BOLETIM DO CEIB

Belo Horizonte, Volume 19, Número 62, novembro/2015

EDITORIAL

O **Boletim do Ceib** tem o prazer de publicar, neste seu número 62 , artigo do conhecido historiador de arte boliviano, Pedro Querejazu, cujo tema é o *Señor de los temblores,* (o Senhor dos Terremotos, em português), imagem objeto de grande devoção em Cusco, no Peru. É a primeira vez que publicamos, no Boletim do Ceib, artigo em espanhol, língua irmã e, acreditamos, não trará nehuma dificuldade para nossos associados e leitores.

Entre 21 e 24 de outubro passado, realizamos, sob a coordenação do professor Dr. Mozart Alberto Bonazzi da Costa e o excelente apoio da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), o IX Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Tivemos brilhantes conferências do professor Dr. José Manuel Alves Tedim da Universidade Portucalense (Porto, Portugal) e do professor Dr. Joaquim Garriga Riera, da Universidade de Girona, Espanha. Os conferencistas brasileiros foram: professor Dr. Percival Tirapeli, da Unesp, profa. Dra. Marcia Mathias Rizzo e o restaurador Júlio Moraes da PUC-SP, prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAU/USP) e professora Dra. Maria Ângela Vilhena Moraes Furquim de Almeida e ótimas apresentações de comunicações e de pôsteres, com professores e estudantes, especilamente de pós-graduação, de diversos estados brasileiros, do Pará até o Rio Grande do Sul, e também da Argentina. O Congresso terminou com a visita ao excelente Museu de Arte Sacra de São Paulo, no sábado, pela manhã.

Em Assembléia do Ceib realizada durante o Congresso, foi sugerida a cidade de Salvador, na Bahia, onde temos muitos associados, para a realização do X Congresso Internacional do Ceib, que será realizado em 2017. A sugestão foi aceita, e a presidência deste Congresso será da nossa associada e Mestre em Artes, Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto.

El Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco

Pedro Querejazu¨*

Resumen
Descripción de la iconografía *Señor de los temblores*, la técnica de ejecución de la imagen. Consideraciones sobre la posible autoría y la datación estimada. También se habla de otra imagen igual, gemela, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Clara en Cusco.

Palabras clave
Señor de los temblores - Señor de la Buena Muerte - escultura colonial - escultura policromada - técnica imaginería de pasta y tela encolada - Cusco, La Paz, La Plata, Virreinato del Perú.,

Antecedentes y contexto
La fuerza de los imaginarios colectivos sostiene mitos y tradiciones construidos a lo largo del tiempo que son muy difíciles de modificar aunque se cuente con información fehaciente que evidencie el débil y a veces equivocado sustento de los mismos. Ejemplo de esto es la prolífica cantidad de donaciones o envíos que en el antiguo Virreinato del Perú, se atribuyen al Emperador Carlos V, (Rey Carlos I de España). Muchas ciudades importantes fundadas en América durante el siglo XVI se precian de haber recibido una imagen o una pintura donada por el monarca.

Uno de estos casos es la ciudad de Cusco y la imagen del muy venerado y famoso *Señor de los Temblores* de la Catedral.[1] La tradición afirma que la imagen no solo fue donada sino también enviada desde España por Carlos V.[2]

La iconografía del Señor de los Temblores
Héctor Schenone dice sobre esta imagen:

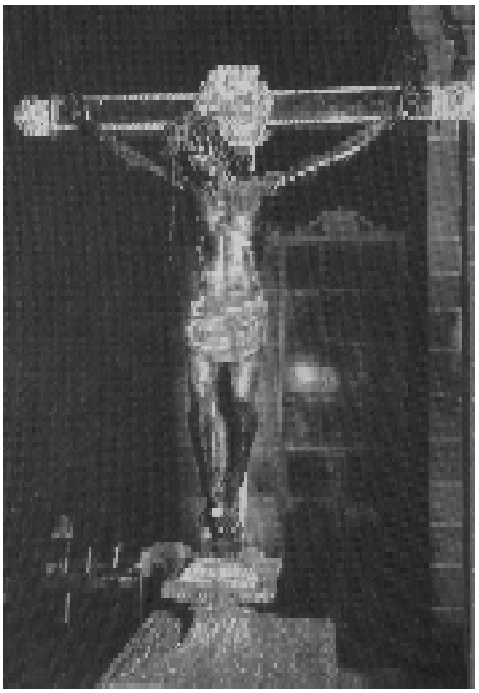

Figura 01 - El Señor de los Temblores sobre su anda en el crucero de la Catedral de Cusco, 1975. La imagen está desprovista del sudario. Fotografía Héctor Schenone.

> "Imagen del siglo XVI del Señor crucificado y muerto, muy venerada en la ciudad de Cuzco, que se conserva en una de las capillas laterales de la Catedral. Comparte el patronazgo principal de esa población juntamente con la Virgen de Belén."[1]

La iconografía es la de un Señor crucificado tradicional, de tres clavos, muerto. Tiene la cabeza inclinada hacia adelante y la herida del costado derecho está abierta; en otras palabras es la iconografía del *Señor de la Buena Muerte*. La figura es de anatomía delgada y estilizada según algún modelo vinculado con el gótico tardío. La pieza tiene dimensiones algo mayores que las naturales, con una altura de 205 cm(FIG. 01)

La imagen del *Señor de los Temblores* tiene hoy una apariencia de color pardo oscuro. Eso se debe a la acumulación del hollín del humo de las velas del altar a los pies de la imagen, encendidos constante y diariamente desde que se la colocó en la Catedral. La acumulación del humo y hollín se acentuó desde 1650 en que se produjo el famoso terremoto en la ciudad, y, consecuentemente, se incrementó la devoción en la imagen. A partir de ese hecho es que el antes conocido como el "Señor de la Buena Muerte" empezó a llamarse "Señor de los Temblores".

La técnica escultórica de las imágenes gemelas

Respecto al tema Héctor Schenone dice:

> "El Señor de los temblores]…] Ha sido trabajado siguiendo un procedimiento que esa época también se usó en España, pero la presencia del maguey entre los materiales constructivos, no deja dudas acerca de su origen cuzqueño. También lo confirman las proporciones y el tratamiento simple y geometrizado de la forma, particularmente de la cabeza, que es de un expresionismo singular y cautivante. La musculatura ha sido tratada como volúmenes de poco relieve y, por lo tanto, no hay esa graduación de modelado que responde a particulares intereses estéticos, como los que acreditan el estudio de la anatomía renacentista. Así, la resolución del cuerpo es muy simple sin dejar por ello de responder a las fórmulas contemporáneas, como es la composición general de la figura y la manera de colocar los pies, apoyados sobre el plano del madero, que provoca la separación de las rodillas y la curvatura de las piernas, que los pintores han acusado hasta convertirla en un signo iconográfico más. Los encarnes son también muy simples, de un color ocre sin matices, muy oscurecidos por el tiempo." "… lo cual lo convierte en un "Cristo negro", condición que, como es sabido, lo hace muy atractivo a los devotos, pues, desde la remota antigüedad, la negritud de una estatua relacionada con un culto es asociada, en el imaginario colectivo, con lo misterioso y terrible de la sacralidad."[4]

Ampliando lo anterior diré que la descripción que hago a continuación se basa en que tuve oportunidad de examinar de cerca, detenidamente, y, realizar tratamientos de conservación y restauración tanto en la imagen del *Cristo de las Ánimas* de la Capilla del Triunfo, como en la imagen del *Señor de los Temblores*. Llegué a Cusco como parte del equipo de expertos de UNESCO del Proyecto PER-39. El objetivo de mi misión, que duró del 2 de enero de 1974 al 30 de noviembre de 1978, fue el de brindar asesoramiento al Instituto Nacional de Cultura, tanto en la formación y capacitación de personal local, como en el desarrollo de propuestas y proyectos detallados para la intervención integral de conservación y restauración de monumentos en las regiones de Cusco y Puno, dentro del Plan COPESCO.

Acudí allí como especialista en la conservación y restauración de imágenes y escultura policromada. Para realizar procedimientos demostrativos y prácticas de capacitación las autoridades locales del INC y la Dirección del PER-39, escogieron numerosas imágenes de varios lugares para realizar en ellas tratamientos integrales de conservación y restauración.

Una de las imágenes seleccionadas por su peculiaridad fue la del *Cristo de las Ánimas* de la hornacina central del retablo del "Señor de los afligidos", en la Capilla del Triunfo. Esta imagen resultó ser hueca, hecha solo con tela encolada y con las manos de madera. Se le hicieron exámenes detallados, entre ellos radiografías de la cabeza y las extremidades, las cuales mostraron que las manos eran de madera tallada, colocadas al extremo de sendos palos que por el interior de antebrazos y brazos llegaban hasta la altura de los hombros de la figura. En el interior del espacio hueco se encontraron restos de paja. Salvo las manos y la cruz de madera, toda la figura era de tela encolada.

> "Para la ejecución, el escultor debió realizar un maniquí de paja del cual quedan huellas sobre el cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada; una vez secas éstas, debió retirar la paja (quedando así la imagen hueca) y seguir con la tela encolada ensamblando el conjunto, ya poniendo más cuidado en el modelado, ayudándose al efecto con pasta de yeso; solamente en las manos y brazos encontramos elementos de madera, colocados allí porque éstos soportan la imagen, la cual está fijada a la cruz con clavos de cobre. La corona de espinas está realizada con pita encolada y pasta y las espinas son astillas de cedro talladas y fijadas a través de la pita encolada. La cruz es de madera de aliso. La policromía es muy burda, hecha de prisa y sin ningún interés de conseguir efectos delicados y meticulosos."[5]

A esta imagen se le hizo un tratamiento completo de conservación, consolidando la estructura, y de restauración, eliminando la suciedad acumulada e integrando el color en las pérdidas. Ese tratamiento se realizó durante algunos meses del año 1974 y la pieza retornó a su lugar de origen.

Tres años después y con base en el antecedente del tratamiento antes descrito, se hizo un tratamiento de la imagen del *Señor de los temblores*. La oportunidad se dio a principios de 1977, cuando los responsables de la administración de la Catedral, por recomendación de don Jesús Lambarri, entonces Alcalde Mayor de Cusco y miembro de la "Cofradía del Señor de los Temblores", pidieron al Director del Proyecto PER-39, Arquitecto Roberto Samanez Argumedo, que se hiciera un tratamiento de conservación de emergencia en la imagen. El pedido se hizo porque dichas autoridades vinieron notando en los años precedentes que las uniones de los brazos con el cuerpo de la imagen estaban flojas y no querían correr el riesgo de un accidente durante la procesión del "Lunes Santo" que se aproximaba. Para ello retiraron la imagen de su capilla en la nave lateral de la epístola y la colocaron en la sacristía mayor. Allí se instalaron caballetes, tableros y mesas de trabajo y se trajeron desde el laboratorio de restauración del PER-39 los materiales, instrumentos y equipo requerido.[8] Se examinó y trabajó la imagen con todo cuidado por cerca de un mes. Se restablecieron y consolidaron las uniones de los brazos y otras partes dañadas y se hizo una limpieza superficial de la encarnadura ahumada.

Durante el tratamiento de conservación se estableció que la imagen del *Señor de los Temblores* fue realizada con materiales locales y que es hueca. Se constató también que los fieles devotos de la imagen sabían que la pieza tenía el interior vacío pues a través de la apertura del costado derecho del tórax, la herida del lanzazo del centurión, le habían ido colocando a la largo del tiempo pequeños fragmentos de papel doblado o enrollado, con oraciones y peticiones escritas, dirigidas al Señor. (Se extrajeron algunas piezas de papel, de data colonial, que tras ser registradas se colocaron de nuevo en el interior de la imagen).[7]

La descripción detallada de la técnica es como sigue:

> "[La imagen] del *Cristo de los Temblores* de la Catedral de Cuzco, … está hecha con tela que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que después se quitó y por dentro se reforzó con pequeñas varillitas de madera y con pasta. Después se debieron unir las diversas partes del cuerpo, y se dieron sucesivas capas de tela encolada. Los brazos tienen una espiga interna de madera que llega hasta el tórax de la imagen. Sobre el bulto de tela se realizó el modelado con [piezas cortadas del corazón esponjoso del tallo de la flor de maguey, ya seco, para lograr el volumen adecuado de determinadas partes según los requerimientos de la anatomía, como los músculos pectorales y del vientre en el torso, los de brazos y piernas, los pliegues del paño de pudor, etc.]. [Estos relieves de maguey cortado y modelados por encima con pasta de aserrín y cola, están a su vez cubiertos por tela de lino muy delgada] sobre las cuales se hizo el modelado final con pasta de yeso. Las manos y cabellera son hechas íntegramente en maguey. Las gotas de sangre [en la cabeza, la herida del costado y en manos y pies] y otros detalles menores [y finos de la cabellera y barba], son de pasta. El paño de pudor ejecutado con tela [encolada] tenía un gran nudo que hoy no queda, por haber sido cortado tiempo atrás. La policromía y el encarne es ocre semejante a la pieza descrita anteriormente [La encarnadura es simple, de aplicación directa y tiene una coloración rosa-ocre de aspecto mate, imitando el color de la tez trigueña; no se asemeja a las gruesas y matizadas encarnaduras de la tradición escultórica española y tampoco tiene el pulido brillante de la tradición sevillana,] y [el paño del pudor tiene policromía blanca, aplicada directamente sobre la preparación blanca, sobre la que, a su vez, el artífice aplicó pedazos de "reserva" de pequeños segmentos cuadrangulares de pan de oro, así como un filete de oro en los bordes o fimbria superior e inferior de dicho paño. El pan de oro está bruñido gracias lo cual tiene el característico aspecto metálico.] … el paño de pudor conserva partes doradas y las inscripciones IHS en negro sobre las mismas. La cruz es de madera de aliso."[8] (FIG.02)

Figura 02 - El Señor de los Temblores durante el tratamiento de conservación de 1977, en la sacristía de la Catedral. La imagen está desprovista de la peluca y el sudario. Fotografía Pedro Querejazu Leyton.

Figura 03 - A cabeza y el rostro del Señor de los Temblores desprovista de la peluca. Fotografía Pedro Querejazu Leyton.

Se evidenció que en algunas partes el color de la policromía y encarnadura original eran perceptibles, próximas al paño del pudor original, que han estado cubiertas y protegidas del humo de las velas por el faldellín o "sudario" de gasa, seda y encajes, que se le vienen colocando a la imagen desde principios del siglo XVII.[9]

También se comprobó que la imagen fue modificada a lo largo del tiempo, probablemente a mediados del siglo XVII, momento en que se cortó y eliminó el nudo del paño de pudor original, para poder colocarle el fuste o faldellín sostenido en la cintura por un cíngulo que desde entonces le caracteriza. **T**ambién se eliminó buena parte del modelado de la cabellera dejando en parte visible el volumen del cráneo de la escultura y conservando las guedejas próximas al rostro y la barba, para así poder colocarle peluca de cabellos naturales negros, enrulados y muy largos, que también son característicos de la iconografía de la imagen. (FIG. 03)

Estas imágenes del *Señor de los Temblores* y el crucificado de Santa Clara, junto otras obras antes citadas, son un ejemplo del temprano desarrollo local de técnicas para la escultura, basadas tanto en la tradición europea de elaborar modelos y figuras con tela encolada, como la tradición prehispánica de las esculturas blandas, pequeñas y grandes, hechas con palos y telas o sólo con telas, con ropa intercambiable, conocidas por los arqueólogos como "muñecas", así como la incorporación del maguey, planta nativa americana, en la elaboración de estas obras.[12] Con mucha frecuencia la tela encolada de este tipo de esculturas tempranas es de atuendos indígenas descartados de su uso como vestimenta.

La imagen gemela.

Es notable que la imagen oscura del *Señor de los Temblores*, tan intensamente

inserta en el imaginario social y en la devoción de los fieles, tenga una imagen gemela, pero desprovista del aura mítica y milagrosa de la figura de la Catedral. Es una escultura que tiene las mismas características técnicas, formales y dimensiones. Se trata de la imagen del *Cristo Crucificado* que está en el primer altar lateral derecho de la iglesia de Santa Clara de Cusco. Héctor Schenone afirma:

> "… se debe destacar el hecho de que no se trata de una pieza única, puesto que basta acercarse a la iglesia de Santa Clara para comprobar que en el retablo cercano al coro de las religiosas, hacía la izquierda [mirando desde el altar hacia el coro bajo], se encuentra la imagen gemela del Señor de los Temblores."[13] [Al lado derecho según se entra por la puerta lateral de ingreso].

"La imagen de la iglesia de Santa Clara ha sido "descubierta", por así decirlo, por el que suscribe [Héctor Schenone] durante uno de los viajes realizados a esa ciudad. En ese momento su estadía [1975] coincidió con la del especialista y querido amigo Pedro Querejazu, que confirmó la hipótesis."[13]

Dice además:

> "Hay muchos indicios que permitirían aseverar que el crucifijo de Santa Clara fue realizado siguiendo el mismo procedimiento -que, por otra parte, tiene ciertos puntos de contacto con el utilizado en México- usado en esa misma época para realizar las esculturas de caña de maíz."[13]

La imagen del Crucificado de Santa Clara está también bastante oscurecida por efecto del ahumado causado por las velas, y también está acompañada en su altar por las figuras de la Dolorosa y el Apóstol Juan. (FIG. 04)

El hecho de que existan en la ciudad dos imágenes iguales en forma y estilo, y teniendo en cuenta la factura local con tela encolada y piezas de maguey, contradice y desvirtúa la tradición afincada en el imaginario social de que no una sino dos imágenes iguales hubieran sido enviadas desde España.

Figura 04 - La imagen gemela. El Señor de la Buena Muerte del retablo lateral de la Iglesia conventual de Santa Cara. Fotografía José Ignacio Lambarri.

El autor de las imágenes.

Se desconoce el autor de las piezas y, consiguientemente, la fecha o datación de factura de las mismas. Estimo que fueron realizadas entre 1570 y 1585, con base en aspectos iconográficos y técnicos.

Como referencias sobre el tema que ayudan a entender el quehacer de la época, diré que, por una parte, se conoce el contrato, datado en 1573, según el cual el escultor español Diego Ortiz de Guzmán hizo con tela una imagen, hueca, del *Cristo Crucificado* del altar mayor de la iglesia del Convento Franciscano Recoleto, en la ciudad de Cochabamba, imagen que aún se conserva en el altar mayor. En el contrato se estipula la entrega de tela [ruán] para la elaboración de la imagen.[16] Posteriormente Diego Ortiz estuvo activo en Potosí hasta por lo menos 1582. En ese tiempo tomó como su aprendiz en el arte de la imaginería a Francisco Tito Yupanqui, que realizó en esa ciudad, en 1583, la imagen en maguey, pasta de aserrín y tela encolada de la *Virgen de la Candelaria*, que a poco de su entronización en el año 1584 en la iglesia del pueblo de Copacabana en el lago Titicaca, adquirió fama de milagrosa y desde entonces se la conoce como la *Virgen de Copacabana*.[17] Diego Ortiz, antes de haber estado en Cochabamba y Potosí estuvo en Lima y muy probablemente en Cusco.

Entre 1580 y 1583 los hermanos Andrés y Gómez Hernández Galván estuvieron en la ciudad de La Plata (hoy Sucre) realizando el retablo mayor de la iglesia de la Merced y otras obras. Por su parte, Gómez había realizado en 1580, el retablo mayor de San Francisco de La Paz que en 1584 fue dorado el dorador Vargas, quien también doró y policromó la imagen de la *Virgen de Copacabana* de Francisco Tito Yupanqui.[18] Antes de sus permanencias en La Paz y La Plata,

ambos hermanos habían estado en Lima y Cusco, donde dejaron obra.

Por otra parte, entre 1580 y 1582 estuvieron en Cusco Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, ambos hermanos legos jesuitas, que siendo pintor el primero y dorador el segundo, venían trabajando desde años anteriores en Lima y otros lugares. Ambos realizaron los cinco relieves en maguey y pasta de aserrín policromadas, del primitivo retablo de la iglesia de la Compañía de Cusco.[19] Posteriormente, Bitti siguió a Juli (donde realizó entre otras obras el relieve escultórico de *La Inmaculada*, para la iglesia de esa advocación), mientras Vargas permaneció un tiempo más en Cusco.[18]

Por lo expuesto, queda claro que durante las décadas entre 1570 y 1590 se dio una intensa producción de imágenes de altar, bultos y relieves en Cusco, Juli, La Paz, La Plata y Potosí, realizadas no siempre en madera tallada según la tradición española, sino muchas veces con diversos materiales y técnicas híbridas entre lo europeo y americano.

Sobre el autor de las imágenes gemelas de la Catedral y Santa Clara, Schenone dice:

> "En cuanto al origen del escultor poco se puede decir, dado que notas similares se pueden hallar en la imaginería española y americana de la época, pero, el uso de maguey y la resolución de la forma nos inclina a pensar que sea un indio el autor de los dos crucifijos. En el paño de pureza, que fue dorado se repite en negro la sigla de Jesús y aparece lo que podría ser una firma: *J.H.S. Bgos. m FECIT*."[19]

En todo caso, hasta la fecha no se ha econtrado referencia alguna que permita definir la autoría de las dos imágenes.

Por todo lo descrito, tanto la imagen del Señor de los Temblores, de la Catedral, como su imagen gemela del Señor de la Buena Muerte, de la Capilla del Convento de Santa Clara, ambas en Cusco son de las más sugerentes desde el punto de vista de la Historia del Arte y de la imaginería colonial policromada, además de la devoción religiosa que cada una de ellas representa.

Notas e Referências

[1] Para el lapso entre 1570–1585, en que eventualmente se realizó esta pieza, el Rey España ya no era Carlos I (Gante, 1500, + Yuste, 1558), sino su hijo Felipe II (Valladolid, 1527, + El Escorial, 1598), que ocupó el trono desde el 16 de enero de 1556 hasta el 13 de septiembre de 1598, en que murió.

[2] Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Segunda edición. Colección Peruana de Cultura. Fundación Banco Wiese. Lima, Perú, 1983. Vol. I, p. 306. Ver también: Jorge Flores Ochoa. "El culto popular. … El Señor de los Temblores". En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú. 2007. pp. 20-31. (El Dr. Flores explica detalladamente la leyenda del origen de la imagen y luego los ritos y fiestas que se celebran anualmente en su nombre).

[3] Schenone, Ob. cit, p. 323.

[4] Schenone, Ob. cit. p. 323.

[5] Querejazu, Pedro. *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina*. Revista Arte y Arqueología, Nº 5-6. La Paz, Bolivia, 1978. pp. 137-152. Ver también: *The Sculpture in Maguey, Dough and Glued Cloth in Bolivia and Peru*. 5º Encuentro Trienal del Comité de Conservación del ICOM, ICOM-CC. Zagreb, Yogoslavija, 1978. 78/5/5. Aquí el texto original está ampliado con segmentos señalados entre paréntesis regulares.

[6] Con el asesoramiento e indicaciones del suscrito, trabajaron en el tratamiento algunos de los restauradores del Proyecto PER-39, Jesús Latorre, Marco Mori, Álvaro Escobar, Jorge Chávez y Brígida Estrada, bajo la dirección de Teófilo Salazar, Director del laboratorio.

[7] En el año 2005 se hizo un detenido y meticuloso tratamiento de conservación y restauración de la imagen, por especialistas de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, del Ministerio de Cultura. Entonces se retiraron totas las misivas, sesenta cartas, la más antigua de 1782. Ver: - Jorge Flores Ochoa. "El culto popular. El Señor de los Temblores". En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú. 2007. pp. 29. - David Ugarte Vega Centeno. "La curación del Taytacha". En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú. 2007. pp.104-126. - Vega-Centeno, Imelda. *Sollozos del alma. Confidencias con el Taytacha Temblores*. En: Revista Andina, N° 42. 2006.

[8] Querejazu, Ob. cit. p. 139. [El texto original transcrito aquí -también transcrito y citado por Schenone en su ya referido libro (nota 617), está ampliado precisando la información y descripción de la pieza para este trabajo].

[9] La acumulación del hollín sobre la superficie de la encarnadura original y la impregnación de ésta materia grasa en la misma ha cambiado su índice de refracción. Si hoy se quitara el hollín, no podría recuperarse el color original de la policromía, pues esta se ha tornado translúcida, y la imagen tendría un aspecto grotesco. Durante el tratamiento de conservación sólo se hizo una limpieza de lo que se consideró suciedad acumulada, habida cuenta que el color oscuro es parte ya de la esencia de la pieza y del culto de que es objeto.

[10] Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1994. pp. 99-103.

[11] Schenone, Ob. cit. p. 326.

[12] Schenone, Ob. cit. p. 326.

[13] Schenone, Ob. Cit, p. 326.

[14] Mesa, José de, y Gisbert, Teresa. *Escultura Virreinal de Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, Bolivia, 1972. pp. 36-37.

[15] Op. cit. pp. 36-37. (La Autobiografía de Francisco Tito Yupanqui está transcrita íntegra en las pp. 259-261). Ver también: Querejazu, Pedro. *La Virgen de Copacabana*. Revista arte y arqueología
7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1981. pp. 83-94.

[16] Mesa y Gisbert. Ob. cit. pp. 42-48.

[17] Querejazu, Pedro. *Sobre Cinco Tablas de Bitti y Vargas*. Revista arte y

ARQUEOLOGÍA 3-4. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1975. pp. 97-112.

[18] Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Bitti. Un pintor manierista en Sudamérica*. Cuadernos de Arte y Arqueología. División de Extensión Universitaria. Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 1974. pp. 34-46.

[19] Schenone, Ob, cit, p. 326.

***Pedro Querejazu** nasceu em Sucre, na Bolivia e mora, há muitos anos, em La Paz. É bacharel em artes plásticas, fez curso de restauração de obras de arte en Madrid, Espanha e dirigiu o Museu Nacional de Arte. É Membro Correspondente da Academia de Artes de Buenos Aires, Argentina, e da Academia Boliviana de História.

CEIB

Presidente de Honra:
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira;
Presidente: Beatriz Coelho;
Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites;
1º Secretário: Agesilau Neiva Almada;
2º Secretário: Bruno Perea Chiossi;
1ª Tesoureira: Daniela Cristina Ayala;
2ª Tesoureira: Carolina M. P. Nardi;
Colaboração: Marisia Flores.

ENDEREÇO
Escola de Belas Artes
Avenida Antônio Carlos, 6627.
31.270-010, Belo Horizonte, MG,
Tel: (55) 31 3409-5290
ceib@ceib.org.br;
site: www.ceib.org.br
Facebook: Ceib

BOLETIM

ISSN: 1806-2237;
Projeto gráfico, arte e editoração:
Helena David (*In memoriam*)
e Beatriz Coelho;

Tiragem 500 exemplares;
Periodicidade: quadrimestral
*Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião do **BOLETIM DO CEIB.***

É permitida a reprodução de fotos ou artigos desde que citada a fonte.

APOIO

Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor)
ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

IX CONGRESSO INTERNACIONAL DO CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

Registros da abertura e apresentações de conferências e pôsteres no IX Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira.
Fotos: 1, 2, e 3, Agesilau Almada e 4, Beatriz Coelho.

Realizado na PUC-Consolação, na cidade de São Paulo-SP, no período de 20 a 24 de outubro de 2015, o IX Congresso do Ceib contou com a participação de 92 congressistas de diversos estados do Brasil e também de países como Argentina, Espanha e Portugal. Contou também com a apresentação de nove conferencistas, sendo dois internacionais: Joaquim Garriga Riera (Universidade de Girona, Espanha), José Manuel Alves Tedim (Universidade Portucalense, Porto, Portugal), Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (Ceib), Maria Regina Emery Quites (UFMG), Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes (Conservador-restaurador, SP), Márcia Mathias Rizzo (USP-SP), Luciano Migliaccio (FAU-SP), Maria Ângela Vilhena Moraes Furquim de Almeida (PUC-SP) e Percival Tirapeli (UNESP).

Foram apresentados 16 comunicações distribuídas nos quatro eixos temáticos com que o Ceib dialoga: Autorias e atribuições (3 trabalhos), Iconografia (4 trabalhos), Aspectos históricos e sociais (7 trabalhos) e Materiais e técnicas (2 trabalhos), com participantes internacionais da Argentina e Espanha. Foi destinado também um espaço para apresentação de pôsteres que contou com a partipação de 7 trabalhos.

Como já é tradição, durante o evento ocorreu a Assembleia Geral do Ceib em que foram apresentadas as questões relacionadas a esse último congresso e também foi discutido e definido o local de realização do X Congresso Internacional, que ocorrerá em 2017. A proposta, prontamente acolhida por todos os associados presentes, foi a cidade de Salvador na Bahia. O X Congresso terá como presidente a mestre em Artes, Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, associada do Ceib e restauradora do Museu de Arte Sacra da Bahia.

Outro ponto discutido na Assembleia foi a comemoração dos 20 anos de fundação do Ceib que acontecerá em 2016. Foi proposto um encontro de confraternização que deverá ser realizado no mês de outubro, na cidade histórica de Tiradentes, Minas Gerais. Esse encontro contará com uma programação de atividades culturais, como visita aos monumentos históricos da cidade e provável concerto da organista Elisa Freixo. Fará parte da programação eleição para a diretoria, biênio 2017/2019. Os associados serão comunicados através do endereço eletronico, da página do Ceib e do Facebook sobre as atividades relaciona-das a este encontro para que possam efetuar suas adesões.

Aproveitamos a oportunidade para desejar a todos um feliz Natal e um Ano Novo cheio de alegrias ao lado de seus familiares.