

Vivir para honrar a los muertos. El panteón *Art Decó* egipciaco de la familia Palau en el cementerio San Jerónimo, Córdoba, Argentina

Living to Honor the Dead. The Palau Family's Egyptian *Arte Decó* Mausoleum in the Cemetery of San Jerónimo, Córdoba, Argentina

Ana Clara Picco Lambert
Universidad Nacional de Córdoba
(República Argentina)
anaclarapiccolambert@gmail.com
ORCID ID: 0009-0008-9952-0861

Resumen

En la presente investigación indagamos en la simbología del panteón funerario que perteneció a las vanguardias periféricas del estilo *Art Decó* de rasgos egipcíacos, en el cementerio San Jerónimo de la ciudad capital de Córdoba (Argentina) cuyo propietario fue una familia de migrantes españoles oferentes. Consideramos la moda egipciaca o neo-egipcia desarrollada dentro del estilo arquitectónico *Art Decó*, en el cual analizamos no solo los estilemas arquitectónicos, sino también, la simbología e iconología, a la luz de la relación con la funebria. Esto nos lleva a preguntarnos sobre la pertenencia de la citada familia y su relación con el espacio social que ocupaban en la sociedad cordobesa, dada su condición de migrantes. También examinamos estrategias desplegadas en lo social tales como la construcción de panteones funerarios, entendidas como una fuerte apuesta por el capital simbólico en tanto estrategia de reconversión en capital social.

Palabras clave

Cementerio de San Jerónimo, *Art Decó*, migración, muerte, panteones

Abstract

In this research we shall expound the symbolism of the funerary pantheon type belonging to the peripheral avant-garde movements of the *Art Deco* style, with Egyptian features, located in the San Jerónimo Cemetery in the capital city of Córdoba (Argentina), whose owner was one family of Spanish migrants. We consider the Egyptian or Neo-Egyptian fashion developed within the *Art Deco* architectural style by analyzing not only its architectural style, but also the symbolism and iconology in light of their relationship with the funeral industry. This lead us to interrogate the affiliation of this family and the relationship with the social space they occupy in Cordoba society, given their status. We also examine the social strategies deployed, such as the construction of funerary pantheons, understood as a strong commitment to symbolic capital as long a strategy for its conversion into social capital.

Keywords

San Jerónimo graveyard, *Art Decó*, migrations, death, pantheons

Introducción

En este trabajo se abordará el análisis de un panteón mortuario ubicado en el cementerio San Jerónimo de Córdoba capital, y la construcción de la genealogía familiar en relación con el estilo Art Decó egipciaco de dicho panteón, y se analizará la familia en calidad de migrante y las estrategias desplegadas para integrarse a la nueva elite cordobesa. El período de análisis se acotará a fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Como objetivos de trabajo planteamos, en primer lugar, realizar una historización de la conformación y características generales del cementerio San Jerónimo. En segundo lugar, caracterizar brevemente el estilo arquitectónico *Art Decó* y sus vanguardias periféricas egipcíacas. En tercer lugar, construir una genealogía de la familia de migrantes oferentes del panteón Palau. En cuarto lugar, analizar el estilo arquitectónico y simbólico de dicho panteón, como discursos de la muerte. En quinto lugar, estudiar las estrategias de la familia Palau para incorporarse a la “nueva elite” cordobesa.

En cuanto a los antecedentes generales de este trabajo, reconocemos los trabajos pioneros del historiador francés de *Annales*, Philippe Ariès, quien en 1977 presentó su libro *El hombre ante la muerte*, en un tiempo de larga duración, y en las cambiantes condiciones de comprenderla a través de la sociedad francesa medieval, moderna y contemporánea. De este modo, inserto en la historia de las mentalidades, Ariès, más enfocado en una historia de corte cualitativo, proponía cuatro estadios o períodos de concepción de la muerte. Según la hipótesis del historiador, las personas no siempre murieron del mismo modo. Si bien las actitudes que las sociedades tuvieron frente a la muerte parecen inmutables, en verdad no lo fueron. Se han producido, por el contrario, cambios imperceptibles, que podrían dejar entrever un puñado de confortables generalidades. Su segunda hipótesis, Ariès la pronuncia con mayores dosis de discreción: los rituales mortuarios funcionan como pistas para entender la dinámica vital, para desentrañar los humores sociales. La muerte como pulso de la vida y la vida como pulso de la muerte, como se vive se muere.¹ Una segunda perspectiva viene representada en este caso por la figura del historiador francés, también de la tercera generación de *Annales*, Michel Vovelle, quien en 1983 aportó de una interpretación del problema en su mayor parte, anclando su estudio en el estructuralismo marxista. De acuerdo con este autor, la muerte puede pensarse desde tres niveles o dimensiones: la “muerte padecida”, la “muerte vivida” y los “discursos sobre la muerte”.²

Para los trabajos en Argentina y los que nos competen especialmente como antecedentes directos, debemos citar las investigaciones pioneras de María Carlota Sempé y su equipo, nucleados en la Universidad Nacional de La Plata y comenzados en el año

¹ Pablo Esteban, *Libro de la muerte* (Buenos Aires: El Gato en la Caja, 2021), 41-42.

² Michel Vovelle, “Historia de la Muerte”, *Cuadernos de Historia*, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, 22 (diciembre 2002): 17-29.

2000. Arqueóloga de formación, Sempé se dedicó a estudiar los cementerios, principalmente el de la ciudad de La Plata, su simbología masónica y su relación con los sectores sociales. Partieron de las premisas de que los monumentos funerarios como obras arquitectónicas podían ser leídas como textos que dan cuenta de las características sociales de los individuos que mandaron a construirlos en un lugar y en un momento histórico determinado.³ Sempé analizó los distintos estilos arquitectónicos de los panteones de diferentes cementerios relacionándolos con los sectores sociales, sus aspiraciones sociales y culturales. Pero también, con las luchas y tensiones simbólicas, que se despliegan en los cementerios, como espacios sociales de disputas.

En lo que respecta a nuestras categorías analíticas, nos valemos de un repertorio variopinto de distintas disciplinas sociales y arquitectónicas. En el tema de las duraciones de las concepciones de las “mentalidades” sobre la muerte, tomamos el concepto de la “muerte del otro” de Ariès. A partir del siglo XVIII según este historiador, las emociones frente a la muerte van a ser exteriorizadas, expulsadas al teatro de lo público. Ante el muerto los sobrevivientes gesticulan, rezan, imploran, dramatizan, como si el sacrificio fuera un termómetro del amor al deudo. “En adelante se describe [las costumbres] como si [estas] fueran inventadas por primera vez, como si fueran espontaneas, inspiradas en el dolor de los sobrevivientes se debe una nueva intolerancia ante la separación”; esta intolerancia se mide por el fasto de la parafernalia funeraria de fines del siglo XIX, momento en el cual también esta se adscribe a un verdadero culto a los monumentos fúnebres. Esta incapacidad de aceptar la muerte, brindará como efecto un renovado culto a las tumbas, a las intercesiones post mortem, y toda una teología de la salvación.⁴

Todas estas aclaraciones son sustanciales para delimitar nuestro objeto, que es dual, la muerte vivida y los discursos de la muerte, en nuestro caso cristalizados en la arquitectura funeraria. Todo ello desde un enfoque netamente material, constructivo y monumental. La construcción de relaciones sociales a través de discursos materiales es una estrategia de reproducción del poder social. Desde este punto de vista, del análisis de la cultura material, es prioritario analizar las formas en que el sistema construye “paisajes discursivos” afines a sus principios. En este derrotero la arquitectura representa un componente central en el proceso de estructuración social de la sociedad y de los sujetos. En este sentido los discursos construidos desde la arquitectura del poder dan forma a la realidad cotidiana de las personas generando sus propias situaciones de dominación. Los panteones son objetos sociales, y como tales están repletos de valores, simbolismos y sentidos particulares de cada familia y grupo social. Planteamos esto en el mismo sentido que Panofsky⁵ encontraba una relación directa y retroalimentada entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico, y siguiendo sus lineamientos sostenemos que los panteones no son solo edificios u objetos mortuorios, sino también discursos materiales que transmiten determinadas concepciones sobre la muerte y lo social, a través de su diseño, iconografía y arquitectura.

³ María Carlota Sempé y Emiliano Gómez Llanes, “Arquitectura funeraria y sectores sociales”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, 40 (2011): 2.

⁴ Philippe Ariès, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media a nuestros días* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012).

⁵ Erwin Panofsky, *La Arquitectura gótica y el pensamiento escolástico* (La Plata: La Piqueta, 1986).

De lo establecido por Michel Vovelle, esto es, los tres modelos o prototipos para acercarse a los estudios de la muerte, para nuestro caso tomaremos el concepto de “muerte vivida”, historizando la genealogía de la familia Palau. También tomaremos el concepto de “discursos sobre la muerte”, que, en nuestro contexto, lo aplicaremos al lenguaje arquitectónico y simbólicos del panteón.

En una vertiente más sociológica tomaremos algunos conceptos de Pierre Bourdieu: trayectoria, campo, habitus, sentido social del gusto, capitales, y los estudios referidos a los gustos sociales como sentidos de distinción social.⁶ Los conceptos claves que utilizaremos son préstamos de María Carlota Sempé y su grupo de investigación, en parte deudores de la sociología bourdiana. A saber: espacio social y distinción, recepción arquitectónica, capital cultural y económico y social, imitación y distinción, funciones simbólicas y producción y recepción. Dentro de todas estas aclaraciones conceptuales, creemos que el mayor aporte de María Carlota Sempé, Lidia Viera, Olga Flores, Emiliano Gómez Llanes y equipo fue el de discutir y poner en tensión la noción de campo funerario; Sempé y sus colegas entendieron el campo funerario como un espacio social autónomo, ya que Bourdieu describe el campo como un microcosmos relativamente autónomo dentro de la sociedad, con sus propias reglas y leyes de funcionamiento.⁷ Cada campo tiene su lógica interna, sus propios intereses y valores específicos, que pueden diferir significativamente de los de otros campos. Dentro de cada campo hay relaciones de poder –tensiones– entre los agentes, quienes compiten por esos recursos y reconocimientos que se dan dentro de él; en este campo funerario, el capital específico es simbólico y a la vez artístico: los panteones, ritos, fastuosidad. Justamente estas relaciones de poder tienen que ver con la lógica de los capitales específicos que se ponen en juego y las posiciones que se disputan dentro del campo. Es lo que lleva a los agentes a que consciente e inconscientemente disputen y entren en competencia por la posesión de dichos capitales específicos. En resumen, Sempé y su grupo definen el campo funerario como un espacio social estructurado y dinámico en el que los agentes interactúan, compiten y luchan por el capital específico del campo. Este concepto permite analizar las dinámicas de poder y las relaciones sociales en diferentes esferas de la vida social, en este caso la forma de ritualizar la muerte.

En cuanto a la metodología empleada, esta se basa en un dinámico trabajo de campo,⁸ realizado mediante múltiples visitas que contempla el marco de dos años (desde mayo de 2022 hasta la actualidad). El registro fotográfico contribuyó a realizar una selección de imágenes de panteones enrolados en los rasgos egipcíacos, como testimonio del trabajo de campo. El relevamiento fotográfico posee en este caso carácter documental. También se trabajaron diferentes documentos, como Partidas de Defunción, escrituras, Registro de Inhumaciones, Registro de Bautismos, Censos Nacionales, Censos comerciales, guías comerciales, etc.

⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Taurus: Buenos Aires, 1979), *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama, 1997), y *Capital cultural, escuela y espacio social* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

⁷ Pierre Bourdieu y Loïc D. J. Wacquant, *Respuestas. Para una antropología reflexiva* (Grijalbo: México, 1995), 63.

⁸ Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (Bogotá: Norma, 2001).

Desde un punto de vista historiográfico partimos de plantear la existencia de relaciones entre objetos contruidos, documentos, trayectorias familiares, representaciones. Lo hacemos desde una perspectiva micro social que busca acercarse a la condición migratoria con predominio de lo cualitativo, partiendo de la capacidad de acción limitada que poseen los sujetos para actuar dentro de determinados contextos-estructuras.

Todo lo dicho nos lleva sostener la hipótesis de que los rasgos egipcíacos de los monumentos analizados pertenecieron a las modas instauradas por las vanguardias periféricas del *Art Deco*, inspiradas en diferentes culturas, incluyendo la egipcia. Durante su auge, se incorporaron elementos exóticos como los del antiguo Egipto tanto en la arquitectura, el diseño y la moda debido al descubrimiento del arqueólogo Howard Carter en 1922 de la tumba de Tutankamón y de una tenue influencia del “espiritismo” de la época;⁹ asimismo sostenemos que estos panteones, en una dimensión social fueron estrategias desplegadas por las familias migrantes como capital simbólico, reconvertido en capital social para ingresar a la “nueva elite” cordobesa.

Características de la arquitectura *Art Decó*, y sus vanguardias periféricas egipcíacas

El Art Decó fue un gran movimiento artístico-arquitectónico nacido en la Exposición Universal de 1900 en París, la cual desarrolló un papel fundamental en la génesis de este movimiento. Durante el evento, varios artistas franceses, como Raoul Lachenal, Émile Decour, Hector Guimard, Eugène Grasset, Paul Follot y Maurice Dufrène, formaron un grupo dedicado a las artes decorativas que se identificaron como un estilo vanguardista denominado *Art Decó*. Adoptado por las clases burguesas como expresión de glamour, la exuberancia, la fe en el progreso social y tecnológico, fue el reflejo de la confianza en la modernidad y el futuro. Se destacó por elementos y estilemas fuertemente eclécticos, inspirados en las culturas antiguas descubiertas por algunos hallazgos arqueológicos de Mesopotamia, Egipto, África y Mesoamericanos. Surgió después de la Primera Guerra Mundial como un movimiento inspirado en las primeras vanguardias del siglo XX, con influencias del constructivismo, cubismo, futurismo, *art nouveau*, y el racionalismo de la escuela alemana de la Bauhaus, y tuvo su auge en los años 1920 sobreviviendo hasta la década de 1940.

El Decó fue un estilo de entreguerras. Algunos de los elementos distintivos fueron las formas geométricas rectas y ángulos, así como la masa y la simetría; los cuadrados, rectángulos, patrones de zigzag y el *streamline*. Tuvo dos momentos o etapas de evolución: la primera de 1925 a 1930 donde predomina el zig-zag, y otro período de 1930 a 1940 caracterizado por el *streamline*, sobre todo en los Estados Unidos de Norteamérica. Las volumetrías arquitectónicas eran recurrentes, también el escalonamiento en frentes y alturas; igualmente el uso de redientes, claroscuros y particiones geométricas. La ornamentación se concentraba principalmente en las fachadas. El *Art Decó* mostraba una influencia notable de lo egipcio, lo azteca, lo inca, lo mesoamericano. El repertorio

⁹ Lidia Mabel Viera, María Carlota Sempé y María Elena Alfano, “La expresión del *Art Deco* en el cementerio de La Plata”, en *XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, turístico y educativo. 11 al 16 de noviembre de 2019*, Málaga. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/496541185/LA-EXPRESION-DEL-ART-DECO-EN-EL-CEMENTERIO-DE-LA-PLATA-Miradas-al-pasado-desde-Chivilcoy-II>.

simbólico estaba asociado a la máquina, la energía el humo de las fábricas, el progreso técnico, el rayo eléctrico, la fuerza, el trabajo, el esfuerzo, el glamour de las elites sociales.

En Argentina se retomaron estos estilemas que fueron utilizados de manera más severa y callada. Carlota Sempé sostiene que el estilo fue resistido y negado en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires hasta que en 1930 comenzó a tener difusión refugiado en la cátedra de Composición Decorativa.¹⁰ Aunque sin doctrina específica ni tendencia homogénea, su propuesta se insertó en el debate teórico del Movimiento Moderno europeo y americano.¹¹ Lo que sí homologaba a los constructores y arquitectos del *Art Decó* y del Racionalismo era: “la negación de valores históricos propios para el desarrollo de una nueva arquitectura”;¹² se trataba por tanto un estilo que buscaba renovarse, liberándose de un pasado colonizado, incorporando materiales y técnicas simples y accesibles. Sus características generales fueron: estilo decorativo como contrapartida al racionalismo funcional; preocupación por lo comunicativo más que por lo funcional y el uso de nuevos materiales por sus cualidades expresivas y no constructivas.

El momento cúlmine del estilo coincide con la Exposición Internacional de Artes Decorativas, realizada en 1925 en París. Constituyéndose el núcleo creador inicial en Francia, rápidamente se trasladó a los Estados Unidos, donde adquirió cierto rasgo seriado e industrial; y desde allí fue irradiado a toda América. En Argentina la producción corresponde a un campo temático más acotado, pero particularmente con gran difusión en los cementerios urbanos como panteones familiares de la clase medias o burguesías, con tendencias aspiracionales. La vanguardia periférica del *Art Déco* egipciaco intentó innovar en la periferia: contextos en los que el *Art Déco* con influencia egipcia puede adoptar características únicas, tales como mezclas con estilos autóctonos o reinterpretaciones simbólicas y funcionales que reflejan las identidades locales. Fusión cultural: por ejemplo, en América Latina y Asia la adopción del *Art Déco* egipcio podía incluir elementos propios de las culturas locales, generando un híbrido estilístico. Subversión creativa: las periferias pueden reinterpretar los motivos egipcios no solo como lujo o exotismo, sino como formas de resistencia cultural, resignificación o experimentación creativa.

Un elemento nuevo es que el *Art Decó* trabajó en su expansión bajo la semiótica del “edificio simbólico”, icono autorreferencial que implicaba la acción de la visibilidad y del poder simbólico en la ciudad con la intensión evidente de buscar diálogos con el entorno. De todos modos, la acción alegórica del edificio referencial se consignaba desde la acción comunicativa del monumento fúnebre, que buscaba transformar el espacio cementerial buscando la modernidad del estilo Decó.¹³

Otro desarrollo del *Art Decó* se halló en la ciudad de los muertos. En este caso nos encontramos con una arquitectura Decó funeraria, que constituye una fuente impresionante de aplicación de la tendencia en la mayoría de los cementerios argentinos, cuyos significados e imágenes son un acervo patrimonial que amerita por sí misma una

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jorge Ramos, “El sistema Art Decó: centro y periferia”, *Summarios*, 105 (septiembre 1986): 14.

¹² *Ibid.*, 15.

¹³ Katherine Vyhmeister, *Arquitectura Art Decó en la ciudad de Santiago. Independencia, Recoleta y Santiago centro* (Santiago de Chile: Ril Editores, 2010), 11-12.

especialidad de este movimiento. La mayoría de estos panteones *Art Decó* fueron construidos con posterioridad a la Constitución de 1925.¹⁴

El estilo egipciaco del *Art Decó* fue introducido en la arquitectura funeraria argentina por medio de los catálogos funerarios que circulaban en el ambiente de la construcción, como era el caso del arquitecto y alarife porteño M. Carrizo,¹⁵ quien en su propia Casa de Obras de Arte Funerario vendió varios panteones a los oferentes de diferentes familias de la ciudad de Córdoba del Cementerio San Jerónimo. Los panteones *Art Decó*, están contruidos en la idea de un prisma, en el que se concede predominio a las particiones verticales y horizontales mediante la superposición de planos rectilíneos, y de donde cada composición revaloriza el conjunto sin perder su individualidad. Los panteones del cementerio San Jerónimo, se inscriben dentro del estilo *Art Decó* y presentan elementos característicos llamado “sistema del *Art Decó*”, como los estilemas que le son propios donde predomina el uso de planos volumétricos superpuestos, líneas rectas continuas o quebradas, adornos de mampostería altamente geometrizados. Se destaca a sí mismo el enmarcamiento rehundido de las aberturas y de los adornos; así, las cruces cobran valor, y dentro de la propuesta del *Art Decó* resaltan la presencia de las llamadas “estéticas periféricas”, como lo egipciaco, que estuvo tan de moda en la década de 1920 a raíz de los grandes descubrimientos arqueológicos de templos y tumbas en el Valle de los Reyes, especialmente la de Tutankamón en 1922. Durante 1926 la tumba fue visitada por más de 12.000 personas y las excavaciones arqueológicas en Egipto se convirtieron en objeto de atención prioritaria de investigadores, periodistas y curiosos del mundo entero. Todas las artes recogieron en imágenes el interés que el hallazgo suscitó, y de nuevo lo egipcio hizo su aparición en el arte europeo, al tiempo que en los Estados Unidos las mismas referencias se mezclaban con las Aztecas o Mayas. El *Art Decó* llevó a la arquitectura, al interiorismo y al mueble una variada colección de reseñas procedentes no sólo del arte egipcio, sino también del hindú, del islámico o del azteca.¹⁶

En lo que hace a la mano de obra, actuante, arquitectos, alarifes, aparecen una amplia gama de italianos en los rubros de albañilería, carpintería y herrería, sobre otras nacionalidades, lo que confirma la continuidad de este grupo étnico frente a la construcción local. En el caso cordobés, contamos con dos claros ejemplos de arquitectos-ingenieros del *Art Decó*: Ángel Lo Celso, porteño de nacimiento, aunque su obra fue totalmente desarrollada en Córdoba, y uno de los creadores de la Facultad de Arquitectura en 1954 y de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; el otro referente es Jaime Roca, quien estudió en Michigan, regresó a Córdoba en 1927, siendo el primer decano de la Facultad de Arquitectura. Roca era el yerno de Martín Ferreyra y construyó una obra fúnebre paradigmática del *Art Decó* en el cementerio San Jerónimo en 1934, es el nuevo panteón familiar de Martín Ferreyra, también construyó la afamada casa *Art Decó* del poeta porteño Arturo Capdevilla. En nuestro caso particular, Luis Ceballos fue un destacado constructor del *Art Decó* funerario, que también fue representante de la casa de obras funerarias porteñas Marmygran. Los estilemas de la muerte del *Art Decó* egipciaco, fueron prototipos constructivos en forma de pirámide, pirámides truncas,

¹⁴ *Ibid.*, 55.

¹⁵ M. Carrizo, 1920, *Catálogo de Obras de Arte Funerario, Carrara, Pietrasanta Buenos Aires*. Federico Lacroze 4156.

¹⁶ María Carlota Sempé, Lidia Mabel Viera, y Emiliano Gómez Llanes, *Arquitectura, urbanismo y simbología masónica en cementerios urbanos* (Buenos Aires: El Autor, 2009), 28-31.

mastabas, máscaras funerarias egipcias, Osiris alado, águilas bicéfalas, urnas funerarias, grifos, esfinge, *fire pot*, etc.¹⁷ Constituyéndose Córdoba, Rosario y Buenos Aires en los centros de recepción estética más destacados, dentro de los procesos de modernización urbanística de estas ciudades, en Córdoba este proceso fue más tardío. En la ciudad mediterránea la arquitectura *Art Decó* se evidencia en las casas populares de los barrios-pueblo: Gral. Paz, San Vicente, Alta Córdoba, y en ciertos edificios públicos, garajes, mercados, pequeños locales comerciales, clubes, hospitales, y sobre todo en los cines.¹⁸ Dos casos especiales son el edificio del arquitecto Ángel Lo Celso, la Agencia Ford Argentina de 1930 de los hermanos Feigin, y el edificio del Hospital San Roque del arquitecto Jaime Roca.

Contexto histórico social: el cementerio San Jerónimo

De los dos cementerios públicos de la ciudad de Córdoba (San Vicente), el de San Jerónimo es el más antiguo; creado tras una larga disputa por la aplicación de las leyes borbónicas de Carlos III en los dominios americanos, como era Córdoba, provincia del Virreinato del Río de la Plata, Efraín U. Bischoff sostiene que la idea fue “del recinto de la ciudad y afloró en el gobernador Sobremonte en 1789”.¹⁹ En una dirección diferente nosotros abogamos por una larga disputa por la monopolización²⁰ de los servicios de la muerte entre el clero regular y el poder civil en la cabeza del gobernador Francisco Manuel López, quien creó el cementerio público –confesional–, el 15 de septiembre de 1843, en lo que se llamaba el antiguo Pueblito de la Toma, hoy barrio alto Alberdi, bendecido por el obispo provisor Gaspar de Martiarena.²¹ En abril de 1843 el gobernador López había dispuesto establecer el cementerio público al oeste de la ciudad, se le destinó un espacio cercado de tapias de dos cuadradas. Se le asignó al cementerio un capellán permanente, quien recibía una parte del pago de la sepultura, y la otra el administrador del cementerio.²² La secularización de los cementerios no significó sacar del todo la muerte del universo religioso, sólo se cambió el ámbito físico y la esfera administrativa del hecho mortuario. Este cambio tuvo sus dificultades, la quita de los ingresos la sufrieron los párrocos, así como los regulares, quienes habían monopolizado los sepelios en sus templos. Todo el cambio territorial de pasar del templo al cementerio no cambió el hecho de que conforme a las normas canónica fueran bendecidos, transformados por esta acción en campos santos. Los factores que retardaron la laicización de los cementerios, sobre todo en Córdoba, fueron el peso de la tradición y la presión ideológica de la Iglesia con sus aspectos económicos, y la “permanencia” de las costumbres mentales que acarreaban una lentísima transición de las prácticas sociales.²³

¹⁷ Marta Baldini y Rocío Scalise, “Estilemas para la vida y estilemas para la muerte: el *Art Deco* en la ciudad y el cementerio de la Plata” (La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, CONICET, 2012).

¹⁸ Marina Tarán y Juan Miguel Bergallo Lostau, “El Art Decó en Córdoba”, *Summarios*, 105 (1986): 31.

¹⁹ Efraín U. Bischoff, *Historia de los barrios de Córdoba: sus leyendas, instituciones y gente* (Córdoba: B. Editores SRL, 1986), 212.

²⁰ Martín Blanco, *El servicio funerario en Buenos Aires en el período virreinal y la primera década revolucionaria: 1776-1820* (Buenos Aires: Martín Blanco Editor, 2019).

²¹ Efraín U. Bischoff, *Historia de los barrios de Córdoba*, 207-208.

²² Ana María Martínez de Sánchez, “La resurrección de los muertos’. Significado del espacio sepulcral”, *Hispania Sacra*, vol. 57, 115 (2005): 137.

²³ *Ibid.*, 127-128.

El campo santo lleva el nombre del santo patrono de la ciudad, San Jerónimo. La planta del cementerio responde a los principios higienistas de la época, ya que se favorece la circulación de vientos.²⁴ El cementerio poseía una vieja capilla para aborígenes, ya que el mismo se ubicó en tierras de los indios comuneros del Pueblo de la Toma, tierras que le fueron expropiadas.²⁵

En 1867, la Municipalidad de Córdoba mandó a trazar al sur de la necrópolis el “Cementerio de Disidentes”.²⁶ Hacia 1876 el obispo Monseñor Álvarez organizó una comisión para la creación del templo en el campo santo; frente a dicha comisión estuvo el padre Justino W. Juárez, quien designó a Elisa Funes de Juárez Celman como madrina del templo.²⁷

En 1887 se inauguró el templo del cementerio, iglesia de estilo neogótico, obra del arquitecto catalán Mariano Guell, donde podemos observar una talla del siglo XVIII, de la Virgen comunera, junto a la imagen del santo patrono, objetos de profunda devoción en barrio Alto Alberdi.²⁸ Julio Bernasconi trabajó el altar mayor junto a Arístides Pellicí, que luego elaboró en el retablo y el púlpito, posteriormente intervino Antonio Font. En 1900 fray Reginaldo Toro creó la parroquia del cementerio San Jerónimo.²⁹

La planta del cementerio fue diagramada por Eusebio Cazaravilla, un cuadrado de 4 hectáreas divididas según una trama de manzanas cuadrangulares, con una plaza central cruzada por dos calles octogonales, que se ubican en los ejes de NO-SE y NE-SO, y dos calles diagonales que lo atraviesan. Sumado a esta disposición de la planta del cementerio se agregan las coníferas (cipreses) que:

cortan las manzanas en ámbitos triangulares donde los monumentos funerarios se implantan alineados y paralelos a ambas vías. A diferencia de la arquitectura de la Recoleta, los panteones se erigen aquí como cuerpos separados unos de otros en parcelas estrechas, lo que acentúa fuertemente su verticalidad y permite ver en volumen los diferentes planos de las fachadas.³⁰

Caso estudiado en el cementerio San Jerónimo

Familia Palau

²⁴ Luisa Capellino, Pedro Cufre, y Julio Rebaque de Caboteau, “Arquitectura *Art Nouveau*. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina”, Grupo: “Mirasoles de Bottaro” (Córdoba: Municipalidad de Córdoba, 2017), 1.

²⁵ María Cristina Boixadós, “Expropiación de las tierras comunes indígenas en la provincia de Córdoba a finales del siglo XIX. El caso del Pueblo de La Toma”, *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, 2 (1999): 87-113.

²⁶ Efraín U. Bischoff, *Historia de los barrios de Córdoba*, 212.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Luisa Capellino, Pedro Cufre, y Julio Rebaque de Caboteau, “Arquitectura *Art Nouveau*. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina”.

²⁹ Efraín U. Bischoff, *Historia de los barrios de Córdoba*.

³⁰ Luisa Capellino, Pedro Cufre, y Julio Rebaque de Caboteau, “Arquitectura *Art Nouveau*. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina”, 1.

La familia de Francisco Palau,³¹ fallecido en 1908,³² inmigrante español, llegó a la Argentina antes de 1895 con dos hermanos, Antonio y Esteban, oriundos de Balaguer, Cataluña, España. Francisco figura como comerciante, católico, alfabetizado y casado en el segundo censo nacional en Córdoba.³³ Era un comerciante destacado en la ciudad a fines del siglo XIX. Fue miembro de la Sociedad de Comercio y luego miembro fundador de la Bolsa de Comercio en 1900.³⁴ Francisco era dueño de la casa “El Espléndido”, bar, villar, sala de fumar, y posteriormente con varias salas de cine, donde solían reunirse personalidades de la época, como los reformistas del 1918. El comercio se ubicó en barrio centro, en la calle 24 de septiembre y esquina San Martín, luego calle Colón. En cuanto al desarrollo comercial de la colectividad española, Francisco Palau fue miembro respetado, siendo su negocio una de las siete fondas que figuraban en la ciudad para 1904.³⁵ La colectividad española que integraba Francisco, se destacó por regentear negocios de ramos generales, bares, hoteles, etc.³⁶ El negocio de Francisco Palau, empleó a varios extranjeros y argentinos, según consta en las fuentes.

Pedro José Francisco Palau, su hijo menor, falleció siendo estudiante de ingeniería el 16 de abril de 1912, a los 19 años,³⁷ y fue sepultado en el panteón social de la Cofradía del Rosario en el cementerio San Jerónimo.³⁸ Dos meses después fue trasladado al panteón de la familia de Josefina Prieur, ya que era su tía política y madrina, esposa de su tío Pedro Palau. El servicio que prestaban las Cofradías en Córdoba para esta época era destacable, ya que se dedicaban a dar sepelio a las personas desvalidas, y darles lugar para ser sepultados. El panteón Palau fue construido en un período posterior a 1912, ya que Filomena Riera de Palau falleció el 8 de septiembre de 1936 y fue depositada en el panteón Palau, como podemos observar en el Libro de Difuntos del cementerio.³⁹

La familia Palau se componía del matrimonio catalán y de tres hijos, Serafina (catalana) Luisa y Pedro.⁴⁰ Serafina, la mayor, contrajo matrimonio con otro migrante catalán, Salustiano Huerta Mantecón. De esta unión nace Pedro José Francisco Huerta Palau, quien contrae matrimonio con Luisa Soaje Melicier (hija de Eliseo Soaje Garzón). Filomena Riera viuda de Palau se presenta como la dueña del negocio, tal consta en la Guía de Comercio de la provincia de Córdoba de 1921.⁴¹ Pero Salustiano Huerta, su

³¹ Censo General de la población, edificación, comercio, industria, ganadería y agricultura de la ciudad de Córdoba, capital de la provincia del mismo nombre. Levantado los días 31 de agosto y 1 de septiembre de 1906 (Imprenta “La Italia”, 1910), 62. 11.684 extranjeros europeos en la ciudad de Córdoba para ese año, de la cual la mayoría era italiana, luego seguían los españoles y en menor medida, los franceses, los árabes, los alemanes y los rusos.

³² Registro de Defunciones de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Córdoba, folio: 98.

³³ Segundo Censo de la República Argentina. Mayo de 1895. Sección 12, 321.

³⁴ Bolsa de Comercio de Córdoba. Libro de Actas, tomo 1, 1-328.

³⁵ *Guía General de Córdoba*, 1904.

³⁶ María Cristina Vera de Flachs y Norma Dolores Riquelme de Lobos, “El papel de las colectividades extranjeras en el comercio cordobés de principio de siglo”, *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, 14 (1991): 154.

³⁷ Registro de Defunciones de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Córdoba, folio: 149.

³⁸ Libro de Difuntos, folio 63, nicho N° 704, Cofradía del Rosario. Era adulto al morir. Archivo Histórico Municipal de Córdoba.

³⁹ Libro de Difuntos, folio 234, N° de orden 44, adulta al morir. Archivo Histórico Municipal de Córdoba.

⁴⁰ Censo Nacional 1895, sección 12, 321.

⁴¹ “Guía Córdoba, 1921”, *Guía de Comercio de la provincia de Córdoba*. Empresa Publicidad Córdoba. p. 120.

yerno, es el director hasta la desaparición de la empresa. Observamos que, para la época, el negocio familiar, ya muerto Francisco, se había tornado en una Sociedad Anónima con inversión de capitales. Las sociedades anónimas eran una simple asociación de capitales para una empresa o trabajo cualquiera, no tenían razón social, como en este caso, ni se designaban por el nombre de uno o más socios, sino por el objeto para el cual se hubiesen formado.⁴²

Análisis simbólico del panteón Palau

El panteón fue realizado por un renombrado alarife cordobés Luis A. Ceballos, destacado constructor en su mayoría de panteones transicionales del *Art Nouveau* al *Art Deco* en el cementerio San Jerónimo. Según documentos de la administración del Cementerio el panteón está a título de Filomena Riera,⁴³ quien mandara a construirlo, tal vez alrededor de 1930. Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau⁴⁴ en su línea argumentativa sostienen que este panteón pertenece al circuito de la ruta del *Art Nouveau*; nosotros hemos demostrado que pertenece a la vanguardia periférica del *Art Deco*, el estilo egipciaco. El panteón presenta dos cuerpos bien diferenciados, un cubo y una pirámide superpuesta. Sobre el vano que conforman las jambas y el dintel se encuentra el epitafio de la familia. Típico del estilo egipcio es el arquitrabe. Componen la entrada del pórtico tres escalones, número caro a la masonería, que indicarían los tres órdenes: aprendiz, compañero y maestro.⁴⁵ Al igual que en los Templos masónicos, se debe ascender tres escalones para subir al altar, que siempre se encuentra en el *altum* o lugar de sacrificio; allí es donde el gran maestro sacrifica al profano en la ceremonia de iniciación (muerte iniciática) y renace como miembro de la logia. A los lados del vano se pueden observar dos cruces griegas de mampostería. Y sobre ellas dos grandes lápidas de autor, en bronce con las memorias de Pedro Palau y Filomena Riera de Palau. En el segundo cuerpo que es la pirámide, el elemento netamente egipciaco, posee una corona de flores con la que se rinde homenaje y recuerdo a los difuntos, adornada de manera esculpida o de ornamento sobre una de las caras de la pirámide (frontal). El simbolismo de la corona puede venir del círculo de la eternidad. Símbolo también del tiempo: movimiento sin principio ni fin, es sucesión contante de instantes: recuerdo permanente de los ausentes. Cristo es el alfa y la omega, principio y fin de todas las cosas. El círculo es figura geométrica por excelencia, perfecta, sin principio ni fin. Unidad con Cristo tanto en la vida como después de la muerte. Pero es también la corona el nexo entre la realidad humana y el Más Allá: el ser coronado se vincula con el orden superior como premio; de hecho, es un símbolo de carácter sagrado venido del origen divino del poder.⁴⁶ También la corona representa la victoria sobre la muerte, símbolo de poder y honor, pero además en el Antiguo Egipto existía un atavío vegetal conocido como “corona de justificación”

⁴² María Cristina Vera de Flachs y Norma Dolores Riquelme de Lobos, “El papel de las colectividades extranjeras en el comercio cordobés de principio de siglo”, 164.

⁴³ Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Riera de Palau, Filomena. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.

⁴⁴ Luisa Capellino, Pedro Cufre y Julio Rebaque de Caboteau, “Arquitectura *Art Nouveau*. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina”.

⁴⁵ Siete Maestros Masones, *Cosmogonía masónica. Símbolo. Rito. Iniciación* (Buenos Aires: Kier, 2007).

⁴⁶ Jesús Santa Roca, “Símbolos en el cementerio Del Carmen”. 1 noviembre 2017. Disponible en: <https://jesusantaroca.wordpress.com/2017/11/01/simbolos-en-el-cementerio-del-carmen/> (consulta 8 noviembre, 2022).

que adornaba las cabezas de las momias. Los egipcios sostenían que Osiris regresó triunfal de la muerte y también el difunto podría salvarse las dificultades del inframundo, superar el juicio de Osiris y vivir en plenitud en su reino, un lugar sin penurias. Los cristianos adoptaron la corona como un símbolo de la recompensa celestial. Los deudos u oferentes encargaban esculpir o grabar coronas en las lápidas para sugerir las buenas obras de los muertos en vida. En este caso en particular, la corona sobre la cruz es un símbolo de la soberanía de Dios. La cruz representa la cristiandad y la corona la Victoria de Dios sobre el mundo terrenal y el celestial.⁴⁷ En el remate de la pirámide encontramos una *fire pot*, u olla de fuego, que es la llama que pasa de la lámpara a la vela. Indica que el morir y la muerte conducen al renacimiento. Símbolo de la vida eterna y el cuidado constante de los muertos. Puede simbolizar el espíritu, además de ofrecer luz en las tinieblas de la muerte. En estos crisoles de fuego, la llama sigue iluminando porque es una analogía de la inmortalidad del alma. Es una costumbre ancestral desde las tumbas púnicas a las romanas, que proporcionaban luz al otro lado de la existencia. Esto es lo que representan los *fire pot*, lámparas votivas o llamas, iluminan, tranquilizan y alivian, pero sobre todo recuerdan que la Luz de Cristo va con sus hijos en el tránsito al otro mundo.⁴⁸

Podemos observar una cruz sobre la cual se asienta la corona. Para Mircea Eliade el significado de la cruz se remonta con anterioridad al cristianismo, pero la absoluta relevancia cobra sentido con la crucifixión de Jesús.⁴⁹ La cruz es un símbolo que, bajo formas diversas, se encuentra casi por todas partes, y eso desde las épocas más remotas; por consiguiente, está muy lejos de pertenecer propia y exclusivamente al cristianismo como algunos podrían de creer.⁵⁰ Existen numerosas tipologías de cruces, por la forma y dimensión de sus brazos: la cruz griega de cuatro brazos iguales simboliza el equilibrio entre el cielo y la tierra, entre lo activo y lo pasivo. La cruz en la intersección entre lo horizontal y lo vertical, lo que lo convierte en un símbolo totalizador. Unión del cielo y la tierra, el oriente eterno para los masones. El centro del mundo.⁵¹ Su simbolismo según Mircea Eliade equivale al Árbol cósmico precristiano, emblema de la *renovatio* integral, y, posteriormente con el cristianismo, a la “salvación”, a la muerte en beneficio de otros:

La cruz, hecha de la madera del árbol del bien y del mal, se identifica con el árbol cósmico o lo sustituye; es descrita como un árbol que ‘sube de la tierra al cielo’, planta inmortal que ‘se alza en el centro del cielo y de la tierra, firme sostén del universo’, ‘el árbol de vida plantado en el Calvario’. Numerosos textos patrísticos y litúrgicos comparan la cruz con una escala, una columna o una montaña, expresiones características del «centro del mundo». Todo ello es prueba de que la imagen del ‘centro’ se imponía naturalmente a la imaginación cristiana. Ciertamente, la imagen de la cruz como árbol del bien y del mal, como árbol cósmico, tiene su origen en las tradiciones bíblicas. Pero la comunicación con el cielo se establece a través de la cruz (= el ‘centro’) y, al mismo tiempo, se «salva» todo el universo. La idea de salvación por otra parte, no viene sino a retomar y completar las nociones de renovación perpetua y de regeneración cósmica, de fecundidad universal y

⁴⁷ Fátima Elías, *La Voz de los Muertos. Guía de símbolos olvidados en los cementerios* (Madrid: Reino de Cordelia Editora, 2019), 141-142.

⁴⁸ *Ibid.*, 147.

⁴⁹ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (Madrid: Cristiandad, 1979).

⁵⁰ René Guénon, *El simbolismo de la Cruz* (Buenos Aires: Ediciones Obelisco, 1931), 5.

⁵¹ Jesús Santa Roca, “Símbolos en el cementerio Del Carmen”, 3.

de sacralidad, de realidad absoluta y, en resumidas cuentas, de inmortalidad; nociones todas que coexisten en el simbolismo del árbol del mundo.⁵²

Signo de la relación entre dos mundos, combina lo horizontal de la tierra, con lo vertical y espiritual del cielo, indicando siempre la cercanía con lo sagrado. Junto con el cuadrado participa del simbolismo del número cuatro, por lo que se la relaciona con los puntos cardinales. Por otro lado, se interpreta como una inversión del árbol de la vida del Paraíso, es decir, como eje del mundo, “estableciendo la relación elemental entre los dos mundos, el inferior y el superior”.⁵³

El segundo cuerpo que conforma el panteón es la pirámide: triángulo por excelencia. En cierto momento las culturas occidentales empezaron a experimentar atracción por la cultura egipcia, tras las excavaciones arqueológicas del siglo XIX, pero principalmente con el descubrimiento de la tumba del rey *Tut*, en 1925. Para los egipcios las pirámides eran una representación de *Ra*, el dios Sol, en todo su esplendor; *Ra* en la cúspide y con sus rayos descendentes abarcaba el mundo entero.⁵⁴ Fueron estilos de tumbas muy de moda y utilizados, en cementerios como La Recoleta, El Salvador de Rosario, La Plata, etc. Lo cierto es que el empleo de esta estructura obedece siempre a creencias religiosas o ritos mágicos, por la convergencia ascensional, conciencia de síntesis o lugar de encuentro entre dos mundos: uno mágico, ligado a ritos funerarios de retención indefinida de la vida o de paso a una vida supra temporal y otro mundo que sería el racional, que evoca la geometría y modos constructivos.⁵⁵ Algunas formas geométricas tienen la capacidad de calar hondo en el inconsciente, el poder psicológico de ciertas formas abstractas simboliza, determinadas emociones humanas. Algunas formas geométricas, como la pirámide, están relacionadas con el equilibrio intrínseco de la propia naturaleza. El tema del equilibrio es particularmente evidente en los significados simbólicos la pirámide, con el vértice hacia el cielo representa la ascensión al cielo, el fuego principio masculino, activa a la inversa, simboliza la gracia que desciende del cielo.⁵⁶ El número mágico tres, que identifica la pirámide, representa la Trinidad, la perfección. Simboliza también en este contexto, la Fuerza, Sabiduría y Belleza, los tres reinos, mineral, vegetal y animal.⁵⁷ De este modo, la pirámide propiamente dicha representa el eje del mundo. Su ápice simboliza el punto culminante del logro espiritual y el cuerpo de la estructura representa la ascensión del hombre por la jerarquía de la iluminación.⁵⁸ En el interior del panteón, la capilla, revestida con un estucado al fuego. Altar de mármol blanco, sostenido por dos pequeñas columnas con capiteles corintios. Debajo del altar podemos observar dos cuadros con fotos de los primeros fallecidos: Francisco Palau y el joven Pedro Palau. Sobre él, las imágenes de la Virgen del Carmen, devoción española; a su lado la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. En medio de ambos

⁵² Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, 467-468.

⁵³ José Luis Morales Marín, *Diccionario de iconología y simbología* (Madrid: Taurus, 1984), 108.

⁵⁴ Fátima Elías, *La Voz de los Muertos. Guía de símbolos olvidados en los cementerios*, 225.

⁵⁵ Sandra Adam, “Funebria, dualidad de significación iconográfica en la Ciudad de Azul”, Cap. 2, en *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*, tomo I (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 2011), 39.

⁵⁶ David Fontana, *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados* (Madrid: Editorial Debate, 1993), 54.

⁵⁷ Jesús Santa Roca, “Símbolos en el cementerio Del Carmen”, 10.

⁵⁸ David Fontana, *El lenguaje secreto de los símbolos*, 59.

un crucifijo, sobre altar algunas reliquias familiares. Pendiendo de la bóveda de cañón corrido la lámpara votiva en bronce, hacia los costados dos ventanas y la gran cripta. La capilla del panteón no escapa a lo acostumbrado en la época, un altar, imágenes, lámpara votiva y recuerdos familiares, en este caso dos fotos de Pedro y Francisco. En cuanto al estilo o lenguaje artístico-arquitectónico del panteón, no creemos que pertenezca al *Art Nouveau* por la falta de elementos característicos de este estilo. Pero podemos pensar que fue construido en un momento transicional hacia el *Art Decó*, de estilo egipciaco. El panteón se ubica en la manzana: 9. Sec/Blo. 86, Planta: 9, fila 27. Calle: Santo Tomás. Número de Catastro: 06.86.009.0270.00000.⁵⁹

Análisis socio-histórico de las élites cordobesas

A comienzos del siglo XX Córdoba, contaba con sólo 92.776 habitantes, según el censo municipal de 1906, número que asciende a 134.857 en 1914. Se trata de una ciudad, en la que, a diferencia de Buenos Aires, Rosario y La Plata, el nivel migratorio europeo era menor; no obstante, su crecimiento demográfico era importante, en parte por esa llegada de extranjeros, pero, sobre todo, por una migración interna notable. La modernidad de la ciudad estaba ligada a un proceso de urbanización, tal vez más lento que en las ciudades mencionadas más arriba. El desarrollo industrial que parecía haber despegado a fines del siglo XIX se trunca a comienzos de la Gran Guerra y la élite social y política todavía continuaba perteneciendo, en gran medida, a una cultura “aristocratizante” que no poseía gran fortuna de dinero, sólo su título universitario y su incorporación a la burocracia estatal y universitaria, que le daban el lustre que ambicionaban y que la sociedad en su conjunto respetaba. Con todo, la burguesía y pequeña burguesía comercial –en menor número industrial–, en manos básicamente de extranjeros-italianos, ya hacía un tiempo que había comenzado a desarrollarse con sus oscilaciones, como describe Waldo Ansaldi en sus trabajos.⁶⁰

Para conceptualizar el nuevo grupo social que disputaba el poder, como el caso de los migrantes en el rubro comercial-industrial, podemos decir:

Por nueva elite consideramos: Con la expresión ‘elites en Córdoba’ que venimos empleando nos referimos, por el momento, tanto a una minoría rectora como a los estratos superiores de la sociedad cordobesa, sean cordobeses de nacimiento o extranjeros radicados en la ciudad. Este estrato superior, sugerimos, no se reduce exclusivamente a la elite económica o a la clase dirigente...⁶¹

La familia analizada la forman migrantes europeos de nacionalidad española (catalanes). Tomando algunas conclusiones de Isabel Manachino,⁶² podemos decir que estos migrantes pertenecían al grupo de los que arribaron a la Argentina con cierto capital

⁵⁹ Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Riera de Palau, Filomena. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.

⁶⁰ Waldo Ansaldi, *Industrialización y urbanización. Córdoba 1880-1914*. Tesis de Doctorado en Historia. Tres tomos (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1991).

⁶¹ María Victoria López, “Figuras ‘intelectuales’ en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la elite cordobesa”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 4, 4 (2013): 118-132.

⁶² Isabel Manachino de Pérez Roldan, “Inmigrantes italianos e Industria en Córdoba contemporánea”, *Cuadernos del CITAL*, 7 (diciembre 1996): 26.

económico, que invirtieron, como Francisco Palau en el rubro comercial, la Casa “El Espléndido”. La familia Palau disputó en dicho contexto el poder social con la vieja aristocracia terrateniente de Córdoba, que paulatinamente fue reemplazada por la “nueva elite”, tal lo analiza Juan Carlos Agulla.⁶³ El plano comercial ofrece un buen ejemplo para la incorporación de migrantes a la sociedad cordobesa: a fines del siglo XIX existían en la ciudad 250 casas minoristas y 15 mayoristas, cuyo propietario era en un 60% extranjeros, primero italianos y luego españoles. De todos modos, no todos los comerciantes extranjeros pudieron incorporarse a la nueva elite, solamente lo hizo una parte. Los migrantes arribados a fines del siglo XIX, como los Palau, se integraron a las redes comerciales existentes mediante la formación de sociedades o por medios indirectos como alianzas matrimoniales, sin producir ruptura entre los negocios de las familias, este es el caso de la familia Palau que se casaron entre catalanes comerciantes, los Huerta. Las historias de éxito fueron pocas entre los migrantes de Córdoba, sin representar ninguna el caso de mendigo a rico, al decir de Szuchman (1977-1980),⁶⁴ que no es del todo verdad, ya que las familias analizadas en poco tiempo amasaron considerables fortunas. Este autor sostenía que los argentinos nativos mantenían la “endogamia por linaje”; en parte es verdad, pero los migrantes europeos también mantuvieron estas pautas matrimoniales, aunque no de manera tan hermética.

Este ascenso social indudablemente aparejó una estrategia de reconversión de capitales simbólicos en capitales sociales. El panteón trabajado con sus determinadas simbologías y prototipo constructivo implicaron una fuerte apuesta por el capital simbólico, que se tradujo en una reconversión en capital social. Podemos identificar en el ámbito de los estudios de la muerte una de las estrategias llevadas a cabo por la “nueva elite” cordobesa del siglo XX. En este período analizado podemos asistir a la desaparición de las familias de la elite terrateniente, que se conformaron en el período colonial, y el surgimiento de las incipientes familias migrantes en el rubro comercial ejecutando diferentes estrategias para insertarse en dicha sociedad.⁶⁵ Podemos decir que quienes ocupaban posiciones dominantes en la economía también formaban parte del campo social, perteneciendo a espacios de privilegios, y quienes se desempeñaban en el campo político participaban con frecuencia en la vida cultural, como estrategias para poder obtener capital simbólico, prestigio. De este modo se generaban cruces muy ricos dentro de los diferentes campos, que componían la fisonomía de la “nueva elite” cordobesa. De todas formas, en esta transición: “el giro de los siglos XIX al XX [trajo] una relativa diferenciación de esferas con lógicas propias que requieren de los individuos cualidades específicas para participar de ella”.⁶⁶

⁶³ Juan Carlos Agulla, *El eclipse de una aristocracia. Investigación sobre las élites dirigentes de la ciudad de Córdoba* (Buenos Aires: Editorial Libera, 1968).

⁶⁴ Mark D. Szuchman, “The Limits of the Melting Pot in Urban Argentina: Marriage and Integration in Córdoba, 1869-1909”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 57, 1 (Feb. 1977): 24-50 (traducción de Maristella Mungi: Facultad de Filosofía y Humanidades, 1991).

Mark D. Szuchman, *Mobility and Integration in Urban Argentina. Córdoba in the Liberal Era* (Texas: University of Texas Press, 1980).

⁶⁵ J. M. Eizaguirre, *Córdoba. Primera serie de cartas sobre la vida y las costumbres en el Interior* (Córdoba: Bruno y C^a Editores, 1898), 79.

⁶⁶ María Victoria López, “Figuras ‘intelectuales’ en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la elite cordobesa”, 118-132.

De este modo, el estudio de las costumbres funerarias y su respectiva cultura material contribuye a iluminar aspectos de la estructura social e identificación con los estilos artísticos arquitectónicos en boga de los migrantes europeos. El estudio de su gusto social, en este caso, mortuario, nos indica las estrategias sociales de los migrantes para fusionarse con los residuos de la vieja elite cordobesa.⁶⁷ En este sentido, la integración de los nuevos grupos sociales, como los migrantes con cierto capital económico traído de Europa, no estuvo exento de estrategias de integración al campo social, económico y político, como atestigua Victoria López:

Por otro lado, la situación de los inmigrantes era bastante diversa. En el plano económico, su integración fue en general satisfactoria, y en algunos casos sumamente exitosa. La actividad comercial ofrece un buen ejemplo: a fines del siglo XIX existían en la ciudad más de 250 casas minoristas y unas 15 mayoristas cuyos propietarios eran en su mayoría extranjeros (un 60%) y el resto argentinos; de los extranjeros, la mayoría eran italianos (40%) y españoles (26%). Estos inmigrantes recientes se integraron a las redes comerciales existentes mediante la formación de sociedades o por medios indirectos como alianzas matrimoniales, sin producir ruptura o competencia entre los dos grupos, aunque incorporaban nuevas formas de operar. Un caso ejemplar de diversificación económica a partir del comercio es el de la familia Minetti, de origen italiano, que llegó a ser una de las familias económicamente más influyentes en la ciudad, abarcando diversos rubros. Por otro lado, la integración de los inmigrantes a la elite a través de diversas actividades económicas y del matrimonio tenía también sus límites.⁶⁸

Esta estructura general fue retomada casi sin modificaciones por Juan Carlos Agulla en su mencionado estudio *Eclipse de una aristocracia*, en el cual consideraba el título universitario como definitorio de esa “aristocracia” de Córdoba, habilitante del acceso tanto a la función pública como al matrimonio con miembros de esa elite (de ahí la denominación de “doctoral”). Esta estructura se conformaba por: el prestigio de los intelectuales (ingenieros, médicos, abogados, etc.) era el título universitario (capital cultural institucionalizado) y, a partir de eso, el ejercicio de las profesiones liberales y la función pública; la fuente de riqueza de los latifundistas era la tierra y el comercio y/o las rentas, respectivamente.

En este sentido la posición de Juan Carlos Agulla y Emanuel Ríos coinciden en: colocar en la cúspide social a una elite letrada; coinciden también en señalar que ese sector no poseía grandes recursos económicos, siendo casi siempre superados en ese aspecto por los “estancieros” y “comerciantes” (carentes, de capital cultural, no siempre). Un tercer punto de contacto entre ambas caracterizaciones parece ser su carácter de representación ideológica, de proyección de un lugar deseado para la elite.

De todos modos esta composición social es de alguna forma muy simplificada; creemos en cambio que “letrados”, “estancieros” y “comerciantes” refieren a grupos sociales más complejos en la realidad histórica: entre los letrados se cuentan aún algunos profesionales sin actuación intelectual y funcionarios públicos; entre estancieros hay grandes diferencias entre las propiedades del noroeste (ligadas al antiguo camino real, en lenta decadencia desde comienzos del siglo XIX) y el sudeste de la provincia (que se integra progresivamente y con éxito variable al modelo agroexportador pampeano); en

⁶⁷ Juan Carlos Agulla, *El eclipse de una aristocracia*.

⁶⁸ María Victoria López, “Figuras ‘intelectuales’”.

fin, en el grupo de los comerciantes conviven criollos de larga trayectoria con inmigrantes recién llegados, mayoristas y minoristas. Está de más aclarar que algunos miembros del grupo de los letrados tenían propiedades y se involucraban en actividades comerciales; así como entre estancieros y comerciantes se encontraban egresados de la universidad (especialmente abogados, también ingenieros y médicos). En este sentido es por lo que optamos por pensar las elites o sectores dominantes interactuando mutuamente y diversificando sus actividades e inversiones. Las pautas matrimoniales endogámicas no dejaron de ser una estrategia para incrementar o conservar el patrimonio en la Córdoba de la modernización tardía. Estrategia estudiada para ambas familias, que, a través de las estrategias matrimoniales, establecieron alianzas entre miembros de la nueva elite.

En efecto, toda “aristocracia” por el lugar que ocupa en el espacio social debe legitimar las fuentes de su poder. Entre estas, está fundamentalmente el capital económico que sostiene a los grupos sociales que ocupan el espacio de los dominantes en el campo social. De hecho, los grupos dominantes monopolizan las fuentes de poder económico, político y cultural. En este aspecto podemos observar en nuestro análisis que estas dos familias de migrantes legitimaron sus capitales económicos, reconvirtiendo el capital simbólico y económico en social.

En el ámbito netamente funerario, en este periodo analizado, al decir de Ariès, se convivía con la muerte; desde una perspectiva estructural, el autor francés llama a este período el de “la muerte del otro”⁶⁹, lo que de alguna u otra manera habilitaba la construcción de tamaños monumentos. Era necesario la parafernalia y la pompa, fruto de ello, el campo funerario será un espacio adecuado para poder observar las aspiraciones sociales de los oferentes. En el caso de la familia Palau, haber contratado un constructor de la talla de Luis Ceballos, habla de cierto poder económico. También este panteón de tamaño monumental es un mensaje objetivado en el monumento. La construcción de la “casa para siempre” era parte de ese ritual *Post Mortem*, último paso del ritual de los muertos, “las grandes mansiones de la muerte”.⁷⁰ El cementerio en este contexto toma relevancia como espacio en el que cada familia expone sus atributos y símbolos de *estatus* para que sean admirados y admitidos como tales, tanto por sus pares como por los subalternos, son pues relaciones sociales de distinción las que intervienen en la ostentación de estos panteones funerarios.

Los monumentales mausoleos de los poderosos confirman las desigualdades sociales y fueron un fiel reflejo de la sociedad, fragmentada, estratificada, cerrada sobre sí misma. A su vez los ritos, lenguajes rigurosamente codificados, mantenían vivas creencias fundadas en dogmas, mitos y los que giraban en torno a la muerte se visualizaban en la parafernalia funeraria, los grandes panteones, los fastos del velatorio, misas de difuntos, cortejo, novenas, triduos, funerales, con sus pautas, ornamentaciones y recogimiento.⁷¹

⁶⁹ Philippe Ariès, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media a nuestros días* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012).

⁷⁰ Liliana Valentina Pereyra, *La muerte en Córdoba a fines del siglo XIX* (Córdoba: Alción Editorial, 1999).

⁷¹ Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017), 550.

La elección de un prototipo funerario, como un panteón, nos habla del poder económico y aspiración social de estas dos familias, ¿qué significa el panteón como unidad constructiva? Dentro de este espacio particular, donde se concentran los elementos de mayor acumulación, encontramos como figura principal el Panteón. Por un lado, que este lleve el apellido de la familia y que tome forma de “hogar-capilla” enuncia la necesidad de exaltar y legitimar a la familia monogámica reproductiva como el medio por el cual se garantiza el traslado de todos los capitales. A su vez, las referencias dentro del colectivo de familia a determinados individuos con placas que aluden a su profesión, como, por ejemplo: comerciante, industrialista, ingeniero, presidente de banco, etcétera; reafirman la existencia de ciertos grupos sociales con mayor caudal de “prestigio” que otros, capital social. En este mismo sentido, estas referencias siempre hacen alusión a hombres; por lo tanto, se reafirma la figura de lo masculino y lo paterno como fuente de prestigio y como figura líder. Esto se debe a su vez a que la mujer se vio negada a acceder a los círculos del profesionalismo o de prestigio hasta tiempos tardíos, y en la actualidad lo hace de manera velada.

En cuanto a la construcción de los panteones, ya se ha dicho que el comitente parece dejar libertad de actuación al arquitecto o alarife, sin embargo, quizá esta alusión a lo egipciaco se puede incluir en este movimiento burgués de retrotraerse así, continuando la tradición del poder igualatorio de la muerte donde las formas artísticas intentan equiparar las diferentes condiciones sociales de los difuntos. Con el panteón encargado a la medida y construido por un buen arquitecto o alarife, aparecen las placas de bronce realizadas por artistas, presentando ambas un mismo simbolismo y utilizando las mismas formas artísticas. Ambas manifestaciones, específicamente en el caso de Verzini, guarda un sentido salvífico en el que la cruz de Cristo es sustituida por el disco solar alado, signo de la vida y la iluminación clivia, y en ellas se representan también las típicas flores de loto egipcias.⁷²

Ariès afirmó que en el último milenio hubo cambios, pero fueron lentos, casi no se percibieron, fueron pequeños y estáticos durante varias generaciones, y los contemporáneos no se daban cuenta de ellos. Todas las variaciones que modificaron las actitudes ante la muerte durante un milenio no alteraron algo: la muerte ha sido siempre un hecho social y público y así permaneció en vastas áreas del llamado Occidente latino. El autor no creía posible que esa característica fuera a desaparecer, pero no tenía ya la generalidad absoluta que le dieron las religiones y las culturas precedentemente.⁷³

Ya desde el siglo XIX, en las culturas cristianas podemos decir que la muerte aparece formando parte de la vida, y que lo que más inquieta de este momento es la forma o el estado de la persona al instante de morir. En ese sentido, los sacramentos vinculados a la muerte son vistos como necesarios no sólo para facilitar el tránsito hacia el Más Allá, sino también como un recurso válido para morigerar una “mala” vida. Persistió hasta la actualidad la purificación del Purgatorio, y también la concepción del Cielo cambió, este se convirtió en un lugar de encuentro de aquellos a quienes la muerte separó, sin tanta

⁷² Ascensión Hernández Martínez y Pedro Luis Hernando Sebastián, “Entre lotos y papiros: el estilo neogipcio en Zaragoza”, *Artigrama*, 11 (1994-1995): 460.

⁷³ Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 180.

aureola mística, sino en una representación de encuentro en el Más Allá, espiritual, el Paraíso de los cristianos.⁷⁴

El cierre del ciclo vital de aquellos migrantes y su descendencia parecía requerir para muchos la necesidad de una construcción funeraria que permitiera a la familia permanecer reunida más allá de la vida terrenal y ocupar un espacio como forma de privilegio a perpetuidad. Los panteones de estas familias migrantes parecen traducir monumentalmente el sentido del trabajo, la unión familiar y el progreso, valores caros al período de la postguerra. En otro eje está la necesidad de fundar memoria del origen a través de un monumento que comunicara ese mensaje por medio de la arquitectura y los símbolos, en fin, memorias objetivadas en los panteones. La necesidad de las familias migrantes que estudiamos de fundar memoria de origen, a través de estos monumentos era crucial ya que no tenían sus antepasados consigo.

De este modo el cementerio San Jerónimo se transformó en un espacio privilegiado para inscribir la muerte en un contexto espacial y simbólico de especial significación. La clara referencia genealógica de la inscripción del apellido familiar en la arquitectura (dintel) del panteón podría entenderse como marca indicial que parece querer posicionar esos apellidos entre los “patricios” que allí descansan. De alguna forma es una estrategia de legitimación social ensayada por estas dos familias. De este modo, no deja de llamar la atención el interés puesto en la construcción de un monumento funerario, que ayuda a exaltar la individualidad al tiempo que cumple una función comunicativa, proporciona una lectura clara, directa, que ayuda a fijar la memoria y comunica sentidos. En este aspecto el cementerio se convierte en espacio escénico donde las familias podían rendir culto a sus antepasados y exteriorizar su posición social, que reafirmaba entre los propios migrantes y la vieja aristocracia terrateniente cordobesa, su aspiración social. En esta dirección es factible de leer el cementerio como territorio de memoria, donde los panteones son espacios simbólicos que reflejan las creencias, los valores, e ideologías de la comunidad a la que pertenecen, en ellos se pueden leer: disputas, luchas sociales, culturales y políticas.⁷⁵ Sin duda la función social de estos lugares de memoria⁷⁶ es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, ya que por definición reconocemos en ellos: toda unidad significativa, de orden material o simbólico de patrimonio memorialista de una comunidad o familias en este caso.⁷⁷

Podemos decir que en estos dos casos analizados la memoria como identidad familiar y étnica se va a manifestar plenamente en los panteones, el monumento cuya función es, sobre todo, incitar a partir de la emoción una memoria, hacer visible la perennidad y consolidar una identidad, ya sea familiar, individual, pero por, sobre todo, posicionar a la familia en la sociedad del momento, como símbolo de distinción social.

⁷⁴ Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, 506.

⁷⁵ Ludmila Da Silva Catela, “Territorios de Memoria”, en *No habrá flores en la tumba del pasado. Las experiencias de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (La Plata: Ediciones al Margen, 2001), 159-220.

⁷⁶ Pierre Nora, “Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux”, en *Les Lieux de Mémoire. I: La République* (Paris: Gallimard, 1984).

⁷⁷ Joel Candau, *Memoria e identidad* (Buenos Aires: Del Sol, 2001), 152-153.

En esta misma línea Ariès consideraba que la memoria de los muertos esencialmente objetivada en los monumentos, era fundamento de la sociedad:

El hombre, dice con una emoción segura el Dr. Robinet, prolonga más allá de la muerte a los que han sucumbido antes que él [...] continúa amándolos, concibiéndolos, manteniéndolos [...] después de que han cesado de vivir e instituye para su memoria un culto [...] donde su corazón y su inteligencia se esfuerzan por asegurarle la perpetuidad.⁷⁸

El interés histórico por el estudio de la muerte se circunscribe al ámbito sociocultural por el papel que juega a través del tiempo el ceremonial. De allí que se recurra al auxilio instrumental y conceptual que nos proporcionan otras disciplinas que comparten con la Historia ese objetivo, tratando de descifrar lo que la agencia humana, los actores colectivos imponían, las representaciones, los símbolos, las costumbres consuetudinarias, la idea que el hombre y sus comunidades tenían de su propio destino, de la finitud de la vida terrenal.⁷⁹

El hombre es un ser cultural, pues tiene creencias y valores, porque entre las especies animales vivas la humana es la única en la que la muerte está omnipresente en su vida, que la rodea de un ritual funerario complejo y cargado de simbolismos, la única para la cual la muerte biológica lo desborda como hecho cultural. Antes el hombre veía a la muerte dentro de las grandes leyes de la naturaleza, no pensaba en evitarla ni exaltarla, se limitaba a aceptarla con la simple solemnidad necesaria que marcan las grandes etapas del curso ineludible de la vida.⁸⁰ Al igual que el nacimiento, la muerte formaba parte de los acontecimientos naturales, por más que era una experiencia triste. No era un drama personal, ni un acto sólo individual, ni una aventura solitaria sino un fenómeno público que comprometía a toda la comunidad, marcaba la solidaridad del individuo con su pueblo. “En la época tradicional la muerte estaba en el centro de la vida como los cementerios en el centro de las ciudades”, decía Fourastié, pero con ritos que generaban más pesar que la pérdida misma.⁸¹ De esta manera la ritualización de la muerte en su etapa *Post Mortem*, era sumamente negativa, fatídica, dramática y profundamente fastuosa, era parte de la negación de la muerte, en este período de “la muerte del otro”, donde los monumentos funerarios y su culto adquirieron un valor trascendental, tal es el caso de la familia Palau.

Sostenemos que con la nueva concepción de la “muerte del otro” y la negación de la muerte a fines del siglo XIX y comienzos del XX, devino en un culto a la tumba, pues ella se convirtió en la verdadera casa de familia. Según Ariès, con la cruz que la domina como símbolo de la resurrección, la lápida símbolo del muerto y las flores arriba. Se desplazó el contenido al continente, el afuera, la memoria se conserva por la fotografía, los recuerdos..., es metonimia.⁸² El culto a los monumentos es independiente de la política, de dogmas, emanó del desasosiego ante lo irreparable de la pérdida, como un principio superador de la animalidad. El panteón es el signo representativo de los que perdimos, los ancestros; desarrolla un sentimiento de continuidad, por ello es una

⁷⁸ Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 450.

⁷⁹ Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, 52.

⁸⁰ Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 32.

⁸¹ Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, 195.

⁸² Gerard Vincent, “¿Una historia del secreto?”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, tomo 9 (Taurus: Buenos Aires, 1989), 350-351.

institución familiar necesaria y social al mismo tiempo, porque el cementerio le da carácter colectivo. Los católicos lo adoptaron, la Iglesia cristianizó una devoción que le era extraña, surgió una nueva práctica.⁸³ La marcada obsesión por los monumentos, la materialidad, se vale de una cultura de la muerte que sostenían que los monumentos funerarios eran necesarios para la vida del presente, no como una antigüedad, un ornamento, sino como parte de la cotidianeidad. La arquitectura monumental tenía la fuerza de un vehículo, era necesaria para recordar, para mantener vivo un vínculo con el pasado, que era parte de su identidad social. Enfáticamente se creía que ese pasado estaba definido por las generaciones que los habían precedido, por eso la espectacular importancia del monumento fúnebre como repositorio de memoria de identidad. Sobre todo por los avances de la Revolución industrial, la arquitectura podía reencontrar el valor de la piedad que le es consustancial.⁸⁴

De alguna u otra forma podemos entender el panteón Palau como esa forma de seguir amando, manteniéndolos cerca de la memoria por parte de Filomena Riera de Palau, para con su hijo Pedro, que murió a la joven edad de 19 años. Observamos en este ejemplo la voluntad de perpetuar su recuerdo en los monumentos fúnebres. Al decir de Sofía Maniúsis⁸⁵ el uso aun de objetos de memoria y culto laico, como reliquias de los difuntos, lo podemos observar en la familia Palau, de hecho, Filomena cuando muere su hijo guarda reliquias de él (cabellos) que luego a su muerte fueron colocadas en la cripta sobre su ataúd y posteriormente colocadas en el altar... las palabras de Ariès ilustran esta imagen:

En el siglo XIX, éstas habían admitido y asimilado la vinculación de los vivos con sus muertos y las manifestaciones funerarias. Las tumbas fueron decoradas como pequeñas capillas, atestadas de objetos de piedad, de cruces, de cirios, de ‘Recuerdos de Lourdes’ y de ‘primera comunión’.⁸⁶

Pero hay otras obras en el cementerio en las cuales los rasgos egipcíacos son mucho más puntuales, aunque no por eso menos significativos. Entre ellas se destaca el monumento de la familia de Alejandro Ferrari, una pirámide trunca. Y el de la familia de René Cejas, una mastaba. Estas han sido las seleccionadas para otra investigación, que serán motivo para un futuro trabajo.

A modo de cierre

A modo de cierre creemos que en el largo proceso de secularización con sus tropiezos y continuidades el cementerio San Jerónimo fue el primero en ser fundado en Córdoba bajo los principios del higienismo, por el mismo gobernador Manuel López. Y secularizado con sus vaivenes en definitiva bajo el gobierno de Miguel Juárez Celman.

⁸³ Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 450-453.

⁸⁴ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 123-125.

⁸⁵ Sofía Maniúsis, “Ausencias, emociones ritualidad: una aproximación al objeto como lugar de duelo (Argentina s. XIX-XX)”, en *VII Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. ‘Educación Territorio y Desigualdad en la Argentina contemporánea: Una mirada a 40 años de democracia’* (Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, 2023), 2.

⁸⁶ Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 440.

El estilo *Art Decó* fue una moda en la arquitectura mundial; sublimando la geometría fue el triunfo de la geometrización de la ideología del progreso. Recepcionada en la Argentina y en Córdoba por medio de los USA como centro difusor.

Estos panteones pertenecieron a una de las vanguardias periféricas del *Art Decó*, el estilo egipciaco. Muy de moda entre las clases sociales en ascenso que buscaban el glamour y lo místico, recurriendo a la simbología egipcia. Más allá de ser Córdoba una provincia de modernización tardía, creemos que en el arte funerario el *Art Decó* egipciaco se impuso antes que en la arquitectura civil.

Esta familia de migrantes europeos, Palau, utiliza a los panteones egipciacos, como estrategia de reconversión social y hace una fuerte apuesta por lo simbólico, retraducido en capital social. Además, estos monumentos fundaron memoria de origen al ser objetivizados; fueron por tanto una apuesta a lo simbólico y comunicativo por medio de la semiosis social.

En verdad fue una familia de migrantes catalanes que, como estrategias de incorporación a la elite de la época, lo hicieron utilizando su capital económico acumulado, y como estrategia también para incorporarse erigieron un monumento funerario ostentoso, impregnados con las tendencias artística-arquitectónica de la época, como símbolos de distinción social.

A pesar de estas modestas reflexiones, más que corroborar hipótesis abrimos un campo de investigación aún no estudiado para el contexto en cuestión.



Familia Palau (Gentileza de Perico Huerta Palau).



Panteón Palau (foto archivo de la autora, 2022)

Fuentes Editas

Carrizo, M., 1920, *Catálogo de Obras de Arte Funerario, Carrara, Pietrasanta*. Buenos Aires. Federico Lacroze 4156.

Catálogo, 1939, Bacci & D'Andrea. *Gran establecimiento de Arte religioso y funerario. Bronces, granitos y Altares*. Buenos Aires. El Cano 3776.

Censo General de la población, edificación, comercio, industria, ganadería y agricultura de la ciudad de Córdoba, capital de la provincia del mismo nombre. Levantado los días 31 de agosto y 1 de septiembre de 1906. Imprenta "La Italia", 1910.

Guía General de Córdoba, 1901, Domeneci editor.

Guía General de Córdoba, 1904, año III, 3ª edición. F. Domeneci editor.

"*Guía Córdoba, 1921*", Guía de Comercio de la provincia de Córdoba. Empresa Publicidad Córdoba.

Segundo Censo de la República Argentina. Económico-social. Provincia de Córdoba. 1895 (Buenos Aires: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional, 1898).

Fuentes inéditas

Escritura de Propiedad. Del cementerio San Jerónimo. (Gentileza de Carlos Verzini).

Libro de Actas, Bolsa de Comercio de Córdoba, tomo 1.

Libro de Difuntos, Cementerio San Jerónimo. Archivo Histórico de la Municipalidad de Córdoba.

Registro de Defunciones, de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Archivo de la Catedral, Córdoba.

Registros parroquiales de nacimiento, de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Archivo de la Catedral, Córdoba.

Reportes del Cementerio, propietario/arrendatario. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.

Testimonios orales de: María Carlota Sempé, Perico Huerta Palau. Entrevistas realizadas por Ana Clara Picco Lambert.

Bibliografía

Adam, Sandra, “Funebria, dualidad de significación iconográfica en la Ciudad de Azul”, Cap. 2, en *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*, tomo I (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 2011).

Agulla, Juan Carlos, *El eclipse de una aristocracia. Investigación sobre las élites dirigentes de la ciudad de Córdoba* (Buenos Aires: Editorial Líbera, 1968).

Ansaldi, Waldo, *Industrialización y urbanización. Córdoba 1880-1914*. Tesis de Doctorado en Historia Tres tomos (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1991).

Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus, 1992).

Ariès, Philippe, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media a nuestros días* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012).

Ayrolo, Valentina, “Reflexiones sobre el proceso de ‘secularización’ a través del ‘morir y ser enterrado’”, *Dimensión Antropológica*, vol. 46 (mayo-agosto 2009): 109-140.

Baldini, Marta, Scalise, Rocío, “Estilemas para la vida y estilemas para la muerte: el *Art Deco* en la ciudad y el cementerio de la Plata”, *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* (La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, CONICET, 2012).

Bischoff, Efraín U., *Historia de los barrios de Córdoba: sus leyendas, instituciones y gente* (Córdoba: B. Editores SRL, 1986).

Blanco, Martín, *El servicio funerario en Buenos Aires en el período virreinal y la primera década revolucionaria: 1776-1820* (Buenos Aires: Martin Blanco Editor, 2019).

Boixadós, María Cristina, “Expropiación de las tierras comunales indígenas en la provincia de Córdoba a finales del siglo XIX”, *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, 2 (1999): 87-113.

Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Buenos Aires: Taurus, 1979).

Bourdieu, Pierre, *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama, 1997).

Bourdieu, Pierre, Wacquant, Loïc D. J., *Respuestas. Para una antropología reflexiva* (México: Grijalbo, 1995).

Candau, Joel, *Memoria e identidad* (Buenos Aires: Del Sol, 2001).

Capellino, Luisa, Cufre, Pedro, y Rebaque de Caboteau, Julio, “Arquitectura *Art Nouveau*. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina”, Grupo: “Mirasoles de Bottaro” (Córdoba: Municipalidad de Córdoba, 2017).

Celton, Dora, “La inmigración internacional en Argentina:1853-1991”, en *Actas de Jornadas de Historia de Córdoba entre 1830-1950* (Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1993).

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1995).

Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1992).

Da Silva Catela, Ludmila, “Territorios de Memoria”, en *No habrá flores en la tumba del pasado. Las experiencias de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (La Plata: Ediciones al Margen, 2001), 159-220.

De Fusco, Renato, *Historia de la Arquitectura Contemporánea* (Madrid: Blume Ediciones, 1981).

Eizaguirre, J. M., *Córdoba. Primera serie de cartas sobre la vida y las costumbres en el Interior* (Córdoba: 1989).

Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. II: De Guatama Buda al triunfo del cristianismo* (Madrid: Cristiandad, 1979).

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso* (Madrid: Taurus, 1979).

Elías, Fátima, *La Voz de los Muertos. Guía de símbolos olvidados en los cementerios* (Madrid: Reino de Cordelia Editora, 2019).

Esteban, Pablo, *Libro de la muerte* (Buenos Aires: El Gato en la Caja, 2021).

Fontana, David, *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados* (Madrid: Editorial Debate, 1993).

Guber, Rosana, *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001).

Guénon, René, *El simbolismo de la Cruz* (Buenos Aires: Ediciones Obelisco, 1931).

Hernández Martínez, Ascensión, Hernando Sebastián, Pedro Luis, “Entre lotos y papiros: el estilo neoegecio en Zaragoza”, *Artigrama*, 11 (1994-1995): 451-470.

Hutin, Serge, *Las sociedades secretas* (Buenos Aires: Edeba, 1980).

López, María Victoria, “Figuras ‘intelectuales’ en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la élite cordobesa”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 4, 4 (2013): 118-132.

Maldonado, Luciano, *Panteones familiares. Cementerio San Jerónimo* (Córdoba: Municipalidad de Córdoba, 2019).

Manachino de Pérez Roldan, Isabel, “Inmigrantes italianos e Industria en Córdoba contemporánea”, *Cuadernos del CITAL*, 7 (diciembre 1996): 1-46.

Maniuis, Sofía, “Ausencias, emociones ritualidad: una aproximación al objeto como lugar de duelo (Argentina s. XIX-XX)”, en *VII Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. ‘Educación Territorio y Desigualdad en la Argentina contemporánea: Una mirada a 40 años de democracia’* (Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, 2023).

Martínez de Sánchez, Ana María, “‘La resurrección de los muertos’. Significado del espacio sepulcral”, *Hispania Sacra*, vol. 57, 115 (2005): 109-1140.

Mayoral, José (ed.), *Estética de la recepción* (Madrid: Arco Libros, 1987).

Morales Marín, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología* (Madrid: Taurus, 1984).

Nora, Pierre, “Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux”, en *Les Lieux de Mémoire. I: La République* (Paris: Gallimard, 1984).

Panofsky, Erwin, *La Arquitectura Gótica y el pensamiento escolástico* (La Plata: La Piqueta, 1986).

Pereyra, Liliana Valentina, *La muerte en Córdoba a fines del siglo XIX* (Córdoba: Alción Editorial, 1999).

Ramos, Jorge, “El sistema Art Decó: centro y periferia”, *Summarios*, 105 (septiembre 1986): 3-16.

Río, Manuel, *Córdoba: su fisonomía y su misión. Escritos y discursos* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Dirección General de Publicaciones, 1967).

Santa Roca, Jesús, “Símbolos en el cementerio Del Carmen”. 1 noviembre 2017. Disponible en: <https://jesusantaroca.wordpress.com/2017/11/01/simbolos-en-el-cementerio-del-carmen/> (consulta, 8 noviembre 2022).

Sempé, María Carlota, Gómez Llanes, Emiliano, “Iconografía funeraria masónica”. 2010. Disponible en: <https://silo.tips/download/iconografia-funeraria-masonica-maria-carlota-sempe-y-emiliano-gomez-llanes> (consulta 7 noviembre, 2022).

Sempé, María Carlota, Alfano, María Elena, y Viera, Lidia Mabel, “La expresión del *Art Deco* en el cementerio de La Plata”, en *XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, turístico y educativo. 11 al 16 de noviembre de 2019*, Málaga. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/496541185/LA-EXPRESION-DEL-ART-DECO-EN-EL-CEMENTERIO-DE-LA-PLATA-Miradas-al-pasado-desde-Chivilcoy-II>.

Sempé, María Carlota, Rizzo, Antonia, y Dubarbier, Virginia, “Los estilos egipcíacos y su expresión funeraria”, 2001. Disponible en: <https://docplayer.es/3408831-Los-estilos-egipcíacos-y-su-expresion-funeraria-sempe-maria-carlota-rizzo-antonía-y-dubarbier-virginia.html> recuperado 7/11/2022 (consulta, 6 noviembre 2022).

Sempé, María Carlota, Viera, Lidia Mabel, y Gómez Llanes, Emiliano, *Arquitectura, urbanismo y simbología masónica en cementerios urbanos* (Buenos Aires: El Autor, 2009).

Sempé, María Carlota, Gómez Llanes, Emiliano, “Arquitectura funeraria y sectores sociales”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, 40 (2011): 101-117.

Sempé, María Carlota, Gómez Llanes, Emiliano, “Manifestaciones funerarias masónicas”, en *Temas y Problemas de la Arqueología Histórica. Programa de Arqueología Histórica y Estudios Pluridisciplinarios. Departamento de Ciencias Sociales* (Luján: Universidad Nacional de Luján, 2009).

Siete Maestros Masones, *Cosmogonía masónica. Símbolo, Rito, Iniciación* (Buenos Aires: Kier, 2007).

Szuchman, Mark D., “The Limits of the Melting Pot in Urban Argentina: Marriage and Integration in Córdoba, 1869-1909”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 57, 1 (Feb. 1977): 24-50 (traducción de Maristella Mungi: Facultad de Filosofía y Humanidades, 1991).

Szuchman, Mark D., *Mobility and Integration in Urban Argentina. Córdoba in the Liberal Era* (Texas: University of Texas Press, 1980).

Tarán, Marina, Bergallo Lostau, Juan Manuel, “El Art Decó en Córdoba”, *Summarios*, 105 (1986): 26-36.

Thomas, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017).

Vera de Flachs, María Cristina, Riquelme de Lobos, Norma Dolores, “El papel de las colectividades extranjeras en el comercio cordobés de principio de siglo”, *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, 14 (1991).

Vincent, Gérard, “¿Una historia del secreto?”, en Philippe Ariés y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, vol. 5 (Buenos Aires: Taurus, 1989).

Vovelle, Michel, “Historia de la Muerte”, *Cuadernos de Historia*, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile, 22 (diciembre 2002): 17-29.

Vyhmeister, Katerine, *Arquitectura Art Decó en la ciudad de Santiago. Independencia, Recoleta y Santiago centro* (Santiago de Chile: Ril Editores, 2010).

Perfil académico

Ana Clara Picco Lambert es licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y actualmente realiza su doctorado en la misma universidad. Da clases en la cátedra de Introducción a la Historia de la Escuela de Historia de la Facultad de Filosofía y Humanidades de esta universidad, así como en el seminario Político y Social del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentina). Especializada en historia de la arquitectura funeraria, es además diplomada en Estudios sobre la Muerte y los Cementerios por la Universidad Nacional del Sur San Juan Bosco (sede Comodoro Rivadavia, Argentina) y en Filosofía de la Liberación por la Universidad de San Isidro.

Academic profile

Ana Clara Picco Lambert is graduated in History from the National University of Córdoba (Argentina) and she is currently working for her PhD at this center. She also delivers classes of Introduction to History there, as well as at the Political and Social seminar at the Faculty of Human Sciences of the Río Cuarto National University (Argentina). Expert in funerary architecture, she has also a degree in Studies on the Death and Cemeteries from the Universidad Nacional del Sur San Juan Bosco (city of Comodoro Rivadavia, Argentina) and in Philosophy of Liberation from the University of San Isidro.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2025.

Fecha de aceptación: 20 noviembre de 2025.

Publicación: 31 diciembre de 2025.

Para citar este artículo: Ana Clara Picco Lambert, “Vivir para honrar a los muertos. El panteón *Art Decó* egipciaco de la familia Palau en el cementerio San Jerónimo, Córdoba, Argentina”, *Historiografías*, 30 (julio-diciembre 2025), pp. 110-139.