

## LA HUELLA GERMANA EN LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO SACRO EN CHILE DURANTE EL SIGLO XVIII. LOS ARTÍFICES DE LA MADERA

---

**Gauvin Alexander Bailey\***  
**Queen's Univerty, Canadá**  
**Fernando Guzmán S.\*\***  
**Universidad Adolfo Ibáñez, Chile**

La llegada a Chile, durante el siglo XVIII, de cerca de cuarenta coadjutores jesuitas germanos formados en distintos oficios modifco significativamente el ambiente artístico local. La incorporación de nuevas formas estilísticas y prácticas de trabajo dejaron huellas que se proyectan más allá de la expulsión de los miembros de la Compañía. El presente trabajo propone una reflexión acerca de cómo los oficios de la madera, cultivados por los jesuitas germanos, modificaron el espacio sacro. Nuevas formas arquitectónicas, ornamentales y escultóricas transformaron la apariencia interior de las iglesias chilenas

Palabras clave: retablo; escultura; jesuita; espacio sacro

THE GERMANIC FOOTPRINT IN THE TRANSFORMATION OF SACRED SPACE IN CHILE DURING THE 18TH CENTURY: THE MASTER WOODWORKERS

The arrival in Chile during the 18th century of around forty German Jesuit coadjutors trained in various crafts significantly changed the local artistic scene. The incorporation of new stylistic forms and working practices left a mark that extended beyond the expulsion of the members of the Society. This paper reflects on how the woodworking crafts cultivated by the German Jesuits changed sacred spaces. New architectural, ornamental, and sculptural forms transformed the interior appearance of Chilean churches.

Keywords: altarpiece; sculpture; Jesuit; sacred space

Artículo Recibido: 15 de Mayo de 2025  
 Artículo Aceptado: 30 de Septiembre de 2025

---

\* E-mail: baileyg@queensu.ca

\*\* E-mail: fernando.guzman@uai.cl

**D**urante el siglo XVIII, mientras en gran parte de Hispanoamérica se seguían levantando retablos de retícula, dorados y profusamente adornados, en Chile y otras regiones se imponían los modelos retablísticos del barroco y rococó del sur de Alemania. Algo semejante ocurrió con las esculturas, de tal modo que desde Santiago hasta el Archipiélago de Chiloé se podía ver como convivían en las iglesias las esculturas de raigambre hispana con otras que seguían los modelos de Suabia y Baviera<sup>1</sup>.

Como es sabido, este peculiar fenómeno se explica por la llegada de un importante contingente de coadjutores jesuitas de origen germano, muchos de ellos elegidos por su preparación en diversos oficios artísticos. De este modo las ciudades chilenas comenzaron a contar con individuos preparados para desempeñarse como relojeros, organistas, orfebres, loceros, pintores, arquitectos, carpinteros, bataneros, ebanistas y escultores. No se trata de un fenómeno aislado, la presencia de jesuitas

---

<sup>1</sup> Parte de los contenidos de este texto son resultados del proyecto ANID, Fondecyt 1230525.

germanos en diversos puntos de Hispanoamérica y su influencia en diversos ámbitos ha sido un fenómeno de interés para la investigación académica hasta el presente<sup>2</sup>.

La historiografía le ha prestado una especial atención a la actividad de estos artesanos y artistas jesuitas activos en Chile durante el siglo XVIII. En *Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, publicado por Alfredo Benavides en 1941, se reconoce el aporte los jesuitas germanos y se identifican algunas obras relevantes<sup>3</sup>. En 1944, Vicente Sierra en su libro *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América* recoge antecedentes biográficos significativos<sup>4</sup>. Posteriormente, en 1965, Eugenio Pereira Salas dedicó al tema un extenso capítulo de su libro *Historia del Arte en el Reino de Chile*, aportando una amplia revisión documental y un cuidadoso estudio de obras<sup>5</sup>. El año 1973 Walter Hanisch puso de relieve el proceso industrializador que los jesuitas germanos impulsaron en Chile<sup>6</sup>. Siendo algunos de los aportes más recientes el libro *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und Spanisch-Amerika*, cuyo segundo tomo recoge los antecedentes acerca de Chile<sup>7</sup>, así como el capítulo que Gauvin Alexander Bailey dedicó a los artistas y arquitectos alemanes del Cono Sur en *The Spiritual Rococo*<sup>8</sup>.

Lo que ahora se propone es analizar el impacto que los artífices alemanes de la madera, carpinteros, ebanistas y escultores provocaron en el ambiente artístico chileno del siglo XVIII y en la configuración del espacio sacro. No resulta fácil discriminar si la relevancia de los coadjutores jesuitas es una construcción de la historiografía o si su trabajo fue efectivamente valorado por quienes lo pudieron apreciar a partir de 1720. Los nuevos antecedentes aportados por Johannes Meier y Michael Müller facilitan construir una nueva visión del fenómeno<sup>9</sup>. Por otra parte, los avances en la documentación de ciertas piezas, así como los trabajos de conservación y restauración de otras, permiten contar con datos cada vez más seguros acerca de los trabajos artísticos en madera que realizaron los jesuitas alemanes en Chile.

Entre los siglos XVI y XVIII el retablo cumplió un papel decisivo en el adorno de los templos, hasta tal punto que su presencia era el signo externo más claro de la sacralidad del espacio. Las esculturas, por su parte, eran y siguen siendo el objeto central de las prácticas de piedad. Por tanto, el trabajo de los artífices germanos de la madera intervino

<sup>2</sup> Como lo demuestra un artículo publicado recientemente: Bailey, Gauvin Alexander, “A Bavarian pilgrimage shrine in seventeenth-century Paraguay”, *The Burlington Magazine*, 162, febrero 2020, pp. 115-125.

<sup>3</sup> Benavides Rodríguez, Alfredo, *Arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitán general de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941.

<sup>4</sup> Sierra, Vicente, *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*, Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel y la Institución Cultural Argentino-Germana, Buenos Aires, 1944.

<sup>5</sup> Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 1965.

<sup>6</sup> Hanisch, Walter, “El P. Carlos Haimbhausen SJ precursor de la industria chilena”, *Jahrbuch für Kunstgeschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 10, 1973, pp. 157-172.

<sup>7</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und SpanischAmerika, Band 2 Chile (1618-1771)*, Aschendorff Verlag, Münster 2011.

<sup>8</sup> Gauvin Alexander Bailey, *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Paraguay*, Routledge, Farnham, 2014, pp. 237-296.

<sup>9</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*

en un ámbito crucial no solo de la apariencia de las iglesias, sino de su constitución como lugares de la liturgia y la plegaria. Resulta necesario, por tanto, indagar acerca del arraigo de las viejas formas retablísticas y escultóricas, así como conocer la recepción que tuvieron las nuevas soluciones. Al mismo tiempo, es necesario calibrar en qué sentido el espacio sacro se reconfiguró al contar con retablos y esculturas que se alejaban de la tradición hispanoamericana.

El proceso que comenzó en 1720 con la llegada del hermano Joahnnes Bitterich, quien, a pesar de haber vivido poco tiempo en Chile, dio inicio a un cambio de amplio alcance. El mismo testimonia que tenía que realizar muchos trabajos para las distintas casas de la Compañía, entre los que se contaban esculturas y retablos<sup>10</sup>. Se trataba de una persona con una importante experiencia de trabajo, pues, le correspondió ser el escultor que trabajó junto al arquitecto Giovanni Battista Breno en la transformación de la iglesia jesuita de San Martín en Bamberg, además de recibir encargos para la capilla del Palacio de Pommersfelden y para la Catedral de Bamberg. Su diagnóstico acerca de la carencia en Chile de personas capaces en los diversos oficios debió impulsar la llegada en 1724 de un contingente de coadjutores que vinieron a reforzar lo que Bitterich había comenzado<sup>11</sup>.

La situación de los oficios de la madera en Chile no parece haber sido promisoria. Alonso de Ovalle, a finales del siglo XVII, afirmaba que era de lamentarse “que no tengamos en ninguno de nuestros colegios siquiera uno que sepa hacer una puerta, ni echar una línea, ni ahorrarnos en ninguna arte o oficio la menor costa de las muchas que se han hecho en la fábrica y adorno de las iglesias”<sup>12</sup>. Semejante es el comentario del hermano Bitterich a inicios del siglo XVIII “no se encuentra en este país ni un escultor o constructor que domine su oficio a fondo”<sup>13</sup>. Sin duda que había carpinteros y escultores, aunque no se conserva un registro claro de su actividad; sin embargo, la simplicidad de las facturas locales impulsaba a los comitentes más exigentes a recurrir a la producción foránea. Se puede afirmar, en este sentido, que la actividad de los coadjutores jesuitas debió ser particularmente impactante, pues, se trataba de obras que se mostraban en un medio donde los trabajos en madera eran rudimentarios o se los percibía como tales.

La llegada en 1720 de este coadjutor jesuita de origen tirolés inició un proceso de transformación de la retablística chilena cuyas dimensiones y consecuencias deben ser calibradas con atención. No se conservan en Chile retablos que podamos atribuir con claridad a Bitterich, no obstante, es posible afirmar que aquellos que diseñó debían seguir los modelos de los altares que Giovanni Battista Breno levantó en la iglesia de

<sup>10</sup> Carta del hermano Juan Bitterich al padre Nicolás Potu, Santiago 15 de abril de 1720. En: Matthei, Mauro, O.S.B., “Los primeros jesuitas germanos en Chile”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 1968, N° 77, (pp. 147-189), p. 187.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>12</sup> Ovalle, Alonso de, S.J., *Histórica Relación del Reino de Chile*, [1646], Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969, p. 454.

<sup>13</sup> Carta del hermano Juan Bitterich al padre Nicolás Potu, Santiago 15 de abril de 1720. En: Matthei, Mauro, O.S.B., op. cit., p. 188.

San Martín durante las primeras décadas del siglo XVIII (**Figura 1**), deudores a su vez de los altares que levantó Andrea Pozzo en Il Gesù en Roma<sup>14</sup>.

De modo tal que quienes pudieron observar los retablos del jesuita tirolés en Chile se enfrentaron a unas formas totalmente divergentes de las que se podían ver en los retablos de tradición hispanoamericana que poblaban todas las iglesias hasta ese momento. Las enormes estructuras profusamente talladas y cubiertas de pan de oro, capaces de albergar en sus hornacinas una docena de esculturas o pinturas fueron reemplazados por muebles concebidos de acuerdo con una clara lógica arquitectónica que albergaba una imagen central y cuya superficie se cubría con delicadas imitaciones de mármol. Se trataba de estructuras -las de Pozzo, Breno y las que pudo ensamblar Bitterich en Chile- provistas de un fuerte dinamismo, especialmente claro en la posición en diagonal de las columnas, las distorsionadas formas de los entablamentos y los aguzados juegos volumétricos.



Figura 1. Giovanni Battista Brenno, Altar lateral, segunda década del siglo XVIII, iglesia

<sup>14</sup> Guzmán, Fernando, *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009, pp. 48 y 49.

Los retablos germánicos también fueron menos voluminosos, con un mayor énfasis en las elegantes formas curvilíneas. Al mismo tiempo el uso de falsos mármoles de distintos colores dotaba a las estructuras de una particular suntuosidad. De este modo, la retablística chilena pasaba de la fantasía ornamental desbordante a la primacía del diseño general, de la multiplicidad de imágenes al dominio de una pintura o escultura principal, del cautivante brillo de las láminas de oro a la suntuosidad de los falsos mármoles. También hicieron un cambio semántico importante: dado que varias imágenes fueron reemplazadas por una sola escultura, se hizo un mayor uso de los símbolos (palmas de los mártires, cálices) que tomaron la forma de trofeos de inspiración francesa.

El breve tiempo que transcurre entre la llegada del hermano Bitterich y su muerte permite pensar que no fueron demasiado los retablos que pudo realizar. Posteriormente, en el grupo de jesuitas que arribó en 1724<sup>15</sup>, se debe prestar atención a la actividad del arquitecto, carpintero y escultor Pedro Vogl (1692-1768)<sup>16</sup>, del arquitecto y ebanista Michael Herre (1697-1743)<sup>17</sup>, del arquitecto y tornero Antón Miller (1685-1754)<sup>18</sup>, del escultor Adam Engelhardt (1685-1748)<sup>19</sup> y del carpintero y ebanista Johann Benno Gallemayr (1701-1736)<sup>20</sup>. Como se refleja en la documentación, la presencia de estos tres coadjutores impulsó el reemplazo de retablos antiguos por los nuevos que se podían levantar gracias al trabajo de estos tres coadjutores germanos. Para mediados del siglo XVIII muchas iglesias jesuitas habían renovado total o parcialmente su mobiliario litúrgico<sup>21</sup>. Interesante es el caso de la iglesia de Bucalemu, reconstruida después del terremoto de 1730, uno de cuyos retablos es descrito como “jaspeado”, aludiendo a los falsos mármoles<sup>22</sup>. Lo cierto es que para la década del cuarenta del siglo XVIII los ejemplos de retablos de nuevo cuño comenzaban a multiplicarse. Algunas de estas estructuras realizadas entre 1724 y 1740 siguieron los modelos italianos ya referidos, sin embargo, no se debe descartar que la influencia de composiciones más livianas, vinculadas al Rococó, se hubieran comenzado a introducir, con su énfasis en los motivos derivados de la concha, la delicadeza y la ligereza. La documentación no entrega indicios de su recepción y es bien probable que aún se siguieran ensamblando retablos tradicionales encargados a carpinteros y doradores locales; como los tres que se hicieron

<sup>15</sup> Ramírez, Juan Ramón, “Un libro inédito”, *Revista Católica*, 386, 1 de septiembre de 1917, (pp. 334-346), pp. 345-346.

<sup>16</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 424-427.

<sup>17</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 357-359.

<sup>18</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 380-383.

<sup>19</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 332-334.

<sup>20</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 342-343.

<sup>21</sup> Enrich, Francisco, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Imprenta de Francisco Rosal, Barcelona, 1891, t. II, p. 144 y 158.

<sup>22</sup> Archivo Nacional, Capitanía General de Chile, volumen 452, Inventarios de Bucalemu, agosto de 1767, foja 34.

para la iglesia matriz de Valdivia, descritos como “muy curiosos”<sup>23</sup>, o el retablo mayor de la matriz de Rancagua encargado en 1744 al carpintero Pedro Pozo<sup>24</sup>.

Lo cierto es que poco a poco los retablos de nuevo formato comenzaban a multiplicarse. La percepción del espacio sacro se veía alterada por formas inusuales. Especial mención requiere el reemplazo del pan de oro por los falsos mármoles. Las propiedades y el valor del oro eran de dominio común, todos sabían lo que se podía comprar con un escudo de oro y habían visto en pequeños objetos o en los grandes retablos su brillo y durabilidad. Por el contrario, el mármol era un material desconocido para la mayoría, en Chile no se comercializaba la piedra caliza ni trabajada ni en bruto. Las resonancias del mundo greco romano o de algún celebre edificio europeo contemporáneo eran comprensibles para un puñado de hombres que habían leído los tratados de arquitectura, para la mayoría estos nuevos retablos contenían la réplica de un material exótico con el que nunca habían tenido contacto directo<sup>25</sup>. Es sorprendente considerar que, siguiendo la tradición germana del falso mármol, se dispusiera primero una lámina de plata, sobre la cual se trabajaban los colores del falso mármol<sup>26</sup>. De esta forma, la terminación adquiría un brillo semejante al del mármol. Por tanto, se escondía un metal especialmente valorado con el objeto de imitar los rasgos de otro del que no se tenía ninguna experiencia.

Entre 1720 y 1740, período que se podría denominar de instalación del retablo germano en Chile, el hermano Bitterich y Engelhardt debieron realizar trabajos de escultura para las casas jesuitas. Con toda seguridad se le pueden atribuir a Bitterich la escultura de San Joaquín que se encuentra en la Catedral de Santiago (**Figura 2**) y la de Santa Ana (**Figura 3**), conservado en el Museo del Carmen de Maipú<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> AGI, Chile 98. Informe del Gobernador de la plaza de Valdivia en el Reino de Chile, don Juan Navarro y Santaella, donde hace contar los servicios que durante su gobierno tiene hechos. Valdivia, 4 de diciembre de 1744.

<sup>24</sup> AGI, Chile 138. Informe del estado en que se encuentran las nuevas poblaciones. Santiago de Chile, 28 de abril de 1748.

<sup>25</sup> Guzmán, Fernando, *De la madera al mármol, arte religioso en Chile, siglos XVIII y XIX*, Silvana Editoriale, Milán, pp. 21-57

<sup>26</sup> Durante el año 2023 se restauró el retablo de la sacristía de la Catedral de Santiago, oportunidad en la cual se pudo identificar la presencia de lámina de plata bajo los falsos mármoles.

<sup>27</sup> Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “Two German sculptors who transformed the arts of Colonial Chile: Johannes Bitterich and Jacob Kelner”, *The Burlington Magazine*, CLVI, November 2014, (pp. 74-745), pp. 741-743.



Figura 2. Johannes Bitterich, San Joaquín, 1720, Catedral de Santiago.



Figura 3. Johannes Bitterich, Santa Ana, 1720, Museo del Carmen de Maipú.

Las dos piezas formaron parte del altar del Santo Cristo en la iglesia de San Miguel en Santiago<sup>28</sup>. La configuración de los rostros, la gestualidad y las posturas corporales son estrechamente cercanas a los trabajos que el hermano Bitterich realizó en la iglesia de San Martín en Bamberg y en la capilla del Palacio Weissenstein en Pommersfelden. En particular, la cabeza de San Joaquín guarda una gran semejanza con la cabeza del mendigo en el grupo escultórico de San Martín en la capilla palatina (**Figura 4**), así como el rostro de Santa Ana es muy próximo a los rostros del San Ignacio en la iglesia de San Martín y de Santa Cunegunda en la capilla palatina (**Figura 5**).



Figura 4. Johannes Bitterich, detalle San Martín de Tours, c. 1714-1715, Capilla del Palacio Weissentein.

<sup>28</sup> Guzmán, Fernando y Moreno, Rodrigo, “La escultura jesuita en Chile durante el siglo XVIII: El caso del llamado Juan Francisco Regis del Museo de la Catedral de Santiago y la Magdalena del Museo del Carmen de Maipú”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 19, 2001, (pp. 151-166), p. 44. Archivo Nacional, Fondo Jesuitas Chile, vol. 7, fol 99r. Enrich, Francisco, *op. cit.*, II, pp. 70, 128 y 239.



Figura 5. Johannes Bitterich, San Ignacio, 1711, iglesia de San Martín en Bamberg.

Es interesante observar que los trabajos del hermano Bitterich en Bamberg y Pommersfelden no recurrieron a la policromía, los de la iglesia jesuita están pintados de blanco para emular a una escultura de mármol, mientras las de la capilla del Palacio de Weissenstein llevan la madera a la vista. En ambos conjuntos escultóricos se recurrió al dorado de algunos detalles para dar realce a la figura general o destacar algún elemento que ayudaban a la identificación del santo representado. Por el contrario, las esculturas realizadas por el tirolés en Chile están policromadas de acuerdo con las pautas locales. Si bien la tradición de la policromía mantenía una decidida vitalidad en Baviera y otras regiones centro europeas y se trataba de una práctica conocida por Bitterich, es interesante observar esta adecuación de su trabajo a las necesidades locales. Se podían reemplazar los retablos dorados por los de falso mármol, pero resultaba difícil desplazar la escultura religiosa policromada por otra pintada de blanco como las que el hermano Bitterich realizó para la iglesia de San Martín en Bamberg. Sería interesante saber si Bitterich realizó esculturas policromadas cuando estuvo en Baviera y si la elección de un esquema de color blanco para sus encargos de Bamberg se relacionaba con los deseos de los mecenas. Cabe señalar que Bitterich no adoptó -al menos en el caso de las esculturas que conocemos- una importante tradición hispanoamericana: el ojo de cristal.

A partir de 1724, el hermano Engelhardt estaba activo en Chile. A pesar de las actividades que desarrolló en la construcción de la iglesia jesuita de Mendoza, debió realizar un nutrido trabajo escultórico. Sin embargo, los investigadores no han podido aún atribuir con seguridad obras al mencionado coadjutor. La documentación da cuenta

de la valoración que se tenía de su trabajo y de la experiencia que había obtenido, “exercuit artem scrinarium, quam preclare callet”<sup>29</sup>. Entre 1712 y 1716 vivió en Bamberg, precisamente en los años en que el hermano Bitterich estaba trabajando las esculturas para la iglesia de San Martín. Es bien probable que lo conociera e incluso que colaborara en alguno de sus trabajos. Luego, entre 1716 y 1722 estuvo radicado en Würzburg, donde testimonia haber avanzado en sus conocimientos de arquitectura<sup>30</sup>. En una carta de 1722, dirigida al Superior General de la Compañía, manifiesta su voluntad de mejorar sus competencias en los diversos oficios que desempeña, a la vez que se muestra dispuesto a reemplazar al difunto hermano Bitterich y seguir mejorando sus habilidades como escultor<sup>31</sup>. La celebre escultura de San Sebastián que se conserva en la parroquia de Santa Rosa de Los Andes, habría sido realizada mientras Engelhardt se encontraba activo en Chile (**Figura 6**). La historiografía la atribuyó erróneamente a Bitterich, a pesar de la distancia estilística entre ella y las esculturas realizadas por el tirolés en Bamberg. En 1795, la parroquia de Santa Rosa de Los Andes recibió la imagen, junto a otros objetos procedentes de la casa jesuita de Bucalemu<sup>32</sup>, cuya iglesia se reconstruyó después del terremoto de 1730. Si la escultura de San Sebastián se realizó en ese momento, el escultor debió ser Adam Engelhardt<sup>33</sup>. No obstante, la usencia de otras obras del jesuita -con las que se pudiese comparar- impide establecer una atribución segura. Dejando al margen el tema de la autoría, se debe afirmar que la escultura de San Sebastián es un trabajo sobresaliente por la expresividad del rostro, la corrección anatómica y el dinamismo de la composición. Sus soluciones formales se alejan los estereotipos de la escultura hispanoamericana. No cabe duda de que se trata de un trabajo realizado en América, como lo refrenda el uso de cedro americano<sup>34</sup>, por un hábil escultor centro europeo de mediados del siglo XVIII. Sin embargo, la obra se adaptó a los requerimientos expresivos y devocionales del contexto hispanoamericano, no solo por la inclusión de policromía, sino especialmente -y a diferencia de la obra de Bitterich- por la incorporación de ojos de cristal<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> ARSI, Renania Superior, vol. 17, fol. 44v.

<sup>30</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, p. 333.

<sup>31</sup> ARSI, Renania Superior, vol. 42, fol 134r (Würzburg, 1 de marzo de 1722)

<sup>32</sup> AGI, Chile 456. Ordenación de la cuenta de gastos impendidos en la fábrica de la iglesia matriz de la nueva villa de Los Andes, diciembre de 1795.

<sup>33</sup> Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “The ‘St. Sebastian’ of Los Andes: a Chilean cultural treasure re-examined”, *The Burlington Magazine*, CLIII, November 2011, (pp. 721-726), p.726.

<sup>34</sup> Análisis de madera realizado por Mónica Rallo de la Barra.

<sup>35</sup> Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “The ‘St. Sebastian’ of Los Andes... ”, p.724-725.



Figura 6. San Sebastián, c. 1730, parroquia de Santa Rosa, Los Andes.

Es interesante observar que mientras Bitterich y Engelhardt trabajaban en Chile, comenzaban a llegar masivamente trabajos de escultura procedente de los talleres de Quito<sup>36</sup>. Aunque algunas de estas piezas eran de talla completa la mayoría de los envíos consistían en cabezas y manos que luego se ensamblaban en un candelero de factura local, cuya estructura quedaría cubierta con vestidos de tela. De esta forma quien pagaba obtenía a bajo precio una imagen con rostros y manos muy bien ejecutados. El prestigio de los talleres quiteños parece haber estado totalmente asentado al promediar el siglo XVIII como lo testimonia la relación de bienes donados por el Obispo de Concepción a la Catedral de esa ciudad: “Una imagen de nuestra Señora de la Purísima de bulto de vara y cuarto de alto sobre su peana y luna, rostro y manos hechura de Quito”<sup>37</sup>. Se trata de un documento redactado para destacar el valor del donativo del Obispo Asúa, de modo que, la referencia a la factura quiteña se hace presente como sello de prestigio. No encontramos referencias documentales semejantes para las obras de los escultores jesuitas en época tan temprana. Tal vez el hecho de tratarse de una producción reducida

<sup>36</sup> Kennedy, Alexandra, “Circuitos Artísticos Interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX.”, en Historia, N° 31, (pp. 87-111), p. 98. Kennedy, Alexandra, “Arte y Artistas Quiteños de Exportación”, en Kennedy, Alexandra, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, Madrid, 2002, (pp. 185-203), pp. 185-186.

<sup>37</sup> AGI, Chile 151, Relación de bienes entregados por el Obispo de Concepción don Pedro Asúa, Concepción, 27 de diciembre de 1745.

y restringida al ornato de las iglesias de la Compañía de Jesús dificultó su circulación y apreciación. Lo cierto es que mientras Bitterich y Engelhardt realizaban algunas de las esculturas más notables del período, las piezas quiteñas se comercializaban a una escala de cierta envergadura y se las reconocía como apropiadas para el culto. No debe olvidarse que la tradición de vestir las esculturas, así como la de agregarles ojos de cristal y cabello natural tenía un fuerte arraigo en el contexto hispanoamericano. Se trataba de materialidades directamente vinculadas a las prácticas de piedad. Desde este punto de vista las esculturas de los jesuitas tenían una carencia a pesar de su valía artística, las quiteñas, por el contrario, eran capaces de ofrecer refinamiento en sus formas y una perfecta adecuación a las costumbres devocionales.

Junto a los coadjutores que llegaron en 1724 venía el padre Carlos Haimhausen (1692-1767)<sup>38</sup>, sacerdote jesuita a quien se deben las gestiones para traer a Chile, a mediados del siglo XVIII, un total de treinta coadjutores hábiles en diversos oficios. El año 1748 arribaron dieciocho y en 1754 los restantes doce, configurando así un contingente de operarios cuya influencia en el medio local sería decisiva. Entre ellos se encontraban los escultores Jacob Kelner (1712-1773)<sup>39</sup> y Jorge Lanz<sup>40</sup>, así como los carpinteros y ebanistas Franz-Xaver Gruuber (1715-1773)<sup>41</sup>, Johannes Hagen (1726-1786)<sup>42</sup>, Joseph Mößner (1724-1802)<sup>43</sup> y Joseph Carl (1717-1774)<sup>44</sup>. Se trataba de personas que habían conocido los cambios seguidos por la retablística y la escultura en Baviera y Suabia, particularmente a partir de la tercera década del siglo. Efectivamente, las formas y la sensibilidad del Rococó comenzaron a impregnar el arte de las iglesias, dando como resultados retablos más ligeros y esculturas más gráciles, cuyas soluciones se difundieron ampliamente por medio de grabados. De hecho, la sede familiar de Haimhausen en Haimhausen (en las afueras de Munich) fue redecorada en estilo rococó durante su vida, en particular la lujosa Schloßkapelle (1749/50).

Una de las obras mejor conservadas que realizaron los coadjutores recién mencionados es el retablo que se encuentra actualmente en la iglesia de San Juan Evangelista (**Figura 7**). Originalmente ubicado en la capilla de San Ignacio en la iglesia de la Compañía en Santiago, debió trabajarse entre 1758 y 1762. Su remate en forma de corona, la apertura de gloria, la sinuosa composición del entablamento y las rocallas que ornamentan el banco manifiestan con claridad su dependencia de las nuevas soluciones que se imponían en Baviera, Suabia y otros territorios germanos. Se trata de inesperadas repercusiones de las transformaciones que impulsaron los hermanos Asam a partir de la segunda década del siglo XVIII. Ellos reinterpretaron y elaboraron elementos del Baldaquino y la Cátedra de San Pedro de Bernini, del baldaquino de Gabriel Le Duc's en la iglesia de Val-de-Grâce en París, así como del baldaquino diseñado por Jacques-

<sup>38</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 175-190.

<sup>39</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 361-365.

<sup>40</sup> AGI, Chile, 99, Sugetos de la Provincia de Chile de la Compañía de Jesús, 1751.

<sup>41</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 445-447.

<sup>42</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 348-352.

<sup>43</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 386-388.

<sup>44</sup> Meier, Johannes y Müller, Michael, *op. cit.*, pp. 328-331.

François Blondel para de la desaparecida iglesia parisina de St-Jean-en-Grève<sup>45</sup>. Si bien los retablos levantados por los hermanos Asam a partir de la década del veinte del siglo XVIII pudieron ser vistos por los coadjutores que llegaron a Chile en 1748 y 1755, ellos pudieron conocer sus innovaciones por medio de grabados como los realizados por Franz Xaver Habermann a partir de 1747 (**Figura 8**). Otros de los retablos de este período, como el que se conserva en la Sacristía de la Catedral de Santiago o el custodiado en el Museo de Arte Colonial de San Francisco, han pedido su coronación, a pesar de lo cual mantienen algunos de los rasgos de esta renovación Rococó.



Figura 7. Retablo, c. 1758-1762, parroquia de San Juan Evangelista, Santiago.

<sup>45</sup> Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “The Rococo altarpiece of St Ignatius: Chile’s grandest colonial retable rediscovered”, *The Burlington Magazine*, CLV, November 2013, (pp. 215-220), p. 219.



Figura 8. Franz Xaver Habermann, grabado, c. 1750, Biblioteca Universidad de Navarra.

Nos es posible saber con exactitud cuál fue la recepción de este nuevo modo de concebir los retablos. Sin embargo, las piezas existentes y la documentación dan cuenta de una significativa proliferación de ellos, no solo en templos jesuitas sino también en otros espacios. En los inventarios de las temporalidades, tanto en Chile como en Argentina, figura la denominación de “fábrica antigua” para referirse a los retablos hispanoamericanos y “hechura a la moderna”<sup>46</sup> para identificar los muebles litúrgicos que los coadjutores germanos habían realizado. Estos rótulos dan cuenta de que al menos la élite local reconocía y valoraba las innovaciones del Rococó Francés y Centro Europeo. Por otra parte, todo indica que los coadjutores jesuitas formaron a artífices locales, de tal modo que las soluciones germanas se proyectaron más allá del extrañamiento de los jesuitas ocurrido el año 1767. El retablo de la capilla de la Hacienda de Apalta, ensamblado en 1785 (Figura 9), así como los retablos que se encuentran en las capillas del nártex de la iglesia de Santa Ana en Santiago (Figura 10), realizados a inicios del siglo XIX, dan cuenta del arraigo y proyección en el tiempo de las soluciones germanas<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Archivo Nacional, Capitanía General, volumen 425, Inventarios de Bucalemu, agosto de 1767, foja 34.

<sup>47</sup> Guzmán, Fernando, *op. cit.*, 2009, pp. 103-106.



Figura 9. Retablo, 1785, capilla de la antigua Hacienda de Apalta.



Figura 10. Retablo, primer cuarto del siglo XIX, parroquia de Santa Ana, Santiago.

Entre 1748 y 1767, mientras se erigían decenas de retablos “a la moderna” en la Zona Central de Chile, los hermanos Kelner y Lanz trabajaban en la ejecución de

esculturas, dando continuidad al trabajo iniciado por los hermanos Bitterich y Engelhartt. Jacobo Kelner habría trabajado la escultura de San Francisco Javier yacente que pertenecía al altar del santo en la iglesia de San Miguel y que hoy se custodia en la Catedral de Santiago (**Figura 11**). Se trata de una obra cercana al San Estanislao de Kotska de Pierre Legros en la iglesia de Santa Andrea al Quirinale. La representación de la agonía se entrelaza con la figuración del éxtasis místico, tal como lo concibió Gian Lorenzo Bernini. Por otra parte, la fuerza expresiva del San Francisco Javier de Kelner -lograda por medio de la deformación facial, las llorosas lágrimas en relieve y la contorción corporal- se entronca con el expresionismo de la escultura germana y bohemia del segundo y tercer cuarto del siglo XVIII, como en la obra de Johann Georg Pinsel (o Pinzel), un hablante de alemán posiblemente de Baviera, activo alrededor de 1750-62 en Lvov y Buczacz (ahora Ucrania)<sup>48</sup>. Jorge Lanz, de origen flamenco, dimitió de la Compañía de Jesús al poco tiempo de llegar a Chile, en 1751. Posteriormente desarrolló una nutrida carrera en diversos ámbitos, llegando a ser alarife de la ciudad de Santiago. Se le atribuye el púlpito de la Merced<sup>49</sup>, compleja obra escultórica compuesta por una base con las figuras de los tetramorfos, una tribuna con representaciones de los cuatro evangelistas levitando, un respaldo con un sobre relieve que muestra a San Pedro Nolasco ante la Virgen de la Merced y un tornavoz del que pende la figura del Espíritu Santo en forma de paloma (**Figura 12**). A pesar de las intervenciones que habría sufrido el mueble durante el siglo XIX sus formas siguen dando cuenta de su vínculo con algunas de las soluciones del rococó centroeuropeo, particularmente en la saturada superposición del tetramorfos, la delicada gracia de los evangelistas y la ornamentación de rocalla.

---

<sup>48</sup> Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, "Two German sculptors... ", pp. 743-745.

<sup>49</sup> Pereira Salas, Eugenio, *op. cit.*, p. 170.



Figura 11. Jacobo Kelner, San Francisco Javier yacente, c. 1748-1767, Catedral de Santiago.



Figura 12. Jorge Lanz, Púlpito, después de 1751, iglesia de la Merced, Santiago.

Ambos escultores estuvieron activos en Chile durante un largo período, Kelner desde 1748 hasta 1767 y Lanz desde el mismo año hasta por lo menos 1771. En todo ese tiempo realizaron muchos más trabajos que los identificados; los retablos de las iglesias jesuitas pudieron complementarse con nuevas esculturas y el trabajo de Lanz fuera de la Compañía permitió transferir esta renovación del espacio sacro a templos diocesanos o de otras órdenes religiosas, como lo demuestra el púlpito de la Merced. Al mismo tiempo tenemos constancia de la formación de discípulos, como Julián Baldovinos, quien habría trabajado un San Juan Francisco Regis subiendo al cielo para la iglesia de San Miguel. También habrían sido formados por los jesuitas o se encontrarían bajo su influencia los escultores Ambrosio Santelices e Ignacio Andía y Varela, quienes se encontraban aún activos a comienzos del siglo XIX.

Muchas esculturas de carácter más popular parecen depender de las nuevas soluciones que introdujeron los escultores jesuitas, como se puede constatar en un pequeño San Francisco Javier que se conserva en el Museo de Arte de la Universidad de Los Andes. Es posible que futuros estudios permitan tener una visión más clara del trabajo de Kelner y Lanz, así como de la importante penetración que su trabajo tuvo entre escultores locales. No obstante, todo parece indicar que durante la segunda mitad del siglo XVIII los trabajos de los talleres quiteños mantuvieron y acrecentaron su penetración y prestigio en el medio local. Un ejemplo especialmente ilustrativo es lo que ocurrió en el templo del Monasterio del Carmen de San Rafael, cuya fundación fue aprobada por Real Cédula de 1766<sup>50</sup>. Los edificios fueron financiados por Luis Manuel Zañartu y el Consejo de Indias realizó un exhaustivo control de las obras, dando lugar a un nutrido expediente que se conserva en el Archivo de Indias. La arquitectura de la iglesia del nuevo Monasterio es descrita como “particular en todos estos reinos por su fábrica y hermosura que no tienen igual la capital de Lima y mucho menos esta ciudad”<sup>51</sup>. Los dibujos de la fachada, descrita como “suntuosa”, muestran una elegante concepción clasicista diseñada probablemente por el ingeniero militar José Antonio Bird<sup>52</sup>. Esta modernidad arquitectónica haría pensar que la ornamentación de la iglesia se podría haber encargado a Jorge Lanz, a Julián Baldovinos, o a alguno de los discípulos de los jesuitas, sin embargo, la elección fue muy distinta. La documentación que identifica las esculturas dispuestas para alhajar la iglesia las describe como “Todos estos bultos de a dos varas de alto, hechura de Quito”<sup>53</sup>. Es interesante observar que Zañartu junto con alabar la obra arquitectónica por él financiada con la expresión “concluida a la idea de las de Europa”, decide adquirir para la iglesia esculturas de vestir, como lo muestra la

<sup>50</sup> AGI, Chile 293, Real Cédula de 1766 autorizando la fundación de un nuevo convento de carmelitas descalzas, con el nombre de San Rafael, en Santiago de Chile.

<sup>51</sup> AGI, Chile 293, Informe de Luis Manuel Zañartu al Presidente acerca del estado de la fábrica del convento de Carmelitas Descalzas de San Rafael, 1770.

<sup>52</sup> AGI, M-P Perú\_Chile, 257,258 y 259, Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas de Nueva Fundación. Se lee en el plano numero 258 lo siguiente: “Descripción de el Plano de el Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas de la nueva Fundación, en la Cañadilla de esta ciudad de Santiago de el Reyno de Chile, construido y fundado por el General D.n Luis Manuel de Zañartu, actual corregidos de esta dicha ciudad, y levantado por orden verbal de este fundador, por el alarife de ella, Vicente Marcelino de la Peña. Año 1773”.

<sup>53</sup> Vista de ojos realizada el 25 de septiembre de 1770, en Vicuña Mackenna, Benjamín, *Historia de Santiago*, Editorial Nacimiento, Santiago, 1926.p. 233.

documentación, realizadas en los talleres de Quito. Este contraste entre modernidad y tradición da cuenta de que era posible levantar iglesias clasicistas y renovar la retablística de acuerdo con los modelos germanos traídos por los coadjutores jesuitas, pero no era tan fácil desplazar las esculturas devocionales tradicionales. Si en un proyecto de esta envergadura y pretensiones se optó por bultos quiteños, se puede concluir que la posibilidad de una transformación radical de las sagradas imágenes era improbable. El flujo de obras desde Quito fue de grandes proporciones como lo demuestran las colecciones públicas y privadas, así como las imágenes que aún se utilizan para el culto. Pero, como se puede ver, no se trató solo de un comercio de gran escala, sino además de un origen, el quiteño, que siguió siendo sinónimo de calidad durante la segunda mitad de la centuria.

Como se ha descrito, la documentación y las piezas que aún se conservan parecen indicar que durante la segunda mitad del siglo XVIII se impuso el modelo retablístico de origen germano, mientras en la escultura los comitentes se decantaban mayoritariamente por la adquisición de esculturas quiteñas. Debe precisarse, sin embargo, que a pesar de que las esculturas realizadas por los jesuitas germanos o sus seguidores locales no fueron capaces de desplazar a las piezas de los talleres quiteños, su prestigio como obras de una calidad eminente parece haber sido parte de un discurso compartido por la élite. El testimonio más elocuente se encuentra en un documento de 1785 emitido por Joseph de Gálvez, Defensor General de Temporalidades, con ocasión de la realización de los inventarios del Colegio Máximo de Santiago:

“Volvió el padre Carlos Haimhausen el 17 de abril de 1748 con cuarenta y cuatro sujetos, entre sacerdotes, estudiantes y legos que este padre Carlos, pariente de los electores del Imperio, con el favor que despertó de aquellos estados condujo los más excelentes operarios en todo género de artes mecánicas que resultó a la provincia y aún al reino de conocidísima utilidad, viéndose desde entonces excelentes obras en la pintura, en la talla y en la platería, pues dedicados aquellos operarios cada uno a su oficio, en poco tiempo fueron florecientes las artes”.<sup>54</sup>

Es destacable que un funcionario de la administración, en un ambiente que no era favorable a la Compañía de Jesús, se haya expresado de forma tan entusiasta respecto del trabajo artístico de los jesuitas germanos. Debe tenerse en cuenta, además, que el documento en cuestión no requería una introducción de esta naturaleza, pues, su único propósito era tener un relevamiento actualizado de los bienes muebles del Colegio Máximo. Todo parece indicar que la calidad artística del trabajo de los coadjutores, así como el efecto positivo que su trabajo produjo en el medio local eran parte de un relato compartido. Debe tenerse en cuenta que se trata de un testimonio excepcional pero no aislado. Breves comentarios como los retablos “a la moderna” de Bucalem o las columnas

---

<sup>54</sup> ANCH, Jesuitas Chile, v. 39, Cuenta General comprensiva de todas las particulares relativas al Colegio Máximo de San Miguel que forma el Defensor General del Ramo, Santiago 1785.

“de exquisito orden”<sup>55</sup> en la iglesia de San Miguel dan cuenta de una percepción compartida.

La amplia difusión de las formas retablísticas germanas y el sólido prestigio de la escultura quiteña son fenómenos que caracterizan adecuadamente la situación del arte religioso de la segunda mitad del siglo XVIII en Chile. Se trata, sin embargo, de una visión parcial. La élite chilena había comenzado a construir un relato de la historia del arte local, en la cual el trabajo de los escultores, pintores y orfebres germanos daba forma a un capítulo decisivo o fundacional.

---

<sup>55</sup> Archivo Nacional, Jesuitas Chile, volumen 7, Inventarios de la iglesia del Colegio Máximo, 31 de agosto de 1767, foja 99r.

## Bibliografía:

- Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “The ‘St. Sebastian’ of Los Andes: a Chilean cultural treasure re-examined”, *The Burlington Magazine*, CLIII, November 2011, (pp. 721-726).
- Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, “The Rococo altarpiece of St Ignatius: Chile’s grandest colonial retable rediscovered”, *The Burlington Magazine*, CLV, November 2013, (pp. 215-220).
- Bailey, Gauvin Alexander y Guzmán, Fernando, ”Two German sculptors who transformed the arts of Colonial Chile: Johannes Bitterich and Jacob Kelner”, *The Burlington Magazine*, CLVI, November 2014, (pp. 74-745).
- Bailey, Gauvin Alexander, “A Bavarian pilgrimage shrine in seventeenth-century Paraguay”, *The Burlington Magazine*, 162, febrero 2020, (pp. 115-125).
- Bailey, Gauvin Alexander, *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Paraguay*, Routledge, Farnham, 2014, pp. 237-296.
- Benavides Rodríguez, Alfredo, *Arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitanía general de Chile*, Ediciones Ercilla, Santiago, 1941.
- Enrich, Francisco, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Imprenta de Francisco Rosal, Barcelona, 1891.
- Guzmán, Fernando y Moreno, Rodrigo, “La escultura jesuita en Chile durante el siglo XVIII: El caso del llamado Juan Francisco Regis del Museo de la Catedral de Santiago y la Magdalena del Museo del Carmen de Maipú”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 19, 2001, (pp. 151-166).
- Guzmán, Fernando, *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009.
- Hanisch, Walter, “El P. Carlos Haimbhausen SJ precursor de la industria chilena”, *Jahrbuch für Kunstgeschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 10, 1973, (pp. 157-172).
- Kennedy, Alexandra, “Arte y Artistas Quiteños de Exportación”, en Kennedy, Alexandra, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, Madrid, 2002, (pp. 185-203).
- Kennedy, Alexandra, “Circuitos Artísticos Interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX.”, en *Historia*, N° 31, (pp. 87-111).
- Matthei, Mauro, O.S.B., “Los primeros jesuitas germanos en Chile”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 1968, N° 77, (pp. 147-189).
- Meier, Johannes y Müller, Michael, *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und SpanischAmerika, Band 2 Chile (1618-1771)*, Aschendorff Verlag, Münster 2011.
- Ovalle, Alonso de, S.J., *Histórica Relación del Reino de Chile*, [1646], Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 1965.

- Ramírez, Juan Ramón, “Un libro inédito”, *Revista Católica*, 386, 1 de septiembre de 1917, (pp. 334-346).
- Sierra, Vicente, *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-America*, Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel y la Institución Cultural Argentino-Germana, Buenos Aires, 1944.