edificaciones preexistentes.

Por otro lado, en la dimensión **calle-cuartel**, habiendo delimitado el estudio a los dos ejes troncales y a cinco cuarteles con base en el núcleo del CALA, cuyo extensión tiene un radio de 50m respecto a la cúpula del templo de La Almudena, la experiencia artística descubrió legibilidad en los dos ejes troncales y en los cuarteles N°1, N°3 y N°7, dado que los ejes cumplen su función como organizadores de circulación y este grupo de cuarteles presenta una organización regular y grilla espacial basada en los contrafuertes del templo y exconvento-hospital de los Betlemitas que les confiere semejanza compositiva como conjunto en el núcleo del CALA. Sin embargo, la falta de conocimiento sobre las características espaciales, formales y simbólico-expresivas que han venido identificando el cementerio y el hecho arquitectónico, han configurado un contraste en la imaginabilidad entre los cuarteles N°1 y N°3, con mayor calidad y cantidad de paisajes, y los cuarteles N°2, N°4 y N°7, donde el espacio como tal, no posee cualidad artística sino solo algunas edificaciones funerarias y vistas seleccionadas (Ver anexo 2). Es así que, la forma e imagen de los cuarteles son el resultado del permanente cambio y transformación producido de las necesidades y requerimientos sociales, de los complejos grupos que la generan y por lo tanto, la concreción de lo construido en los cuarteles refleja características de la sociedad que intervino en ella.

Por lo tanto, frente a lo planteado de manera específica sobre la posibilidad del valor artístico presente únicamente en los cuarteles N°1, N°3 y N°7 (ver p. 13), se manifiesta que bajo el análisis de los criterios de legibilidad e imaginabilidad, sólo los cuarteles N°1 y N°3

poseen valor artístico como espacios delimitadores, y que, es el espacio del cuartel N°1 el que presenta mayores cualidades artísticas (Ver anexo 2), puesto que la experiencia artística en este lugar, se nutre de la permeabilidad del límite norte y del contraste imponente de los muros pétreos del templo y el volumen de ingreso del CRLAC, del umbral de acceso dispuesto simétricamente, de la armónica disposición de edificaciones funerarias respecto a los ejes ordenadores que parten de los contrafuertes del templo, de cuatro recorridos principales que, se ramifican y presentan espacios de estancia, áreas verdes, desniveles, variedad de texturas, escalas y tipologías de edificaciones funerarias, así como de vívidos paisajes y del aporte histórico que dan los canales adyacentes al templo.

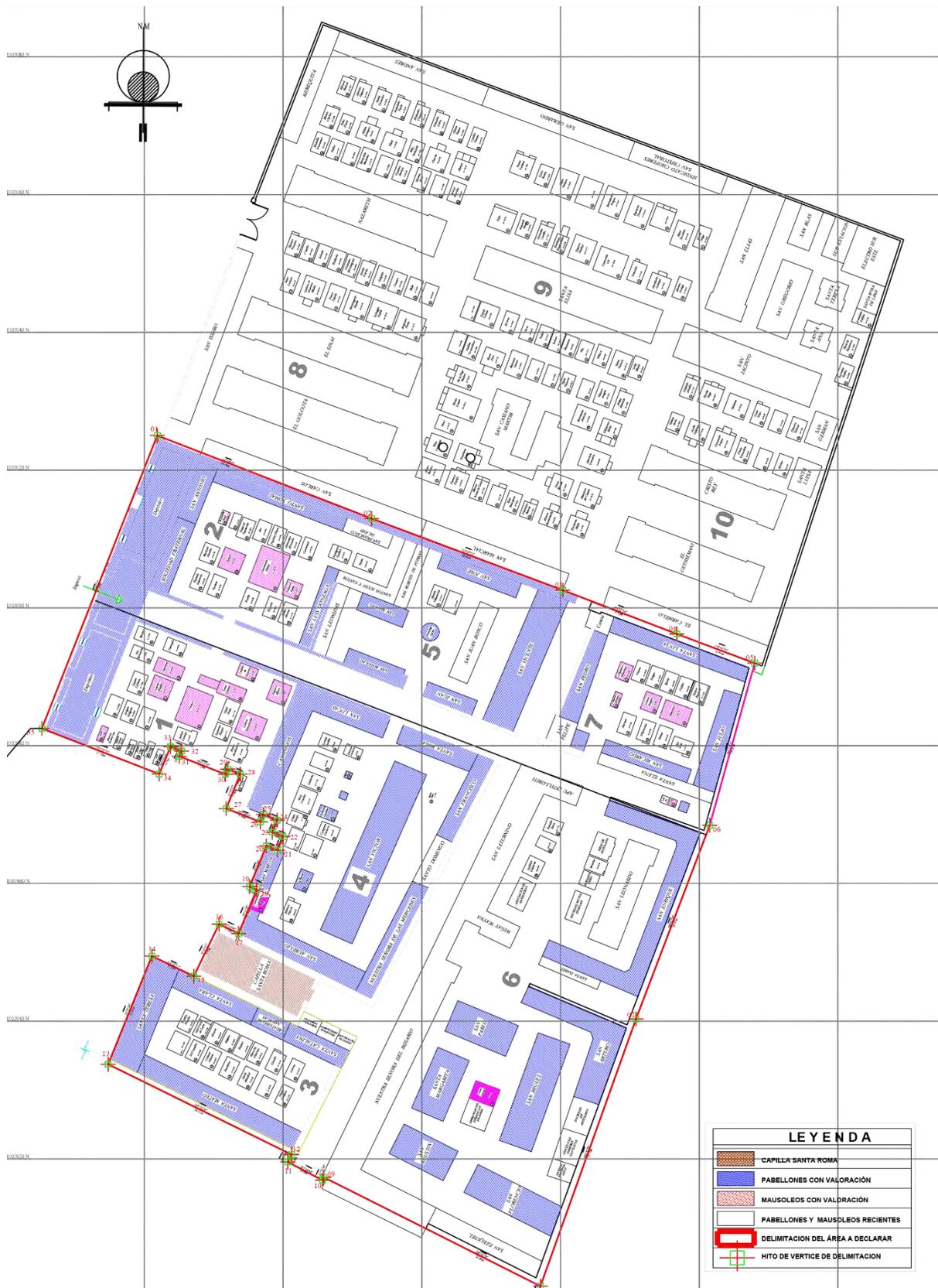
En este sentido, **se concluye que** tanto el emplazamiento urbano como el conjunto arquitectónico y la configuración interna del CRLAC no solo cumplieron con los requisitos de ubicación y diseño del modelo hispano de cementerio extramuros, sino que, en su aplicación al territorio cusqueño, adaptación a las preexistencias del lugar y evolución paralela al crecimiento de la ciudad, adquirieron características únicas que enriquecen la experiencia artística del hecho arquitectónico; por lo que, en la relación objeto arquitectónico con las dimensiones-escalas que lo acogen (1) se percibe la dimensión sistémica del hecho arquitectónico: el CRLAC no es un cuerpo independiente, está vivo gracias a las relaciones y experiencias que lo unen con el resto de la ciudad, y (2) se fundan las raíces o extensiones de la existencia particular del hecho arquitectónico como obra de arte en la actualidad.

TERCERO: En cuanto a la evaluación de los aspectos que definen la autenticidad (unicidad y distintividad) del hecho arquitectónico como obra de arte, se concluye que el hecho arquitectónico posee: (1) autenticidad en la función simbólica puesto que los elementos identificados en la experiencia artística de cada dimensión-escala, connotan un significado que trasciende su función útil y ayuda a entender la realidad, (2) autenticidad en el emplazamiento e implantación puesto que a pesar de que el CRLAC ha dejado de percibirse

como fuera de la ciudad, y ahora es parte del centro histórico y punto final del eje procesional, aún se puede percibir el respeto de los requisitos de ubicación impuestos por el modelo hispano y por las autoridades, la adecuación al territorio, y la transformación de todas las dimensiones del hecho arquitectónico, y (3) autenticidad en el diseño puesto que la concepción arquitectónica del CRLAC presenta siete marcos arquitectónicos, dos cuarteles (Nº1 y Nº3), diez paisajes y varios monumentos funerarios que demuestran una riqueza artística fruto de la adaptación del modelo hispano a las preexistencias del promontorio de La Almudena y el uso continuo del CRLAC a lo largo del tiempo. En este sentido, es importante preservar los elementos tangibles e intangibles identificados en la presente investigación, así como revitalizar aquellos sectores con potencial, pero descuidados por las autoridades competentes (Ver plano resumen en Anexo 2).

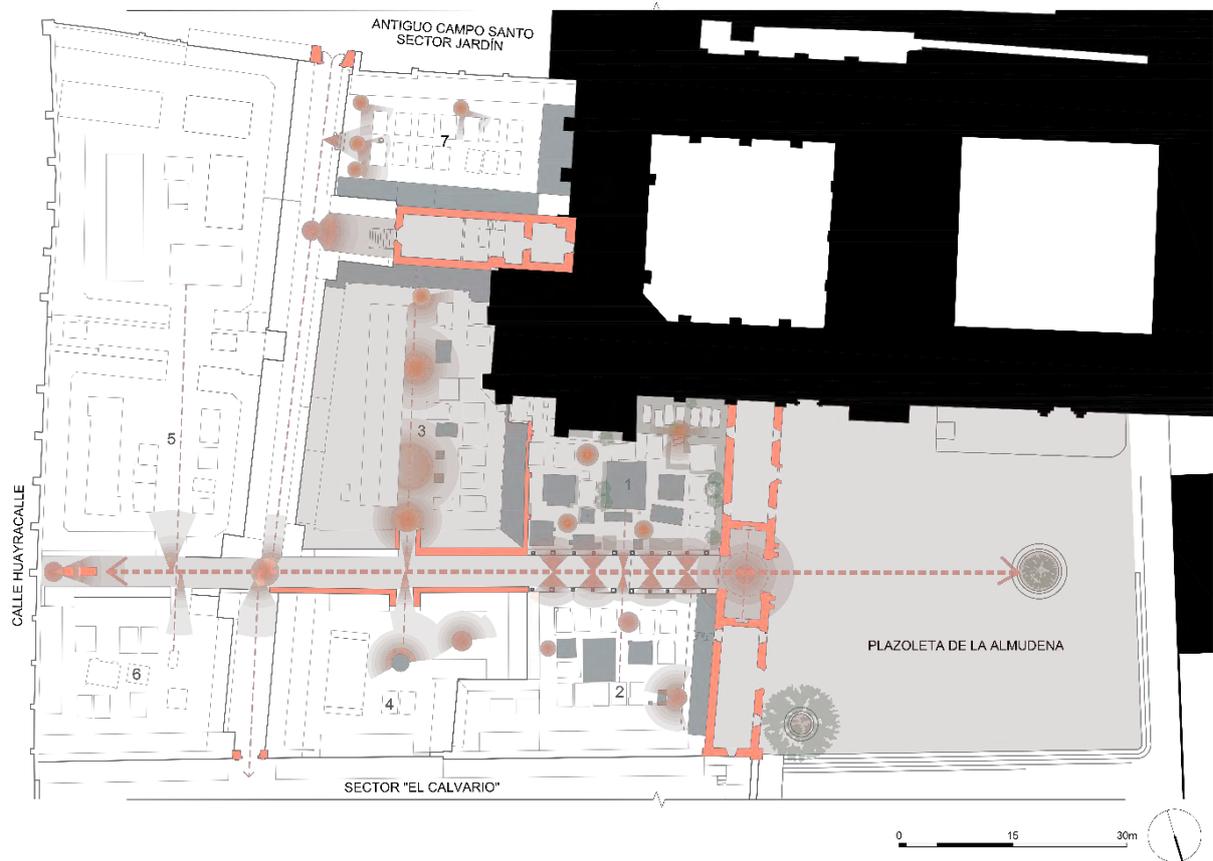
CUARTO: En cuanto a la interpretación del significado cultural artístico del hecho arquitectónico-obra de arte, se concluye que este radica en su función como puente histórico, cultural y urbano del contexto espacio-temporal en el que se ubica, pasando a ser parte de la imagen de la ciudad y no el final de ella. En tal sentido, el cementerio se presenta a nuestra comprensión como un "texto" que habilita la lectura de significados y de diversos aspectos de la vida social y urbana, testimoniando la cosmovisión sobre la muerte, el individuo, la familia y la identidad presente en las distintas épocas.

# Anexo 1



Anexo 1 Plano de delimitación general del área declarada patrimonial del Cementerio de La Almudena

## Anexo 2



*Anexo 2 Plano del CRLAC con la identificación de elementos y sectores valiosos para la experiencia artística del hecho arquitectónico y consecuente valoración artística.*

## Referencias

- Acha, J. (1988). *Introducción a la teoría de los diseños*. Recuperado de <https://vdocuments.site/download/acha-juan-introduccion-a-la-teoria-del-disenopdf#>
- Ajo, N. (2015). *Los límites del arte*. Recuperado de [https://www.academia.edu/25349623/LOS\\_LÍMITES\\_DEL\\_ARTE\\_EXPLORACIÓN\\_TENTATIVA\\_DE\\_LOS\\_LÍMITES\\_DE\\_LO\\_QUE\\_LLAMAMOS\\_ARTE.\\_NOÉ\\_AJO\\_CAAMAÑO\\_29-4-15](https://www.academia.edu/25349623/LOS_LÍMITES_DEL_ARTE_EXPLORACIÓN_TENTATIVA_DE_LOS_LÍMITES_DE_LO_QUE_LLAMAMOS_ARTE._NOÉ_AJO_CAAMAÑO_29-4-15)
- Alcaraz, M. J. (2007). Valor estético y artisticidad en la teoría del arte de A. Danto. *Disturbis*, 2. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5185646>
- Alvarez, K., y Espinoza, Y. (2004). *De las bóvedas y criptas coloniales al cementero público republicano de La Almudena: Cusco (1789 - 1850)*. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- Amador, J. (2008). Dimensión formal de la obra de arte. En *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales* (UNAM, pp. 51–55).
- Angles, V. (1983). *Historia del Cuzco (Cuzco Colonial)* (Tomo II). Industrial Gráfica SA.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925–956. Recuperado de [http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex\\_digital/reex\\_LX/2004/T.LX.n.3.2004.sept.-dic/RV000002.pdf](http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.LX.n.3.2004.sept.-dic/RV000002.pdf)
- Baldini, U. (1997). *Teoría de la restauración y unidad de metodología* (Vol 2). Nerea. Recuperado de [https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=XJHy-XPCo0wC&oi=fnd&pg=PA5&dq=la+obra+de+arte+en+la+restauración&ots=yBIBb8gboF&sig=tBpvnwQ7QR4ZuEAu5Wg6315UDww&redir\\_esc=y#v=onepage&q=la+obra+de+arte+en+la+restauración&f=false](https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=XJHy-XPCo0wC&oi=fnd&pg=PA5&dq=la+obra+de+arte+en+la+restauración&ots=yBIBb8gboF&sig=tBpvnwQ7QR4ZuEAu5Wg6315UDww&redir_esc=y#v=onepage&q=la+obra+de+arte+en+la+restauración&f=false)
- Ballart i Hernández, J., Fullola i Pericot, J. M., y Petit i Mendizábal, M. D. Á (1996). El valor

- del Patrimonio Histórico. *Complutum*, 6(2), 215–224. Recuperado de <https://doi.org/>-
- Barentzen , H. (2006). El romántico Panteón General de la Ciudad de Lima en el Siglo XIX. *Escritura y Pensamiento*, 18, 67–102. Recuperado de <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/viewFile/7863/6841>
- Beltrán-Caballero, J. A. (2013). *Agua y forma urbana en la América precolombina: El caso del Cusco como centro del poder Inca* [Universidad Politécnica de Cataluña]. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Benarbia, I. (2012). *L'evaluation de la valeur esthetique des monuments historiques. Cas de la grande mosquée de Nédroma* [UNIVERSITE ABOU-BEKR BELKAÏD-TLEMCEN]. Recuperado de <http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/4639/1/1-evaluation-de-la-valeur-esthetique.pdf>
- Bentley, I., Alcock, A., y Murrian, P. (1999). *Entornos vitales: Hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano manual práctico*. Gustavo Gili.
- Bonta, J. P (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Borrás, G. M. (2012). *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Recuperado de [http://www.unizar.es/sg/doc/alocucion\\_000.pdf](http://www.unizar.es/sg/doc/alocucion_000.pdf)
- Brandi, C. (2002). *Teoría de la restauración* (2a ed.). Alianza Forma.
- Bueno, M. (1957). *El arte y los valores estéticos*. 23–39. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3320/1/1957003P23.pdf>
- Bureau, G. (2006). *La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México* [Universidad Politecnica de Madrid]. Recuperado de [http://oa.upm.es/491/1/GUSTAVO\\_BUREAU\\_ROQUET.pdf](http://oa.upm.es/491/1/GUSTAVO_BUREAU_ROQUET.pdf)

- Calvo, R. (2010). *El histórico Cementerio Republicano de La Almudena y la cultura de la muerte Cusqueña*.
- Caniggia, G., Maffei, G. L., y García, M. (1995). *Tipología de la edificación: estructura del espacio antrópico/Lettura dell'edilizia di base*. Celeste.
- Caraballo, C. (2011). Patrimonio Cultural un enfoque diverso y comprometido. *Unesco, Primera Ed*, 120. Recuperado de <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:No+Title#0>
- Cárdenas, E. (1998). *Problemas de teoría de la arquitectura*. Universidad de Guanajuato, Facultad de Arquitectura. Recuperado de <https://edoc.site/queue/problemas-de-teoria-de-la-arquitecturapdf-pdf-free.html>
- Casals, A., González Moreno-Navarro, J. L., y Genís, M. (2016). El valor del patrimonio arquitectónico. Más allá de Alois Riegl, con el permiso de Jokilehto. *Conversaciones...*, 2, 75–86. Recuperado de [http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2\\_2016\\_CasalsGonzaGenis\\_ElValor.pdf](http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2_2016_CasalsGonzaGenis_ElValor.pdf)
- Castellanos, R. (2010). Poché o la Representación del Residuo. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15(15), 170–181. Recuperado de <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1005>
- Chaos, M. T. (2011). La diversidad cultural y el respeto por la autenticidad de un sitio: Santa María del Puerto del Príncipe, actual Camagüey. *Apuntes*, 24(2), 276–287. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v24n2/v24n2a11.pdf>
- CIAM (1931). *Carta de Atenas o Carta para la Restauración de Monumentos Históricos*.
- Cotofleac, V. (2009). Kant. Concepto e idea estética en la arquitectura. *Revista de filosofía*, 148–149. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/vasilica64.pdf>
- Criado-Boado, F., y Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. *Estudios Atacameños*,

- 45(2), 5–18. Recuperado de <https://doi.org/10.4067/S0718-10432013000100002>
- Deustua, A. O. (1932). *Lo bello en el arte. La Arquitectura* (Colección). Facultad de Arquitectura y Urbanismo.PUCP.
- Díaz, M. del C (2010). *Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el siglo XXI* (Nº 1, Mayo; Serie de Materiales de Enseñanza, Vol. 1). Recuperado de <http://www.ubp.edu.ar/wp-content/uploads/2013/12/112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>
- Dueñas, Y. (2009). Antecedentes históricos. En *Expediente de declaratoria como bien integrante del patrimonio cultural de la nación del cementerio de Almudena* (pp. 14–23).
- Esquivel, J. (2000). *La parroquia de Hospital de los Naturales en el cusco colonial*. 1–38. Recuperado de <http://academic02.tripod.com/hosnat.pdf>
- Fernández, V. (2016). El reconocimiento patrimonial de los cementerios en las grandes ciudades andaluzas. *Ería, November 2016*, 367–385. Recuperado de <https://doi.org/10.17811/er.99.2016.367-385>
- Fontal, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Trea. Recuperado de <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTURA2A.pdf>
- Fontana, M. P., Mayorga, M., y Roa, M. (2016). Le Corbusier: urban visions through thresholds. *Journal of Architecture and Urbanism*, 40(2), 87–98. Recuperado de <https://doi.org/10.3846/20297955.2016.1196541>
- Fuentes, M. del C (2018). Patrimonio y memoria: el Cementerio General de Lima. En *Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural*. Recuperado de <http://www.patrimonioculturalperu.com/pdf/>

- Gallardo, L. (2013). Lugar y arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de lugar. *Arquiteturarevista*, 9(2), 161–169. Recuperado de <https://doi.org/10.4013/arq.2013.92.09>
- Galván, I (2009). Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*.  
[www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm)
- García, M. del P (2012). *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Prensas Universitarias. Recuperado de <http://www.cpalsocial.org/documentos/526.pdf>
- García, M. del P (2018). Historia del Arte y restauración del Patrimonio. De la erudición a la comunicación. En *Nuevas tecnologías e interdisciplinariedad en la comunicación del Patrimonio Cultural* (pp. 14–31). Universidad Pablo de Olavide. Área de Historia del Arte. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10433/5698>
- García, J. (2008). La reducción estética del arte. *Universidad de Granada*, 55–74. Recuperado de [https://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2008/04\\_Leal\\_Estetizac.pdf](https://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2008/04_Leal_Estetizac.pdf)
- Garzón, A., y Garcés, J. (1989). Hacia una conceptualización del valor. *Creencias, Actitudes y valores*, 364–407. Recuperado de <https://www.uv.es/garzon/adela/publicaciones/Hacia una Conceptualizacion del Valor.pdf>
- Gómez, A. (2010). El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo. Análisis e intervención para su sostenibilidad. *Kepes*, 6(6), 16. Recuperado de [http://200.21.104.25/kepes/downloads/Revista6\\_6.pdf](http://200.21.104.25/kepes/downloads/Revista6_6.pdf)
- Guilliani, G. (2017). Umbrales Urbanos. Dialéctica entre el interior y el exterior en la tercera dimensión de la ciudad. *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos*, 1, 561–569. Umbrales Urbanos. Dialéctica entre el interior y el exterior en la tercera

dimensión de la ciudad

- Gutiérrez-Aristizábal, A. (2017). La noción de paisaje social. Un posible recurso para la valoración patrimonial. *Revista de Arquitectura*, 19(2), 16–27. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1251/125154903007/125154903007.pdf>
- Gutiérrez, R. (1981). *La Casa Cusqueña*. Universidad Nacional del Nordeste. Departamento de Historia de la Arquitectura.
- Gutiérrez, R. (1987a). La parroquia y hospital de nuestra señora de La Almudena del Cuzco.- su evolución histórico arquitectónica (1683-1850). En *Arquitectura virreynal en Cuzco y su región*. Universitaria.
- Gutiérrez, R. (1987b). Notas sobre los cementerios españoles y americanos, 1787-1850. En *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 310–329). UNAM.
- Guzmán, L. (2013). *El patrimonio cultural del Holgín: gestión turística desde la perspectiva de la autenticidad* [Universidad de Granada]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/29956>
- Guzmán, L., y García, G. (2015). *Fundamentos teóricos para una gestión turística del patrimonio cultural desde la perspectiva de la autenticidad*. Recuperado de <http://www.eumed.net/libros-gratis/2015/1496/autenticidad.htm>
- Hayakawa, J. C. (2008). Centros históricos latinoamericanos: tendiendo puentes entre el patrimonio y la ciudad. *Quivera revista de Estudios Territoriales*, 10(2). Recuperado de <https://quivera.uaemex.mx/article/view/10357/8454>
- Henckmann, W. (2001). Sobre la distinción entre valores estéticos y artísticos. *Enrahonar*, 67–69. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/31990/31824>
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación* (Sexta). Mc Graw Hill.
- Herrera, E. (2010a). Editorial. *Boletín de Monumentos Históricos*, 19, 3–6. Recuperado de

- <http://boletin-cnmmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV19P3.pdf>
- Herrera, E. (2010b). Una metodología para estudiar los cementerios patrimoniales. *Boletín de Monumentos Históricos. Tercera Época*, 19, 7–22. Recuperado de <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A692>
- Herrera, E. (2013). El Panteón Francés de la Piedad como documento histórico: una visión urbano arquitectónica. *INAH*.
- Hidalgo, P. (2014). Espacio y límites , una relación sinérgica. *Estoa. Revista de la Facultad de arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 3(5), 21–27. Recuperado de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/estoa/article/download/618/534/>
- Carta de Burra, (1981). Recuperado de [http://www.programapd.pe/limapatrimoniomundial/documentos/carta\\_de\\_burra.pdf](http://www.programapd.pe/limapatrimoniomundial/documentos/carta_de_burra.pdf)
- ICOMOS (1988). Guía para la Carta de Burra: Valor Cultural. En *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales. Cartas internacionales sobre el patrimonio cultural*. Ministerio de Educación de Chile. Consejo de Monumentos nacionales.
- ICOMOS (1996). *Declaración de San Antonio sobre Autenticidad en la Conservación y Manejo del Patrimonio Cultural*. Recuperado de <http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento115.pdf>
- ICOMOS (2005). *Carta de Ename* (Número I). Recuperado de <http://www.journals.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/30709/28487>
- ICOMOS Australia. (1979). *Carta de Burra para sitios de significación cultural*. Recuperado de [http://www.programapd.pe/limapatrimoniomundial/documentos/carta\\_de\\_burra.pdf](http://www.programapd.pe/limapatrimoniomundial/documentos/carta_de_burra.pdf)
- ICOMOS Brasil. (1995). *Carta de Brasilia*. Recuperado de <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1995.carta.brasilia.sobre.autenticidad.pdf>
- INC, D. R. de C. de C. (2009). *Expediente de declaratoria como bien integrante del*

*patrimonio cultural de la nación del cementerio de Almudena.*

Infante del Rosal, F (s. f.). *El criterio artístico.*

Carta internacional de Morelia, 18 Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural 154 (2005). Recuperado de

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9065/7370>

Jiménez, S. (2006). Valoración histórica del contexto construido. Cali, una mirada local.

*Revista científica Guillermo de Ockham*, 4(2), 83–120. Recuperado de

<http://bibliotecadigital.usb.edu.co/bitstream/10819/5187/1/493-1174-1-PB.pdf>

Jiménez, M., y Sainz, M. S. (2011). ¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder. *Intervención*, 2(3), 14–21. Recuperado de

<http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v2n3/v2n3a3.pdf>

Joffré, G. R. (2004). La política borbónica del espacio urbano y el cementerio general (Lima , 1760-1820 ). *Historica*, 28(1), 91–130.

Jokilehto, J. (2016). Valores patrimoniales y valoración. *Conversaciones...*, 2, 20–32.

Recuperado de [http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-](http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2_2016_Joki_ValoresPatrim.pdf)

[content/uploads/2016/07/ConversaNum.2\\_2016\\_Joki\\_ValoresPatrim.pdf](http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2_2016_Joki_ValoresPatrim.pdf)

Lacarrière, M. (2010). *Procesos de patrimonialización material-inmaterial de los cementerios: valoración, transmisión y gestión.* 1982, 1–19.

Larumbe, T. (s. f.). El lenguaje posmoderno de Nolli. Apuntes de un viaje a través del tiempo. *Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.*

Recuperado 6 de enero de 2019, de Recuperado de

[http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion02/0215\\_LARUMBE.pdf](http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion02/0215_LARUMBE.pdf)

Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación N°28296, (2004).

Llull, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural.

*Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 175–204. [www.cardenalcisneros.com](http://www.cardenalcisneros.com)

- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili. Recuperado de <https://taller1smcr.files.wordpress.com/2015/06/kevin-lynch-la-imagen-de-la-ciudad.pdf>
- Feilden, B., y Jokilehto, J. (2003). *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial* (ICCROM (ed.)). Recuperado de [https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/2003\\_feilden\\_manual\\_manejo\\_spa\\_85882\\_light.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/2003_feilden_manual_manejo_spa_85882_light.pdf)
- Macarrón, A. M., y González, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX* (Tecnos (ed.)).
- Manzini, L. (2011). El significado cultural del patrimonio. *Estudios del Patrimonio Cultural*, 6, 27–42. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3737646>
- Mar, R., y Beltrán-Caballero, J. A. (2014). Territorio y Ciudad en el Cusco Inka: ingeniería, urbanismo y arquitectura Inkas en el contexto americano. *El urbanismo Inka del Cusco. Nuevas aportaciones*, 22–25.
- Martínez de Sánchez, A. M. (2005). Y el cuerpo a la tierra... en Córdoba del Tucumán. Costumbres sepulcrales. Siglos XVI-XIX. *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 8–25.
- Martínez, M. D. (2015). Teatralidades de calle en el Cuzco colonial. *Atenea (Concepción)*, 511, 125–145. Recuperado de <https://doi.org/10.4067/s0718-04622015000100007>
- Martínez, G. E (2011). ¿Qué Es Lo “Artístico” En La Arquitectura? *Módulo, 1*. Recuperado de <https://issuu.com/revistamoduloarquitecturacuc/docs/140-434-1-pb>
- Mendes, S (2016). Reconsiderando la evaluación de los bienes culturales. *Conversaciones...*, 2, 60–72. Recuperado de [http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2\\_2016\\_Zancheti\\_Reconsider.pdf](http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/ConversaNum.2_2016_Zancheti_Reconsider.pdf)
- Mesa, J. A., López, A. P., y López, O. (2016). Propuesta de un sistema de indicadores para

- evaluar la calidad visual del paisaje urbano en asentamientos informales. *Revista de Arquitectura*, 18(1), 35–47. Recuperado de <https://doi.org/10.14718/revarq.2016.18.1.4>
- Resolución Viceministerial No.182-2010-VMPCIC-MC, Pub. L. No. VMPCIC-MC (2010).
- Miño, L. (1994). El Manejo del Espacio en el Imperio Inca. En *Tesis-Historia*.
- Molina, D. E. (2013). *Tumbas de indignos: Cementerios no católicos en Colombia 1825 - 1991* [Universidad Nacional de Colombia]. Recuperado de <http://rruano.blogspot.com>
- Moreno, A. M. (2005). *Cementerios Murcianos: Arte y Arquitectura* [Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t28599.pdf>
- Muñoz, A. (2009). Arquitectura y Memoria. El Patrimonio Arquitectónico y la Ley de Memoria Histórica. *Patrimonio cultural de España*, 1, 83–102. Recuperado de [http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioculturale/n-1/capitulos/10\\_PCE1\\_Arquitectura\\_memoria.pdf](http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioculturale/n-1/capitulos/10_PCE1_Arquitectura_memoria.pdf)
- Muñoz, M. J. (2017). La muerte, su casa y su ciudad. El desvanecimiento de las ciudades silentes de Cartagena. [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, 5(1). Recuperado de <https://doi.org/10.14198/i2.2017.5.10>
- Muñoz, M. D., Sanhueza, R., y López, M. I. (2004). La participación social y la protección del patrimonio. *Urbano*, 7. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliounsaacsp/detail.action?docID=3178356>
- Muñoz, S (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Síntesis. M-37794-2010
- Niglio, O.. (2012). Introducción al concepto de valor para el patrimonio cultural. *Arquitectura y Urbanismo*, 33(3), 103–107. Recuperado de

<http://scielo.sld.cu/pdf/au/v33n3/au100312.pdf>

Pachón, J., Pineda, J. S., Salamanca, J. S., y Sánchez, N. L. (2016). *Límite y arquitectura: relación entre el espacio interior y exterior* [Universidad Piloto de Colombia].

Recuperado de <http://polux.unipiloto.edu.co:8080/00003563.pdf>

Páez, A. (2013). Del hecho urbano al hecho arquitectónico. Apuntes para la construcción de estrategias de aprendizaje en la relación planteada entre tipología, composición y emplazamiento urbano. *Postulado a la revista Alarife, January, 24*.

Pallasma, J (2019). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.

Palma, S. I. (1989). *El Cementerio General de San Marcos-Análisis Histórico Artístico y*

*Arquitectónico* [Universidad de San Carlos de Guatemala]. Recuperado de

[http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_0285.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0285.pdf)

Pancorbo, L., y Martín, I. (2016). El umbral habitado. Dialéctica del límite en la casa de Julio

Cano Lasso. *VLC arquitectura. Research Journal*, 3(2), 29–53. Recuperado de

<https://doi.org/10.4995/vlc.2016.5817>

Parrinello, S. (2010). Documentar la imagen urbana del casco histórico de Santiago de Cuba.

*Revista de Arquitectura*, 12, 48–57. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125117499006>

Pérez, B. (2012). “*Portadas de la eternidad*”. *Cementerios: espacios sagrados y urbanos*,

*Medellín, 1828 – 1933* [Universidad de Antioquia]. Recuperado de

[http://200.24.17.74:8080/jspui/bitstream/fcsh/113/1/PerezBladimir\\_portadaseternidadcementeriosespaciossagradosurbanosmedellin.pdf](http://200.24.17.74:8080/jspui/bitstream/fcsh/113/1/PerezBladimir_portadaseternidadcementeriosespaciossagradosurbanosmedellin.pdf)

Pérez, C. (2008). Sobre el concepto de valor. Una propuesta de integración de diferentes perspectivas. *Bordón* 60, 1(1), 99–112. Recuperado de

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2691995.pdf>

Pérez, P. (1999). Análisis del valor y evaluación multicriterio en la gestión del Patrimonio

- Histórico. *Revista PH*, 0(29), 56–71. Recuperado de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/906>
- Pérgolis, J. C., y Moreno Hernández, D (2009). La capacidad comunicante Docente en la maestría Teoría e historia del Arte y la Arquitectura, del espacio. *Revista de Arquitectura*, 11, 68–73. Recuperado de <http://portalweb.ucatolica.edu.co/easyWeb2/arquitect->
- Philippot, P. (2015). La obra de arte, el tiempo y la restauración. *Conversaciones*, Julio(1), 18–26. Recuperado de [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44105519/CNCPC\\_ConversaPhilippot\\_Electr\\_16Oct2015.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1550719080&Signature=jySXIXAHx2YtYzmsdLVs3TkDHvQ%3D&response-content-disposition=inline%3B filename%3DPaul\\_](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44105519/CNCPC_ConversaPhilippot_Electr_16Oct2015.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1550719080&Signature=jySXIXAHx2YtYzmsdLVs3TkDHvQ%3D&response-content-disposition=inline%3B filename%3DPaul_)
- Polo, T. (2011). *Reseña histórica del Convento de Betlemitas* (Expediente tecnico de emergencia del ex convento de los padres Bethlemitas –primer claustro).
- Ponciano, M. C. (2005). *Apropiación de la Arquitectura Caso Especifico: Cementerio General Ciudad de Guatemala* [Universidad San Carlos de Guatemala]. Recuperado de <http://cirma.org.gt/library/index.php?title=30646&lang=es&query=@title=Special:GSMSearchPage@process=@field1=encabezamiento@value1=CASOS.@mode=advanced&recnum=8&mode=advanced>
- Prats, L. (2000). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos de antropología social*, 11, 115–136. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4709/4206>
- Prieto, J. M. (2011). Consideración de los valores histórico, artístico y estético en los procesos de valuación inmobiliaria. *ACE*. Recuperado de <http://www->

[cpsv.upc.es/ace/Articles\\_n16/articles\\_pdf/ACE\\_16\\_SA\\_11.pdf](http://cpsv.upc.es/ace/Articles_n16/articles_pdf/ACE_16_SA_11.pdf)

Rasmussen, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Reverté (ed.)).

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>

Declaración de Paysandú, (2010). Recuperado de <http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>

Repetto, L., y Caraballo, C. (2005). Museo Presbítero Maestro. Cementerio General de Lima. *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 18(1-2), 134-153.

Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9063/0>

Requena, L. A. (2013). *El cementerio San Teodoro y los cambios en sus prácticas* [Universidad de Piura.]. Recuperado de [https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/1771/HUM\\_GC\\_004.pdf?sequence=1](https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/1771/HUM_GC_004.pdf?sequence=1)

Rico de Alonso, A., Alonso, J. C., Rodríguez, A., Díaz, A., y Castillo, S. (2002). *La investigación social: diseño, componentes y experiencias*.

Riegl, A. (2008). *El culto moderno a los monumentos* (3ª ed.). La balsa de la Medusa.

Rodríguez Botero, G (2012). Tipo, análisis y proyecto. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 14(1), 97-115.

Rossi, A. (1981). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.

Roth, L. M. (2014). *Entender la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

Sáez, J. (2012). Circulación, fluidez y libertad. *Análisis*, 81, 87-115. Recuperado de <http://revistas.usta.edu.co/index.php/analisis/article/viewFile/1273/1471>

Saldarriaga, J. A (2014). “No es simplemente la promenade architecturale”: interpretaciones

- sobre Le Corbusier y Rogelio Salmona. *dearq*, 116–129. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.18389/dearq15.2014.09>
- Santos y Ganges, L. (2009). Paisajes Culturales y Planificación Espacial. En *Ecología del Paisaje y Seguimiento Ambiental: Feedback en Materia Ambiental* (pp. 45–66). ECOPÁS.
- Seguí de la Riva, J. (s. f.). Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. En *Dibujar, Proyectar* (pp. 1–36). Instituto Juan Herrera. Recuperado 4 de marzo de 2019, de Recuperado de <http://www.javierseguidelariva.com/publicaciones/Articulos/DibujarProyectar> HJ/V\_INTRODUCCIÓN A LA INTERPRETACIÓN Y AL ANÁLISIS DE LA .pdf
- Solano, E. E. (2014). Crítica sistémica. Un enfoque hermenéutico del fenómeno arquitectónico. *Revista de Arquitectura*, 16, 68–76. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125138774008>
- Squier, G. (1860). *Mapa de Cuzco*. 1877. Recuperado de <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Cuzco1860.jpg>
- Tedeschi, E. (1972). *Teoría de la arquitectura* (Nueva Visi). Recuperado de [https://www.academia.edu/24738055/Teoría\\_de\\_la\\_Arquitectura\\_-\\_Enrico\\_Tedeschi?auto=download](https://www.academia.edu/24738055/Teoría_de_la_Arquitectura_-_Enrico_Tedeschi?auto=download)
- Terán, J. A. (2004). Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica. *Conserva*, 8. Recuperado de [http://dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto\\_631.pdf](http://dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_631.pdf)
- Tonelli, I., Deiana, S., y Méndez, M. I. (s. f.). *Rescatando el Plano Nolli*. Recuperado 10 de mayo de 2019, de Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/encuentro2007/02\\_auspicios\\_publicaciones/actas\\_diseno/articulos\\_pdf/ADC020.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/ADC020.pdf)

- Torres, M. (2015). El proceso histórico del concepto “Patrimonio Cultural de la humanidad en un ámbito contemporáneo”. En *Aproximaciones al Patrimonio cultural.Perspectivas universitarias* (Número February, pp. 95–119). Montea. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/313875615\\_El\\_proceso\\_historico\\_del\\_concepto\\_patrimonio\\_cultural\\_de\\_la\\_humanidad\\_en\\_un\\_ambito\\_contemporaneo](https://www.researchgate.net/publication/313875615_El_proceso_historico_del_concepto_patrimonio_cultural_de_la_humanidad_en_un_ambito_contemporaneo)
- Troitiño, M. Á. (1998). Patrimonio arquitectónico, cultura y territorio. *Ciudades*, 4, 95–104. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/10193/1/CIUDADES-1998-4-PATRIMONIOARQUIT.pdf>
- UNESCO (2000). *Carta de Cracovia.Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido*. Recuperado de <http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html>
- UNESCO (2005). Declaración de Newcastle sobre paisajes culturales. En *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural* (pp. 291–297). [www.inc.gob.pe](http://www.inc.gob.pe)
- UNESCO (1982). Declaración de México. *Conferencia Mundial sobre Las Políticas Culturales (MON-DIACULT)*, 43–47. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505\\_spa?posInSet=21&queryId=ea52a1e5-206e-47df-bce1-1f1a01b80949](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa?posInSet=21&queryId=ea52a1e5-206e-47df-bce1-1f1a01b80949)
- UNESCO, ICOMOS, y ICCROM (1994). *Docuemnto de Nara sobre autenticidad*. Recuperado de <http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/programas/prolima/compendio-patrimonio-internacional/1994-Documento-Nara.pdf>
- Varios (2016). Heritage values and valuation. *Conversaciones...*, 2, 7–102. Recuperado de [http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/Conversaciones\\_Num.2-completo.pdf](http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2016/07/Conversaciones_Num.2-completo.pdf)

- Villagrán, J. (1964). Teoría de la Arquitectura. En *Darq* (Ramón Varg). Recuperado de <http://www.uc.pt/fctuc/darq/ensino>
- Villagrán, J. (1992). *Integración del valor arquitectónico*. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/83080017.pdf>
- Villaseñor, I. (2011). El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? *Intervención*. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/inter/v2n3/v2n3a2.pdf>
- Villegas, A., y Estrada, E. (1990). *Centro histórico de Cusco rehabilitación urbana y vivienda* (UNSAAC-PNUD/UNESCO-ININVI (ed.)). Editorial Universitaria UNSAAC.
- Wayne, A. (1982). *La crítica en arquitectura como disciplina*. Editorial Limusa.
- Ynoub, R. C. (2012). Metodología y hermenéutica. *Physics of Metals (English Translation of Metallofizika)*, 5(1), 33–45. Recuperado de <https://doi.org/10.1197/j.aem.2004.06.011>
- Younès, C. (2006). Límites, pasajes y transformaciones en juego en la Arquitectura. *Revista de Urbanismo*, 15, 73–79. Recuperado de <https://revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/view/5132/5014>
- Yzaguirre, L. (2011). La importancia de los cementerios como espacios de recuerdo y memoria. *Revista Funeraria-Especial cementerios*, 1(1), 28–29.
- Zambrano, J. (2014). Cementerios: desvelando el patrimonio olvidado. *Revista Electrónica Universidad de Jaén*. Recuperado de [http://www10.ujaen.es/sites/default/files/users/escueladoctorado/CEMENTERIOS DESVELANDO EL PATRIMONIO OLVIDADO. Zambrano, J..pdf](http://www10.ujaen.es/sites/default/files/users/escueladoctorado/CEMENTERIOS_DESVELANDO_EL_PATRIMONIO_OLVIDADO_Zambrano_J..pdf)
- Zecenarro, G. (2003). Apus tutelares y asentamientos del Cusco Preinka. *Boletín de Arqueología PUCP*, 7, 387–405. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/viewFile/2000/19>

Zecenarro, G. (2017). Recorridos por Cusco y su departamento. Plazas de Belén, Santiago y La Almudena. *Cusco: Ciudad, Valle, Departamento. Guía de arquitectura y paisaje*, 360–369.