

Cita recomendada:

Picco Lambert. A. C. (2026). Entre asimilación y visibilización étnica: el panteón de la familia Palau y la construcción de la memoria migrante e identidad catalana en el Cementerio San Jerónimo de Córdoba, primera mitad del siglo XX. *Revista TEFROS*, 24 (1), 133-161. DOI: <https://doi.org/10.63207/tefros.v24n1.a6>

Revista TEFROS es una Publicación del *Taller de Etnohistoria de la Frontera Sur*.
Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina.

Contacto: tefros@hum.unrc.edu.ar Página: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/index>



[Licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Entre asimilación y visibilización étnica: el panteón de la familia Palau y la construcción de la memoria migrante e identidad catalana en el Cementerio San Jerónimo de Córdoba, primera mitad del siglo XX

Between assimilation and ethnic visibility: the Palau family's Mausoleum and the construction of the migrant memory and Catalan identity in San Jerónimo Cemetery in Córdoba, first half of the XX Century

Entre assimilação e visibilização étnica: o panteão da família Palau e a construção da memória migrante e da identidade catalã no Cemitério San Jerónimo de Córdoba, primeira metade do século XX

Ana Clara Picco Lambert

Red Académica de Estudios sobre la Muerte, Cementerios y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Río Cuarto
Comodoro Rivadavia, Argentina¹

Contacto: anaclarapiccolambert@gmail.com - ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9952-0861>

Fecha de presentación: 28 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 30 de diciembre de 2025

Resumen

En este trabajo nos abocamos a analizar la simbología de un panteón de una familia de inmigrantes españoles, la familia Palau. El monumento se encuentra en el cementerio San Jerónimo de la ciudad de Córdoba capital. Nos preguntamos por la continuidad del uso de panteones con capilla en la actualidad y si

estos siguen cumpliendo las mismas funciones. También analizamos la capacidad comunicativa del mismo desde la semiosis de Margariños de Morentín. Finalmente, analizaremos el panteón-capilla como espacio sagrado donde los tiempos y espacios recobran otros sentidos.

Palabras Clave: cementerio San Jerónimo; panteón; capilla; art decó; migrantes; muerte.

Abstract

In this work, we analyze the symbolism of the mausoleum belonging to a family of Spanish immigrants: the Palaus. The monument is located in San Jerónimo Cemetery in the city of Córdoba. Our main research questions are about the continued use of the mausoleum with chapel and about the functions it serves nowadays. We also analyze their communicative capacity from the perspective of Margariños de Morentín's semiosis. Finally, we examine the mausoleum - chapel as a sacred space where time and space take on new meanings.

Keywords: San Jerónimo Cemetery; mausoleum; chapel; Art Deco; migrants; death.

Resumo

Neste trabalho, nos concentramos em analisar a simbologia de um panteão de uma família de imigrantes espanhóis –a família Palau–, monumento localizado no cemitério de San Jerónimo na cidade de Córdoba. Levantamos o questionamento sobre a continuidade do uso de panteões com capelas hoje e se continuam a cumprir as mesmas funções. Analisamos, também, sua capacidade comunicativa a partir da semiose de Margariños de Morentín. Ao final, analisamos o panteão-capela como espaço sagrado onde os tempos e espaços recuperam outros significados.

Palavras-chaves: Cemitério de San Jerónimo; panteão; capela; art decó; migrantes; morte.

Introducción

“Para hablar de la muerte, los mortales hemos inventado el lenguaje de la inmortalidad”

(Ferrer, 2003, p. 1)

Como objetivo de este trabajo nos proponemos analizar un panteón específico del cementerio San Jerónimo de Córdoba capital, perteneciente a una familia de migrantes catalanes: los descendientes de Francisco Palau. Analizaremos la composición familiar, la simbología, su dimensión comunicacional desde el punto de vista material de la arquitectura como “discurso de la muerte” (Vovelle, 2002); por último, estudiar el panteón como espacio sagrado de culto doméstico-religioso. Nuestro período de análisis se acota a la primera mitad del siglo XX.

Nos preguntamos si los panteones-capillas aún siguen siendo recintos de culto mortuario doméstico y un espacio de respeto, sagrado, ¿siguen cumpliendo hoy la función que tenían cien años atrás? Para ello debemos interrogar nuestras categorías conceptuales

y realizar críticas y análisis minuciosos de modelos exportados desde “otros” Occidentales que tal vez no sean válidos para “estos” Occidentales.

Como hipótesis de trabajo sostenemos que, si bien en el marco de una modernidad avanzada —o “rebasada”— en distintos contextos occidentales se observa una crisis de los rituales (Han, 2020) y una creciente actitud de negación o distanciamiento frente a la muerte en los términos señalados por Ariès (1983, p. 465), este diagnóstico no puede trasladarse de manera homogénea a América Latina. Proponemos que esta porción del continente americano constituye un “otro Occidente”, atravesado por temporalidades múltiples y desiguales. En este sentido, siguiendo a Waldo Ansaldi (1998), el continente se caracteriza por la coexistencia de tiempos mixtos, donde prácticas modernas, tradicionales y posmodernas se superponen, y donde persisten procesos de larga duración histórica (p. 7). Desde esta perspectiva, sostenemos que, aun cuando en determinados países latinoamericanos se evidencian transformaciones en las prácticas sociales asociadas a la muerte, la crisis de los rituales y la tendencia a la secularización, ello no implicó la desaparición del culto a los muertos. Por el contrario, la continuidad —y en algunos casos la resignificación— de prácticas como la construcción de panteones funerarios permite observar la persistencia de estos espacios como lugares de culto doméstico y religioso, articulando memoria, identidad y ritualidad en un contexto de cambio.

Desde un enfoque netamente materialista y constructivo, Choisy (1951) se refirió a los panteones como objetos materiales que nos permiten alcanzar una especial conexión con otros individuos lejanos en el tiempo. Mediante el análisis de la biografía cultura de la mercancía mortuoria (Kopytoff, 1991), de la materialidad, el estudio de su utilidad, simbología, entre otros aspectos, estos objetos, así como en el contexto social en el que fueron construidos, demuestran los medios de producción poseídos, quiénes eran sus dueños y sus constructores. También nos da pistas acerca de los cambiantes valores sobre la muerte que tiene la sociedad, porque en cierta época fueron necesarios y apreciados como bienes sociales, conservándose hoy como patrimonio. En fin, proponemos estudiar a los panteones como objetos de la cultura material, como agentes autónomos en la creación de un relato histórico con un sentido particular de autenticidad y autoridad. Así, estos se constituyen en evidencia significativa de procesos o sucesos de épocas pasadas,

siendo también testimonio tangible de la interculturalidad o multiculturalidad que caracterizó a la Argentina de fines del siglo XIX y XX.

En su análisis de los monumentos fúnebres Sempé *et al.* (2009) destacan la calidad comunicativa de la obra arquitectónica, la cual debe ser vista como un texto que expresa y que es recibido de diferentes maneras, según el horizonte de expectativas de cada receptor. Estos estilemas,² a través de su diseño y simbolismo, pueden comunicar significados profundos, emitidos tanto por los constructores como por los propietarios comitentes de las diferentes unidades arquitectónicas. El valor simbólico de los panteones es dinámico y es muestra de la identidad étnica de los oferentes (catalanes). Siguiendo esta línea, consideramos que un panteón puede convertirse en un signo indicial, con capacidad de significar algo más allá de sí mismo. Para Margariños de Morentín (2007) esto ocurre cuando el mausoleo está compuesto por elementos que lo caracterizan como tal: pensamiento, semiosis y mundo. “Algo se convertirá en signo cuando interviene como enunciador que semantiza a algo diferente de sí mismo” (Margariños de Morentín, 2008, pp. 24-25). De este modo, su capacidad de representar hace que podamos pensar a un panteón como demostrativo de lo ausente, adquiriendo para el observador la categoría de símbolo (Margariños de Morentín, 2007).

En cuanto al pensamiento como proceso semiótico: Margariños de Morentín (*ibid.*) entiende al raciocinio como una actividad simbólica y mediada por signos. El pensamiento tiene así una dimensión colectiva y cultural (Margariños de Morentín 2008). La reflexividad no es solo individual, sino también social. Las comunidades piensan y construyen significados mediante discursos colectivos que articulan objetos, comportamientos y símbolos compartidos. En la semiótica peirceana (1974) la reflexión está en constante movimiento, dado que cada signo genera nuevos interpretantes, creando una cadena infinita de significados.

En cuanto a la semiosis como proceso de significación: Margariños de Morentín (*ibid.*) retoma la definición de Peirce (*op. cit.*), entendiéndola como el proceso mediante el cual un signo (algo que representa otra cosa) establece una relación con un objeto y un interpretante. Este proceso es dinámico y triádico, lo que significa que existe un signo que representa algo. Hay un objeto al que el signo refiere. También existe un interpretante, que es la comprensión o efecto producido en quien interpreta el signo. Para el autor la semiosis como interacción de signos es lo que ocurre en contextos específicos, siendo

influida por los discursos culturales, históricos y sociales de una comunidad. La semiosis es el fundamento de la comunicación y el pensamiento; todo raciocinio y toda comunicación dependen del proceso de semiosis, ya que el ser humano se relaciona con el mundo a través de signos.

En cuanto a la perspectiva del mundo como construcción semiótica, este no sería solo una realidad objetiva y externa, sino que también es interpretada y construida a través de signos. El “mundo” que experimentamos está mediado por las relaciones semióticas que establecemos con él. Magariños de Morentin (2008) explora cómo los signos nos permiten construir distintos "mundos posibles", es decir, interpretaciones alternativas de la realidad basadas en las creencias, prácticas culturales y valores de una comunidad. El mundo se constituye como el contexto en el que operan los signos, donde los objetos y comportamientos adquieren significado. El mismo, incluye tanto lo visible como lo invisible, lo material y lo simbólico (Magariños de Morentin, 2007, 2008, y Magariños de Morentin y Shimko, 2005).

En cuanto a la relación entre los conceptos, pensamiento y semiosis, el pensamiento se realiza a través de esta última, ya que interpretar signos es el acto fundamental del raciocinio. A su vez, el proceso de semiosis permite construir mundos interpretados, ya que transforma lo que percibimos en significados organizados. A través de la semiosis, los objetos y comportamientos del mundo adquieren sentido. Finalmente, el raciocinio no solo ocurre en el mundo, sino que lo interpreta, lo reorganiza y, de alguna manera, lo crea al dar significado a lo que existe y a lo que imaginamos como posible.

Para este trabajo se empleó una metodología basada en un dinámico trabajo de campo (Guber, 2001), realizado en múltiples visitas al cementerio San Jerónimo de la ciudad de Córdoba durante tres años (mayo de 2022-2025). El registro fotográfico contribuyó a realizar una selección de imágenes de panteones enrolados en los rasgos egipcíacos. También se trabajaron diferentes documentos, como Partidas de Defunción, escrituras, Registro de Inhumaciones, Registro de Bautismos, Censos Nacionales, Censos comerciales, guías comerciales, y testimonios orales, como el del bisnieto de Francisco Palau, el ingeniero Perico Huerta Palau. La historia oral nos permitió reconstruir el rompecabezas de esta familia catalana.

En cuanto a lo metodológico, las tradiciones y ritos fúnebres que se incorporan en el siglo XIX, Ariés expresa (*op. cit.*):

[...] el ataúd será, bien llevado a hombros de hombres en los lugares rurales, bien, en las ciudades, depositado sobre un carruaje fúnebre cuya «forma lúgubre indicará el uso al que está destinado» y conducido por un guía a pie. A partir de ese momento, hay elección: el cementerio público o la propiedad privada (p. 422).

En los cementerios inaugurados en Argentina a principios del siglo XIX, La Recoleta (Buenos Aires), San Jerónimo (Córdoba), se podían comprar los terrenos para construir los panteones familiares, en condición de perpetuidad.

En este cementerio común se podrá comprar el lugar de sepultura y edificar allí un monumento. Pero es interesante observar que se trata de un permiso, sometido a restricciones: de ahí la palabra de concesión: «Cuando la extensión de los lugares consagrados a los enterramientos lo permita, podrán hacerse concesiones de terreno a las personas que deseen poseer allí una plaza distinta y separada para fundar su sepultura y la de sus parientes o sucesores y construir allí panteones, monumentos o tumbas» (*ibid.*, p. 428).

Las sepulturas se personalizaron absolutamente a mediados del siglo XIX, dado que ya no se superponen los cuerpos. Los panteones son propiedad hereditaria, ahora el monumento: “que era la excepción se convierte en la regla” (*ibid.*, p. 470). Es entonces para Ariés que el cementerio se convierte en la ciudad de los muertos “ciudad de piedra de casas apretadas donde los cipreses de circunstancia se convierten en escobas” (*ibid.*, p. 480). Los cementerios se tornaron en nuevos lugares de visita y paseo donde los parientes y amigos gustaban pasar tiempo en las tumbas realizando sus cultos religiosos (p. 430).

Según el historiador francés, los primeros monumentos fúnebres fueron imitaciones de las tumbas dentro de los templos, algunos inspirados en monumentos de la antigüedad o en el estilo neoclasicismo, estelas con urnas, pirámides, obeliscos, columnas, columnas partidas y pseudo-sarcófagos (*ibid.*, p. 445).

Familia Palau

Francisco Palau³ fue un migrante español que llegó a la Argentina junto con sus hermanos Antonio y Esteban, antes de 1895. Era oriundo de Balaguer, Cataluña, España y falleció en 1908.⁴ En el Segundo Censo Nacional de la República Argentina (1895), en

Córdoba, Francisco figura como comerciante, católico, alfabetizado y casado.⁵ Era un hombre de negocios destacado en la ciudad. Fue miembro de la Sociedad de Comercio y luego miembro fundador de la Bolsa de Comercio en 1900.⁶ Fue dueño de la casa “El Espléndido” que tenía bar, villar, sala de fumar y, posteriormente, 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 en 1904 figuraban en la Guía General de la ciudad de Córdoba. La colectividad española que Francisco integraba se destacó por regentar negocios de ramos generales, bares, hoteles, etc. (Vera de Flachs y Riquelme de Lobos, 1991). El negocio de Francisco Palau, empleó a varios extranjeros y argentinos.⁷

La familia Palau se componía del matrimonio catalán y de tres hijos, Serafina (catalana) Luisa y Pedro.⁸ La hija mayor, contrajo matrimonio con otro migrante catalán, Salustiano Huerta Mantecón. (Figura 1) De esta unión nació Pedro José Francisco Huerta Palau, quien se casó con Luisa Soaje Melicier (hija de Eliseo Soaje Garzón). Pedro José Francisco Palau su hijo menor, falleció a los 19 años siendo estudiante de ingeniería el 16 de abril de 1912,⁹ y fue sepultado en el panteón social de la Cofradía del Rosario en el cementerio San Jerónimo.¹⁰ Dos meses después fue trasladado al panteón de la familia de Josefina Prieur¹¹, ya que era su tía y madrina de bautismo y esposa de Pedro Palau (tío de José Francisco). En esta época, el servicio que prestaban las Cofradías en Córdoba era destacable, ya que se dedicaban a dar sepelio a las personas desvalidas, y ofrecerles 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.¹²

En 1921, y según consta en la Guía de Comercio de la provincia de Córdoba, Filomena Riera viuda de Palau se presenta como la dueña del negocio.¹³ Pero Salustiano Huerta, su yerno, fue el director hasta la desaparición de la empresa. Observamos que, ya muerto Francisco, el negocio familiar se tornó en una Sociedad Anónima con inversión de capitales. Dichas sociedades 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 habían formado (*ibid.*, p. 164).



Figura 1. Familia Palau, 1905.

Fuente: Archivo fotográfico personal de Perico Huerta Palau. Córdoba, Argentina

Simbolismo 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,¹⁴ quien lo hizo construir, tal vez alrededor de 1930. Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau (2017), en su línea argumentativa sostienen que este monumento 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. (Figura 2) 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 (Siete Maestros Masones, 2007). 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, en donde el gran maestro “sacrificaba” al

profano, en la ceremonia de iniciación (muerte iniciática) y renace como miembro de la logia (Adam, 2005). A los lados del vano se pueden observar dos cruces griegas de mampostería. Sobre ellas dos grandes lápidas de autor, en bronce con las memorias de Pedro Palau y Filomena Riera de Palau. (Figuras 2 y 3). En el segundo cuerpo que es la pirámide (Figura 4), 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 constante de instantes: recuerdos permanentes de los ausentes. Cristo es el alfa y la omega, principio y fin de todas las cosas. La corona circular, es la figura geométrica por excelencia, perfecta, sin principio ni fin. Unidad con Cristo tanto en la vida como después de la muerte. Pero la corona también es 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 (Anta Roca, 2016, p. 6). 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”, que adornaba las cabezas de las momias. Los egipcios sostenían que Osiris regresó triunfal de la muerte; también el difunto podría salvarse de 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 arreglos florales circulares 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 de laureles la victoria de Dios sobre el mundo terrenal y el celestial (Elías, 2019, pp. 141-142).

En el remate de la pirámide encontramos una *fire pot* u olla de fuego, es la llama que pasa de la lámpara a la vela (Figura 4). 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. Se trata de 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 (*ibid.*, p. 147).



Figura 2. Volumetría del conjunto del panteón Palau. Fuente: fotografía de la autora (2022)



Figura 3. Detalle del Panteón Palau. Fuente: fotografía de la autora (2022)



Figura 4. Detalle de la pirámide del panteón Palau. Fuente: fotografía de la autora (2022)

Podemos observar una cruz sobre la cual se asienta la corona. Para Mircea Eliade (1979) el significado de la cruz se remonta con anterioridad al cristianismo, pero cobra sentido relevante con la crucifixión de Jesús. La cruz es un símbolo que, bajo formas diversas, se encuentra casi por todas partes y desde las épocas más remotas; por consiguiente, está muy lejos de pertenecer propia y exclusivamente al cristianismo como algunos podrían creerlo (Guenón, 1931, p. 5). 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 la convierte en un símbolo totalizador. Unión del cielo y la tierra, el oriente eterno para los masones. El centro del mundo (Anta Roca, *op. cit.*, p. 3). Su simbolismo según Mircea Eliade (*op. cit.*) 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 de sacralidad, de realidad absoluta y, en resumidas cuentas, de inmortalidad; nociones todas que coexisten en el simbolismo del árbol del mundo (*ibid.*, pp. 467-468).

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” (Morales y Marín, 1984, p. 108).

El segundo cuerpo que conforma el panteón es la pirámide: triángulo por excelencia. (Figura 4). 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 (Elías, *op. cit.*, p. 225). 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 (Adam, *op. cit.*, p. 39). 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 balance es particularmente evidente en los significados simbólicos de las pirámides cuyo vértice hacia el firmamento representa la ascensión al cielo; el fuego principio masculino, activa a la inversa, simboliza la gracia que desciende del cielo (Fontana, 1993, p. 54). El número mágico tres que identifica la pirámide, representa la Trinidad, también la perfección. Simboliza en otras cosas, en este contexto, la Fuerza, Sabiduría y Belleza, los tres reinos, mineral,

vegetal y animal (Anta Roca, *op. cit.*, p. 10). De este modo, la pirámide propiamente dicha expresa el eje del mundo. Su ápice simboliza el punto culminante del logro espiritual y el cuerpo de la estructura, mostrando la ascensión del hombre por la jerarquía de la iluminación (Fontana, *op. cit.*, p. 59). En el interior del panteón, la capilla está revestida con un estucado al fuego. El altar es de mármol blanco, sostenido por dos pequeñas columnas con capiteles corintios. Debajo del mármol podemos observar dos cuadros con fotos de los primeros fallecidos: Francisco Palau y el joven Pedro Palau. (Figura 5). 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 hay un crucifijo y sobre el altar algunas reliquias familiares. Pendiendo de la bóveda de cañón corrido se ubica la lámpara votiva en bronce, hacia los costados dos ventanas y la gran cripta. La capilla del panteón no escapa a lo acostumbrado en este estilo de construcciones religiosas: un altar, imágenes, lámpara votiva y recuerdos familiares, en este caso dos fotos de Pedro y Francisco y algunas reliquias personales. (Figura 6) 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 (Maldonado, 2019).

Desde el enfoque de Eva Reimers (1999) al análisis del panteón familiar de la familia Palau de origen catalán, permite comprender este espacio funerario como un dispositivo de comunicación cultural en el que se inscribe y se transmite una identidad étnica específica. Lejos de funcionar únicamente como un lugar de enterramiento privado, el panteón opera como una materialización simbólica de la pertenencia familiar y de la memoria migrante, expresando una continuidad identitaria que vincula el pasado europeo con el presente argentino. En términos de Reimers, la tumba comunica identidad y pertenencia más que la mera gestión de la muerte biológica, en tanto “graves and funeral can be understood as cultural communication” (*ibid.* p. 148). En el caso del panteón Palau, esta comunicación se articula mediante la elección de inscripciones, la persistencia del apellido de origen catalán y, eventualmente, el uso de símbolos o lenguajes que remiten a una tradición cultural diferenciada, lo que permite leer el espacio funerario como un texto social que afirma una identidad étnica específica dentro del marco más amplio de la

sociedad cordobesa. Por ejemplo, en el interior observamos la imagen de la virgen del Carmen, devoción netamente española. (Figura 5)



Figura 5. Detalle del altar del panteón Palau. Fuente: fotografía de la autora (2022)



Figura 6- Detalle en caja de metal de las reliquias personales, como cabello. Fuente: fotografía de la autora (2022)

A modo de ejemplo, la comparación entre el panteón de la familia Palau y los panteones mutuales o sociales, nos permite identificar distintas estrategias de gestión simbólica de la identidad étnica en el espacio funerario. Mientras los panteones mutuales tienden a enfatizar una visibilización colectiva de la pertenencia étnica o comunitaria — mediante denominaciones institucionales, símbolos compartidos y una ocupación espacial claramente identificable—, el panteón familiar Palau parece inscribirse en una lógica más sutil de afirmación identitaria. En este último caso, la identidad de origen catalán no se presenta necesariamente como una marca colectiva explícita, sino como una memoria étnica familiarizada, incorporada a través del apellido, de la continuidad genealógica y de una estética funeraria que no rompe con los códigos dominantes del cementerio local. Desde la perspectiva de Reimers (*ibid.*), ambas modalidades deben entenderse como formas de comunicación cultural: mientras la mutual comunica pertenencia a través de la visibilización pública del grupo, el panteón familiar articula una estrategia de asimilación simbólica que, sin renunciar al origen, lo integra de manera menos conflictiva al orden funerario hegemónico. Esta diferencia pone de relieve cómo el espacio cementerial funciona como un campo donde se negocian identidades étnicas, grados de integración social y modos diferenciados de inscripción de la memoria migrante.

Análisis de la capacidad comunicativa del panteón Palau

Tomando al cementerio como espacio de disputas y territorio de memoria, podemos considerar en ese aspecto las construcciones funerarias no solo como lugares de descanso eterno, sino también representaciones simbólicas de la posición social y el capital cultural y económico de la familia analizada: Palau. Los monumentos fúnebres se dieron en un contexto de recepción, donde los estilemas arquitectónicos y el estilo en particular, fueron particularmente entendidos por los constructores como Luis Ceballos, en un contexto receptivo más simplificado, sobrio y seriado. La obra arquitectónica se ve como un texto que comunica y es recibido de diferentes maneras según el horizonte de expectativas de cada receptor. En este caso particular, dicho horizonte fue tomado de catálogos funerarios, donde los panteones se amoldaron a los requerimientos sociales, tecnológicos, constructivos y simbólicos de la familia Palau y del constructor. Ello implicó cierta

diferenciación con panteones de estilo Art Decó más repletos de estilemas y detalles de la vanguardia, como en los grandes centros de Italia, Francia y Estados Unidos de América. En cuanto al capital cultural y económico: las diferencias en las construcciones funerarias reflejan estas variaciones de las familias, que poseían distintos recursos económicos para el acceso a los materiales de construcción. De hecho, los materiales fueron de primera línea y muy refinados. En el caso de la familia Palau, vemos un carácter más monumental de la obra funeraria.

La imitación de elementos estilísticos por parte de la pequeña burguesía refleja un intento de aproximarse a los estándares de la alta burguesía o aristocracia, demostrando cómo el gusto y la elección estilística están condicionados por la posición social y el capital cultural. De hecho, estas burguesías migrantes recurrieron a estilos arquitectónicos en boga (Art Decó) que, dentro de la sociedad cordobesa, eran símbolos de prestigio social. En cuanto a la función simbólica y comunicativa propiamente dicha, las construcciones funerarias funcionan como propiedades diferenciadoras dentro del campo social, actuando como un sistema simbólico que legitima la posición social de sus propietarios. En cuanto a la semiosis: hay un signo que representa algo. El panteón es el signo y se refiere a los difuntos que allí yacen, el objeto al que el signo refiere. También interviene un intérprete de la obra arquitectónica, que es el alarife o arquitecto que construyen significados mediante discursos colectivos que articulan objetos, comportamientos y símbolos compartidos. En la semiótica peirceana, el pensamiento está en constante movimiento, dado que cada signo genera nuevos interpretantes, creando una cadena infinita de significados. De hecho, cada intérprete puede tomar una recepción distinta del mismo lenguaje arquitectónico Art Decó aplicado a otras obras arquitectónicas, imprimiéndole otros significados, socialmente contruidos o solicitados por el comitente. Para Margariños de Morentin (2008), hay un signo que representa algo, el panteón representa la muerte. Hay un objeto al que el signo refiere, esto es los cuerpos que yacen dentro del panteón. Hay un interpretante, que es la comprensión o efecto producido en quien interpreta el signo. Este intérprete es el constructor de la obra o el comitente. La semiosis ocurre en contextos específicos y es influida por los discursos culturales, históricos y sociales de una comunidad, en este caso el período de entreguerras, donde el Art Decó hace su aparición en la arquitectura moderna de Córdoba, siendo una de las vanguardias de la geometría. Magariños (*ibid.*) explora cómo los signos nos

permiten construir distintos mundos posibles, es decir, interpretaciones alternativas de la realidad basadas en las creencias, prácticas culturales y valores de una comunidad. De hecho, la vanguardia periférica del Art Decó egipciaco, elaboró toda una simbología cosmogónica distinta a lo transmitido simbólicamente por el simple Art Decó; el mundo es el horizonte interpretativo que se constituye como el contexto en el que operan los signos, donde los objetos y comportamientos adquieren significado. Para nuestro caso, el mundo del cementerio San Jerónimo es donde operan los signos y donde los objetos, panteones adquieren distintos significados dentro de un mismo lenguaje arquitectónico.

En cuanto a la función simbólica y representativa de estos dos panteones Art Decó egipciaco, aunque se traten de signos gráficos y estilemas sencillos, básicos y directos, ellos eluden a imágenes que representan contenidos destacados para los constructores, pero cuyos lenguajes muchas veces eran desconocidos por los comitentes. Esto habla de una herencia cultural y arquitectónica muchas veces recepcionada de forma acrítica. El Art Decó, considerado como soporte de la mediación, pretendía llamar a la reflexión sobre formas de vida y concepciones de la muerte que estaba en permanente cambio. En el panteón trabajado, los estilemas y lenguaje ornamental harían referencia a un nuevo mundo que se gestaba tras la crisis de 1929 y el período de entre guerras (Tarán y Bergallo Loustau, 1986). El Art Decó se asoció a la idea de lo moderno, desde una postura conformista, optimista e integrada (Iglesias, 1986, p. 20). Específicamente en el contenido egipciaco, su arquitectura entra como una moda dentro del movimiento neoclásico en el siglo XIX, pero más fuertemente con el descubrimiento de la tumba de Tutankamon en 1922; dentro del movimiento moderno del Art Decó, la moda egipciaca poseía un fuerte énfasis conceptual, retomando la racionalidad del mundo simbólico de raigambre filosófica neoplatónica. La simbología que anteriormente detallamos en el panteón, expresa un complejo simbolismo hermético en cuanto a la representación. Los códigos estéticos son polisémicos, lo que puede tener varios significados a la vez; en nuestro caso fueron analizados atendiendo al contexto de recepción. Y es así porque el significante, puede tener varios significados: uno evidente que es histórico -que es el que hemos analizado- pero también hay otro de tipo esotérico o hermético conocido por los iniciados en alguna sociedad secreta (Hurting, 1961). En ciertos casos, los símbolos presentes pueden considerarse como arquetipos compuestos por un conjunto de ideas asociadas, que en su mayoría toman forma del mito de Osiris y del culto a Isis. Según hemos podido

observar, el disco solar alado es la sublimación y transfiguración de Osiris, símbolo de la inmortalidad y la resurrección. La esfinge es un monumento de sabiduría, símbolo de eternidad y guardián de los umbrales sagrados (Sempé, Rizzo y Dubarbier, 2003).

El panteón espacio sagrado

Al respecto P. Ariés (*op. cit.*), expresa “El cementerio público va a concentrar por toda la piedad hacia los muertos. En el siglo XX, y según la frase de un historiador americano, S. Frenese convierte en “una institución cultural”, yo diría incluso que religiosa” (p. 435). A principios del siglo XIX hizo su aparición un nuevo prototipo de sepultura que se hizo muy popular y fue la “tumba-capilla” (p. 445). Este monumento notable era como una “pequeña Iglesia”. Según el autor francés se tornó costumbre muy rápidamente tener una capilla en el cementerio, “miniaturizada de las dimensiones normales” (p. 446). Ellas se difundieron y vulgarizaron durante la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad.

Las capillas de los panteones estaban equipadas de la siguiente manera:

una pequeña celda con un altar rematado por una cruz, cubierto por un mantel, candelabros y jarras de porcelana. Ante el altar uno o dos reclinatorios; los nombres de los difuntos y los epitafios están sobre los muros interiores de la celda, cerrada a su vez por una verja, en origen acristalada. La capilla es generalmente de estilo neogótico; sobre su frontis está inscrito: Familia X. Porque, como las capillas laterales de las iglesias, estas tumbas no eran individuales, sino familiares. La tumba apenas si es más, incluso en apariencia, que ese monumento conmemorativo que perpetuaba un recuerdo; se ha convertido en un lugar de visita y de peregrinación, organizado para la plegaria y la meditación, con algo donde sentarse o al menos arrodillarse. En las tumbas-capillas no hay lugar privilegiado para el retrato, salvo cuando el muerto es ilustre, como el general Chanzy, representado entonces como yacente a la moda medieval y vuelto hacia el altar de su capilla (*ibid.*, p. 445).

La aparición de los panteones familiares con capilla tiene que ver con toda una teología del castigo. Como decía Le Goff (1989), era más por temor a la condenación que a la muerte; por ello la aparición de estas capillas con altares fueron funcionales a una economía de la salvación. La muerte puede sentirse como puerta, como transición a otro mundo. En la antigua literatura cristiana el ave fénix se transformó en un símbolo de resurrección y se le relacionó con Cristo, verdadero Dios Solar que ha vencido el sufrimiento y la muerte. En un grabado de 1485, vemos como del leño de la vida de la corona de espinas de Cristo brotan las llamas de las que se alza el ave Fénix. “Mas tu

sacaste mi vida de la fosa Yahvé, Dios, mío y Yahvé dio la orden al pez y este devolvió a Jonás en Tierra firme” (Jonás, 1 y 2). Se puede reconocer que el ser tragado es el paso al umbral del más allá, del descenso al mundo inferior. Según Mateo los sucesos de Jonás son una prefiguración de la vida y de la muerte de Cristo “Así como Jonás estuvo en el vientre del monstruo marino tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre en las entrañas de la tierra tres días y tres noches” (Mateo, 12:39s). Según el Apocalipsis de Juan (19: 7-9), la meta esplendorosa de la muerte del hombre en la tierra es la reunión con Dios en el marco de las bodas. El requisito previo para estas bodas del cordero, era la muerte corporal. Mas aun al instante de la muerte y de las bodas, podían fundirse en uno, con las angarillas del muerto o el sarcófago, tanto que podían convertirse en un lecho nupcial. En el culto cristiano a los muertos es la fe en la resurrección de acuerdo con la palabra de Jesús, transmitidas por el evangelista San Juan (11:25). “Yo soy la resurrección y la vida; quien crea en mi vivirá, aunque haya muerto” (Juan 11: 26-26). De esta manera la Iglesia vinculó a los vivos y a los muertos hasta conformar una comunión de santos (Lurker, 1992, p. 249).

Toda unidad arquitectónica consagrada al más allá y lo eterno reviste un carácter sagrado, de espacio sacralizado. Sabemos que las grandes concepciones de las mentalidades se mueven en otros tiempos, que son más lentos y largos. A pesar del evidente proceso de modernización, la tradicional sociedad cordobesa dio cuenta de ello. De este modo, todo microcosmos, todo lugar habitado, tiene lo que podría llamarse centro del mundo, lugar sagrado por excelencia. Esta región cósmica posee tres lugares, cielo, tierra e infierno. En el panteón fúnebre podemos considerar que se representan tanto el cielo como la tierra. El centro, o sea el panteón, es el punto de confluencia de estas regiones. Según cierta tradición siria el cielo es el ombligo de la Tierra, asentada en un *altum*. Por ello, toda arquitectura fúnebre se encuentra elevada -en el caso del panteón Palau, por tres escalones-. (Figura 2).

No sólo los templos se consideraban sitios en el “Centro del Mundo” sino que todo lugar sagrado, todo lugar que manifestaba una inserción de lo sagrado en el espacio profano, se consideraba también como un centro. En la medida en que los antiguos lugares sagrados, templos o altares, pierden su eficacia religiosa, se descubren y se aplican otras formas geométricas, arquitecturales o iconográficas, que representan, en definitiva, y a veces de un modo sorprendente, el mismo simbolismo del centro. Otra generalidad es el

desarrollo de un altar centrado, el que consideramos como el hogar de la espiral, que simboliza la espiritualidad progresiva del universo. Es el lugar y el instante en el que un ser se torna sagrado. Microcosmo canalizador del templo y del universo, sobre él o cerca de él se cumple el sacrificio que lo hace sagrado. Por esta razón se halla elevado con relación a todo lo circundante (Chevalier y Cheerbrandt, 1995).

Según Mircea Eliade (1998) para el hombre religioso, no todo el espacio es homogéneo, razón por la cual es necesario fundarlo. Por eso se ve forzado a establecer el “centro del mundo” con una cualidad excepcional, los lugares santos del universo privado. En términos simbólicos, un lugar destacado de los panteones son los umbrales, que constituyen un hito, una frontera, la división de lo sagrado y lo profano. En la funebria, los umbrales tienen su rito, el introito del féretro al espacio propiamente sagrado. Es el espacio ligado a Proserpina, diosa de la muerte, de un paso de un mundo a otro; en los panteones de estilo neoclásico encontramos los atrios, específicamente dedicados a la transición de lo profano a lo sagrado. Se establece la necesidad de un pórtico que marque el umbral por donde se accede al mundo sagrado, donde la acción de Dios o los dioses es posible. Allí el cuerpo adquiere un carácter de depósito definitivo para llevar adelante los rituales asociados a la salvación de las almas, la transición al otro mundo en la cosmogonía cristiana, el cielo. Tomando como ejemplo la hierofanía judía, cuando Jacob vio en sueños la escalera al cielo por donde suben y bajan los ángeles, escuchó de lo alto que el Señor decía: “Yo soy el Eterno, el Dios de Abrahán” (Éxodo, 3:6). Abrumado despertó del sueño y construyó en ese espacio un monumento sagrado, cargado de aceites e incienso, *Betel*, es decir “Casa de Dios” (Génesis, 28:12-19). Este monumento era el punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro (Vida-Muerte). La comunicación con el cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al axis mundo, árbol de la vida, escalera de Jacob, etc. Alrededor de ese eje cósmico se extiende el “mundo”, por lo tanto, ese centro se encuentra en el “medio”, en el centro del Mundo. En la mayoría de estos templos y monumentos funerarios, las bóvedas o cielos rasos representan la bóveda celeste, el suelo expresa la Tierra, las cuatro paredes las cuatro direcciones del espacio cósmico. La construcción ritual del espacio mortuario queda subrayada por un triple cósmico: las cuatro puertas, las cuatro ventanas y los cuatro colores significan los cuatro puntos cardinales.

Según algunas máximas de arquitectos del modernismo, la casa ideal del mundo moderno debía ser una máquina a rendir ante todo funcional, es decir debía permitir a los hombres y mujeres trabajar y descansar para asegurar el trabajo. No ocurre esto con el espacio sacralizado que es netamente parte del hombre religioso con otras temporalidades litúrgicas. El panteón mortuario es un *imago mundi*, donde el cielo es concebido como tienda sostenida por los muros o columnas. Volviendo a tomar como ejemplo la hierofanía hebrea, los modelos del tabernáculo fueron creados por Yahvé desde la eternidad, siendo revelado a sus elegidos para que fueran construidos en la tierra. Se dirige a Moisés en estos términos: “Construiréis el tabernáculo con todos los utensilios, exactamente según el modelo que te voy a enseñar” (Éxodo, 25:8-9). Cuando David dio a su hijo Salomón el plano de las edificaciones del templo, del tabernáculo y de todos los utensilios, le asegura, que “todo esto [...] se encuentra expuesto en un escrito de mano del Eterno que me ha dado la inteligencia” (I Corintios, 28:19). Esto es lo que proclama Salomón: “Tú me has ordenado construir el Templo en tu santísimo nombre, así como un altar en la ciudad donde tu habitas, según el modelo de la muy santa tienda que habías preparado desde el principio” (Sabidurías, 9:8). El panteón fúnebre recoge todos estos simbolismos, la muerte es la experiencia de lo sagrado por antonomasia, la que hace posible la fundación del mundo, abriendo un nivel de comunicación con los niveles cósmicos.

En cuanto a los tiempos a los que nos hemos referido de manera somera anteriormente, el hombre religioso no vive en un tiempo homogéneo; existe el tiempo sagrado al cual se accede mediante ritos. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico constituye una reactualización de un acontecimiento sagrado. Por ejemplo, el aniversario del fallecimiento de algún familiar, ciclo del eterno retorno, diferentes días especiales, como el de la madre y del padre. En la cultura cristiana se destacan el día de Todos los Santos y de los Fieles Difuntos (1 y 2 de noviembre respectivamente). Estas celebraciones significan salir del tiempo regular ordinario para integrarse a un tiempo mítico reactualizado, que es propio de las cosmogonías del eterno retorno. Es un tiempo ontológico por excelencia, siempre igual a sí mismo. En cada fiesta periódica se encuentra el mismo tiempo sagrado que se había manifestado en la fiesta del año anterior. Es siempre un tiempo circular, como especie de eterno presente mítico, que se reintegra periódicamente, anualmente, mediante el artificio de los ritos. Estos se celebran en el interior del recinto del panteón, operando aquí un quiebre con el tiempo profano. Lo que

está presente en el rito, es el tiempo que se vive la existencia de la vida y muerte de Jesucristo (Eliade, *op. cit.*, p. 55).

Las exequias fúnebres no se limitaban al día del funeral. El grupo familiar, los parientes y los vecinos más allegados participaban en determinadas celebraciones religiosas durante el período de luto. Entre estos días exequiales estaban las misas de honra, el novenario que seguía al funeral y el “día mensual de almas”, los lunes. El período del duelo finalizaba generalmente al cumplirse el año de la muerte con la celebración del funeral. Estos ritos, como novenarios, el rezo en latín del salmo Nº 130 *De Profundis*, las misas en desagravio de las almas, el rezo del rosario, las letanías de los santos pidiendo por el eterno descanso de los difuntos, se realizaban dentro del espacio sagrado del panteón, la capilla.

La responsabilidad de activar las luces que ardían en ella y de hacer ofrendas en sufragio de los difuntos familiares recaía tradicionalmente sobre la mujer. A las luces que ardían en la sepultura se les ha atribuido diversas significaciones místicas relacionadas todas ellas con la pervivencia del alma más allá de la muerte. En el antiguo funeral se llevaba a cabo el canto del oficio de difuntos (nocturnos) y se recitaba o cantaba en latín, lo que le daba al espacio sagrado un clima místico.

En algunas culturas las urnas funerarias se construyen en función de casas, templos o, en nuestro caso, panteones que poseen una abertura superior, la bóveda o cielo raso que permite al alma del muerto entrar y salir. Hay toda una cosmogonía que se corresponde con diferentes modalidades de tránsito de los difuntos, de las tinieblas a la luz, el sol, de la preexistencia de una humanidad a su vez manifestación de la vida y la nueva muerte, la existencia post mortem del alma (*ibid.*, p. 131). Es necesario aclarar que todo simbolismo del tránsito expresa una concepción específica de la existencia humana. Cuando nace, el hombre todavía no está acabado, tiene que nacer una segunda vez, renacimiento iniciático; espiritualmente se hace hombre completo pasando de estado imperfecto al estado perfecto del adulto. La puerta estrecha aparece siempre en la cosmogonía de la muerte, la fe equivale el tránsito de un estado al otro y opera una verdadera mutación ontológica (*ibid.*, p. 132).

Como se ha señalado dentro de la historia de las religiones, antropología y sociología, los ritos de pasos forman parte de una dimensión relevante para el hombre religioso. El rito que aquí nos compete es el de la vida a la muerte; también podría decirse que en cada

rito de paso se trata siempre de una iniciación, aun en la muerte. Los ritos de esta última son aún más complejos porque no se trata simplemente de un fenómeno natural, sino de un cambio de régimen a la vez ontológico y social. El difunto debe afrontar ciertas pruebas que conciernen a su destino de ultratumba, debiendo ser a la vez ser aceptado por la comunidad de los nuestros, la iglesia triunfante. Cuando el alma del difunto pasa de una morada a otra nueva, es admitido en la comunidad de los muertos. Todo hombre, arcaico o moderno se esfuerza por vencer a la muerte transformándola en rito de tránsito. La muerte en la condición profana es solo finitud. En cambio, el hombre religioso después de la muerte se eleva al cielo, la estancia con los dioses o de un Dios. Por medio del sacrificio se forja una condición sobrehumana. Todas estas aclaraciones y análisis hechos a la luz del hombre religioso, presentan ciertas dificultades en el mundo modernizado con el cual trabajamos. Cualquiera que sea el contexto histórico en el que esté inserto, el hombre religioso cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado.

Dentro de la dimensión simbólica de los panteones, estos fueron construidos como capillas domésticas con un prototipo arquitectónico bastante regular. En el centro del monumento se encontraba el altar que cumple varias funciones simbólicas, religiosas y culturales, dependiendo de las creencias y tradiciones de la comunidad o familia que lo utiliza. Una de las funciones es el homenaje a los fallecidos: el altar es un lugar de respeto y recuerdo para honrar la memoria de los seres queridos difuntos. Puede estar decorado con objetos personales, fotos, flores, velas y otros elementos simbólicos que representen la vida del difunto. (Figura 5)

En tanto espacio para rituales y oraciones, en muchas tradiciones cristianas el altar sirve como un punto focal para realizar rituales, oraciones o ceremonias en honor al alma del fallecido. Puede incluir íconos religiosos, crucifijos, imágenes de santos o textos sagrados según la fe de los presentes. Algunas culturas creen que el altar actúa como un puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Durante ciertas fechas, como el Día de los Muertos en Argentina, se utilizan altares para invitar y recibir espiritualmente a las almas de los fallecidos. Respecto a las expresiones de afecto, los elementos del altar reflejan el cariño y el respeto hacia el fallecido, mostrando detalles personalizados que recuerdan su vida, gustos e importancia dentro de la familia o comunidad, como fotos, elementos preciados o reliquias. (Figura 5) Finalmente, en algunas tradiciones el altar también es una expresión artística y cultural, visible en elaborados diseños que incorporan

simbolismos específicos relacionados con la vida, la muerte y la trascendencia: jarrones, placas y candelabros de bronce, poemas y santos de la devoción de los fallecidos. Es el lugar de sacrificios y rituales religiosos-familiares que antes nombramos. Este altar de espalda al pórtico de entrada, estaba dispuesto así según las normas del Concilio de Trento, donde las misas se rezaban dentro del panteón fúnebre, cantadas en latín y de espaldas a los deudos. También se solían rezar en latín las largas letanías de difuntos y se disponían dentro de la capilla reclinatorios para realizar las oraciones, tales como sillones para pasar una estancia en compañía de los difuntos. En este sentido los objetos ornamentales eran bastante estandarizados: el altar de mármol con los floreros, los candelabros, la cruz de mármol con el Señor de bronce y una lámpara votiva pendiente de la bóveda del monumento o claraboya; en otros casos al costado del altar se encontraban los reclinatorios y lápidas o placas de bronce. (Figura 5)

Para finalizar, la lectura conjunta de los aportes de Reimers (*op. cit.*) y Scott (2002) permiten comprender el espacio funerario como un campo en el que la identidad se comunica no solo a través de la visibilidad simbólica, sino también mediante grados diferenciales de legibilidad social. Siguiendo a Reimers (*op. cit.*), tanto el panteón familiar Palau como los panteones mutuales deben ser entendidos como dispositivos de comunicación cultural que expresan pertenencia, memoria e identidad más allá de la muerte biológica. Sin embargo, al incorporar la perspectiva de Scott, resulta posible advertir que no todas las identidades funerarias buscan ser igualmente visibles ni legibles para el conjunto de la sociedad. Mientras los panteones mutuales producen una alta legibilidad colectiva —haciendo explícita la pertenencia étnica o institucional mediante nombres, símbolos y una ocupación espacial claramente reconocible—, el panteón familiar Palau construye una identidad étnica de baja visibilidad pública pero alta legibilidad interna, inteligible principalmente para quienes comparten o reconocen la memoria familiar y el origen catalán. Esta estrategia puede interpretarse como una forma de integración simbólica que evita la confrontación identitaria directa, al tiempo que preserva la continuidad de la memoria migrante. De este modo, el cementerio emerge como un espacio donde se articulan distintas políticas de la memoria, en las que visibilidad y legibilidad operan como variables centrales para comprender las modalidades de inscripción étnica y los procesos de asimilación en la Argentina contemporánea.

Palabras finales

Desde mediados del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, todas las familias económicamente acomodadas construían sus panteones fúnebres con capillas domésticas para llevar a delante el culto a los muertos, ya sean en las diferentes fechas de la liturgia o en las importantes para cada familia, como los aniversarios del fallecimiento o días del padre o madre.

La crisis de los rituales funerarios anunciados por Han (*op. cit.*), sumado a la negación de la muerte descriptas por Ariés (*op. cit.*), Vovelle (*op. cit.*) entre otros, focalizan su análisis en el Occidente europeo. No obstante, se debe tener en cuenta que los tiempos son diferentes, no existe un solo Occidente, sino “otros” donde los transcurrir es son mixtos y la historia tiende a ser lenta. Del mismo modo los historiadores de las mentalidades franceses aclararon que los cambios frente a la muerte se resuelven en largas duraciones y tiempos lentos. A diferencia del occidente europeo, en América y Argentina los cambios fueron más lentos aun y la diversidad temporal estuvo regida por las geografías. Si tomamos como base algunas reflexiones de Waldo Ansaldi (*op. cit.*) respecto a las temporalidades en América Latina, podemos inferir que en algunos países latinoamericanos más que en otros -y dentro de cada país hacia el interior del interior- las familias de religión católica y de cierto status social siguen construyendo panteones fúnebres con capillas domésticas *aggiornadas* a las arquitecturas del presente.

En cuanto a lo étnico podemos decir que la estancia de la familia Palau dentro del cementerio San Jerónimo, marcó la presencia catalana en un espacio destacado, uniéndose a las familias migrantes burguesas que dejaron su marca identitaria dentro de la necrópolis. Esta era una de las formas de sentar memoria de origen, tan importante para ellos ya que no tenían consigo a sus ascendientes. En este sentido un panteón familiar como el de la familia Palau, deja memoria tangible e intangible que trasciende el espacio cementerial. En esta necrópolis podemos observar panteones sociales de orígenes étnicos, como La Sociedad Española de Socorros Mutuos, el Panteón de la Sociedad Francesa, Panteón de la Sociedad Italiana *Unione e Benevolenza* y *Unione e Fratellanza*, el Panteón Católico Melkita Sirio Libanés, entre otros. Pero las familias también dejaron su marca en el espacio cementerial, desde italianos (piamonteses, lombardos y sicilianos) a españoles (gallegos, catalanes, castellanos y vascos). Lo mismo hicieron los sirios

libaneses. El cementerio San Jerónimo es así un mosaico de diversas nacionalidades, en el que se acentúa el carácter intercultural e interétnico.

Referencias bibliográficas

- Adam, S. (2005). Funebria, dualidad de significación iconográfica en la Ciudad de Azul. En: AAVV, *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte, tomo I* (pp. 122-144). Buenos Aires, Argentina: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Ansaldi, W. (1998). La temporalidad mixta de América Latina, una expresión de multiculturalismo. En: Silveira Gorski, H. (ed.), *Identidades comunitarias y democracia* (pp. 100-123). Madrid, España: Trotta.
- Anta Roca, J. (2016). *Símbolos en el cementerio Del Carmen*. Sin datos editoriales (página web del autor). Recuperado de: <https://jesusantaroca.wordpress.com/2017/11/01/simbolos-en-el-cementerio-del-carmen/>
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid, España: Taurus.
- Biblia (1977). *Sagrada Biblia*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Capellino, L.; Cufre, P. y Rebaque de Caboteau, J. (2017). *Arquitectura Art Nouveau. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba-Argentina*. Córdoba, Argentina: Municipalidad de Córdoba.
- Censo General de la población, edificación, comercio, industria, ganadería y agricultura de la ciudad de Córdoba, capital de la provincia del mismo nombre*. (1910). Levantado los días 31 de agosto y 1 de septiembre de 1906. Córdoba, Argentina: Imprenta “La Italia”, Edición Municipalidad de Córdoba.
- Chevalier, J. y Cheebrandt, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.
- Choisy, A. (1951). *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Víctor Lerú.
- De la Fuente, D. (1898). *Segundo Censo de la República Argentina. Económico-social. Provincia de Córdoba. 1895*. Buenos Aires, Argentina: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional.
- Eliade, M. (1979). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Guatama Buda al triunfo del Cristianismo*. Tomo II. Madrid, España: Cristiandad.

- Eliade, M. (1998). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, España: Taurus.
- Elías, F. (2019). *La Voz de los Muertos. Guía de símbolos olvidados en los cementerios*. Madrid, España: Reino de Cordelia.
- Ferrer, E. (2003). *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Fontana, D. (1993). *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados*. Madrid, España: Debate.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Guenón, R. (1931). *El simbolismo de la Cruz*. Buenos Aires, Argentina: Obelisco.
- Guía de Comercio de la provincia de Córdoba*. (1921). Córdoba, Argentina: Empresa Publicidad Córdoba.
- Guía General de Córdoba*. (1904) año III, 3ª edición. Córdoba, Argentina: Domeneci editor.
- Han, B-Ch. (2020). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Barcelona, España: Herder.
- Hurting, S. (1961). *Las sociedades secretas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad de Buenos Aires.
- Iglesias, R. (1986). Art Decó en Rosario. *Summarios*, 105, 17-25.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En: Appadurai, A. (edit.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las cosas*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Le Goff, J. (1989). *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid, España: Taurus.
- Lurker, M. (1992). *El mensaje secreto de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona, España: Herder.
- Maldonado, L. (2019). *Panteones familiares. Cementerio San Jerónimo*. Córdoba, Argentina: Municipalidad de Córdoba/Dirección de Cementerios Públicos.
- Margariños de Morentín, J. (2007). La semiótica de los bordes. *Tópicos del Seminario*, 18, 97-112.
- Margariños de Morentín, J. (2008). *Una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de objetos y comportamientos*. La Coruña, España: do Castro.

- Margariños de Morentín, J. y Shimko, S. (2005). Acerca de la calidad semiótica de los cementerios; con especial atención al cementerio de La Plata. En: AAVV, *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*. Tomo I. Buenos Aires, Argentina: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Morales y Marín, J. L. (1984). *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, España: Taurus.
- Peirce, C. (1974). *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Reimers, E. (1999). Death and identity: graves and funerals as cultural communication. *Mortality*, 4 (2), 147-166.
- Scott, J. (2002). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Ciudad de México, México: Estera.
- Sempé, M. C. Viera, A., García V., García, A. y Gómez Llanes, E. (2009) *Arquitectura, urbanismo y simbología masónica en cementerios urbanos*. Buenos Aires, Argentina: El Autor.
- Sempé, M. C., Rizzo, A. y Dubarbier, V. (2003). Los estilos egipcíacos y su expresión funeraria. Los estilos egipcíacos y su expresión funeraria. *I Jornada histórico-geográfica y genealógica de Berazategui*. Buenos Aires, Argentina: Asociación orígenes. CD.
- Siete Maestros Masones (2007). *Cosmogonía masónica. Símbolo, Rito-Iniciación*. Buenos Aires, Argentina: Kier.
- Tarán, M. y J. M. Bergallo Loustau (1986). El Art Decó en Córdoba. *Summarios*, 105, 26-36.
- Vera de Flachs, M. C. y Riquelme de Lobos, N. D. (1991). El papel de las colectividades extranjeras en el comercio cordobés de principios del siglo. *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, 14, 112-142).
- Vovelle, M. (2002). Historia de la muerte. *Cuadernos de Historia*, 22, 75-90.

Notas

¹ Miembro fundador y Vocal Miembro de Número 3° de la *Red Académica de Estudios sobre la Muerte, Cementerios y Ciencias Sociales*, con sede en Comodoro Rivadavia, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Resolución de cargo N° RES. CDFHCS-UNPSJB 539/2022, Asamblea general 14 de noviembre de 2023. Profesora Adscripta en Introducción a la Historia, Escuela de Historia, Facultad de

Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Profesora Adscripta en Seminario Político y Cultural, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto.

² En arquitectura el término estilema se refiere según Iglesias (*op. cit.*, p. 24) a una construcción morfológica recurrente y característica que permite el reconocimiento de un lenguaje arquitectónico específico. Son elementos decorativos que identifican a los estilos artísticos-arquitectónicos.

³ 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, p. 62). Se censaron 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, árabes, alemanes y rusos

⁴ Registro de Defunciones de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Córdoba, 1908, libro Nº 2, folio 98.

⁵ Segundo Censo de la República Argentina. Mayo de 1895. Sección 12 (De la Fuente, 1898, p. 321).

⁶ Bolsa de Comercio de Córdoba. Libro de Actas, tomo 1, p. 1-328.

⁷ Entrevista a Perico Huerta Palau, bisnieto de Francisco Palau, ingeniero civil. Realizada por Ana Clara Picco Lambert el 12/7/202, barrio de Nueva Córdoba, ciudad de Córdoba.

⁸ Segundo Censo Nacional, 1895, sección 12 (De la Fuente, *op. cit.*, p. 321).

⁹ Registro de Defunción de Pedro José Francisco Palau, 16 de abril, 1912, Libro Nº 3, folio 149.

¹⁰ Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Libro de Difuntos, 1912, folio 63, nicho Nº 704, Cofradía del Rosario. Era adulto al morir.

¹¹ *Registros parroquiales de nacimiento*, de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Archivo de la Catedral, Córdoba. Acta de Bautismo de Pedro José Francisco Palau, 3/1/1893, Libro Nº 1, p. 309. (padrinos Pedro Palau y Josefina Prieur de Palau).

¹² Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Libro de Difuntos, año 1936, folio 234, Nº de orden 44, adulta al morir.

¹³ Guía de Comercio de la provincia de Córdoba (1921, p. 120).

¹⁴ Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Riera de Palau, Filomena. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.