

*Stanisław Mossakowski*

## Bartolomeo Berrecci à Cracovie : la chapelle Sigismond



1. Cathédrale  
de Cracovie, Chapelle  
du roi Sigismond.

Le 2 octobre 1515, la jeune épouse du roi de Pologne et grand-duc de Lituanie Sigismond I<sup>er</sup> Barbara Zapolya, mourait à Cracovie. Cet événement incita le monarque âgé de près de cinquante ans à construire dans la cathédrale une nouvelle chapelle funéraire destinée à recevoir la dépouille mortelle de la reine et, dans l'avenir, la sienne propre<sup>1</sup>. « *Tamen cum plura impendimus ad temporalia aedificia, quare ad illa nos comprimere debemus, in quibus est perpetuo habitandum?* » écrivait le roi deux ans plus tard, depuis Vilnius, capitale de la Lituanie, à son banquier et factotum cracovien Jean Boner, chargé de convoquer les artistes, de fournir le matériel approprié et de s'occuper des moyens financiers nécessaires à l'exécution de l'œuvre<sup>2</sup>.

### Berrecci et Sigismond

Nous ne connaissons pas le responsable de la venue en Pologne du sculpteur et architecte florentin Bartolomeo Berrecci (ca. 1480-1537). Il est probablement arrivé de Hongrie où il dut suivre le primat du royaume, l'archevêque de Gniezno Jean Laski, qui séjourna au début de 1516 à Buda et Esztergom (*Strigonium*), après avoir passé trois ans à Rome lors du concile du Latran. Là, il put admirer les travaux des sculpteurs de l'école de Giuliano da Sangallo qui décoraient la chapelle funéraire en marbre construite entre 1506 et 1519 par l'archevêque Thomas Bakócz primat du royaume de saint Etienne<sup>3</sup>. En tout cas, Berrecci était en 1516 à Cracovie où, informé des désirs du roi par Boner, il examinait la qualité des pierres disponibles sur place et préparait le projet de la nouvelle construction prévue à l'emplacement d'une chapelle gothique du XIV<sup>e</sup> siècle. Au début de 1517, il se rendit à Vilnius où résidait Sigismond I<sup>er</sup> depuis la mort de sa femme, emportant ses dessins et peut-être une maquette en bois. « *Fuit apud nos Italus cum exemplo sacelli, quod nobis constituere debet, et bene nobis placuit* », écrivait le roi à son banquier à l'issue de cette rencontre. Il ajoutait : « *Tamen commutari nonnulla ex sententia nostra fecimus, quae sibi declaravimus* » et précisait : « *Ostendimus etiam illi, quantum in sepulchro ex marmore fieri velimus* » faisant certainement allusion au marbre rouge hongrois réputé à Cracovie et bien connu de Berrecci lui-même, comme le laisse entendre la suite de la lettre : « *Itaque cures, ut ex Hungaria tantum marmoris, quantum sat erit, illi adducatur, nam ibi potius esse dicit pro tali labore, quam alibi* »<sup>4</sup>.

Dès lors se pose une question d'ordre général : pourquoi le roi a-t-il décidé de créer une œuvre sacrée dans le style de la Renaissance italienne en faisant appel à des artistes d'un pays si lointain et quelles pouvaient être ses exigences au sujet de la chapelle et de sa décoration ?

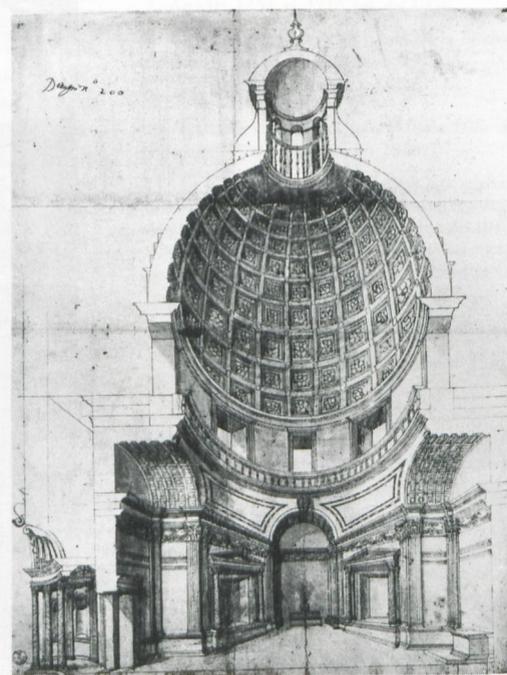
Formé à Cracovie dans le milieu des humanistes (un de ses précepteurs avait été le célèbre Filippo Buonaccorsi Callimaco), sachant le latin, Sigismond avait eu l'occasion de bien connaître de nombreuses œuvres d'art de la Renaissance italienne lors d'un séjour de trois ans (1498-1501) à la cour de son frère Ladislas de Hongrie<sup>5</sup>. On peut supposer qu'il a été fasciné par cet art nouveau si lié à l'Antiquité romaine, lui qui était fier d'être, par sa mère, le petit-fils du roi de Rome



2. Intérieur de la coupole.

Albert d'Autriche et l'arrière petit-fils de l'empereur Sigismond de Luxembourg dont il avait hérité le nom. Sa vaste culture humaniste et ses ambitions dynastiques expliquent que, appelé très tard, au trône de Pologne, après la mort successive de deux frères, il ait voulu construire sa chapelle funéraire dans un style « à l'antique ». Fervent catholique – un de ses frères sera canonisé en 1522 – le roi avait aussi des idées très précises sur le programme religieux de l'œuvre, « *pietatis et religionis sui monumentum* », consacrée à l'Assomption de la Vierge Marie et aux saints *suis et regni sui patronis*<sup>6</sup>. En outre, esthète raffiné, Sigismond admirait tout particulièrement la somptuosité et le décorum, donc la préciosité des matériaux et la richesse de la décoration. Cette formation permet d'imaginer les indications que le roi dut donner à Berrecci.

Sculpteur de métier, *maestro di pietra*, Berrecci n'était pas dépourvu de culture humaniste, puisqu'on le dit « *multis virtutibus, litteris et variis artibus mechanicis ornatus* »<sup>7</sup>. Il s'était formé dans l'atelier de Giuliano da Sangallo<sup>8</sup>, dans l'atmosphère si bien évoquée par Vasari dans sa description de l'atelier de Baccio d'Agnolo : « On voyait s'y arrêter les meilleurs artistes... ce qui donne lieu à de très beaux discours et à des débats d'importance. A leur tête était Raphaël d'Urbain, jeune alors, puis venaient Andrea Sansovino, Filippino,



3. Giuliano da Sangallo ou atelier, projet architectural à l'antique, Florence, Offices.

Maiano, Cronaca, Antonio et Giuliano da Sangallo, Granacci, quelquefois mais rarement Michel-Ange, et de nombreux jeunes gens de Florence et d'ailleurs»<sup>9</sup>. Berrecci était probablement ce mystérieux «Bartolomeo sculpteur du tombeau de saint Jean Gualbert» que nous trouvons dans les paiements pour les premiers travaux (1505-1506) du célèbre tombeau exécuté par Benedetto da Rovezzano «aidé de nombreux sculpteurs», qui «étonna Florence»<sup>10</sup>.

Cette formation artistique est confirmée par les formes de la chapelle. La structure d'un cube de base surmonté d'un tambour octogonal percé d'*oculus*, couvert par une coupole élancée couronnée par un lanternon (fig. 1) rappelle un dessin d'autel d'Andrea Sansovino (ca 1505)<sup>11</sup>; les caissons ornés de rosettes et les disques placés à la rencontre des nervures se retrouvent dans un projet de l'atelier de Giuliano da Sangallo<sup>12</sup> (fig. 2, 3); les languettes qui revêtent leur bord dérivent du maître-autel de Prato conçu par Giuliano da Sangallo<sup>13</sup>.

Particulièrement florentine, en accord avec le goût de la première décennie du siècle, est l'exubérance décorative de l'intérieur de la chapelle (fig. 2, 4, 6-14). Un revêtement de sculptures à grotesques en décore les murs et les éléments architecturaux comme cela aurait été le cas dans la chapelle de saint Jean Gualbert. La composition des quatre murs intérieurs fondée sur le schéma de l'arc triomphal surmonté d'une fenêtre thermale aveugle doit particulièrement retenir notre attention (fig. 4). Cette composition, précédée en Toscane par les édifices des autels d'Andrea Sansovino et d'Andrea Ferrucci dans les années 1490<sup>14</sup>, a son équivalent dans le projet d'autel de Benedetto da Rovezzano de 1505<sup>15</sup> (fig. 5). La polychromie des matériaux utilisés dans la chapelle, pierre grise et marbre rose, avait aussi de nombreux précédents dans l'art toscan de l'époque, à la chapelle Gondi ou à Lorette.

Le premier projet approuvé par le roi à Vilnius ne possédait peut-être pas tous ces caractères car l'édifice s'est développé de façon organique, en se modifiant au fur et à mesure de son exécution. Cette évolution a concerné avant tout la décoration sculptée, fruit d'une collaboration entre diverses mains qui réinterprètent de manière personnelle les modèles donnés par Berrecci.

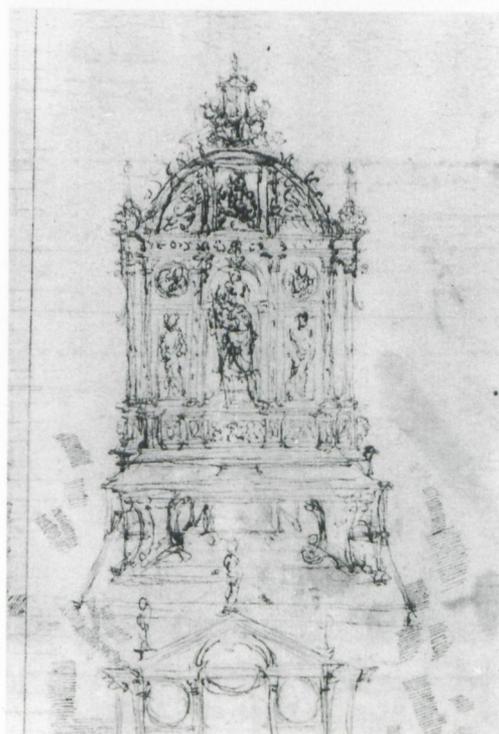
### L'atelier de Berrecci

Quels sculpteurs Berrecci avait-il à sa disposition? D'abord ceux, en tout petit nombre, qui se trouvaient déjà à Cracovie, c'est-à-dire les vieux collaborateurs du maître italien Francesco di Firenze, décorateur des premières ailes du nouveau palais royal de Cracovie, mort le 16 octobre 1516. Trois d'entre eux au moins avaient été admis dans l'atelier de la chapelle : Jean de Koszyce, un Italien en provenance de Hongrie appelé Gallus et Giovanni Soli, fils adoptif du maître défunt. Sur leurs qualités artistiques, bien maigres, nous sommes informés par la niche sculptée du tombeau du roi Jean Albert (1502-1503) et par les fenêtres de l'aile occidentale du palais (1504-1507)<sup>16</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que Berrecci ait réclamé en 1517 *allis octo iuvantibus, qui imagines sculperent*.



4. Le mur de l'autel.

5. Benedetto da Rovezzano, projet d'autel de 1505, Florence, Offices.

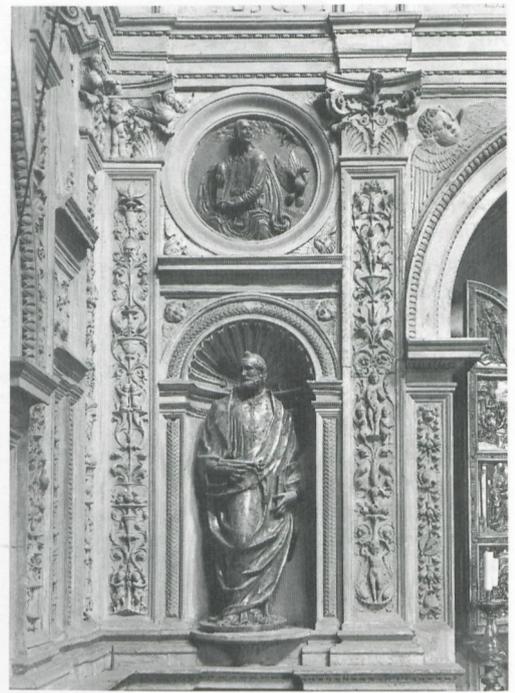


La demande fut acceptée par le roi qui ordonna : *ut suscipiat tantum aliorum iuvantium, quantum opus erit, etiam totidem quot nunc sunt*<sup>17</sup>. Avant 1519 on fit venir de Toscane Nicolò Castiglione, Guglielmo da Firenze, Andrea di Nicolò, Raffaello da Firenze, Antonio et Filippo da Fiesole et Giovanni Cini da Siena. Il y avait aussi un autre Florentin, Bernardino Zanobi di Gianotis, dit Romanus, probablement parce qu'il avait travaillé à Rome avant de venir dans la capitale polonaise<sup>18</sup>.

Après l'arrivée de Sigismond à Cracovie, en janvier 1518, on entreprit la démolition de la vieille chapelle gothique et la construction de la nouvelle, et commençant par la crypte souterraine avec le grand tombeau destiné au roi. Entre-temps, le monarque avait obtenu du pape Léon X une bulle datée du 10 février 1518<sup>19</sup> qui accordait des indulgences aux futurs visiteurs de la chapelle *quam Sigismundus Poloniae rex a fundamentis reedificat*. La première pierre fut solennellement consacrée le 17 mai 1519 et les murs, jusqu'à la grosse corniche extérieure, étaient déjà terminés en 1520, comme l'indique l'inscription placée au milieu du mur occidental<sup>20</sup>. Les travaux de maçonnerie ne réclamant pas la pleine collaboration de sculpteurs plus spécialisés, le roi et sa suite confièrent alors aux Italiens d'autres commandes.



6. Le trône royal.



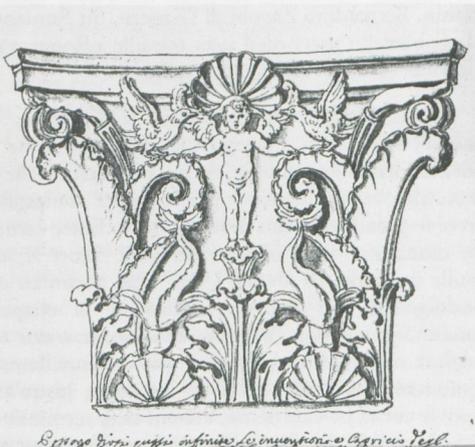
7. Le mur de l'autel (côté gauche).



11. Le mur avec le tombeau du roi (côté gauche).

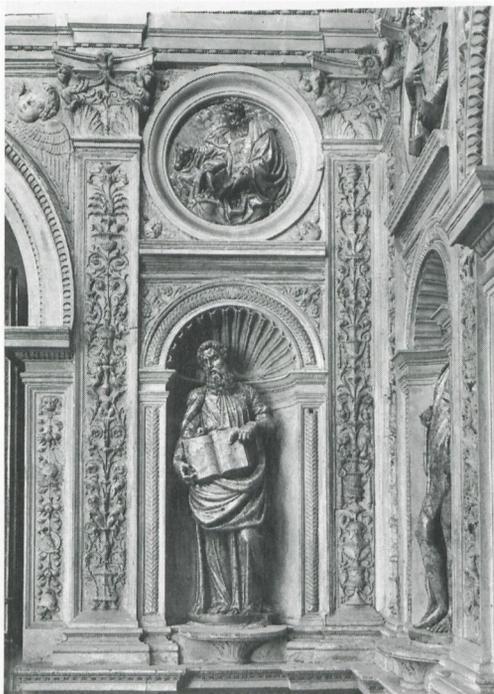


16. Chapiteau antique provenant de l'Antiquarium de Pompei.

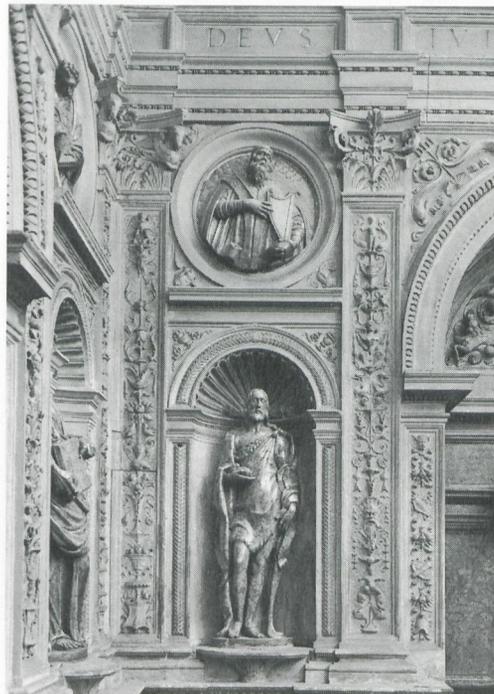


*Restoro Biondi, copia infinta de invenzione di Giovanni Vesl.*

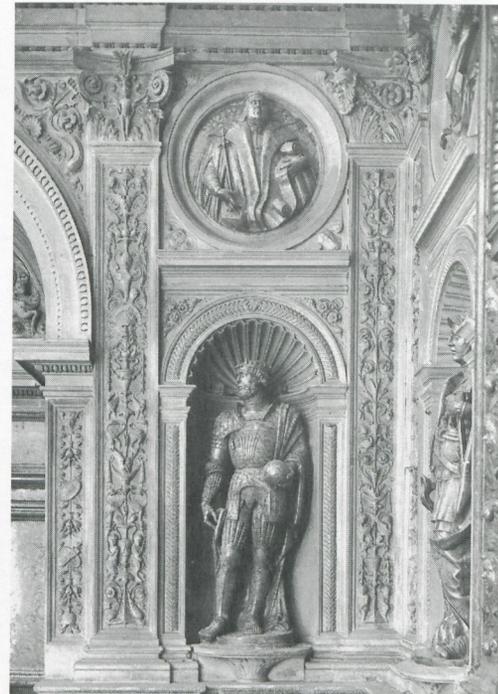
15. Pier Leone Ghezzi, chapiteau antique (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codex Ottobonianus* Lat. 3109, fol. 88).



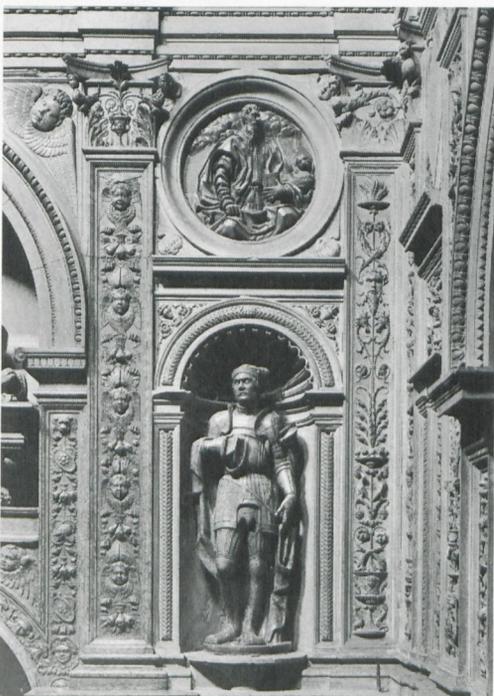
8. Le mur de l'autel (côté droit).



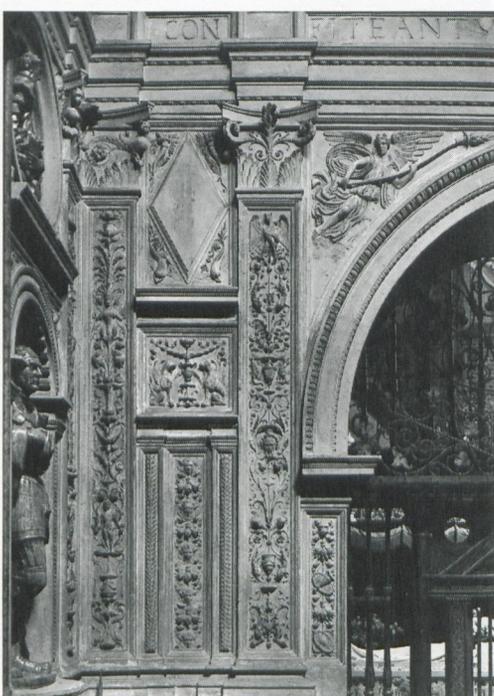
9. Le mur du trône (côté gauche).



10. Le mur du trône (côté droit).



12. Le mur avec le tombeau du roi (côté droit).



13. Le mur de l'entrée (côté gauche).



14. Le mur de l'entrée (côté droit).

Dans les premiers temps, les collaborateurs de Berrecci étaient payés avec les sommes reçues par le maître lui-même qui distribuait les honoraires par l'intermédiaire de son homme de confiance, Nicolò Castiglione<sup>21</sup>. A la suite de différentes controverses, la nécessité d'un nouveau contrat entre le banquier royal et les sculpteurs se fit sentir.

Celui-ci, rédigé en octobre 1521, prévoyait des paiements individuels<sup>22</sup>. A ce moment, on avait appelé à la place d'Andrea di Nicolò, mort entre-temps, un nouveau sculpteur, un certain Michele<sup>23</sup>.

Jusqu'à la fin de 1523, les sculpteurs travaillèrent dans l'atelier situé au pied de la colline

du château royal. Les travaux *in situ* commencèrent seulement en décembre de la même année : ils concernèrent la décoration intérieure jusqu'à la corniche située sous le tambour de la coupole (à la place de laquelle s'élevait un toit de bois provisoire, construit en novembre-décembre 1524<sup>24</sup>).



17. Cracovie, chapiteau d'angle.



18. Prato, Santa Maria delle Carceri, chapiteau d'angle.



19. Prato, Santa Maria delle Carceri, chapiteau d'angle.

Bien que privée encore de sa partie supérieure, la nouvelle chapelle surprenait les visiteurs. L'évêque André Krzycki, poète et ancien secrétaire du roi, dans son *Encomium Sigismundi regis Poloniae* édité en 1524, annonçait : « *Quodquod strutis cineri, septem miracula mundi/Vincit opus, summo Numine digna domus* »<sup>25</sup>.

La très riche décoration des parties achevées révèle des différences de style et de qualité artistique, le maître ayant à l'évidence laissé une grande liberté d'exécution à ses collaborateurs. Jusqu'en 1524, six ou sept sculpteurs réputés et bien payés y ont travaillé. Nous connaissons leurs noms mais nous ne pouvons distinguer la contribution personnelle de chacun, parce que nous ignorons leurs autres œuvres<sup>26</sup>. De plus, il faut savoir que de nombreuses sculptures exécutées dans le grès mou et peu résistant de Cracovie ont subi avec le temps de très graves dommages et qu'une partie des sculptures intérieures actuelles est le fruit des res-



20. Cracovie, chapiteau d'angle.



21. Génie féminin du mur de l'entrée.



22. Arcade d'entrée (détail).

taurations entreprises aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ce qui ne facilite pas le travail du chercheur<sup>27</sup>. Malgré tout, on peut distinguer six groupes stylistiques parmi les reliefs originaux<sup>28</sup>. Tous ont un air de famille, ce qui s'explique évidemment par la personnalité dominante du maître dans l'atelier et par la provenance toscano-romaine des collaborateurs de Berrecci.

### Les sources italiennes et antiques du décor des murs

Les différents chapiteaux de l'ordre pseudo-composite de l'intérieur trouvent leurs antécédents les plus proches dans les édifices dus à Giuliano da Sangallo et à ses pairs : l'église Santa Maria delle Carceri à Prato (1482-1492), la sacristie de Santo Spirito à Florence (1490-1496), les palais Gondi (1490-1501), Strozzi (1490-1495) et Corsi-Horne (à partir de 1489) – autant de modèles qui portent la marque bien visible de l'Antiquité.

Ainsi un chapiteau de marbre rouge orné de cornes d'abondance (fig. 11) rassemble-t-il aux culots et chapiteaux du palais Strozzi et de la sacristie de Santo Spirito, conçus d'après des exemples anti-



23. Monogrammiste I.B., personnification de Rome, (détail).



25. L'ange porte-écu du portail.

ques étudiés par Giuliano da Sangallo<sup>29</sup>. Les chapiteaux avec un éphèbe nu (fig. 6, 10) tout en rappelant un culot du palais Corsi-Horne et une paire de chapiteaux de la sacristie de Santo Spirito semblent être surtout inspirés par des œuvres antiques : le célèbre chapiteau des thermes de Caracalla et un autre chapiteau dessiné vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par Pier Leone Ghezzi<sup>30</sup> (fig. 15). De même le chapiteau orné aux angles de griffons présente plus d'analogies avec les œuvres de l'Antiquité qu'avec celles de la Renaissance<sup>31</sup> (fig. 8 et 16).

En revanche, les masques feuillagés d'un des chapiteaux placés aux angles de la chapelle (fig. 10, 11) proviennent des culots du palais Strozzi et des chapiteaux de la sacristie de Santo Spirito, mais ils ont été transformés de façon originale et mis à la place des volutes<sup>32</sup>.

Deux autres chapiteaux ont à l'évidence la même origine antique que les œuvres similaires du cercle de Giuliano da Sangallo. Le chapiteau avec le cheval ailé se métamorphosant en feuillage



24. Arcade d'entrée, pilastre de gauche.



26. Pilastre du tambour (détail).



27. Lorette, Santa Casa, panneau inférieur.

(fig. 17) ressemble aux six chapiteaux de l'église de Prato (fig. 18) et s'inspire comme eux du célèbre modèle du temple de Mars Ultor<sup>33</sup>. Par contre, le chapiteau avec les demi-figures de sphinx féminins (fig. 19), si proches de celles qui ornent le chapiteau romain déjà évoqué (fig. 16) ou un des culots du palais Horne, résulte d'une réélaboration des chapiteaux d'angle de l'église de Prato (fig. 20). Il en est de même du motif des *putti* tenant des queues feuillagées, proches d'un culot du palais Strozzi<sup>34</sup>.

L'érudition archéologique poussée qui caractérise les formes des chapiteaux de la chapelle prouve donc que Berrecci s'est formé dans le milieu de Giuliano da Sangallo. Cette empreinte antique se retrouve aussi dans la somptueuse décoration du portail d'entrée, du côté de la nef. Je pense non seulement aux chapiteaux ornés de têtes de béliers réunies par une guirlande (fig. 22) qui proviennent de l'art antique<sup>35</sup>, mais surtout aux figures des génies féminins (fig. 21), rappelant une des Victoires de l'arc de Constantin, qui tiennent dans leurs mains les torches, comme le fait la figure de l'*Eternitas* dans le célèbre relief provenant de l'arc de Portugal. Leurs larges manches ovales trouvent leur modèle dans l'antique *Crypta Balbi*, connue par les dessins de Giuliano da Sangallo<sup>36</sup>.

La décoration des piliers du portail où abondent les trophées (fig. 22, 24) dérive des célèbres piliers de l'*Armilustrum* sur l'Aventin, minutieusement étudiés par Benedetto da Rovezzano et Giuliano da Sangallo et bien connus grâce aux gravures et dessins, tels ceux du *Codex Escurialensis*<sup>37</sup>. Nous retrouvons aussi le somptueux casque au sphinx sur un des *Trophées de Marius*, aujourd'hui au Capitole, et sur la gravure signée du monogramme I.B. tirée certainement de modèles antiques<sup>38</sup> (fig. 23). Le motif des *putti* jouant au milieu des armoiries tels qu'on les voit dans les reliefs du pilier de gauche (fig. 24) provient également des *Trophées de Marius* ou d'un sarcophage romain dessiné dans le *Codex Escurialensis*<sup>39</sup>. Enfin, les anges porte-écu (fig. 25), malgré tous leurs liens stylistiques avec des œuvres de la Renaissance – par exemple les reliefs destinés au tombeau de saint Jean Gualbert de Benedetto da Rovezzano – tirent leurs draperies ondulant au vent des modèles antiques et leurs boucles de la chevelure du jeune Antinoüs<sup>40</sup>.

On relève aussi des motifs typiques des travaux exécutés dans l'entourage de Giuliano da Sangallo et d'Andrea Sansovino, tel le masque à la bouche ouverte (fig. 14, 26) que nous retrouvons sur le culot du palais Strozzi, le chapiteau du maître-autel de Prato et la décoration de la Santa Casa de Lorette<sup>41</sup> (fig. 27). Le panneau du socle (fig. 28) est le fruit de la réélaboration de deux modèles de Sansovino, l'un tiré des tombeaux de Sainte-Marie-du-Peuple et l'autre de la chapelle de Lorette<sup>42</sup> (fig. 29, 30). Les compositions de deux autres reliefs de la même chapelle de Lorette ont également inspiré les sculpteurs de Cracovie, l'une dans le socle (fig. 31, 32), l'autre dans le *putto* feuillagé dont l'origine antique est évidente<sup>43</sup> (fig. 33, 34, 35).

La leçon de la sculpture romaine antique se remarque encore dans le relief de la fenêtre thermale aveugle en haut du mur du trône, qui reprend le motif décoratif végétal de l'*Ara Pacis*, et aussi dans



28. Cracovie  
panneau  
du stylobate.



29. Lorette, Santa Casa, panneau inférieur.

celle du mur au-dessus de l'autel (fig. 36) qui évoque, en réunissant le motif de l'Ara Pacis et des figures humaines, la composition du célèbre pilier antique du Vatican<sup>44</sup>. D'origine antique était également un motif caractéristique de la décoration de notre chapelle : le dauphin qui n'a pas la tête de profil comme d'habitude, mais vue de dessus (fig. 6, 37). Cette présentation très rare, que nous notons dans le chapiteau antique déjà mentionné (fig. 15), se rencontre parfois dans les œuvres de Benedetto da Rovizzano et les décorations de la Santa Casa de Lorette<sup>45</sup> (fig. 38).

Les collaborateurs de Berrecci devaient donc avoir à leur disposition à Cracovie une riche collection de dessins et de gravures concernant les détails des œuvres contemporaines et antiques : contemporaines comme la composition avec la figure feuillagée gravée par Marco Dente (fig. 40) qui a inspiré l'auteur des deux reliefs de la fenêtre thermale aveugle au-dessus du tombeau du roi<sup>46</sup> (fig. 39), antiques comme celles qu'on voit sur les dessins réunis dans le célèbre *Codex Escorialensis*. Le motif avec griffons du panneau antique qui ornait le bassin dans l'atrium de l'ancienne basilique Saint-Pierre, repris sur le mur de Cracovie<sup>47</sup> (fig. 13), semble précisément tiré d'un dessin de ce *Codex*.

Dans les sculptures décoratives de notre chapelle, on retrouve aussi l'influence des décorations du tombeau de Jules II de Michel-Ange, plus précisément de celles exécutées pendant la première phase des travaux, entre 1505 et 1506. Je pense



30. Rome, Sainte-Marie-du-Peuple, panneau du tombeau de G. Basso della Rovere.

à la tête féminine placée au-dessus du motif du candélabre<sup>48</sup> et surtout à la paire de dragons du magnifique relief du fond de l'arcade du trône<sup>49</sup> (fig. 6, 41, 42). Il faut remarquer aussi, et c'est le plus important, une certaine manière stylistique extrêmement raffinée, propre à l'atelier de Michel-Ange qui se révèle dans la fenêtre thermale aveugle dont la sculpture est la plus réussie (fig. 43, 44). Il s'agit des passages immédiats du relief le plus saillant au plus plat pour revenir à nouveau au relief saillant, lié à des passages du végétal à l'animal. Le motif de la vigne se transforme de façon presque imperceptible en un corps d'animal



31. Cracovie, panneau du stylobate.



32. Lorette, Santa Casa, panneau inférieur.

qui aussitôt change de nature et devient l'élément végétal. Au milieu de ces mutations apparaît à mi-corps un petit animal ailé caractéristique que nous retrouvons souvent parmi les autres reliefs de la chapelle. En dehors du tombeau de Jules II, ce motif est très rare<sup>50</sup> : nous le voyons à Rome dans la décoration du tombeau du cardinal Ludovico Podocataro (mort en 1504) dans l'église Sainte-Marie-du-Peuple, œuvre anonyme qui pourrait facilement être attribuée à ce sculpteur de Cracovie<sup>51</sup> (fig. 45).

Les quatre reliefs qui occupent les espaces situés entre les pendentifs et les fenêtres thermales aveugles, au-dessus des murs de l'autel, du trône et du tombeau royal méritent une attention particulière (fig. 4, 46, 48). On a récemment beaucoup discuté sur leur sens<sup>52</sup> et je suis intervenu à ce propos<sup>53</sup>. Quelle que soit la véritable signification de ces scènes mythologiques, on ne peut nier que leurs formes proviennent de l'étude des sarcophages romains représentant le thiasse marin.

Ainsi le beau groupe du Triton embrassant la Néréide (fig. 46) résulte-t-il de la réunion de deux modèles : sarcophage romain connu par le dessin de Bernardino Ciferri (fig. 47) et la célèbre fresque de la Farnésine de Raphaël<sup>54</sup>. Les autres monstres marins à double queue de poisson (fig. 48) doi-



33. Cracovie, panneau du stylobate.



34. Rome, musée du Vatican, galerie des Candélabres, socle de candélabre antique.

vent beaucoup à la figure représentée sur la gravure de Girolamo Mocetto, utilisée entre autres par le sculpteur du tombeau du cardinal Podocataro (fig. 45). La lutte corps à corps révèle également une origine raphaëlesque : le bas-relief représenté sur l'*Ecole d'Athènes*. Toutes ces sources d'inspiration, toutefois, furent profondément remaniées par le sculpteur de Cracovie dont l'originalité surprend.

#### *Le décor des parties hautes et la sculpture figurée*

Au cours de l'année 1524, quand les travaux de décoration de la partie basse de l'intérieur approchaient de leur fin, l'atelier de Berrecci se prépara à construire le tambour et la coupole de la chapelle<sup>55</sup> (fig. 1, 2). En mai de la même année, Boner établit un nouveau contrat avec les scul-

pteurs et d'autres collaborateurs indispensables, tels le maçon polonais Jan Bank. En même temps, le groupe des Italiens s'était accru par le retour des anciens collaborateurs de Berrecci absents depuis 1521, Bernardino Zanobi di Gianotis, et Giovanni Cini, et par l'arrivée d'un nouveau sculpteur originaire de Venise ou de la région, comme l'atteste son nom, Zoan, forme vénitienne de Giovanni<sup>56</sup>.

Les travaux des douze artistes, en comptant Berrecci, se poursuivirent très rapidement s'il est vrai que, vers la fin 1526, le tambour et la coupole étaient terminés avec toute la décoration, y compris la couronne et l'ange de bronze tenant la croix au-dessus du lanternon. Les modèles de ces œuvres exécutées en cuivre jaune, si appréciés à l'époque, comme ceux des deux angelots de bronze doré soutenant la couronne royale à l'intérieur (fig. 6), furent préparés par Berrecci en personne<sup>57</sup>.

Les motifs de la décoration du tambour et de la coupole répètent en grande partie ceux que nous

avons déjà vus dans les parties inférieures de la chapelle. Tout en étant un peu moins fins dans l'exécution, ils révèlent les mêmes sources artistiques. A preuve, le chapiteau avec l'aigle d'un pilastre du tambour, si voisin de celui dessiné dans le *Codex Escorialensis*, et les têtes de Méduse (fig. 26) si fréquentes dans les œuvres de l'entourage de Giuliano da Sangallo<sup>58</sup>. On peut en dire autant des panneaux décorés entre les caissons de la coupole. Le prototype formel des têtes des neuf anges qui entourent celle du Séraphin à la coupole du lanternon (fig. 49) se trouve dans la fresque de Raffaellino del Garbo à la chapelle Carafa de Santa Maria sopra Minerva<sup>59</sup>. Seule la signature de l'artiste *Bartholo Florentino Opifice*, placée à l'intérieur du cercle des neuf anges dans le voisinage immédiat du Séraphin qui symbolise Dieu, est un motif inédit dans l'art sacré de la Renaissance : elle atteste l'orgueil de l'Italien créateur de cette œuvre extraordinaire<sup>60</sup>.



35. Lorette, Santa Casa, panneau inférieur.



36. Fenêtre thermale aveugle du mur de l'autel.



37. Niche avec la statue de saint Florian (détail).



38. Lorette, Santa Casa, niche de la statue de la Sibylle Phrygienne (détail).



39. Mur au-dessus du tombeau royal (détail).



40. Marco Dente da Ravenna, gravure de grotesques.



41. Panneau au-dessus du trône.



42. Michel-Ange, panneau du tombeau de Jules II.



43. Panneau au-dessus du trône.



44. Michel-Ange, panneau du tombeau de Jules II.

Dans les années 1526-1529, on construit en marbre rouge hongrois le banc royal et le tombeau du roi (fig. 6, 58). A l'automne 1527, *cista regia est posita*<sup>61</sup>. Il manquait seulement la figure du monarque et toutes les figures de marbre des saints. De la fin de 1527 au début de 1528, le collaborateur vénitien de Berrecci, Zoan, sculpta, d'après les projets du maître, les quatre *tondi* de marbre avec les figures des évangélistes<sup>62</sup> (fig. 7, 8, 11, 12, 50). Le travail fut payé à Berrecci en sa qualité de responsable de l'ensemble de l'entreprise, mais la formation vénitienne de l'exécutant est attestée par de nombreux détails : le *tondo* avec saint Luc (fig. 8) a la même composition que celui de la chapelle Gussoni à S. Lio, réalisé par les Lombardi<sup>63</sup>, la représentation du soleil, vu de profil avec des rayons serpentins, du *tondo* de saint Jean l'Évangéliste (fig. 7) se retrouve dans un panneau de Sainte-Marie-des-Miracles décoré par les mêmes Lombardi<sup>64</sup>. Certains détails sont aussi typiquement vénitiens, comme les plis rayonnants autour des boutons du vêtement de saint Luc (fig. 8) visibles sur le *tondo* de saint Marc de la chapelle Gussoni<sup>65</sup>.

Le 6 février 1529, Berrecci fut chargé par un contrat particulier de réaliser toutes les figures manquantes. Il s'agissait d'œuvres en marbre : les deux *tondi* avec David et Salomon (fig. 9, 10), les six figures pour les niches des murs représentant les saints patrons : Pierre, Paul, Jean-Baptiste, Sigismond, Florian et Venceslas (fig. 7 à 12), la statue du roi sur le tombeau et les deux figures en grès de *David* et de *Judith* à l'extérieur de l'édifice<sup>66</sup>. Ces dernières ne se sont pas conservées jusqu'à nos jours, trop endommagées par l'humidité du climat<sup>67</sup>.

L'exécution progressa très rapidement. Toutes les figures étaient prêtes dès la fin de 1530<sup>68</sup>.



45. Le relief mythologique du mur au-dessus du tombeau.



46. Rome, Sainte-Marie-du-Peuple, relief du tombeau du cardinal Podocataro.

D'après mes recherches, encore inédites, travaillaient là les quatre artistes italiens, les meilleurs, Berrecci inclus. Celui-ci payait lui-même ses collaborateurs et surveillait certainement tout le travail<sup>69</sup>.

Zoan sculpta la statue de saint Pierre, si proche stylistiquement des *tondi* des Évangélistes : il suffit de comparer l'oreille et les mains arquées du *Saint Matthieu* et du *Saint-Pierre* (fig. 50, 51). L'empreinte vénitienne est visible sur cette dernière statue dont la tête rappelle celle du doge Nicolò Tron d'Antonio Rizzo à Santa Maria dei Frari, avec des sourcils très fournis et des rides partant du nez et des yeux<sup>70</sup>.

Un autre artiste exécuta les trois figures des saints Jean-Baptiste, Venceslas et Florian (fig. 9, 11, 12, 52, 53, 54). Tous trois ont une figure très peu ridée, une fossette tout à fait caractéristique sous le nez, la même forme de paupières, la bouche entrouverte, le bras droit plié et raccourci d'une façon qui n'est pas naturelle. On peut identifier le sculpteur avec Filippo da Fiesole, l'auteur de la partie de la décoration de la chapelle où se répète le motif d'une Gorgone, représentée aussi sur la cuirasse à l'antique de saint Florian (fig. 53).

Les deux statues sans doute les mieux réussies, *Saint Sigismond* et *Saint Paul* sont sculptées par une même main (fig. 10, 8, 55, 56). La première est le résultat d'une interprétation du *David* de Michel-Ange<sup>71</sup>, la tête barbue de la seconde (fig. 56) doit beaucoup au *Pan* antique provenant de la collection Della Valle<sup>72</sup>. Nous pouvons identifier l'auteur comme Bernardino Zanobi di Gianotis, dit Romanus.

Berrecci enfin semble être le responsable des deux *tondi* avec David et Salomon (fig. 9, 10, 57) – ce dernier avec les caractères physiognomiques du monarque commanditaire – et de la statue du roi Sigismond sur le tombeau (fig. 58). On voit là que Berrecci était un architecte et un ornementiste plutôt qu'un sculpteur de statues (*statuarius*). Mais la valeur artistique assez médiocre de la figure du roi est compensée par la fraîcheur de l'invention. La figure au repos, avec ses jambes croisées, suit des modèles antiques comme les divinités fluviales (le *Tigre* et l'*Arno* du Vatican) ou l'*Hercules cubans* (autrefois au musée Chiaramonti)<sup>73</sup>. Par contre, le songe du roi guerrier rappelle le *Scipion l'Africain* de Raphaël (1504-1505) et a comme prédécesseurs dans la sculpture funéraire les œuvres fameuses d'Andrea Sansovino à Sainte-Marie-du-Peuple (1507-1509) dont la pose caractéristique a également influencé le *Saint Jean Gualbert* de Benedetto de Rovizzano<sup>74</sup>. Pour juger de l'invention de Berrecci, il faut se rappeler que l'espace de l'arcade était à l'origine occupé uniquement par le monument du vieux roi. L'agencement avec le deuxième tombeau, celui de son fils Sigismond-Auguste, résulte des changements réalisés dans les années soixante-dix du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>. Le monument avait été complété en 1531 par le *tondo* en cuivre jaune avec la *Vierge à l'Enfant*, ouvrage tout à fait typique de Berrecci<sup>76</sup>.

La consécration solennelle de la chapelle eut lieu le 8 juin 1533, célébrée en présence du roi et de la reine Bona Sforza (avec laquelle Sigismond s'était remarié en 1518) par l'évêque de Cracovie Pierre Tomicki, humaniste et mécène connu<sup>77</sup>.

## La chapelle Sigismond dans l'histoire de la sculpture décorative

L'œuvre terminée fut admirée par tous, et pas seulement par les contemporains. *Opus*, lisons-nous dans le texte de 1543, *preclaro quodam artificio... collato lapide fabricatus est, ut non modo in Regno, sed ne in omnibus quidem terris, in quibus Maiestas eius (Sigismundi) summa cum potestate versatur, nullum perinde videndum et memorandum opus extet*<sup>78</sup>. Il n'est donc pas étonnant que sa forme architecturale soit devenue le modèle obligé pour plus de cent mausolées que les ecclésiastiques et les nobles polonais élevèrent sur une grande partie du territoire jusqu'à la seconde moitié du dix-septième siècle<sup>79</sup>. Il en est de même pour le type du tombeau avec le guerrier dormant, répété pendant presque deux siècles<sup>80</sup>. La décoration à grotesques aussi eut une grande influence sur l'art du pays et pas seulement à l'époque de la Renaissance. Les formes décoratives de la chapelle par exemple étaient bien connues des stucateurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qui exécutèrent la somptueuse décoration intérieure de l'église Saints Pierre et Paul à Vilnius, la lointaine capitale de la Lituanie<sup>81</sup>.

Comment se présente, à la lumière de la critique moderne, la place de cette œuvre éminente



47. Fragment de sarcophage antique, dessin de B. Ciferri, Eton College, Topham Collection, B.m.4.1. (by kind permission of the Eton College Librarian).



48. Relief mythologique du mur au-dessus du trône.



49. Signature de Berrecci dans la coupole.



50. Tondo de saint Mattieu.

dans l'ensemble de l'art de la Renaissance italienne et européenne? Avant tout, il faut mettre l'accent sur ce qui distingue la chapelle de Cracovie des autres chapelles funéraires plus ou moins contemporaines, de même type, à plan central et coupole à caissons, comme la chapelle Chigi à Rome (1512-1520), la chapelle Caracciolo di Vico à Naples (1516-1520), la chapelle Médicis à Florence (1524-1534) ou la chapelle du cardinal Bakócz à Esztergom en Hongrie (1506-1519). L'œuvre de Berrecci se singularise avant tout par l'exubérance de la décoration intérieure. La tendance à recouvrir les murs de sculptures décoratives provient de l'art toscan de la fin du Quattrocento; elle s'est développée au début du Cinquecento dans des œuvres imposantes comme la chapelle Carafa (le *Succorpo*) de la cathédrale de Naples (1498-1506) ou la façade extérieure de la bibliothèque Piccolomini à Sienne (ca. 1509), et trouve à Cracovie sa réalisation la plus monumentale.

Le style des décorations de Berrecci diffère toutefois de celui des œuvres que nous venons de citer. On le remarque dans le répertoire plus riche des motifs où les éléments figuratifs et zoomorphes jouent un rôle important, dans la tendance à ne pas répéter sur des panneaux semblables les mêmes schémas décoratifs, dans l'usage du relief plus saillant, avec de temps en temps des morceaux sculp-



51. Saint Pierre.



52. Saint Jean-Baptiste.



53. Saint Florian.



54. Saint Venceslas.



57. Tondo de Salomon.



55. Saint Sigismund.



56. Saint Paul.

tés presque en ronde bosse. La décoration de Cracovie suit ainsi l'art de Benedetto da Rovizzano à Florence et à Lorette et se rapproche des œuvres plus ou moins contemporaines de sculpteurs comme Antonello Gagini à Palerme (la tribune de la cathédrale, 1507-1511), Simone di Michele Cioli da Settignano à Sienne (l'autel de Fontegiusta, 1509-1517) et à Orvieto (les autels des Rois Mages et de la Visitation dans la cathédrale, 1528-1554), Stagio Stagi à Pise (les autels de saint Blaise et des Martyrs dans la cathédrale, 1523-1527 et 1535-1536) ou enfin Agostino Busti dit le Bambaja à Milan (les décorations du tombeau de Gaston de Foix, 1516-1521).

Les créations les plus monumentales de ce courant stylistique comme le mausolée de saint Jean Gualbert, le tombeau de Gaston de Foix ou la tribune de la cathédrale de Palerme sont restées inachevées ou ont été démembrées et dispersées. C'est pourquoi la chapelle de Cracovie, malgré les regrettables transformations de la fin du Cinquecento et les restaurations des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, reste aujourd'hui le témoin le plus remarquable du courant décoratif dans la sculpture monumentale italienne des débuts du Cinquecento. Ses parties les mieux réussies sont proches des premières sculptures du monument de Jules II et l'ouvrage entier révèle, dans le choix des modèles et des schémas de composition, une extraordinaire tendance à s'inspirer de l'Antiquité.

Cette tendance fut déterminée par la volonté claire du commanditaire qui voulait construire un mausolée à l'antique – comme le prouve également l'extrême complexité du programme<sup>82</sup> où les thèmes chrétiens et dynastiques sont associés à des



58. Tombeau du roi Sigismund I<sup>er</sup>.

idées eschatologiques, philosophiques et morales empreintes d'antiprotestantisme sous une enveloppe résolument « païenne »<sup>83</sup>. Par là, la chapelle de Cracovie, expression de la culture humaniste de la cour polonaise, se rapproche des œuvres sculptées de la Renaissance marquées de néo-paganisme comme les monuments funéraires des érudits Marcantonio et Girolamo della Torre à Vérone (après 1511, par Andrea Riccio) et Lancino Curzio à Milan (ca. 1514, par le Bambaia).

C'est ce programme complexe, profondément repensé par les commanditaires du pays, allié aux hautes qualités formelles du travail des sculpteurs italiens, qui fait l'originalité de l'œuvre et lui réserve une place éminente dans l'art de la Renaissance en Europe.

Traduit de l'italien  
par Nadine Blamoutier

#### NOTES

1. Pour la bibliographie jusqu'en 1984, voir L. Kalinowski, « Die Sigismundkapelle im Waweldom zu Krakau », dans *Polen im Zeitalter der Jagiellonen, 1386-1572*, Schallaburg, 1986, pp. 135-136. Les études postérieures seront indiquées dans les notes.
2. A. Franaszek, B. Przybyszewski, *Kaplica Zygmuntowska. Materiały źródłowe, 1517-1977*, Cracovie, 1991, p. 3.
3. Cf. H. Kozakiewiczowa, « Mecenat Jana Laskiego », avec résumé : « Le mécénat de Jean Laski », (in) *Biuletyn Historii Sztu-*

- ki, vol. 23, 1961, p. 4 ; J. Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Oxford, 1976, p. 35. Sur la chapelle Bakócz : J. Balogh, « La cappella Bakócz di Esztergom », dans *Acta Historiae Artium*, vol. 3, 1956, pp. 118-156, et M. Horler, *The Bakócz Chapel of Esztergom Cathedral*, Budapest, 1987.
4. Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 3.
5. Sur la personnalité du roi et sa formation intellectuelle et artistique : voir S. Komornicki dans *Kultura staropolska*, Cracovie, 1932, pp. 542-575 ; A. Bochnak, « Mecenat Zygmunta Starogo w zakresie rzemiosła artystycznego », avec résumé : « Le roi Sigismund I<sup>er</sup>, mécène de l'artisanat artistique », dans *Studia do dziejów Wawelu*, vol. 2, 1960, pp. 131-301 ; S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Varsovie, 1981, pp. 95-149.
6. Cf. l'inscription sur l'extérieur de l'édifice citée par S. Komornicki, « Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu, 1517-1533 », dans *Rocznik Krakowski*, vol. 23, 1932, p. 116.
7. *Monumenta Poloniae Historica*, vol. 3, Lwów, 1878, p. 114.
8. S. Mossakowski, « Proweniencja artystyczna twórczości Bartłomieja Berreccio w świetle dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej », dans *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 47, 1986, pp. 165-191 ; *Id.*, « Antique and Renaissance Models of the *Porta Triumphalis* in the King Sigismund Chapel in Cracow », dans *Polish Art Studies*, vol. 12, 1991, pp. 27-36 ; *Id.*, « L'ordine composito della cappella del re Sigismondo a Cracovia » dans *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1992, pp. 299-310.
9. G. Vasari, *Les vies...*, éd. A. Chastel, vol. 7, Paris, 1984, p. 19.
10. Florence, Archivio di Stato, Conventi Soppressi 260, livre 177, Debitori e Creditori al 1512, fol. 153 r., 172 r. et v. ; Mossakowski, « Proweniencja », *op. cit.*, pp. 182-183, note 201. Cf. G. Gentilini, A. Natali, « Il sepolcro di San Giovanni Gualberto », dans : *Arte e storia in San Michele a San Salvi*, Florence, 1979, p. 42, note 6 ; Vasari *ed. cit.*, vol. 5, p. 326.
11. H. Huntley, *Andrea Sansovino, Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Cambridge, Mass., 1935, p. 96, fig. 69.

12. Florence, Offices, A-2193. Cf. M. Licht, *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Florence, 1984, pp. 148-149, fig. 93 (notice 87) ; Mossakowski, « Proweniencja », *op. cit.*, p. 176, fig. 50.
13. Mossakowski, « Proweniencja », *op. cit.*, pp. 176-177, fig. 53-54. Cf. P. Morselli, G. Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato*, Florence, 1982, pp. 71-72, 123, fig. 46.
14. Pour la chronologie de cette œuvre, cf. M. Lisner, « Andrea Sansovino, und die Sakramentskapelle des Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 50, 1987, p. 212-213, 262-264.
15. Florence, Offices, Orn. 570 (plume, papier blanc, 200 × 220 mm), *recto* : l'autel avec la figure de saint Christophe, daté 1505, *verso* : le groupe du Triton avec la Néréide (stylistiquement voisin des autres dessins de Rovezzano : Offices Orn. 663 et Esp. 1541).
16. Cf. Białostocki, *op. cit.*, pp. 9-11, 18-20, fig. 16, 52, 53, 55 ; A. Fischinger, « Grabdenkmal des Königs Johann Albrecht 1502-1503 », dans : *Polen im Zeitalter der Jagiellonen*, *op. cit.*, pp. 139-141 ; *Id.*, « Palac króla Aleksandra na Wawelu », avec résumé : « King Alexander's Palace at Wawel », dans *Rocznik Krakowski*, vol. 56, 1990, pp. 79-93.
17. Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 3.
18. B. Przybyszewski, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu, 1516-1525*, Cracovie, 1970, pp. XIII-XVII, 72-74.
19. A. Theiner, *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae... ex tabulariis Vaticanis*, vol. 2, 1410-1572, Rome, 1861, pp. 394-395 (n° 409).
20. Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 5 ; Komornicki, *op. cit.*, p. 116, fig. 3.
21. Przybyszewski, *op. cit.* pp. XV, 73.
22. Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 6.
23. Przybyszewski, *op. cit.*, pp. XV, 164 ; Komornicki, *op. cit.*, p. 60, pl. I ; Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 6.
24. A. Chmiel, *Wawel. Materiały archiwalne do budowy zamku*, Cracovie, 1913, pp. 49-50, 56 ; Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 12.
25. A. Krzycki, *Carmina*, éd. K. Morawski, Cracovie, 1888, p. 33.
26. Il y avait : Giovanni di Koszyce (jusqu'en mai 1523), Giovanni Soli (jusqu'en mars 1523), Nicolò Castiglione, Antonio da Fiesole, Guglielmo da Firenze et Michele (tous les quatre jusqu'en avril 1524) et Raffaello da Firenze (jusqu'en avril 1523).
27. A l'intérieur de la chapelle ne sont pas d'origine : la plus grande partie des reliefs de la zone inférieure et une partie de la décoration des piliers (mais non leurs chapiteaux). Plus précisément : la paire des piliers angulaires du nord-est (fig. 14, 7), la partie supérieure des piliers qui encadrent l'autel (fig. 7, 8), la partie inférieure des piliers angulaires du sud-est (fig. 8, 9), la partie inférieure du pilier à gauche de la figure de saint Florian (fig. 11) et la partie inférieure du pilier à droite de l'entrée (fig. 14). Pour une explication plus détaillée, cf. S. Mossakowski, « Zmiany kamiennych dekoracji rzeźbiarskiej kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze krakowskiej w XVIII i XIX w. », avec résumé : « Changes in the sculpted stone decoration of the Sigismund Chapel at Cracow Cathedral in the 18 th. and 19 th centuries », dans *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, vol. 31, 1986, pp. 223-277. Les reliefs non originaux, comme aussi les ajouts postérieurs à la décoration de la chapelle (les tombeaux du roi Sigismund Auguste et de la reine Anne) n'entrent pas dans le cadre de notre étude et les photographies reproduites ont été choisies de façon à montrer uniquement l'œuvre originale du début du XVI<sup>e</sup> siècle.
28. J'ai tenté de déterminer ces groupes dans une étude qui va être prochainement publiée.
29. Mossakowski, « Proweniencja », *op. cit.*, p. 170, pl. 17-20. Cf. G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Rome, 1963, pp. 96-99, pl. 26-a, 28-a-d ; C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424*, Leipzig, 1910, p. 19 (fol. 10 v.) ; A. Tönnemann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, 1983, p. 50-51, 112-113, fig. 52-53, 186.
30. Mossakowski, « Proweniencja », *op. cit.*, p. 171-172, fig. 26 31. Cf. E. Luporini, *Benedetto da Rovezzano. Scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milan, 1964, p. 101-104, fig. 4, 12 ; E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin, 1962, pp. 3, 147, 158-160, 168-169 (notices 385 et 408), fig. 751-761, 795-797 ; L. Guerrini, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Rome, 1971, p. 69-70, pl. XIII, 1-2.

31. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 172-173, fig. 32-34; cf. Pampaloni, *op. cit.*, pl. 26-D; A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 4, Florence, 1919, p. 103, pl. 337, fig. 568; Von Mercklin, *op. cit.*, p. 71, 77 (notice 192), fig. 365.
32. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 173, fig. 37-38. Cf. Luporini, *op. cit.*, p. 46, 101-102, fig. 7-9; Pampaloni, *op. cit.*, pl. 27-b.
33. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 174-175, fig. 43-45. Cf. Morselli, Corti, *op. cit.*, p. 38, fig. 22, 24, 27; Bartoli, *op. cit.*, vol. 2, 1915, pl. 183, fig. 318; Von Mercklin, *op. cit.*, p. 2, 251-252 (notice 610) fig. 1179-1180.
34. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 173-174; fig. 39-42. Cf. Von Mercklin, *op. cit.*, pp. 71, 77 (notice 192), fig. 365; Luporini, *op. cit.*, fig. 26; Morselli, Corti, *op. cit.*, p. 56-57, 97-99, 101-102; S. Bardazzi, E. Castellani, P. Gurrieri, *Santa Maria delle Carceri à Prato*, Prato, 1978, p. 133, fig. 182-183, 190; Pampaloni, *op. cit.*, pl. 27-c.
35. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 169-170, fig. 13-16. Cf. Von Mercklin, *op. cit.*, p. 201, 23, 205 (notices 494, 496-497), fig. 943, 945, 947-950, 954.
36. Mossakowski, «Antique and Renaissance Models», *op. cit.*, p. 29-30, fig. 2-5. Cf. P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. Handbook of Sources*, Londres, 1986, p. 227-228, fig. 195-A; S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rome, 1985, pp. 53-59; P.N. Pagliara in *Raffaello architetto*, Milan, 1984, p. 417 (notice 3.2.3).
37. Mossakowski, «Antique and Renaissance Models», *op. cit.*, p. 32-33, fig. 10-13. Cf. Bober, Rubinstein, *op. cit.*, p. 206, fig. 175; J.W. Crous, «Florentiner Waffenfeiler und Armilustrum» in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 48, 1933, p. 1-119.
38. Mossakowski, «Antique and Renaissance Models», *op. cit.*, p. 33-34, fig. 3, 11-a, 14-15. Cf. G. Ch. Picard, *Les trophées romains, contribution à l'art triomphal de Rome*, Paris, 1957, p. 349-352; A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, Londres, 1938-1948, vol. 5, p. 255, vol. 7, pl. 834 (4).
39. Mossakowski, «Antique and Renaissance Models», *op. cit.*, p. 34, fig. 10, 16, 17. Cf. Bober, Rubinstein, *op. cit.*, p. 205-206, pl. 174-B-C; H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienne, 1905-1906, p. 117-118 (fol. 44 v.).
40. Mossakowski, «Antique and Renaissance Models», *op. cit.*, pp. 28-29, fig. 7-9. Cf. A. Luchs, «A relief by Benedetto da Rovezzano in the National Gallery of Art in Washington», dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 18, 1974, p. 365, fig. 3; Bober, Rubinstein, *op. cit.*, p. 94, 163, fig. 57-A, 128.
41. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 185, (notes 219-120), fig. 82-85. Cf. Pampaloni, *op. cit.*, pl. 27-d; Bardazzi, Castellani, Gurrieri, *op. cit.*, p. 210, fig. 279; K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, New York - Londres, 1977, p. 287, fig. 182.
42. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 184-185, fig. 77-79. Cf. Luporini, *op. cit.*, fig. 98; Weil-Garris, *op. cit.*, fig. 96.
43. S. Mossakowski, «Lisciasty chłopiec» – motyw antyczny w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej i jego geneza», dans *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 17, 1988, p. 105-119; Id., «Proweniencja», *op. cit.*, p. 178, 185, fig. 57-60, 80-81. Cf. Weil-Garris, *op. cit.*, p. 279, 281, fig. 92-93, 100.
44. S. Mossakowski, «Antyczne i renesansowe wzory motywu Arae Pacis Augustae w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej», dans *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Varsovie, 1986, p. 381-396, fig. 1, 4, 5, 7.
45. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 185-186, fig. 29, 86-89. Cf. Guerrini, *op. cit.*, pl. XIII-1-2; Luporini, *op. cit.*, p. 122-123, fig. 86, 88; Weil-Garris, *op. cit.*, p. 287, fig. 178.
46. Mossakowski, «Lisciasty chłopiec», *op. cit.*, p. 113-115, fig. 11-12; Id., «Proweniencja», *op. cit.*, p. 190, fig. 113-114. Cf. K. Oberhuber «The Works of Marcantonio Raimondi and his School», dans *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, New York, 1978, p. 240 (notice 557-392).
47. Mossakowski, «Antyczne i renesansowe wzory motywu Arae Pacis», *op. cit.*, p. 390-393, fig. 7-11; Id., «Proweniencja», *op. cit.*, p. 180, fig. 69-71, 65-66. Cf. Egger, *op. cit.*, p. 72, 142, 145 (fol. 11 v., 59 r., 62 r.).
48. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 188, fig. 98-99. Cf. C. de Tolnay, *Michelangelo* (vol. 4). *The Tomb of Julius II*, Princeton, 1954, p. 12, 93, fig. 68.
49. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, pp. 187-188, fig. 90-91. Cf. Tolnay, *op. cit.*, p. 12, fig. 62, et pour la datation du panneau romain: H.W. Kruff, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Munich, 1980, p. 13-14, 19, 72, fig. 2-3.
50. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 188-189, fig. 90-91, 100-104. Cf. Tolnay, *op. cit.*, fig. 62, 68-69, 77-80; Kruff, *op. cit.*, fig. 157.
51. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 189, fig. 105. Cf. E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Rome, 1976, p. 48, fig. 55.
52. Ces reliefs étaient considérés par certains auteurs comme un motif profane, sans lien avec le contenu sacré de la chapelle, utilisé ici dans un esprit de liberté et avec le désir d'unir *sacrum* et *profanum*, (A. Bochnak, *Kaplica Zygmuntońska*, Varsovie, 1953, p. 14; L. Kalinowski, «Tresci artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej», avec résumé: «L'étude des idées artistiques et directrices de la chapelle du roi Sigismond dans la cathédrale du Wawel à Cracovie», dans *Studia do Dziejów Wawelu*, vol. 2, 1960, p. 99-117, 127-129; Id., «Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntońskiej», dans *Speculum artis. Tresci dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Varsovie, 1989, p. 577-600; E. Potkowski, «Motywy antyczne w sztuce renesansowej XVI wieku w Polsce», dans *Meander*, vol. 15, 1960, pp. 352-353; L. Kalinowski, «Motywy antyczne w dekoracji Kaplicy Zygmuntońskiej», avec résumé: «Les motifs antiques dans la décoration de la chapelle de Sigismond», dans *Folia historiae artium*, vol. 12, 1976, p. 67-94. D'autres auteurs tentent d'expliquer cette décoration à la lumière de la symbolique des sarcophages antiques avec le thiasse marin, (image du paradis). (J. Białostocki, «The See-Thiasos in Renaissance Sepulchral Art», dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60 th birthday*, Londres-New York, 1967, p. 69-74; Id., *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland*, Oxford, 1976, p. 39-43). Ou bien ils voient dans cette scène une représentation de l'élément aquatique, parmi les trois autres éléments du cosmos néoplatonicien (K. Targosz, «The Sigismund Chapel as a Neo-Platonic Model of the Universe», dans *Polish Art Studies*, vol. 8, 1987, p. 24-27; Id., «Kaplica Zygmuntońska jako neoplatonicki model świata», avec résumé: «La chapelle de Sigismond en tant que modèle néoplatonicien du monde», dans *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 47, 1986, p. 131-163).
53. M'appuyant sur des textes provenant du milieu de la cour de Cracovie j'ai essayé de prouver que le langage laïque humaniste de cette décoration a été utilisé pour exprimer un contenu religieux: la lutte du bien et du mal conçue comme une allusion au conflit entre l'orthodoxie catholique et l'hérésie protestante existant dans les villes polonaises avec la nombreuse minorité allemande (S. Mossakowski, «La décoration mitologique della Cappella del re Sigismondo I», dans *Italia, Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna*, a cura di V. Branca et S. Gracioti, Florence, 1980, pp. 271-287, fig. 16-21; Id., «Il concetto etnogenetico particolare riflesso nella decorazione della Cappella del re Sigismondo», dans *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, a cura di V. Branca et S. Gracioti, Florence, 1986, p. 253-262, fig. 30-41; Id., «O niektórych przedstawieniach mitologicznych w Kaplicy Zygmuntońskiej post scriptum», dans *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 46, 1984, p. 333-344). Sur les autres aspects iconographiques de la chapelle, religieux-philosophique et politico-dynastique, voir, outre les études déjà citées de L. Kalinowski et K. Targosz, J. Kowalczyk, «Triumph i sława wojenna «all'antica» w Polsce w XVI w.», dans *Renesans. Sztuka i ideologia*, Varsovie, 1976, p. 305-315; M. Morka, «The Political Meaning of the Sigismund Chapel», dans *Polish Art Studies*, vol. 10, 1990, p. 21-33.
54. Cf. S. Mossakowski, «The Antique Source of Raphael's «Triton and a Nereid» in the Villa Farnesina and Related Representations», dans *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Varsovie, 1990, p. 47-49, fig. 15-20; Id., «Proweniencja», p. 190, fig. 108-110.
55. Cf. Chmiel, *op. cit.*, p. 35, 36, 49, 50, 53, 61.
56. Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 13; Komornicki, *op. cit.*, pl. I.
57. P. Popiel, «Czynności artystyczne na dworze Zygmunta Wiedle zapisów Seweryna Bonera, dans *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, vol. 1-3, 1879, p. 67-69; Chmiel, *op. cit.*, p. 61, 67-68, 90-93, 95; Komornicki, *op. cit.*, p. 72; Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 25-29.
58. Mossakowski, «Proweniencja», *op. cit.*, p. 173, 185, fig. 35, 36, 82, 83.
59. Cf. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leyde, 1969, p. 85, fig. 132.
60. Kalinowski, «Tresci artystyczne i ideowe», *op. cit.*, p. 106-117.
61. Popiel, *op. cit.*, p. 69; Komornicki, *op. cit.*, p. 71, 72, 74, 78; Chmiel, *op. cit.*, p. 118.
62. Popiel, *op. cit.*, p. 68; Komornicki, *op. cit.*, p. 71. Pour l'attribution du travail à ce collaborateur vénitien de Berrecci, comme pour toutes les attributions suivantes, cf. S. Mossakowski, «Chi ha scolpito le figure di marmo alla Cappella del re Sigismondo I?» (en cours d'édition).
63. Photo O. Böhm (Venise) n° 13206.
64. Photo O. Böhm, n° 12823.
65. Photo O. Böhm, n° 13207.
66. Komornicki, *op. cit.*, p. 117-118.
67. Chmiel, *op. cit.*, p. 142-157 (l'année 1530); Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 57 (les années 1591-1592); Kalinowski, «Tresci artystyczne i ideowe», *op. cit.*, p. 6; J. Przala, «Nieznana rzeźba z warsztatu Berrecciowego w Grodzisku», dans *Studia do Dziejów Wawelu*, vol. 3, 1968, p. 455-461.
68. Chmiel, *op. cit.*, p. 142, 157; Komornicki, *op. cit.*, p. 76-77.
69. C'est-à-dire: le Vénitien Zoan, Filippo da Fiesole, Bernardino Zanobi de Gianotis appelé Romanus et le maître Berrecci.
70. Cf. A. Markham-Schulz, *Antonio Rizzo, Sculptor and Architect*, Princeton, 1983, p. 52-53, 171-177, fig. 65, 68, 69.
71. T. Dobrowski, «Posag sw. Zygmunta w Kaplicy Zygmuntońskiej», dans *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki*, vol. 9, 1971, p. 32-34.
72. S. Mossakowski, «I Pan di Della Valle e la loro fortuna a Cracovia», dans *Festschrift Michat Bristiger* (sous presse). Cf. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Londres, 1982, p. 301-303, fig. 159; Bober, Rubinstein, *op. cit.*, p. 109-111, fig. 75.
73. Cf. R.M. Gais, «Some Problems of River-God Iconography», dans *American Journal of Archaeology*, vol. 82, 1978, p. 355-370; *Raffaello in Vaticano*, Milan, 1984, pp. 100-101 (notice 61); Bober, Rubinstein, *op. cit.*, p. 99-101, 168-169, fig. 64, 133.
74. A. Natali, «Giovanni Caccini «eccellente nel restaurare». Une hypothèse de restitution à Benedetto da Rovezzano», dans *Paragone*, Arte, 25 (491), Janvier 1991, p. 3-14; M. Zlat, «Lezace figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.», dans *Tresci dzieła sztuki*, Varsovie, 1969, p. 104-112; A. Parronchi, «I due doppi sepolchri del cardinale Armellini», dans *Opere giovanili di Michelangelo*, vol. 2, Florence, 1975, p. 235-280; Białostocki, *The art of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 52-53; A. Fischinger, «Ze studiów nad rzeźbą figuralną Kaplicy Zygmuntońskiej. Pomnik Króla Zygmunta I», dans *Studia do Dziejów Wawelu*, vol. 4, 1978, p. 230-237.
75. A. Fischinger, «Grabdenkmäler der Könige aus der Dynastie der Jagiellonen im Dom auf dem Wawel in Krakau», dans *Polen im Zeitalter der Jagiellonen*, *op. cit.*, p. 141-146.
76. Komornicki, *op. cit.*, p. 72.
77. *Monumenta Poloniae Historica*, *op. cit.*, p. 97; Chmiel, *op. cit.*, p. 197.
78. Kalinowski, «Tresci artystyczne i ideowe», *op. cit.*, p. 89-90; Franaszek, Przybyszewski, *op. cit.*, p. 33.
79. J.Z. Lozinski, *Grobowe kaplice kopulowe w Polsce 1520-1620*, Varsovie, 1973; Id., «Die zentralen Grabkapellen in Polen (1520-1650)», dans *Actes Congrès Budapest*, 1969, Budapest, 1972, p. 667-676.
80. Białostocki, *The Art of the Renaissance*, *op. cit.*, p. 52-58.
81. Cf. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel'600*, Agno-Lugano, 1983, p. 150-156, fig. 156.
82. Cf. *supra* les notes 52-53.
83. Il s'agit de la signification, si discutée entre chercheurs, des reliefs mythologiques qui occupent les espaces situés entre les pendentifs et l'arcade sous le tambour de la coupole (fig. 4, 45, 47).