

Génova y el primer Renacimiento en España.

Estado de la cuestión

JESUS MARIA CARRILLO CASTILLO

El medio de transmisión es tan determinante para el carácter de un contenido como puede serlo la fuente de procedencia o la naturaleza del receptor. En todo proceso de intercambio y en cada momento histórico se establecen unas imbricaciones complejas entre los tres componentes dando como resultado la personalidad peculiar de un producto, en este caso la obra de arte. Si pretendemos comprender el fenómeno de la llegada y asimilación del nuevo lenguaje renacentista en España a comienzos del siglo XVI es preciso que nos detengamos a considerar cuales fueron los medios normales de intercambio con Italia en ese momento y en que modo afectaban a la personalidad de la obra entrando en combinación con la fuente, que podríamos identificar como lenguaje «al modo romano», y los receptores en España: patronos, localización, función concreta, etc...

Génova, con la intensificación de los intercambios por vía marítima desde el siglo XIV, se había convertido en el punto de salida de los productos de la Italia central y del norte hacia los países ribereños del Mediterráneo occidental. Si la zona catalano-aragonesa estaba vinculada al puerto de Nápoles por cuestiones políticas, Castilla tendrá en la república ligur su más continuo lazo de unión con la península vecina.

La importación de obras de arte italianas a través de Génova no es algo inaugurado por el Renacimiento, la abundante producción del Trecento también encontraba su medio de salida en este puerto, así, por ejemplo, los retablos sieneses de Bernabé de Módena situados en el museo de la Catedral de Murcia¹ muestran la siguiente leyenda: BARNABAS DE MVTINA ME PINXIT IN IANUA. Que en el siglo XIV, artistas no genoveses realizaran allí sus obras es bastante esclarecedor respecto al rol que juega este puerto como aglutinante de la producción artística de una amplia zona de Italia con una aparente falta de discriminación respecto al estilo y destinada de principio a la exportación.

La difusión de las formas renacentistas fuera de Italia a través de monumentos labrados en mármol de Carrara está estrechamente vinculada a este fenómeno. La cercanía de sus canteras al puerto ligur dio lugar a la creación de un inmenso negocio de exportación extendido por toda Europa. Así, el mármol de Carrara, por la pericia comercial de los genoveses, se convirtió en el vehículo más apreciado para materializar el prestigio de los poderosos e, inseparablemente, los nuevos valores culturales que encarnaba el nuevo estilo.

1. CRISTÓBAL BELDA NAVARRO. *Historia de la Región Murciana*. Vol IV, págs. 314-332. Murcia 1980.

Desde el clásico del Marqués de Lozoya ² no ha aparecido ningún estudio que trate específicamente la traslación de las formas renacentistas a través de los intercambios con Génova. La relativa concentración de nuestra historiografía alrededor de El Escorial ha favorecido una amplia atención al papel de los genoveses en la elaboración de los repertorios decorativos del monasterio real, dicho tema fue uno de los centros de atención en el reciente curso de verano de la Universidad Complutense «Felipe II y la decoración de El Escorial» dirigido por Jonathan Brown y Fdo. Checa. Mary Newcome, G. Rossa di Brenno y Catherine Wilkinson también han documentado con sus trabajos la presencia genovesa en época filipina ³. Sin embargo, y a pesar de que tratamos dos momentos dentro de un mismo fenómeno de relación que conserva esencialmente sus características durante todo el siglo, observamos una paulatina oscilación de los términos en que se establece dicha relación que será decisiva en época del rey Felipe. Entonces, la imposición programática del monarca y la cristalización de las funciones del arte desplazan a las coordenadas respecto a las que habían funcionado los primeros contactos de España con el lenguaje renacentista.

Los rasgos que definen el arte desarrollado en Génova, más que a un estilo como puede ser el toscano, el lombardo o el veneciano, nos remiten a un modo de hacer que viene dado por el carácter del material básico, el mármol blanco de grano finísimo y de connotaciones suntuarias, la producción a gran escala destinada a la exportación y la concentración de artistas de procedencia diversa.

Rafael López Guzmán ⁴ destaca el carácter mercantil de la producción genovesa y añade como la concentración de «botteghe» y la existencia de un sistema mixto entre lo gremial y la valoración del individuo-artista daba lugar a la producción de multitud de obras de distinta calidad aptas para la exportación, no sólo material sino teórica por la imitación posterior del ornamento. El Marqués de Lozoya ⁵, en el mismo sentido, indica que la base principal del negocio estaba en la obra de artífices locales, hábiles y rutinarios realizadores de obras que sorprendían por su «elegancia y por su exquisita perfección» pero que acusaban «cierta blandura amanerada».

Como dijimos, un rasgo fundamental es la presencia de artistas de procedencia diversa: genoveses, toscanos, napolitanos y, sobre todo, lombardos, atraídos por la facilidad de recibir encargos de la amplia demanda exterior y por las eliminaciones de los problemas de transporte de un material tan pesado como es el mármol. Dicha diversidad favorecía la configuración de un estilo ecléctico y un amplio grado de flexibilidad para ajustarse a la tipología dictada en cada encargo. Este carácter poco discriminatorio dió lugar a una preponderancia del modo de hacer lombardo, rico, decorativo y plástico, cuya fuerza, a través de los hábiles «antelami» del lago Lugano ya se había dejado sentir en Nápoles y que calaría hondo en el modo de entender el Renacimiento fuera de Italia.

Este arte versátil que carecía de contenidos ideológicos concretos, era adaptable por naturaleza de modo que un mismo motivo servía para el monumento de Luis XII y para el del obispo de Avila cuando los españoles habían sustituido a Francia como amos de la situación en Italia ⁶.

Si su eclecticismo y versatilidad, sus connotaciones de prestigio y su atractivo

2. MARQUÉS DE LOZOYA. *Escultura de Carrara en España*. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid 1957.

3. MARY NEWCOME. «Genoese Art in the epoch of Philip II» Actas XXIII CIHA. Vol II. Granada 1973. G. ROSSA DI BRENNIO. «Il ruolo di G.B. Castello il Bergamasco», & C. WILKINSON. «Il Bergamasco e il Palazzo del Viso», ambos en *Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento*. Génova 1975.

4. RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN. *Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y Urbanismo*. pág. 27. Granada 1987.

5. MARQUÉS DE LOZOYA op. cit. pág. 6.

6. HANNO WALTER KRUFF. «Gennesische Skulpture der Renaissance in Frankreich» Actes du XXII Congres International d'Histoire de l'Art. Budapest 1972.

para el consumidor exterior ajeno al proceso profundo de formación y evolución del arte italiano, se unen a una infraestructura comercial muy perfeccionada, tenemos el punto de partida para entender el sentido y el alcance de la influencia genovesa en nuestro primer Renacimiento.

Empezaremos describiendo el modo en que se produjo mediante la exposición del «quien», el «qué» y el «cómo» del encargo y acercándonos brevemente al modo en que se satisfacía esta demanda.

No parece necesario resaltar aquí la importancia de la familia Mendoza como agente principal de la introducción de las primeras formas renacentistas en nuestro país, sólo queremos destacar el hecho de que la relación que mantienen con Italia, su cultura y sus manifestaciones artísticas es de conocimiento directo y profundo. En absoluto se trata de comitentes pasivos sino que seleccionan cuidadosamente la tipología, los materiales y los artistas con una voluntad de afirmación del nuevo estilo que no admite negociaciones.

Los valores que pretenden proclamar con la utilización del estilo renacentista en las obras por ellos encargadas son asimilables a los contenidos humanísticos en vigor en Italia con las connotaciones de verse transportadas a un lugar virgen, en muchos casos, de arte cristiano.

Serían dos «mendozas», el segundo conde de Tendilla y su primo Rodrigo de Vivar, marqués de Zenete, los iniciadores de la importación de formas renacentistas materializadas en mármol de Carrara. El primero, de seguro, viajó a Italia donde medió como embajador en el litigio entre el Papa y Nápoles desde 1485 a 1487⁷, el segundo, aún sin prueba concreta, es posible que pasara a Italia durante su estancia en Valencia⁸.

Iñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y marqués de Mondejar, encargaría el sepulcro de su hermano Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla al escultor de Settignano Domenico Fancelli quien lo labraría entre 1508 y 1510, según demuestran Hernández Perera⁹ y Manuel Gómez Moreno quien, además, documenta la compra por Fancelli en 1508, de quince carretadas de mármol de Carrara¹⁰. La elección de una tipología de sepulcro parietal casi gemela a la utilizada por Mino de Fiésole y Giovanni Dalmata para el sepulcro de Pablo II, suponía adoptar para el Mendoza como modelo la obra más rica y monumental realizada en la Roma del S. XV. La memoria del Cardenal de Sevilla quedaba, por intervención de su hermano, inmortalizada con los honores de un Papa. La participación de un toscano y la utilización de mármol blanco de Carrara acentuaban el paralelismo. El mismo Tendilla sería quien propusiese a Fancelli para el sepulcro del príncipe don Juan donde daría una versión original del tipo utilizado por Pollaiuolo para Sixto IV que repetiría cuatro años después, en 1517, en el destinado a los Reyes Católicos. En ambas ocasiones, una condición esencial en el contrato es que fuera realizada la obra en mármol de Carrara¹¹.

Enormemente interesante para el tema que aquí tratamos es el «cortile» del castillo de la Calahorra en Granada emprendido por Rodrigo de Vivar que convierte la fortaleza fronteriza en un palacio renacentista digno de un príncipe italiano. Son numerosos los campos de interés que ofrece su proceso constructivo y muchos los motivos de reflexión que propone acerca de los modos iniciales de penetración del nuevo estilo en la España meridional. La obra del Marqués de Zenete manifiesta en su

7. MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ. *Los Grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*. págs. 66-67. Valencia 1987.

8. MARGARITA FERNÁNDEZ... op. cit. pág. 130.

9. HERNÁNDEZ PERERA. *Escultores Florentinos en España*. Madrid 1957.

10. MANUEL GÓMEZ MORENO. «Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la capilla Real de Granada.» *Archivo Español de Arte y Arqueología*, pág. 254. 1925.

11. MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA. *El sepulcro en España en el siglo XVI*. pág. 65. Madrid 1987.

decidida italianidad, como el sepulcro de su primo, una significativa actitud dialéctica frente a la concepción del arte vigente en el contexto en que aparece; es un verdadero «cortile» del Renacimiento Italiano en la Sierra Nevada como lo define Hanno Walter Kruft ¹².

La intervención del ya anciano arquitecto del Cardenal Mendoza, Lorenzo Vázquez, turbulenta por sus desavenencias con el presuroso patrono, quedó perfilada con bastante precisión en los estudios de Manuel Gómez Moreno ¹³ ratificados por el análisis estilístico de los grutescos y capiteles realizado por Margarita Fernández ¹⁴. Quedaría así circunscrita a dos portadas y a las columnas y arcos de la planta baja del patio. El resto se debería al taller de genoveses y lombardos.

Respecto a cómo pudo ponerse en contacto el Marqués de Zenete con el genovés Michele Carlone para sustituir al anciano arquitecto segoviano, Lozoya y Margarita Fernández están de acuerdo en subrayar la posibilidad de una mediación a través de los banqueros genoveses afincados en Granada. Por su parte, Hanno-Walter Kruft ¹⁵ que da como cierta la estancia de don Rodrigo en Italia de 1506 a 1508 alimenta la sospecha de unas relaciones con los talleres ligures previas a la llegada de Carlone un año más tarde.

El proceso de construcción es bien conocido gracias a los estudios de Lampérez ¹⁶ sobre la base documental recogida por Alizeri ¹⁷. Iniciada la construcción en 1509, en diciembre del mismo año Carlone ya está en las obras e, inmediatamente, se producen dos pedidos de mármol a Carrara con muy poco intervalo. Según Kruft, con dichos pedidos irían unos dibujos de Carlone especificando forma y repertorio decorativo, con ello pretende este autor explicar las similitudes que aparecen en estos elementos procedentes de Génova con otros motivos utilizados en la Calahorra y realizados in situ cuyo modelo se ha hallado en las láminas del Códex Escorialensis. Ello es verosímil atendiendo a la premisa de que los talleres genoveses, especialmente en lo técnico, se dedicaron primordialmente a materializar en mármol diseños detallados en el encargo sin una verdadera aportación tipológica o estilística.

Columnas, balaustres, basas, ménsulas y piezas de mármol de tamaño diverso constituyen el grueso de los pedidos. Antes incluso de que llegue el material, el marqués, siempre con prisas, ha contratado en tres veces a 12 profesionales procedentes de Génova y de las riberas del Lugano. Es de destacar que los operarios con menos sueldo eran genoveses, lo que indica la superioridad lombarda en cuanto a tradición artística y que ha acaparado las «botteghe» genovesas y la proliferación de una mano de obra local especializada en el tratamiento del mármol pero siempre dentro de un nivel artesanal.

La obra de la Calahorra también es pionera por establecer el primer contacto con el taller de Antonio María Aprile para la realización de una fuente en 1517, tal vez similar a la que Jorge de Ambois encargara a Tamagnino y a Pace Gagine para su residencia de Gailon en 1506 y que hoy, desgraciadamente, ha desaparecido.

En toda la obra de la Calahorra se percibe ese sentido suntuario, y cosmopolita,

12. HANNO-WALTER KRUFF. «Un cortile rinascimentale nella Sierra Nevada: la Calahorra.» *Antichità viva*, VIII, 2 1969.

13. MANUEL GÓMEZ MORENO. Sobre el Renacimiento en Castilla. Discurso preliminar: hacia Lorenzo Vázquez. «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1925.

14. MARGARITA FERNÁNDEZ. op. cit. y «Una nueva lectura del palacio de la Calahorra» *Traza y Baza* n.º 9.

15. HANNO-WALTER KRUFF. «CONCERNING OF THE DATE OF THE CODIX ESCURIALENSIS». *BURLINGTON MAGAZINE*. ENERO 1970.

16. LAMPÉREZ ROMEA, V. «El Castillo de la Calahorra» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1914.

17. ALIZERI, F. *Notizie dei professori dei disegno in Liguria*. Génova 1877.

hipersofisticado en sus evocaciones culturales con el que se distinguía una élite. Santiago Sebastián¹⁸ ha estudiado el carácter alegórico de la decoración de la gran portada del comedor de los marqueses que aparece como una sentencia en imágenes sobre la vida después de la muerte. La utilización de la decoración como un mensaje cifrado en clave humanística en España debía quedar reducido a lugares de una significación especial, y como una segunda lectura dedicada a minorías cultivadas.

Esta es una de las diferencias que marcan la distancia entre la obra de Lorenzo Vázquez y sus sucesores italianos. Como afirma Margarita Fernández¹⁹, el segoviano se enfrenta al modelo que le ofrece el Codex Escorialensis, como lo hizo en Guadalajara, con un margen de creación personal del que los virtuosos genoveses carecen. Es la actitud el pionero en la configuración de un estilo frente a los profesionales que trabajan por encargo dentro de un elevado nivel de competencia. Estos llevarán a cabo los modelos y los programas iconográficos que les encarguen, su aportación es la calidad de la factura.

El análisis comparativo de los grutescos de la portada de mármol sita en la escalera, única de este material en el palacio, con los del sepulcro del Cardenal Mendoza, padre de don Rodrigo, lleva a pensar a Margarita Fernández en que las mismas manos labraran ambas obras. El que en el segundo pedido de Michele Carlone a Génova se mencione una portada monumental de cuatro pilares que no se encuentra en el castillo granadino viene a apoyar esta hipótesis. Gómez Moreno había atribuido la obra por paralelismos tipológicos a Andrea del Bregno²⁰ y Azcárate a Fancelli²¹, no nos toca a nosotros decidir aquí si es así o, como apunta Margarita Fernández, pertenece en concepción a Sansovino quien pudo dar el diseño durante su paso por España procedente de Portugal. Lo que nos interesa es comprobar la capacidad de las factorías genovesas para materializar en mármol un tipo dado, sea toscano, romano, lombardo o veneciano y, cómo su personalidad se identifica primordialmente por la factura de la decoración.

Antonio Ponz calculaba a finales del siglo XVIII en 30.000 el número de columnas de mármol dispersas por iglesias, patios y huertos sevillanos según comenta el Marqués de Lozoya. El puerto bético, enriquecido por los primeros oros de América, se convierte en el principal lugar de destino del mármol procedente de su rival mediterráneo con el que mantenía un continuo flujo de intercambios.

Las más bellas muestras del arte genovés en España son los sepulcros de don Pedro Enríquez y Catalina de Ribera encargados por su hijo don Fadrique, Marqués de Tarifa cabeza de la rama sevillana de los Mendoza. El estudio de Hanno-Walter Kruft sobre las obras firmadas por Antonio María de Aprile y Pace Gagini, o Gazini²², destinadas a la Cartuja de Cuevas, ha servido, en gran medida, para orientar nuestros planteamientos.

Examinemos, tomando como referencia su artículo, algunos aspectos paradigmáticos en la recepción de obras genovesas en nuestro primer Renacimiento.

El encargo se produce de un modo directo en Génova. En Julio de 1520, el Marqués, tras un recorrido por toda Italia: Florencia, Roma y Nápoles, de vuelta de una peregrinación a Tierra Santa, se detiene un mes en el puerto ligure para encargar los monumentos funerarios de sus padres. El episodio se repite en lo esencial cuatro años más tarde cuando el obispo de Avila, Francisco Ruiz, pasa por Génova y encarga

18. SANTIAGO SEBASTIÁN. «Influencia de los modelos clásicos y de grabados en los grutescos de la arquitectura española del protorenacimiento» *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas* n.º 15 1962 & «Los grutescos del palacio de la Calahorra». *Goya* n.º 93, 1968.

19. MARG. FERNÁNDEZ. Los grutescos en la arq...pág. 210.

20. MANUEL GÓMEZ MORENO. *Las águilas del Renacimiento español*. pág. 14. CSIC. Madrid 1941.

21. AZCÁRATE. *La escultura en el s.XVI*. *Ars Hispaniae* XIII, pág. 18. 1959.

22. HANNO WALKER KRUFF. «Pace Bagini and the sepulchres of the Ribera in Sevilla». *Actas CIHA* Vol. II. Granada 1973.

su sepulcro al volver de la elección de Clemente VII. Del mismo modo, Hernando Colón debió aprovechar su estancia en Génova acompañando a Carlos V en 1529 para establecer relaciones con los marmolistas para embellecer su casa sevillana. Por último, en 1536, Don Alvaro de Bazán se detiene en Génova para contratar trescientos balaustres y una fuente para su palacio granadino²³. Pero éste no era el único modo de encargo, frecuentemente hacían de mediadoras las bancas genovesas como la de Nicolo o Geronimo di Cattaneo que también tramitaban el cobro de las obras una vez llegadas a su punto de destino.

Respecto a los artistas que reciben las comisiones encontramos un verdadero monopolio del taller de los Aprile tras los encargos de los monumentos del matrimonio Enriquez. Procedente de las riberas del lago Lugano como la Gagini, la saga de los Aprile, formó parte del batallón de canteros y escultores lombardos que acapararon las exportaciones genovesas.

Las razones que motivaron la división del encargo del Marqués de Tarifa en dos talleres diferentes son desconocidas aunque ha de pesar la hipótesis de una intención de acelerar la conclusión de unas obras de tal magnitud que podrían sobrepasar la capacidad de trabajo de un sólo equipo. Tampoco conocemos el grado de participación real de Pace en la obra de Catalina Ribera ni si realmente llegó a venir a España para instalar el monumento tal y como especificaba el contrato. La única noticia anterior a su muerte en 1522 que nos pudiera dar una pista, es el nombramiento de un representante en Génova en Abril del año anterior lo que podría relacionarse tanto con su viaje a Sevilla como con su enfermedad. Hanno-Walter Kruft apunta la dificultad de reconocer la mano del maestro cuando es ésta la primera obra que acomete al margen de su colaboración con Antonio della Porta, il Tamagnino. En cualquier caso, lo que sí sabemos es que su partener y pariente Antonio María Aprile y su taller recibirán a partir de estas obras numerosos encargos: el sepulcro del obispo Ruiz en 1524, los de los antepasados del Marqués de Tarifa y la portada de la casa de Pilatos en 1528, una portada y elementos arquitectónicos diversos por Hernando Colón en 1529, el sepulcro del Marqués de Ayamonte en 1532 y distintos «mármoles» para el alcazar de Sevilla en 1535.

Para acometer esta avalancha de trabajo tenemos noticia de la creación de una sociedad²⁴ hacia 1528 en la cual figura Pier Angelo della Scala, natural, como los Aprile, de Carona. Un año más tarde tenemos al mismo Aprile contratando junto al taller de Antonio di Novo di Lancio las obras para Hernando Colón. Este tipo de consorcios era normal en una «industria» con una estructura comercial muy evolucionada. Dentro de esta estructura tenemos la figura del intermediario, éste se encargaba de supervisar y cerrar todo el proceso desde el encargo hasta la instalación y cobro en España. Bernardino Gagini, sobrino de Pace, es uno de estos personajes siempre a caballo entre los dos puertos. Le veremos aparecer con ocasión del montaje de los sepulcros de los Ribera, en la instalación en Toledo del sepulcro del obispo Ruiz, en el contrato de los encargos del Marqués de Tarifa en 1528 y en el cobro de la obra del Marqués de Ayamonte en nombre de Antonio María de Aprile.

Dentro de este proceso y durante este primer tercio de siglo, no era común el establecimiento definitivo de los artistas genoveses en nuestro país. Si solían desplazarse para la instalación y acabado de la obra, una vez cumplida su misión, volvían a Génova donde se encontraba más accesible el material cuyo transporte en bruto hubiera encarecido enormemente el producto final. Es significativo el caso del escultor español Ordoñez que, para realizar los sepulcros de doña Juana y Felipe el Hermoso, del Cardenal Cisneros y de los Fonseca, instalará su taller en Génova donde, además del mármol, disponía de una abundante mano de obra especializada.

23. E. ROSENTHAL. «The Lombard sculptor Niccolo da Corte in Granada from 1537 to 1552» *The Art Quarterly* Vol. XXXIX. n.º 3-4. 1966.

24. MARQUÉS DE LOZOYA. op. cit. pág. 18.

La llegada e instalación permanente de Italianos en España en estas primeras décadas ocurre al margen de éste fenómeno salvo la excepción de Fancelli; más adelante se va modificando la situación y es más frecuente el establecimiento de maestros italianos vía Génova como Niccolo del Arca o el Bergamasco vinculados, sobre todo a las obras reales o a su círculo inmediato.

Uno de los aspectos que señala Kruft respecto los sepulcros de los Ribera y que nosotros consideramos enormemente significativo es el de la configuración de las tipologías. Es una constante en los encargos a Génova, como ya hemos comprobado, el constar de una descripción detallada de los que se quiere materializar en mármol. El amplio margen de participación del patrono en la elección del modelo nos permite indagar los niveles de significación con que se dotan las nuevas formas, precisar la intención hacia la que se orientan preponderantemente y, también, establecer cual era el paradigma respecto al que se pretendía la identificación.

Es obvia la intención de emular el sepulcro de Diego Hurtado de Mendoza en los monumentos encargados por el Marqués de Tarifa, se elige el mismo modelo, el de Pablo II. Es un modelo romano que seguramente ni Pace ni Antonio Aprile conoceran directamente y que debió ser impuesto por el patrono que poco antes había estado en la corte papal. Es significativa la preferencia por la tipología romana sobre las ensayadas en Lombardía, Venecia o Nápoles y que va a quedar fijada con fuerza no solo en la configuración de un tipo de sepulcro parietal como el de Alonso Carrillo de Albornoz, sino también en la proliferación de una estructura de fachada en arco de triunfo que parece tener uno de sus referentes inmediatos en estos monumentos.

Si la concepción global es romana, a ella se llega mediante la integración de elementos heterogéneos en los que queda patente la procedencia de los autores. Hanno-Walter Kruft apunta como origen concreto de la estructura del sepulcro de don Pedro la puerta principal de la Cartuja de Pavía donde trabajó Pace de cuyo magisterio debió pasar al Aprile. En otro campo, la Anunciación sobre la cornisa de los tramos laterales del sepulcro de don Pedro recuerda a la que a menudo aparece en la parte superior de los monumentos funerarios venecianos. Así mismo, las figuras alegóricas de geniecillos con antorchas exentas a los lados es un motivo que se repite en sepulcros toscanos y venecianos.

Como apunta Hanno-Walter Kruft:

«Pace Gagini diseñó para don Fadrique un monumento que combina un tipo romano transmitido por un comitente español con la riqueza de la ornamentación lombarda»²⁵.

Así, no podemos reducir la aportación de las obras genovesas a materializar contenidos y tipologías ajenas, más aun, diría que fueron ante todo vehículo de formas y como tal contribuyeron a fraguar la personalidad formal de nuestro Renacimiento. La riqueza plástica, el virtuosismo y un eclecticismo nacido de su esencial versatilidad hacían de estas obras, ellas mismas construídas por fragmentos, perfectas «bases de datos» a las que recurrir en su detalle y, por otro, el soporte a través del que los contenidos de la nueva época devenían arte.

25. HANNO-WALKER KRUF. op. cit. pág. 330.