

---

Dossier

Una necesidad de opulencia. Los panteones Art Decó egipcíacos de las familias Verzini y Palau en el cementerio San Jerónimo de Córdoba, Argentina, fines del siglo XIX y comienzos del XX

A need for opulence. Egyptian-Style Art Deco Mausoleums of the Verzini and Palau families in San Jerónimo Cemetery, Córdoba, Argentina, Late 19th and Early 20th Centuries

---



**Ana Clara Picco Lambert**

Universidad Nacional de Córdoba - Red Académica de Estudios sobre la Muerte, Cementerios y Ciencias Sociales, Argentina  
anaclarapiccolambert@gmail.com

**Estudios del ISHIR**

vol. 15, núm. 43, 2025

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN-E: 2250-4397

Periodicidad: Cuatrimestral

revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 11 mayo 2025

Aprobación: 29 septiembre 2025

**DOI:** <https://doi.org/10.35305/e-ishir.v15i43.2067>

**URL:** <https://portal.amelica.org/ameli/journal/422/4225520004/>

**Resumen:** En la presente investigación indagamos en la relación entre dos panteones funerarios, que pertenecieron a las vanguardias periféricas del estilo Art Decó de rasgos egipcíacos en el cementerio San Jerónimo de la ciudad capital de Córdoba y pertenecientes a dos familias oferentes, ambas migrantes. Analizamos los estilemas artísticos de la moda egipcíaca desarrollada dentro del estilo arquitectónico Art Decó, así como también, la iconografía e iconología de los panteones, a la luz de la relación con la funebria. Nos preguntamos sobre la pertenencia social de estas dos familias y su relación con el lugar que ocupaban dentro de la nueva sociedad cordobesa, alterada por el ingreso masivo de migrantes europeos, como es nuestro caso. En fin, revisamos la relación entre la arquitectura de los panteones familiares, las estrategias de las familias para ingresar a la “nueva élite” cordobesa y el desarrollo económico de las mismas.

**Palabras clave:** cementerio San Jerónimo, Art Decó, migración, muerte, panteones.

**Abstract:** In this research, we investigate the relationship between two funerary pantheons, which belonged to the peripheral avant-garde movements of the Art Deco featuring Egyptian-style elements, in the San Jerónimo cemetery in the capital city of Córdoba and belonged to two offering families, both migrants. We analyze the artistic stylemes of the Egyptian fashion developed within the Art Deco architectural style, as well as the iconography and iconology of the pantheons, in light of their relationship with funerary life. We question the social belonging of these two families and their relationship

with the place they occupied within the new Córdoba's society, altered by the massive influx of European migrants, as is our case. Finally, we review the relationship between the architecture of the family pantheons, the families' strategies to enter the "new elite" in Córdoba, and their economic development.

**Keywords:** San Jerónimo cementery, Art Deco, migraciones, death, pantheons..

## Introducción

En este trabajo se analizarán dos panteones<sup>[1]</sup> familiares mortuorios de estilo Art Decó que tienen lugar en el cementerio San Jerónimo de la ciudad de Córdoba, Argentina construidos por dos familias inmigrantes: los Verzini y los Palau. Entendemos que ello formó parte de las estrategias desplegadas por estas familias para integrarse a la nueva élite cordobesa. El período de análisis se acotará a la primera mitad del siglo XX. Debido al espacio de tiempo en el que fueron construidos estos mausoleos y dentro del marco de acción de los migrantes analizados en el contexto funerario y social de la Córdoba de la modernización tardía (Ansaldi, 1996b). Las preguntas que guiarán nuestra investigación serán: ¿cuáles fueron la composición de las familias Palau y Verzini?, ¿cuáles fueron las costumbres y prácticas funerarias de ambas familias? ¿en qué contexto y bajo que concepciones de la muerte fueron construidos los panteones familiares en estilo Art Decó egipcíaco?

Nos planteamos como objetivos de trabajo, el análisis del estilo Art Decó egipcíaco. Estudiar las familias analizadas en el contexto de la sociedad cordobesa de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Dilucidar el rol de las nuevas familias de migrantes en la constitución de la “nueva élite” cordobesa de principios del siglo XX, en detrimento de la vieja élite o patriciado cordobés. Explicar la constitución de las familias Palau y Verzini como migrantes europeos. Y, por último, analizar la iconología e iconografía de los panteones mortuorios de ambas familias.

¿Porque escribir sobre la muerte y su conmemoración en una historia de la vida privada o cotidiana? Porque junto a Cecilia Moreyra (2023) creemos que lo “familiar”, lo “cotidiano” o lo “privado” no solo transcurren en la casa o vivienda; sino que en este caso lo cotidiano también implica morir y conmemorar a los muertos. Para ello, al decir de Liliana Pereyra (1999), las familias cordobesas con situaciones económicas más holgadas construyeron “palacios de la muerte”. Verdaderas casas, donde habilitaban una estancia en el cementerio, livings dentro de los panteones para reunirse con la familia y parientes, luz eléctrica para iluminar las tertulias fúnebres, donde exponían los títulos familiares, las bendiciones papales a las familias, los diplomas de pertenencia a alguna orden religiosa, etc. Las “visitas” a los muertos para conmemorarlos también pueden ser entendidas como tensiones (Peña Díaz, 2012, 2019) que trascienden el espacio doméstico, pueden ser luchas por capitales simbólicos o capitales funerarios, entre las diferentes familias que frecuentan el cementerio, por ello proponemos al Cementerio como un “territorio de memoria política”. (Catela Da Silva, 2016). Aún en la actualidad

esta diferenciación del espacio cementerial se sigue reproduciendo, debido al tamaño y disposición del espacio ocupado por las diferentes familias dentro del cementerio. Las disputas por el espacio y los deseos de mostrar opulencia continúan con fuerza en la actualidad. Al mismo tiempo, el cementerio es apropiado por los usuarios (ricos o pobres) más allá del ordenamiento oficial o territorial de las autoridades locales o del panteón.

En cuanto a la metodología de trabajo, hemos optado por un enfoque cualitativo, basado en el trabajo de campo en el cementerio San Jerónimo, el análisis de diferentes fuentes, archivos privados y públicos. Trabajamos también con revistas de época, y fotografías de época de los descendientes de estas dos familias analizadas. El trabajo de estudiar los panteones familiares y familias en cuestión, tienen cierta particularidad que configura el “escuchar a los muertos con los ojos”, como aclara José María Luis Mora:

Si el quehacer de los historiadores es de por sí complejo ante la dificultad de encontrar fuentes sobre sucesos que ocurrieron hace mucho tiempo, de los que sus protagonistas ya no pueden decir nada; el camino hacia historiar, regionalizar y explicar el proceso de formación de los panteones es todavía más sinuoso. Desde la historia urbana, escuchar con los ojos a los muertos no se concreta al trabajo de gabinete, a hacerle preguntas al documento; hay que andar el camino, y en este caso, saltar entre tumbas. No queda más que recurrir a esas “mansiones del silencio” que son los panteones, para formular preguntas y encontrar respuestas (2024: 61).

En cuanto a los antecedentes generales de este trabajo reconocemos el trabajo de Philippe Ariès (1984 [1977]) que, en un tiempo de larga duración, analiza las cambiantes condiciones de comprender la muerte. Según su hipótesis, aunque las actitudes que las sociedades tuvieron frente a la muerte parecen inmutables, las personas no siempre murieron del mismo modo. Se han producido, por el contrario, cambios perceptibles. Otras de sus hipótesis, pronunciada con mayor discreción, apunta a los rituales mortuorios como pistas para entender la dinámica vital, para desentrañar los humores sociales. Es decir, la muerte como pulso de la vida y la vida como pulso de la muerte, cómo se vive se muere (Esteban, 2021: 41 y 42).

Una segunda perspectiva, representada por el Michel Vovelle (2002), quien insiste en la historicidad de la muerte, y disiente de su colega Philippe Ariès, quien considera que hay una muerte acrónica, suspendida en el tiempo. La creencia en la inmovilidad de la muerte es una “ilusión” que proviene de la magnitud de la ignorancia sobre los períodos históricos más antiguos. Vovelle rechaza el “mito de la Edad de Oro” y la “imagen idealizada de las antiguas solidaridades comunitarias” (2002). Para este autor, durante el siglo XIX se produce la sensibilidad romántica, que se centra en la “crispación” colectiva sobre la muerte. De “la privacidad de la familia, burguesa o

no, dentro del marco de una actividad reforzada; los nuevos cementerios, ciudades de muertos donde se concentra el culto de su recuerdo en el pensamiento de los vivos” (2002: 26). Hay para Vovelle un paso de la “mi muerte” a la “tu muerte” (la “muerte del otro” para Ariès) (la muerte del inolvidable objeto amado). El duelo se concentra en la privacidad de la familia. Los cementerios se convierten en ciudades de muertos (como Père Lachaise). El discurso deja de ser unánime, cuestionado por la ciencia y filosofías positivistas (Vovelle, 2002).

Por otro lado, Vovelle (2002) reconoce tres niveles o dimensiones a partir de los cuales pensar la muerte: “muerte padecida”, “muerte vivida” y “discursos sobre la muerte”. La “muerte vivida” se corresponde con las prácticas sociales, las actitudes y los comportamientos y los “discursos sobre la muerte” son los testimonios conscientes, discursos organizados -en nuestro caso, la arquitectura- y su simbología como discurso de la muerte (Vovelle, 2002: 18).

En Argentina resultan ineludibles para esta propuesta, las investigaciones pioneras de María Carlota Sempé y su equipo, quienes estudiaron cementerios de La Plata, la simbología masónica y su relación con los sectores sociales. Partieron de la premisa 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 (Sempé y Gómez Llenez, 2002: 2). 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. A su vez, los trabajos de Liliana Pereyra (1999) sobre la muerte en Córdoba, nos permiten avanzar sobre el período *post mortem*, en especial, esas “mansiones para la muerte”. Del mismo modo, para México, Mora sostiene que para los panteones (cementerios) de San Fernando y Santa Paula, los monumentos fúnebres con capillas también se estilaba: “en tercer plano, al fondo, está una capilla funeraria que albergaba restos de personajes opulentos, esto confirma que en el panteón decimonónico se seguían formando capillas exclusivas, como en el templo” (2024: 272). En el caso de Montevideo Beltrami, muestra en un estudio que realiza de la escultura italiana en los cementerios uruguayos, explica cómo los clientes que pedían estas esculturas para sus tumbas eran los inmigrantes italianos que habían hecho fortuna en América, o aquellos que no tenían raíces italianas pero encontraban en la península itálica la primacía del arte, o simplemente las pedían por el status que implicaba tener un monumento traído de Italia o hecho

por algún escultor italiano, esto reafirma lo que se ha dicho en párrafos anteriores, no todos tenían acceso a tener estos monumentos, solamente la clase que conocía e imitaba lo italiano y podía pagarlo (Beltramini, 2012). En este sentido para Santiago de Chile ocurría algo muy similar, debido a lo que emana de los llamados de Casanova estaban en sintonía con la Iglesia en uniformar las sepulturas en contra de: “las profanas y mundanas construcciones monumentales- que identificaban al Cementerio General- y que solo robustecían el ánimo de la exaltación de la individualidad de destacados personajes”, como podemos leer las sepulturas monumentales con capilla, eran también una constante en Chile (León León, 1997: 204). De hecho, Benjamín Vicuña Mackenna sostenía respecto a las nuevas sepulturas del siglo XIX: “los sepulcros modernos se hacen ya a manera de viviendas lo que aleja el enfermizo terror de la muerte i contribuye poco a poco a que los cementerios sean lo que deben ser las ciudades de los muertos” (León León, 1997: 221). Prosigue el autor:

en este contexto, se ubicó la construcción de grandes mausoleos y constante culto a la monumentalidad que el siglo XIX se encargó de llevar a su mayor esplendor. Dicho culto a la monumentalidad, no hizo más que traducir el deseo inherente de las personas por destacar su posición social además de lograr perpetuar la imagen de los extintos a través de la escultura en las tumbas (León León, 1997: 216).

De este modo, podemos inferir que el culto a la monumentalidad, exigió cierta “aristocratización” de los ritos y construcciones de la muerte, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y que se dio de manera generalizada, como podemos observar en Santiago de Chile, Uruguay, Córdoba y México.

En cuanto a categorías analíticas nos valemos de un repertorio variopinto de distintas disciplinas sociales y arquitectónicas. En primer lugar, tomamos el concepto de la “muerte del otro” de Ariès (2012). A partir del siglo XVIII, según el historiador, las emociones frente a la muerte fueron 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 (Ariès, 2012). Hacia fines del siglo XIX “se describen (las costumbres) como si fueran inventadas por primera vez, como si fueran espontaneas, inspiradas en el dolor de los sobrevivientes. Ello se debe a una nueva intolerancia ante la separación” (Esteban, 2021: 47), esta intolerancia se mide por el fasto de la parafernalia funeraria, de fines del siglo XIX, momento en el cual también se adscribe a un verdadero culto a los monumentos fúnebres. Como sostiene Foucault (1984) a fines del siglo XIX se produce una aristocratización del rito funerario y sus espacios. 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 (Ariès, 2012; León León, 1997: 216). Esto contrasta altamente con lo argumentado por Norbert Elías sobre la época actual y la negación de la muerte, en estadios de desarrollo anteriores, la vida y la muerte se organizaban para mantener la conciencia de la profunda dependencia mutua de los seres humanos. La tendencia a retraerse y el encubrimiento de la vitalidad del individuo en un seguro no real son una característica del proceso de civilización (Elías, 2022; Vovelle, 2002: 27 y 28).

Por otra parte, a partir del concepto de “muerte vivida” de Vovelle (2002) nos adentramos en la genealogía de las familias Verzini y Palau que construyeron los panteones, objeto de estudio. Asimismo, el concepto de “discursos sobre la muerte” (Vovelle, 2002), se aplicará al análisis del lenguaje arquitectónico y simbólicos de ambos panteones familiares.

Como plantean Sempé y equipo (2001) siguiendo a Bourdieu, el campo funerario conforma un espacio social estructurado y dinámico en el que los agentes interactúan, compiten y luchan por el capital específico del campo. Ello 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 esta línea, sostenemos como hipótesis que las características artístico-arquitectónicas de los panteones familiares analizados, con sus rasgos egipcíacos pertenecientes a las modas instauradas por las vanguardias periféricas del Art Decó, inspiradas en diferentes culturas, incluyendo la egipcia fueron parte de las estrategias desplegadas por las familias migrantes (Palau y Verzini) como capital simbólico, reconvertido en capital social para ingresar a la “nueva élite” cordobesa.

## La arquitectura Art Decó y su vanguardia periférica egipcíaca

Movimiento artístico-arquitectónico nacido después de la primera guerra mundial e inspirado en las primeras Vanguardias del siglo XX, el Art Decó tuvo su auge en los años veinte, sobreviviendo hasta la década de 1940 dependiendo de su contexto de recepción. Fue adoptado por las clases burguesas como expresión de glamour, exuberancia y fe en el progreso social y tecnológico. El repertorio simbólico estaba asociado a la máquina, la energía, el humo de las fábricas, el rayo eléctrico, la fuerza y el trabajo (Sempé Viera y Alfano, 2019).

El Art Decó se destacó por sus formas geométricas rectas y ángulos, así como la masa y la simetría, los cuadrados, rectángulos, patrones de zigzag y el llamado *stream line*. Asimismo, sus estilemas presentaban

un carácter fuertemente ecléctico, pues estaban inspirados en las culturas antiguas descubiertas por hallazgos arqueológicos en Mesopotamia, Egipto, África y Mesoamérica. En esta línea, las vanguardias periféricas del Art Déco intentaron producir algunas innovaciones que implicaron la hibridación de estilos basados en aquellas culturas antiguas, en especial la egipcia, y aquellos caracteres autóctonos que reflejaban las identidades locales. La reinterpretación de los motivos egipcios no solo respondía a una búsqueda de lujo o exotismo, sino que coadyuvaba en la producción de formas de resistencia cultural, resignificación o experimentación creativa (Sempé Viera y Alfaro, 2019).

Otro elemento importante del Art Decó será el de la semiótica del “edificio simbólico” como icono autorreferencial que implicaba la acción de visibilidad y poder simbólico en la ciudad. La acción alegórica del edificio referencial puede consignarse desde la acción comunicativa del monumento fúnebre, que busca transformar el espacio cementerial (Vyhmeister, 2010).

En Argentina, el Art Decó fue recepcionado<sup>[2]</sup> desde el centro emisor Estados Unidos de Norteamérica. Y fue resistido y negado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, hasta que, en 1930, comenzó a tener difusión en la cátedra de Composición Decorativa (Sempé, Viera y Alfaro, 2019). Aunque sin doctrina específica, ni tendencia homogénea, su propuesta se insertó en el debate teórico de la Arquitectura Moderna (Ramos, 1986: 14) y, finalmente, tuvo difusión en la arquitectura urbana y, en especial, en los cementerios, a partir de los panteones familiares que construían miembros de la clase media o burguesa con tendencias aspiracionales.

La arquitectura Art Decó en Córdoba no solo se vio reflejada en los edificios públicos, sino en los cementerios también. Como dijimos en cuanto a la arquitectura civil, se evidencia su presencia en casas de los barrios pueblo, como General Paz, San Vicente y Alta Córdoba, y en ciertos edificios públicos, garajes, mercados, pequeños locales comerciales, el Teatro Moderno, clubes, hospitales, y sobre todo en los cines (Bergallo y Tarán, 1986: 31). Dos casos paradigmáticos son el edificio del arquitecto Lo Celso, el edificio de la Agencia Ford Argentina de 1930 de los hermanos Feigin, y el edificio del Hospital San Roque de Jaime Roca (Bergallo y Tarán, 1986).

De manera específica, el estilo egipciaco del Art Decó fue introducido en la arquitectura funeraria argentina por medio de los catálogos que circulaban en el ámbito de la construcción, como era el caso del arquitecto y alarife porteño M. Carrizo,<sup>[3]</sup> cuya *Casa de Obras de Arte Funerario* vendió a diferentes familias de la ciudad de Córdoba varios panteones a construir en el Cementerio San Jerónimo. Es preciso aclarar que este tipo de alarifes o arquitectos

como el caso de M. Carrizo y Luis Ceballos solo se dedicaron a la arquitectura, construcción y comercialización de artefactos funerarios. Diferente es el caso de Bautista Verzini, quien era ingeniero civil y oportunamente construyó el panteón familiar. De otra manera, es la situación del estudio de arquitectura de los ingenieros Carlos y Raymundo Alonso, quienes se dedicaron a la construcción de Templos religiosos, mercados de abastos en distintas localidades del interior de la provincia de Córdoba, y complementariamente también construyeron un hermoso panteón de estilo neoclásico en el cementerio San Jerónimo.

Aquí, los panteones presentan elementos característicos del llamado “sistema del Art Decó”, como los estilemas en los que predomina el uso de planos volumétricos superpuestos, líneas rectas continuas o quebradas y adornos de mampostería altamente geometrizados. Se destaca también el enmarcamiento rehundido de las aberturas y de los adornos entre los que las cruces cobran valor. Asimismo, también resalta la presencia de lo egipciaco a partir de los prototipos constructivos en forma de pirámide, pirámides truncas, mastabas, máscaras funerarias egipcias, Osiris alado, águilas bicéfalas, urnas funerarias, grifos, esfinge, *fire pot*, etc. En cuanto a la simbología cristiana del estilo en cuestión, en este periodo estudiado (fines del siglo XIX y comienzos del XX) Juan Plazaola, sostiene que hubo una pérdida de la vitalidad original del arte cristiano: muchas obras ya más ligadas al pasado, al recuerdo; un arte que evoca pero que tiene menos impulso profético. Se plantea el problema de lo sagrado en un mundo cada vez más secular (Plazaola, 1996).

En lo que hace a la mano de obra actuante en la construcción de estos panteones, aparecen muchos obreros de origen italiano desempeñándose en los rubros de albañilería, carpintería y herrería, lo que confirma la continuidad de este grupo étnico frente a la construcción local. En el caso cordobés contamos con dos ejemplos de arquitectos-ingenieros del Art Decó: Ángel T. Lo Celso, porteño de nacimiento. Desarrolló su obra en Córdoba y fue 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 y regresó a Córdoba en 1927, siendo el primer decano de la Facultad de Arquitectura. Roca, yerno de Martín Ferreyra (personalidad destacada de una reconocida familia local), construyó en 1934 el nuevo panteón familiar de Martín Ferreyra en el cementerio San Jerónimo, una obra fúnebre paradigmática del Art Decó. También construyó la afamada casa Art Decó del poeta porteño Arturo Capdevilla. Otros destacados constructores del Art Decó funerario fueron Luis Ceballos, representante de la casa de obras funerarias porteñas *Marmygran* y Bautista Verzini, ingeniero civil que levantó el panteón de su familia (Bergallo y Tarán, 1986).

## Características socio-históricas de las élites cordobesas en la primera mitad del siglo XX

A comienzos del siglo XX Córdoba presentaba, a diferencia de Buenos Aires y Rosario, un menor caudal migratorio europeo. No obstante, su crecimiento demográfico era importante, en parte por esa llegada de extranjeros, pero, sobre todo, por una continua migración interna. La modernidad de la ciudad estaba ligada a un proceso de urbanización que se desarrollaba de manera más lenta que en otras ciudades. El desarrollo industrial que parecía haber despegado a fines del siglo XIX se truncó a comienzos de la Gran Guerra.

De todos modos, la élite social y política todavía continuaba perteneciendo, en gran medida, a una cultura “aristocratizante”, que no poseía gran fortuna de dinero.

Solo poseían 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.

Durante el período analizado asistimos a la desaparición de las familias de la élite terrateniente, que se conformaron en el período colonial, y al surgimiento de las familias migrantes en el rubro comercial, ejecutando diferentes estrategias para insertarse en dicha sociedad (Eizaguirre, 1898: 79).

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 y prestigio. De este modo se generaban cruces muy ricos dentro de los diferentes campos que componían la fisonomía de la “nueva élite” cordobesa (López, 2013: 126), conformada, en parte, por la burguesía y pequeña burguesía comercial –en menor número industrial– formada por extranjeros italianos que hacía un tiempo había comenzado a desarrollarse, aun con oscilaciones, como describe Waldo Ansaldi (1996a, 1996b, 1996c, 1997).

Las familias Palau y Verzini, cuyos panteones analizaremos, eran migrantes europeos de dos nacionalidades diferentes, españoles (catalanes) e italianos (lombardos). Siendo las dos colectividades extranjeras de mayor peso de la migración recibida por la ciudad de Córdoba afines del siglo XIX. Siguiendo a Manachino (1996) podemos inferir que estos migrantes pertenecían al grupo de los que arribaron a la Argentina con cierto capital económico e invirtieron en dos rubros diferentes: Francisco Palau en el rubro comercial y Pablo Verzini en la industria. Ambas familias disputaron el poder social con

la vieja aristocracia terrateniente de Córdoba, que paulatinamente fue reemplazada por la “nueva élite” (Agulla, 1968).

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, cuyos propietarios eran en un 60% extranjeros. Mayoritariamente italianos y luego españoles. De todos modos, no todos los comerciantes extranjeros pudieron incorporarse a la nueva élite. Los migrantes arribados a fines del siglo XIX, como los Palau y los Verzini, 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; y de los hijos de Pablo Verzini que tendieron alianzas con otras familias dedicadas a la industria del cemento-portland como los Roggio o Minetti. Entre las “viejas” y “nuevas” élites, las pautas matrimoniales endogámicas continuaron siendo una estrategia recurrente para incrementar o conservar el patrimonio. Práctica que vemos en las conductas matrimoniales de las familias Palau y Verzini, cuyos enlaces permitieron establecer alianzas entre miembros de la “nueva élite”.

Este ascenso social aparejó una estrategia de reconversión de capitales simbólicos en capitales sociales. Los panteones trabajados, por ejemplo, con sus simbologías y prototipos constructivos, implicaron una fuerte apuesta al capital simbólico que se tradujo en una reconversión en capital social. Esta fue una de las estrategias llevadas a cabo por la “nueva élite” cordobesa del siglo XX. Así, 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, mortuorio, puede indicar algunas de las estrategias sociales de los migrantes para fusionarse con los residuos de la vieja élite cordobesa (Agulla, 1968). El cementerio toma relevancia como un espacio en el que cada familia expone sus atributos y símbolos de *status* 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.

Desde la perspectiva de Ariès (1984 [1977]), el período que analizamos puede pensarse como el de “la muerte del otro”, actitud frente a la muerte que habilitaba y requería la construcción de monumentos de tales proporciones. 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” (Pereyra, 1999). Si eran necesarias la parafernalia y la pompa, el campo funerario es, reiteramos, un espacio adecuado para observar las aspiraciones sociales

de los oferentes. En el caso de la familia Palau, haber contratado un constructor de la talla de Luis Ceballos para una construcción de tamaño monumental habla de cierto poder adquisitivo. En el caso de la familia Verzini, el mausoleo de estilo Art Decó egipciaco fue construido en 1928 por su hijo Bautista Verzini, lo que también da cuenta de cierto estatus.

## **Contexto histórico mortuario: el cementerio San Jerónimo**

De los dos cementerios públicos de la ciudad de Córdoba, el San Jerónimo es el más antiguo. En el marco de una larga disputa por la monopolización de los servicios de la muerte (Blanco, 2019) entre el clero regular y el poder civil, el gobernador Francisco Manuel López (Ferrero, 2021) creó el cementerio público –confesional– el 15 de septiembre de 1843, en lo que fuera el antiguo Pueblito de la Toma, hoy barrio alto Alberdi (Bischoff, 1986). Se había dispuesto establecer el cementerio público al oeste de la ciudad, en un espacio cercado con tapias de dos cuadras. Se asignó un capellán permanente, quien recibía una parte del pago de la sepultura, y la otra la recibiría el administrador del cementerio (Martínez de Sánchez, 2005: 137). Durante la Colonia y hasta principios del siglo XIX la sepultura era mayoritariamente parroquial (en iglesias y cementerios ligados al clero). A partir de epidemias y transformaciones políticas (el 3 de abril de 1787, Carlos III expidió la Real Cédula que ordenaba realizar los entierros en cementerios formados afuera de las ciudades, esto era válido para España y todas las colonias), se impulsó la creación de cementerios públicos fuera de las iglesias y, gradualmente, fuera del ejido urbano. Esto implicó desplazar la autoridad sobre la muerte del clero hacia el Cabildo/municipio. No obstante, la secularización de los cementerios estuvo lejos de quitar la muerte del universo religioso, solo se modificaron el ámbito físico y la esfera administrativa del hecho mortuario. Este cambio tuvo entre sus dificultades la quita de los ingresos que sufrieron los párrocos que, hasta ese momento, habían monopolizado los sepelios en sus templos. El cambio territorial de los templos al cementerio no impidió que éste fuera bendecido conforme a las normas canónicas y, de esta manera, transformado en campo santo que llevaría el nombre del santo patrono de la ciudad, San Jerónimo.

La planta del cementerio fue diagramada por Eusebio Cazaravilla y responde a los principios higienistas de la época, ya que se favorecía, entre otras cosas, la circulación de vientos según los principios higienistas. Las recurrentes epidemias cólera de 1867-68 y 1886-87 (Carbonetti, 2016: 288), junto con el discurso médico-higienista que adoptó la administración pública, sirvieron como justificación técnica

para crear cementerios extramuros, reglamentar entierros y controlar inhumaciones (distancia de la ciudad, trazado, fosas, cremación). Autores médicos y sanitarios del siglo XIX (Consejo de Higiene de la Prov. de Córdoba, el protomédico Luis Warcalde, el Dr. Clodomiro Corvalán) difundieron la necesidad de separar los cadáveres de la vida urbana por “salubridad”. Estas disposiciones también se dieron en todos los países de América Latina como sostiene Mora para el caso de México: “pero además de la secularización y las medidas higiénicas, durante el siglo XIX se dio un desarrollo urbanístico de las ciudades que tuvo efecto en la ‘ciudad de los muertos’” (2024: 279). Hubo normas provinciales y municipales que regulaban dónde y cómo enterrarse: leyes/ordenanzas sobre el Cementerio San Jerónimo y posteriormente para el San Vicente; horarios de inhumación, mantenimiento, prohibición de enterramientos en iglesias o patios urbanos, etc. En Córdoba aparecen registros documentales desde inicios del siglo XIX que muestran esa transición regulatoria (Garzón Maceda, 1916; Carbonetti, 2016). Más allá de la higiene, los nuevos cementerios se convirtieron en espacios públicos (parques, monumentos, panteones familiares, panteones sociales, memoriales) donde la clase, la identidad colectiva y las asociaciones étnicas, mutualistas y religiosas (clubes mutuales, colectividades migrantes) plasmaron su presencia mediante lápidas, panteones y rituales civiles. Así, la “secularización” fue también cultural: el enterrarse dejó de ser exclusivamente un acto clerical y pasó a ser un hecho mediado por la administración civil y la sociabilidad laica (Martínez de Sánchez, 2005).

El cuadrado de 4 hectáreas que primeramente conformó el espacio del cementerio, fue dividido según una trama de manzanas cuadrangulares, con una plaza central cruzada por dos calles octogonales que se ubican en los ejes de noroeste-sureste y noreste-suroeste y dos calles diagonales que lo atraviesan. Un conjunto de coníferas (cipreses)

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 (Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau, 2017: 1).

El cementerio poseía una vieja capilla para aborígenes, pues estaba ubicado en tierras de los indios comuneros del Pueblo de la Toma, tierras que les fueron expropiadas (Boixadós, 1999: 9). En 1867 la Municipalidad de Córdoba mandó a trazar al sur de la necrópolis el “Cementerio de Disidentes” y ese mismo año el obispo Monseñor Álvarez organizó una comisión para la creación del templo en el

campo santo (Bischoff, 1986: 215) que fue finalmente inaugurado en 1887. La iglesia en cuestión es de estilo neogótico, obra del arquitecto catalán Mariano Guell, donde se observa una talla del siglo XVIII de la Virgen Comunera junto a la imagen del santo patrono y objetos devocionales (Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau, 2017).

## Panteones del cementerio San Jerónimo

El panteón de la Familia Palau: iconografía, iconología y simbolismo

Francisco Palau<sup>[4]</sup> –inmigrante español fallecido en 1908<sup>[5]</sup>– llegó a la Argentina antes de 1895 con dos hermanos, Antonio y Esteban, oriundos de Balaguer, Cataluña, España. Francisco Palau figura en el segundo censo nacional como comerciante, católico, alfabetizado y casado.<sup>[6]</sup> Era un comerciante destacado en la ciudad a fines del siglo XIX y un integrante respetado entre los comerciantes de la colectividad española. Fue miembro de la Sociedad de Comercio y luego miembro fundador de la Bolsa de Comercio en 1900.<sup>[7]</sup> Francisco Palau era dueño de la casa “El Espléndido”: bar, billar, sala de fumar y posteriormente sala de cine. Un lugar donde solían reunirse personalidades de la época, como los reformistas de 1918. “El comercio”, una de las siete fondas que figuraban en la ciudad para 1904, se ubicó en barrio centro, en la calle 24 de septiembre esquina con San Martín, luego calle Colón (Vera de Flachs y Riquelme de Lobos, 1991: 154). La colectividad española destacó por regentear negocios de ramos generales, bares, hoteles y otros giros.

La familia Palau se componía del matrimonio catalán y de tres hijos, Serafina (catalana) Luisa y Pedro<sup>[8]</sup> (argentinos). Serafina, la mayor, contrajo matrimonio con otro migrante catalán, Salustiano Huerta Mantecón. De esta unión nació Pedro José Francisco Huerta Palau, quien contrajo matrimonio con Luisa Soaje Melicier (hija de Eliseo Soaje Garzón). Filomena Riera, viuda de Palau, se presenta como la dueña del negocio, como consta en la *Guía de Comercio* de la provincia de Córdoba de 1921,<sup>[9]</sup> pero Salustiano Huerta, su yerno, fue el director de la empresa hasta su cierre. Observamos que, ya muerto Francisco, el negocio familiar 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 (Vera de Flachs y Riquelme de Lobos, 1991: 164).

Pedro José Francisco Palau, hijo menor de Francisco, falleció el 16 de abril de 1912 a sus 19 años y siendo estudiante de ingeniería.<sup>[10]</sup>

Fue sepultado en el panteón social de la Cofradía del Rosario, en el cementerio San Jerónimo.<sup>[11]</sup> Dos meses después fue trasladado al panteón de la familia de Josefina Prieur, su tía política y madrina. El panteón Palau aún no se había construido. Recién tenemos registro de su uso cuando fallece la esposa de Francisco Palau, Filomena Riera el 8 de septiembre de 1936 y es depositada en el panteón Palau según consta en el *Libro de Difuntos* del cementerio.<sup>[12]</sup>

El panteón<sup>[13]</sup> fue realizado por un renombrado alarife cordobés: Luis A. Ceballos, destacado constructor en su mayoría de panteones transicionales del *Art nouveau* al Art Decó en el cementerio San Jerónimo. Según documentos de la administración del cementerio, el panteón está a título de Filomena Riera,<sup>[14]</sup> quien mandó a construirlo, alrededor de 1930.

Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau (2017), sostienen que este panteón pertenece al circuito de la ruta del *Art nouveau*. Por nuestra parte afirmamos que pertenece a la vanguardia periférica del Art Decó, el estilo egipcíaco.

Lo anterior a razón de que 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. A su vez, 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 deben ascender tres escalones para subir al altar, que siempre se encuentra en el *altum*, o lugar de sacrificio, que 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.



### Imagen 1

Fotografía de la familia Palau, 1910  
colección personal Ing. Perico Huerta Palau

Además, 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 nexa 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 (Santa Roca, 2016: 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, y así 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 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 (Elías, 2019: 141 y 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. 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 como 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 (Elías, 2019: 147).

Podemos observar una cruz sobre la cual se asienta la corona. Para Mircea Eliade (1979b), el significado de la cruz se remonta con anterioridad al cristianismo, pero la absoluta relevancia cobra sentido 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 (Guénon, 1931: 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 es 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 (Santa Roca, 2016: 3). 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 de sacralidad, de realidad absoluta y, en resumidas cuentas, de inmortalidad; nociones todas que coexisten en el simbolismo del árbol del mundo (Elíade, 2019: 467 y 468).

Signo de la relación entre dos mundos, la cruz 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 Martín, 1984: 108).

A su vez, la pirámide constituye el 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 (Elías, 2019: 225).

Fueron estilos de tumbas muy de moda y utilizados en cementerios como La Recoleta en Buenos Aires, 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 y Carrasquero, 2013: 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 número tres).

El tema del equilibrio es particularmente evidente en los significados simbólicos de la pirámide. Con el vértice hacia el cielo representa la ascensión hacia este; el fuego, principio masculino, activa a la inversa, simboliza la gracia que desciende del cielo (Fontana, 1993: 54). 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. (Santa Roca, 2016: 10). 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 (Fontana, 1993: 59).

En el interior del panteón está 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 un crucifijo, sobre el altar, y 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 egipcíaco.



**Imagen 2**

Fotos de la volumetría del panteón Palau. Foto detalle de la pirámide del panteón Palau  
elaboración propia, 2022



**Imagen 3**

Fotos de la capilla (izq.) con altar e imágenes religiosas, foto de las ventanas laterales del panteón.

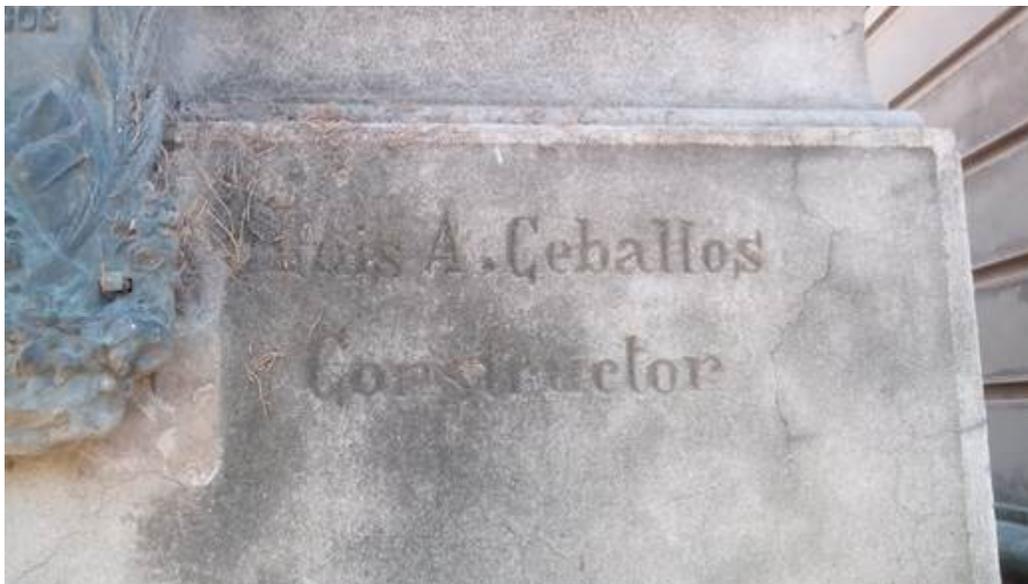
Fuente: elaboración propia, 2022.

elaboración propia, 2022



**Imagen 4**

Placas de autor, en bronce de Filomena Riera de Palau y Pedro Palau  
elaboración propia, 2022



**Imagen 5**

Firma en cemento del constructor del panteón Palau  
elaboración propia, 2022. [15]

### El Panteón de la Familia Verzini: iconografía, iconología y simbolismo

Pablo Verzini (1881-1925), migrante italiano, oriundo de Castello Gabiaglio, Varese, Lombardía, Italia, llegó a la Argentina al comienzo del siglo XX con su esposa, Amalia Gianni (1885-1923, Argentina), y dos hermanos: Argentino y Bautista Verzini. Fueron parte de ese importante caudal migratorio italiano de fines del siglo XIX y comienzos del XX en Córdoba, que se debió a varios factores convergentes: “la existencia de una corriente pionera de comerciantes, el estancamiento económico de Italia, debido a una política agrícola arcaica, y la acción de agentes de inmigración argentina” (Celton, 1993: 83).

Fruto de su matrimonio nacieron seis hijos: Raúl Dante Verzini (1908), Bautista Verzini (1912), José Bruno Verzini (1915), Yride Rosa Verzini de Conti (1916), Elsa Verzini de Roggio (1920), Demetrio Pastor Verzini (1920). Uno de sus hijos, Bautista, estudió en la Universidad de Córdoba la carrera de ingeniería civil, lo que contribuyó en la incursión familiar en la actividad inmobiliaria. Gracias al capital económico traído de su país de origen, Pablo Verzini, de profesión técnico constructor, dedicado primero a ser contratista de obra, y luego a la actividad cementera, conformó en 1917, junto al ingeniero Marcelo Garlot, la primera fábrica de cemento-portland de Córdoba, Verzini y Garlot. Ambos fueron parte de esa migración que arribó a estas tierras con cierto capital económico, pero también cultural, de hecho, Marcelo Garlot era ingeniero civil.

Pablo Verzini murió el 29 de octubre de 1925, a la edad de 44 años, a causa de una miocarditis crónica<sup>[16]</sup> Su esposa Amalia Gianni falleció en 1923, a los 38 años, dejando tres niños pequeños. A la muerte de Pablo, se hicieron cargo del negocio familiar los varones más grandes, Raúl y Bautista Verzini. El ingeniero Garlot, socio y amigo de Pablo Verzini, perteneció al Rotary Club de Córdoba y conjuntamente fue director de Obras Públicas de provincia.<sup>[17]</sup>

La primera fábrica de esta sociedad poseía un horno vertical y se ubicaba en el kilómetro 7, lo que hoy es la avenida Nores Martínez y las vías del ferrocarril (actualmente, edificio de Edisur de Barrio Jardín). Posteriormente, la compañía fue integrada por distintos socios capitalistas. El primer presidente fue Pablo Verzini, pero a la muerte de éste en 1925, Marcelo Garlot integró a los seis hijos del fallecido, y se convirtió en el presidente de la compañía hasta su fallecimiento en 1956.

En 1931 la sociedad de Verzini y Garlot se transformó en Sociedad Anónima con el nombre de Corporación Cementera Argentina (Cor.Cem.Ar). Esta nueva sociedad le dio impulso a la pequeña

fábrica, SIGMA, instalando un horno rotativo Traylor. Posteriormente, en octubre de 1932, salió de ésta la primera bolsa de cemento-portland de Cor.Cem.Ar. Entre 1932 y 1933, cuando se afianzó el éxito de la producción de cemento en Córdoba, la familia Allende Posse ingresó a la empresa como socia capitalista, aportando un grueso de capital que llevó al gran desarrollo y diversificación del grupo accionario. En este contexto se decidió instalar una fábrica en Capdeville, Mendoza. Es a Raúl Verzini (hijo mayor de Pablo) a quien se le confió la construcción de esta planta y en la que desempeñó el cargo de superintendente. De aquí salió la primera bolsa de cemento en julio de 1934.

La empresa mantuvo la idea de expandirse, entonces, desde Mendoza, se encargó a Raúl Verzini la construcción de una tercera planta, esta vez, en Pipinas, provincia de Buenos Aires. A la muerte del ingeniero Marcelo Garlot, (1956).

Raúl Verzini ocupó el cargo de presidente de la corporación. Luego, en 1963, la Corporación Cementera Argentina S.A. instaló en Yocsina, provincia de Córdoba, su cuarta fábrica con intercambiadores de calor en fase polvo-gases, que en ese momento era una tecnología bastante moderna, con canteras de piedra caliza.

La actividad siguió creciendo y con el paso de los años se diversificaban las inversiones. Se creó la fábrica INCOR, con sede en Córdoba y Jujuy, dedicada a las bolsas de papel para el portland. Luego se creó la fábrica AESA en Jesús María, con fundición de aceros especiales (construían bolas de acero que están dentro de los hornos de portland). Además, fundaron TRANSMIX, fábrica de camiones mezcladores de cemento, con sede en Buenos Aires. Posteriormente se creó el holding TYTA, grupo de acciones de las empresas de Cor.Cem.Ar, ubicados en la "Casona", en la calle Nores Martínez, y, más adelante, se construyó el edificio TYTA, ubicado en la intersección de las calles Chacabuco y Corrientes de la ciudad de Córdoba. Con el paso de los años el grupo accionario fundó otras fábricas menores dedicadas al envase de bolsas de papel, polvorines.

La obra llevada a cabo por los Verzini, Garlot y Allende Posse significó crecimiento urbano y económico para la ciudad de Córdoba, ya que la fundación de una fábrica del grupo Corcemar trajo aparejado el desarrollo de un barrio y con él un pequeño centro urbano, que incluía dispensarios y templos.<sup>[18]</sup> En este sentido, los apellidos Minetti, Allende Posse, Garlot y Verzini participaron en pujas comerciales tan duras como el producto que comercializaban, pero en el plano social las relaciones fueron más bien cordiales, y más de un romance entre hijos de las diferentes familias terminó en matrimonio. Así, alianzas matrimoniales eran, también, una forma de concordia entre los negocios de las familias.<sup>[19]</sup> De este grupo

empresario, los Allende Posse fueron la única familia de la aristocracia terrateniente de Córdoba que diversificó sus inversiones. En cambio, los Verzini y los Garlot, formaron parte de ese núcleo de migrantes europeos que, al igual que la familia Minetti y Roggio, devinieron en grandes industrialistas de la ciudad mediterránea.



**Imagen 6**

Familia de Pablo Verzini, 1920 circa  
colección Sr. Carlos Verzini.

Una vez revisada la actividad económica de los Verzini, dirigimos nuestra atención a las construcciones funerarias en las que la familia invirtió de manera específica. El panteón Verzini<sup>[20]</sup> fue construido por uno de los hijos de Pablo Verzini, Bautista, en una parcela que él mismo compró el 19 de abril de 1928, y por la que pagó un total de 2.280 pesos nacionales.<sup>[21]</sup> Así, a diferencia de los arquitectos del grupo “Mirasoles de Bottaro” (Capellino, Cufre y Rebaque de Caboteau, 2017), que sostienen que el panteón fue construido en 1925, demostramos que fue levantado, al menos, tres años después. Asimismo, diferimos con su clasificación del panteón como de estilo neo-egipcio, pues, como veremos, pertenece a las vanguardias periféricas del Art Decó que, como ya señalamos, se caracterizaron por tener elementos egipcíacos.<sup>[22]</sup>

Carlos Verzini, bisnieto de Pablo Verzini, atribuye los símbolos egipcíacos del monumento a la moda arquitectónica de la época. Por

otra parte, refiere a la decisión de retirar del panteón las placas familiares a causa de los robos consecutivos y al traslado de los restos mortales de los familiares a un cementerio parque, que derivó en la resolución de poner en venta el panteón.<sup>[23]</sup>

Por el año de construcción, y por los estilemas artísticos-arquitectónicos que presenta el panteón, podemos enlazarlo en un sobrio Art Decó.

Contribuyen a esta clasificación el marcado geometrismo de sus planos: tres volúmenes diferenciados que son cubos volumétricos y geométricos. El primero de ellos sucede al pequeño basamento de granito gris y coincide con la altura de los dos escalones del pórtico. El segundo, de menor tamaño, comienza y termina en un cornisamiento simple. El tercer módulo o cubo se desprende hacia el remate del monumento.

El panteón no posee ningún símbolo religioso o inscripción funeraria al modo de topo discursivo, exceptuando el *vitreaux* en forma de cruz latina que está sobre el altar, así como los rehundimientos de las fachadas laterales, también en forma de cruz latina. El enmarcamiento rehundido de aberturas y de las molduras, cobran valor en una superposición casi *ad infinitum* de planos recortados que formaron las figuras de los estilemas propios del estilo.

De esta manera se logra un resultado equilibrado y armónico, la simetría permite el descanso de lo visual. Podemos observar que en las fachadas laterales presentan cruces rehundidas en la mampostería, en forma de bajo relieves, formando un escalonamiento hacia afuera. También el *frontis* de este panteón se da en un escalonamiento zigzagueante ascendente, estilema típico del Art Decó.

Es de notar que las características netamente egipcíacas de este panteón recaen en el pórtico. La puerta es de carpintería metálica de hierro altamente decorada con motivos egipcíacos, como el disco solar alado, Osiris, ubicado en la parte superior de la herrería. Esta figura representaba en el antiguo Egipto la naturaleza cíclica del viaje del sol por el cielo y la inmortalidad del *ba* -alma. En otros contextos, como en el periodo victoriano, estos símbolos fueron resignificados, el Sol alado se actualizó como símbolo cristiano que se identifica con la inmortalidad de Dios y del espíritu (Elías, 2019: 104). Siguiendo a Sempé y Gómez Llanes, podemos decir que “el disco solar alado representa la sublimación y transfiguración de *Osiris*, simbolizando la inmortalidad y la resurrección” (Sempé y Gómez Llanes, 2010). Por otra parte, el disco solar alado pudo significar la majestad del dios egipcio, *Ra*, dios del sol y de los cielos, reconocido como creador del mundo (Fontana, 1993: 120).

*Osiris* aparece transido del alma de *Ra*. En la persona del faraón muerto se consuma la identificación de los dos dioses; una vez terminado el proceso de osirianización, el faraón resucita como joven

*Ra*, porque el curso solar representa el modelo ejemplar del destino humano: el paso de un modo de ser a otro, de la vida a la muerte a un nuevo nacimiento. El descenso de *Ra* al inframundo supone a la vez su muerte y su resurrección. Un texto habla de “*Ra* que va a reposar en Osiris y Osiris que va a reposar en *Ra*”. Infinitudes de alusiones míticas subrayan el doble aspecto de *Ra*, a la vez osírico y solar. Al descender al otro mundo, el rey se convierte en trasunto del binomio Osiris-Ra. (Elíade, 1979a: 153). *Ra* como dios trascendente y Osiris como dios emergente complementan las teogonías de manifestación. En fin, se trata del mismo “misterio”.

Volviendo al panteón, prosigue en la puerta una imagen con cabeza de faraón y cuerpo femenino, con una vestimenta que no es netamente egipcia. Esta imagen, asimilada a la esfinge fue recuperada para el arte funerario a fines del siglo XIX, debido a la pasión de las burguesías por los descubrimientos arqueológicos. Esta se vinculaba como protección de los muertos, las tres edades del hombre y el discurrir de la existencia humana (Elías, 2019: 94). A los costados observamos dos pilastras con dos ánforas sobre ellas, que pudieron ser cinerarios. Debajo de esta imagen tenemos a dos grifos con cabeza humana, cuerpo, cola y las patas traseras de un león, las garras delanteras y sus alas son de un águila, también cubiertos por el *nemes*, tocado de tela típico de los faraones. Los grifos eran considerados guardianes de las puertas de las ciudades, los templos y la necrópolis. Guardianes simbólicos del camino de la salvación, el Árbol de la vida, el grifo representa la vigilancia y la venganza, combinando los atributos del águila y del león (Fontana, 1993: 83). La esfinge y los grifos combinan las criaturas que simbolizan los cuatro elementos. La primera tenía acceso al saber y representaba el enigma de la existencia humana (Fontana, 1993: 59). Los grifos, por su parte, simbolizan el águila bicéfala que existe en algunos altos grados masónicos. Evocan lo mortal y lo inmortal en el ser, el “yo” y el “sí mismo” (Sempé y Gómez Llanes, 2009). Estos, también simbolizan, en un contexto de resignificación cristiano, las cualidades combinadas de ambos animales –águila y león–, el poder y la valentía. Para los cristianos representan la naturaleza dual de Cristo. El águila es la faceta divina del Salvador, y el león la faceta humana. (Elías, 2019: 95). Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual, su opuesto es la lechuza, ave de las tinieblas y de la muerte. Como se identifica con el sol y la idea de la actividad masculina, fecundante de la naturaleza materna, el águila simboliza también el padre (Cirlot, 1992: 57). Detrás de estas figuras asoma un *fîre pot* o crisol de fuego, símbolo de la vida eterna y el cuidado constante de los muertos, representando la llama que la vida no se ha extinguido.

Debemos decir que no era necesario pertenecer a alguna logia masónica de rito Memphis-Mizraim para tener un panteón de estilo Art Decóegipciaco (López, s/f: 76).



**Imagen 7**

Pórtico del panteón Verzini, con los motivos egipcíacos. Fachada principal del panteón Verzini  
elaboración propia, 2022



### Imagen 8

Vista oblicua y lateral del panteón Verzini  
elaboración propia, 2022

## Consideraciones finales

El cementerio San Jerónimo fue el primero en ser fundado en la ciudad mediterránea de Córdoba bajo los principios del higienismo por el gobernador Manuel López, formado como cementerio confesional católico. Luego fue secularizado, con sus vaivenes, bajo el gobierno de Miguel Juárez Celman, 1880.

Los panteones analizados, construidos bajo la vanguardia del Art Decó, fueron una tendencia en la arquitectura mundial, como reacción a los estilos historicistas, y academicistas, como parte de la arquitectura moderna, fue el triunfo de la geometrización y de la ideología del progreso (Bury, 2009). Recibida en Argentina y en Córdoba por medio de Estados Unidos como centro difusor.

Esta investigación permitió comprender la compleja articulación entre arte, arquitectura, memoria y ascenso social en el contexto de la Córdoba de la modernización tardía, a través del estudio de dos panteones funerarios —los de las familias Palau y Verzini— pertenecientes a las vanguardias periféricas del Art Decó egipciaco en el Cementerio San Jerónimo. A partir de las preguntas de investigación planteadas —sobre la composición social de ambas familias, sus costumbres funerarias y el contexto cultural y simbólico en el cual erigieron sus monumentos— fue posible constatar que la práctica funeraria se constituyó como un espacio privilegiado para la expresión de estrategias de legitimación social y simbólica.

El análisis de los panteones de los Verzini y los Palau demostró que las formas arquitectónicas y ornamentales del Art Decó egipciaco no solo respondieron a modas estéticas globales, sino que se configuraron como dispositivos materiales de distinción social. La hipótesis sostenida —que los rasgos egipcíacos y Art Decó de los panteones funcionaron como capital simbólico reconvertido en capital social para facilitar el ingreso de estas familias migrantes a la “nueva élite” cordobesa— se confirma a partir del estudio comparado de ambas construcciones y sus contextos familiares. En efecto, tanto la familia Verzini como la Palau utilizaron la arquitectura funeraria como un medio para inscribirse visual y simbólicamente en la memoria urbana, articulando poder económico, capital cultural y legitimidad social (Bourdieu, 1979; Sempé y Gómez Llanes, 2009).

Desde el punto de vista teórico, el trabajo dialogó con las propuestas de Philippe Ariès (1984 [1977]) y Michel Vovelle (2002) en torno a la historicidad de la muerte y sus representaciones. Ariès (2012) postuló que la modernidad introdujo la “muerte del otro”, momento en que la conmemoración funeraria se traslada al ámbito íntimo y familiar, pero al mismo tiempo se monumentaliza como expresión del duelo y la memoria. En este sentido, la construcción de los panteones estudiados puede leerse como un correlato local de esa transformación: la domesticación del duelo a través de la monumentalidad. Por su parte, Vovelle (2002) aportó una mirada histórica que permitió situar estas expresiones dentro de la “muerte vivida” —las prácticas sociales— y los “discursos sobre la muerte” —la producción simbólica de sentido—. Los panteones Palau y Verzini condensan ambas dimensiones, pues son tanto prácticas sociales de inscripción de estatus como discursos visuales que materializan una cosmovisión sobre la vida, la muerte y la posteridad.

A la luz de las perspectivas de Norbert Elías (2022) puede afirmarse que los rituales y las materialidades funerarias analizadas constituyen formas civilizatorias de manejo de la muerte que, lejos de ocultarla, la estetizan y la convierten en signo de poder. Frente al proceso de negación moderna de la muerte señalado por Elías, en el contexto

cordobés de fines del siglo XIX y comienzos del XX se observa una hipervisibilidad funeraria, una teatralización de la muerte como medio de legitimación social y familiar. La “necesidad de opulencia” aludida en el título del trabajo traduce, así, la tensión entre modernidad y tradición, entre secularización y persistencia del simbolismo religioso en la “dos caras de la medalla cordobesa” (Terzaga, 1973: 81).

El estudio histórico y artístico evidenció que los estilemas egipcíacos del Art Decó —pirámides truncas, *fire pots*, cruces, coronas, esfinges, grifos y disco solar alado— condensan una hibridación simbólica entre lo sagrado cristiano y lo profano egipcio, uniendo las aspiraciones espirituales con la voluntad de perdurar en la memoria social. La incorporación de estos símbolos fue un gesto de apropiación cultural, en el que lo exótico y lo moderno se pusieron al servicio del deseo de eternización de la familia y de la consolidación de su linaje. Como sostienen Sempé, Viera y Alfano (2019), el Art Decó en su versión periférica latinoamericana funcionó como un lenguaje de resignificación identitaria: una forma de construir modernidad desde la periferia.

El análisis sociohistórico permitió, además, corroborar la transformación de las élites cordobesas a lo largo del siglo XX. Las familias migrantes como los Palau y los Verzini, mediante el comercio, la industria y las alianzas matrimoniales, desplegaron estrategias de ascenso social que se reflejaron en sus prácticas mortuorias. El cementerio, como espacio de memoria y distinción social, se erigió en un verdadero campo funerario (Sempé, Rizzo y Dubarbier, 2001), donde los agentes sociales compiten por capital simbólico, reproduciendo las jerarquías de la vida en la muerte. Esta constatación permite considerar el Cementerio San Jerónimo como un “territorio de memoria política” (Catela Da Silva, 2016), donde los monumentos funerarios son, a la vez, discursos materiales y dispositivos de poder.

Asimismo, el estudio de los panteones permitió advertir la persistencia de un imaginario colectivo que vincula belleza, eternidad y poder. En este sentido, los mausoleos Art Decó egipcíacos constituyen testimonios materiales del modo en que los sectores ascendentes buscaron inscribirse en el relato urbano de la modernidad. Lejos de ser simples lugares de sepultura, los panteones funcionan como monumentos a la memoria familiar, donde la muerte se convierte en espectáculo de prestigio. Tal como afirmaba Liliana Pereyra (1999), los cementerios modernos son “palacios de la muerte”, espacios de representación social donde se escenifica la continuidad del linaje más allá de la finitud biológica.

En suma, el trabajo demostró que los panteones de las familias Verzini y Palau, más que simples construcciones arquitectónicas, constituyen actos de inscripción simbólica en el espacio urbano y

expresiones de la transición entre una sociedad aristocratizante y una nueva élite migrante. En ellos, el arte y la muerte se conjugan como lenguajes de poder, donde la opulencia es tanto una necesidad estética como una exigencia social. La muerte, en este contexto, no es negada ni banalizada, sino puesta en escena como continuidad de la vida social y como afirmación de un lugar en la memoria colectiva cordobesa.

Pero, por otro lado, estos panteones formaron parte de la vida cotidiana de las familias, ya que, para la época, la muerte y los monumentos eran venerados frecuentemente por los deudos que visitaban con asiduo estos espacios, donde además hacían rezar misas en sufragio de sus familiares difuntos. La sociedad como la Córdoba doctoral y tradicional convivían con la muerte, la cual formaba parte de los rituales cotidianos de los creyentes. Una cultura que vivía la muerte con pesar y dolor, pero que las prácticas funerarias estaban altamente ritualizadas, y se plasmaban en parte en estos espacios, los cementerios y en particular en los panteones familiares. Era en definitiva una cultura que, convivía con la muerte de manera cercana, faltaba tiempo para que la muerte fuera hospitalizada, para que el moribundo fallezca en soledad y la “muerte negada” como hecho trascendental de la vida.

El estudio de estos casos abre nuevas perspectivas para abordar la relación entre arte funerario, movilidad social y procesos de secularización en América Latina. Permite pensar, finalmente, que la arquitectura funeraria —en su dimensión simbólica, estética y social— constituye una forma de narrar la historia de las ciudades y de sus élites, donde cada panteón es una página de mármol inscrita en la memoria del tiempo.

## Referencias bibliográficas:

- Adam, Sandra y Carrasquero, Gabriel (2013). "Cementerios, patrimonios y memorias". En: Sandra Adam y Gabriel Carrasquero. *Arquitectura, Iconografía y significado de patrones egipcíacos en un monumento funerario del Cementerio Único de Azul, provincial de Buenos Aires*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo.
- Agulla, Juan (1968). *El eclipse de una aristocracia. Investigación sobre las élites dirigentes de la ciudad de Córdoba*. Buenos Aires: Editorial Libera.
- Ansaldi, Waldo (1997). "Lo sagrado y lo secular profano en la sociabilidad en la Córdoba de la modernización provinciana, 1880-1914". *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, (1).
- Ansaldi, Waldo (1996a). "Las prácticas sociales de la conmemoración en Córdoba de la modernización, 1880-1914". *Sociedad*, (8).
- Ansaldi, Waldo (1996b). "Una modernización provinciana: Córdoba, 1880-1914". *Estudios*, (7-8).
- Ansaldi, Waldo (1996c). "Ritos y ceremonias sacras y laicas. Acerca de la sociabilidad cordobesa en los comienzos de la modernización provinciana". *Anuario IEHS*, (12), pp. 249-267.
- Ariès, Philippe (2012). *Morir en Occidente. De la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Adria Hidalgo Editora.
- Ariès, Philippe (1984) [1977]. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Ayrolo, Valentina (2009). "Reflexiones sobre el proceso de "secularización" a través del "morir y ser enterrado". Córdoba del Tucumán en el siglo XIX". *Dimensión Antropológica*, 46, pp. 109-140.
- Beltramini, Cristina (2012). "Il Cimitero Central e il Cimitero del Buceo: due 'giardini' di scultura italiana in Uruguay". En: Mauro Felicori y Franco Sborgi (Coords.). *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*. Verona: Luca Sossella.
- Bergallo, Juan y Tarán, Marina (1986). "El Art Decó en Córdoba". En: Jorge Iglesias Ramos, Juan Manuel Rafael Bergallo, y Marina Tarán (Comps.). *Art Decó, allí y aquí. Summarios*, (105). Buenos Aires: Ediciones Summa SA.
- Bischoff, Efraín Urbano (1986). *Historia de los barrios de Córdoba: sus leyendas, instituciones y gente*. Córdoba: B. Editores SRL.

- Blanco, Martín (2019). *El servicio funerario en Buenos Aires en el período virreinal y la primera década revolucionaria: 1776-1820*. Buenos Aires: Martín Blanco Editor.
- Boixadós, María Cristina (1999). “Expropiación de las tierras comunales indígenas en la provincia de Córdoba a finales del siglo XIX”. *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, (2).
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Bury, John (2009). *La idea de progreso*. Madrid: Alianza.
- Capellino, Luisa, Cufre, Pedro David y Rebaque de Caboteau, Julio (2017). *Arquitectura Art Nouveau. Cementerio de San Jerónimo. Córdoba, Argentina*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- Carbonetti, Adrián (2016). “Medicalización y cólera en Córdoba a fines del siglo XIX. Las epidemias de 1867-68 y 1886-87”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 21(2).
- Celton, Dora (1993). “La inmigración internacional en Argentina: 1853-1991”. *Jornadas de Historia de Córdoba entre 1830-1950*. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Da Silva Catela, Ludmila (2016). *No habrá flores en la tumba del pasado. Las experiencias de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones al Margen.
- de la Fuente, Beatriz, (1987). *Arte Funerario*. Vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eizaguirre, José Manuel (1889). *Córdoba. Primera serie de cartas sobre la vida y las costumbres en el Interior*. Córdoba: R. Bruno y Cía.
- Elíade, Mircea (1979a). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Tomo II. *De Guatama Buda al triunfo del Cristianismo*. Madrid: Cristiandad.
- Elíade, Mircea (1979b). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*. Madrid: Taurus.
- Elías, Norbert (2022). *La soledad de los moribundos*. México: FCE.
- Elías, Fátima (2019). *La Voz de los Muertos. Guía de símbolos olvidados en los cementerios*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Esteban, Pablo (2021). *El libro de la Muerte*. Buenos Aires: El Gato y la Caja.
- Ferrero, Roberto (2021). *Manuel “Quebracho” López y la época rosista*. Córdoba: Ediciones del Corredor Austral.

- Fontana, David (1993). *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados*. Madrid: Editorial Debate.
- Foucault, Michel (1984). Des espaces autres [Of other spaces]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Garzón Maceda, Félix (1916). *La Medicina en Córdoba. Apuntes para su historia*. Buenos Aires: Rodríguez Giles.
- Guénon, René (1931). *El simbolismo de la Cruz*. Buenos Aires: Ediciones Obelisco.
- Jauss, H. Robert (1981). “Estética de la recepción y comunicación literaria”. *Punto de Vista*, (12).
- León León, Marco Antonio (1997). *Sepultura sagrada, Tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- López, María Victoria (2013). “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*, (4), pp. 118-132.
- López, David Martín (s/f). *Estética masónica. Arquitectura y Urbanismo, siglos XVIII y XX*. Tesis de Doctorado. Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada.
- Maldonado, Luciano (2019). *Panteones familiares. Cementerio San Jerónimo*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- Manachino de Pérez Roldan, Isabel (1996). “Inmigrantes italianos e Industria en Córdoba contemporánea”. *Cuadernos del CITAL*, (7).
- Martínez de Sánchez, Ana María (2005). “La resurrección de los muertos: significado del espacio sepulcral”. *Hispania Sacra*, LVII(115), pp. 265-296.
- Mayoral, José (Ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Mora, José Luis María (2024). *Los nuevos panteones de la Ciudad de México y la conformación de una región funeraria, 1875-1926*. Tesis de Maestría en Estudios Regionales. Instituto Mora, Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías.
- Morales y Marín, José Luis (1984). *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus.
- Moreyra, Cecilia (2023). *Historia de lo cotidiano. Cuerpos, espacios y objetos en la Córdoba del siglo XIX*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.

- Pereyra, Liliana Valentina (1999). *La muerte en Córdoba, a fines del siglo XIX*. Córdoba: Alción.
- Peña Díaz, Manuel (2012). “Conceptos y relecturas de lo cotidiano en la época moderna”. En: Manuel Peña Díaz (Ed.). *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Abada Editores, pp. 5-18.
- Peña Díaz, Manuel (2019). *Historias cotidianas. Resistencias y tolerancias en Andalucía (siglos XVI al XVIII)*. Granada: Comares Historia.
- Plazaola, Juan (1996). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ramos, Jorge (1986). “El Sistema Art Decó: centro y periferia”. *Summarios*, (105).
- Santa Roca, Jesús (2016). “Símbolos en el cementerio Del Carmen”. [Recuperado 08/11/2022: <https://jesusantaroca.wordpress.com/2017/11/01/simbolos-en-el-cementerio-del-carmen/>].
- Sempé, María Carlota, Alfano, María Elena y Viera, Lidia Mabel (2019). “La expresión del Art Decó en el cementerio de La Plata”. *XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, turístico y educativo*. Málaga.
- Sempé, María Carlota, Rizzo, Antonia y Dubarbier, Virginia (2001). “Los estilos egipcíacos y su expresión funeraria”. [Recuperado 07/11/2022: <https://docplayer.es/3408831-Los-estilos-egipcíacos-y-su-expresion-funeraria-sempe-maria-carlota-rizzo-antonia-y-dubarbier-virginia>].
- Sempé, María Carlota y Gómez Llanes, Emiliano (2009). “Manifestaciones funerarias masónicas”. *Temas y Problemas de la Arqueología Histórica. Programa de Arqueología Histórica y Estudios Pluridisciplinarios*.
- Sempé, María Carlota y Gómez Llanes, Emiliano (2010). “Iconografía funeraria masónica”. [Recuperado 7/11/2022: <https://silo.tips/download/iconografia-funeraria-masonica-maria-carlota-sempe-y-emiliano-gomez-llanes>].
- Siete Maestros Masones (2007). *Cosmogonía masónica. Símbolo, Rito-Iniciación*. Buenos Aires: Kier.
- Terzaga, Alfredo (1973) “Clericalismo y Liberalismo: dos caras de la medalla cordobesa”. *Todo es Historia*, (75).
- Vera de Flachs, María Cristina y Riquelme de Lobos, Nora Dolores (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).

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

Vovelle, Michel (2002). "Historia de la muerte". *Cuadernos de Historia*, (22).

## Notas

- 1 Optamos por utilizar el concepto panteón familiar mortuorio, porque consuetudinariamente así están nombrados en la memoria colectiva cordobesa, además se desprenden de los estudios catastrales del cementerio San Jerónimo el concepto panteón familiar (Maldonado, 2019: 6). Por otra parte, en los informes de la Administración del cementerio San Jerónimo, aparecen nominados como panteones familiares. Además, emana de la Ordenanza municipal de 1977, Ordenanza N° 6644 de Cementerios, el concepto de panteón familiar y social. Reconocemos que en otros países latinoamericanos utilizan panteón como sinónimo de cementerio, es el caso del estado mexicano. A diferencia de la ciudad de Rosario y provincia de Buenos Aires, donde los panteones familiares son llamados bóvedas familiares.
- 2 Utilizamos este concepto, porque nos valemos de la teoría de la recepción estética de José Mayoral (1987) y de Robert Jaus (1981).
- 3 Carrizo, M. (1920). Catálogo de Obras de Arte Funerario. Buenos Aires: s/e.
- 4 Censo General de la población, edificación, comercio, industria, ganadería y agricultura de la ciudad de Córdoba 1906 (1910). Córdoba: Imprenta "La Italia", p. 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, lo franceses, árabes, alemanes y rusos.
- 5 Registro de Defunciones de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Córdoba, folio 98. Registro de Defunciones, de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Archivo de la Catedral, Córdoba.
- 6 Segundo Censo de la República Argentina. Económico-social. Provincia de Córdoba 1895 (1898). Buenos Aires: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional, Sección 12, p. 321.
- 7 Bolsa de Comercio de Córdoba. Libro de Actas, Tomo 1, p. 1-328.
- 8 Segundo Censo Nacional, 1895, sección 12, p. 321
- 9 "Guía Córdoba, 1921", Guía de Comercio de la provincia de Córdoba. Empresa Publicidad Córdoba, p. 120.

- 10 Registro de Defunciones de la Catedral Nuestra Señora de la Asunción, folio 149. Registro de Defunciones, de Catedral Nuestra Señora de la Asunción, Archivo de la Catedral, Córdoba.
- 11 Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Libro de Difuntos, folio 63, nicho N° 704, Cofradía del Rosario. Era adulto al morir.
- 12 Archivo Histórico Municipal de Córdoba, Libro de Difuntos, folio 234, N° de orden 44. Era adulta al morir.
- 13 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. Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Riera de Palau, Filomena. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.
- 14 Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Riera de Palau, Filomena. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.
- 15 Es preciso aclarar, que surge del trabajo de campo, que el constructor Luis Ceballos en sus primeras obras las firmaba sobre el cemento de los panteones, posteriormente colocaba una placa de níquel con su nombre y dirección.
- 16 Registro Civil y Capacidad de las Persona de Córdoba, sede central, Certificado de Defunción, N° 13114.
- 17 Testimonio oral de Carlos Verzini. Entrevista realizada al señor Carlos Verzini (nieto de Pablo Verzini) por Ana Clara Picco Lambert, 2/2/2023. Jubilado de 80 años, Miembro del Directorio de la fábrica Corsemar.
- 18 Entrevista realizada al ingeniero Eduardo Ibáñez Padilla, ingeniero civil jubilado de 75 años. Entrevista realizada por Ana Clara Picco Lambert, 23/08/2023.
- 19 *La Nación*, 25 de octubre de 1998: “La fusión con CorCemAr tiene un objetivo: crecer fuertes”. Sección de Economía.
- 20 Reporte del Cementerio, propietario/arrendatario: Verzini, Bautista. Cementerio San Jerónimo de Córdoba. Municipalidad de Córdoba.
- 21 Escritura de propiedad del terreno N<sup>a</sup> 974, folio 1088 (Archivo personal del Sr. Carlos Verzini).
- 22 Entrevista a la Dra. María Carlota Sempé. Entrevista realizada por Ana Clara Picco Lambert, 22/11/2022.
- 23 Entrevista realizada al señor Carlos Verzini, empresario jubilado de 80 años, bisnieto de Pablo Verzini. Entrevista realizada por Ana Clara Picco Lambert, 10/08/2023.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/422/4225520004/4225520004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Ana Clara Picco Lambert

**Una necesidad de opulencia. Los panteones Art Decó egipcíacos de las familias Verzini y Palau en el cementerio San Jerónimo de Córdoba, Argentina, fines del siglo XIX y comienzos del XX**

**A need for opulence. Egyptian-Style Art Deco Mausoleums of the Verzini and Palau families in San Jerónimo Cemetery, Córdoba, Argentina, Late 19th and Early 20th Centuries**

*Estudios del ISHIR*

vol. 15, núm. 43, 2025

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

[revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar](mailto:revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar)

**ISSN-E:** 2250-4397

**DOI:** <https://doi.org/10.35305/e-ishir.v15i43.2067>