




La personalidad artística del escultor Diego Agnes de Calvi en Lima: nuevas obras c. 1651-1673

The Artistic Personality of the Sculptor Diego Agnes de Calvi in Lima: New Works c. 1651-1673

Rafael Ramos Sosa

Universidad de Sevilla, España

rabel@us.es

 0000-0002-2012-185X

Recibido: 11/06/2025 | Aceptado: 18/07/2025

Resumen

El amplio y continuo trabajo de campo sobre la escultura limeña del siglo XVII ha dado sus frutos, llevando a proponer la atribución de varias imágenes como obras de Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima. Apoyados en el análisis formal, estilístico, comparativo e indicios documentales e históricos, pensamos que pueden ser de su mano un grupo escultórico de la Sagrada Familia, un altorrelieve de la Trinidad y ocho esculturas exentas de distintas iconografías. Así mismo, se hace un intento de caracterizar la impronta estética de este artista procedente del extenso ámbito italiano. Con ello se amplía y enriquece notablemente el panorama escultórico del virreinato del Perú con su capital al frente.

Abstract

Extensive and ongoing fieldwork on 17th Century Lima sculpture has borne fruit, leading to the proposal to attribute several images to Diego Agnes de Calvi, a Corsican sculptor in Lima. Based on formal, stylistic, and comparative analysis, as well as documentary and historical evidence, we believe that a sculptural group of the Holy Family, a high relief of the Trinity, and eight free-standing sculptures with various iconographies may be by his hand. An attempt is also made to characterize the aesthetic influence of this artist from the vast Italian sphere. This significantly expands and enriches the sculptural panorama of the Viceroyalty of Peru, with its capital at its forefront.

Palabras clave

Escultura
Barroco
Lima
Diego Agnes de Calvi
Córcega
Siglo XVII

Keywords

Sculpture
Baroque
Lima
Diego Agnes de Calvi
Corsica
17th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Ramos Sosa, Rafael. "La personalidad artística del escultor Diego Agnes de Calvi en Lima: nuevas obras c. 1651-1673." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 108-125. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12180>.

© 2026 Rafael Ramos Sosa. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Las numerosas campañas fotográficas sobre el terreno han sido el camino recorrido para llegar a discriminar e iluminar en un conjunto importante de esculturas limeñas la personalidad artística de un escultor anónimo, que trabajó al menos durante un cuarto de siglo en la ciudad. El panorama limeño de escultura se caracterizó por una fuerte impronta sevillana durante la primera mitad del seiscientos, continuado en las décadas centrales por el trabajo y estilo del castellano Bernardo Pérez de Robles y Pedro Muñoz. A ello hay que añadir, ya en la segunda mitad del siglo XVII, la actividad de los artistas peruanos y del que hasta ahora solo sabíamos de su existencia documental, pero sin obra identificada: Diego Agnes de Calvi¹. Intuíamos que, por su personalidad artística, podía ser el autor de bastantes esculturas, algunas inéditas, otras conocidas pero anónimas y de cronologías dispares. Un indicio documental llevó a identificar y proponer algunas obras que confirmaban la intuición, las cuales parecen coincidir formalmente con el lenguaje plástico de las que presentamos a continuación y que proponemos como suyas².

Análisis formal y atribución

La metodología del análisis de la forma con la "atribución fidedigna", fruto del trabajo de campo de años aunado con la investigación documental, está ampliamente confrontada y cultivada por reconocidos especialistas y maestros de la historia del arte como medio de avanzar en el conocimiento³. Las noticias documentales son necesarias y a veces definitivas, pero como anotaba Pierre Francastel, a la misma obra de arte hay que darle al menos un valor testimonial igual que al documento, diríamos más⁴. A veces el documento se ha perdido, aparece otro que lo corrige o bien no hubo testimonio escrito. La obra de arte no habla, pero se expresa; es muda, pero transmite. Precisamente nuestro

* Este trabajo formó parte del proyecto de investigación "El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana", I+D HAR-2013-43976-P, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

1 Javier Chuquiray, *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII* (Lima: Museo de la Catedral de Lima, 2018); Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal en Perú," en *El arte de la escultura en América del Sur*, ed. Adrián Contreras-Guerrero (Madrid: Sílex, 2024), 67-104; Rafael Ramos Sosa, "Los otros escultores del barroco limeño," en *Barroco, enigmas y misterios*, ed. Norma Campos (La Paz: Fundación Visión Cultural, 2024), 167-174.

2 Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima, 1651-1673," *Hipogrifo* 13, no. 2 (2025), 371-385, <https://doi.org/10.13035/H.2025.13.02.26>. Sobre las relaciones del arte italiano con el virreinato del Perú puede verse la tesis doctoral "Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821", de Francesco De Nicolo (Universidad de Granada, 2023).

3 Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII," en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, ed. Emilio Gómez Piñol (Sevilla: Consejería de Cultura, 2007), 15-43. Una reciente reflexión sobre el tema es Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?," *Archivo Español de Arte* 98, no. 389 (2025): 1-6, <https://doi.org/10.3989/aearte.2025.1537>.

4 Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, trad. del francés (1965; reimpr. Buenos Aires: Emecé, 1970), 11.

trabajo es pensar con la mirada, identificando la expresión plástica y conjugándola con las otras fuentes de información, para alcanzar el objetivo, entre otros, de reconocer una personalidad artística en un periodo y lugar determinado, disfrutando de la obra de arte y su proyección en el tiempo.

El mismo Francastel se quejaba en 1965 –y con razón– de que la historia del arte llevaba ciento cincuenta años haciendo inventarios y catálogos, problemas de autoría y estilo, así como dando a la luz información documental ingente, cerrándose a otros enfoques y aspectos del complejo proceso de creación y recepción del objeto artístico. Evidentemente en el pensamiento de Francastel pesaba la larga historiografía y estudio del arte europeo, no creo de ningún modo que pasara por su mente el caso del arte hispanoamericano⁵. En el amplísimo y fecundo panorama americano faltan todavía esos años de sistemática y continua labor de campo, así como de investigación documental básica, en tan vasta geografía de ricos y variados frutos artísticos. Al aflorar por primera vez este patrimonio se dará un paso definitivo para evitar su deterioro, pérdida o expolio, generando una primera conciencia general del valor cultural y patrimonial de estos objetos. Además, se dispone así de un fundamento seguro sobre el cual generaciones posteriores podrán abordar enfoques transversales e interpretaciones que enriquecen y ayudan con fecundas visiones del pasado, apoyadas en la obra misma y fuentes primarias.

Particularmente, el estudio, aprecio e investigación de la escultura cuenta con algunas dificultades añadidas frente a la arquitectura o, sobre todo, la pintura. Si la pintura puede registrarse fotográficamente con una sola toma, por su bidimensionalidad, no ocurre así con la escultura, que es esencialmente tridimensional, necesitándose numerosas fotografías desde distintos ángulos y posiciones para tener un conocimiento cabal de la plástica. A ello se une que muchas veces la escultura está situada a gran altura o bien en lugares de difícil acceso, en retablos y falta de luz. Con el detalle fotográfico pueden valorarse texturas, pormenores de telas, pelo, dedos, vistas posteriores, etc. Como apunta Gómez Piñol:

La buena escultura es un objeto tridimensional, pero no simple masa inerte, genera tensiones e impulsos visuales inducidos por el artista en la materia dinamizándola en la apariencia de lo vivo. Este juego de fuerzas se despliega primordialmente en la representación del cuerpo humano, gran tema

5 Francastel, 11. "Desde hace ciento cincuenta años la historia del arte se ha propuesto como objetivo hacer un inventario de las obras del pasado, registrarlas, conservarlas, restituirlas y constituir al mismo tiempo, series de tipos basadas en una clasificación calcada de la botánica o de la biología, enteramente descriptiva y sin tener en cuenta las funciones sociales ni las significaciones diferenciales de la obra en relación con sus creadores, con sus usuarios o con la posteridad".

tradicional de la escultura, inagotable en la sugestión de actitudes materiales y espirituales. Las formas tridimensionales desarrollan infinidad de grafismos, ritmos y diseños en las representaciones de miembros, cabellos, telas, apuntes de paisaje en relieves –claramente afines a la pintura–, motivos ornamentales, escenas descriptivas, etc. La multiplicidad de formas generadas por la talla y el modelado, e incluso las construcciones y montajes de la escultura contemporánea requieren técnicas descriptivas de difícil precisión, pero imprescindibles para elaborar comentarios críticos ajustados a tal complejidad formal, no meramente demoradas en la identificación de motivos y argumentos, tan predominantes en el estudio de las obras del pasado. La específica naturaleza estética de las obras escultóricas obliga a conjugar armónicamente los factores de índole historiográfica con la vivencia y definición de los diseños y ritmos plásticos plasmados, además de en las formas estructurales, en los cabellos, telas, y en todo aquello que en la escultura crea formas, origina crestas de luz y surcos de sombra, transiciones cóncavo-convexas, aristas, depresiones, planos fundidos y la variada suerte de texturas en las que las manos al moldear o las gubias al tallar han dejado la impronta de la transformación espiritualizadora de la materia⁶.

Por otra parte, la manipulación de la escultura es más dificultosa y pesada (compárese las numerosas exposiciones de pintura frente a las de escultura). Por ello es básico ver directamente la obra y fotografiarla. La fotografía es una herramienta esencial en el inicial trabajo histórico-artístico para comenzar a estudiar y distinguir críticamente escuelas, talleres y artistas⁷.

Los obstáculos de ver y apreciar detalladamente las esculturas se acrecientan con los prejuicios historiográficos cuando no las modas ideológicas. Buen ejemplo es el del literato Baudelaire. El caso del poeta francés puede ayudar, desde una postura crítica y adversa, a entender el *quid* plástico y papel esencial de la escultura, reticencias que aún hoy día parecen gravitar sobre el tema. En un luminoso artículo, Wolfgang Drost comentaba la valoración del arte escultórico en el crítico francés Charles Baudelaire⁸. Confronta sus opiniones al respecto entre el Salón de 1846 y el Salón de 1859, en el intervalo se produjo un cambio de actitud positiva hacia la escultura, sin abandonar del todo sus reticencias. Anotaba en un principio como la escultura le resultaba “aburrida”, si bien este calificativo hay que entenderlo en el contexto de la plástica academicista del siglo XIX, imbuida de preciosismo formal vacuo y sin nervio vital. Más aún, dijo que era un “arte de caribes”, o sea de “caníbales”, rechazándola porque veía en su materialidad la ausencia de la individualidad del artista, algo que también notaba en la escultura aplicada a la industria. En 1846 concluía que la escultura en su más pleno

6 Gómez Piñol, “Las atribuciones,” 18-19.

7 Georg Weise, “La sculpture espagnole du temps de la Renaissance et le problème du Maniérisme,” *L'information d'Histoire de l'Art*, no. 9-3 (1964): 104-117. El mismo Weise se quejaba en los años treinta del siglo XX con una pregunta retórica: ¿Qué se puede decir del retablo español, si no está ni fotografiado?

8 Wolfgang Drost, “L'évolution du concept baudelairien de la sculpture,” *Gazette des Beaux Arts*, no. 1508 (1994): 39-52. Las citas textuales de Baudelaire son traídas del artículo de Drost.

desarrollo no era más que un “arte complementario”, “brutal y positiva como la naturaleza” y al mismo tiempo “vaga e inasible” porque muestra demasiadas facetas a la vez (de ahí la necesidad de la fotografía para su estudio). En el París de la década de 1850 se expusieron y dieron a conocer esculturas de Grecia, Egipto y Asiria, las que vio sin duda el poeta francés. Al contemplar las antiguas y solemnes estatuas egipcias su incisiva capacidad crítica pareció ablandarse, y así en el Salón de 1859 escribió “el fantasma de piedra se apodera de usted durante algunos minutos, y os ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra. Tal es el papel divino de la escultura”⁹. Pareciera que esta visión de las monumentales e impositivas esculturas egipcias le llevó a ver un contenido metafísico, una reflexión sobre la naturaleza humana en la que atisbaba un mensaje espiritual asociado a la idea de “lo sublime”¹⁰. De tal modo que para Baudelaire el papel esencial de la escultura es su impacto sobre el espectador, derivado del carácter tridimensional tan próximo a la realidad y formando parte del mismo espacio vital del público. Ha pasado a verla desde tan “brutal y positiva como la naturaleza” a su *rôle divin*. Estas características esenciales que definen el arte escultórico antiguo han provocado a veces su rechazo hasta hoy por una sociedad descristianizada y atea.

Nuevas obras

Una vez argumentada la opción metodológica del trabajo pasamos a dar a conocer y estudiar en una primera mirada una serie de esculturas que proponemos como obra de Diego Agnes de Calvi y taller, sin excluir posibles discípulos aún sin identificar. También hay que anotar que en la segunda mitad del siglo XVII hubo otros escultores –conocidos documentalmente, pero sin obra identificada– y por tanto candidatos para la abundante imaginería que pueblan los interiores sagrados de la ciudad de Los Reyes. Sabemos de artistas de la gubia como Tomás de la Parra, José Lorenzo Moreno, Francisco Flores, Francisco Martínez, Rodrigo Chafal, fray Cristóbal Caballero y Marcos Martínez, entre otros¹¹.

9 Drost, 48.

10 Drost, 47.

11 Rafael Ramos Sosa, “Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su Crucificado de la agonía en Copacabana,” *Archivo Español de Arte*, no. 372 (2020): 417-426, <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28>; Rafael Ramos Sosa, “La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima,” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 56 (2025): 23-38, <https://doi.org/10.30827/caug.v56.30463>.

A las noticias que recogimos en otro trabajo sobre don Diego, podemos añadir algunas más sobre su vida y actividades, si bien no aportan para su quehacer artístico. Así, en julio de 1665 alquiló una casa a Diego Caballero por dos años, debiendo pagarle doscientos pesos anuales. La vivienda se encontraba “a la vuelta de la puerta del convento de señor san Francisco que va a la barranca del río de esta dicha ciudad, que linda con casa de Eugenio Días, con un pozo en el patio”¹². Debió seguir viviendo aquí años después ya que en 1671 otorgó un poder al dicho Diego Caballero, para cobrar quinientos veinticinco pesos en su nombre al procurador del colegio jesuita de Santiago de Chile, el padre Isidro Martínez, en razón de la deuda por el arrendamiento¹³.

Por el momento, las obras que vamos a comentar hay que encuadrarlas entre las fechas extremas de 1651 y 1673 que señalan los documentos, es decir, no establecemos un orden cronológico, dado el conocimiento precario que hay sobre esta segunda mitad del seiscientos y el desarrollo general de la plástica limeña. Salvo algún caso que mostraremos, las atribuciones carecen de indicio documental por lo que el argumento principal de atribución es el estilo personal del escultor en su contexto limeño.

En un trabajo anterior propusimos identificar como obras de Diego Agnes un *Calvario* y un *Santo Toribio orante* en el monasterio de Santa Clara de Lima (1651-1652), la *Santa Catalina de Alejandría* en la iglesia de San Francisco (c. 1673) y la *Santa María Magdalena* de la parroquia de Pueblo Libre¹⁴.

Nuestras atribuciones se fundamentan en las semejanzas y afinidades detectadas en los tipos físicos de los personajes, especialmente los rostros tanto de hombre, mujer y niño. En segundo lugar, el modo de tratar los paños y telas, así como sus dobleces y pliegues, o bien el modo de disponerlas sobre el volumen del cuerpo. La manera de componer y mostrar la figura. Por último, algunos gestos y sobre todo el tratamiento y disposición del cabello en sus distintas modalidades.

12 Contrato de arrendamiento, 30 de julio de 1665. Protocolos de Pedro Bastante Cevallos, leg. 192, cuaderno 11, f. 2, Archivo General de la Nación (AGN), Lima.

13 Poder, 25 de octubre de 1671, Pedro Bastante Cevallos, no. 192, cuaderno 29 (último), f. 9, AGN, Lima.

14 Rafael Ramos Sosa, “Don Diego Agnes de Calvi.” También propusimos como probable obra de Agnes el *Dios Padre, paloma y ángeles* que rematan la *Sagrada Familia* anónima de la iglesia de San Pedro de Lima. Rafael Ramos Sosa, “Ver con la vista de la imaginación: La escultura, entre el icono y la belleza,” en *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*, ed. Ramón Mujica (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018), 291, fig. 32.



Fig. 1. Diego Agnes de Calvi, *Sagrada Familia*, c. 1651-1673. Iglesia de la Soledad, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

La *Sagrada Familia* de la Soledad

Un aspecto interpretativo amable y risueño puede verse en la *Sagrada Familia* de la hermandad de la Soledad (Fig. 1). El conjunto de las tres figuras fue dado a conocer hace años, tras una meritoria tarea de recuperación y restauración del patrimonio que afortunadamente ha llevado a conservar estas esculturas. El estudio las situaba en las primeras décadas del siglo XVII por algún escultor signado por el manierismo e inicios del naturalismo¹⁵. A primera vista es sin duda una obra del seiscientos que difiere notablemente en su interpretación de otras, como la *Sagrada Familia* de las Descalzas de San José de principios de siglo, la de la catedral por Pedro Muñoz en 1633, o la anónima de la Compañía hacia 1653. Destaca la figura de la Virgen con un elegante y atildado tocado del pelo recogido en la nuca con el velo blanco del que caen largas guedejas sobre hombros y el pecho, dejando a la vista un mórbido y alargado cuello. Hay que señalar la compuesta y refinada combinación de su mano derecha sujetando el manto, motivo de retórica plástica poco frecuente en el entorno limeño y que vemos también en el san Juan Evangelista del citado *Calvario* de Santa Clara.

15 Ricardo Estabridis Cárdenas, "La doble Trinidad en la iglesia de la Soledad," *Imagem Brasileira*, no. 3 (2006): 187-192. Agradezco a los hermanos de la cofradía de la Soledad las facilidades para ver y fotografiar estas esculturas a lo largo de los años.

La escultura de San José recoge bien el tipo de hombre joven ataviado de túnica y manto, con las peculiares dobleces quebradas en ángulo (no en curvas) y aplanadas que se ven en otras obras citadas más adelante. No obstante, parece que ha sufrido alteraciones en parte de la capa que cruza el pecho en diagonal. Su cabeza muestra particular modelo de juventud con un peculiar bigote fino que no llega a fundirse con la barba, y esta es ajustada a la mandíbula y de cortos mechones paralelos a la misma, es el mismo modelo del *Crucificado* de Santa Clara, aunque este tiene la barba más tupida. El rostro cuenta con amplia y despejada frente enmarcando los ojos en lineales y anchas cejas curvas. Cabe señalar también el parecido y modo de trabajar las dobleces de las telas de rodilla abajo, entre las figuras de la Virgen y San José con la Dolorosa y San Juan del *Calvario* de Santa Clara.

El Niño Jesús es la figura más dinámica de las tres, tanto por la disposición de los brazos en alto y paso adelante como el revuelo de su túnica, suelto y de carácter pictórico, propio del pleno barroco. Este tipo de tratamiento de la vestidura contrasta con las dobleces amplias, planas y sólidas de otras obras. Muestra los mechones del pelo vueltos sobre la frente, movidos por el viento. Estas cabelleras en gruesos bucles hacia atrás nos llevan a otras esculturas. No obstante, su rostro infantil no llega a convencer sobre el cariz divino del personaje.

Por último hay que anotar que el Dios Padre en altorrelieve que remata la composición aludiendo a la iconografía de la Doble Trinidad, es a nuestro parecer una escultura de otro artista y posterior.

El Ángel Custodio de la iglesia de San Pedro

Este conjunto del Ángel acompañando a un niño, símbolo del alma cristiana, respira una clara progenie italianizante que ya fue puesta de relieve por Estabridis desde el principio y posteriormente anoté que era afín a modelos napolitanos entre otros¹⁶. La monumental figura angélica de canon alargado señala el camino del cielo al niño, presentando una composición en línea abierta, con un paso adelante, generando con sus brazos una diagonal que continúa con la figura y gesto del infante, acentuando el movimiento por las vistosas y vigorosas alas desplegadas (Fig. 2). Su rostro es un óvalo de caracterización anónima, rodeado por tres masas de cabellos siendo muy particulares los tres mechones encrespados

16 Ricardo Estabridis Cárdenas, "El Ángel Custodio de las Reliquias," *Arte actual*, no. 1 (1995): 33-37; Ramos Sosa, "Ver con la vista," 291.

a modo de tupé sobre la frente y que también vemos en el Niño Jesús glosado anteriormente. Es necesario anotar en esta figura los numerosos pliegues en ángulos agudos del faldellín, y, sobre todo, la gran proyección en el espacio del faldón que se abre sobre su pierna derecha en dos masas de telas plegadas. Los cabos adquieren volúmenes cúbicos, algo característico del escultor corso que estudiamos como veremos en otros casos. La figura del niño en actitud de andar es también muy dinámica, gira y alza la cabeza hacia el ángel trabando con el gesto las dos efigies con sentido unitario en la composición, de genuina raíz barroca. Va caracterizado con el cabello alborotado y en su cuello surgen morbideces propias de la infancia. Sus manos, de palmas casi cuadradas con dedos cortos, enlazan directamente con las del Niño Jesús de la Soledad.



Fig. 2. Diego Agnes de Calvi, *Ángel Custodio*, c. 1651-1673. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

Ya que comentamos esta representación angélica, habría que aludir a otra imagen más pequeña, la de un *Ángel* que se exhibe en el Museo de Arte de Lima que consta como anónimo quiteño y del siglo XVIII¹⁷. No conocemos hasta ahora algo parecido en el arte de la antigua audiencia de Quito, en cambio, es evidente la similitud, si bien como obra de taller o seguidores, con el comentado *Ángel Custodio* de la Compañía. Tanto el tipo físico y canon, el pelo, la indumentaria, las dobleces quebradas en ángulos y planas, el apretado cinturón que estrecha notablemente la cintura, o el drapeado de la clámide sobre el pecho parecen estar en la misma línea, aunque el resultado plástico es más

17 Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2016), 284-285.



Fig. 3. Diego Agnes de Calvi, *Ángel*, c. 1651-1673. Museo de Arte de Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

decorativo, tal vez pudo ser una figura secundaria o bien parte de una escena de la Anunciación (Fig. 3).

Resucitado del Museo Pedro de Osma

Precisamente este acentuado modo de proyectar los paños y telas en el espacio en volúmenes cúbicos que vemos en el *Ángel Custodio* puede apreciarse también en el *Resucitado* de tamaño académico que se exhibe en el Museo Osma (Fig. 4)¹⁸. Lo representa con el habitual tipo físico y anatómico de hombre delicado, esbelto y delgado, en contrapunto con un manto denso y pesado que cruza en diagonal la figura, dejando el amplio desnudo del pecho hasta la cadera. Las dobleces anchas, planas y angulosas terminan cayendo a la derecha y proyectándose en masas cúbicas, especialmente en la vista lateral o posterior. Si nos fijamos en la cabeza es clara la relación con la del San José de la Soledad o el Jesucristo del relieve de la *Trinidad* en la Compañía que veremos a continuación, tanto por la disposición del pelo, que en este caso es una larga cabellera que cae sobre el hombro, como por el tipo de barba y bigote.

18 Pedro Gjurinovic Canevaro, *Museo Pedro de Osma* (Lima: Fundación Osma, 1995), 122.

Relieve de la *Santísima Trinidad*

En la capilla de Loreto del templo de San Pedro de Lima se levanta un retablo salomónico, dedicado a la Virgen de Loreto de fechas que la documentación sitúa entre 1672 y 1682¹⁹. En el segundo cuerpo se aloja un alto relieve de la *Trinidad* en ademán de coronar a María (Fig. 5). Esta obra pareciera con mayor intervención del taller, pero acusa las características formales de Diego Agnes tanto en los tipos físicos como en los paños y dobleces. La figura de Cristo, sobre todo su anatomía y la cabeza barbada recoge el modelo habitual masculino, joven y barba ajustada a la mandíbula, afín al *Resucitado* de Osma o el San José.

Dos interpretaciones de *San Juan Bautista*

El modelo físico masculino de hombre joven característico de Agnes lo volvemos a encontrar en otras dos esculturas del santo precursor en buen estado de conservación. Una de ellas es la que se exhibe en el Museo de Arte de Lima y que debió ser concebida para algún retablo,



Fig. 4. Diego Agnes de Calvi, *Resucitado*, c. 1651-1673. Museo de Osma, Lima, Perú. © Fotografía: Museo de Osma, Lima, Perú.

19 En las cuentas del Colegio jesuita se anota que en estas fechas "hízose el retablo a toda costa de la Santísima Trinidad y el retablo de la capilla de Nuestra Señora de Loreto" por valor de 20.000 pesos. Libro de cuentas 1672-1682, Jesuitas, leg. 42a, exp. 2, f. 180, AGN, Lima. Agradezco este dato a Li Cárdenas Noa. También quiero agradecer las facilidades para trabajar que ofreció la comunidad de jesuitas de San Pedro, especialmente al padre Enrique Rodríguez y a la restauradora Nancy Junchaya.



Fig. 5. Diego Agnes de Calvi, *Santísima Trinidad*, c. 1651-1673. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú. © Fotografía: Taller de San Pedro.



Fig. 6. Diego Agnes de Calvi, *San Juan Bautista*, c. 1651-1673. Museo de Arte de Lima, Perú. © Fotografía: MALL, Lima, Perú.

pues la parte posterior presenta una talla sumaria y plana (Fig. 6). En principio se ha catalogado como anónimo cuzqueño de la primera mitad del seiscientos²⁰. Es una interpretación del Bautista barbado en el que su rostro y el modo de tallar la barba y el bigote nos remiten al San José o al *Resucitado* comentados (Fig. 7). La cabellera cae a un lado y otro del rostro con raya al medio, como el San José. Sostiene en su mano izquierda un cordero sobre un libro al que señala con la derecha. La otra imagen de *San Juan Bautista* se muestra con el claro tipo de estatua clásica, sólida y en pie, de bulto completo, se encuentra en el bautisterio de la catedral de Cajamarca²¹. Las dos esculturas tienen la misma disposición: ligero *contraposto* frontal con una pierna que avanza y

20 Kusunoki y Wuffarden, *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima*, 74-75.

21 Conocí esta escultura hace años gracias a una buena fotografía de don Eduardo Vásquez Relyz, posteriormente pude verla y estudiarla gracias a las facilidades de don Manuel Cerna Sabogal, mi agradecimiento a los dos.



Fig. 7. Diego Agnes de Calvi, cabeza de *San José*, c. 1651-1673. Iglesia de la Soledad, Lima, Perú.
© Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

medio pie en bulto redondo sobresaliendo de la peana, buscando verismo en el efecto de inserción espacial ante el espectador. En el caso cajamarquino, Diego Agnes opta por una versión aún más juvenil del precursor al presentarlo sin barba, resolviendo la cabellera con el copete encrespado de varios mechones sobre la frente, como el *Ángel Custodio* o el Niño Jesús. Hay evidente semejanza entre los dos Bautista en el modo de disponer el manto sobre el hombro con dobleces amplias, planas y quebradas en ángulo, que sugieren una especie de abstracción geométrica de las lógicas curvas de las telas sobre el omóplato (Fig. 8). Otro detalle secundario en el que se adivina el trabajo más automático del escultor y su taller, son los vellones que orlan la piel de su túnica, muy similares en las dos esculturas. No sabemos cómo pudo llegar esta obra a la ciudad norteña, tal vez encargo directo de algún clérigo en la capital del virreinato con destino a Cajamarca.



Fig. 8. Diego Agnes de Calvi, *San Juan Bautista*, c. 1651-1673. Catedral de Cajamarca, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

San Elías y San Juan de la Cruz en el monasterio del Carmen, c. 1658

Por último, cabe proponer en la nómina de los trabajos de este escultor corso otras dos imágenes que se encuentran en la iglesia del monasterio del Carmen, en Barrios Altos. El retablo mayor desaparecido de mediados del siglo XVII fue realizado por Asensio de Salas a partir de 1654, y, aunque concebido para albergar pinturas, terminó realizándose con hornacinas para esculturas, siendo tasado por fray Miguel de Jesús y fray Diego Maroto en 1658²². Ya sabemos que este ensamblador contrataba habitualmente la ejecución de los retablos por completo, es decir, a su cargo incluía arquitectura, escultura y pintura, subcontratando la escultura y policromía con otros artistas como Bernardo de Robles, Diego Agnes de Calvi y otros²³. Pueden identificarse como obras de Calvi el *San Elías* y el *San Juan de la Cruz* situados en el actual retablo mayor neoclásico (Figs. 9 y 10). Al ser patronos y fundadores de la orden tendrían un lugar lógico y destacado en el retablo mayor de la iglesia como hasta hoy. Estos simulacros en bulto redondo y tamaño natural presentan el hábito carmelitano con gran sobriedad en el movimiento de las telas, pero es posible ver –sobre todo en el joven *San Juan de la Cruz*– esas caídas laterales a la derecha con dobleces paralelas y aplanadas. *San Elías*, con barba abundante y sin especial movimiento, presenta afinidad con la cabeza de Dios Padre en el relieve de la *Trinidad*. Asimismo las dobleces del hábito planas y quebradas en ángulo. Constituye un detalle significativo el estofado en la policromía del *San Juan de la Cruz*, muy similar al modelo que puede verse en una parte restaurada en el peto del *Ángel Custodio* de la Compañía, aspecto que podría situar las obras por los mismos años y el mismo estofador, ya que el retablo en el que estuvieron los santos carmelitas se realizó entre 1654 y 1658.

Conclusiones

Al margen de los detalles concretos de semejanza o diferencia, parece haber una afinidad y coherencia plástica interna entre todas estas esculturas, que nos llevan a una

22 Concierto para el retablo mayor del monasterio del Carmen, 21 de noviembre de 1654, protocolos de Marcelo Antonio de Figueroa, leg. 617, f. 2692 y ss., AGN, Lima. Citado por Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú* (Lima: Juan Mejía, 1977), 178-179, nota 18. Este retablo fue tasado el 24 de diciembre de 1658 haciendo constar que Salas "... antes ha hecho mejoras en cuanto a lo enriquecido y forma de los tableros y nichos, porque habiendo de ser para pintura los hizo nichos con fondos para escultura con sus enriquecidos en las calles colaterales y en la de en medio...", Cuentas del monasterio del Carmen, 1642-1679, leg. 1, sin numeración de folios, Archivo Arzobispal de Lima, (AAL), Lima.

23 Así ocurrió en los retablos de Santa Clara (1651-1652), la *Sagrada Familia* de San Pedro (1654) y el retablo de la Inmaculada en la catedral (1652-1655). Agradezco a las carmelitas su acogida y facilidades para el trabajo.



Fig. 9. Diego Agnes de Calvi, *San Juan de la Cruz*, c. 1658. Monasterio del Carmen, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.



Fig. 10. Diego Agnes de Calvi, *San Elías*, c. 1658. Monasterio del Carmen, Lima, Perú. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

estética que parte del clasicismo, de alegre naturalismo y sensualidad sin llegar a la provocación, propio de la genuina tradición mediterránea italiana, junto con aspectos de composición y recursos ya plenamente barrocos²⁴. En algunas de estas esculturas se ha utilizado el término de manierismo, caso de la *Sagrada Familia* y el *Ángel Custodio*, siendo aceptable por su canon alargado y, sobre todo, por el refinamiento formal en gestos. Como ya pusimos de relieve en otro artículo inicial, los tipos físicos de Diego Agnes van impregnados de un aire italianizante, tocado de gracia en versiones juveniles y sonrientes cuando el asunto lo permite. Comparando, en general, el tono de la plástica hispana con la itálica, notamos una mayor “gravedad” solemne en la primera, entendiendo esta nota de gravedad como cualidad estética que debía tener la

24 Bernard Berenson, *Estética e Historia de las artes visuales* (México: FCE, 1966); Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (México: FCE, 1953).

escultura sagrada, asunto serio y trascendente, consecuente con el decoro, si bien hay que entenderlo como distintos matices²⁵. Dentro de los términos generales de la época, este aspecto lo achacamos a la muy probable formación de Agnes en los centros artísticos de influjo italiano, como la localidad de Calvi de la que procedía, en Córcega y bajo la égida de Génova. Ello distingue la mano de don Diego en un contexto de sabor hispano-peruano.

Así pues, se ha sacado a la luz una nueva personalidad artística, enriqueciendo el panorama escultórico del arte peruano y limeño en particular, en el que sigue apreciándose en este último una dimensión cosmopolita e internacional hasta ahora, de acuerdo con el contexto de una ciudad de primer rango institucional y comercial, clave en el trasiego de ideas, hombres y productos en la monarquía española.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Fondo: Protocolos notariales.

Archivo General de la Nación (AGN). Lima. Fondo: Jesuitas.

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). Lima. Fondo: Monasterios.

Fuentes bibliográficas

Berenson, Bernard. *Estética e Historia de las artes visuales*. México: FCE, 1966.

Chuquiray Garibay, Javier. *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Museo de la Catedral de Lima, 2018.

Drost, Wolfgang. "L'évolution du concept baudelairien de la sculpture." *Gazette des Beaux Arts*, no. 1508 (1994): 39-52.

Estabridis Cárdenas, Ricardo. "El ángel custodio de las reliquias." *Arte actual*, no.1 (1995): 33-37.

---. "La doble Trinidad en la iglesia de la Soledad." *Imagem Brasileira*, no. 3 (2006): 187-192.

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.

25 Palma Martínez-Burgos García, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística," *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 2 (1988): 91-102, <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.1988.2101>; cita expresamente a Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura*, diciendo que las imágenes religiosas "se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...", 93.

- Gómez Piñol, Emilio. "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII." En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coordinado por Emilio Gómez Piñol, 15-43. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007.
- Gjurinovic Canevaro, Pedro. *Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Osma, 1995.
- Harth-Terré, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima: Juan Mejía, 1977.
- Kusunoki, Ricardo, y Luis Eduardo Wuffarden, eds. *Arte colonial. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016.
- Martínez-Burgos García, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística." *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 2 (1988): 91-102. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.1988.2101>.
- Mujica Pinilla, Ramón, coord. *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018.
- Navarrete Prieto, Benito. "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?" *Archivo Español de Arte*, no. 98-389 (2025): 1-6. <https://doi.org/10.3989/aearte.2025.1537>.
- Nicolo, Francesco de. "Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023.
- Ramos Sosa, Rafael. "Ver con la vista de la imaginación: La escultura, entre el icono y la belleza." En *San Pedro de Lima, iglesia del antiguo Colegio Máximo de san Pablo*, editado por Ramón Mujica Pinilla, 268-307. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2018.
- . "Un escultor indio del barroco limeño: Rodrigo Chafal y su Crucificado de la agonía en Copacabana." *Archivo Español de Arte*, no. 372 (2020): 417-426. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.28>.
- . "Panorama de la escultura virreinal en Perú." En *El arte de la escultura en América del Sur*, editado por Adrián Contreras-Guerrero, 67-104. Madrid: Sílex, 2024.
- . "Los otros escultores del barroco limeño." En *Barroco, enigmas y misterios*, editado por Norma Campos, 167-174. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2024.
- . "La reliquia y el relicario del escultor: a propósito de un Crucificado de Francisco Flores en Lima." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 56 (2025): 23-38. <https://doi.org/10.30827/caug.v56.30463>.
- . "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima, 1651-1673." *Hipogrifo*, no. 13-2 (2025): 371-385. <https://doi.org/10.13035/H.2025.13.02.26>.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: FCE, 1953.