

송 미 숙 교수지도  
석사학위 청구논문

로지에 반 데어 바이덴 Rogier van der Weyden 의  
<성모를 그리는 성 루가> 연구

2006

성신여자대학교 대학원

미술사학과

홍 태 연

로지에 반 데어 바이덴 Rogier van der Weyden 의  
<성모를 그리는 성 루가> 연구

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

홍 태 연

# 인 준 서

홍태연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 로지에 반 데어 바이덴 Rogier van der Weyden(c. 1399/1400-1464)의 <성모를 그리는 성 루가>에 관한 연구이다. 성 루가는 주로 신약성경에 나오는 네 명의 복음사가 중 한 명으로 알려져 있지만 비잔틴 전승에는 성 루가가 성모의 초상을 처음으로 그렸다는 전설이 있어 그의 또 다른 직업이 화가였음이 전해지고 있다. 이와 같은 전승을 바탕으로 중세의 몇몇 화가들은, 성모의 초상을 그리고 있는 모습으로 등장하는 화가로서의 성 루가를 채식필사본의 형태로 묘사하곤 했다.

그러나 로지에가 그린 <성모를 그리는 성 루가>는 현존하는 북유럽 최초의 패널화라는 회화매체상의 차이점뿐만 아니라 묘사된 성 루가도 이전의 모습과는 전혀 달라 단연 주목된다. 이 그림에서 모델인 성모자를 눈앞에 두고 ‘스케치’를 하고 있는 성 루가의 모습은 로지에가 화가라는 직업의 정체성과 위상에 대해서 숙고한 흔적을 보여준다. 이 점은 이 그림과 공간구성 방식이 동일하여 종종 비교되는 안 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>와도 전적으로 구별된다. 또한 이 그림에서 묘사된 성 루가의 얼굴에는 로지에의 자화상이 삽입되어 있는데 이는 당시 로지에가 자신의 화가로서의 위상과 직업적 정체성을 성인인 루가의 모습을 빌어 제시하고자 했던 의도로 해석해 볼 수 있어 그의 자의식을 읽을 수 있다.

이와 같이 로지에가 이 그림에 자신의 화가로서의 위상과 화가라는 직업의 정체성에 대해서 표현할 수 있었던 것은 그가 처해있던 당시 시대상에 기인함이 분명할 것이다. 한 사람을 둘러싼 다양한 정치, 사회, 경제, 문화적 배경은 그 당사자의 자의적인 의도여부를 떠나 그가 그와 같은 배경에 존재하는 한 그에게 직, 간접적으로 영향을 주기 마련이기 때문이다.

따라서 본 논문에서는 로지에가 그의 <성모를 그리는 성 루가>에 화가로

서의 자신의 위상과 화가라는 직업의 정체성을 숙고할 수 있었던 것은 그가 처한 당시의 시대적 배경에 기인한 결과임을 전제로 하여 본론의 첫 번째 장에서는 당시의 시대적 배경을 다양한 각도에서 살펴보았다. 이어서 그와 같은 시대적 배경 속에서 로지에가 화가로서 어떠한 생애를 살았는지에 대해서도 알아보았다. 이와 같은 로지에의 화가로서의 생애 전반에 대해 살펴보는 일은 그 당시의 시대적 환경 속에서 로지에 라는 화가 개인이 겪었을 다양한 사건들뿐만 아니라 그의 전 생애에 걸친 작품들을 살펴볼 수 있게 하여 그를, 더 나아가서는 본 논문의 주제를 이해하는데 중요한 계기가 되었다. 두 번째 장에서는 먼저 화가로서 등장하는 성 루가 그림의 역사를 살펴보았다. 그리고 이 그림에 드러나는 그의 화가로서의 자기인식을 고찰해 보는 과정을 통해 이 그림의 미술사적 의의를 살펴보았다. 또한 중세 후기에 대두되어 로지에가 살았던 시대에 중요한 화두로 떠오른 근대적 신심 Devotio Moderna이라는 새로운 신앙에 대한 개념과 그것이 성모 마리아 도상에, 또한 로지에의 <성모를 그리는 성 루가>를 비롯한 시각매체에 어떤 식으로 표현되었는지에 대해서도 살펴보았다. 이를 바탕으로 두 번째 장에서는 로지에의 <성모를 그리는 성 루가>에서 드러나는 로지에만의 묘사 방식의 이중성을 살펴보았다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 로지에 반 데어 바이덴 회화의 형성배경 .....	10
1. 시대적 배경 .....	10
1) 황금시대: 선량공 필립의 치세 .....	10
2) 새로운 계층의 대두 .....	20
2. 생애 및 작품세계 .....	27
III. 로지에 반 데어 바이덴의<성모를 그리는 성 루가> .....	39
1. 로지에의 화가-성 루가 .....	39
1) 화가-성 루가 그림의 역사와 전통 .....	39
2) 화가의 신분의 상승과 자의식의 표명 .....	46
2. 성모 이미지의 변화 :	
신의 어머니에서 만인의 어머니로 .....	56
3. 사실주의와 숨겨진 상징주의 .....	66
IV. 결론 .....	74

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

## 도판 목록

- 도판1. 로지에, <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, c.1435 oil and tempera on panel, 137.7× 110.8cm, Museum of Fine Arts, Boston.
- 도판2. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, oil on canvas transferred from wood, 102.5×108.5cm, Alte Pinakothek, Munich.
- 도판3. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, c.1450, oil on oak panel, 138× 110cm, Geoeninge Museum, Bruges.
- 도판4. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, oil on oak panel, 133× 107cm, The Hermitage, St. Petersburg.
- 도판5. 얀 반 아이크, <롤랭 재상의 마돈나 The Virgin of Chancellor Rolin>, 1433-34, oil on wood, 66×62cm, Musée 여 Louvre, Paris.
- 도판6. 도판1의 세부
- 도판7. 도판5의 세부
- 도판8. 도판1의 세부
- 도판9. 로지에 공방, <수태고지 세폭 제단화 Annunciation Triptych> c.1440(?), oil on oak panel, central panel, 86×92cm, wings each, 87×36.5cm, Louvre, Paris, (central panel), Galleria Saraucula Turin (wing). 의 세부
- 도판10. 자끄 르 부끄, <로지에 반 데어 바이덴의 초상 Portrait of Rogier van der Weyden>, c.1567, drawing, From the Recueil d' Arras, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 266,

fol. 276.

도판11. 도판1의 세부

도판12. 로지에, <선량공 필립의 초상 Portrait of Philip the Good>, c.1520, oil on oak panel, 29×21cm, Staatliche Museum zu Berlin.

도판13. 로지에, <선량공 필립의 초상 Portrait of the Philip the Good>, oil on wood, 31×23cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

도판14. 로지에, <헤노 연대기 첫 번째 페이지 First page of Chroniques de Hainaut>, 1448, opaque paint, gold, and pen, ink on parchment, 44×31cm, Bibliothèque Royal de Belgique, Brussels.

도판15. 도판14의 세부.

도판16. 얀 반 아이크, <아르놀피니 부부의 초상 Portrait of Giovanni Arnolfini and his wife>, 1434, oil on oak, 82×60cm, National Gallery, London.

도판17. 도판16의 세부.

도판18. 도판5의 세부.

도판19. 로지에, <본느 제단화 외부패널 Beaune Altarpiece exterior without the upper wings>, c.1450, oil on oak panel, partially transferred to canvas, lower inner wings each 137.5×54.5cm, lower outer wings each 137.5×82cm(with frames), Musée Hôtel-Dieu, Beaune.

도판20. 도판19의 세부.

도판21. 로지에, <십자가의 강하 Deposition>, c.1435, oil on oak panel, 220×262cm, Museo del Prado, Madrid.

- 도판22. 도판21의 세부.
- 도판23. 도판21의 세부
- 도판24. 도판21의 세부.
- 도판25. 도판21의 세부.
- 도판26. 로베르 캉팡, <성녀 베로니카 St. Veronica>, c.1410, oil on wood, 151×61cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt
- 도판27. 로지에, <정의의 장면 Trajan and Herkinbold Tapestry, copy after the painted Scenes of Justice of Rogier van der Weyden>, before 1461, wool, silk, gold thread, 460×1050cm Bernisches Historisches Museum, Berne.
- 도판28. 로지에 공방, <그리스도의 매장 Lamentation of Christ> c.1465, oil on oak panel, 35.5×45cm, The National Gallery, London.
- 도판29. 로지에 공방, <성 휴버트의 발굴 Exhumation St. Hubert>, c.1437-1440, oil on oak panel, 88×81cm, The National Gallery, London.
- 도판30. 로지에, <미라플로레스 제단화 Miraflores Altarpiece>, c.1440, oil on oak panel, each panel 71×43cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
- 도판31. 도판30의 왼쪽패널.
- 도판32. 도판30의 중앙패널.
- 도판33. 도판30의 오른쪽 패널.
- 도판34. 로지에, <붉은 옷을 입은 성모 Madonna in Red also as the Durán Madonna>, c.1440, oil on wooden panel, 100×52cm, Prado, Madrid.

- 도판35. 도판33의 세부.
- 도판36. 로지에, <블라들린 세폭 제단화 Pierre Bladelin Triptych>의 세부, 1445-50, oil on wood, 91×89cm, Staatliche Museen, Berlin.
- 도판37. 로지에 공방, <여인의 초상 Portrait of Lady>, c.1465, oil on oak panel, 37×27.1cm, The National Gallery, London.
- 도판38. 로지에, <여인의 초상 Portrait of Lady>, c.1460, oil on oak panel, 34×25.5cm, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington.
- 도판39. 로지에, <남자의 초상 Portrait of Man>, c.1500(?), oil on panel, 75×50cm, Koninkijk Museum voor Schone Kunston, Antwerp.
- 도판40. 로지에, <메디치 마돈나 Medici Madonna>, c. 1460, oil on oak panel, 61,7×46.1cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.
- 도판41. 로지에 공방, <아베그 세폭 제단화 Abegs Triptych>, c.1445, oil on oak panel, middle panel, 102×70.5cm, wing each 103×31cm, Abegg-Stiftung, Kiggisberg, near Berne.
- 도판42. 로지에, <그리스도의 매장 Entombment of Christ>, c.1460, oil on oak panel, 110×96cm, Uffizi, Florence.
- 도판43. 프라 안젤리코, <그리스도의 매장 Entombment of Christ>, c.1440, tempera on poplar panel, 37.9×46.4cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.
- 도판44. 로지에 공방, <수태고지 세폭 제단화 Annunciation Triptych> c.1440(?), oil on oak panel, central panel, 86×92cm, wings

each, 87×36.5cm, Louvre, Paris, (central panel), Galleria  
Saraucula Turin (wing).

도판45. 도판44의 세부.

도판46. 도메니코 베네치아노, <성인들과 성모 The Madonna and Child  
with Saints>, c.1445, tempera on wood, 209×216cm,  
Galleria degli Uffizi, Florence.

도판47. 로지에, <예수책형 Crucifixion>, c.1460, oil on oak panel,  
325×192cm, Monasterio de San Lorenzo, Escorial.

도판48. 요하네스 트로파우, <성 루가 St. Luke>, from a Gospel Book,  
Brünn, 1368, Vienna, Oesterreichische, Nationalbibliothek,  
cod. 1182, fol. 61.

도판49. 여성공방, <여류화가 마르키아>, The Pintress Marcia from  
Giovanni Boccaccio's De Claris Mulieribus, Paris, 1402,  
Bibl. Nationale, Ms. fr. 12420, fol. 101v.

도판50. 후고 반 데어 구스, <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing  
the Virgin>, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.

도판51. 안톤 비릭스, <성모를 그리는 성 루가 St. Like drawing the  
Virgin>, engraving, Albertina Museum, Vienna.

도판52. 로지에, <젊은 여인의 초상 Portrait of young woman>, c.1445,  
oil on oak panel, 47×32cm, Gemäldegalerie Staatliche  
Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

도판53. 퀸텐 마시, <로테르담의 에라스무스의 초상 Portrait of Erasmus  
of Rotterdam>, 1517, oil on panel, transferred canvas,  
59×46.5cm Galleria Nazionale d' Arte Antica, Rome.

도판54. 한스 홀바인, <에라스무스 Erasmus>, 1523, oil on wood,

43×33cm, Musée du Louvre, Paris.

- 도판55. 로지에 <막달라 마리아 Mary Magdalene>, c.1445, oil transferred to modern panel, 62.2×54.4cm, The National Gallery, London.
- 도판56. 클레베의 카트린의 대가, <성모 마리아 앞에서 무릎을 꿇고 있는 클레베의 카트린 Catherine of Cleves Kneeling before the Virgin>의 세부, from M.945, f.1v, The Hours of Catherine of Cleves, n.d.: The Pierpont Morgan Library, New York.
- 도판57. 로베르 캉팡, <메로데 제단화 Mèrode Altarpiece>의 세부, c.1427, oil on wood, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 도판58. 로베르 캉팡, <성녀 바르바라 St. Barbara>, 1438, panel, 101×47cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판59. 로지에, <예수책형 Crucifixion Diptych>의 왼쪽패널, c.1460-1465, oil on oak panel, 178×92cm, John G. Johnson Collection the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 도판60. 로지에, <예수책형 Crucifixion Triptych>, c.1445. oil on oak panel, 101×70cm, (central panel) 101×35cm, (wing each), Kunsthistorisches Museum-Vienna.
- 도판61. 로지에, <일곱 가지 성례 Seven Sacrament Altarpiece>, c.1445-1450, oil on oak panel, 200×97cm (central panel), 119×63cm (wing each), Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.
- 도판62. 도판61의 세부.
- 도판63. 페트루스 크리스투스, <그리스도의 매장 Lamentation>, 1450s,

tempera and oil on wood, 26×36cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

도판64. 디에릭 부츠, <그리스도의 수난 Passion Altarpiece>, c.1455, oil on wood, 191×145cm, Museo de la Capilla Real, Granada.

도판65. 암브로지오 로렌제티, <모유를 수유하는 마돈나 Sulking Madonna>, c.1330, tempera on wood, 90×48cm, Palazzo Arcivescovile, Siena.

도판66. 바르나바 다 모테나, <성모자 Virgin and Child>, c.1370, panel, Musée du Louvre, Paris.

도판67. 디에릭 부츠, <성모자 Virgin and Child>, oil on wood, 21.6×16.5cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

도판68. 디에릭 부츠, <성모자 Mary and Child>, wood, 37.1×27.6cm, The National Gallierey. London.

도판69. 로베르 캉팡, <화열방지막 앞의 성모자 The Virgin and Child before a Firescreen>, 1430, oil on wood, 63×49cm, The National Gallery, London.

도판70. 얀 반 아이크, <옥좌에 앉아서 모유를 먹이는 성모 마리아 Suckling Madonna Enthroned>, c.1436, oil on wood, 65.5×49.5cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

도판71. 로지에, <장 데 그로의 이쪽 초상화 Portrait Diptych of Jean de Gros>의 왼쪽패널, 1450, oil on panel, 36×27cm, Musée des Beau-Arts, Tournai.

도판72. 멜히오르 브뢰데를람, <디종 제단화 The Dijon Altarpiece> 1393-99, tempera on wood, 167×249cm, Musée des

Beaux-Arts, Dijon.

도판73. 로베르 캉팡, <예수탄생 The Nativity>, 1420, oil on wood,  
87×70cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

도판74. 도판73의 세부.

도판75. 알베르트 반 오우바테르, <라자로의 부활 The Raising of  
Lazaro>, oil on wood, 122×92cm, Staatliche Museen, Berlin.

## I. 서론

본 논문은 네덜란드 회화 전통의 초기 거장들 중 한 사람인 로지에 반 데어 바이덴 Rogier van der Weyden<sup>1)</sup>(c.1399/1400-1464)이 장인으로서의 경력을 시작하던 무렵에 그린 패널화 <성모를 그리는 성 루가><sup>2)</sup>(도판1)에 관한 연구이다.<sup>3)</sup> 화가 성인으로 알려진 루가가 성모자의 면전에서 마리아

- 1) 이 시기 북유럽 거장들에 관하여 바사리Giorgio Vasari(1511-1574)가 이탈리아 화가들의 생애에 관해 쓴 것에 비견되는 저작을 남긴 카렐 반 만더 Carel van Mander(1548-1606)는 로지에를 가리켜 ‘회화예술에 있어서 마땅히 명성을 얻을 가장 탁월한 사람’이라고 평가했다. 또한 제노바의 인문주의자인 바르톨로메오 파지오 Bartolommeo Fazio(1439-1456)가 유명인들의 전기를 모은 저서에서 숨겨 좋은 두 명의 플랑드르 화가를 소개할 때에도 로지에가 얀 반 아이크 Jan van Eyck(c.1390-1441)와 더불어 거론된다. Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler(von1400 bis ca. 1615)*, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991. p.49, Bartolommeo Fazio *Bartholomaei Facii De Viris Illustribus*, ed., L. Mehus, Florence, 1745, p.46, p.48; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York: Harper & Row, 1971, p.2에서 재인용.
- 2) 이후부터는 <성 루가>로 할 것임.
- 3) 현재 이 작품은 동일한 구성을 가진 네 점이 각각 보스턴 미술관, 알테 피타코텍 미술관 (도판2), 호로닝헤 미술관(도판3), 에르미타주 미술관(도판4)에 소장되어 있어 학자들 사이에 진작판별에 대해 서로 엇갈리는 주장들이 있다. 파노프스키 Erwin Panofsky와 링 Ring은 네 점의 그림 모두가 로지에의 모사본이며 진작은 유실되었을 것으로 가정하고 있는 반면에 M. 프리들랜더 M. Friedländer를 포함한 일군의 학자들은 보스턴의 <성 루가>가 로지에의 진작이라고 주장한다. G. Ring, *Beiträge zur Geschite Niederländischer Bildnismalereien im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1913, p.105; Giaela Kraut, *Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum Künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986, p.13에서 재인용, Erwin Panofsky, 1971, p.252. 보스턴 그림이 진작임을 주장하는 측에서 1978년 1월에 보스턴 미술관에서 있었던 적외선 검사를 통해 얻어진 밀

의 얼굴을 그리는 모습을 담고 있는 이 작품은 이 주제를 다룬 북유럽 최초의 패널화로써<sup>4)</sup>, 성인의 모습으로 나타난 당대 화가의 직업적 정체성과 위상 변화를 반영하는 동시에 구체적으로는 로지에 자신의 사회적 자의식을 엿볼 수 있는 작품이다.

<성 루가>는 기본적으로 전경에 주요 인물들을 배치하고 열린 창 밖으로 풍경을 보여주는 전통적인 북유럽 회화의 공간 구성을 따르고 있다. 당대 부르주아 실내로 보이는 전경의 공간에는 아기예수에게 젖을 물린 성모와 그들의 맞은편에서 다가서며 성모의 얼굴을 그리는 성 루가의 모습이 나타난다. 그러나 배경의 풍경은 전통적인 방식에서와는 달리 전경의 실내공간이 끝나는 지점에서 창이 아니라, 두 개의 원주로만 구획된 채 거의 완전히 개방된 벽체의 바깥쪽으로 펼쳐지고 있다. 그런데 전면에 등장인물들을 배치하는 방식과 배경의 풍경을 제시하는 이와 같은 구도는 사실 전적

---

그림의 흔적을 근거로 제시하기도 하거니와, 모사본임을 주장하는 파노프스키와 같은 학자들조차 이 그림이 남아 있는 그림들 가운데 가장 탁월하다는 데 대해서는 이견이 없다. 이와 같은 상황에서 본 논문은 필연적으로 현존하는 네 점의 그림들 가운데 보스턴 미술관 소장작을 기준으로 삼고 있음을 밝혀둔다. 보스턴 그림의 밑그림의 흔적에 관한 보다 자세한 내용은 Molly Faries, "The Underdrawn Composition of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing a Portrait of the Virgin", *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III: Le Problème Maître de Flémalle-van der Weyden: Louvain-la-Neuve*, 1979, pp.93-99를 참고.

- 4) 사실 북유럽에서 화가-성 루가의 모습은 1368년의 요하네스 트로파우의 그림에서 처음으로 등장하지만 이것은 채식필사본의 형태라는 매체상의 차이점뿐만 아니라, 화가-성 루가의 모습도 본 논문의 주제인 로지에의 화가-성 루가와와는 다르다. 아울러 화가-성 루가의 모습은 11세기에 비잔틴에서 처음으로 그 모습을 보이지만 이것 역시 로지에의 화가-성 루가와와는 다르다. 또한 서양의 경우에는 1348년에 프라하의 화가단체가 봉헌한 제단화가 있었던 관계로 로지에의 화가-성 루가의 선행하는 예로 규정할 수 있을 수도 있겠으나 현재는 유실된 상태여서 정확한 판단을 할 수 없다. 이에 대한 자세한 사항은 본 논문의 3장 1절을 참고.

으로 로지에 자신의 창안이라고 단정하기는 어렵다. <성 루가>가 그려지기 불과 한 두 해 전인 1433-34년<sup>5)</sup>에 당대 네덜란드 최고의 대가였던 얀 반 아이크 Jan van Eyck(c.1390-1441)가 그린 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)에서 전체적으로 매우 흡사한 구성방식을 볼 수 있기 때문이다.<sup>6)</sup>

두 그림 사이의 유사성은 주요 인물들의 의상을 비롯한 그림의 전반적인 색채의 분위기, 인물들의 배치와 묘사방식, 삼단식으로 이루어진 회화의 공간구성이 서로 닮아 있다<sup>7)</sup>는 점에서 드러난다. 또한 앞서 말한 것처럼 전경의 공간에 인물들을 배치하고 멀리 원경을 바라보는 뒷모습의 두 인물(도판 6, 7)을 포함하는 중경 이후의 풍경을 과감하게 열어 보인 점도 말할

---

5) 사실 <롤랭 재상의 마돈나>의 제작연도에 대해서는 학자들 사이에서 의견들이 서로 엇갈린다. 알프레드 에이커 Alfred Acres나 피터 클라인 Peter Klein과 같은 학자들은 얀 반 아이크의 그림을 로지에의 그림보다 뒤에 그려진 것으로 주장하고 있는 반면, 파노프스키 Erwin Panofsky, 켐페르딕 Stephan Kemperdick과 같은 학자들은 얀 반 아이크의 그림이 로지에의 그림보다 먼저 그려졌을 것으로 본다. 따라서 본 논문은 이들의 주장에 따라 <롤랭 재상의 마돈나>가 시기상 로지에의 <성 루가>보다 먼저 그려진 것으로 상정하고, 파노프스키의 의견에 따라 <롤랭 재상의 마돈나>의 제작연도를 1433-34로 볼 것임을 밝힌다. Erwin Panofsky, p.193.

6) 로지에의 <성 루가>와 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>와의 비교연구는 알프레드 에이커 Alfred Acres와 켐페르딕 Stephan Kemperdick, 보르헤르트 Til H. Borchert, 제임스 매로우 James Marrow와 같은 많은 학자들에 의해서 다루어졌다. Alfred Acres, "Luke, Rolin, and Seeing Relationship", *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essay in context*, Carol J. Purtle et al., Belgium: Brepols Publishers, 1997, pp.23-37, Stephan Kemperdick, *Rogier van der weyden*, trans. Anthea Bell, Cologne: Könemann, 1999, pp.31-34, Till H. Borchert, "Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification", Carol J. Purtle et al., pp.77-79, James H. Marrow, "Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St Luke Drawing the Virgin", Carol J. Purtle et al. p.54.

7) Stephan Kemperdick, p.33.

수 있겠다. 물론 세부적으로는 성모자와 이들을 마주한 인물의 좌우배치가 각 그림에서 반대되게 나타나고, 바닥 타일의 반복 모티프나 배경의 거리감에서 느껴지는 것처럼 로지에의 그림이 훨씬 가파른 공간 단축을 적용하고 있다는 등의 차이점들이 존재한다. 그럼에도 불구하고 앞서 열거한 모든 유사성들에 입각하여 볼 때, 로지가 1435년<sup>8)</sup> 이전에 얀 반 아이크의 작업실에서 이 그림을 직접 보고 자신의 그림에 참고하였을 개연성은 있다.

하지만 로지에의 <성 루가>에는 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>에서는 찾아볼 수 없는 차별화된 요소가 존재하며, 바로 거기에서 당대의 새로운 사회적 분위기를 엿볼 수 있다는 점이 이 작품의 중요성을 더해준다. 이미 언급한 바와 같이 이 작품에서 드러나는 화가라는 직업의 사회적 위상 변화가 그것이다.

이 그림은 1435년경에 브뤼주의 화가길드의 주문으로 제작되었다. 전설에 따르면 복음사가 성 루가는 기독교사상의 첫 번째 화가로서 살아있는 성모의 모습을 처음으로 그린 것으로 전한다.<sup>9)</sup> 그런 까닭에 그는 화가들의 성인으로 받아들여졌고, 많은 도시에서 화가길드의 후원자로 간주되었다.<sup>10)</sup> 로지에의 <성 루가> 역시 위의 공동체의 제단화를 위한 것으로 위탁된 예이며, 따라서 여기서 묘사된 성인으로서의 화가의 모습은 당대의 화가집단의 자기표상이라 할 수 있다.

당대의 화가상은 로지가 화가로 등장하는 성 루가<sup>11)</sup>를 묘사한 방식에서 구체적으로 제시된다. 여기서 화가-성 루가는 왼손에는 얇은 나무판이 반혀진 종이를, 오른손에는 은필<sup>12)</sup>을 들고 스케치하는 모습(도판8)으로 그

---

8) 당시에 북유럽에서 가장 유명했던 화가들이었던 이 두 화가들의 만남은 1435년 이후에는 이루어지지 않았다.

9) Till H. Borchert, p.64.

10) Stephan Kemperdick, p.33.

11) 이후부터는 화가-성 루가로 할 것임.

12) 15세기에 발명된 연필의 선구자격이 되는 것으로서 은(銀)이 붙은 금속필(金屬)

려져 있는데, 이러한 그의 모습은 그가 규범화된 성상을 그리고 있는 것이 아니라 눈앞에 실존하는 성모의 모습을 스케치 하고 있음을 말해준다. 여기에 반영된 것은 당시 화가들의 작업 방식이다. 로지에의 시대에는 오랜 시간에 걸쳐서 채색을 해야만 하는 유화의 경우 지속적으로 모델을 사생하는 대신 사전에 스케치를 해 두었던 것이다.<sup>13)</sup>

로지에는 이로부터 화가의 작업의 창의성이라는 문제로 나아간다. 이와 관련하여 다시 한 번 화가-성 루가가 종이와 은필을 들고 스케치하는 모습(도판8)에 대해 생각해 볼 수 있을 것이다. 이 때에 스케치라는 것은 단순히 기존의 도상적 틀을 답습하는 대신 대상을 마주하는 순간 화가 개인이 포착한 인상을 반영하는 작업<sup>14)</sup>이다. 화가-성 루가는 대상의 본질에 보다 근접하려는 듯 성모에게로 다가서고 있지만<sup>15)</sup> 허공중에 멈춘 그의 시선은 눈앞에 존재하는 모델에 머무르지 않는다.

이렇듯 로지에는 화가-성 루가를 통해서 화가란 자신의 창의력을 바탕으로 작업하는 사람이며 이러한 모습이 진정한 미술가의 모습임을 제시하고 있다. 화가의 작업에서 창의력이라는 요소를 강조하는 것은 그림을 그리는 것이 지적인 활동임을 주장하기 위해서이다. 지적인 노동의 주체로 승격된 화가의 모습에 성 루가의 이미지를 포괄으로써 로지에의 <성 루가>는 당대 화가들의 직업적 자부심과 사회적 위상을 선언하는 작품이 된다.<sup>16)</sup>

하지만 화가는 이에 머물지 않고 그림 속의 성인의 얼굴을 자화상<sup>17)</sup>(도

---

筆)이라는 뜻을 갖는다.

13) James H. Marrow, p.53.

14) Till H. Borchert, p.77. Stephan Kemperdick, p.34.

15) 약간 어정쩡해 보이는 화가-성 루가의 이와 같은 모습은 로지에의 <수태고지>에서 성모 마리아에게 다가서는 천사의 자세(도판9)에서도 동일하게 관찰된다.

16) 켐페르딕 또한 로지에의 <성 루가>에 묘사된 화가-성 루가의 모습은 예술가의 직업적, 개인적 위상을 보여준다고 주장하고 있다. Stephan Kemperdick, p.33.

관10)으로 처리함으로써 위의 논의를 개인적인 차원에까지 끌어들이 자의식의 문제를 다룬다. 자화상이라는 것은 기본적으로 화가 스스로가 자신을 새롭게 발견하고 관찰한다는 특징을 갖는다. 따라서 화가-성 루가를 자신과 동일선상에 둬으로써 그는, 자신이 성 루가와 대등한 위상을 갖고 있는 사람임을 주장하며 자기 과시적 의도를 내비친다. 이와 같은 로지에의 자의식은 이 그림에서 작업 중인 화가-성 루가의 모습을 통해서 구체적으로 포착할 수 있다.<sup>18)</sup>

한편 이 그림은 많은 북유럽 화가들의 작품에서 보이는 전형적인 사실주의적 묘사를 따른다. 전경에서 화면의 왼편에 위치한 성모 마리아는 후광 대신에 차양이 둘러진 15세기 부르주아 실내의 벤치의자에 앉은 평범한 어머니의 모습으로, 화가-성 루가는 당대의 사람들이 즐겨 입는 소매에 모피가 달린 옷을 입고 있다. 게다가 파노프스키가 이 그림의 성모의 모습을 가리켜 개별적 사실성 individual reality 라는 말로 규정한 바<sup>19)</sup>에서 드러나듯 이 그림은 다분히 사실주의적이다. 그러나 이 그림의 이와 같은 사실주의적 묘사 뒤에는 종교적 상징의 의미가 감추어져 있다.

여기에서 속인(俗人)의 면모를 드러내고 있는 그림 속의 여인(도판11)은 엄연히 성모 마리아이고, 그가 안고 있는 아기 또한 아기예수임이 화면에 상징을 통해 충분히 명시되어 있다. 이를테면 이들이 앉아 있는 벤치의자는 당시 부르주아 실내에서 흔히 볼 수 있는 사물이나 그 손잡이에는 선악과를 든 이브와 아담이 조각되어 있다. 화가-성 루가의 모습에서도 마찬가지로 인데, 이 또한 이미 살펴본 바지만 여기서 로지에 자신의 모습으로 묘사된

---

17) 파노프스키는 로지에의 화가-성 루가와 현존하는 그의 초상화의 얼굴이 닮아 있어 이 두 작품에서 묘사된 인물이 서로 동일인임을 언급한다. Erwin Panofsky, p.254.

18) Andrea Kann, "Rogier's St. Luke: Portrait of the Artist or portrait of Historian?", Carol J. Purtle *et al.* p.16.

19) Erwin Panofsky, pp.253-254.

화가는, 화면의 한 편에 그려진 성경과 소를 (도판8) 통해 그가 화가일 뿐만 아니라 복음사가인 성 루가임을 드러내고 있다.

로지에의 이 그림에서처럼 사실주의적 묘사아래 종교적 상징을 감추는 원리는 많은 북유럽 화가들이 즐겨 사용했던 것이다. 물론 이 원리는 북유럽 화가들의 전적인 창조는 아니다.<sup>20)</sup> 그러나 파노프스키에 따르면 북유럽 화가들은 이 원리를 절정으로 끌어올린 사람들이었고,<sup>21)</sup> 그 중심적 역할을 한 장본인은 바로 얀 반 아이크였다.

그러나 로지에의 사실주의적 묘사는 다른 북유럽 화가들의 묘사방식과는 달라 주목된다. 그가 묘사한 것들은 대부분 지극히 현실적이고 일상적인 문맥에 해당되는 것으로, 매우 세밀하게 묘사되어 실사를 방불케 하는 얀 반 아이크의 사실주의와도 다르다. 이와 같은 점은 <성 루가>의 곳곳에서 발견된다.

그중에서도 중경의 인물들은 이를 더욱더 강조한다. 중경에 위치한 이 한 쌍의 남녀는(도판6) 관람자에게 등을 돌린 채 원경에 드넓게 펼쳐진 북유럽의 도시 풍경을 한가롭게 바라보고 있다. 남자는 원경의 풍경 속 어딘가를 집게손가락으로 가리키고 있으며 여자는-남자가 가리키는-그곳이 어느 지점에 있는지 눈으로 확인하려는 듯 오른쪽으로 몸을 기울이고 있다. 이와 같이 인물들의 일상적인 행위는 이 그림을 현실의 영역으로 끌어들이는 역할을 한다. 게다가 원경에 묘사된 북유럽의 도시 풍경도 그림의 현실성을 강조한다. 성벽과 건물들로 둘러싸인 도시 안에는 창문에 널린 흰 빨래가 바람에 펄럭거리고 있는 모습, 두서너 명씩 짝을 이루어 거리를 거니는 사람들이나 물동이에 물을 담아 계단을 올라가고 있는 평범한 아낙네의 모습이 보인다.

---

20) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting*, New York: Harper and Row, 1971, p.141

21) Erwin Panofsky, p.141

이렇듯 로지에는 자신의 그림에 종교적 상징을 부여하여 관람자로 하여금 그의 그림을 종교화로 읽게 만들면서도 지극히 현실적인 문맥에 해당되는 묘사를 통해 풍속화로 보이게 하기도 한다. 결과적으로 로지에는 사실주의와 전통적인 종교상의 상징적 요소들이 서로 미묘한 균형을 이루도록 하고 있다. 이는 크레이크 하비슨 Craig Harbison 이 로지에는의 종교적 그림에는 신성한 이미지와 세속적 이미지들이 서로 모순됨 없이 중첩되어 있음에 주목하면서 이를 로지에는만의 회화적 특징이라 규정한 바<sup>22)</sup>에서 입증된다.

이상에서 설명한 내용에 따라 본 논문은 로지에는가 자신의 <성 루가>에서 화가로서의 격상된 위상과 화가라는 직업의 정체성에 대해서 논할 수 있었던 것은 어디까지나 당시의 시대적 상황에 기인한 것임을 전제하여 먼저 로지에는가 살았던 당시 부르군디 공국의 시대적 상황을 보다 구체적으로 정리해 볼 것이다. 아울러 로지에는의 생애를 살펴보는 과정을 통해 이와 같은 시대상황 속에서 그가 화가로서 어떠한 생애를 살았고, 어떠한 작품들을 제작하였는지에 대해서 살펴보는 과정을 갖겠다. 이어서 본론의 첫 번째 장에서는 <성 루가>의 역사를 다루어 화가-성 루가를 묘사한 로지에는의 이 그림이 미술사적으로 어떠한 위치를 점하고 있는 지에 대해서 살펴보겠다. 이어서 이 그림에 등장하는 화가-성 루가의 얼굴이 로지에는의 자화상이라는 점에 착안하여, 이는 로지에는가 화가로서의 격상된 위상과 화가라는 직업의 정체성에 대해 숙고한 것임에 주목하여 화가의 자의식의 문제를 다루겠다. 본론의 두 번째 장에서는 근대적 신심 Devotio Moderna으로 대변되는 새로운 신앙심이 로지에는를 비롯한 당시의 화가들의 새로운 여성도상의 성립에 영향을 주었음을 밝히는 과정을 통해 본 논문의 또 하나의 화두인 로지

---

22) Craig Harbison, "Realism and Symbolism in early Flemish painting", *Art Bulletin*, 66, 1984, p.591.

에만의 묘사적 특징을 설명하는 배경으로 삼겠다. 마지막으로 본론의 마지막 장에서는 이미 밝힌 바 있듯, 본 논문의 또 하나의 화두인 로지에의 그림에서 발견되는 사실주의에 감추어진 상징주의라는 주제를 학자들 사이에서 그에게 많은 영향을 준 것으로 논의되곤 하는 두 대가, 로베르 캉팽 Robert Campin (c.1375/9-1444)과 얀 반 아이크의 그림들과 비교하여 밝힐 것이다.

## II. 로지에 반 데어 바이덴 회화의 형성배경

### 1. 시대적 배경

#### 1) 황금시대: 선량공 필립의 치세

로지에의 <성 루가>(도판1)는 부르군디 공국이 한창 번영을 이루고 있던 시기인 선량공 필립 Philip the Good(1396-1467) (도판12,13) 공작의 치세를 배경으로 하고 있다.

선량공 필립은 그 당시의 서구세계에서 가장 강력한 공작이자 왕으로서의 위치를 공고히 하였다. 이러한 그의 위치는, 조부(祖父)인 대담공 필립 Philip the Bold (1342-1404) 치하의 영토였던 겐트 Ghent와 브뤼주 Bruges 등을 유산 받았기 때문이기도 하지만<sup>23)</sup> 조부가 기반을 잡아놓은 중앙집권 국가체제가 그에게 힘을 실어줄 수 있었기 때문으로 추정된다. 그러므로 황금시대의 성립은 어느 정도는 대담공 필립의 영향으로 그 기반을 다지게 되었다고 할 수 있다.<sup>24)</sup>

그러나 대담공 필립이 소유했던 영토 중의 일부인 플랑드르 지역은 그가 플랑드르 백작의 딸인 마가렛 Margaret과의 결혼을 통해 얻게 된 지역이다. 대담공 필립은 당시의 프랑스 왕인 샤를 5세 Charles V (1364-1380)의 혈통으로서, 플랑드르 영역을 자신의 손에 넣으려는 샤를 5세의 이른바 ‘혼인 시나리오’를 통해서-물론 대담공 필립 자신 또한 플랑드르 지역을 탐내고 있었다-우여곡절 끝에 부르군디 공국의 공작이 되었다. 우리는 당시

---

23) 이 도시들은 이미 11세기 중엽부터 모직물을 북유럽 전역에 팔면서 교역과 생산의 중심지로 거듭나고 있었다.

24) 프랑스인의 피를 수혈 받은 선량공 필립의 조부인 대담공 필립은 이미 이 지역뿐만 아니라 북 프랑스의 일부지역도 소유하고 있었으며 디종Dijon과 레이셀Rijssel에 각각 행정부를 설치했다.

에 그의 혼인이 얼마나 난항을 거듭하고 있었는지를 다음의 인용을 통해 어렵지 않게 짐작할 수 있다.

혼인 협상이 어떠한 결론에 이르지 못한 채 칠 년 동안 지속되었다. 그 사업이 좀더 진전되기를 기대하면서 프랑스 왕은 투르네까지 여행했다. 그러나 플랑드르 백작은 몸이 좋지 않다는 이유를 들어 투르네에 가지 않았다. 마침내 마가렛 여왕이 아들에 대한 분노를 더 이상 참지 못하고 그를 만나러 갔다. 아들이 계속 굴복의 의사를 보이지 않자, 그녀는 갑자기 자신이 입고 있는 드레스의 한 쪽 끝자락을 잡아당겨 가슴을 드러냈다. 그리고는 격앙되어 다음과 같이 말했다. ‘네가 너의 왕과 어머니가 원하는 일에 따르지 않는다면 나는 네가 수치심을 느끼도록 너-바로 너-를 기른 이 가슴을 잘라버린 뒤 개에게 던져 버릴 게다. 나는 이로써 내가 너의 상속권을 박탈할 것과 네가 내 소유인 아르토아 지역을 결코 차지할 수 없음을 알도록 할 것이다.’ [이 말을 들은] 백작은 매우 놀라워하며 어머니의 발치로 급히 다가가서는 플랑드르 상속녀를 부르군디의 공작에게 줄 것임을 약속했다.<sup>25)</sup>

위에서 인용한 대목은 대담공 필립과 플랑드르 상속녀와의 혼인이 플랑드르 백작 때문에 지연되자 이러한 상황을 보다 못한 백작의 친모인 마가렛 Margaret-플랑드르 백작의 상속녀와 동명이인이다-이 직접 나서서 일을 성사시키는 장면을 극적 요소를 가미하여 묘사한 것이다. 물론 이 대목이-독자의 흥미를 자극하기 위하여-일부 내용이 각색되어 쓰인 것임을 간과할 수는 없겠지만, 그럼에도 불구하고 이 대목은 대담공 필립이 얼마나

---

25) M. de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois I*, p.81; Joseph Calmette, *The Golden age of Burgundy: the Magnificent Dukes and their Courts*, trans. Doreen Weightman, London: Phoenix Press, 2001. p.35에서 재인용.

어렵게 플랑드르 상속녀와 혼인할 수 있었는지를 구체적으로 살펴볼 수 있는 중요한 자료가 된다.

어찌되었건, 이와 같은 힘겨운 상황 끝에 공작의 자리에 오른 대담공 필립은 그의 정치수완을 아낌없이 발휘했다. 그가 플랑드르 백작의 죽음으로 백작의 봉토를-사위로서-상속받기 이전부터 플랑드르는 여러 어려움에 휩싸여 있었다. 플랑드르 지역의 모직물 산업이 보다 큰 규모로 확장됨에 따라 도시와 시민들은 점차 부유해졌고 이 부유한 자산을 통하여 그들은, 자신들의 보다 향상된 특권을 주장하기 위하여 기존의 봉건귀족들에 대한 일대 반격을 시작했다. 이윽고 이와 같은 반격은 도시 곳곳으로 일파만파 번져가 급기야는 점점 더 엄청난 폭동으로 치달았다.<sup>26)</sup> 플랑드르는 단연 이와 같은 광기 어린 폭동의 중심지라 할만했다. 당시 플랑드르 백작은 시민들의 반란을 잠재우는데 실패했고 이와 같은 상황은 대담공 필립이 플랑드르 지역을 손에 넣고 부르군디 공국의 공작이 될 때까지 지속되는 듯 했으나 시민들을 어르고 달래는 회유책을 사용한 그의 탁월한 정치가로서의 면모는 시민들의 폭동을 잠재웠다.

게다가 이와 같은 대담공 필립의 통치능력은 그가 이룬 중앙집권적 정치체제로 인해 그 효력이 배가되었다. 대담공 필립은 방대한 지역을 효과적으로 다스리기 위하여 각 지방에 중앙에서 파견된 총독을, 그리고 이 총독의 정점에는 공작 다음의 실권을 쥐고 있는 재상을 둬으로써 공작의 권력이 지방 곳곳으로 전달될 수 있게 하는 중앙 집권적 정부조직의 틀을 마련한 것이다.<sup>27)</sup>

---

26) 플랑드르의 시민폭동에 관한 좀더 자세한 내용은 Joseph Calmette, pp.42-47을 참고.

27) 봉건시대에는 왕의 명령이 직통으로 지방 곳곳에 전달되기란 사실 너무 어려운 일이었다. 각 지방은 그 지방의 영주들이 실권을 잡고 있었으므로 그 지방에 거주하는 사람들은 왕의 명령보다는 자신들과 직접 관련이 있는 영주의 명령에 복종하기 마련이었다. 따라서 왕은 정기적으로 각 지방을 순회하면서 명령을 전

하지만 이와 같은 대담공 필립의 뛰어난 정치능력도 선량공 필립의 그것에는 못 미친다 할 수 있을 것이다. 그는 자신의 조부보다도 더 훌륭한 정치수완을 지니고 있었다.

그는 조부의 중앙집권 국가 체제를 그대로 유지하면서 부르군디 공국의 귀족들로 이루어진 황금양털 기사단 the chivalric order of the Golden Fleece을 조직해, 자기 측근으로 귀족들을 결집시켜 공국의 중앙집권 국가 체제를 더욱더 강화시켰다. 이에 더하여 그는 영국과 다소 소극적인 외교 정책을 펼쳤던 대담공 필립과는 달리 영국과 좀더 적극적인 관계를 가짐으로써 외교정책에서도 자신의 능력을 과감 없이 발휘했다. 사실 프랑스의 피를 수혈 받은 선량공 필립이 백년전쟁(1337-1453)으로 프랑스와 적대관계인 영국과 손을 잡기란 쉬운 일이 아니었을 것이다. 그러나 그는 영국에게 힘을 실어주었고 이는 결과적으로 백년전쟁이 종반부로 치닫는 상황에 영국이 주도권을 잡을 수 있도록 해주었다.

이와 같이 선량공 필립이 영국과 손을 잡았던 것은 한편, 자신의 아버지인 용감공 얀 John the Fearless (1371-1419)을 살해한 프랑스에 원한을 품고 있었기 때문이기도 하지만 다른 한편, 부르군디 공국의 도시들의 주력 산업인 모직물의 원료 공급지인 영국과의 우호관계가 자신의 공국에 많은 경제적 이익을 주리라고 판단했기 때문이다. 결국 그의 이러한 외교정책은 부르군디 공국의 경제성장에 큰 역할을 했다.

이와 같은 적극적이고 현명한 통치체제를 통해 선량공 필립은, 그의 조부로부터 상속받은 경제적 번영을 이룬 도시들과 더불어 14세기에 이미 가장 먼저 경제 성장을 이루었던 브라반트 Brabant<sup>28</sup>, 랭부르Limbourg, 홀란드

---

달했으나 그것은 어디까지나 한계가 있었다. 그러나 부르군디 공국의 대담공 필립이 새롭게 조직한 중앙집권적 정치체제는-비록 현대의 정치체제와는 비교도 안 되는 수준이기는 하지만-지방 곳곳마다 중앙정부의 권력이 전달되도록 하여 왕/공작의 실권을 강화시켜준다는 점에서 매우 획기적인 것이다.

Holland, 젤란트 Zeeland, 헤노Hainaut, 투르네 Tournai, 발랑시엔느 Valenciennes와 그리고 룩셈부르크 Luxembourg까지를 그의 영토에 포함시켜 자신의 영향권을 확대하였다.

그가 획득한 이와 같은 방대한 영역들은 지리적으로 수로와 육로를 통해 유럽의 많은 지역과 연계 되어 교역의 발달을 이루었고, 이러한 발달은 상업을 활성화시켜 부르군디 공국의 경제 발전에 상당한 영향을 주었다. 특히 플랑드르의 모직물은 경제 발전을 보다 촉진시키는 밑거름 역할을 하였다.<sup>29)</sup>

한편, 이와 같은 경제성장은 선한 필립 치하의 부르군디 공국의 도시들을 번영시키는데 중요한 계기를 마련하였다. 이미 14세기부터 플랑드르와 브라반트 지역 도시들은 경제적 중심지역으로 자리를 잡고 있었고, 15세기부터 홀란드는 밀이나 가죽 장사를 통해 부를 축적하여 경제적으로 중요한 지역으로 부상했다. 또한 암스테르담은 북구 제국들과의 해상교역을 통해, 델프트 Delft와 할렘 Harlem은 맥주 제조업으로 경제적 발전을 이루었다.<sup>30)</sup>

이쯤에서 정치적 안정과, 경제적 번영을 이룬 선량공 필립 치하의 부르군디 공국의 궁정 생활은 어떠했는지를 살펴보는 것은 흥미로운 일일 것이다. 당시 선량공 필립의 궁정은 우리의 상상을 초월할 정도로 사치스럽기 그지 없었다. 궁정에서는 언제나 연회가 끊이질 않았으며 그 연회에서 계속 이어지는 음식들은 미식가들의 기세를 꺾을 만했다. 13세기부터 봉건시대의 스

---

28) 브라반트에는 전체 인구의 1/3가량이 도시에 거주하고 있었을 뿐만 아니라 1만 명이 넘는 인구가 살고 있는 도시도 있었다.

29) 사실 플랑드르의 모직물 산업은 이미 12세기부터 플랑드르와 브라반트 지역으로 양모를 집중적으로 수출했던 영국에 의존하고 있었는데, 15세기에는 이 영국산 양모가 부르군디 공국의 다른 지역에까지 수출되어 부르군디 공국은 영국에서 수입된 다량의 양모로 질 좋은 모직물을 여러 지역에 수출하게 되었다.

30) 김영중, 장봉익, 共著 『네덜란드』, 대한 교과서 주식회사, 서울, 1994, 81쪽-83쪽.

포츠로 각광 받았던 마상시합은 물론이고, 살아있는 썩의 목에 진귀한 보석들과 금으로 만든 목걸이를 매달고 축제를 벌이는 썩 축제도 있었다.<sup>31)</sup> 이렇듯 선량공 필립 치세의 당시 부르군디 공국은 궁정에서부터 각 지방 도시에 이르기까지 가히 황금시대라 칭할 만큼의 정치적, 경제적 번영을 이루었다고 할 수 있다.

인간은 대부분 경제적 안정을 이루고 나면 질적인 삶에의 욕구, 이를테면 ‘미에 대한 욕구’로 충만해 그에 관련된 문제에 더 많은 관심을 갖게 된다. 경제적 발전을 이룬 당시의 부르군디 공국의 선량공 필립 또한 이러한 법칙에서 예외일 수는 없었다. 더군다나 그는 예술에 대한 애호가 남달랐으므로 그가 자신의 미적 욕구에 보다 적극적으로 순응할 수 있었던 것은 당연한 귀결이라 할 수 있겠다.

선량공 필립은 매우 적극적인 채식필사본 수집가이자 예술애호가였다. 그의 조부가 멜히오르 브뢰데를람 Melchior Broederlam (1381-1409)을 ‘왕의 시종valet de chambre’으로서 가까이 두었던 경우와 마찬가지로 선량공 필립 또한 1425년부터 1441년까지 얀 반 아이크를 자신의 시종이자 궁정화가로서 매우 총애하였을 뿐 아니라<sup>32)</sup> 다른 화가들에게도 많은 양의 예술품을

---

31) 또한 이와 같은 부르군디 공국의 사치취향은 선량공 필립의 아들인 대담공 샤를르 Charles the Bold (1433-1477)의 치하의 궁정에까지 이어졌는데, 이는 1468년에 그와 그의 부인인 요크 York 가의 마가렛과의 결혼식이 166명의 예술가들이 동원되어 성대하게 준비되었다는 사실만으로도 충분히 반증된다. 자세한 내용은 Eric Marshall White, “Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Traditions”, *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essay in context*, Carol J. Purtle et al., Belgium: Brepols Publisher, 1997, p.41.

부르군디 공국의 궁정의 사치취향에 대해서 좀더 살펴보려면, Joseph Calmette, pp.222-234와 요한 호이징가, 『중세의 가을』, 최홍숙 역, 문학과 지성사, 1988, 308쪽을 참고.

32) 얀 반 아이크에 대한 선량공 필립의 총애가 너무도 각별하여 이는 얀 반 아이

주문하였다.

특히, 선량공 필립은 자신이 관심을 가졌던 채식필사본이라는 회화매체를 통해 공국의 위상을 간접 혹은 직접적으로 드러내는 일종의 정치적 수단으로서 사용했다. 이는 그가 주문한 채식필사본의 주제가 어떠한 것들이었는지를 살펴봄으로 좀더 구체화 될 수 있으리라 생각한다. 이에 대해서는 『유럽의 미술시장 1440-1800 *Art Market in Europe 1400-1800*』이라는 책에 수록된 한 논문에서 자세하게 다루고 있어 흥미롭다.

「부르군디 궁정과 15세기 네덜란드 서적시장의 채식필사본 구입」이라는 제목부터 우리의 관심을 끄는 이 논문에는 선량공 필립이 주문한 채식필사본의 주제를, 도표를 사용하여 일목요연하게 정리하고 있는 부분이 있다.<sup>33)</sup>

**Table 1.1**  
Distribution by subject themes of Philip's personal commissions, as compared to the total extant court library

	philip's books		total catalogued collection %
	N	%	
religion	20	33	41
moral treatises	17	28	17
history	14	23	25
theology / philosophy	4	7	10
literature	5	8	8

크가 세상을 떠난 사후에까지 지속되었다. 선량공 필립 공작은 생전의 그의 공로와 세상에 남은 그의 부인과 자식들의 아버지를 잃은 슬픔에 동정하여 급여금을 주는가하면, 안 반 아이크의 딸인 리빈느 Lyevine가 성 아그네스 St. Agnes 수녀원에 들어갈 수 있도록 특별허가를 했다. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting*, New York: Harper & Row, 1971, p.179. 이쯤 되면, 이러한 사실은 랭부르 형제가 베리공에게 농담을 건네도 공작이 즐겁게 받아줄 정도로 그들을 총애했었다던 일화와 견줄 수 있을 법하다.

33) Wim Blockmans, "Manuscript Acquisition by the Burgundian Court and the Market for books in the fifteenth-century Netherlands", *Art Markets in Europe 1400-1800*, ed. Michael North, David Ormrod, Aldershot: Ashgate, 1998, pp.7-18.

**Table 1.2**  
**Distribution by subject themes of the richly illuminated and large manuscripts commissioned by philip**

	large	rich	both	total
religion	4	9	6	19
moral treatises	4	2	2	8
history	2	2	9	13
philosophy	-	1	-	1
<b>totals</b>	<b>10</b>	<b>14</b>	<b>17</b>	<b>41</b>

이 논문의 도표 1에서 제시하고 있는 주제별 순위를 살펴볼 때 가장 많은 부분을 차지하고 있는 것은 당시 시대적 상황을 감안해볼 때 단연 종교적 주제이고, 그 다음으로는 각각 도덕적 주제와 역사적 주제이며 가장 적은 비율로는 신학, 철학 그리고 문학에 관련된 주제가 차지하고 있다. 또한 도표 2에서도 역시 종교적 주제가 가장 많은 수를 차지하고 그 뒤를 역사적 주제가 쫓고 있다. 이 두 도표에 제시된 주제들 중에서 유독 우리의 눈에 띄는 주제는 브로크만 Wim Blockmans이 주목하고 있는 바<sup>34)</sup>와 같이 도표에서 순위 2위를 차지하고 있는 역사적인 주제로서, 이는 채식필사본을 통하여 당시의 부르군디 공국의 정치적 위상을 드러내고자 한 공작의 의도를 보여준다. 선량공 필립의 집권 초기에 주문한 <헤노의 연대기 Hainault Chronicle>이라는 제목의 채식 필사본은 이에 관한 적절한 예가 된다.<sup>35)</sup> 이 필사본은 트라얀 시대 때부터 선량공 필립 자신의 직계 선조들까지의 법적 통치권자들의 계보를 추적하여 선량공 필립 공작 자신이 수중에 넣은 헤노 지역의 역사를 다루고 있는 것으로서, 그는 이 채식필사본을 자신이 획득한 이 지역이 부르군디 공국의 지역으로 편입될만한 나름의 역사적 당위성을 갖고 있음을 정치적으로 주장하는 방편으로 삼고 있다.

34) Wim Blockmans, p.15.

35) Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden*, trans. Anthea Bell, Cologne: Könemann, 1999, p.54.

따라서 이 채식필사본에 삽입된 한 채식필사본 삽화(도판14,15)는 선량공 필립 자신과 그의 궁정에 대한 웅변적인 회화적 기록으로 볼 수 있다.<sup>36)</sup> 이런 점에서 이 채식필사본은 그의 정치성을 강하게 제시하고 있는 역할을 하고 있는 셈이 된다. 여기에서 선량공 필립은 후에 부르군디 공국을 이끌 자신의 어린 아들 대담공 샤를르와 함께 그림의 중앙에 위치해 있다. 또한 그는 화면의 왼쪽과 오른쪽에 당시의 관료들과 그가 조직한 황금양털 기사단의 단원들을 거느리고 있다. 이와 같은 그의 모습은, 공국의 중심자로서의 자신의 입지와-자신의 아들을 대동하고 있는 모습에서 드러나듯-이를 후대까지 이끌어줄 자신의 혈통에 대한 주장, 아울러 자신의 많은 지지자들에게 대한 언급을 시사한다. 이와 같이 공작으로서의 정치적 실권의 힘을 주장함으로써 그는, 이웃하는 나라들 특히 프랑스 본토에 자신의, 나아가서는 부르군디 공국 전체의 독자성을 주장하고 있다. 따라서 이와 같은 채식필사본은 당시에 선량공 필립의 정치적 방편으로 매우 중요한 역할을 했을 것임에 틀림이 없다.

이와 같이 도표 1, <sup>237)</sup>에 제시된 채식필사본의 주제별 순위 내용은-비록 도표2가 1445년 이후의 부르군디 궁정의 채식필사본의 새로운 제작방식을 제시하고 있는 것으로서 1435년이라는 본 논문의 주제가 되는 그림과 시간상의 거리를 두고 있기는 하지만-선량공 필립의 정치적 수단으로 작용한 채식필사본의 정치적 기능을 설명하기에는 더할 나위 없이 중요한 자료라고 할 수 있다.

그러나 선량공 필립이 자신의 위상을 정치적으로 드러내고자 한 채식필사본이라는 매체는, 사실 엄밀히 따지고 보면 프랑스 궁정에 그 뿌리를 두고 있다고 해도 과언이 아니다. 당시 프랑스<sup>38)</sup>에서 활동하는 재능 있는 화

36) Stephan Kemperdick, p.58

37) 위에 제시한 도표 1, 2는 Wim Blockmans, p.14에서 제시된 도표를 본 논문에서 그대로 옮긴 것임을 밝혀둔다.

가들이 이웃하는 여러 공국들에 파견되어 공작들의 예술에 대한 욕망을 채워주는 역할을 했다. 그렇기 때문에 프랑스의 영향은 직접적이었다고 할 수 있다. 바로 여기서, 이프르, 겐트, 투르네와 같은 지역에서 제작된 네덜란드의 채식필사본이 프랑스 궁정의 요구에 의해 제작되었다는 파노프스키의 주장은 시사하는 바가 크다고 할 수 있겠다.<sup>39)</sup> 결국, 선량공 필립 치하의 부르군디 공국의 채식필사본은 그 연원을 프랑스 본토에 두고 있다고 보아도 좋을 것이다.

여기서 우리는 프랑스에 연원한 채식필사본 보다는 부르군디 공국에서 발달한 독자적인 회화매체인 패널화에 주목할 필요가 있다.<sup>40)</sup> 선량공 필립

---

38) 이 시기에 프랑스는 정치, 경제, 예술적인 면에서 큰 영향력을 발휘했는데 특히 프랑스의 궁정예술의 조직 패턴은 유럽도처로 뻗어나갔다. 이렇듯 프랑스는 모든 면에 있어서 당시 유럽에서 중요한 실권을 쥐고 있었으므로 플랑드르계 프랑스인이라는 파노프스키가 사용한 용어에서도 알 수 있듯, 활발한 예술적 활동을 할 수 있는 프랑스로 가고자 하는 화가들이 많았음은 당연한 결과라고 할 수 있겠다. 중세유럽에서의 프랑스의 국가적 위상에 대해서 좀더 자세히 살펴보고자 한다면, Martin Warnke, *The court artist: On the ancestry of the modern artist*, trans. David McLintock, London: Cambridge University Press, 1985, p.21참고.

39)Erwin Panofsky, p.98.

40) 선량공 필립과 그의 선친인 용감공 얀의 치세는 그야말로 패널화가 개화했던 시기였다. 물론 프랑스에서도 부르군디 공국의 패널화와 충분히 비교되고도 남을 베리공의 궁정에서 제작된, 훌륭한 솜씨를 자랑하는 패널화가 존재했었다는 기록이 전해지고 있다. 그러나 현재는 남아있지 않아 우리가 직접 확인하기는 어렵다. 또한 패널화의 솜씨가 어느 쪽이 더 훌륭했는가의 여부를 떠나 선량공 필립의 치세에 패널화가 부흥했던 것은 두말할 나위 없는 사실이다. 게다가 전쟁이라는 불운한 상황은 네덜란드가 프랑스보다 더 많은 패널화를 보유할 수 있도록 도와주었다. 아무래도 패널화 보다는 규모가 작은 채식필사본이 휴대하기 편했을 것임은 짐작이 가고도 남는다. 한편 부르군디 공국에서 제작된 패널화는 프랑스의 궁정적 경향이 강했던 네덜란드의 북동쪽과, 토착적이고 서민적인 성격이 강했던 네덜란드의 남서쪽으로 그 특징을 구분한다. 이와 같은 부르군디 공국의 패널화에 대한 전반의 내용을 살펴보려면, Erwin Panofsky,

치하의 부르군디 공국은 상업의 부활로 도시를 성장시키고 부를 축적한 신흥 계층들이 주도했다고 해도 과언이 아닐 정도로 당시에 그들은 중요한 역할을 담당했다. 이런 그들이 주로 주문하고 후원했던 것이 다름 아닌 패널화였던 이유로<sup>41)</sup>-이 논문의 주제인 <성 루가>도 화가길드가 주문한 패널화임을 상기하자-부르군디 공국의 미술의 많은 부분을 패널화가 차지했던 것으로 보아도 좋을 것이다.

이 새로운 회화매체는 상업의 번영으로 부를 차지한 소위 신흥 귀족이라 불릴 만한 도시상인들의 전유물로서 당시 부르군디 공국에서 급부상하고 있었던 신흥계층의 등장을 잘 설명해준다.

## 2) 새로운 계층의 대두

선량공 필립치하의 부르군디 공국에서는 그 어느 때 보다도 신흥계층이, 과거에는 상상조차 할 수 없었던 기세로 자신들의 존재를 ‘적극적’으로 드러내기 시작하고 있었다. 이들은 상업의 발전으로 부를 획득한 시민 부르주아 계층으로서<sup>42)</sup> 오랜 시간에 걸쳐 유지되어 온 봉건적 위계질서, 이른바 ‘정적인 계층적 위계’를 전복시키는 결과를 가져왔다. 따라서 우리는 그들

---

pp.81-89를 참고.

41) C. 하비슨은 이 신흥계층들이 채식필사본이 아닌 패널화를 선호했던 이유를 들어 검소하고 소박한 그들의 본성이 화려한 귀족들과 구별되는 회화매체인 채식필사본 보다는 패널화를 선택하게 하였을 것이라 주장하고 있다.

C. Harbison, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context*, Harry N. Abrams Inc, Publishers, 1995, p.50 ; 박성은, 「15세기 플랑드르 제단화에 나타난 봉헌자 초상화」, 서양미술사학회 편, 『서양미술사학회 논문집』, 시공사, 2002, 51쪽에서 재인용.

42) 이들은 선량공 필립 치세 이전부터 이미 자신의 존재를 드러내고 있었다. 그러나 본 논문에서 선량공 필립의 치세를 그들이 보다 분명하게 자신들의 존재를 내세웠던 시기로 주목하는 것은, 당시 사회에서 그들의 존재를 보다 적극적으로 제시할 수 있는 토대를 제공한 경제적 번영이, 이 시기에 거의 절정에 이르렀다고 보기 때문이다.

이, 당시의 사회 안에서 과거와는 다른 모습으로 자신들의 존재를 제시할 수 있었던 계기를 상세하게 살펴보지 않을 수 없다.

우리는 이 계기를-다른 여러 영향들도 배제할 수는 없겠지만-십자군 원정이라는 하나의 역사적 사건과 연계하여 설명할 수 있을 것이다. 십자군 원정은 명목상으로는 성지탈환이라는 슬로건을 내건 역사적 사건이었지만 보기에 따라서는 마르크 블로크 Marc Bloch가 주장하고 있는 바와 같이, 귀족들에게 주어진 제한된 영역 안에서는 -특히 프랑스라는 지역은 귀족들이 차지하는 영역이 더욱더 적었다<sup>43)</sup>-전쟁의 욕구를 달랠 수 없게 되자 지루함을 느낀 그들이 더 넓은 곳을 향해 눈을 다른 곳으로 돌렸기 때문에 시작된 것으로 보아도 좋을 것이다.<sup>44)</sup> 당시 귀족들에게 전쟁이란, 12세기 후반의 음유시인인 베르트랑 드 보른Bertrand de Born이 먹고 마시는 일보다 전쟁이 더더욱 즐겁다고 노래하고 있듯이<sup>45)</sup> 그야말로 일종의 즐거운 ‘놀이’였다. 좀더 구체적으로 말하자면 ‘전쟁놀이’ 말이다. 이와 같이 그들이 전쟁을 일종의 놀이정도로 여겼을 정도였다면 그들의 일상과 전쟁은 서로 떼어낼 수 없는 밀접한 관계를 갖고 있다고, 좀더 과장해서 말하는 것이 가능하다면 일상의 면면이 대부분 전쟁에 관한 것들이었다고 말하는 것은 그

---

43) 블로크는 원래 기사들은 한 곳에 정착하기 어려운 기질을 지니고 있다고 여러 예를 통해 기사들의 특성을 전제하는 가운데 프랑스가 다른 지역보다도 기사 계급수가 더 많았으며 또 그들이 좁은 지역에 갇혀 살고 있었기 때문에 기사들이 답답함을 더 느꼈을 것이라고 추정하면서 프랑스가 다른 지역보다 모험가 혹은 방랑벽이 더 많은 이유를 들고 있다. 특히 그는 노르망디 지방이야말로 공작들이 일찍부터 안정된 상태를 유지해왔기 때문에 방랑벽이 가장 들끓었던 장소로 지적하고 있다. 마르크 블로크, 『봉건사회』, 한정숙 역, 한길사, 2001, 58쪽.

44) 블로크 『봉건사회』에서 기사들은 전쟁을 두려워하지 않았을 뿐만 아니라 전쟁에서 매력을 느끼기까지 했다는 주장을 펴고 있는데 여기서의 전쟁의 매력이란, 전쟁이 그들의 권태를 달래준다는 것이다. 마르크 블로크, 57쪽.

45) 마르크 블로크, 54쪽.

렇게 틀린 말이 아닐 것이다. 이쯤에서 귀족의 일상을 들여다보는 것도 좋을 것 같다.

귀족-본 논문에서는 이 단어를 여기서 공작, 후작, 백작, 자작, 남작 그리고 기사를 모두 포함하는 명칭으로 사용하고 있다-은 자신들의 거주지를 외부의 공격으로부터 보호하려는 욕구로 세워진 성채를 세워놓고는 그 안에서 살았다. 그들은 이 거대한 성채 안에서 남녀 하인배, 솔거 가신 등의 섬김을 받으면서 하는 일이라고는-직접 농기구를 들고 들판에 나가 농사일에 참여해본 적 없는-자신의 영지에서 탐스럽게 자라난 농작물을 만족스런 눈빛으로 바라보거나 자신의 소유지<sup>46)</sup>에 포함된 숲에서 전쟁의 욕구를 대신 채워주는 사냥<sup>47)</sup>을 하는 일이 고작이었다. 또 자신의 성채 안이 답답하다 여겨질 때면 귀족사회의 대표적인 스포츠라 할 수 있는 마상시합을 하기 위해 이곳저곳을 돌아다니기도 했다.<sup>48)</sup> 이와 같은 봉건귀족의 일상생활은 현대를 살아가는 우리들의 입장과 다소 거리가 있다. 그러나 전쟁을 일상생활로 여겼던 그들이, 지역적 한계 때문에 자신의 욕구를 채울 수 없게 되자<sup>49)</sup> 그 해결책을 전쟁에서 찾고자 했다는 블록의 주장은 어느 정도의 설득력은 있다.

십자군 원정이 성지탈환이라는 명분을 내건 전쟁이었건 혹은 귀족들의 따분함을 달래주기 위한 일종의 축매제의 역할을 한 전쟁이었건 간에 그

---

46) 영주 직영지에 대해서 좀더 자세히 알아보고자 한다면, 마르크 블록, 『서양의 장원제: 프랑스와 영국의 장원제에 대한 비교사적 고찰』, 이기영 역, 까치, 2002, 43쪽-59쪽 참고.

47) 사실 사냥감이 당시 가축이 충분히 사육되지도 못했던 상황에서 식용육류로서 큰 몫을 차지하고 있었기 때문에 사냥이 일종의 ‘놀이’로서 귀족이 전유했던 것만은 아니었다. 하지만 귀족의 소유림에서 식용육류를 손에 넣을 목적으로 사냥을 하는 것과 일종의 ‘놀이’로서 사냥을 하는 것과는 명백히 구분 된다

48) 봉건귀족들의 삶에 대해서 좀더 자세히 알고 싶다면, 마르크 블록, 53쪽-93쪽을 참고.

49) 마르크 블록, 57쪽.

결과는 지금껏 정지해있던 상업교류에 물꼬를 트는 역할을 했다. 그 결과는 상인들에게 엄청난 부를 가져다준 한 관목할 만한 것이었다. 10세기말부터 베네치아는 곡물과 포도주를 콘스탄티노플로 수출하고 그곳에서 고급 비단 천을 들여오고 있었지만 이와 같은 경우는 이탈리아 지역에 한정된 것이었다. 플랑드르도 모직물상업을 부활시키고는 있었지만 양국사이의 교류는 미미한 정도에 불과했다. 그러나 십자군 원정은 상인들의 교류가 서유럽을 횡단해서 결국에는 이슬람지역까지 확대되어 이루어질 수 있는 결정적인 계기를 만들어 주었으며-이탈리아 상인과 북방상인이 정기적으로 만날 수 있었던 상빠뉴 정기시를 상기하자-이와 같은 상업의 활성화는 선량공 필립 치하의 부르군디 공국의 시민 부르주아 계층의 등장을 촉진시켰다.

이렇듯 활발한 상업 활동을 통해 점차 부를 축적한 15세기 부르군디 공국의 시민 부르주아 계층은 자신들의 격상된 사회적 위상을 드러내고자 하는 하나의 방편으로 미술품을 선택했다. 그들은 미술품의 후원을 통해 재력과 명예를 지닌 자신들의 사회적 위상을 드러냈는데 그 방법은 미술가로 하여금 자신의 초상화 혹은 자기 가족의 모습을 재현하게 하는 것이었다. 따라서 우리는 얀 반 아이크의 <아르놀피니 부부 초상>(도판16)에서 엄청난 양의 부를 이룬 상인 아르놀피니(도판17)이나 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)에서 상업 시민계급 출신으로 부르고뉴 공국의 최고 행정 관료가 된 롤랭의 모습(도판18), 그리고 로지에의 <본느Beaunne제단화>의 외부 패널화(도판19)에서 또 다른 롤랭 재상의 모습(도판20)을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 이는 이제껏 왕족이나 봉건귀족에게만 해당되던 미술후원의 자리를 그들도 차지하기 시작했음을 의미하는 것이다.

그러나 이처럼 봉건귀족의 영역에 침입한 시민 부르주아 계층을 봉건귀족들이 방관자적 태도로 일관했었을 리 없다. 부르크하르트가 이해하지도 못했으면서 이해하는 척하는 것이 귀족들이라 말한 바 있지만<sup>50)</sup> 그들 모두

가 언제나 그랬던 것만은 아니었다. 봉건귀족들은 그들만의 결속을 의미하는 일종의 조직체를 스스로 구성하거나 주어진 조직체를 더욱더 견고히 했다. 황금양털 기사단은, 비록 공작의 실권을 궁정에 집중시키려는 의도에서 선량공 필립이 직접 조직한 것이었음에도 불구하고 공작의 최초의 취지와는 반대로 시간이 지날수록 힘이 강해져갔고, 급기야는 기사단의 협의를 거쳐야만 국정운영이 될 정도가 되었다. 이와 같이 막강한 힘을 기른 황금양털 기사단은 봉건귀족들을 하나로 결속시켜 봉건귀족과 그렇지 않은 자를 가르치는 기준이 되는 셈이 되었다. 이는 파노프스키가 주장하는 바와 같이 봉건귀족들이 시민 부르주아 계층에 대항하여 일종의 ‘방어 메카니즘’을 만든 것이다.<sup>51)</sup> 그러나 그 결과는 실패로 돌아갔다. 그들이 만든 이 방어 메카니즘조차 봉건귀족들 자신이 차별화의 대상으로 삼았던 시민 부르주아 계층이 또 다시 모방하는 상황이 발생했기 때문이다.<sup>52)</sup> 봉건귀족들은 자신들의 기득권을 유지하려고 했으나 결국, 그들은 역사적 흐름을 거스를 수 없었다.

이와 같이 상업을 통해 급부상한 시민 부르주아 계층 이외에도 우리가 눈여겨보아야 할 계층이 또 있다. 그들은 도시 내의 이른바 ‘장이’라 불리는 수공업자들과 구별되는, 재력은 물론이고 사회적 위상까지 격상된 미술가 계층이다.

사실 이와 같은 미술가 계층의 달라진 위상의 근원지는, 그저 도시 내의

---

50) 야코프 부르크하르트, 『이탈리아 르네상스의 문화』, 이기숙 역, 한길사, 2003, 493쪽.

51) 파노프스키도 이 방어 메카니즘 예로 부르군디 공국의 황금양털 기사단을 꼽고 있는데 그는 이외에도 가터훈장 the Order of the Garter, 영국 왕 헨리 5세가 1417년에 가문의 문장이 새겨진 코트를 입을 수 있는 사람들에 관해 제한을 둔 사례를 들고 있다. Erwin Panofsky, p.68

52) Erwin Panofsky, p.68. 그렇다고 이 신흥계층들이 봉건귀족들이 이제껏 행해왔던 모든 일들을 맹목적으로 따라가기만 했다는 것은 아니다.

숨씨 좋은 수공업자에 불과했던 사람들을 궁정으로 불러와 이들을 통해 미적 욕구를 채우고자했던 프랑스, 영국의 궁정에 있다고 해도 좋을 것이다.<sup>53)</sup> 왕은 도시 내의 탁월한 손재주를 지닌 이 수공업자들을 궁정으로 데려와 ‘왕의 시종’ 혹은 ‘왕의 수석화가’라는 명칭을 부여하는 것도 모자라 그들을 자신과 같은 왕족이라 칭하면서 많은 양의 임금을 주었고 그 덕분에 그들은 재산을 늘려갔다. 또한 그들은 왕이 이웃하는 다른 나라의 왕을 만나러 가는 장소에도 왕과 동행했다. 이제 그들을 바라보는 사람들의 시선은 달라졌다. 그들은 수공업자에서 미술가가 되었으며 궁정을 빛나게 해주는 보석과도 같은 존재가 되었다.

그러나 상업이 활성화되고 각국의 교류가 빈번해지자 미술가들은 궁정에만 머무르지 않았다. 일부는 궁정화가로, 일부는 궁정에 소속되지 않은 개인미술가<sup>54)</sup>-로지에 반 데어 바이덴 또한 궁정에 소속되지 않은 개인 미술가였다-로 활동하면서 부와 화가로서의 명예를 독자적으로 늘려갔다. 비록 이탈리아와는 다르게 길드적 체계가 확고했던 북유럽에서는 개인 미술가들의 세력이 뿌리내리는 데에 시간이 좀더 걸리기는 했지만 말이다.<sup>55)</sup>

이와 같은 사실은 우리로 하여금 만테냐가 만토바에 갔을 때 자신을 도와줄 일군의 사람들을 데려갈 수 있었다는 일화나, 왕이 궁정에 궁정화가를 들일 때에도 미켈란젤로에게 조언을 구했다는 일화<sup>56)</sup>를 통해 드러나는 미술가의 격상된 위상의 정도를 상기하게 한다. 또한 이러한 점들은 로지에가 <성 루가>에서 화가-성 루가의 얼굴에 자신의 초상을 삽입시켜 화가의 격상된 위상에 대해서 주장할 수 있게 하는데 한 역할을 했을 것임을 짐작케

---

53) 화가와 궁정의 관계가 시작된 시점은 13세기 중반으로 본다. Martin Warnke, p.3

54) 본 논문은 ‘개인미술가’라는 용어를 단순히 궁정미술가라는 용어에 반대되는 뜻으로 사용했다.

55) Erwin Panofsky, p.67.

56) Martin Warnke, pp.89-90.

해준다.

## 2. 생애 및 작품세계

로지에 반 데어 바이덴이 로베르 캉팽의 공방에 들어가기 전의 생애에 대해서는, 그다지 많은 내용이 전해지지 않고 있다. 따라서 우리는 단지 그가 1339-1400년에 투르네에서 태어났으며 그의 아버지는 칼을 만드는 장인인 Henry라는 이름을 가진 사람이었다는 사실과, 1426에 브뤼셀 태생인 엘리자베스 Elisabeth Goffaerts와 결혼을 했다는 사실만을 알 수 있을 따름이다.<sup>57)</sup>

그러나 로베르 캉팽의 공방에 들어간 이후의 그의 생애에 대해서는 비교적 많은 일화가 전해진다. 로지에는 1415년 이전에 로베르 캉팽의 공방에서 도제생활을 마친 뒤 1427년 3월 5일에 직공으로 일하게 되었다.<sup>58)</sup> 그 후 1432년 8월 1일에 투르네의 장인 Master이라는 명칭을 부여받고 자신의 고

---

57) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting*, New York: Harper & Row, 1971, p.247.

58) 대부분의 미술사학자들은 로지제가 결혼을 한 뒤 자신의 아들 Corneille가 태어난 해의 이듬해인 1427에 로베르 캉팽의 공방에 들어가게 된 것으로 본다. 그러나 켐페르딕 Kemperdick은 로지제의 실제 도제 기간은 1415년경에 끝났을 것이고 1427년 이후부터 1432년 1월에 투르네의 대가가 되기까지 캉팽의 공방에서 직공으로서 일을 했을 것으로 추정한다. 위와 같은 주장에 대한 근거로 1427년에 결혼을 하고 한 아이의 아버지가 된 로지제가 가정생활을 꾸려가야 하는 상황에서 겨우 숙식생활만을 보장받았던 도제생활을 시작했다고 보기는 어렵다는 점과, 같은 시기에 로베르 캉팽의 공방에서 함께 일을 했던 자크 다레 Jaques Daret가 1427년 이전에 도제 생활을 마치고 그 이후부터 십 년 넘게 직공으로서의 일을 했던 점을 들고 있다. 이처럼 대부분의 미술사학자들이 로지제가 공방에 들어갔던 시기를 오인했던 이유는 캠벨 L. Campbell의 의견대로, 미술사학자들이 도제apprentice와 직공 Journeyman/Compagnon을 구별하지 않았기 때문이다. 이에 관한 좀 더 자세한 내용은 L. Campbell, "The Early Netherlandish Painters and their Workshops" *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III: Le Problème Maître de Flémalle-van der Weyden: Louvain-la-Neuve*, 1979, p.48 참고.

향인 투르네에서 자신의 이름을 내건 공방을 열었다. 그리고 삼 년 뒤인 1435에 그는 당시 부르군디 공국의 중요한 도시이자 아내의 고향인 브뤼셀에서 ‘도시의 화가’ Portater der stad van Brussel가 되어 아내와 두 아이와 함께 정착하게 된다. 브뤼셀에 발을 내딛는 바로 이 순간부터 그는, 당시의 대부분의 화가들이 열망했었을 장인의 칭호와 더불어 그에 어울리는 대우, 경제적 풍요를 누릴 수 있게 된다.

이를 설명해주는 예로 첫 손에 꼽을 수 있는 것이 바로 현재 그가 직접 제작한 것으로 확인된 세 작품<sup>59)</sup> 중의 하나인 <십자가의 강하>(도판21)이다. 로지에의 초기작에 속하는 이 그림은 그가 가로 2.6 세로 2.2 미터의 크기이다. 여타 초기 네덜란드 회화의 평균 크기는 2 미터를 넘지 않았는데 이런 점에서 이 그림은 다소 큰 크기의 그림에 속한다. 이와 같은 사실은 로지에가 당시에 대형 작품을 의뢰 받아 제작할 수 있을 정도의 회화제작 솜씨를 지니고 있었음을 의미한다. 또한 이는 로지에의 솜씨가 당시의 네덜란드 지역에 널리 알려져 있었음을 뜻함으로써 그의 명성을 가늠해 볼 수 있는 적절한 근거가 될 수 있다.

이 회화는 루뱅Louvain의 궁수길드 교회를 위해 제작된 제단화이다. 여기서 구체적이고도 매우 실제적으로 묘사된 인물들의 감정묘사방식, 인물들을 좁은 공간 속에 억지로 우겨 넣은 듯한 독특한 회화적 구성방식은 관람자에게 이 인물들의 감정을 강렬하게 전달하는 방편이 되고 있어 주목된다.

그리스도의 죽음을 가까운 곳에서 바라보고 있는 아홉 명의 인물들은 얼굴을 찡그리고 있거나 주체할 수 없는 슬픔에 한없이 눈물을 흘리고 있다. 혹은 창백한 얼굴색으로 거의 실신상태에 빠진 모습(도판22,23)으로-화면에서 실신한 모습으로 재현되어 있는 성모마리아를 보라-하나같이 감정을 직

---

59) 로지에의 원본으로 확인된 작품은 <십자가의 강하>외에도 베를린에 있는 성모마리아의 생애에 관한 장면을 묘사한 <미라플로레스 Miraflores 제단화>, 마드리드 에스코리얼 미술관에 소장되어 있는 <예수책형>이 있다.

접적으로 드러내고 있다. 화면의 왼쪽 끝에서 베일의 한쪽 끝으로 눈물을 닦고 있는 여인의 모습(도판24) 또한 주목된다. 이 여인의 빨강계 변해버린 눈과 코 주변은 장시간 눈물을 흘리면 코와 눈 주변이 빨강계 변해버리는 자연적인 신체변화를 그대로 재현하고 있다. 이것은 로지에의 회화적 묘사 솜씨를 가늠해볼 수 있게 해준다. 한편 속세에서의 삶을 떠올리게 해주듯 가슴이 드러나는 세속적인 옷을 입고 화면의 오른쪽에 위치한 막달라 마리아는(도판25) 성모마리아를 부축하고 있는 요한과 짝을 이루어 마치 팔호의 형태를 취하는<sup>60)</sup> 다소 과장된 형태로 이 비극적 사건에 대한 감정을 드러내고 있다. 이와 같은 막달라 마리아의 자연스럽지 못한 자세는 인물들이 들어서 있는 공간이 ‘여유가 없음’을 명시해주는 역할을 하는 가운데 현재의 장면에서 드러나는 비통한 감정을 관람자에게 강하게 개입시킨다.<sup>61)</sup> 이와 같은 로지에의 구성방식은 관람자로 하여금 그림 속의 사건에 좀더 직접적으로 동참하게 하여 여타의 종교화에서는 볼 수 없는 일명 ‘로지에식 종교화’를 완성시킨다. 바로 이와 같은 점은 프리드랜더 M. Friedländer가 로지에를 두고 ‘창안가’라 하고<sup>62)</sup>, 패히트 Otto Pächt가 이 그림을 역사적 사건의 서사적 이미지와 종교적 이미지를 결합한 로지에만의 성취를 이론 작품이라 칭한<sup>63)</sup> 이유가 된다.

그러나 그가 이와 같은 대형작품을 제작할 수 있었던 것도 어찌 보면 그의 스승인 로베르 캉팽이 운영하는 공방생활 덕택이었을 것이다. 물론 전술

60) Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden*, trans, Anthea Bell, Cambridge: Cambridge Publishing Management, 1999. p.14.

61) 캠페르딕 Stephan Kemperdick은 이 공간에서 느껴지는 결과가 초시간성과 압박을 느낄 정도의 강렬함이라고 주장한다. Stephan Kemperdick, p.12.

62) M. Friedländer, *van Eyck bis Brugel*, Berlin, 1921, p.8; Erwin Panofsky, p.248에서 재인용.

63) Otto Pächt, *Early Netherlandish Painting: From Rogier van der Weyden to Gerard David*, trans. David Britt, London: Harvey Miller Publishers, 1997, p.24.

하였다시피, 이 작품은 로지에만의 독창적인 특징들이 표현된 것으로 평가 받고는 있지만 그 이면에는 그의 스승인 로베르 캥팡적인 면들이 포함되어 있음이 관찰된다.<sup>64)</sup> 특히 그가 묘사한 인물들의 걸모습과 회화의 배경에서 드러나는 ‘조각적인 무게감’은 로베르 캥팡의 <성녀 베로니카>(도판26)에서 느껴지는 인물과 옷주름에서 드러나는 특징들과 유사하다.<sup>65)</sup>

한편, 로지에의 화가로서의 명성을 설명해주는 <십자가의 강하>는 우리로 하여금 같은 시기에 제작된 것으로 추정되는 로지에의 <정의의 장면>의 모사본<sup>66)</sup>(도판27)에 대한 언급이 필요함을 시사한다. 이 두 그림 중 어느 것이 먼저 제작되었는지에 대한 정확한 사실은 전해지지 않고 있지만 두 그림이 제작되는 데에 서로 영향을 미쳤으리라는 사실은 틀림이 없다.<sup>67)</sup>

이 모사본 또한 가로 10.5 세로 4.6 미터로서-브뤼셀의 벽면을 모두 채워야만 했던 로지에의 원본보다는 오히려 작은 크기이긴 하지만-그의 <십자가의 강하>처럼 큰 편에 속하는 그림이다.<sup>68)</sup>

---

64) 15세기의 네덜란드 화가들은 한 가지 양식으로 비슷하게 그림을 그리곤 했는데, 이는 특히 스승과 제자의 관계에서 두드러진다. Martin Davies, *Rogier van der Weyden*, London: Phaidon, 1972, p.7.

65) 로지에 <십자가의 강하>의 배경과, 캥팡의 <베로니카>의 배경은 묘사된 인물들이 그림이 아닌, 하나의 조각으로 느껴지게 한다. 따라서 캠펠르딕이 로지에의 <십자가의 강하>에서 묘사된 인물들을 두고 ‘인형과 같은 인물들’이라고 칭한 것은 이와 같은 면에서 시사하는 바가 크다고 할 수 있겠다. Stephan Kemperdick, p.12.

66) 안타깝게도 로지에의 <정의의 장면>은 1695년 루이 14의 프랑스 군대가 브뤼셀을 공격했던 사건으로 지금은 파괴되어 전해지지 않고 있다. 하지만 우리는 로지에의 원본을 타피스트리 형태로 전해지는 이 모사본을 통해서 원본의 표현 방식을 조금이나마 짐작할 수 있다.

67) 만약 <십자가의 강하>장면이 먼저 제작되었다면 주문자는 로지에에게 큰 스케일을 가진 <정의의 장면>을 위한 의뢰를 믿고 맡길 수 있었을 것이고, 역으로 만약 후자가 먼저 제작되었다면 후자의 경력은 전자를 위한 의뢰에 큰 보탬이 될 수 있었을 것이다. Stephan Kemperdick, p.24.

68) 이 타피스트리는 원래 두 개의 장면으로 분리되어 있던 로지에의 원본과는 달

15세기 당시에 로지에가 그린 이 그림이 얼마나 유명했는지 당시의 많은 사람들이 이 그림을 보기 위해 일부러 브뤼셀의 시청을 찾았다고 한다.<sup>69)</sup> 그와 같은 사람들 중에는 추기경 니콜라스 쿠자누스도 있었는데 그는 이 그림에서 관람자에게 시선을 던지고 있는 로지에의 초상화를 그의 저서 『신의 얼굴De visione Dei』에서 ‘위대한 화가’라 칭한 바 있다.<sup>70)</sup>

이처럼 일부러 그의 <정의의 장면>을 보기 위해 브뤼셀의 시청을 방문하는 사람들이 있었다는 사실은 15세기 당시에 이미 그의 그림이, 나아가서는 그의 이름이 가치를 인정받았다는 뜻이 될 수 있을 것이다. 따라서 이 화가가 자신의 격상된 위상을 그 스스로 주장하려 했음은 그의 입장에서 볼 때 어찌 보면 당연한 일이었을 것이다. 이를 여실히 보여주는 예의 하나로 우리는 주저 없이 본 논문의 주제인 <성 루가>(도판1)를 꼽을 수 있을 것이다.<sup>71)</sup>

이 회화는 ‘성모를 그리는 성 루가’의 모습을 재현한 현존하는 북유럽 최초의 패널화라는 점으로 미술사적 중요성을 지닌다. 그러나 그 외에도 특히 주목해야 할 점은 로지에가 자신의 초상을 성 루가의 얼굴에 투영하였다는

---

리 분리되어 있지 않다는 점, 인물들이 너무도 뻑뻑하게 들어서 있다는 점에서 로지에의 원본과 차이가 있지만 로지에의 회화적 특징을 많이 반영하고 있다는 점에서 쉽게 간과할 수 없는 작품이다.

69) 카렐 반 만더도 『네덜란드와 독일의 화가들의 생애』에서 이 그림을 언급하고 있는데, 이로써 우리는 이 그림이 로지에 이후의 세대에까지 이어질 정도로 주목 받았던 작품이었음을 알 수 있다. 이 그림에 대한 카렐 반 만더의 언급은, Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler(von 1400 bis ca. 1615)*, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991, p.49를 참고.

70) 니콜라스 쿠자누스와 그의 철학에 대한 보다 자세한 내용을 살펴보려면 에른스트 카시러, 『르네상스 철학에서의 개체와 우주』, 박지형 역, 민음사, 1996, 9쪽-108쪽 참고.

71) 이 회화는 동일한 구성으로 된 현재 세 개의 작품이 더 있다. 진작문제에 관한 내용을 살펴보려면 본 논문의 서론을 참고.

점이다. 이는 화가로서의 그의 격상된 위상과 화가라는 직업의 정체성에 대한 그의 숙고의 흔적을 보여주고 있기 때문이다.<sup>72)</sup>

이와 같이 그는 캉팽의 공방을 나온 지 얼마 되지 않은 경력 초기에, 이미 공인된 솜씨 좋은 화가로서 명성을 얻게 되어 성인의 얼굴에 자신의 초상을 삽입시켜 화가로서의 격상된 위상을 주장할 수 있는 위치에 도달했다. 따라서 이로 인해 그의 공방이 많은 양의 회화를 주문받게 되어 공방운영이 한층 더 여유롭게 되었을 것임은 짐작하고도 남는다.

15세기 당시에 대부분의 미술작품은 장인이라는 칭호를 붙일 만큼의 능력을 지닌 화가가 운영하는 공방에서 제작되었다. 그 공방의 주인인 장인은 미술가로서의 능력이 부족한 자신을 도와줄 도제 혹은 직공들을 거느리고 있었다. 도제는 대개 장인에게 도제 수업료를 지불하고 그 대신에 그 공방에서 숙식제공을 받으며 4년 정도의 도제기간<sup>73)</sup>을 거친다. 이후 그는 급료를 받으면서 좀 더 많은 경험을 쌓기 위하여 이 마을 저 마을로 이동하는 직공으로서의 기간을 거치게 된다.<sup>74)</sup> 따라서 한 장인이 자신의 이름을 내건 공방을 운영하려면 도제들을 위한 숙식제공 및 직공을 위한 급료를 지불할 수 있을 정도의 재정상태를 유지해야만 했던 것이다. 공방에서 제작된 것으로 보이는 작품들의 예(도판28,29)에서 알 수 있듯이 로지에의 공방은 그의 명성 덕택에 미술품 주문이 끊이지 않아 공방운영에 필요한 재정적 어려움이 거의 없었을 것으로 보인다.<sup>75)</sup>

---

72) 이에 대한 좀더 자세한 논의는 3장에서 자세하게 다룰 것이므로 여기서는 간단하게 언급하도록 하겠다.

73) 이 기간은 각 도시마다 차이가 있었는데 투르네, 브뤼셀, 안트베르프는 4년, 브뤼주는 1479-1497년 사이에 4년이었던 시기를 제외하면 2년, 그리고 루벵은 3년간의 도제생활을 해야 했다. L. Campbell, p.46.

74) 이에 대한 좀더 자세한 내용을 살펴보고자 한다면 Stephan Kemperdick, p.20을 참고.

75) 로지에가 투르네의 담보물에 많은 돈을 투자했다는 사실과, 장인의 칭호를 받은 사람이 운영하는 공방이 지속적으로 운영되는 경우가 드물었다는 사실은 당

앞서 살펴보았던 <십자가의 강하>와 <정의의 장면들>과 같은 대형작품들을 통해 가늠할 수 있는 그의 명성은 네덜란드 지역을 벗어나 스페인에 전해져 1442년에 로지에는<미라플로레스 제단화><sup>76)</sup>(도판30)를 제작하게 된다. 이 제단화에 대한 기록으로는 비록 원본이 아닌 18세기에 만들어진 모사본을 보고 기록을 남긴 것으로 추정되고 있긴 하지만 현재 한 수도사가 남긴 것으로 보이는 ‘가장 훌륭하고 유명한 플랑드르의 거장이 그랬다’라는 기록이 남아 있어<sup>77)</sup> 그가 분명 이 제단화를 제작하였음을 짐작하게 한다. 성모마리아와 관련된 주제, <성 가족>(도판31), <애도>(도판32), <성모마리아 앞에 나타난 그리스도>(도판33)의 장면을 동일한 크기로 제작한 이 제단화에는 로지에적인 특징이 보인다. 이 그림의 인물들은, 우리가 흔히 성인들이라면 마땅히 지니고 있어야한다고 생각하는 위엄 있는 모습을 결여하고 있지 않으면서도 로지에의 인물에서 빈번히 제시되곤 하는 인간적인 면모가 엿보인다.<sup>78)</sup> 이와 같은 사실에 대하여 파노프스키는, 인간적인 아름다움과 성인으로서의 위엄을 동시에 지닌 인물의 예를 특히 성모마리아에서 찾는 가운데 그의 그와 같은 특징은 얀 반 아이크적인 면이 제거된, 심지어는 전혀 얀 반 아이크적이지 않은 양식이라고까지 말하고 있다<sup>79)</sup> 이처럼 그는 얀 반 아이크와 로지를 비교하는 방식으로 로지에만의 회화적 특징을 찾고 있다.

---

시에 그의 공방운영의 여유로운 재정상태에 대한 가정을 더욱더 배가시킨다.

Erwin Panofsky, p.247, L. Campbell, p.48.

76) 이 그림은 스페인왕 주앙 Juan 2세가 설립한 카르투리안 수도원에서 주문했다.

77) Stephan Kemperdick, p.38.

78) 왼쪽 패널에서 무릎에 놓인 아기예수를 다정한 눈빛으로 바라보는 성모마리아의 모습-우리는 그의 모습에서 <성 루가>의 성모마리아의 모습을 떠올릴 수 있다-그리고 옆에서 한가롭게 즐기고 있는 성 요셉, 그리고 오른쪽 패널에서, 뜻하지 않게 나타난 그리스도의 모습을 보고 놀라면서 눈물을 흘리고 있는 성모마리아의 모습은 하나같이 인간의 감정적 상태를 직접적으로 드러내고 있다.

79) Erwin Panofsky, pp.265-266.

이러한 예는 또한 본 논문의 주제인 <성 루가>(도판1)나 <붉은 옷을 입은 성모>(도판34)에서 아기예수를 바라보는 ‘어머니’로서의 성모마리아의 따뜻한 시선과, 책의 날장들을 구기는 모습에서 보이는 아기예수의 천진한 ‘아기’의 모습, 그리고 <십자가의 강하>나 <미라플로레스 제단화>에서 눈물을 흘리고 있는 인물들의 모습(도판22,23,24,35) 등에서 엿보인다.

이에 더하여 파노프스키는 그의 그림에 등장하는 인물들에는 하나같이 리듬감이 느껴진다고 설명하면서 이 또한 로지에의 회화적 특징으로 볼 수 있음을 시사한다. 특히 그는 로지에의 인물들은 로베르 캉팡보다는 통제되어 있고 얀 반 아이크보다는 좀더 유동성이 느껴지는 역동적인 움직임일 것이라고 말하면서 로지에는 15세기 플랑드르 미술에 ‘리듬감의 원리’를 도입한 화가라고 요약 설명한다.<sup>80)</sup>

로지에가 국내외적으로 명성이 높았음은 이미 언급한 바 있다. 그러나 모순되게도 1400년 중반까지도 부르군디 공국내의 귀족들에게서는, 선량공 필립으로부터 한껏 총애 받고 있었던 궁정화가인 얀 반 아이크의 영향 때문이었는지는 몰라도<sup>81)</sup> 이렇다 할만한 작품 의뢰를 받지 못하고 있었다. 하지만 1400년의 중반에 이르러서는 이들에게도 많은 수의 초상화와 제단화를 의뢰 받게 된다. 따라서 우리는, 이 시기에 그린 <블라들린 제단화><sup>82)</sup>의

80) Erwin Panofsky, p.250. 델린다 Odile Delenda도 로지에가 움직일 때와 움직이지 않을 때의 인물들의 모습을 창안했음을 언급하고 있는데 이는 파노프스키가 로지에의 인물들에 대해서 언급한 ‘리듬감의 원리’에 부합되는 내용이라 할 수 있을 것이다. Odile Delenda, *Rogier van der Weyden*, Paris: Éditions du Cerf, 1987, p.42. 아울러 이와 같은 사실에서 더 나아가 패치는 Otto Pächt는 그의 그림에 등장하는 인물들은 움직이지 않을 때조차도 움직이는 상태에 있다고까지 말하면서 로지에의 회화에 등장하는 인물들의 움직임에 주목한다. Otto Pächt, p.13.

81) 얀 반 아이크는 1441년까지의 생애를 살았던 것으로 전해지고 있다.

82) 이 제단화에 대해서 등장 인물간의 ‘시선처리 방식’이라는 흥미로운 주제로 다루고 있는 논문이 있는데 이를 살펴보면, Bret Rothstein, “Vision, Cognition,

중앙 패널에서 인류를 구원할 아기예수의 거룩한 탄생의 사건에 동참하고 있는 브뤼주의 부유한 시민 블라들린 Pieter Bladelin의 모습(도판36)이나 <본느 Beaune 제단화>의 외부에 묘사된 선량공 필립 치세에 막강한 권력을 차지했던 롤랭 Rolin 재상 부부(도판19), 그리고 그의 개인초상화속 주인공들인 선량공 필립과-남녀를 불문한-당시의 귀족들의 모습(도판12,13, 37,38,39)을 종종 발견하게 된다.

이와 같이 자국뿐만 아니라 부르군디공국 주위의 인근국가지역을 모두 평정한 그의 명성은 이제 이탈리아로 전해지게 된다. 전술했다시피 15세기에는 이미 북유럽과 이탈리아지역간의 상업의 교류가 활성화되고 있었다. 이에 북유럽과 이탈리아지역은 서로 자국의 상업물품을 교환하는 등의 상업거래를 활발히 전개해 나갔는데 이 교류품목 중에는 미술품도 포함되어 있었다.<sup>83)</sup> 따라서 상인들이 이탈리아인들에게 미술품의 주문을 받고 이를 전달해주는 역할을 했음은 지극히 당연하다. 상업의 활성화로 네덜란드 지역에 거주하고 있었던 이탈리아의 은행업자들 또한 이러한 역할을 담당했다. 이들은 지역적 이점덕택으로 네덜란드 화가들의 작품을 손쉽게 구입할 수 있었는데,<sup>84)</sup> 이렇게 그들이 구입한 네덜란드 화가의 작품은 아마도 여러 사람들의 입소문을 타고 자연스럽게 이탈리아 지역에 전해져 북유럽의 화가들의 이름이 알려질 수 있는 계기를 만들어 주었을 것이다.

네덜란드 미술품을 이탈리아로 전해준 상인들의 덕택이었던 혹은 네덜란드에 거주하고 있던 이탈리아의 상인과 은행업자들의 덕택이었던지 간에 로지에게 이탈리아의 상인들로부터 의뢰 받은 것으로 전해지는 현존하는 작품들은, 당시에 그가 이탈리아에서 얼마나 중요한 화가로 평가되고 있었

---

and Self-reflection in Rogier van der Weyden's Bladelin Triptych", Zeitschrift Für Kunstgeschichte, 64, 2001, pp.37-55 참고.

83) 본 논문의 2장 1절을 참고.

84) Stephan Kemperdick, p.116.

는가를 가늠할 수 있게 해준다. 이를테면 우리는 1450년경에 이탈리아의 인문학자 바르톨로메오 파지오 Bartolomeo Fasio와 Cyriacus of Ancona(1391-1452)가 페라라의 공작 Lipnello d'Eate(1407-1450)이 소유하고 있었던 로지에의 그림들을 볼 수 있었다는 사실이나<sup>85)</sup> <메디치 마돈나>(도판40), 네덜란드에서 활동적으로 은행업을 하던 빌라 Villa가에게서 의뢰 받은 <아베그 Abegg 세폭 제단화>(도판41)를 예로 들 수 있다.

이탈리아인들로부터 의뢰 받은 회화들 중에서도 특히, <메디치 마돈나>(도판40)와 <그리스도의 매장>(도판42)은 화면구성이 이탈리아 특유의 방식으로 재현되어 있어 로지에의 일반적인 회화 구성원리와 차이를 보이는 관계로 좀더 눈여겨 볼 필요가 있다.<sup>86)</sup> 성모마리아와 아기예수를 정점으로 하여 좌우 각각 두 명의 사람들-성모마리아를 기준으로 오른쪽은 베드로와 세례요한이, 왼쪽은 동방박사인 성 코마스 Comas와 다미안 Damian이 위치하고 있다-은 마치 양팔저울의 평행상태를 떠올리게 하듯, 화면의 좌우에서 균형을 맞추는 역할을 하고 있다. 또한 <그리스도의 매장>(도판42)은 1440년경의 프라 안젤리코 Fra Angelico (1387/1400-1455)의 <그리스도의 매장>(도판43)과 회화적 구성 면에서 놀랍도록 닮아있다- 비록 로마를 방문하기 위한 이탈리아의 여행길에 그가 피렌체를 직접 방문하여 프라 안젤리코의 <그리스도의 매장>을 직접 보았다는 사실이 전무한 관계로 이를 확인할 길은 없지만 말이다.

이와 같은 이유 때문에 앞서 설명한 회화들은 우리로 하여금 1450년에 순례의 목적으로 이탈리아를 방문한 로지에의 이탈리아 여행이<sup>87)</sup> 이제껏

85) 파지오는 특히 현재는 유실된 또 하나의 <십자가의 강하>에 재현된 매우 사실적으로 눈물을 흘리고 있는 인물에 큰 감명을 받았다고 한다.

86) Stephan Kemperdick, p.116.

87) 여기서 우리는 경제적 어려움이 그의 발목을 잡았을 리 만무한데도 그가 자신의 생애 말년인 1450년에 이르러서야, 그것도 순례여행을 통해서 이탈리아 여행을 된 이유에 대해서 고려해볼 수 있다. 그러나 역으로 생각해보면, 이 경제적

고수해온 그의 양식에 획기적인 변화를 일으키게 된 것이 아닐까라는 가정을 하게 해준다. 이미 화가로서 자신만의 고유한 회화적 특징을 갖추고 명성을 얻은 그였지만 생의 처음이자 마지막으로 이탈리아 땅을 밟고 그곳의 문화를 접했던 그가, 이탈리아 회화를 처음 대하고 받은 그 느낌은 ‘신선함’ 그 자체였을 것이다. 아니 오히려 이 ‘신선함’이라는 단어로 간단히 규정해 버리기에는 그가 느낀 그 감흥을 제대로 전달지 못하는 것일 수도 있겠다. 그러나 일견 이와 같은 회화에서 보이는 이탈리아 회화의 특징들은 로지에가 작품을 의뢰한 이탈리아 주문자의 의견을 적극 수렴한 것으로 그의 자의적인 선택이었을 것이라는 우리의 추측은 무너진다. 그도 그럴 것이 첫눈에 이탈리아적인 특징이 보이는 이와 같은 회화들 안에는 그 스스로의 선택이라 할만한 그 만의 회화적 특징들이 관찰된다. <메디치 마돈나>(도판40)에서 드러나는 인물들의 인간적인 감정과 분위기는 그의 여타 다른 회화들에 등장하는 인물들과 매우 비슷한 느낌을 줄뿐만 아니라 화면의 아래에 묘사된 백합꽃은 그의 <수태고지>(도판44)에서 재현되어 있는 백합(도판45)과 빼 닮았다. 일견 도메니코 베니치아노 Domenico Veneziano (c.1438-61)의 <성인들과 성모>(도판46)의 구성과 흡사하여 로지에가 이탈리아 회화의 영향을 받았을 것이라는 추측을 해볼 수도 있겠지만 앞서 언급한 그의 묘사 방식을 상기한다면, 이러한 추측은 개연성이 없다. 또한 비록 로지에의 초기작인 <십자가의 강하>에서 보이는 인물들(도판22,23,24)처

---

풍요로움이 그의 발목을 붙들었을 가능성이 있다. 당시 화가로서 어느 정도 명성과 부를 얻고 있던 그가 교통수단이 발달하지 않았던 15세기 당시에 천리 길을 마다하고 굳이 다른 지역을 찾아 자신을 알릴 필요를 느끼지 못했음은 어찌 보면 당연하다고 할 수 있을 것이다. 또한 이는 그의 친필로 문서화된 내용이 없어 정확하게 그의 성격을 파악하는 데에는 한계가 있긴 하지만, 일생동안 이탈리아를 제외하고는 여행했다는 기록이 없는 걸로 보아 한 곳에 정착하여 사는 매우 안정적인 삶을 좋아했을 것이라는 가정을 통해 그의 성격에 원인을 둘 수도 있을 것이다.

럼 눈물을 흘리면서 관람자에게 직접적으로 감정을 호소하는 방식은 아니더라도 인물들이 던지는 인간적인 시선은 특징적이다.

지금까지 살펴보았듯이, 경력초기부터 이미 솜씨 좋은 화가의 위치에 들어선 로지에는 그의 회화적 솜씨가 자국은 물론 타국에까지 알려지면서 큰 명성을 얻었다.<sup>88)</sup> 그리고 이와 같은 명성은 자연스럽게 그에게 부를 안겨다 주었다. 따라서 당시의 화가라면 누구나 한 번쯤 욕심을 내봄직 하지만 그리 쉽지 않은 이 두 마리의 토끼-이는 현대의 화가도 대부분 마찬가지로 잃는 것이라-를 잡은 그의 생애는 말년에 들어서도 특히, 경제적인 면에 있어서 풍요로웠을 것으로 판단된다. 바로 이 경제적 풍요로움이 그의 <예수책형>(도판47)<sup>89)</sup>을 비롯한 많은 그림과 돈을 그의 아들이 들어갔던 카르투시안 수도원<sup>90)</sup>에 기부할 수 있는 기회를 제공했을 것이다.

이와 같은 안정된 상황 속에서 1464년에 생애를 마친 로지에는 그에 대한 일화 및 작품과 관련된 술한 내용들을 살펴볼 때 명실공히 15세기 초의 네덜란드의 주도적인 화가 중 한명이었음이 분명하다. 이는 로지에는의 동시대 화가들이나 그를 잇는 후고 반 데어 구스 Hugo van der Goes(1440-1482)와 같은 화가들의 회화에서 보이는 그의 흔적을 통해 더욱 더 공고해진다.

---

88) 밀라노 공작이 자신의 궁정화가인 자네토 부가토 Zanetto Bugatto (1401-1466)로 하여금 로지에는의 가르침을 받게 할 목적으로 그의 공방에 보낼 정도였다 하니, 당시 그의 명성이 어느 정도였는가 하는 것은 짐작하고도 남는다. 자네토 부가토와 로지에는와의 일화에 대해서 살펴보려면, L. Campbell, *van der Weyden*, New York: Harper & Row, 1980, p.5. 참고.

89) 1555년에 이 수도원의 수도사들은 로지에는의 초기작인 <십자가의 강하>를 소유하고 있었던 스페인의 필립 2세에게 이 기념비적인 <예수책형>을 팔았다. 현재 이 회화는 17세기 말의 갑작스런 화재로 심하게 손상된 채 필립의 기증으로 에스코리알 미술관에 소장되어 있다.

90) 이 수도원에서는 그의 사후에 매년마다 그를 위한 미사를 올려주었다.

### Ⅲ. 로지에 반 데어 바이덴의 <성모를 그리는 성 루가>

#### 1. 로지에의 화가-성 루가

##### 1) 화가-성 루가의 그림의 역사와 전통

로지에의 <성 루가>는 성 루가 그림의 도상적 전통을 확립시킨 것으로 간주될 수 있다. 이는 이 그림이 그 이후세대의 화가들에 의해 15세기 후반과 16세기 초반까지 하나의 도상적 모델로서 수용되었기 때문이다.<sup>91)</sup> 그러나 성 루가 그림에 있어서의 전통적 토대를 마련한 로지에의 <성 루가>도 이에 앞서는 또 하나의 전통에 근거하고 있음을 간과할 수 없다.

따라서 본 절에서는 먼저 로지에의 <성 루가>그림의 전거가 된다고 여겨지는 다양한 예들을 살펴본 후, 로지에 이후세대 화가들 중, 후고 반 데어 구스 Hugo van der Goes(1440-1482)의 <성 루가>에서 드러나는 로지에의 <성 루가>와의 공통점과 차이점을 알아보고자 한다. 이를 통해 본 절은 화가-성 루가 그림의 역사와 전통을 다룰 것이다.

로지에의<성 루가>에 등장하는 화가-성 루가의 모습을 재현한 이른 예는 패널화가 아닌 14세기의 채식필사본에서 발견된다.<sup>92)</sup> 그러나 성 루가가 성모를 최초로 그렸다는 전설의 기원은 6세기로 거슬러 올라간다.<sup>93)</sup> 테오도로스 렉토르 Theodorus Lactor가 편집한 교회사는, 450년경에 푸케리아 황

91) Eric Marshall White, "Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition", *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essays in context*, Carol J. Purtle et al. Belgium: Brepols Publishers, 1997, p.39.

92) Till H. Borchert, "Rogier's St. Luke: the case for Corporate Identification", Carol J. Purtle et al., p.65.

93) Till H. Borchert, p.64.

비Empress Pulcheria가 건립한 세 개의 성모마리아 교회에 대해 언급하고 있는데 이 세 교회 중 한 교회에는 성 루가가 처음으로 그렸다는 전설의 호데게트리아Hodegetria<sup>94)</sup>라는 도상이 숭배되고 있었음을 전한다.<sup>95)</sup> 여기서 주목할 것은 당시 사람들이 ‘성 루가가 그림을 그렸다’는 화가-성 루가의 역할보다도 그가 그린 성모마리아의 초상에 관심이 있었다는 점이다.<sup>96)</sup> 이는 4세기 말경에 그리스도의 어머니인 성모마리아의 임종에 관한 신학적인 사유가 전개되고 5세기에는 마리아 축일이 생기는 등의 일련의 과정을<sup>97)</sup> 통한 결과라 할 수 있겠다. 당시 사람들은 이와 같은 결과를 통해 성모의 은총이 자신들의 안위를 보호해 준다거나<sup>98)</sup> 자신들이 그토록 원하는 소원

94) ‘길의 안내자’라는 뜻을 가진 도상으로서 이 유형은 아기예수의 신성함을 강조한다. 이 도상에 대한 내용을 살펴보려면, Diane Apostolos-Cappadona, “*Picturing Devotion: Rogier’s Saint Luke Drawing the Virgin*”, Carol J. Purtle *et al.*, p.5와 본 논문의 3장 2절을 참고.

95) Ernst Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Leipzig, 1899; Hans Belting, *Likeness and Presence*, trans. Edmund Jephcott, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994 p.57에서 재인용.

96) 이는 중세시대를 통틀어서 성 루가가 그렸다는 성모마리아의 초상에 대한 관심이 화가로서의 성 루가보다 많다는 클라인 D. Klein의 주장이 이를 뒷받침한다. 물론 그가 여기서 언급하고 있는 중세시대가 정확히 어느 연도를 지칭하는 것인지에 대해서는 의문의 여지가 있음을 밝혀둔다. D. Klein, *St. Lukas als Maler der Madonna*, Berlin, 1933 pp.7-11; Till H. Borchert, “Rogier’s St. Luke: The Case for Corporate Identification”, Carol J. Purtle *et al.*, pp.64-65에서 재인용.

97) W. 바이너르트, 『마리아-오늘을 위한 마리아 입문』, 성 바오로 출판사, 1990, 70쪽.

98) 『황금전설』에는 허영심이 많았지만 신의 어머니인 성모를 신심으로 사랑했던 한 성직자가 허영심 때문에 하느님의 심판을 받게 되었을 때 성모가 은총으로서 자신을 사랑한 이 성직자에게 한 번 더 용서받을 수 있는 기회를 주도록 했다는 이야기와, 도둑이 여러 번에 걸쳐 강도짓을 저질러 교수형에 처하게 되었을 때 성모 마리아가 평소 자신에게 깊은 종교적 헌신을 해왔던 그에게 은총으로 죽음을 면하게 해주었다는 이야기 등이 언급되어 나온다. 여기서 나열한

을 이루어 준다는 점에 좀더 많은 관심을 가졌을 것이므로 사실 그들의 성모마리아의 초상에 대한 관심은 너무도 당연한 일이다.

그러나 13세기에 화가길드가 성 루가를 자신들의 후원성인으로 선택하였던 것을 필두로 1339년 피렌체에서는 화가-성 루가를 『회화 예술의 역사 *Ordinamenti dell'arte dei pittori*』에서 언급하는 등의 성 루가의 화가로서의 역할에 주목하기 시작했다. 그러나 1366년까지 북음사가인 성 루가를 화가길드의 후원 성인과 동일시하는 규정들은 성문화되지 않았다. 하지만 15세기가 되자 북유럽지역이 화가-성 루가에 대한 언급을 문서화하면서 화가-성 루가는 주목받기 시작한다. 또한 이러한 주목은, 14세기 말에 성 루가가 성모를 그렸다는 전설이 널리 퍼지게 되면서 사람들이 성 루가를 성모마리아의 막역한 친구로 인식하게 된 사실과 더해져 화가-성 루가의 위상까지 자연스럽게 격상되는 결과를 초래했다.<sup>99)</sup>

화가-성 루가의 모습이 처음으로 등장한 것은 14세기, 요하네스 트로파우 Johannes Troppau의 채식필사본(도판48)이다.<sup>100)</sup> 이 필사본에는 성 루가의 일생에 관한 각 장면들이 묘사되어 있는데 그 중 여러 장면들 중에서도 특히 맨 윗줄에 묘사된 장면이 유독 우리의 눈에 띄는 것은 본 논문

---

내용들 외에 더 많은 내용을 살펴보려면, Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Vol. II, trans. William Granger Ryan, New Jersey: Princeton University Press, 1993, pp.154-158 참고.

또한 동일한 책의 그레고리우스 대제 편에는 로마에 흑사병이 창궐했을 때 시민들이 성 루가가 그린 성모마리아이 그림을 들고 행진하자 병이 말끔히 사라졌다는 대목도 나온다. Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, Vol. II, p.174.

99) Andrea Kann, "Rogier's St. Luke: Portrait of the Artist or Portrait of the Historian?", Carol J. Purtle *et al.*, p.18.

100) 프라하의 화가 길드가 1328년에 성 루가 제단화를 봉헌했다는 기록이 전해지기는 하지만 이 제단화는 현재 유실되었기 때문에 현재 남아있는 북유럽에서 가장 오래된 성 루가 회화-화가로서의 성 루가가 묘사된 회화-는 요하네스 트로파우의 것으로 볼 수 있다. Till H. Borchert, p.65.

의 주제인 화가-성 루가의 모습이 묘사되어 있기 때문일 것이다. 그러나 이미 밝힌 바 있듯, 이 채식 필사본에 묘사된 화가-성 루가는 성모마리아를 모델로 세우지도 않았을 뿐만 아니라 그가 성모마리아의 초상이 아니라 예수책형 장면을 그리고 있다는 사실 때문에 로지에의 <성 루가>와 차이를 갖는다. 하지만 이와 같은 차이점에도 불구하고 이 그림이 북유럽에서 화가-성 루가를 묘사한 최초의 예라는 사실은 이 그림이 로지에의 화가-성 루가를 연구하는데 있어, 미술사에서 중요한 위치를 점하고 있음을 설명해준다.

또한 로지에의 그림에 묘사된 화가-성 루가는 로지에 이전에 화가라는 직업에 대해서 언급하거나 묘사한 예와 관련이 있어 주목된다. 이에 해당하는 예는 보카치오 Boccaccio의 채식필사본이다. 이 채식필사본은 『귀족 여성들과 명성』 *Des Femmes nobles et renommées* 이라는 프랑스어 제목으로 번역되어 1402년에 부르군디 공국의 대담공 필립에게 전해졌다.<sup>101)</sup> 이와 같은 사실은 부르군디 공국 내에서 활동했던 화가인 로지에가 이 채식필사본을 보았을 가능성을 배제할 수 없기 때문에 특히 주목할 만하다. 이 채식필사본에 등장하는 화가는 요하네스 트로파우의 그림의 성 루가처럼 접시에 담긴 물감이나 붓과 같은 미술도구로 자화상을 그리고 있어(도판49), 트로파우의 그림과의 관련성을 시사한다.<sup>102)</sup> 게다가 거울에 비친 자신의 얼굴을 보고 자화상을 그리는 모습은 로지에가 자신의 <성 루가>(도판1)에서 성 루가의 얼굴에 자신의 초상을 삽입시킨 경우를 떠올리게 하여 로지에의 <성 루가>와의 연계성도 보여준다.

이에 더하여 보카치오의 채식필사본에 묘사된 여류화가의 모습은 이 보

101) 이 채식필사본은 1403년에 또 하나가 더 제작되었는데 그것은 베리공의 도서관에 소장되었다.

102) Till H. Borchert, p.66. 한편, 대담공 필립의 채식필사본에 묘사된 화가의 미술도구는 베리공의 그것보다 더 세밀하게 묘사되어 있어 좀더 실제적이다.

다 앞선 시기에 쓴 플리니우스의 『박물지』에 등장하는 여류화가들에 대한 언급과도 유사한 부분이 있다. 플리니우스는 자신의 책에서 많은 여류화가들의 이름을 열거하고 있는데<sup>103)</sup>, 특히 시지쿠스 Cyzicus의 아이아 Iaia라는 화가가 거울에 비친 자신의 모습을 보고 자화상을 그렸다는 언급은 앞서 예로 든 보카치오의 채식필사본에 묘사된 여류화가의 모습과 일치한다. 따라서 플리니우스의 『박물지』는 로지에의 그림의 앞선 계보로 고려될 수 있을 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 로지에의 <성 루가>는 전거한 다양한 예들을 바탕으로 성 루가 그림의 도상적 전통을 확립시키는 결과를 가져왔는데 이와 같은 사실은 그 이후세대 화가들의 <성 루가>에서 드러나는 그와의 유사점을 살펴보는 것을 통해 입증된다. 여기서 단연 고려되는 것이 바로 후고 반 테어 구스의 <성 루가>(도판50)이다.

사실 후고 반 테어 구스의 것으로 알려진 이 <성 루가>는 원작자에 대한 많은 논란이 있어온 그림이다. 이는 원래는 두 폭 제단화의 형태였으나, 성모마리아와 아기예수가 함께 그려져 있었을 오른쪽 패널은 사라진 채 현재는 화가-성 루가의 모습만 등장하는 왼쪽 패널만 남아있는 점과, 이 그림이 1913년 리스본의 미술관에 소장되었을 때 새롭게 수정되는 절차를 거칠 수밖에 없었을 정도로 심하게 손상되어 있었기 때문에 이 그림의 원래의 상태를 정확히 알지 못한다는 점이 이유가 될 수 있다. 이에 더하여 이 그림에 등장하는 화가-성 루가의 모습이 안톤 비릭스 Anton Wiericx의 동판화 그림에 등장하는 화가-성 루가의 모습(도판51)과-방향만 서로 반대일 뿐-비슷하여 이 두 그림 모두가 안톤 비릭스 Anton Wiericx의 그림일 수 있다는 추측을 가능케 하기도 하는 것이 학자들 사이에서 이 그림의 원작

---

103) C. Plini, *Natural History*, trans. H. Rackham, London, 1968, Book XXXV, XL. 146-148.

자에 대한 엇갈린 논의가 지속되어온 또 다른 이유이다.<sup>104)</sup> 그러나 화이트 Eric Marshall White가 주장하는 바와 같이, 후고의 <성 루가>(도판50)는 관상술에 입각한 화가-성 루가의 얼굴표정, 음울하게 느껴지는 색채의 조화, 비밀을 들어내는 정물들, 장인다운 회화적 기술을 감안할 때 단연 후고의 작품으로 여겨진다.<sup>105)</sup>

이미 언급한 바대로 후고의 <성 루가>에 등장하는 화가-성 루가는 로지에의 <성 루가>(도판1)에 등장하는 화가-성 루가의 의상과 동일한 의상을 입고 있을 뿐만 아니라 타일이 깔려 있는 바닥에 방석을 깔고 무릎을 꿇은 채 은필을 들고 스케치를 하고 있는 모습으로 등장하고 있어 로지에의 <성 루가>와의 유사성을 담지하고 있다. 게다가 화가-성 루가가 스케치 하는 모습은 그가 로지에의 그림에 등장하는 화가-성 루가의 모습(도판8)을 건본으로 삼았을 가능성을 시사해주는 가운데 로지에처럼 그 스스로도 화가의 위상의 문제에 대해서 고민했을 것임을 보여준다. 그도 그럴 것이 후고도 로지에처럼 자타가 공인하는 솜씨 좋은 화가였다. 이와 같은 사실은 후고가 1467년에 공작인 대담공 샤를르의 결혼식 장식을 위해 브뤼주로 불려가 당시의 경험이 많은 화가들의 임금을 초과하는 돈을 받고 작업을 했다는 그의 생애의 단면들을 통해 입증된다.<sup>106)</sup> 또한 이 그림에는 로지에의 그림에 등장하는 성 루가의 상징물인 소의 모습이 화면의 왼쪽 끝에서 보이기도 하는데 이러한 모습은 후고의 그림과 로지에의 <성 루가>와의 유사성을 더욱더 구체화시키고 있다.

---

104) 이에 대한 좀더 자세한 내용을 살펴보고자 한다면, Eric Marshall White, pp.39-41 참고.

105) 이와 같은 주장에 더하여 에릭 마셜 화이트는 후고의 <성 루가>가 그의 원작임을 주장하는 근거로, 이 그림에 등장하는 화가-성 루가의 모습이 후고의 <예언자가 등장하는 예수탄생>의 성 요셉과 양식상 유사하다는 점을 들고 있다. Eric Marshall White, p.41.

106) Eric Marshall White, p.42.

그러나 이 그림은 로지에의 <성 루가>그림과 다른 점이 없지 않다. 특히 후고가 묘사한 화가-성 루가가 위치한 실내는 로지에의 부르주아적인 실내 분위기와는 달리 다분히 화가가 작업을 하는 작업 공간의 특징들을 제시하고 있다는 점에서 주목된다. 이는 이젤, 선반과 타일바닥에 놓여진 여러 가지 미술도구들이 잘 설명해준다. 이 중에서도 타일 바닥위에 놓여진 뾰족하게 깎은 목탄과 작은 칼, 새 날개의 깃털과 같이 회화 작업의 예비과정에 쓰이는 물건들에 대한 후고의 구체적인 묘사는 단연 두드러진다. 이는 첸니노 첸니니 Cennino Cennini의 『회화 지침서』에 제시된 드로잉 방법에 대한 설명과 일치하는 면이 있다.

처음에는 목탄이나 펜과 같은 얇은 것을 짚어 드십시오... 그리고 만약 처음에 당신이 [어떤] 장면이나 인물의 모습을 정확히 그리지 못했다면-닭이나 거위와 같은-새의 깃털로 문지르십시오. 그렇게 해서 당신이 목탄으로 그린 부분을 털어내십시오. [그러면] 그 그림이 지워질 것입니다... 그리고 [그림이] 잘 그렸다고 생각될 때 은필을 들고 윤곽을 잘 그려서 당신이 그린 그림을 [명확히] 강조합니다. 그리고 [다른] 중요한 부분에도 이와 동일하게 작업합니다. 이런 작업을 모두 끝낸 뒤에는 깃털로 한 번 더 문질러서 완전히 목탄의 흔적을 털어냅니다. 이렇게 하거나면 당신이 그린 그림의 흔적들이 고정되어 있을 것입니다.<sup>107)</sup>

이렇듯 후고의 화가-성 루가는 첸니니의 『회화 지침서』의 내용과 공통분모를 갖는다. 그리고 이와 같은 후고의 화가-성 루가의 모습은 화가라는 직업을 로지에의 화가-성 루가보다 직접적으로 명시하는 역할을 한다. 이처럼 그림을 그리는 도구를 직접적으로 제시하면서 화가의 실제적인 예술

---

107) Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*. "Il Libro dell'Arte", trans. D. V. Thompson, New York: Dover Publications, p.17.

행위를 자연스럽게 묘사함으로써 후고는 성인을 좀더 명백하게 화가로 만들었다.

이와 같은 화가-성 루가의 모습은 로지에의 화가-성 루가와 구별되는 것으로써 후고가 로지에가 확립한 화가-성 루가의 전통을 새로운 방향으로 제시했음<sup>108)</sup>을 의미한다. 이는 로지에가 그에 앞서는 예들을 통해 새로운 화가-성 루가 그림의 전통을 낳았듯이 후고 또한 로지에가 이룬 전통에 새로운 방향을 제시하면서 또 하나의 새로운 전통을 확립한 셈이 된다.

## 2) 화가의 신분의 상승과 자의식의 표명

<성 루가>는 선량공 필립 Philip the Good(도판12,13) 치하의 부르군디 공국이 궁정을 플랑드르 지역의 브뤼주로 옮기면서 경제적으로 급부상하기 시작한 시기를 배경으로 하고 있다. 우리는 이 시기를 선량공 필립의 중앙 집권 국가 체제, 그리고 모직물로 부를 획득한 시민계급의 등장으로 중세사회를 지탱해주던 봉건제도가 붕괴되기 시작한 이른바 근대적인 사회로의 이행으로 보아도 좋을 것이다.<sup>109)</sup>

특히 상업은 경제적 발전이라는 성과를 통해 선량공 필립 치하의 부르군디 공국이 근대적인 사회로 나아갈 수 있도록 도움을 주었을 뿐만 아니라 이로 인해 공국이 서유럽에서 높은 국가적 입지를 세울 수 있도록 하였던 바, 상품교역<sup>110)</sup>을 통하여 생산과 소비를 연결하여 부를 축적한 상인들은

108) Eric Marshall White, p.44.

109) 자세한 내용은 2장의 1절을 참고.

110) 이와 같은 상인들이 취급하였던 물품 품목에 속한 것 중에는 미술품도 포함되어 있었다. 상인들로 인한 이탈리아와 북유럽의 미술품의 교류는, 기를란다이오 Domenico Ghirlandaio (1449-94)의<성 제롬>이나 보티첼리 Sandro Botticelli (c.1445-1510)의 <성 아우구스티누스>에 안 반 아이크의 <성 제롬> 이후에 양식화된 요소가 포함되어 있다고 한 파노프스키의 주장처럼, 미술가들로 하여금 타 지역의 미술적 특징들을 받아들이고 이를 차용하도록 하는 촉매

왕족과 귀족이라는 중세사회의 대표적인 상류층과 더불어-오히려 그들보다도 더-하나의 중요한 계층으로 떠오르게 되었다.

그러나 이와 같은 상인 계층이 단순히 상품 매매 활동만을 한 것은 아니었다. 마르틴 바르케 Martin Warnke가 주장하고 있는 바와 같이, 북유럽의 왕들은 15세기 이후부터 도시의 솜씨 좋은 화가들을 소개받기 위해서 도시 의회의 추천에 의존하게 되었는데<sup>111)</sup> 이 도시 의회에 속한 사람들이 다른 아닌 상인들이었던 관계로 결국 상인들은 왕(소비자)과 미술가(생산자)를 연결해주는 매개자 역할을 하게 되었다.<sup>112)</sup>

이와 같이 매개자 역할을 하는 상인들의 추천으로 궁정에 들어온 도시의 솜씨 좋은 화가는 궁정에 소속되어 극진한 대우를 받음과 동시에 부와 명예도 얻을 수 있었다. 나아가 이와 같은 궁정화가를 확보하려는 궁정의 관심은 도시의 문화생활의 질적인 향상과 대중의 미에 대한 인식의 발전을 가져오게 되어<sup>113)</sup>, 이제 화가들은 부와, 화가라는 직업에 대한 명예-일반 대중의 의식에까지 침투된 명예-를 한꺼번에 거머쥔 사회적으로 격상된 위치에 올라서게 되었다.

이와 같은 사회적 분위기가 화가라는 직업에 대한 대중들의 인식을 변화

---

제의 역할을 하였다. 이처럼 당시의 상인들은 이탈리아와 북유럽의 경제적, 문화적 교류를 촉진시키는 주된 역할을 담당했다. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York: Harper and Row, 1971, pp.1-2.

111) Martin Warnke, *The Court artist*, trans. David Britt, London: McLintock, Cambridge University Press, 1985, p.76.

112) 왕이 상인들에게 궁정에 소속될 궁정화가를 추천해줄 것을 요구했던 것은, 화가들을 교육시키는 일과 같은 예술에 관련된 일 전반을 담당하는 길드가 왕의 궁전이 아니라 성벽 안의 부를 축적한-상인들이 주로 거주하는-도시에 존재하고 있었기 때문이었다.

한편, 왕은 비단 상인들만이 아니라 도시행정가나 인문주의자들, 심지어는 훌륭한 재능으로 명성을 쌓은 화가-미켈란젤로와 같은-들에게도 자문을 했다. 이에 관한 자세한 내용을 살펴보고자 한다면, Martin Warnke, p.75-92를 참고.

113) Martin Warnke, p.80.

시켰을 뿐만 아니라 화가들로 하여금 자신들의 정체성에 대한 숙고의 기회를 제공하게 하였음은 당연한 귀결일 것이다.<sup>114)</sup>

이 점은 로지에의 <성 루가>(도판1)에 잘 드러나 있어 주목된다. 이 그림은 전경, 중경, 원경의 삼단식 구성을 취하고 있다. 원경에는 15세기 당시의 북유럽 풍경이 묘사되어 있고, 중경에는 원경에 펼쳐진 북유럽 풍경을 한가롭게 바라보며 관람자에게 등을 보이고 있는 두 명의 인물(도판6)이 그려져 있다. 그리고 전경에는 성모 마리아와 아기예수를 모델로 하여 그림을 그리고 있는 화가-성 루가의 모습이 보인다. 이와 같은 <성 루가>의 삼단식 구성방식은 전 절에서도 잠시 언급한 바 있지만, 어김없이 로지에의 구성방식의 선례로 추정되는 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)를 떠올리게 만든다.<sup>115)</sup> <롤랭 재상의 마돈나>역시 <성 루가>와 동일하게 전

---

114) 화가 길드는 성 루가를 화가들의 수호성인으로 강조함과 동시에 화가 길드의 대표자임을 주장하기 위해서 로지에에게 <성 루가>를 의뢰했는데, 화가들이 화가 길드의 대표자로서 성인인 성 루가를 지목했다는 사실 그 자체만으로도 우리는 당시 화가들이 자기 자신들의 격상된 사회적 위상에 대해서 인식하고 있었다고 생각해 볼 수 있다.

115) 대부분의 학자들은 로지에의 <성 루가>와 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>를 비교함에 있어서 로지에의 그림이 얀 반 아이크의 그림을 토대로 그려졌을 것으로 본다. 좀더 구체적으로 살펴보자면 대부분의 학자들은, 전자는 1435년경에서 1440년 사이, 그리고 후자는 1432년경이거나 혹은 1435년경으로 두 그림의 제작연도를 추정하는 가운데 후자가 전자의 구성적 모델이 되었을 것으로 본다. 그러나 피터 클라인 Peter Klein이나 다익스트라 Jellie Dijkstra와 같은 학자들은 오히려 얀 반 아이크가 로지에의 <성 루가>의 구성방식을 견본으로 삼았을 것이라는 반대의 의견을 내놓고 있어 주목된다. 이 두 그림에 관한 정확한 연대기적 기록이 전해지지 않고 있다는 사실에 바탕을 두고 있는 이들의 견해는, 로지에를 얀 반 아이크의 제자격으로 보는 오랜 전통에 기인하여 <성 루가>와 <롤랭 재상의 마돈나>에 대한 막연한 연대기적 평가가 행해져 온 것에 대한 지적인 셈이다. 현재의 <성 루가>에는 보이지 않는 천사의 모습이 적외선 검사를 통해 발견된 점을 들어 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>에 등장하는 천사의 모습과 비교하여 로지에가 얀 반 아이크의 그림을 차용하

경, 중경, 원경이라는 삼단식 구성방식을 택하고 있고, <성 루가>에서처럼 중경에는 등을 보이고 있는 두 사람의 모습(도판7)이, 전경에는 아기예수를 안고 있는 성모 마리아와 롤랭 재상이라는 두 주요 인물의 모습이 보인다.

따라서 <성 루가>의 전경의 두 주요인물 중 하나인 화가-성 루가가 <롤랭 재상의 마돈나>에서는 롤랭 재상이라는 점 그리고 이들의 위치가 서로 반대라는 점만 제외하면 두 그림의 구성방식은 너무도 흡사하다. 로지에가 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>에서 힌트를 얻어 자신의 <성 루가>에 적용했을 것으로 추정되는 예는 또 있다. 로지에의 그림에 등장하는 주요 인물의 의상색상과 얀 반 아이크의 그림에 등장하는 주요인물의 의상색상이-인물의 설정만 서로 반대일 뿐-서로 비슷하다는 사실<sup>116)</sup>이 그러한데, 이는 두 그림이 서로 많은 공통분모를 갖고 있음을 더욱더 구체화시켜 준다.

그러나 로지에의 <성 루가>가 얀 반 아이크의<롤랭 재상의 마돈나>와

---

였을 것으로 보는 견해 또한 로지에를 얀 반 아이크의 제자로 보는 전통적인 연대기적 평가에 기인하는 것으로 볼 수도 있다는 알프레드 에이커 Alfred Acres의 주장도 피터 클라인과 다익스트라의 주장과 맥을 같이 한다. 그러나 본 논문은, 자신만의 스타일을 구축한 화가로서의 경력 말년에 접어든 얀 반 아이크-얀 반 아이크는 1441년에 사망했다-가 이제 막 화가로서의 경력 초기에 접어든 로지에의 그림을 보고 이를 차용하였을 가능성은 너무도 희박하다는 논자 스스로의 견해와 더불어, 로지에의 <성 루가>가 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>를 차용한 것으로 보고 얀 반 아이크의 그림이 1433-34년에 그려진 것으로 주장한 파노프스키의 견해를 따라 로지에의 <성 루가>는 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>를 구성적 토대로 삼아 그려진 것으로 볼 것임을 밝힌다. 알프레드 에이커 혹은 파노프스키의 주장에 대한 좀더 자세한 내용을 살펴보고자 한다면, Alfred Acres, "Luke, Rolin, and Seeing Relationships", *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essay in context*, Carol J. Purtle et al., Belgium: Brepols, Publishers, 1997, p.24, Erwin Panofsky, p.193, p.253, 참고.

116) Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden*, trans. Anthea Bell, Bonner:Könemann Verlagsgesellschaft, 1999, p.33

많은 공통점을 갖고 있음에도 불구하고 로지에는 <성 루가>에서 앞서 설명한 당시의 사회적 분위기가 대변해주듯 화가의 위상에 대한 문제를 화두로 삼으며 얀 반 아이크와 전혀 다른 면에 초점을 맞추고 있다. 다시 말해서, 로지에는 <성 루가>에서 자신의 주요 인물-여기서는 특히 화가의 역할을 하는 성 루가-의 당시 사회적 위상을 화면에 드러내는 것을 회화적 관심사로 삼았다. 이러한 사실은 얀 반 아이크가 자신의 인물을 구체적이고도 세심하게 묘사하여 관람자로 하여금 그의 인물에서 마치 사진을 찍어놓은 듯한 인상을 갖게 하는 것과는 차이를 갖는다. 바로 여기서 파노프스키가 얀 반 아이크의 초상들을 두고 ‘묘사적’이라는 말로 표현한 바를 떠올리게 되는 것은 큰 무리가 아닐 것이다.<sup>117)</sup> 그의 인물들은 개인사나 개인적 감정이나 사고를 상상하기 어렵게 만든다. 이와 같은 얀 반 아이크의 묘사방식은 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)에서 천사가 성모 마리아에게 썬워 주려고 하는 왕관이나, 성모 마리아가 입고 있는 의상의 테두리에 작은 크기로 수놓아진 장식이 세밀하게 묘사되어 있는 것을 보면 명백히 드러난다. 그러나 이러한 작은 예들을 일일이 열거하지 않더라도 일단 이 두 그림을 각각 양편에 놓고 보면, 로지에는의 <성 루가>(도판1)는 좀더 단순하고 명백한 묘사방식을 택하고 있는 반면 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)는 화면의 구성요소들 하나하나를 세밀하게 표현하고 있다는 느낌이 확연히 든다. 여기서 잠시 짚고 넘어갈 사실이 하나 있다. 비록 얀 반 아이크가 사물/인물을 정밀하게 묘사하는 방식을 즐겼다고는 하지만, 그의 묘사를 시각세계의 전적인 재현으로 볼 수는 없다. 파노프스키의 말대로 그는 시각세계를 재구축했다.<sup>118)</sup>

117) Erwin Panofsky, p.195.

118) 얀 반 아이크는 실제로 존재할 법한 외관을 제시하였으나 사실 이는 그의 상상력을 통한 결과였다. <롤랭 재상의 마돈나>에 등장하는 배경이 얀 반 아이크가 실제의 뮤즈 계곡 Meuse Valley에서 영감 받아 그린 것임에도 불구하고, 많

이처럼 얀 반 아이크와는 달리 로지에는 정확하고 세밀한 인물묘사보다는 인물의 이미지를 담아내는 일, 즉 화면 안에서 그 인물의 사회적 위상을 제시하는 일에 더 많은 관심을 가졌다. 따라서 그의 독립초상화의 주요 주인공들이 대부분 당시 부르군디 공국의 상류계층에 속한 사람들이었다는 사실은 의미심장하다. 로지에는 인물묘사 방식은 상류계층들이 자신들의 사회적 위상을 드러내는데 가히 적절했던 것이다. 1440년경에 그려진 초상화인 <젊은 여인의 초상>(도판52)의 경우를 제외하고 그가 그린 대부분의 초상은 모두 하나같이 초상화에서 대상의 사회적 위상을 제시하고자 한 로지에는의 예술개념을 보여준다.<sup>119)</sup>

앞서 설명한 얀 반 아이크의 <롤랭 재상의 마돈나>에 등장하는 롤랭의 모습(도판18)과 로지에는의 <본느 제단화 Beaune Altarpiece>에서 기증자로 등장하는 롤랭의 모습(도판20)을 비교해보면 이러한 사실은 좀더 명백해진다. 로지에는의 그림에 등장하는 롤랭 재상은 얀 반 아이크의 그림 속에 등장할 때 보다 십년에서 십 오년 정도 젊은 나이임에도 불구하고 이 둘의 초상화에서 롤랭의 모습은 큰 변화가 없다. 얀 반 아이크는 명확한 관상술에 입각하여 롤랭 재상을 세부적으로 묘사하고 있지만 로지에는 인물을 묘사함에 있어 본질적인 특징들에만 관심을 두고 있기 때문이다.<sup>120)</sup> 얀 반 아이크는 빛과 어둠으로 인한 인물의 피부, 주름, 턱수염까지 고려하여 묘사한 반면, 로지에는 인물의 윤곽만을 강조한다. 로지에는의 관심은 대상에 대한 세밀한 묘사가 아니라 대상이 갖고 있는 그 당시의 사회적 위상을 드러내는 것이었기 때문이다.<sup>121)</sup> 이는 로지에는의 독립초상화인 <여인의 초상>(도

---

은 학자들이 이 그림의 배경이 되는 지역을 당시의 리옹, 리에주, 프라하와 같은 도시들로 생각했었다는 사실은 상상력이 동반된 그의 회화적 재구성의 숨씨를 가늠하게 하는 좋은 척도가 되어준다. Erwin Panofsky, p.137.

119) Stephan Kemperdick, p.98.

120) Stephan Kemperdick, p.98.

121) Stephan Kemperdick, p.98.

관38)에서도 발견된다. 똑바로 곧추선 그의 자세와 더불어 화면 안에서 그를 둘러싼 모든 선적인 요소들 면면은 그를 부르군디 공국의 상류계층에 속하는 여인으로 보이도록 만들기에 충분하다. 심지어 하늘거리는 천으로 만들어 졌을 법한 그가 머리에 쓴 베일의 실루엣마저도 부드럽고 유려한 곡선 대신에 칼날과 같은 선적 예리함이 느껴진다. 이에 더하여 시선을 아래로 두고 입술을 지그시 다문 채 양손을 곱게 모으며 단정한 자세를 취하고 있어 성직자적 미감마저 느끼게 하는 그의 모습은 검정 바탕으로 처리된 배경이 더해져 그 스스로 보통사람들과 다른 자신의 존재를 작지만 강한 어조로 말하고 있는 듯 하다. 따라서 이와 같은 그의 모습에서 엄숙함을 읽어낸 쾨페르딕의 주장<sup>122)</sup>은 공감이 가는 부분이다. 로지에가 이 그림을 실제의 상류계층의 여성을 모델로 하여 그렸음은 틀림없는 사실이었지만 여기에서 느껴지는 것은 실제의 모델을 빼어 닮은 사진과 같은 정확함과 실제정보다는 인물의 외관에서 풍겨져 나오는 당시 상류계층 여인의 위상이다. 로지에의 또 하나의 <여인의 초상>(도판37)이 분명 다른 사람을 모델로 하여 그린 것임에는 틀림없으나 초상화 주인공의 얼굴만 다를 뿐 앞서 설명한 <여인의 초상>(도판38)과 형식면에서 별다른 차이를 느낄 수 없다는 점은 로지에가 인물을 묘사함에 있어서 어떠한 면에 관심을 두었는가를 설명해주는 적절한 예가 아닐 수 없다. 이렇듯 로지에는 초상화 주인공의 모습이 실제의 그의 모습과 닮게 묘사하는 것 보다는 초상화 주인공의 사회적 위상을 적절하게 드러내는데 관심을 쏟았다.

로지에는 <성 루가>에서도 이점이 중점적으로 부각되고 있다. 파노프스키는 여기서 묘사된 화가-성 루가가 자신의 눈앞에 직접 대상-성모자-을 놓고 스케치 하고 있음에 주목하는 가운데<sup>123)</sup> 화가의 역할을 단순한 장인

---

122) Stephan Kemperdick, p.100.

123) Erwin Panofsky, p.254.

에서 창조자로 옮기면서 미묘한 위계를 설정한다.<sup>124)</sup> 이제 스케치하고 있는 화가-성 루가는 성모상의 전통적인 도상적 틀을 그대로 따르며 기계적으로 작품을 쏟아내는 단순한 예술꾼이 아니라 창의적인 화가가 되었다. 그리고 이러한 결과는 화가-성 루가에게 격상된 위상을 부여하는 결과를 낳는다.

이점은 화가-성 루가가 하고 있는 스케치라는 작업에서 입증된다. 스케치라는 작업은 화가가 자신과 ‘같은 현장’에 존재하는 대상의 인상착의를 포착하는 과정에서 자신에게 다가오는 그 대상에 대한 이미지를 투영할 수 있게 하기 때문이다.<sup>125)</sup> 따라서 스케치 작업은 단순히 화가가 앞으로 완성할 작품의 밑그림을 그리는 행위 정도로 치부해 버릴 수 없다. 화가는 이와 같은 스케치 과정을 통하여 앞으로 완성할 작품 전반에 기초가 될 요소들을, 스케치 대상에서 얻어진 자신의 창의력을 바탕으로 설정하는 기회를 갖는다. 그 결과 완성된 작품은 온전한 ‘그만의 것’이 될 수 있다. 그리고 이와 같은 과정을 거쳐 작품을 완성한 사람은 진정한 화가-혹은 예술가-라 할 수 있을 것이다.

이처럼 그는 <성 루가>에서 성 루가에게 화가라는 직업을 부여하고, 이를 더욱더 구체화 시키는 가운데 화가라는 직업의 정체성을 제시했다. 그가 묘사한 화가-성 루가의 이미지는 성모의 모습을 최초로 그렸다는 전설을 따르는 성인이 아니라, 창의성을 지닌 당시의 실존하는 화가로서 당시의 격상된 화가의 위상을 대변하고 있다.

논자가 보기에 화가-성 루가의 스케치하는 행위 외에도 그가 오른손과 왼손에 각각 들고 있는 종이와 은필 또한 인물의 사회적 위상에 대한 로지에의 관심과 연결될 뿐만 아니라 화가-성 루가의 위상을 격상시켜주는 역

---

124) Andrea Kann, “Rogier’s St. Luke: Portrait of the Artist or portrait of Historian?”, Carol J. Purtle *et al.*, p.16.

125) Till H. Borchert, “Rogier’s St. Luke: The Case for Corporate Identification”, Carol J. Purtle *et al.*, p.77.

활을 한다. 종지와 은필이라는 이 문방도구는-물론 은필이 당시 화재용으로 널리 사용되기는 했지만 연필의 선구자격이 되는 것으로-사실 화가의 물건이라기보다는 15세기 당시에 사람들로 하여금 지적능력을 갖춘 자들로 인식된 인문주의자들에게나 어울릴 법한 물건이다. 화가에게는 물감을 짜놓은 팔레트와 붓을 들고 이젤 앞에서 그림을 그리고 있는 모습이 더 잘 어울린다. 그러나 로지에는 화가-성 루가의 양손에 물감이나 붓 대신 종지와 은필을 각각 쥐어주고 화가-성 루가, 더 나아가 화가라는 직업자체의 위상에 관한 새로운 고려를 시도했다.

이는 종지와 은필을 들고 있는 화가-성 루가의 모습이 초상화에 등장하는 르네상스 인문주의자의 모습과 유사하다는 점으로 좀더 자세히 설명될 수 있겠다. 책, 종이, 펜이라는 사물이 근본적으로 갖고 있는 지적인 이미지는 인문주의자의 학자적 이미지를 구축하는데 더할 나위 없는 좋은 소재가 된다. 르네상스의 인문주의자인 에라스무스 Desiderius, Erasmus(1469-1536)의 모습을 묘사한 쿤텐 마시 Quentin Massys (1465/66-1530)나 한스 홀바인 Hans Holbein (1497-1543)의 <에라스무스의 초상>(도판53,54)은 이와 같은 사실을 입증해주는 적절한 예가 될 수 있을 것이다. 이 두 그림 모두에서 에라스무스는 펜을 들고 종이 위에 무엇인가를 적고 있는 모습으로 묘사되고 있는데 우리는 무엇인가에 골몰하며 자신의 생각을 적고 있는 듯한 그의 지적인 행위를 통해 그의 인문주의자적 위상을 읽는다. 그리고 여기서 그의 이런 모습을 도와주는 역할을 하는 것이 바로 종지와 펜이다.

따라서 <에라스무스의 초상>에 등장하는 종지와 펜이 의미하는 바를 <성 루가>에서 화가-성 루가가 들고 있는 종지와 은필이라는 사물에 적용시켜보면 화가-성 루가는 인문주의자와 같이 지적능력을 갖춘 사람임이 자연스럽게 성립되게 되며 이로써 화가-성 루가, 나아가 화가라는 직업 자체

는 그 위상이 격상되는 결과를 얻게 된다.

또한 로지에는 이 화가-성 루가를 자기 자신과 직접적으로 결부시킨다. 파노프스키와 제임스 메로우 James H. Marrow가 주장하는 바와 같이 로지에의 <성 루가>에서 재현된 화가-성 루가의 얼굴은 그의 초상으로 알려진 아라스Arras 드로잉(도판10)과 유사하다.<sup>126)</sup> 물론 이 두 그림에 묘사된 로지에의 얼굴이 완전히 일치하는 것은 아니다. 특히 아라스 드로잉에 묘사된 로지에의 입 부분과 콧날은 <성 루가>그림에 묘사된 로지에 초상의 모습과 약간 다르다. 그러나 깊게 패인 눈 부분을 비롯한 전체적인 얼굴 생김새는 이 두 그림의 인물이 동일인임을 반증한다. 이러한 점에 입각하여 볼 때, 그는 성 루가의 얼굴에 삽입시킨 자화상을 화가-성 루가는 15세기 당시에 그 위상이 격상된 ‘창의적인’ 화가들의 대표자이고 화가라는 직업을 가진 자신 또한 이와 같음을 간접적으로 제시하는 방편으로 삼고 있다.

한편으로 이러한 묘사는 로지에의 자의식의 문제와 관련이 있어 주목된다. 작업을 하고 있는 화가의 모습은 그 화가의 자의식의 요소를 포함한다.<sup>127)</sup> 따라서 로지에가 화가-성 루가와 자신을 동일시한 것은 자신의 직업과 그 위상에 대해서 스스로 언급하고 숙고한 그의 자의식의 흔적이라 할 수 있다. 물론 로지에가 <성 루가>에서 의도적으로 자기 참조를 했다는 명확한 증거가 없기 때문에 이에 반론을 제기할 수도 있을 것이다.<sup>128)</sup> 그러나 자화상이라는 것은 화가 스스로가 자신을 새롭게 관찰하는 과정을 통해 또 하나의 자신을 발견한다는 기본적인 특징을 갖는다. 따라서 자화상에는 자기애와 자기과시, 자기 확신, 자기연민, 자기혐오와 같은 자의식 전반이 제

---

126) Erwin Panofsky, p.254, James H. Marrow, “Artistic identity in early Netherlandish painting: the place of Rogier van der Weyden’s St. Luke drawing the Virgin”, *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin*, Carol J. Purtle *et al.*, p.54.

127) Andrea Kann, p.16.

128) Andrea Kann, p.16

시되기 마련이다. 그러므로 <성 루가>에 제기된 로지에의 자기참조의 증거는 화가-성 루가의 얼굴이 로지에의 자화상이라는 것 자체이다. 이와 같은 사실에 입각하여 볼 때 학자들이 15세기 초의 로지에의 화가-성 루가를, 시기상 많은 거리를 갖는 램브란트 Rembrandt (1606-1669)의 자화상과 맥을 같이 하는 것으로 보고<sup>129)</sup> 자의식을 가진 예술적 천재 전통의 출발선상에 위치시키는 가운데 그에게 ‘근대적’ 화가라 칭한 점<sup>130)</sup>은 개연성이 있다.

## 2. 성모 이미지의 변화: 신의 어머니에서 만인의 어머니로

본 논문의 주제인 로지에의 <성 루가>(도판1)는 중세후기에 북유럽에서 관심사로 대두된 근대적 신심 Devotio Moderna으로 일컬어지는 지극히 개인적, 내면적인 기독교 신앙과 동일한 성격을 지니는 마리아의 신심에 대한 내용이 관찰된다. 이와 같이 근대적 신심과 관련된 마리아에 대한 신심의 징표는 신앙의 진리를 지극히 개인화하고, 내면화하는 것이었는데<sup>131)</sup> 이로 인해 성모 마리아는 신의 어머니에서 만인의 어머니로서의 이미지를 얻게 되었다. 그리고 이는 결과적으로 평신도 신앙, 특히 여성-평신도 신앙의 발전을 가져온 셈이 되었다. 따라서 본 장에서는 중세후기 화두가 된 근대적 신심을, 로지에의 <성 루가>에서 묘사된 성모 마리아의 이미지와 연관 지어 다루어 보도록 하겠다. 또한 이 근대적 신심이라는 새로운 신앙심은 여성-평신도 신앙의 발전을 가져오게 되었고, 이는 로지에의 <성 루가> 뿐만 아니라 로지에의 여성도상들에 제시되고 있음을 언급할 것이다.

129) Andrea Kann, p.15

130) Larry Silver, *Art History*, Englewood Cliffs, 1993, pp.17-19; Andrea Kann, p.15에서 재인용.

131) W. 바이너르트, 『마리아: 오늘을 위한 마리아론 입문』, 심상태 역, 성 바오로 출판사, 1980, 72쪽.

성서에서 성모는 언제나 예수 그리스도에 관한 내용들에 가려져 뒷전으로 물러나 있었다. 성서에서 성모 마리아를 처음으로 언급하고 있는 마태오 복음서에는 그에 대한 기록을 다음과 같이 전하고 있다.

예수 그리스도가 태어나신 경위는 이러하다. 예수의 어머니 마리아는 요셉과 약혼을 하고 같이 살기 전에 잉태한 것이 드러났다. 그 잉태는 성령으로 말미암은 것이었다. 마리아의 남편 요셉은 법대로 사는 사람이었고 또 마리아의 일을 세상에 드러낼 생각도 없었으므로 남모르게 파혼하기로 마음먹었다. 요셉이 이런 생각을 하고 있을 무렵에 주의 천사가 꿈에 나타나서 “다윗의 자손 요셉아, 두려워하지 말고 마리아를 아내로 맞아들이어라. 그의 태중에 있는 아기는 성령으로 말미암은 것이다. 마리아가 아들을 낳을 터이니 그 이름을 예수라 하여라...”[후략]<sup>132)</sup>

이처럼 마태오 복음서에는 이야기의 중심축을 성모 마리아보다는 요셉에게 두고 있다. 이 부분에서 마태오가 성모 마리아에 대한 구체적인 언급에 소극적인 것은 벤의 지적대로, 마태오가 예수의 근원을 증명하는데 목적을 두었기 때문일 수 있다.<sup>133)</sup> 성모 마리아는 요셉과의 육체적 결합 없이 성령으로 인해 아기예수를 잉태하게 되었고 이를 통해 성모 마리아의 처녀성과 요셉의 성적 절제성이 동시에 증명되며, 이 결과 예수는 신성한 존재임이 성립되는 것이다. 이밖에도 마태오는 동방박사의 방문 이야기에서 성모 마리아를 언급하고 있다.<sup>134)</sup> 그러나 여기서도 마태오는 예수에게 초점을 맞추

---

132) 마태오 복음 1.18-21, 신약, 『공동번역성서』, 대한성공회 1986, 참고. 이후로 성서 속 인명은 공동번역성서의 표기를 따른다.

133) Ben Witherington, *Women in the Earliest Churches*, New York: Cambridge University Press, 1988, p.169.

134) 마태오 복음, 2.11.참고

며 성모 마리아를 예수를 낳은 어머니로만 설명하고 있을 뿐이다. 또한 마르코 복음서에도 성모 마리아에 대해서 기록하고 있다.<sup>135)</sup> 하지만 여기서도 역시 성모 마리아는 예수의 어머니이라는 점만이 언급되고 있을 뿐 이야기의 중심역할을 하지 못한다. 그나마 신약성서에서 성모 마리아에 대한 많은 언급을 하고 있는 것은 루가복음에서이다. 여기서 복음사가 루가는 성처녀 마리아가 천사의 방문으로 앞으로 자신이 하느님의 은총으로 아기예수를 수태하게 될 것이라는 사실을 듣게 되는 일련의 과정들을 설명하고 있는데<sup>136)</sup>, 여기에는 에디트 딘 Edith Deen의 주장처럼 천사의 말을 전해 듣고 난 후 성모마리아가 느끼게 되는 개인적인 심경이 너무도 구체적으로 제시되어 있어 이 내용을 성 루가가 기록했다기보다는 오히려 성모 마리아가 일기형식으로 직접 적고 있는 듯한 인상을 줄 정도이다.<sup>137)</sup>

그러나 복음사가 성 루가도 예수탄생 예고부분에서만 성모 마리아에 대한 자세한 언급을 하고 있을 뿐 이외에 그의 복음서에서 성모 마리아가 언급되는 부분, 즉 성모 마리아가 그의 사촌인 엘리사벳을 방문한 이야기<sup>138)</sup>나 예수탄생 이야기<sup>139)</sup>에서는 여전히 성모 마리아를 적은 비중으로 다룬다.

하지만 이와 같이 기독교/성서에서 예수보다 다소 관심영역에서 벗어나 있던 성모 마리아는 중세후기부터 사람들의 관심의 대상으로 주목받기 시작하는데 이와 같은 성모 마리아에 대한 사람들의 집중적인 관심은 구원사업에서의 마리아의 역할 때문으로 볼 수 있다.<sup>140)</sup>

---

135) 저 사람은 그 목수가 아닌가? 그 어머니는 마리아요, 그 형제들은 야고보, 요셉, 유다, 시몬이 아닌가? 그의 누이들도 다 우리와 같이 여기 살고 있지 않은가? 하면서 좀처럼 예수를 믿으려 하지 않았다. 마르코 복음 6.3.참고.

136) 루가 복음 1.26-38. 참고.

137) Edith Deen, *All of The Women of The Bible*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1955, p.158.

138) 루가 복음 1.39-45. 참고.

139) 루가 복음 2.5, 2.16, 2.19. 참고.

140) 성모 마리아에 대한 사람들의 관심은 마리아론 Mariology이 발전할 정도로

마가렛 R. 마일스 Margaret R. Miles가 논한 바와 같이 주요 희생자들이 아이들이었던 중세시대의 잦은 흑사병과 기근은 사람들로 하여금 성모 마리아에게 의지하게 하였는데<sup>141)</sup> 그들이 성모 마리아를 찾았던 것은 성모 마리아의 은총에 대한 기대 때문이었다. 그들은 성모 마리아의 보살핌 하에서는 아이들이 굶주리거나 죽지 않을 것이라 믿었다.<sup>142)</sup> 그들에게 성모 마리아의 존재는 지극히 개인적이고 내면적인 신심과 연결되어 고려되기 시작했다.

이처럼 당시 사람들의 삶에 적극적으로 개입된 성모 마리아의 존재감이 말해주듯, 근대적 신심이라는 말로 통칭되는 새로운 신앙심은 성모 마리아에게 만인의 어머니로서의 이미지를 부여함과 동시에 평신도적 신앙심을 낳는 결과를 가져왔다. 이는 본 논문의 주제인 <성 루가>(도판1)에서도 드러난다. 본 논문의 <성 루가>에서 성모 마리아는 아기예수를 인자하게 바라보면서 아기예수에게 수유-좀더 정확히 말하면 수유를 하려고 하는 것인

---

더욱더 증가되었으며 또한 이러한 관심은 이후에 종교개혁자들이 기독교에서 성모의 위상이 그리스도의 위상을 넘어설 것을 우려할 정도에까지 이르게 하였다. Diane Apostolos-Cappadona “Picturing Devotion: Rogier’s Saint Luke Drawing the Virgin”, *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: Selected essay in context*, Carol J. Purtle et al., Belgium: Brepols Publishers, 1997, p.10.

141) Margaret R. Miles, “The Virgin’s One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture”, *The Female Body in Western Culture*, ed. Susan Rubin Suleiman, Cambridge, 1986, pp.193-208; Diane Apostolos-Cappadona, p.10에서 재인용.

142) 이 때부터 마리아는 예수 그리스도의 모친의 처지에서 그의 반려자가 되었고, 이와 관련하여 사람들은 마리아의 인격과 생애에 대해서 더 많은 관심을 갖기 시작했다. W. 바이너르트, 71쪽. 성모 마리아의 생애에 대한 많은 기록은 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vol. II, trans. William Granger Ryan, New Jersey: Princeton University Press, 1933, pp. 77-97, pp.149-158을 참고.

지 아니면 모유수유를 막 끝낸 참인지는 확실히 알 수는 없다-를 하고 있는 모습으로 그려져 있는데 관람자는 이를 통해 성모 마리아의 내적감정을 읽을 수 있다. 따라서 당시 사람들이 로지에의 <성 루가>(도판1)에 등장하는 성모 마리아의 모습에서 모성을 지닌 지극히 평범한 어머니의 모습을 떠올리기란 그리 어렵지 않았을 것이다. 친근함을 지닌 성모 마리아의 이와 같은 모습은 평신도적 종교적 삶과 관련을 맺는 가운데 신을 낳은 어머니인 마리아는 만인의 어머니가 되어 세속적 특징을 부여 받았다.

이와 같이 만인의 어머니가 된 성모 마리아의 모습은 중세 여성신비주의 저작들에서 언급되어 있어 주목된다. 중세 신비주의 저작들을 살펴보면 다음과 같은 대목이 나온다.

오 여인이여[성모 마리아여]! 당신은 최후까지 우리를 보살피셨음에 틀림이 없군요. 당신은 얼마나 많은 하느님의 아이들이 [당신의] 모유로 길러져 젖을 떼인 후 끝없는 세상 밖으로 나갔는지 알고 계시지요. 우리는 당신의 모유, 바로 아기예수가 입맞춘 바로 당신의 젖가슴이 형언할 수 없는 환희임을 알고 있습니다.<sup>143)</sup>

중세의 신비주의자들, 특히 북유럽지역의 중세 여성 신비주의자들은 육화와 구제라는 측면에 많은 관심을 갖고 예수나 성모 마리아의 인간성을 신과 인간의 본질적 중재로서 생각했다. 그리고 그들은 평신도들에게 기도하는 방식이나 성인, 성물을 공경하는 방법 등을 가르치는 ‘신학의 번역자’로서 기능했다.<sup>144)</sup> 그 결과 이들의 저작은 성모 마리아에게 인간적인 감정을

---

143) *The Revelations of Mechthild of Magdeburg (1210-1297) or The Flowing Light of the Godhead*, ed. Lucy Menzies, London, pp.13-14; Diane Apostolos-Cappadona, p.5에서 재인용.

144) Diane Apostolos-Cappadona, p.10.

부여하고 평신도적 신앙심을 자극하는데 중요한 역할을 담당했으며 또한 평신도들이 어머니 교회의 한 구성원이 될 수 있게 하였다.

그러나 평신도적 신앙심을 고취시켰던 것이 비단 중세 여성 신비주의자들과 그들의 저작만은 아니었다. 성무일과서 또한 같은 역할을 수행했다. 성무일과서는 성직자들에게 한정되어왔던 종교적 삶에 평신도들을 끌어들이면서 이들의 신앙심을 발전시키는 토대가 되었다.<sup>145)</sup> 특히 중세 여성독자들을 위한 성무일과서는 종교적 삶에 있어서 위계적 남성 체계에서 환영받지 못했던 여성신자들의 종교적 참여를 유도했다.<sup>146)</sup> 이러한 결과를 가져오게 한 원동력은 당시 여성들이 쉽게 선택할 수 있었던 성무일과서 만의 특성 때문이었음은 두말할 나위도 없을 것이다. 성무일과서는 여성들에게 혼자만의 조용한 종교적 명상의 시간을 갖는데 제격이었던 것이다. 따라서 우리가 로지에의 그림에 등장하는 <막달라 마리아>(도판55)와 같은 예에서처럼 손에 책을 들고 있는 여인(도판56,57,58)들을 쉽게 볼 수 있는 것도 우연은 아닐 것이다.

그러나 여기서 한 가지 짚고 넘어가야 할 것은 성무일과서가 여성-평신도들을 남성중심적인 종교적 삶에 참여하게 하는 하나의 원동력이 되었던 것은 사실이나 그렇다고 그것이 당시의 남성 중심적인 종교적 삶을 전복시키는 전적인 사회적 변혁의 결과를 가져오게 했던 것은 아니었다는 점이다. 중세 신비주의저작들을 포함하여 성무일과서와 같은 책을 직접 소유하고 있었던 여성들이, 중세 후기의 평신도적 신앙심과 일상어로 된 문학의 발전에 중요한 역할을 했다는 수잔 G. 벨 Susan Groag Bell의 주장에서와 같이

---

145) Diane Apostolos-Cappadona, p.7.

146) 수잔 G. 벨 Susan Groag Bell은 성무일과서가 중세의 종교적 소외계층인 여성을 종교적 삶에 끌어들이었음을 언급한다. Susan Groag Bell, "Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture", *Signs* 7. 4, 1982, p.743.

물론 여성-평신도들이 당시에 종교, 사회적으로 중요한 역할을 수행했음을 간과할 수는 없다.<sup>147)</sup> 하지만 성무일과서가 여성을, 그동안 그들을 소외시켜 왔던 종교적 삶에 끌어들이는 촉매제의 역할을 했을 뿐이었음은 분명히 할 필요가 있다. 그동안 예배의식에 대한 지식이 부족하여 종교적 삶에 적극적으로 참여할 수 없었던 교양이 부족한 평신도들-그중에서도 여성들-은 이와 같은 내용들을 성무일과서에 의존할 수밖에 없었던 것이다. 성무일과서는 그들과-지금껏 그들을 소외시켜왔던-종교적 삶을 연결지어주는 유일한 끈이었던 셈이다.

이와 같이 성무일과서는 평범한 평신도들 그 중에서도 여성-평신도들의 등장을 촉진시키면서 종교적 관조와 명상이라는 여성-평신도적 신앙심을 낳았다. 종교적 삶에 이제껏 소외되어 왔던 여성-평신도들이 동참하면서 그들에게 멀게만 느껴졌던 엄격한 종교적 대상, 그 중에서도 특히 성모 마리아에 대한 이미지는 다르게 인식될 수 있는 여지가 생기기 시작한 것이다.

여성이 여성을 바라볼 때에는 그것이 종교적 대상이건 혹은 그렇지 않건 간에 같은 여성이라는 동질감을 부여하여 이해하려는 경향이 강하게 작용하는 법이다. 아무래도 남성이 여성-이라고 말할 수 있다면-인 성모 마리아를 바라볼 때와는 달리<sup>148)</sup> 여성이 여성인 성모 마리아를 바라볼 때에는, 특히나 아기예수를 안고 있는 성모 마리아의 모습(도판11)을 볼 때에는 모성을 보다 잘 이해하는 여성으로서는 그들의 심경이 성모 마리아의 모습에-남성보다는-더 많이 투영되게 마련이기 때문이다. 모성의 감정이 투영된 성모 마리아는 보다 인간적인 존재가 된다.

이처럼 중세 신비주의자들과 그들의 저작 그리고 성무일과서는 여성-평

---

147) Susan Groag Bell, p.743.

148) 물론 여기서는 성모 마리아가 남성의 성적 관조의 대상이 아니므로 남성이 여성을 바라볼 때의 성적인 응시를 말하는 것이 아님은 당연하다.

신도적 신앙심을 고취시키는 가운데 또 한편으로는 로지에의 여성도상들에서 살펴볼 수 있는 것처럼 새로운 도상형성을 자극시켰다.

이는 아포스톨로스-카파도나 Diane Apostolos-Cappadona가 로지에의 종교화에 등장하는 여성도상에 주목하면서 이 도상들이 평신도적 신앙심, 중세 여성 신비주의 저작과 일상어로 된 문학의 증가와의 관계에 기반을 둔 당시의 문화에 근간함을 지적한 바에서 입증된다.<sup>149)</sup>

이에 따라 로지에의 <십자가의 강하>(도판21)에서 눈물의 흘리며 실신한 성모 마리아의 모습(도판22,23)은 주목된다. 여기에서 성모는 눈물을 흘리며 실신한 모습으로 묘사되어 있는데 이와 같은 성모의 모습은 그의 다른 작품, 에스코리얼 미술관에 소장된<예수책형>(도판47)나 혹은 필라델피아 미술관에 소장된 또 다른 <예수책형>(도판59) 혹은 <미라플로레스 제단화>의 중앙과 오른쪽 패널에 묘사된 성모 마리아의 모습(도판32,33,35)에서 동일하게 관찰된다. 이뿐만이 아니라 죽은 예수가 매달려 있는 십자가를 부여 잡고 예수의 죽음을 슬퍼하는 성모 마리아의 모습(도판60)과 같이, 평신도적 신앙심으로 일컬어 질 수 있는 개인적 신심을 드러내는 여성도상은 로지에의 다른 그림들(도판61,62)에서도 발견된다.

이처럼 다양한 그림에서 새로운 여성도상의 형태를 제시한 로지에는 여성도상 형성에 단연 중심적인 위치에 서 있다고 할 수 있는데 그의 그림에 등장하는 여러 여성인물들의 모습은 후에 그를 잇는 화가들에 그림에서 비슷한 형태로 제시된다는 점이 하나의 이유가 될 수 있다.

페트루스 크리투스 Petrus Chritus의 <그리스도의 매장>(도판63)에 등장하는 여성인물들이 이에 대한 적절한 보기이다. 이 그림에서 단연 주목되는 부분은 성 요한과 성모 마리아의 모습인데 이는 로지에의 <십자가의 강하>(도판21)에서 실신한 성모 마리아를 부축하는 성 요한의 모습과 너무도

---

149) Diane Apostolos-Cappadona, p.8.

흡사한 관계로 페트루스가 로지에의 <십자가의 강하>에 등장하는 성 요한과 성모 마리아를 본보기로 삼았을 가능성을 시사한다. 아울러 디에릭 부츠 Dieric Bouts(c.1415-1475)의 <그리스도의 수난>(도판64)에 등장하는 여성도상들 또한 로지에의 그림과의 연관성을 강하게 드러낸다.

이와 같은 여성도상들에 더하여 평신도적 신앙심을 엿볼 수 있는 도상으로 단연 중심적인 위치에 서 있는 것은 비잔틴 도상인 갈락트로포우사 Galaktotrophusa<sup>150)</sup>도상이다.<sup>151)</sup> 본 논문의 주제인 <성 루가>(도판1)에도 등장하는 이 도상은 성모 마리아가 아기예수에게 모유를 수유하고 있는 모습을 묘사한 것으로서 그 자체로 모자간의 애뜻한 관계를 느끼게 해준다. 따라서 이 도상이 종교적 엄격함과 보수주의를 강조하는 비잔틴 전통 미술에서 즐겨 다루어지지 않았다는 점과<sup>152)</sup> 암브로지오 로렌제티 Ambrogio Lorenzetti(ca.1290-1348)나 바나바 다 모데나 Barnaba da Modena(ca.1330-1386)와 같은 화가들의 그림(도판65,66)에서 발견되듯 14세기에 이탈리아 미술가들이 선호하는 도상이 되었고 좀더 후에는 매우 장르적으로 변화되었다는 사실<sup>153)</sup>은 이 도상이 다른 도상들에 비해 좀더 사람들 개개인의 내면적인 감정을 투영할 수 있는 개연성이 많음을 시사한다.

앞서도 잠시 언급하였다시피 북유럽에서 이와 같은 갈락트로포우사 도상을 발전시킨 주역도 역시 로지에 반 데어 바이덴이라고 할 수 있을 것 같다. 패히트 Otto Pächt의 주장대로, 로지에는 고대적 감성의 갈락트로포우사와 현대적 감성인 마돈나 락탄스 Madonna lactans 혹은 비르고 락탄스 Virgo Lactans의 유형에 새로운 입김을 불어넣었고 이를 발전시켰기 때문

---

150) 이 도상은 비르고 락탄스 Virgo Lactans나 마리아 락탄스 Maria Lactans라 불리기도 한다. 이 도상에 대한 좀더 자세한 내용은 Victor Lasareff, "studies in the Iconography of the Virgin", *Art Bulletin*, 29. 1938, pp.27-36, 참고.

151) Diane Apostolos-Cappadona, p.10.

152) Victor Lasareff, p.30.

153) Victor Lasareff, p.35.

이다.<sup>154)</sup> 특히 본 논문의 주제인 로지에의 <성 루가>(도판1)의 지극한 모성애와 친진하고 어머니의 모성애를 강하게 느끼는 모습(도판11)으로 재현된 성모 마리아와 아기예수는 갈락트로포우사 도상에 있어 로지에의 창안 능력을 볼 수 있는 예이다. 이러한 로지에의 발전된 갈락트로포우사 도상에서 느껴지는 강한 모성애는 로지에의 후배화가인 디에릭 부츠 Dieric Bouts(c.1415-1475)의 성모자상(도판67,68)에서도 좀더 변형되어 이어지는데 그는 로지에의 묘사방식에 한 걸음 더 나아가 모자간의 친밀한 관계를 좀더 강하게 제시한다.

한편으로 이 도상이 로지에와 더불어 북유럽의 15세기, 즉 그의 전후시기에 활동한 북유럽의 화가들에게서 그토록 자주 등장(도판68,69,70,71)하는가에 의문을 제기해 볼 수 있을 것 같다. 과거 백년간 중세 문화 전반을 지배해오던 프랑스의 문화적 주도권을 13세기부터 이탈리아 미술이 이어받게 되었다는 파노프스키의 주장이 대변해주듯<sup>155)</sup> 이에 대한 답은, 이미 14세기에 이탈리아에서 선호되었던-이미 앞서서 이 도상이 암브로지오 로렌제티나 바나바 다 모데나와 같은 14세기 이탈리아 화가들의 그림(도판65,66)에 등장함을 밝힌 바 있다-이 도상이 문화의 주도권을 쥔 이탈리아를 거쳐 15세기 초의 북유럽에 전해지게 되어 로지에와 같은 화가들에게서 즐겨 다루어지게 되었을 것이라는 추측을 통해 얻어질 수 있을 것이다. 또한 이에 더 나아가 이 도상이 당시 북유럽에 화두가 된 근대적 신심이라는 새로운 신앙심과 결부되어 더욱더 선호되었을 가능성을 더한다면, 로지에의 시대에 이 도상이 그토록 많이 그려지게 되었는가에 대한 논자가 제기한 의문에

---

154) Otto Pächt, *Early Netherlandish Painting: From Rogier van der Weyden to Gerard David*, trans. David Britt, London: Harvey Miller Publishers, 1997, p.143.

155) Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York: Harper & Row, 1972, p.115.

대한 답은 더욱더 공고해질 수 있을 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 중세후기의 종교, 사회, 문화적 화두가 된 근대적 신심이라는 새로운 신앙심은 그리스도-본 장과 관련해서는 특히 성모 마리아에 대한-외부적 신심이나 신학적인 사변보다는 영적 내면성의 충실을 강조하는 것이다. 이와 같은 새로운 신앙심의 대두는 성모 마리아에 대한 이미지를 엄격한 종교성을 지닌 ‘신적 어머니’의 이미지에서 인간성을 드러내는 ‘만인의 어머니’의 이미지로 변환시켰고, 지금껏 종교생활에서 소외되어왔던 평신도들, 특히 여성-평신도들의 등장을 촉진시키는 가운데 여성-평신도 신앙의 발전을 가져왔다. 또한 미술에서도 이는 <성 루가>로 대표되는 로지에의 그림이나 그를 잇는 여러 화가들의 그림에서 등장하는 여성도상들에서 볼 수 있듯 내면적 신심을 강조하는 새로운 도상의 형성에 큰 기여를 했다.

### 3. 사실주의와 숨겨진 상징주의

1275경의 한 채식 필사본가는 슬퍼하는 어머니 Mater Dolorosa의 이미지를 표현하기 위해 성모의 가슴에 칼이 꽂혀 있도록 묘사하였고, 같은 해의 또 다른 채식 필사본가는 성모의 신앙심을 표현하기 위해 이를 상징하는 펠리칸을 그려 넣었다.<sup>156)</sup> 이와 같은 예들은 모두 실제의 사물을 묘사함에 있어서 그 안에 종교의 상징적 의미를 함축하는 원리를 보여주고 있다. 이 원리는 로지에를 비롯한 북유럽 화가들의 그림에서 종종 볼 수 있는데 이는 그들이 이러한 원리를 절정으로 이끈 장본인들이었기 때문이다.<sup>157)</sup> 따라서 파노프스키가 그의 책에서 초기 플랑드르 회화의 사실성과 상징이라는

---

156) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting*, New York: Harper and Row, 1971, p. 141

157) Erwin Panofsky, p. 141.

북유럽 특유의 묘사방식에 대해서 논했을 때, 멜히오르 브뢰데를람 Melchior Broederlam(1351-1409)<sup>158)</sup>의 패널화(도판72)를 글의 첫머리의 예로 든 것<sup>159)</sup>은 우연한 일이 아니다.

이 그림에서 심지어 천사 조차도 발을 들여놓을 수 없는 탑 모양의 신전과 벽의 형태로 울타리가 쳐진 정원은 모두 상징물이다. 전자는 성모 마리아의 순결을 의미하고 후자는 구약성서의 아가편에 나오는 ‘달힌 정원’을 상징한다. 또한 이 그림에는 육중하고 오리엔탈적인 건물과 고딕식 건물을 동시에 배치함으로써 구약에서 신약으로의 교리의 이행을 강조한다.<sup>160)</sup>

그러나 브뢰데를람의 그림에서처럼 단순히 양식적 대조의 방법을 사용하거나 리얼리티가 배제된 상징은 점차 직접적인 시각적 경험에 호소하는 사실주의의 등장으로 발전된다. 이와 같은 발전의 중심에 위치한 사람이 바로 얀 반 아이크이다. 그는 브뢰데를람의 리얼리티가 제거된 다소 모호한 건물이 아니라 철저한 연구를 바탕으로 실제의 건물을 재창조했다.<sup>161)</sup> 또한 그는 자신의 주위에서 쉽게 발견할 수 있는 그 지역고유의 실제의 환경을 배경으로 삼았다. 이러한 사실은 ‘그는 거의 고고학자가 되었다’라는 파노프스키의 말<sup>162)</sup>로 명백히 입증된다.

이와 같은 특징은 그의 <롤랭 재상의 마돈나>(도판5)에서 두드러진다. 전경, 중경, 원경으로 명확히 나뉘는 이 그림의 전경에는 선량공 필립 치하의 부르군디 공국의 실세였던 롤랭 재상과 성모 마리아가 매우 세밀하게 묘사된 실내를 배경으로 묘사되어 있다. 실내의 전체적인 건축양식은 전체

---

158) 브뢰데를람은 헤스딘 Jacquemart de Hesdin과 더불어 부시코 거장 Boucicaut Master의 채색 필사본에 대한 기대를 동요시킬 만큼의 1400년대의 숨씨 좋은 패널화가였다. 그는 선량공 필립의 아버지 겹 없는 안의 치세에 ‘왕의 시종’이라 불리며 총애를 받기도 했다.

159) Erwin Panofsky, p.131.

160) Erwin Panofsky, p.132.

161) Erwin Panofsky, p.134.

162) Erwin Panofsky, p.136.

적으로 로마네스크 양식이나 기둥의 기부(其部)나 세 개의 아치 사이의 공복(拱腹)은 고딕식으로 묘사되어 있다. 또한 이들 뒤에 묘사된 기둥들 사이의 열린 공간을 통해 작은 정원과 등을 돌린 채 원경의 북유럽 풍경을 바라보는 두 인물이 중경에 보인다. 그리고 원경에는 중앙의 강을 기점으로 양편에 북유럽 풍경이 각각 묘사되어 있다. 특히 여기서 묘사된 북유럽 풍경은 실제의 북유럽의 뮤즈계곡 Meuse Valley을 묘사한 것<sup>163)</sup>으로 앞서 언급한 얀 반 아이크의 실제적이고도 세심한 묘사를 엿볼 수 있는 적절한 예이다.

그러나 이와 같은 실제적 묘사 뒤에는 역시 상징적 의미가 감추어져 있다. 원경에 묘사된 뮤즈계곡은 새로운 예루살렘을 흐르는 수정처럼 맑고 순수한 강을 의미하고, 한 다발의 백합꽃, 장미, 아이리스가 핀 중경에 묘사된 정원은 천국의 정원을 상징한다. 또한 실내의 기둥머리에 조각된 부조에는 카인과 아벨의 이야기 아담과 하와의 천국에서의 추방, 노아의 방주와 같은 구약의 내용들이 자세하게 묘사되어 있어 이것이 종교적 상징을 함축하고 있음을 드러낸다. 이처럼 얀 반 아이크는 세밀하고 구체적으로 묘사된 사실주의적 묘사 속에 종교의 상징적 의미를 함축하는 방식으로 취하며 사실주의에 감추어진 상징주의라는 원리를 발전시켰다.

로지에 또한 이러한 원리를 따르고 있다. 이와 같은 사실은 본 논문의 주제가 되는 <성모를 그리는 성 루가>에서 드러난다. 이 그림에서도 역시 얀 반 아이크의 그림에서와 같은 사실주의적 묘사가 두드러진다. 전경의 두 인물이 자리하고 있는 실내 장식이나 중경이 시작되는 두 기둥의 기둥머리에는 정교하게 조각된 아칸서스 문양이 묘사되어 있다. 또한 원경에는 앞서 언급한 <롤랑 재상의 마돈나>에서처럼 특정 지역을 상기시키는 것은 아니지만 당대의 북유럽 풍경이 사실적으로 묘사되어 있다. 로지에의 이러한 사

---

163) Erwin Panofsky, p.137.

실주의적 묘사는 안 반 아이크의 경우에서처럼 역시 많은 상징적 의미를 함축하고 있어 주목된다.

성모 마리아가 앉아 있는 의자의 팔걸이 끝 부분에 뱀이 아담과 하와를 유혹하는 장면이 재현되어 있는 것으로 보아 아기는, 단순한 아기가 아니라 타락한 인류를 구원할 아기예수이다. 또한 모델을 앞에 두고 스케치하기에 여념이 없는 화가는, 허리춤에 잉크와 펜을 매달고 있는 모습으로 보아 화가로서의 역할을 부여받기 이전에는 복음사가였던 성 루가임이 분명하다. 그가 복음사가중 하나인 성 루가 임을 암시하는 또 다른 증거가 있다. 화면의 맨 오른쪽의 아주 작은 틈으로 보이는 방안에-우리는 그 공간의 크기가 어느 정도인지 가늠해 볼 수 없다-성 루가의 지물인 소, 그리고 그의 복음이 적혀 있을 성경책이 놓여져 있는 모습이 이를 뒷받침한다. 이로써 전경의 사건은 복음사가이기도 하면서 화가이기도한 성 루가가 성모를 그리고 있는 하나의 종교적 장면이 된다.

이에 더하여 중경의 인물들(도판6)은 당시 네덜란드 사람들이 한 화면에 삼대(三代)를 표현하는 것을 즐겼다<sup>164)</sup>는 사실로 미루어 보건데 단순히 화면에서 배경, 혹은 조연의 역할을 하는 세속적인 사람들이 아니라 성모마리아의 어머니 아버지, 다시 말해 성 안나와 성 요셉일 수 있다.

그러나 로지에의 이와 같은 사실적 묘사는 안 반 아이크와는 전적으로 다르다. 이 점은 캄페르딕이 로지에가 안 반 아이크를 능가하는 훌륭한 솜씨를 지닌 화가임을 로지에의 <성 루가>에 묘사된 성모 마리아의 모습에 주목한 점<sup>165)</sup>에서 드러난다. 실로 로지에의 성모 마리아는 관람자로 하여금 그가 성인이기 이전에 자식을 둔 평범한 어머니로 보이도록 묘사되어 있다.

---

164) James Hall, *Dictionary of subjects and symbols in art*, New York: Harper & Row, 1974, pp.334-335

165) Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden*, trans. Anthea Bell. Bonner: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999, p.34.

이와 같이 지극히 현실적인 성모 마리아의 모습은 로지에의 사실주의적 묘사가 얀 반 아이크의 그것과는 전적으로 다름을 설명해준다. 로지에의 사실주의적 묘사는 좀더 세속적이다. 이런 점에서 볼 때 어쩌면 그의 묘사방식은 얀 반 아이크보다 더 사실적이라 할 수 있을 것이다. 로지에의 <성 루가>에서 드러나는 사실주의적 묘사에 대해서 좀더 구체적으로 살펴보자.

성모마리아는 인간적인 모습으로 아기예수와 눈을 마주 대하고는 그에게 젖을 물리려 하고 있다.(도판11) 우리는 성모에게서 천상의 여왕으로서의 격이 느껴지는 근엄하고 딱딱한 태도를 관찰할 수 없다. 아기예수는 인류를 구원할 막중한 의무를 갖고 태어났다고 믿기지 않을 정도로 천진한 모습-아기예수의 손과 발을 보라-의 온전한 아기의 모습이다. 성 루가 또한 자신의 눈앞에 앉아 있는 모델의 인상을 재빨리 포착하는 일에 집중해 있는 다름 아닌 화가의 모습이다. 그는 성모를 그린다는 영광스런 상황에서 그가 취해야 할 존경과 경의보다도 성모마리아를 모델로 인식하여 단순히 '그리는 일'에만 몰두하고 있는 것 같다.

인물들의 의상 역시 이 그림의 세속적인 특징을 설명해준다. 성모마리아와 성 루가는 당대의 유행하는 의상을 입고 있는데, 특히 성 루가가 입고 있는 소매 끝에 담비 털이 달려 있는 옷과, 모자는 로지에가 당대에 실제 존재하는 사람들을 그린 초상화(도판13,18,20도판)에도 등장하는 의상들로서 이 그림이 세속적으로 읽힐 수 있을 여지를 열어놓는다. 그러나 이 그림에서 느껴지는 세속적 이미지를 더욱더 가중시켜주는 역할을 하고 있는 것은 단연, 중경의 인물들이다.

이들은 네덜란드 회화에서 종종 등장하는 모티프로써 주로 벽 너머로, 벽을 기대고 혹은 창문을 통해서 중심인물을 바라보는 모습으로 등장하는데<sup>166)</sup> 우리는 이들을 우리와 같은 관람자의 역할을 위임받고 직접 화면에

등장하는 인물들로 생각할 수 있다.

그들은 우리와는 달리 화면에 실제로 등장한다는 적극적인 역할 때문에 회화에 생기를 불어넣으면서 우리로 하여금 그 사건의 현장에 동참하게 만든다. 직접적인 관람자의 역할을 부여받은<sup>167)</sup> 이 인물들은 비록 중심사건에 전적으로 관여하지는 않지만 화면 안에 ‘직접’ 등장하여 중심사건을 바라보면서 우리에게 그 안에서 벌어지고 있는 일의 현장감을 전달하는 역할을 수행한다.

그러나 이와 같은 인물들은 화면에 직접 등장한다는 점에서는 적극적인 관람자의 자세를 취하면서도, 중심인물에 가까이 다가서지 못한다는 점에서는 소극적이다. 예를 들면, 로베르 캉팡의 <예수탄생>(도판73,74)에서는 목동들이 열린 외양간 문 사이로 몰려와 예수 탄생이라는 성스러운 장면을 눈앞에서 목격하고는 있지만 그 문을 넘어 적극적으로 그 외양간 안으로 들어서지는 못하고 있다. 이러한 예는 또 있다. 오우바테르 Albert van Ouwater (c.1415-c.1475) <라자로의 부활>(도판75)에서는 전자의 회화에서 등장하는 인물들보다도 훨씬 많은 수의 사람들이 라자로가 부활하는 기적과도 같은 장면을 창살 틈 사이로 바라보고 있다. 이처럼 이들은 다양한 연령층으로 이루어진 인물들로서 쌍을 이루거나 삼삼오오 무리를 지어 머리를 맞대고 마치 놀라운 사건현장을 목격하고 있는 증인들처럼 중심사건을 바라보는 모습으로 등장한다.

그러나 이러한 역할을 하는 인물들과 <성 루가>(도판1)에 등장하는 중경에 위치하는 인물들(도판6)과는 다소 차이가 있음을 상기할 필요가 있다.

---

166) Alfred Acres, “Luke, Rolin, and Seeing Relationships”, *Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essay in context*, Carol J. Purtle et al., Belgium: Brepols Publishers, 1997, p26.

167) 알프레드 에이커 Alfred Acres도 이 인물들이 관람자의 역할을 한다고 말하고 있다. Alfred Acres, p.27.

여기에서 그들의 관심사항은 전경에서 벌어지고 있는 중심사건이 아니다. 그들은 전경에서 벌어지고 있는 일에 무관심한 듯 우리에게 등을 보이고는 원경의 풍경 속 어딘가를 바라보고 있다. 여기서 그들이 우리에게 ‘등을 보이고 있다’는 점은 상당히 주목할 만 하다. 그들의 이와 같은 행동은, 우리로 하여금 그들이 15세기 북유럽의 한가로운 어느 날인가에 풍경을 바라보는 지극히 일상적인 행동<sup>168)</sup>을 하고 있는 사람들로 인식하게 한다. 아울러 이러한 이유로 우리는 이 인물들을 사진 속 우리의 모습 뒤에서 우연히 찍힌 다른 사람들의 모습과 같은 것으로 상정해볼 수도 있을 것 같다.

그러나 무엇보다도 중경의 이 인물들의 세속적인 특징은 남자가 여자에게 풍경 속 어딘가를 집게손가락으로 가리키고 있는 점에 있다. 그의 행위는 지극히 현실에서의 일상성을 강조하기 때문이다. 남자의 이와 같은 행위는 알베르티가 『회화론』에서 언급하고 있는 부분과 일치하여<sup>169)</sup> 흥미롭다.

...나는 그림 속의 한 등장인물이 (그림 밖의)관찰자들에게 (그림 안에서 진행되는)줄거리에 대해 일깨우고 가르쳐주는(역할을 담당하도록 그려진다면) 좋겠습니다. (예컨대) 팔을 내뻗으면서 우리더러 (가까이 와서 이 그림을 한 번 보라고) 초대하든지...관찰자를 (그림을 줄거리)에 끌어 들여 울리거나 웃음짓게 한다든지 그 어떤 역할이라도 좋습니다...[후략]<sup>170)</sup>

위에서 인용한 것 중 “팔을 내뻗으면서 우리더러 (가까이 와서 이 그림을 한 번 보라고) 초대한다”는 대목은 중경에 묘사된 남자의 행위와 관련

---

168) 남자가 풍경 속 어딘가를 집게손가락으로 가리키는 모습이나 혹은 그의 한 쪽 발의 뒤꿈치를 들고 있는 모습을 주목할 것.

169) Alfred Acres, p.28.

170) 알베르티 『알베르티 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998, 87쪽.

이 있다. 알베르티의 말처럼 그는 집게손가락으로 원경의 풍경을 가리키는 행위를 통해 자신의 옆에 있는 여성인물과 관람자로 하여금 -그가 가리키는- 그림의 풍경 속 어딘가를 바라보도록 유도하는 역할을 한다. 로지에의 그림과 알베르티의 『회화론』의 제작연도가 동일하므로 로지에가 알베르티의 『회화론』을 직접 보았을 가능성이 거의 전무함에도 불구하고, 이탈리아 화가들의 회화적 지침서로서 중요한 위치에 있었던 이 회화론과 로지에의 <성 루가>가 서로 유사한 부분이 있다는 사실은 주목된다.

이와 같이 일상적인 삶의 방식을 그린 로지에의 사실주의적 묘사방식은 이 그림이 현실적인 풍속화로 보이게도 또 한편 함축적인 묘사방식으로 종교화로 읽히게도 한다. 그의 그림에는 이 양자가 서로 모순되어 보이지 않기 때문이다. 따라서 하비슨이 로지에의 그림에는 종교화의 특성과 현실적인 풍속화의 요소가 중첩되어 있다고 한 점<sup>171)</sup>은 합당한 것으로 판단된다.

---

171) Craig Harbison, "Realism and Symbolism in early Flemish painting", *Art Bulletin*, 66, 1984, p.591.

## IV. 결 론

지금까지 살펴본 바와 같이, 로지에의 <성 루가>는 현존하는 최초의 패넬화로서 로지에가 처한 15세기 초 네덜란드 사회에서의 화가로서의 위상과 직업적 자의식이 드러나는 작품이다.

로지에는 로베르 캉팽의 공방에 들어가 화가로서 교육받았고, 공방을 나온 직후부터 많은 사람들로 부터 뛰어난 예술가로 인정받았다. 이로 인해 그는 화가로서의 명성과 경제적 풍요로움을 얻을 수 있게 되어 생을 마칠 때까지 비교적 평안한 생활을 영위 할 수 있었다. 이러한 상황에서 자신을 바라보는 사람들의 특별한 시각을 일찌감치 자각한 그는, 화가로서의 자신의 위상과 화가라는 직업에 대한 뚜렷한 자기인식을 확립할 수 있었다. 바로 이러한 점이 드러나 있는 것이 <성 루가>이다.

이와 같은 로지에의 자의식의 형성기반은 그가 살았던 당시 부르군디 공국의 사회적 배경에 있다. 로지에의 <성 루가>가 제작될 시기에 네덜란드 사회는 왕족들의 이권다툼으로 인한 격변의 상황들을 무사히 빠져나와 경제적, 사회적으로 보다 안정적인 국면을 맞고 있었다. 선량공 필립은 재상을 주축으로 보다 강력한 중앙집권적인 정치체제를 확립시켰고, 프랑스에서 이슬람에 이르는 타 국가와의 활발한 상업교류를 통해 국력을 신장시켰다. 이러한 상업의 활성화는 시민 부르주아 계층을 대두시켰으며 그들의 주문으로 많은 예술품이 제작되었다. 아울러 선량공 필립의 예술에 대한 애호도 예술품 제작에 중요한 역할을 했다. 이처럼 네덜란드 사회전반의 안정적인 상황과 예술에 대한 많은 관심은 로지에와 같은 예술가들에게 활동영역을 넓혀주는 계기를 만들어주었다. 따라서 로지에는 이 시기에 많은 양의 작품 주문을 받으며 화가로서 두터운 입지를 가질 수 있었다.

그는 화가로서의 생애초반부터 도시의 시청으로부터 대형작품을 의뢰받

왔을 정도로 예술가로서 인정받았을 뿐만 아니라 아무리 능력이 출중한 화가라 할지라도 당시에는 그리 쉽지 않은 공방경영을 수월하게 운영하였다. 이러한 사실은 로지에가 자신의 화가로서의 위상과 화가라는 직업에 대한 철저한 자기인식을 갖게 하는 원동력이 될 수 있었으리라는 생각으로 귀결된다.

본 논문은 2장에서 시대적 배경과 로지에의 생애를 알아보는 과정을 통해 본 논문에서 중요하게 다룰 논지의 기본적인 요소들을 다루었다. 이어 3장에서는 화가-성 루가가 등장하는 그림의 역사를 살펴보는 과정을 통해 로지에의 화가-성 루가도 이전의 전통과 맞닿아 있음을 언급했다. 이를 바탕으로 로지에의 <성 루가>에는 화가 자신의 격상된 위상과 자의식이 표현되어 있다는 본 논문의 중요한 화두를 살펴보았다. 로지에의 여기서 화가-성 루가가 스케치를 하고 있는 모습을 통해 ‘화가는 어떤 사람이어야 하는가’에 대해서 자문하고 숙고한 흔적을 보여주고 있다. 이는 그가 화가와 화가라는 직업 자체의 정체성과 그 위상을 격상시키려했던 뚜렷한 의식의 표출이다.

여기서 특히 본 논문은 로지에가 성 루가의 얼굴에 자신의 초상을 삽입시킨 점에 주목하였다. 로지에 이전에는 화가가 자화상을 그림에 등장시키는 경우가 전무했으므로 이러한 사실에 대한 논의는 중요한 시사점을 갖는다. 또한 자화상이라는 것은 화가 스스로가 자기 자신을 새롭게 발견하고 관찰하여 제작된다는 기본적인 특징을 갖기 때문에 화가의 자의식의 문제와 깊은 관련이 있어 간과할 수 없다.

또한 3장에서는 중세후기에 화두가 된 근대적 신심 Devotio Moderna이라는 새로운 신앙심이 성모 마리아의 모습에서 제기되고 있음을 살펴보았다. 그리고 이와 같은 내용을 로지에가 살았던 당시의 종교적, 문화적 상황과 연관 지어 설명해보았다. 아울러 이 근대적 신심이라는 신앙운동이 로지

예를 비롯한 화가들의 여성도상에 많은 영향을 끼치게 된 점도 설명했다. 마지막으로 본 논문의 또 하나의 중요한 화두로 삼은 <성 루가>의 묘사방식에서 드러나는 이중적 표현방식에 대해서도 논의해 보았다. 로지에의 그림은 사실주의에 숨겨진 상징주의라는 북유럽 화가들의 전형적인 묘사방식의 원리를 따르고 있다. 북유럽 화가들은 이 원리를 절정으로 이끄는 데 중요한 역할을 담당했는데, 그 구심점이 된 인물은 얀 반 아이크였다. 로지에 또한 이 원리를 토대로 묘사했고 본 논문의 <성 루가> 역시 이러한 방식이 발견된다. 그러나 로지에의 사실주의적 묘사방식은 지극히 현실적인 문맥에 속하는 것으로서 얀 반 아이크를 비롯한 여타의 북유럽 화가들과 구별된다. 따라서 그의 방식은 그의 스승인 로베르 캥팡과도, 선배 화가인 얀 반 아이크와도 구별되는 그만의 것으로 규정될 수 있다. 동시에 이는 화가로서의 그의 역량을 가늠해 볼 수 있는 좋은 사례이며, 로지에가 <성 루가>에 자기인식을 투영할 수 있었던 것과도 연관성을 갖는다고 볼 수 있겠다.

로지에는 예술에 있어서 아직 중세의 울타리를 벗어나지 못한 시기에 화가의 위상과 직업적 정체성을 화두로 삼으며 자의식을 처음으로 표출한 화가였다. 그리고 자신의 북유럽 선배화가들의 전통을 따르면서도 이에 더 나아가 자신만의 묘사방식을 구축하였다. 이런 면에 근거해볼 때, 후대에 그를 잇는 후고 반 데어 구스 같은 화가들이 그의 <성 루가>를 하나의 도상적 전형으로 삼았던 것은 지극히 당연한 결과라 할 수 있다. 그들이 보기에 로지에의 <성 루가>는 분명, 하나의 혁신이었을 것이다.

## 참고도판



도판1. 로지에, <성모를 그리는 성 루가 St. Luke, drawing the Virgin> c. 1435, Museum of Fine Arts, Boston



도판2. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, Alte Pinakothek, Munich



도판3. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>, c.1450, Geoeninge Museum, Bruges



도판4. <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin> The Hermitage, St. Peterburg.



도판5. 얀 반 아이크, <롤랭 재상의 마돈나 the Virgin of Chancellor Rolin>, 1433-34



도판6. 도판1의 세부



도판7. 도판5의 세부



도판8. 도판1의 세부



도판9. 로지에 공방, <수태고지 Annunciation Triptych>, c. 1440의 세부



도판10. 자크 르 부끄, <로지에 반 데어 바이덴의 초상 Portrait of Rogier van der Weyden> c.1570



도판11. 도판1의 세부



도판12. 로지에, <선량공 필립의 초상 portrait of Philip the Good>, c.1520



도판13. 로지에, <선량공 필립의 초상 portrait of Philip the Good>



도판14. 로지에, <헤노의 연대기 첫 번째 페이지 first page of chroniques de Hainaut>, 1448



도판15. 도판14의 세부



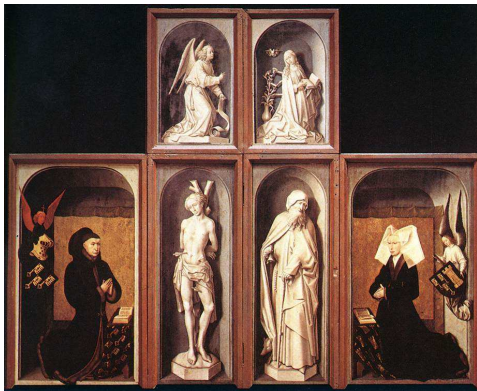
도판16. 얀 반 아이크, <아르놀피니 부부의 초상 portrait of Giovanni Arnolfini and his wife>, 1434



도판17. 도판16의 세부



도판18. 도판5의 세부



도판19. 로지에, <본느 제단화 외부패널 Beaune  
Altarpiece exterior> c.1450



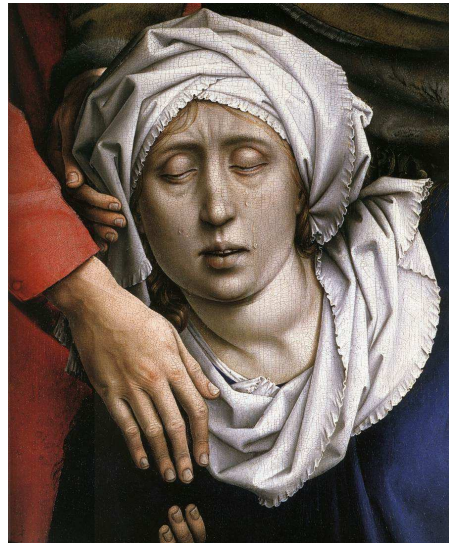
도판20. 도판19의 세부



도판21. 로지에, <십자가의 강하 Deposition>, c.1435



도판22. 도판21의 세부



도판23. 도판21의 세부



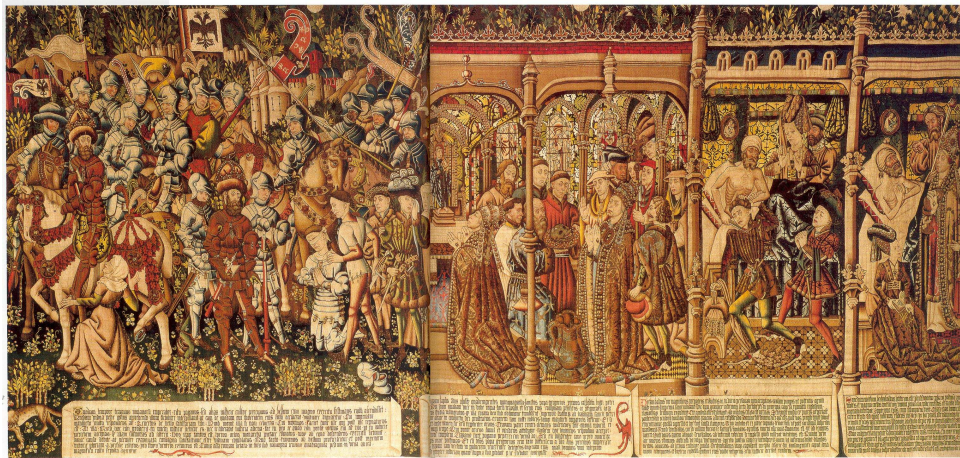
도판24. 도판21의 세부



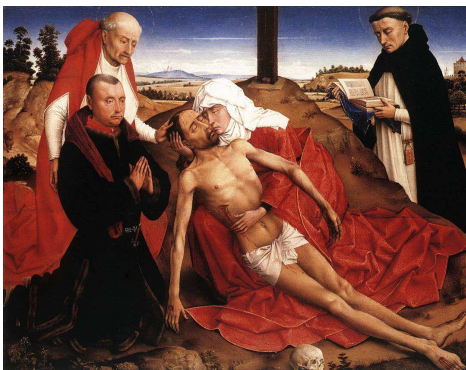
도판25. 도판 21의 세부



도판 26. 로베르 캉팽, <성녀 베로니카 St. Veronica>, c.1410



도판27. 로지에, <정의의 장면, Trajan and Herinbold Tapestry, copy after the painted scenes of Justice of Rogier van der Weyden>.



도판28. 로지에 공방, <그리스도의 매장 Lamentation of Christ> c. 1465



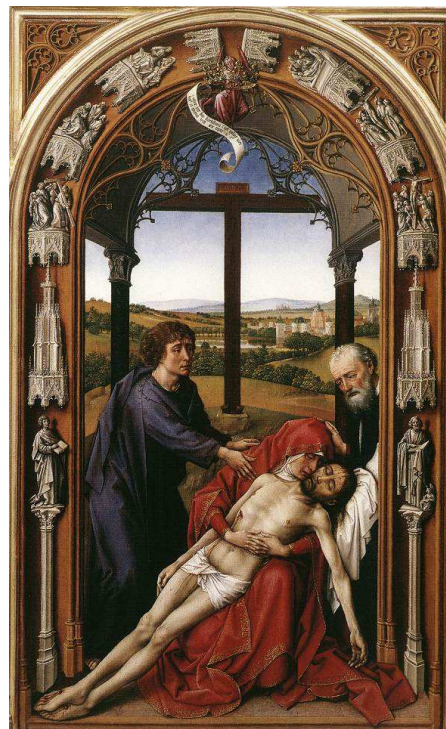
도판29. 로지에 공방, <죽은 성 휴버트의 발굴 Exhumation of St. Hubert>, c. 1437-1440



도판30. 로지에, <미라플로레스 제단화 Miraflores Altarpiece> c. 1440



도판31. 도판30의 왼쪽 패널



도판32. 도판 30의 중앙 패널



도판33, 도판30의 오른쪽 패널



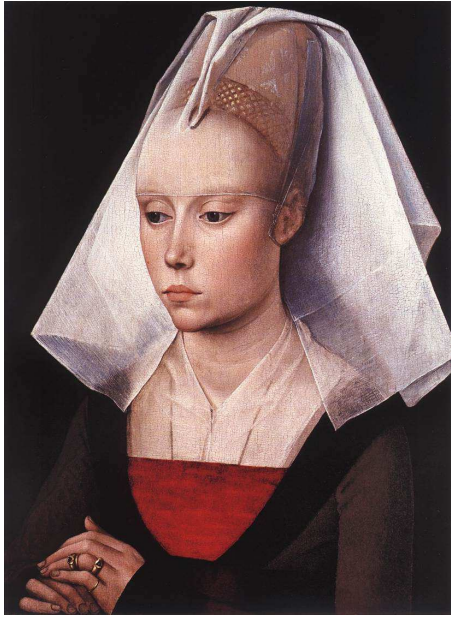
도판34. 로지에, <붉은 옷을 입은 성모 Madonna in Red also known as the Durán Madonna> c.1440



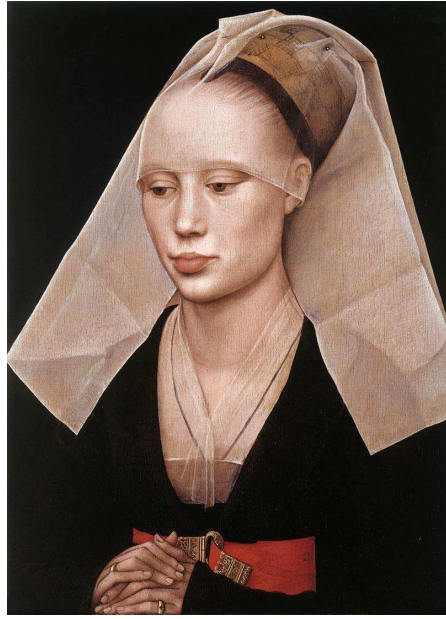
도판35. 도판33의 세부



도판36. 로지에, <블라들린 세족제단화 Pierre Bladelin Triptych>의 세부 1445-50



도판37. 로지에 공방, <여인의 초상 portrait of a lady>, c.1465



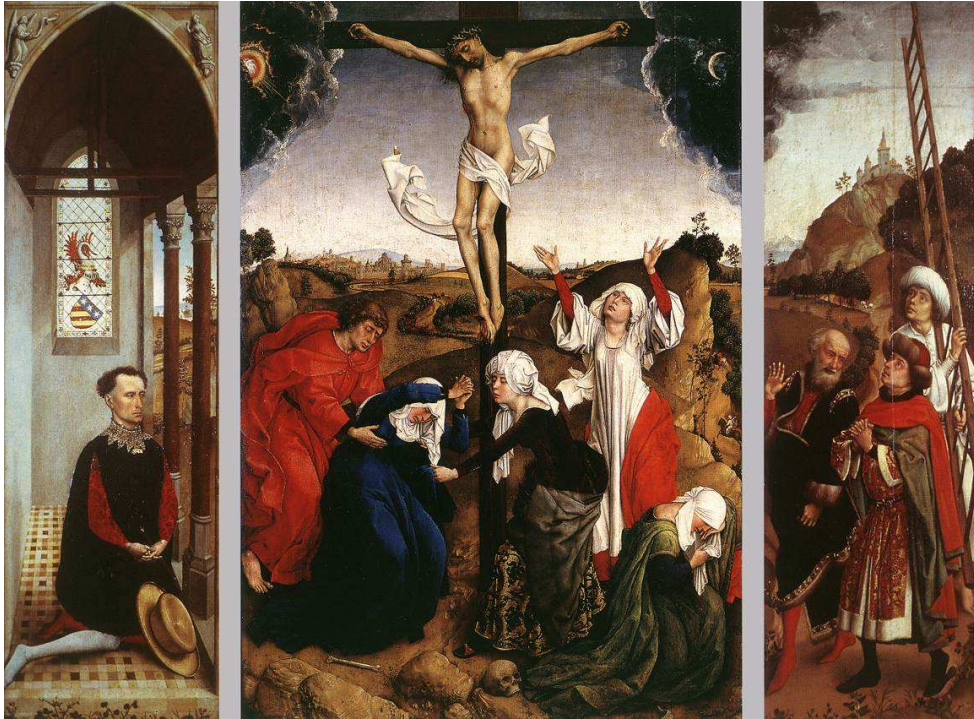
도판38. 로지에, <여인의 초상 portrait of lady>, c. 1460



도판39. 로지에, <남자의 초상 portrait of a man>, c.1500



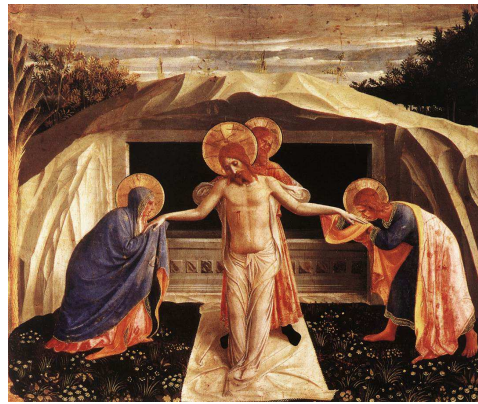
도판40. 로지에, <메디치 마돈나 Medici Madonna>, c. 1460



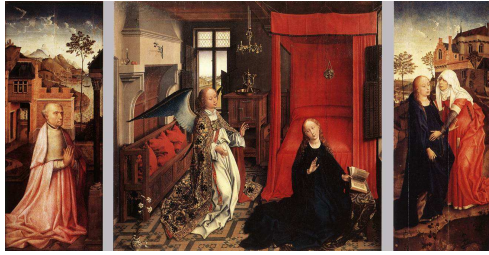
도판41. 로지에 공방, <아베그 세폭제단화 Abegg Triptych>, c.1445



도판42 로지에, <그리스도의 매장 Entombment of Christ>, c.1460



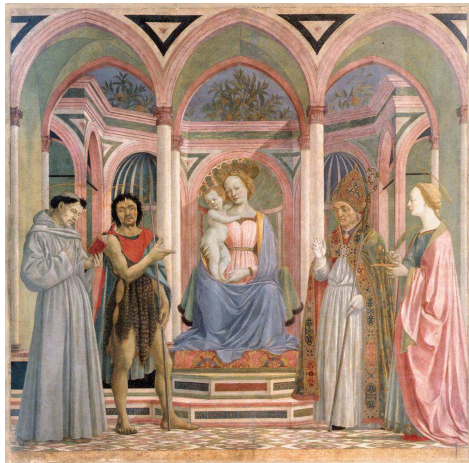
도판43. 프라 안젤리코, <그리스도의 매장 Entombment of Christ>, c.1440



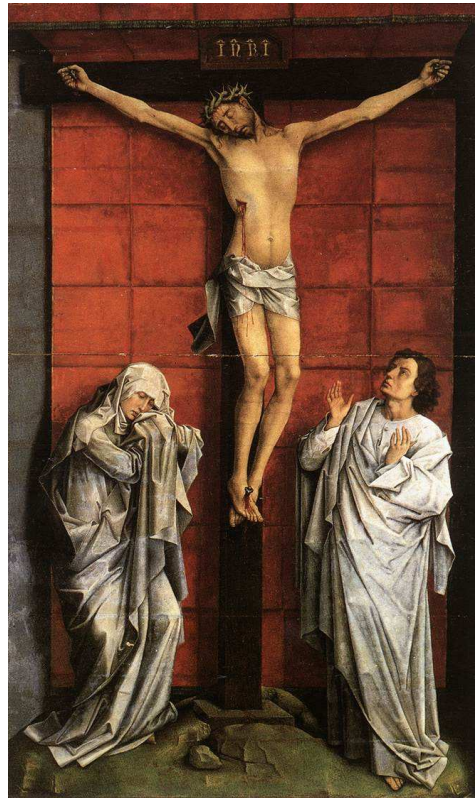
도판44. 로지에 공방, <수태고지 Annunciation Triptych>, c. 1440



도판45. 도판44의 세부



도판46. 도메니코 베네치아노, <성인들과 성모 The Madonna and Child with saints>, c.1445



도판47. 로지에, <예수책형 Crucifixion> c. 1460



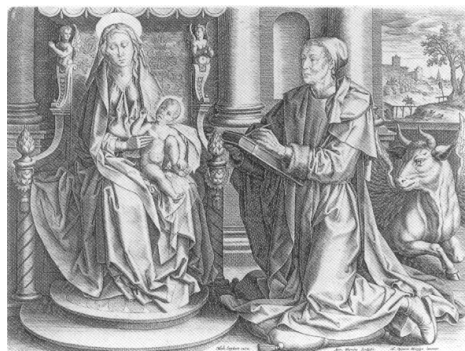
도판48. 요하네스 트로과우 <성 루가 St. Luke>, 1368



도판49. 여성공방, <여류화가 마르키아 The Paintress Marcia from Giovanni Boccaccio's De Claris Mulieribus>, 1361-1362



도판50. 후고 반 테어 구스, <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>,



도판51. 안톤 비릭스 <성모를 그리는 성 루가 St. Luke drawing the Virgin>



도판52. 로지에, <젊은 여인의 초상 portrait of a young woman> c.1445



도판53. 쿤텐 마시, <로테르담의 에라스무스의 초상 portrait of Erasmus of Rotterdam>, 1517



도판54. 한스 홀바인, <에라스무스 Erasmus>, 1523.



도판55. 로지에, <막달라 마리아 Mary Magdalene>, c. 1445



도판56. 클레베의 카트린의 대가, <성모 마리아 앞에서 무릎을 꿇고 있는 클레베의 카트린 Catherine of Cleves Kneeling before the Virgin>의 세부



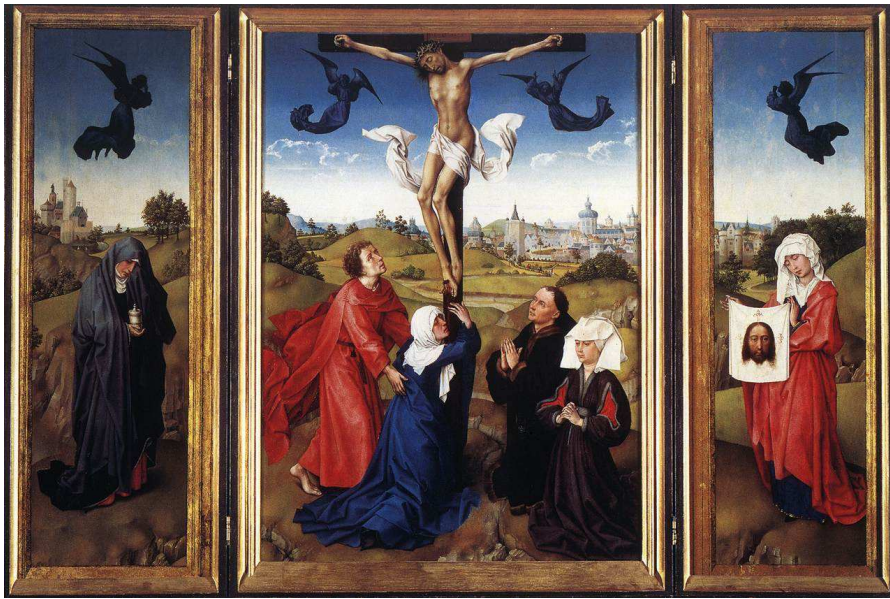
도판57. 로베르 캉팽, <메로테 제단화 Mérode Altarpiece>의 중앙 패널 세부



도판58. 로베르 캉팽, <성녀 바르바라 St. Barbara>, 1438



도판59. 로지에, <예수 책형 Crucifixion Diptych> 중 왼쪽패널, c.1460-1465



도판60. 로지에, <예수磔형 Crucifixion Triptych>, c.1445



도판61. 로지에, <일곱 가지 성례 Seven Sacrament Altarpiece>, c.1445-50



도판62. 도판61의 세부



도판63. 페트루스 크리스투스, <그리스도의 매장  
The Lamentation> 1450s



도판64. 디에릭 부츠, <그리스도의 수난 Passion Altarpiece>, c. 1455



도판65. 암브로지오 로렌체티, <모유를 먹이는 성모 마리아 Suckling Madonna>, c.1330



도판66. 바르나바 다 모테나, <성모자 Virgin and Child> c.1370



도판67 디에릭 부츠, <성모자 Virgin and Child>



도판68. 디에릭 부츠, <성모자 Mary and Child>



도판69. 로베르 캉팽, <화열방지막 앞의 성모자  
The Virgin and Child before a Firescreen>, 1430



도판70. 얀 반 아이크, <옥좌에 앉아서 모유를 먹는  
성모 마리아 Suckling Madonna Enthroned>  
c.1436



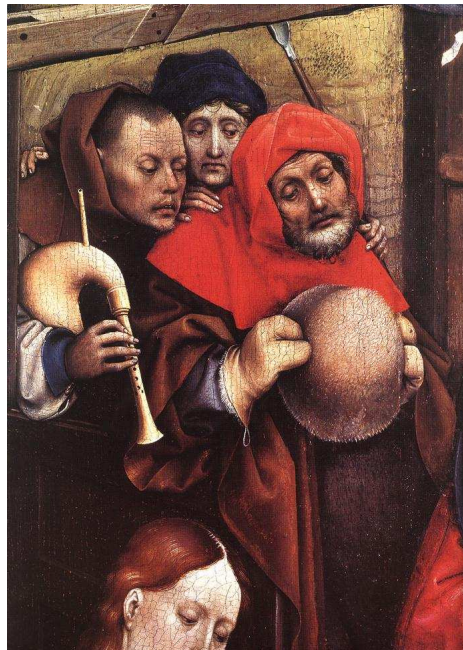
도판71. 로지에, <장 데 그로의 이쪽 초상화 Portrait  
Diptych of Jean de Gros>중 왼쪽 패널, 1450s



도판72. 멜히오르 브뤼테를람, <디종 제단화 The Dijon Altarpiece>, 1393-99



도판73. 로베르 캉팽, <예수탄생 The Nativity>, 1420



도판74. 도판73의 세부



도75.알베르트 반 오우 바테르, <라자로의 부활  
The Raising of Lazarus>

## 참 고 문 헌

### <Books: General>

- Calmette, Joseph, *The Golden age of Burgundy: The Magnificent Duke and their Courts*, trans., Doreen Weightman, London: Phoenix Press, 2001.
- Deen, Edith, *All of the women of the Bible*, New York: Harper & Row Publishers, 1955.
- Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York: Oxford University Press, 1961
- Garbar, André, *Christian Iconography: A study of Its Origins*, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Kadel, Andrew, *Matrology: A Bibliography of Writings by Christian Women from the first to the fifteenth centuries*, New York: Continuum, 1995.
- Pächt, Otto, *Early Netherlandish Painting: from Rogier van der Weyden to Gerard David*, trans. David Britt, London: Harvey Miller Publishers, 1997.
- Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York: Haper & Row, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Early Netherlandish Painting*, New York: Haper & Row, 1971.
- Vaughan, Richard, *Charles the Bold*, Woodbridge: The Boydell Press, 2002.
- Voragine, Jacobus de, *The Golden Legend*, trans, William Granger Ryan, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Witherington, Ben, *Women in the Earliest Churches*, New York: Cambridge University Press, 1990.

<Books: Monograph>

Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

Cambell, Lorne, *Rogier van der Weyden*, New York: Harper & Row, 1980.

D'Andrea Cennini, Cennino, *The Craftman's Handbook*, trans. Daniel V. Thompson, New York: Dover Publications, 1960.

Davies, Martin, *Rogier van der Weyden*, London: Phaidon 1972.

Da Vinci Leonardo, *Treatise on Painting* trans. A. Philip McMahon, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1956.

Deen, Edith, *All of the Women of The Bible*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1955.

Delenda, Odile, *Rogier van der Weyden*, Paris: Éditions du Cerf, 1987.

G. Kecks, Ronald, *Madonna und Kind*, Berlin: Gebr. Mann. Verlag, 1988.

Kemperdick, Stephan, *Rogier van der Weyden*, trans. Anthea Bell, Bonner: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999.

Kraut, Gisela, *Lukas Malt die Madonna*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986.

North, Michael, Ormrod, David, ed. *Art Markets in Europe, 1400-1800* Vermont: Ashgate, 1999.

Radford, Ruether Rosemary, *Mary-The Feminine Face of the Church*, Philadelphia: The Westminster Press, 1977.

Purtle, Carol J. *et al. Rogier van der Weyden St. Luke drawing the Virgin: selected essays in context*, Belgium: Brepols Publishers, 1997.

Van Mander, Carel, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler(von 1400 bis ca. 1615)*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991.

Warnke, Martin, *The court artist: On the ancestry of the modern artist*, trans. David McLintock New York: Cambridge University Press, 1985.

#### <Periodicals>

Bell, Susan Groag., "Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture", *Signs* 7. 4, 1982, pp.742-768

Campbell, Lorne., "The Early Netherlandish Painters and their Workshops", *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III: Le Problème Maître de Flémalle-van der Weyden: Louvain-la-Neuve* 1979, pp.43-61.

Faries, Molly., "Underdrawn Compositions of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing a Portrait of the Virgin", *Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III: Le Problème Maître de Flémalle-van der Weyden: Louvain-la-Neuve*, 1979, pp. 93-99.

Harbison Craig., "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting"

*Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 588-602.

\_\_\_\_\_, "The Art Market in the Southern Holland in the Fifteen Century" *Burlington Magazine*, vol. 118, 1967, pp. 192-193.

Hendy P., "Saint Luke Drawing the Virgin by Rogier van der Weyden", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, XXXI, 1933, pp. 53-57.

Ishikawa, Chiyo., "Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin Reexamined", *Journal of the Museums of Fine Art*, 1990, pp. 49-64.

Lasareff, Victor., "Studies in the Iconography of The Virgin", *Art Bulletin* 20, pp.26-65.

Martindale A., "The rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance" *Art Bulletin*, vol. 57, 1975, pp. 577- 580.

#### <국내 참고문헌>

소논문

박성은, 「15세기 플랑드르 제단화에 나타난 봉헌자 초상화」, 『서양미술사학회 논문집』, 서양미술사학회 편, 2002, 45쪽-68쪽.

이은기, 「마리아의 도상 변천과 종교상의 역할 변천」, 『서양미술사학회 논문집』, 서양미술사학회 편, 1992, 93쪽-124쪽.

단행본

김영중, 장봉익, 『네덜란드 史』, 대학교과서주식회사, 1994.

마르크 블로크, 『봉건사회Ⅱ』, 한정숙 역, 힌길사, 200.

마르크 블로크, 『서양의 장원제에 대한 비교사적 고찰』, 이기역 역, 까치,

2002.

브라이언 타이어니, 시드니 페인터 공저, 『서양 중세사』, 이연규 역, 집문당, 2002.

W. 바이너르트, 『마리아: 오늘을 위한 마리아론 입문』, 심상태 역, 성 바오르 출판사, 1980.

움베르코 에코, 『중세의 미와 예술』, 손효주 역, 열린책들, 2000.

야코프 부르크하르트, 『이탈리아 르네상스의 문화』, 이기숙 역, 한길사, 2003.

요한 호이징가, 『중세의 가을』, 최홍숙 역, 문학과 지성사, 1992.

에른스트 크리스, 오토 쿠르츠, 『예술가의 전설』, 노성두 역, 사계절, 1999.

알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998.

E. 카시러, 『르네상스 철학에서의 개체와 우주』, 박지형 역, 민음사, 1996.

## **ABSTRACT**

### **A Study on Rogier van der Weyden's <St. Luke Drawing the Virgin>**

**Hong Tae Yeon**

**Dept. of History of Arts**

**Graduate School**

**Sungshin Women's University**

This study is on <St. Luke Drawing the Virgin> drawn by Rogier van der Weyden (c. 1399/1400-1464). St. Luke is mainly known as one of four evangelists in the New Testament. In Byzantine traditions, however, there is a legend that St. Luke drew the portrait of Virgin for the first time. So it is said that his another occupation was a painter. Based on these traditions, several painters in the Middle Ages described St. Luke as a painter drawing the portrait of Virgin and Child in manuscript illuminations.

<St. Luke Drawing the Virgin> drawn by Rogier attracts people's attention not only in respect of the fact that this is the first panel painting among the existing paintings in North Europe but also in respect of difference of St. Luke's feature from his former features. The feature of St. Luke sketching Virgin and Child in front of them indicates that Rogier thought over identity and position as a painter. This contents are totally different from <The Virgin of Chancellor

Rolin> discussing to affinity as a matter form. In addition, The portrait of Rogier was inserted in the face of St. Luke described in this painting, which is understood that Rogier intended to present his position as a painter using St. Luke's feature.

Likewise, what enabled Rogier to express identity and position of a painter in this painting certainly resulted from the phases of the times where he was placed. That's because it is certain that various political, social, economical and cultural backgrounds surrounding a man influence directly and indirectly on the man regardless of his own will as long as he exists in such backgrounds

Accordingly, on the assumption that what enabled him to think over his position and identity as a painter was phases of those days where he was placed, phases of the times was seen through in the first chapter of the main issue from various points of view. Then, examined was what life Rogier led as a painter based on those days. To examine whole life of Rogier as a painter enabled to know not only various events he went through but also his works throughout his life, which was an important chance to understand him and theme of this study further. In the second chapter, examined was St. Luke's history as a painter, then the art historical value of this painting was seen through by thinking over his self-cognition as a painter, and considered were the concept of Devotion Moderna, new religion formed in the Middle Ages and raised as an important topic in the times when he lived and how it was expressed in Virgin icon and visual media such as <St. Luke Drawing Virgin> by Rogier. In this basis, the second chapter

pointed out ambliaterial of description that Rogier's own way of picturing which was indicated in <St. Luke Drawing the Virgin>.