

JEIDAP
3° JORNADAS ESTUDIANTILES DE
INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS
ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES

Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EL SINCRETISMO COMO AFIRMACIÓN DE IDENTIDAD. LA PERMANENCIA DE LO AUTÓCTONO FRENTE A LO EUROPEO EN LAS PORTADAS DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO Y DE LA CASA DE RICARDO ROJAS

M. Eugenia Bifaretti - Guillermina Cabra - Camila García Martín-
Jorgelina Araceli Sciorra
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

Desde el análisis de la iconografía presente en dos portadas-retablo, una emplazada en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí y construida en la época colonial; la otra, ubicada en el patio de recepción de la Casa de Ricardo Rojas, levantada en Buenos Aires a fines de la década de 1920, se indagará acerca de los objetivos que persiguieron los actores partícipes de estas construcciones que derivaron en un sincretismo entre motivos indígenas y europeos. Entendiendo que ambas portadas se erigieron en contextos diferentes y para fines disímiles, se hará foco en las particularidades de cada motivo y en el modo en que su aplicación en una de ellas dio lugar a una posterior re significación iconográfica en la otra. Este análisis posibilitará una reflexión acerca de la permanencia en ambas obras del elemento autóctono frente a lo europeo y asimismo posibilitará advertir que la solución a esta tensión entre ambas culturas llevó a la conformación de una identidad sincrética en sí misma.

Palabras clave

Sincretismo – pensamiento euríndico- Identidad- San Lorenzo de Potosí – Casa de Ricardo Rojas

Con el fin de efectuar una aproximación al fenómeno del sincretismo en tanto afirmación de identidad cultural, en el siguiente trabajo se llevará a cabo un análisis de la portada-retablo de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, construida en el actual territorio boliviano durante la época colonial y de la emplazada en Buenos Aires en el patio de recepción de la Casa Museo de Ricardo Rojas. Se investigarán en ambas los diferentes usos y funciones de los motivos indígenas y europeos realizados en esta tipología a fin de indagar sobre sus significaciones.

Se entiende que como iglesia, en Potosí la solución sincrética de los motivos empleados tuvo como finalidad de los conquistadores, la reafirmación del cristianismo como única religión, mientras que en la casa de Ricardo Rojas, en cambio, lo que se buscó fue reflejar el pensamiento del escritor y, de este modo, reafirmar su identidad euríndica. Por ello se indagará acerca de la influencia iconográfica de la portada de San Lorenzo en la casa de Rojas, entendiendo que la construcción de la primera hizo posible la resignificación del uso sincrético en la segunda, no como instrumento de persuasión, sino como afirmación de identidad.

Iglesia de San Lorenzo de Potosí

La iglesia de San Lorenzo se encuentra en la ciudad de Potosí ubicada en el departamento homónimo, actual territorio de Bolivia. Fue construida en 1548, pero en ese entonces se la conocía como Iglesia de la Anunciación y estaba destinada exclusivamente a los españoles. Luego, cuando llegó el Virrey Toledo y al construirse la actual catedral, pasó a ser una parroquia de indios y se cambió el nombre a Iglesia de San Lorenzo de Carangas, como se la conoce hoy en día, debido a que estaba destinada al culto del pueblo indígena carangas. Su portada, que es una de las obras más importantes de la arquitectura potosina en lo que respecta a riqueza ornamental, data del siglo XVIII (aproximadamente de 1728) y constituye la mayor remodelación que tuvo esta iglesia.

Su edificación se llevó a cabo en la época en que las tierras americanas eran colonias españolas. Lo que hoy en día se conoce como Estado Plurinacional de Bolivia en ese entonces era, en un primer momento, parte del Virreinato del Perú y posteriormente, en 1777, se incorporó al nuevo Virreinato del Río de La Plata. Asimismo, es importante mencionar que Potosí, en ese entonces era uno de los centros más importantes del virreinato por la intensa extracción de minerales que se realizaba en el cerro homónimo y todo lo que esto implicaba, como la gran riqueza que producía y la cantidad de personas, tanto españolas como indígenas, que trabajaban allí.

Como ya se ha anticipado, se destaca de la iglesia de San Lorenzo su portada-retablo tallada en piedra por hacedores autóctonos, la que se encuentra recargada de elementos en casi la totalidad de la superficie y enmarcada por un arco cobijo. La portada evidencia características de lo que se denomina barroco mestizo o barroco americano, un estilo difícil de definir debido a sus múltiples manifestaciones. A simple vista, las producciones que pertenecen al barroco mestizo, como muchas iglesias y sus respectivas fachadas, llaman la atención por la densidad decorativa que presentan, la que forma parte de un sistema barroco que reafirma los medios de persuasión en función de la doctrina cristiana y a la vez asegura la creciente participación del pueblo. En este sistema se conjugan símbolos europeos-cristianos con símbolos propios de los nativos de América. En relación a esto último, Franchello y Bergallo en *La arquitectura barroca iberoamericana: entre la unidad y la diversidad* (2006) afirman que:

"(...) el origen de la creatividad y riqueza del Barroco Americano es consecuencia de esa dinámica que la *Transculturación*¹ produce, que en el caso de los Barrocos regionales se nutre de la voluntad de adaptación del europeo a la realidad del Nuevo Mundo y del aporte y la vitalidad de los pueblos aborígenes, en modalidades diversas." (p.696)

La Iglesia de San Lorenzo de Potosí presenta ciertos rasgos formales españoles, pero "la fuerza expresiva de su fachada retablo inscrita en un arco cobijo produce la sinergia característica del barroco mestizo altooperuano" (Franchello y Bergallo, 2006:696). Es decir que en su fachada se generó una participación activa y acordada de varios órganos en función de conmover a la masa de fieles que concurren a la iglesia, lo cual es típico del barroco que se desarrolló en esta parte de América.

Muñoz Lujan, en *Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica* (2006), admite que en un primer momento "en toda región conquistada se inicia de inmediato el proceso de trasplantar la cultura del vencedor, lo que conlleva, en principio, la supresión, en lo posible, de la cultura del vencido"

¹ Estos mismos autores entienden "Transculturación como el proceso selectivo de traslación de modelos culturales desde una realidad a otra diferente. En este proceso se produce una apropiación y reelaboración de dichos modelos, resultando de ello una nueva realidad transformada y compleja, que no es una simple mixtura sino un producto original y autónomo." (Franchello y Bergallo, 2006 :696)

(p.188). Pero luego, con el correr de los años, se evidencia que las producciones que se realizaron en América no fueron un mero reflejo de lo europeo, sino que se sucedieron ciertas adaptaciones de acuerdo a los objetivos evangelizadores de los españoles y también a las formas artísticas, los materiales y los productores autóctonos, evidenciando la permanencia de rasgos prehispánicos que dieron lugar a considerar al arte colonial como un proceso de sincretismo cultural.

Casa de Ricardo Rojas como reflejo de su pensamiento estético

La casa del escritor argentino Ricardo Rojas (1882-1957), ubicada en la calle Charcas al 2837 en el barrio de Recoleta, ciudad autónoma de Buenos Aires, comenzó a construirse en 1927, cuando el escritor decidió llevar a cabo un proyecto arquitectónico que materializara su pensamiento estético plasmado en *Eurindia* (1924).

Rojas, perteneció al movimiento Neocolonial, que, a pesar de reunir ideologías con ciertas diferencias, constituyó la corriente de pensamiento americanista o indigenista. Dicho movimiento, surgido a fines del S. XIX y comienzos del XX, se inscribe en una época de fuerte crisis política y económica, en donde surgieron ciertos pensamientos revisionistas con el objetivo de gestar una conciencia nacional en respuesta a la crisis cultural del momento.

Como afirma Graciela Perosio en el Prólogo a *Eurindia* (1980), “Se desconfía del positivismo y se descubre que el futuro no puede quedar librado a un necesario y optimista proceso evolutivo” (p.I). A su vez, en el plano social, emergía la figura del inmigrante con sus costumbres e ideologías, crecían los estratos obreros, la clase media se constituía y la alta burguesía se volvía al “snobismo”, inmersa en el cosmopolitismo que presentaba Buenos Aires y el afán de lucro sin medida. La autora describió el contexto del siguiente modo:

“Alrededor del Centenario se formula claramente el problema: es necesaria y urgente la asimilación del extranjero, es imperioso reforzar nuestra identidad avasallada, hay que abandonar el modelo de una sociedad basada exclusivamente en el dinero y promover el advenimiento de una “civilización idealista”.” (Perosio, 1980: I)

El indigenismo como corriente político-cultural se expandió por México, Perú, Ecuador, Guatemala, Brasil y Bolivia. El objetivo del mismo se centró en las reivindicaciones de los derechos y costumbres de los pueblos originarios así como en la denuncia de las asimetrías sociales. Entre los intelectuales que se unieron a esta corriente, se pueden mencionar a los peruanos Manuel González Prada (1844- 1918), Uriel García (1884-1965), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), al mexicano José Vasconcelos (1884-1959), al ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978) y al boliviano Fernando Diez de Medina (1908-1990).

En el campo artístico, el movimiento contó con un espacio de privilegio para la difusión de sus postulados. Entre los artistas que participaron del mismo se encontraban los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; en Perú, el dibujante José Sabogal, los pintores Mario Urteaga y Francisco González Gamarra, y los músicos Daniel Alomías Robles, Carlos Valderrama y Teodoro Valcárcel, mientras que en Argentina, el pintor Alfredo Guido, y su hermano Ángel, arquitecto, fueron dos exponentes indigenistas destacados.

En *Eurindia*, Rojas- para quien el arte era un símbolo de la realidad social en el mundo de las imágenes indisoluble de la sociedad y de la historia -, desarrolló una estética argentina integral como síntesis de la cultura americana y de la europea, que generó una superación del sincretismo resultante de la superposición de los elementos de ambas expresiones durante la época colonial. Para el escritor, el sistema ideológico

así formulado, entendía el desarrollo cultural como manifestación de la conciencia nacional.

En concordancia con lo expresado por Perosio, se puede afirmar que *Eurindia* es la primera estética argentina en la que encuentran presentes “los grandes lineamientos ideológicos, señalados por la experiencia histórica, para la afirmación de una cultura nacional” (1980: II). De esta manera, Ricardo Rojas abordaba el desarrollo de la historia cultural americana distinto al sucedido en Europa.

En América, desde la llegada de los europeos, se entrecruzan maneras y ritmos intercontinentales, del pasado y del presente, del adentro y del afuera. El autor detecta a partir de esto dos movimientos que se contraponen y suceden temporalmente, el indianismo y el exotismo:

“El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. *Eurindia* es el nombre de esta ambición.” (Rojas, 1980: 14)

Se define así un esquema histórico donde se detectan cuatro períodos que se suceden: el período de América precolombina, seguido por las conquistas españolas, luego la reivindicación criolla de la mano de los gauchos americanos y por último un nuevo ciclo de exotismo cosmopolita a partir de la llegada de los inmigrantes europeos al suelo americano. Rojas, contemporáneo a este último período, planteaba que a pesar esta vuelta del elemento exótico se comenzaba a gestar una síntesis que anunciaba “(...) una nueva creación autóctona, que no debe ser xenofobia racial, sino creación pacífica de cultura americana, reivindicación nativista por medio de la inteligencia, conquista espiritual de nuestras ciudades por el genio americano” (Rojas, 1980:13). Síntesis que se consumaría a través de un “renacimiento filosófico y artístico”, que a su entender se estaba gestando en aquel momento de revisionismo cultural.

Por todo ello es que se entiende la necesidad del escritor de plasmar este ambicioso proyecto ideológico en su propia casa, como huella identitaria de sus mayores anhelos. Fue el americanista Ángel Guido (1896-1960), quien se encargó de llevar adelante el edificio. Entre ambos acordaron las características ornamentales y arquitectónicas que reflejarían la fusión de las culturas hispánicas y precolombinas en el edificio. Teniendo en cuenta que Guido realizó un análisis de la Iglesia de San Lorenzo, se podría pensar que esta fue una inspiración para la portada del patio de la casa de Ricardo Rojas, la cual será analizada posteriormente.

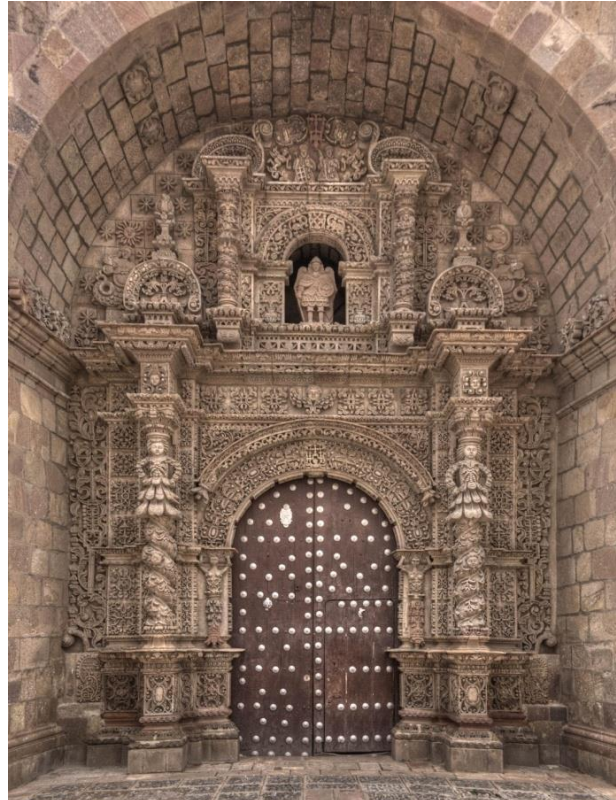
Motivos sincréticos

En primer lugar, en la portada-retablo de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, [Fig.1] se pueden reconocer elementos pertenecientes a la cultura indígena, a la europea y otros que surgen del sincretismo de ambas.

Respecto a los elementos de origen indígena se pueden detectar, en las partes laterales al ático, la representación del sol, la luna, las estrellas y la flora autóctona, precisamente la flor de cantuta, tanto en los extremos del arco carpanel con un mayor tamaño, como a lo largo de toda la composición. De acuerdo a la cosmogonía de los nativos americanos los elementos de la naturaleza y el cosmos eran sagrados, por lo tanto, solían tener una fuerte presencia en sus mitos. Tanto el Sol como la Luna eran considerados deidades, recibiendo diversas denominaciones según cada grupo étnico. Por ejemplo, para los incas, el dios Sol era llamado Inti y la Luna, Mama Quilla. En relación a la flor de cantuta, la cual abundaba en sus tierras, estaba consagrada al dios Sol y es por esto que también es conocida como La Flor Sagrada de los Incas.

Sin embargo, la aparición de esos elementos en la portada de una iglesia simboliza el proceso de cristianización que llevaron a cabo los conquistadores. Frente a la amenaza que producían las creencias y mitos de los nativos y el peligro del culto idolátrico, los europeos consiguieron que debían cristianizar el pasado indígena y buscar paralelos con el objetivo de "presentar un relato enmarcado dentro de la historia bíblica" (Siracusano, 2010:42).

Teniendo en cuenta esto, es importante destacar la relación que se estableció entre el Sol y el Dios Padre, con el fin de que el nativo identifique a la suprema deidad incaica (Inti) con el Dios cristiano. Su representación aparece como uno de los motivos iconográficos más utilizados dentro y fuera de las iglesias andinas, junto al Espíritu Santo, la Luna y las estrellas. De esta manera, se entiende que, si bien lo que buscaba la evangelización era suprimir la adoración de los ídolos autóctonos, existe una "pervivencia de la idolatría de los astros (...) en torno a las múltiples representaciones del sol y de la luna que se dan en la ornamentación de la arquitectura barroca" (Gisbert, 1980:29). Por medio de ello, las deidades de los pueblos nativos de las tierras americanas lograron sobrevivir con mayor facilidad ocultándose debajo de un velo cristiano.



[Fig.1] Portada-retablo de la iglesia San Lorenzo

De todas maneras, la presencia de estos elementos en la portada de San Lorenzo también se debe a la ejecución de mano "indígena". Se le atribuye la realización de este trabajo al pintor y escultor indígena Luis Niño, quien firma un retablo existente en La Merced de Sucre cuyos elementos son similares a los de la fachada potosina, por lo que algunos historiadores plantean la probabilidad de que sea él quien la hizo.

Por otra parte, se detectan ciertos elementos cristianos traídos por los españoles, como la figura minúscula del santo patrón, San Lorenzo, ubicado en la parte superior de la portada-retablo, quien se puede identificar por sus atributos: una parrilla sostenida en su mano derecha y en la izquierda el evangelario. Junto a éste se

encuentra otra figura humana también de tamaño muy pequeño, quien podría ser San Vicente, y alrededor de ambos se alzan dos ángeles añiados. En el nicho ubicado en el ático, se encuentra una figura que se cree representa al arcángel San Miguel. Sobre el arco carpanel que rodea el portón se ubica un querubín, formado por un rostro con rasgos indígenas que se encuentra rodeado de un par de alas.

Otras formas "puramente" europeas que se detectan son las columnas salomónicas, propias del estilo barroco y el ornamento que recubre toda la portada. En éste se distinguen ciertos elementos de follaje como la vid, la cual representa la eucaristía, las hojas de acanto, símbolo de la conciencia y el dolor del pecado, grutescos con la incorporación de rostros con rasgos indígenas y otros ornatos en los que se puede identificar influencia mudéjar. Respecto a esto último, es importante destacar que los elementos presentes en la portada no sólo hacen referencia a las formas puramente españolas sino que también reflejan formas propias de otras partes de Europa. De acuerdo a esto, Muñoz Lujan (2006) considera que el arte colonial: "no fue exclusivamente un reflejo directo del arte metropolitano. Lo corriente era que incorporara elementos de diversos orígenes europeos (...) entremezclando o superponiendo, lo que produjo una nueva síntesis en la que no había correspondencia exacta con la secuencia artística original" (p. 195).

Por último, se destacan elementos sincréticos, [Fig.2] como las sirenas que tañen un instrumento similar a una cítara o charango, acorde a lo analizado por Teresa Gisbert, ubicadas en el cuerpo superior de la portada junto al sol, la luna y las estrellas; y las indiátides, es decir, las figuras femeninas que forman parte de las columnas salomónicas y que remiten a las cariátides de las construcciones europeas.

En las sirenas barrocas, que aparecen representadas en muchas construcciones correspondientes al arte virreinal, se puede observar "la síntesis simbólica de lo español y lo indio. (...) Teresa Gisbert considera que el estudio de los símbolos 'permite constatar la supervivencia de mitos prehispánicos en el arte virreinal'" (Báez-Jorge, p. 126). En el mundo occidental la sirena es símbolo del pecado. Un significado similar mantiene en el contexto indígena andino, en el cual se conoce a las dos sirenas del lago Titicaca, Quesintuu y Umantuu, a quienes se las relaciona con el mito de Tunupa, importante personaje mitológico del mundo andino pre-incaico. Según las historias que cuentan los indígenas, Tunupa copuló con las sirenas mencionadas anteriormente, por lo que se asocia a estos tres personajes en una relación de pecado carnal. Esta relación coincide con la explicación cristiana sobre las sirenas. Por otro parte, Tunupa, quien habría sido desplazado por Viracocha, es identificado a través de un proceso de cristianización con San Bartolomé y posteriormente con Santo Tomás, eliminando así sus rasgos autóctonos y las facetas de su vida que no eran conciliables con el cristianismo, como por ejemplo su relación con las Quesintuu y Umantuu.

Las sirenas que aparecen en la portada de la iglesia de San Lorenzo cargan un instrumento musical, motivo que puede tener dos explicaciones. Por un lado, la teoría de Platón, que atribuye a la música de ocho sirenas el movimiento de las esferas celestes lo que estaría reforzado en la portada por la presencia del sol, la luna y las estrellas que representan el cielo y la presencia de otros personajes portando instrumentos musicales, como los ángeles. Por el otro, a la simbolización del pecado, la lujuria y la tentación, que suelen ser personificados en las figuras de sirenas que tañen un instrumento musical como la vihuela, el laúd o el charango. En esta segunda explicación se incluiría la historia de Tunupa, Quesintuu y Umantuu. Sin embargo, se considera que la teoría que más se ajusta a la presencia de las sirenas en esta portada es la de Platón, ya que la segunda teoría se relaciona con el lago Titicaca y sus representaciones aparecen en iglesias cercanas a éste.

Por su parte, Ángel Guido en *Eurindia en la Arquitectura Americana*, plantea una tercer lectura posible al significado a estos seres en la portada de la iglesia, al afirmar que las sirenas presentes en ella llevan una cítara, "híbrido simbolismo de la música, derivado

de una antigua leyenda quechua, que a través del proceso euríndico, reemplazó la sapa- batracio que también tuvo su puesto jerárquico en la mítica india- por las sirenas mitológicamente griegas”. (Guido, 1930: 47)

Ritos populares aún vigentes en estas zonas vinculan a las sirenas con los instrumentos musicales pues se cree que estos seres poseen la particularidad de afinarlos y transferir sus dones a los ejecutantes.

Teniendo en cuenta todos los elementos que constituyen la portada-retablo de la iglesia de San Lorenzo se puede deducir que:

Las estrategias evangelizadoras de los siglos XVI y XVII se evidencian plenamente en la arquitectura religiosa. La adaptación de la iglesia a los problemas específicos que planteaba la cristianización se concretó en soluciones sincréticas en las que se fundieron la estructura hispánica y el detalle aportado por las ideas y las manos de los artesanos indios, aún copiando el modelo español. (Báez-Jorge, p.132)



[Fig.2] Elementos sincréticos. Fachada de San Lorenzo. Potosí



[Fig.3] Portada-retablo en la Casa Museo de Ricardo Rojas

En cuanto a la portada-retablo ubicada en el patio central de la casa de Ricardo Rojas, [Fig.3] si bien presenta características similares a la de la Iglesia de San Lorenzo, es interesante advertir que lo que se toma de esta última son más bien los elementos sincréticos. De esta manera, no aparecen representadas las figuras de santos ni los ángeles que las rodean, es decir a lo que anteriormente denominamos como elementos propiamente europeos. Sin embargo, aparece la figura del querubín en el centro de la composición.

Respecto a los elementos sincréticos que consideramos fueron tomados de la portada de la Iglesia, podemos señalar que en las calles laterales, en lo que se asemeja a dos pilastras, aparecen adosadas dos figuras humanas que se identifican, por la posición y el tratamiento de lo que podría ser el vestido, con las indiatides. Asimismo, en la parte superior, en el ático, se disponen dos sirenas que tañen instrumentos, el Sol, la Luna y estrellas. En relación al tamaño y la posición que presentan los instrumentos, se podría pensar que estos son guitarras y no charangos, más representativas de la cultura criolla. Esto puede relacionarse con el pensamiento de Rojas respecto a la búsqueda de una conciencia nacional que integre todos los elementos que hacen a su identidad. Otros elementos que se distinguen en toda la composición son los ornamentos de formas orgánicas, filetes, grutescos y flora.

En vinculación a lo planteado por el escritor, su amigo, Alfredo Guido, hermano del arquitecto, realizó en la misma época en que Rojas escribiera *Eurindia*, su obra "La Chola desnuda" (1924) [Fig. 4], ejemplo de la plasmación dentro del campo artístico del sincretismo como reflejo de la identidad en la que se puede advertir la manifestación de la estética euríndica. La posición en la que está la mujer, la chola, remite a una larga tradición de desnudos europeos mientras que los elementos que la rodean, el diseño de los tejidos y la cerámica, presentan influencia de expresiones

estéticas del noroeste argentino. Tal como lo expresa el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en su página web²:



[Fig. 4] *La Chola desnuda* (1924) de Alfredo Guido

“Con esta obra, el artista propuso una alegórica síntesis americanista, además denotada en el título, cuyo fundamento se halla en la mezcla de elementos disímiles. Guido planteó una mixtura cultural entre la tradición del desnudo europeo, las referencias a la cultura española-americana y fuertes marcas simbolistas (...)”

El sincretismo como afirmación de identidad

En base al análisis desarrollado en esta investigación se puede afirmar, en primer lugar, que tanto en la portada de la Iglesia de San Lorenzo como en la de la casa de Ricardo Rojas, existe una permanencia de lo “indígena” frente a lo europeo, rescatando que, en el proceso de la conquista, no se perdieron en su totalidad los rasgos culturales prehispánicos ni tampoco se produjo una exacta trasposición de la cultura europea hacia América. Se entiende entonces que esto posibilitó el posterior desarrollo de la corriente de pensamiento americanista.

El resultado de la permanencia y convivencia de las expresiones de ambas culturas deviene en una síntesis formal e ideológica advertible en ambas portadas. Sin embargo, si bien se entiende a este sincretismo como un mecanismo de reafirmación identitario, es necesario advertir que su objetivo es distinto en cada caso. En la Iglesia de Potosí lo que se buscó fue reafirmar la presencia del cristianismo europeo mediante la utilización de elementos considerados sagrados por los nativos y su relación con los símbolos de la religión cristiana. Por otro lado, en el caso de la casa de Rojas, su objetivo era materializar la integración de estos elementos en pos de la superación de

² Disponible en línea: <http://castagninomacro.org/page/artistas>, [fecha de consulta: 15 de junio de 2016]

la dicotomía europeo-americano. De esta manera, reafirmó su propia identidad e ideología, enmarcada en su pensamiento euríndico, que buscó construir una consciencia nacional a partir de la afirmación de una estética americana integral. Propósito éste que aunque distante en su origen, continúa aún vigente en las reivindicaciones de quienes desde distintos campos sostienen que la identidad argentina se conforma de múltiples voces, diversas pero igualmente valiosas, que juntas conforman y otorgan sentido, desde la convergencia de sus numerosas etnias, al devenir histórico de la nación.

Bibliografía

AA.VV (2004). POTOSÍ. Guía de Arquitectura [En línea]. Potosí: Honorable Gobierno Municipal; (Madrid): Agencia Española de Cooperación Internacional; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Disponible en:

http://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/estaticas/sites/consejeria/areas/arquitectura/fomento/guias_arquitectura/adjuntos_ga/Potosi_ex1x.pdf [fecha de consulta: 13 Julio 2016]

Baez-Jorge Félix (s. f). Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca (Transformación de un mito prehispánico). Universidad Veracruzana.

Franchello de Mariconde, Maria del C. y Bergallo, J. Manuel (2006) La arquitectura barroca iberoamericana: entre la unidad y la diversidad. Nuevo Siglo, Córdoba.

Gibert, Teresa (1980) Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz

Guido, Angel. (1930) Eurindia en la Arquitectura Americana. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé. Departamento de Extensión Universitaria.

Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación (s. f). Museo Casa de Ricardo Rojas. Disponible en: <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/> [fecha de consulta: 10 Junio 2016]

Museo Casa de Ricardo Rojas (s. f). Disponible en: <http://museorojas.cultura.gob.ar/> [fecha de consulta: 10 Junio 2016]

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (s. f). Alfredo Guido. Disponible en: <http://castagninomacro.org/page/artistas>, [Fecha de consulta 15 de junio de 2016]

Revilla Orias, Paola. Quesintuuy Umantuu: sirenas y memoria andina. RUNA XXXIII, pp 133-155, 2012. FFyL, UBA, ISSN 0325-1217

Rojas, Ricardo (1924) Eurindia, volumen 1. Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.

Perosio, Graciela (1980) Prólogo en Eurindia, volumen 1. Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Siracusano, Gabriela (2010) La Paleta del Espanto. UNSAM, Buenos Aires.