

송 미 숙 교수지도  
석사학위 청구논문

엘 그레코El Greco의 후기작품연구  
-비잔틴 영향의 근거-

2006

성신여자대학교 대학원  
미술사학과  
최 지 현

엘 그레코El Greco의 후기작품연구

-비잔틴 영향의 근거-

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 지 현

# 인 준 서

최지현의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

엘 그레코El Greco(1541-1614)라는 이름으로 알려진 화가 도메니코스 테오토코풀로스(Domenikos Theotokopoulos)는 그리스 태생으로 16세기 후반 스페인에서 활동한 인물이다.

그는 생전에 다수의 작품을 제작하고 동시대에 명성을 얻은 화가였음에도 불구하고 사후 250여년이 지나도록 세상에 거의 알려지지 않았다. 그 후 이 화가에 대한 평가가 본격적으로 대두된 것은 20세기 초 표현주의자들에 의해 재발견되면서부터다. 이렇게 엘 그레코에 대한 평가 작업이 뒤늦게 이루어진 배경에는 여러 가지 이유가 있겠으나 그의 작품에서 드러나는 강렬한 표현 양식이 낯설게 느껴졌기 때문이다.

엘 그레코는 그동안 단순히 매너리즘 화가들 가운데 독자적인 위치를 차지하는 화가로 정의되었다. 물론 그의 작품 가운데 매너리즘 양식을 반영한 작품들이 다수 제작되었고 이에 못지않게 이탈리아 르네상스 미술의 요소 또한 자주 목격되는 것이 사실이다. 그러나 그가 자신만의 양식으로 발전해 나간 후기 작품에 이르러서는 그 전례 없이 길게 늘어난 형상들과 빛나는 듯한 색채가 화면을 장악하고 있어 엘 그레코만의 독창적인 화풍이 엿보인다.

본 논문에서는 엘 그레코가 후기작품에서 구현한 양식이 매너리즘뿐만 아니라 또 다른 미술전통에서도 비롯되었다는 전제하에 그 근원을 추적하고자 한다. 특히 그가 비잔틴 미술의 전통을 물려받은 크레타 출신이라는 점에 주목하여 그의 양식적 뿌리와 정신적 배경을 해석해보았다.

이민자 화가였던 그는 자신의 혈통과 정체성을 강조하려는 듯 초기부터 만년까지의 모든 작품에 그리스 문자로 서명했으며 성숙기 작품에서는 비

잔틴 회화를 상기시키는 도상과 모티프를 빈번하게 사용했다. 이러한 면은 엘 그레코가 26세까지 크레타에서 성상화가로 활동했다는 점이 주요한 단서로 작용할 수 있을 것이다. 또한 그가 개인장서를 소유하고 있었을 뿐만 아니라 자신의 의견을 피력할만한 지적능력을 가진 학식이 풍부한 화가였다는 사실에 입각하여 엘 그레코가 자신의 작품 주제를 해석하는데 있어 주관적으로 개입한 면을 고찰해보고자 한다.

이에 본고에서는 엘 그레코 화풍의 변화의 추이를 살펴보기 위해 성상화가 시절 제작한 이론을 먼저 논의하고 이탈리아 중부 매너리즘과 반종교개혁의 영향 하에서 제작된 작품을 살펴보겠다. 그리고 13세기에서 16세기 중반에 이르는 비잔틴 문화권 내에서 엘 그레코 양식의 전조가 된 크레타 화단의 위치를 재조명하고 이곳 미술양식의 성격을 알아보겠다.

물론 엘 그레코의 후기 작품은 다양한 이론을 바탕으로 해석될 수 있을 것이다. 그러나 화가의 양식이 종합되고 독자적인 작품세계가 확립된 시기인 만큼 형식적인 면보다는 정신적인 면에서 추구하는 바가 전환되었음을 전제로 하여 비잔틴 미술과의 관계를 논의해 보고자 한다.

## 목 차

논문개요

I. 서 론 .....	1
II. 화가의 형성배경 .....	8
1. 화가의 형성기 .....	8
(1)크레타 시기 .....	8
(2)이탈리아 시기 .....	16
2. 화가의 이론적 배경 .....	23
III. 엘 그레코 후기작품의 특징 .....	31
1. 16세기 중·후반의 유럽미술 .....	31
(1) 매너리즘과 엘 그레코 .....	31
(2) 반종교개혁과 톨레도 .....	36
2. 엘 그레코와 비잔틴 회화 .....	41
(1) 비잔틴 이콘화의 특징 (13세기 중반-16세기 중반) .....	42
(2) 엘 그레코의 비잔틴 요소와 전개 .....	48
IV . 후기작품 분석 .....	57
1.<그리스도의 옷을 벗김> .....	58
2. <오르가스 백작의 매장> .....	63
3. <십자가 책형>과 <부활> .....	70
V. 결 론 .....	78

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

## 도 판 목 록

- 도판1. 엘 그레코, <성모의 임종 The Dormition of the Virgin>, before 1567, Tempera and gold on panel, 61,4x45cm, Holy Cathedral of the Dormition of the Virgin, Ermoupolis, Syros.
- 도판2. 안드레아스 리초스 공방, <성모의 임종 The Dormition of the Virgin>, 1480-90, Tempera on panel, 85x54,5cm, Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies, Venice.
- 도판3. 엘 그레코, <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, c.1570-1, Oil on a single poplar panel, 65.4x83.2cm, National Gallery of Art, Washington DC.
- 도판4. 엘 그레코, <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, 1571-76, Oil on canvas, 117x150cm, The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota.
- 도판5. 그림 4의 부분.
- 도판6. 마르첼로 베누스티(?), <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, after 1550, Oil on Wood, 61x40cm, The National Gallery , London.
- 도판7. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ (El Espolio')>, 1577-79, Oil on canvas, 285x173cm, Toledo Cathedral.
- 도판8. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>, 1570-75, Oil on canvas, 50x60cm, Galleria Nazionale, Parma.
- 도판9. 미켈란젤로, <피에타 Pietà>, c.1550, Marble, height:226cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

- 도판10. 이콘, <복음서를 든 마태오 Icon with the Evangelist Matthew>, c.1295, Tempera and gold on wood, 105x56.5cm, Icon Gallery, Ohrid, FYR-Macedonia(3).
- 도판11. 이콘, <십자가 책형 The Crucifixion>, 14세기 전반, Tempera and gold on wood, 103x84cm, Byzantine and Christian Museum, Athens.
- 도판12. 그림 11의 부분.
- 도판13. 이콘, <블라디미르의 성모 The Virgin of Vladimir>, 11-12세기, Tempera on panel, State Tret'iakov Gallery, Moscow.
- 도판14. 안젤로스 아코탄토스(?), <성 드미트리우스 Saint Demetrios>, second quarter of the 15th century, Tempera and gold on wood, 92x45.8cm, Rena Andreadis Collection, Athens.
- 도판15. 이콘, <천사장 미가엘 Icon of the Archangel Michael in a gold field>, 14세기, The Byzantine Museum, Athens.
- 도판16. 테오파니스, <그리스도의 탄생 The Nativity>, 16세기 중반, Tempera on wood, Stavronikita Monastery, Mount Athos.
- 도판17. 테오파니스, <그리스도의 현현 The Ascension>, 1546, Egg tempera on wood, 54x39cm, Stavronikita Monastery, Mount Athos.
- 도판18. 엘 그레코, <성 프란시스 St. Francis Meditating>, c.1595, Oil on canvas, 147.3x105.4cm, Fine Arts Museum of San Francisco.
- 도판19. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>, c.1567, Oil on panel, 65.5x84cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

- 도판20. 틴토레토, <제자들의 발을 씻는 그리스도 Christ washing the Apostles' Feet >, c.1547, Oil on canvas, 210x533cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판21. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>, c.1570 , Oil on canvas, 119.4x146.1cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 도판22. 엘 그레코, <성모승천 The Assumption of the Virgin>, 1577, Oil on canvas, 401x229cm, The Art Institute of Chicago, Illinois.
- 도판23. 엘 그레코, <성 삼위일체 The Trinity>, 1577-79, Oil on canvas, 300x178cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판24. 엘 그레코, <성 세바스티아노 Saint Sebastian>, c.1577-78, Oil on canvas, 191x152cm, Museo Catedralicio, Palencia.
- 도판25. 엘 그레코, <오르가스 백작의 매장 The Burial of the Count of Orgaz>, 1586-88, Oil on canvas, 480x360cm, Parish Church of Santo Tomé, Toledo.
- 도판26. 엘 그레코, <십자가 책형 The Crucifixion>, 1595-1600, Oil on canvas, 82.6x51.6cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- 도판27. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, late 1590s, Oil on canvas , 275x127cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판28. 엘 그레코, <그리스도의 세례 The Baptism of Christ>, 1608-28, Oil on canvas, 330x211cm, Tavera Hospital(Church of the Hospital of Saint John the Baptist), Toledo.

- 도판29. 엘 그레코, <수태고지 The Annuciation>, 1596-1600, Oil on canvas, 315x174cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판30. 엘 그레코, <수태고지 The Annuciation>, mid 1570s, Oil on canvas, 117x98cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 도판31. 엘 그레코, <무염시태의 마리아 The Virgin of the Immaculate Conception>, 1608-13, Oil on canvas, 348x174.5cm, Museo de Santa Cruz, Toledo.
- 도판32. 엘 그레코, <목자들의 경배 The Adoration of the Shepherds>, c.1612-14, Oil on canvas, 319x180cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판33. 조토, <유다의 입맞춤 Kiss of Judas(The Arrest of Christ)>, 1304-06, Fresco, 200x185cm, No. 31 Scenes from the Life of Christ:15, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua.
- 도판34. 조르조, <배신 The Betrayal of Christ>, 1547, Monastery of Dionysion, Mount Athos.
- 도판35. 작자미상, <배신The Betrayal of Christ>, Early 12th century, Byzantine Mss, Bibliothèque National, Paris.
- 도판36. 테오파니스 스트렐리차스-바타스, <배신 The Betrayal of Christ>, c.1535-45, Tempera on panel, 46x147cm, Monastery Iviron, Mount Athos.
- 도판37. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ>, 1583-84, Oil on canvas, 165x99cm, Alte Pinakothek, Munich.
- 도판38. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ>, 1577-79, Oil on panel, 55,6x34,7cm, Bearsted Collection, Upton

House, Warwickshire.

도판39. 폰토르모, <십자가 강하 Deposition>, 1526-28, Oil on wood,  
313x192 cm, Cappella Capponi, Santa Felicità, Florence.

도판40. 엘 그레코, <성모리스와 테베군인의 순교 The Martyrdom of  
Saint Maurice>, 1580-82, Oil on canvas, 448x301cm, Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

도판41. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, 1577-9, Oil on canvas,  
210x128cm, Church of Santo Domingo el Antiguo, Toledo.

도판42. 그림 25의 부분

도판43. 그림 25의 부분

도판44. 그림 25의 부분

도판45. 그림 25의 부분

도판46. 벽화, <성모의 임종 The Dormition of the Virgin>, 1266년경,  
소포차니 수도원, 세르비아.

도판47. 이콘, <성 사바스의 임종 The Dormition of St. Sabbas>, 15세기,  
67x57cm, Collection in the Public Library, Lefkas.

도판48. 모자이크, <데이시스 Deesis>, 1260년경, 하기아 소피아 대성당,  
이스탄불.

도판49. <데이시스 Deesis>, 15세기경, 시나이.

도판50. 엘 그레코, <두 봉헌자와 십자가 책형 The Crucifixion with Two  
Donors>, c1580, Oil on canvas, 260x178cm, Musée du Louvre,  
Paris.

도판51. 미켈란젤로, <십자가 책형 The Crucifixion>, c.1538-41, Black  
chalk on paper, 36.8x26.8cm, The British Museum, London.

도판52. 그림 50의 부분.

- 도판53. 모자이크, <책형 The Crucifixion>, 11세기 초, 오시오스 루카스 수도원의 카톨릭콘.
- 도판54. 벽화, <책형 The Crucifixion>, 1209, 스투데니차 수도원, 세르비아
- 도판55. 프란체스코 델 코사, <책형 The Crucifixion>, 1473, Oil on panel, diameter63cm, National Gallery of Art, Washington.
- 도판56. 엘 그레코, <책형 The Crucifixion>, 1595-1600, Oil on canvas, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- 도판57. 조반니 벨리니, <십자가 책형 The Crucifixion>, 1501-03, Oil on panel, 81x49cm, The Albert Gallery, Prato.
- 도판58. 엘 그레코, <책형 The Crucifixion>, 1596, Oil on canvas, 312x169cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판59. 뒤러, <책형 The Crucifixion(The Large Passion:6)>, 1498. Woodcut, 39x28cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna.
- 도판60. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, late1590s, Oil on canvas , 275x127cm, Museo del Prado, Madrid.
- 도판61. 라파엘로, <그리스도의 변용 The Transfiguration>, 1518-20, Oil on wood, 405x278cm, Pinacoteca, Vatican.
- 도판62. (요한 6세 칸타쿠제누스의) 필사본, <그리스도의 변용 The Transfiguration>, 1370-75, 파리국립박물관.
- 도판63. 엘 그레코, <마리아와 엘리자벳의 만남 The Visitation>,early 1610s, Oil on canvas , 96x72.4cm, Dumbarton Oaks, House Collection, Washington, DC.
- 도판64. 엘 그레코, <마리아의 결혼 The Marriage of the Virgin>, c.1613-14, Oil on canvas , 110x83cm, National Museum of Art of Romania , Bucharest.

## I. 서 론

이 논문은 엘 그레코El Greco(1541-1614)라는 이름으로 알려진 화가 도메니코스 테오토코풀로스(Domenikos Theotokopoulos)의 후기작품에 나타난 비잔틴 미술의 영향에 관한 연구이다.

당시 베네치아 령이었던 크레타Crete의 칸디아Candia 출신으로 성상화가로 활동했던 엘 그레코는 26세 때 이탈리아의 베네치아와 로마로 가서 약10년간 훈련과 경력을 쌓은 후 스페인으로 이주, 톨레도Toledo에 정착하여 화가로서 명성을 얻은 독특한 이력의 화가이다. 복잡한 편력만큼이나 다양한 전통의 회화로부터 취한 요소들을 개성적으로 종합한 그의 양식은 르네상스 미술이 매너리즘 시기를 거쳐 바로크로 나아가던 당대 미술계에서도 매우 독자적인 것이었다.

특히 엘 그레코가 비잔틴의 전통을 물려받은 크레타 출신이라는 점은 그의 회화의 양식적 근원뿐만 아니라 정서적 바탕을 이해하는데 중요한 한 가지 단서로 작용한다. 그는 그리스 태생임을 의식적으로 강조하듯 초기부터 만년까지의 거의 모든 작품에 자신의 본명으로 서명했고,<sup>1)</sup> 성숙기의 후기 작품에는 비잔틴 회화를 상기시키는 도상과 모티프들을 한층 빈번하게 사용했다. 이러한 점은 엘 그레코가 톨레도에서 이민자 화가로 활동하면서도 자신의 뿌리에 대한 인식을 잃지 않았다는 것을 반증하고, 크레타 시기의 중요성을 더욱 부각시킨다.

엘 그레코에게 발견되는 비잔틴적 특성에 관해 학자들이 주목하게 된

---

1) 엘 그레코는 그리스문자를 사용해 ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΤΗΣ (Domenikos Theotokopoulos Cretan) 또는 Δομίνικος Θεοτοκόπουλος κρήτης εποίη (Domenikos Theotokopoulos Cretan made) 라고 서명했다.

시기는 1930년대에 이르러서다. 그 이전에 엘 그레코를 깊이 있게 연구한 최초의 저서는 스페인 미술사가 코시오Manuel B Cossio<sup>2)</sup>의 『엘 그레코』<sup>3)</sup>와 산 로만San Román의 『엘 그레코와 톨레도』<sup>4)</sup>이다. 전자는 화가의 작품 목록과 양식상 발전단계를 처음으로 일관성 있게 연구하였고, 후자는 톨레도 기록보관소를 조사해 80여 건에 이르는 새로운 문서를 찾아냄으로써 화가의 생애에 대한 과학적인 단서를 제공했다. 화가에 대해 알려진 바가 거의 전무했던 시기에 발표된 두 학자의 연구는 엘 그레코를 재조명하는데 초석을 마련한 것으로 평가된다.

사실 엘 그레코에 대한 전반적인 평가 작업 자체가 그의 사후 300여년이 지난 후에야 시작되었으며 그러한 재발견의 움직임이 정점에 달한 것은 표현주의자들에 의해서였다. 이 가운데 엘 그레코를 매너리즘에 편중된 해석으로 이끈 인물은 막스 드보르작Max Dvořák이다. 그는 「엘 그레코와 매너리즘」(1921)<sup>5)</sup>이란 글에서 매너리즘을 위기의 시대의 예술 흐름으로 보고 엘 그레코의 작품을 매너리즘의 절정으로 묘사했다. 그는 엘 그레코가 미켈란젤로로부터는 형태의 반자연주의를, 틴토레토로부터는 색채와 구성의 반자연주의를 물려받았다고 결론지었다.

이후로 엘 그레코에 대해 이루어진 연구들은 방향성에 따라 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째 유형은 엘 그레코와 동시대 베네치아와 로마 미술과의 관계를 연구하고 그가 티치아노, 틴토레토, 미켈란젤로, 코레지오 등에게 빚지고 있음을 밝혀낸 연구들이다.<sup>6)</sup> 둘째로 엘 그레코

2) 코시오는 엘 그레코의 스페인에서의 경력을 ‘카스티야의 영혼Castilian soul’에 흡수된 화가로 해석하였기 때문에 스페인 신비주의 관점에 편향된 평가였다는 비판을 받기도 하였다.

3)Manuel B Cossio, *El Greco*, 2 vols., Madrid, 1908.

4)Francisco de Borja de San Román, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910, pp.195-197, Harold E Wethey, *El Greco and His School*, 2vol, Princeton, 1962, pp.77-78.

5)Max Dvořák, "On El Greco and Mannerism", *The History of Art as the History of Ideas*, trans. John Hardy, Routledge &Kegan Paul, 1984.

의 관념(이데올로기)이 형성되는 과정에서 신플라톤주의의 중요성을 강조한 연구가 있다.<sup>7)</sup> 마지막으로 일부 학자들은 매너리즘과 엘 그레코의 관련성을 언급하며 그를 미켈란젤로의 후계자들 뿐 만 아니라 매너리스트의 처음세대와 연결시키기도 한다.

20세기 후반에 이르러서는 엘 그레코를 박식한 화가(learned painter)로 인정하는 단계를 넘어 그를 화가이자 철학자(painter philosopher)로까지 높이면서 사색적인 이론가로 보는 시각이 나타났다. 이러한 주장은 화가가 소유하고 있던 바사리의 『예술가 열전』의 두 번째 판<sup>8)</sup>과 비트루비우스의 『건축10서』(다니엘레 바르바로 판)<sup>9)</sup>의 책 여백에 그가 자신의 의견을 적은 주석이 발견되면서 등장한 것이다.<sup>10)</sup> 이와 같은 미술에 관한 이론서뿐만 아니라 학문 전반에 걸친 화가의 관심은 일찍이 그의 장서 목록을 통해 알려져 있던 면모이다. 산 로만의 조사로 발견된 엘 그레코의 재산목록에는 고전, 종교, 철학, 건축, 소설 등 130여권에 이르는 다양한 분야의 장서들이 기록되어 있었다. 학자들은 당시로서 적은 양이 아닌 장서를 화가 개인이 소유하고 있었다는 사실 뿐만 아니라 이 가운데 당시 높이 평가되던 그리스어 고전들의 초판본이 포함되어있음에 주목한 바 있었다.

---

6) 이 주장은 Waterhouse, Brizio, Pallucchini, Kehrer, Trapier, Wetthey, Salas 에 의해 이루어졌다.

7) 이 주장은 Vallentin, Guinard, Wittkower, Davies, Marias and Bustamante 에 의해 이루어졌다.

8) *Lives of the Painters* (1568년, the second edition).

9) *Ten books On Architecture* (venice, 1556년, Daniele Barbaro's edition).

10) Jonathan Brown, "The Redefinition of El Greco in the Twentieth Century", José Manuel Pita Andrade(ed), *Studies in the History of Art*, vol.13, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1984 참조

이러한 면모는 본 논문에서도 주목하고자 하는 일면이다. 엘 그레코가 후기 작품 속에 주제에 대한 주관적인 해석을 첨가하고 독자적인 양식으로 발전해 나간 양상에서 지적 비판능력을 갖추었던 화가라는 맥락을 읽어 볼 수 있기 때문이다.

이렇게 다각도로 이루어진 엘 그레코에 대한 발견과 연구는 19세기 말까지 이어졌던 냉소적이고 부정적으로 치우친 평가에 방향전환을 가져왔다. 그리고 나아가 그의 화풍에서 나타나는 여러 가지 개인적인 특징들을 통해 다른 매너리즘 화가들과의 차이에 대한 재고찰도 이루어지게 되었다.

본고에서는 엘 그레코의 이력 가운데 당시 비잔틴 문화권의 이콘Icon 화 제작의 중심지였던 크레타에서 화가로 활동했다는 사실이, 그가 이탈리아에 체류한 후 스페인으로 이주한 지역적인 이동경로에 따른 화풍의 변화에 어떤 식으로 반영되는지에 주목하고자 한다. 이탈리아 체류시기에 엘 그레코의 작품은 정착지를 옮길 때마다 새로운 국면을 맞이했다고 말할 수 있을 정도로 외부의 영향을 적극적으로 반영하고 있다. 동시대 르네상스와 매너리즘 미술양식을 수용하고 일부 차용하기도한 예를 여러 작품에서 볼 수 있으며 반종교개혁의 교리를 주제로 삼은 작품도 다수 제작하였다. 그러나 이러한 과도기를 거쳐 톨레도에 정착한 이후 1580년대 중반에 이르게 되면 점차 그 자신만의 양식을 확립해 나가게 되는데, 이 시기의 작품 중 대중적으로도 성공을 거둔 <오르가스 백작의 매장>을 그 대표적인 예로 볼 수 있다.

이후 엘 그레코의 작품들에는 길게 늘어난 인물, 강렬하게 표현된 색채, 어둡게 처리된 배경의 공간 등 오늘날 그 특유의 것으로 잘 알려져 있는 형식이 자리 잡기 시작한다. 본고에서 역점을 두어 살펴보고자 하는 것은 바로 이러한 요소들이 이탈리아 체류 이전 시기에 그가 크레타에

서 체험한 비잔틴 회화의 특징들이 다시 되살아나는 것일 수 있다는 점이다.

이러한 관점에서 행해진 연구는 케러Kehrer를 비롯한 몇몇 그리스 학자들과 바이런Robert Byron, 팔 켈레멘 Pal Kelemen등에 의해 1930년대 대두되었다. 바이런은 「그레코 : 비잔틴 문화의 에필로그」<sup>11)</sup> 라는 논문에서 그의 작품 중 ‘데이시스Deesis’ 또는 ‘판토크라토르Pantokrator’, 등 비잔틴 이콘의 영향을 받은 도상과 양식을 분석했고, 헝가리 망명자였던 켈레멘은 엘 그레코의 작품 가운데 비잔틴 이콘과 유사한 인물 표현 및 화면구성의 예를 여러 점의 도판을 통해 제시하면서 톨레도의 이민자로서 엘 그레코가 자신의 정체성을 잃지 않았음을 강조하였다.

1980년대 이후로 엘 그레코의 성숙기 작품들을 비잔틴 요소에 입각해 재고려 하고자 하는 연구가 부활했고, 특히 데이비스 David Davies는 화가의 정신에 녹아있는 비잔틴 요소의 근원들을 연구하여 새로운 해석의 길을 열고자 시도하였다.

1983년에는 이러한 시각에 결정적인 뒷받침이 된 사건이 있었다. 마스토로풀로스Mastropoulos가 동방정교회Orthodox church에서 일반적인 주제였던 <성모의 임종The Dormition of the Virgin> 이콘 한 점에서 엘 그레코의 서명을 발견한 것으로, 이에 따라 그가 고국 그리스에서 정상화가로 훈련받고 활동했을 것이라는 그동안의 추측은 명백한 사실로 밝혀졌다.<sup>12)</sup>

본고에서는 이러한 학자들의 주장을 근거로 삼되 이에 대한 연구의 깊

---

11) Robert Byron, "Greco:The Epilogue to Byzantine Culture.", *The Burlington Magazine*, 55, no.319, 1929, pp.160-176.

12) 이외에도 M.A.Elvira, Galavaris, Hadermann Misguish 등의 역사학자들은 그레코의 스페인 작품에 대해 그 구성과 도상학의 관점으로부터 그의 비잔틴 근원을 이끌어 내어 자신들이 입장을 주장하였다.

이를 확장하기 위해 엘 그레코의 후기작품 중 도상과 표현적인 양식 면에서 비잔틴 미술의 영향이 강하게 표출되는 몇몇 작품을 분석하겠다. 그리고 이를 균형적인 시각에서 재검토하여 그의 독자적인 성격의 진면목을 밝히고자 한다.

본론의 첫 장에서는, 크레타에서의 엘 그레코의 활동상을 현재 남아있는 기록을 토대로 살펴보고 그의 서명이 있는 이콘 <성모의 임종>을 통해 초기 양식을 고찰할 것이다. 아울러 이후 건너간 이탈리아에서 그가 혼련하고 차용한 양식과 로마에서 교류했던 인물들을 통해 그가 동시대 미술을 선택적으로 수용하는 면모를 다루겠다. 그리고 엘 그레코 개인이 소유했던 개인장서의 구체적인 목록과 자신의 이론을 직접 기록한 주석의 내용을 통해 박식한 화가 Learned Painter다운 모습을 살펴보고자 한다.

두 번째 장에서는 16세기 중·후반 이탈리아를 중심으로 유럽화단을 지배했던 매너리즘과 반종교개혁의 성격을 알아보고 엘 그레코가 받은 영향을 구체적인 작품을 통해 먼저 정리하겠다. 그리고 엘 그레코의 작품과 후기 비잔틴 회화를 비교 분석하기에 앞서, 16세기까지 크레타 화단에 영향을 준 팔라이올로구스 시대(1261-1453) 이콘에서 보이는 특징을 생동감과 휴머니즘이라는 관점에서 정리하고 동시대 크레타 미술양식과 화단의 분위기를 살펴보고자 한다. 또한 그의 후기 작품에 드러난 비잔틴 회화의 요소를 구체적으로 분석하고 독창적인 표현과 정신세계를 강조한 면모를 비잔틴 정신에 비추어 해석하고자 한다.

본론의 마지막 장에서는 도상 또는 화면 구성과 모티프 등의 관점에서 비잔틴의 미술의 영향을 받은 그레코의 후기작품 중 <그리스도의 옷을 벗김>과 <오르가스 백작의 매장>을 먼저 분석하고 이어서 만년까지 반복되어 그려진 <십자가 책형>이 변모하는 과정을 밝힌 후, 추상적이고

이상화된 작품인 <마리아와 엘리자벳의 만남>, <마리아의 결혼>까지 살펴보겠다.

본 논문은 엘 그레코에 관한 광범위한 자료 중 비교적 그 성과를 인정 받은 학자들의 연구 자료를 참고하고자 하였으며 이러한 자료를 토대로 엘 그레코의 작품을 분석하는 과정으로 진행하였다. 더불어 방대하다고 말할 수 있는 비잔틴 회화 가운데 13세기부터 16세기까지의 이콘화를 중심으로 고찰하고 도판을 조사하여 참고하였음을 밝힌다.

## II. 화가의 형성배경

엘 그레코는 크레타에서 태어나 젊은 시절을 보내면서 화가로서 처음 경력을 쌓는다. 이 시기에 대해 많은 자료가 남아있는 것은 아니지만 엘 그레코가 제작한 이콘 <성모의 임종>(도판1)은 당시의 그의 화풍과 동시대 크레타화단의 상황을 설명해주는 중요한 작품이다.

본 장에서는 위의 작품을 비롯하여 엘 그레코가 화가로서 형성된 시기인 크레타와 이탈리아에서의 활동사항을 알아보고 그의 학문에 대한 관심과 이론적 배경도 고찰해 보고자한다.

### 1. 화가의 형성기

#### (1) 크레타 시기

16세기의 지중해세계는 서쪽의 라틴문화, 동쪽의 그리스정교회와 이슬람문화가 서로 공존하고 충돌한 곳이었다. 그리스의 크레타Crete섬은 1204년 이래로 베네치아 공국의 지배하에<sup>13)</sup> 있었던 곳으로, 당시 동쪽 지중해로 교역을 확대하던 베네치아의 해상무역을 통해 주요 지역으로 부상하게 되었다. 그리고 16세기에 이르러서는 상업뿐만 아니라 정치·문화면에서 서로 긴밀한 관계가 형성되고 있었다. 베네치아에서 임명되어 크레타에 온 통치세력들은 그리스의 언어와 문화에 점차 동화되어가고 있었고<sup>14)</sup> 특히 칸디아 Candia등의 도시에서는 베네치아의 완화된 종교정책으로 그리스와 라틴 문화 사이의 오래된 긴장상태가 점차 일소되는 분위기였다.

항해거리로 한 달 이상이나 걸리는 베네치아와 크레타 섬 사이에는 그 활

---

13) 그리스인들은 억압하는 베네치아 정권에 맞서 자신들의 문화를 고수하고자 반란을 일으키기도 하였으며 1439년의 피렌체 의회에서 그리스와 라틴교회사이의 분파를 종식시키려는 법안에 강요당하자 이에 강력히 저항한 바 있다.

14) 베네치아는 이탈리아 내의 다른 국가들보다는 오히려 비잔틴 국가들과 경제, 문화적으로 밀접하게 교류하였다.

발한 교류를 증명하듯 베네치아 내에 크레타 출신 그리스인들이 모인 거주지community가 있었으며 크레타의 화가들은 자연스럽게 이곳을 방문하면서 베네치아 미술의 영향을 주고받게 된다. 그러나 이러한 일면에도 불구하고 크레타는 여전히 비잔틴문화의 궤도에서 확고한 위치를 차지하게 되는데, 1453년 콘스탄티노플이 함락된 이후 헬레니즘 문화권 가운데 예술의 중심지가 되었다.

엘 그레코El Greco는 이렇듯 오랜 기간 베네치아 령이었던 크레타의 수도 칸디아Candia<sup>15)</sup>에서 1541년 태어났다. 그의 생애 중 이 섬에서 보낸 처음 20여 년간의 자료나 기록들은 많지 않으며 20세기 초반 하더라도 그가 크레타에서 화가로 활동했었다는 사실 이외에는 알려진 바가 거의 없었다.

그의 종교는 그리스 정교회로 예상하는 것이 지배적이지만 이를 뒷받침할 자료는 발견된 바 없다. 다만, 1962년 『엘 그레코와 그의 화파El Greco and His School』의 저자인 웨씨Wethey의 경우에는 또 다른 가설을 배제하지 않고 있다. 그는 로마 교황에 의해 임명된 칸디아<sup>16)</sup>의 대주교가 베네치아 출신이었다는 사실로 미루어 엘 그레코의 종교가 로마가톨릭이었을 것이라는 가능성을 주장했다. 더 나아가 이러한 이유로, 화가가 후에 스페인에 거주할 당시 로마가톨릭을 고수했을 것이라고 언급했다. 그러나 엘 그레코가 그리스의 중,상류층 집안에서 태어났을 것이라는 추측 또한 일반적인 정설로 받아들여지고 있기 때문에 이러한 사항을 고려해 웨씨의 주장을 재고할 필요가 있겠다. 한 가지 분명한 사실은 그가 후에 톨레도에 귀화한 후 그린 종교 주제 작품 대부분이 스페인 가톨릭교에 독실한 후원자들의 주문으로 이루어졌다는 점이다. 엘 그레코는 종교를 최고의 순위에 둔 화가라기보다는 주문자의 의도를 충실하게 반영했던 화가라고 추정된다.

---

15) 지금의 Herakleion의 옛 지명이다.

16) 엘 그레코의 출생지인 칸디아Candia의 대성당은 당시 디도Titus를 섬겼다.

이제까지 발견된 엘 그레코에 관한 기록 중 가장 이른 것은 당시 25세였던 1566년 6월에 칸디아의 공증인notary public 앞에서 이 기록에 서명한 것이다. 여기에는 그가 숙련된 화가이며master painter 호르기Jorghi<sup>17)</sup>의 아들이자 마누소스Manoussos의 형제라고 기록되었다.<sup>18)</sup>

화가로서의 활동 기록 중 최초의 것은 앞의 기록보다 6개월 후인 1566년 12월 26일 날짜의 사건이다. 엘 그레코는 그 당시 그림을 파는 일반적 형식이었던 추첨lottery을 통해 자신의 작품을 판매할 수 있는 자격을 얻은 듯하다. 이때 <그리스도의 수난The Passion of Christ> 주제의 작품 한 점을 내놓았다는 기록이 전해진다.<sup>19)</sup>

그가 활발히 재조명되던 시기에도 베일에 가려져 있었던 이러한 기록들은 20세기 초에 이르러 새롭게 발견되기 시작했다. 이로서 그가 후기 비잔틴 성상화가로 훈련받았을 것<sup>20)</sup>이라는 추측 그리고 나아가 엘 그레코의 연대기 중 공백으로 남아 상상의 여지로 남았던 초기화풍이나 근원문제에 대한 중요한 정보를 제공하게 되었다. 특히 전술한 1566년 12월의 기록 가운데 그레코의 그림을 평가한 인물이 다름 아닌 후기 비잔틴미술의 재능 있는 화가 게오르게 클로차스George Klotzas였다는 사실에 주목해 볼만하다. 또한 당시 크레타에 후기 비잔틴양식이 널리 퍼져있었다는 사실로 미루어 보아 그가 성상화가로 교육받았을 것이라는 이론에는 이견이 없다.

---

17) 엘 그레코의 부친Georgios Theotokopoulos은 식민지 통치세력과 협력관계에 있었던 인물로 선박과 해상교역에 종사하는 그리스 시민회a family of Greek citizens 의 멤버였다는 설도 있다. Fernando Marías, *El Greco in Toledo*, trans. Gilla Evans, London: Scala, 2001, p37.

18) Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, Museo del Prado, Madrid: National Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Art, Dallas, Boston, 1982, p.75.

19) Fernando Marías, *El Greco in Toledo*, p.38.

20) 그의 스승에 관한 기록은 아직 밝혀진 바 없다. 페르난도 마리아스는 당시 크레타섬에서 활동하던 3명의 인물 즉, 가톨릭 평신도였던 아이오안네스Ioannes Gripiotis, 그리스 정교회 사제 Janni De Frossego, 형의 친구인 Marco Astra 중 한 명을 엘 그레코의 스승이었을 것으로 추측하고 있다. Fernando Marías, *El Greco in Toledo*, p37.

화가의 초기 활동에 대한 의문을 일축시킨 사건은 20세기 후반에 들어서야 이루어지는데, 그리스의 시로스Syros섬 에르무폴리스Ermoupolis의 교회에서 나온 그림 한 점의 발견이 그것이다.

1983년 마스토로폴로스Mastorópoulos가 동방정교회Orthodox church에서 일반적인 주제였던 <성모의 임종The Dormition of the Virgin> (도판1)<sup>21)</sup> 이콘icon에서 엘 그레코의 서명을 발견함에 따라, 고국 그리스에서 성상화가로 훈련받은 후 활동했을 것이라는 그동안의 추론을 입증하고 동시에 그레코의 초기 크레타 시기의 화풍을 이해하는데 중요한 단서를 마련해 주었다.<sup>22)</sup>

<성모의 임종>은 도상학적으로 그리고 테크닉 면에서 살펴볼 때 두 가지 의미에서 중요하다. 먼저 이 작품은 후기 비잔틴 미술의 전통 안에서 화가의 근원을 설명하는 동시에 크레타 시절의 다른 작업들의 특징에 대한 시금석이 되었다. 또 다른 이유는 이탈리아미술의 시각적 원천들을 일부 수용하고 있다는 점에서 그 의미가 깊다. 이 그림에 혼재하는 서로 다른 양식상의 특징은 화가가 이미 동시대의 다양한 양식에 어느 정도 정통하고 있었다는 예상을 가능하게 하기에 더 주목을 끈다.

---

21) 성모승천대축일(8月15日)은 6세기경에는 그 명칭이 도르미시오(Dormitio 일시적인 잠에 떨어짐)로 불렸으며, 마우리시우스(Mauricius)황제(재위: 582 - 602)가 주님의 모친 영면(永眠:Dormitio, koimeisis)일을 8월 15일에 제정하여 제국 내에서 이를 지키도록 한 것으로 전해진다. 7세기에 동방교회에서 일반적으로 지켜져 서방으로 전해졌으며 그곳에서 8세기에 8월 15일로 날짜가 확정되었다.

22) 그동안 그레코가 자신의 작품 서명에 항상 그리스 문자를 사용했다는 부차적인 사실 제외하고도, 켈레멘Pal Kelemen, 바이런Robert Byron등의 학자들은 작품 속에 반영된 후기비잔틴회화 전통에 근거하여 화가의 원천을 주장한 바 있었다. Robert Byron, "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture.", *The Burlington Magazine*, 55, no.319, 1929, pp.160-176. 이에 대한 내용은 뒤의 본문 3장에서 그레코의 후기작품을 분석하며 자세히 다룰 예정이다.

물론 이 이콘<sup>23)</sup>은 넓은 의미에서는 당대의 크레타 미술의 일반적인 양식에 속하는 작품이다. 엘 그레코가 자란 비잔틴 미술에서 매우 일반적이었던, 그리고 15·16세기로부터 크레타의 이콘에서 자주 등장하는 대표적인 주제로 그려진 것이기 때문이다.

성모의 임종 주제는 일반적으로 사도, 신부, 몇몇 여인들이 함께 어우러진 그룹이 화면 양쪽에 두 무리로 나뉘어져 성모의 주검을 향해 슬픔을 억제하고 있는 장면을 재현한다. 성모는 그녀의 장례식을 위해 모인 사도들과 제자들에 둘러싸여 관대棺臺에 누워있다. 왼편 인물은 성 베드로로 성모의 시신에 향을 피우려고 향로 들고 있고, 장례연설이 쓰인 성찬서 liturgical books를 들고 사제의 제의를 입은 인물 두 명이 보이며 독실한 남녀 신자들도 참석해 있다.

화면 중앙에 보이는 그리스도는 강보에 싸인 성모의 영혼을 안고 누워있는 성모 쪽으로 상체를 숙인 채 성모의 영혼을 받들고 있다. 여기에서 주목해야 할 점은 바로 그리스도의 자세인데, 동시대 대다수 이콘에서는 그리스도가 상체를 곧게 세우고 고정된 포즈를 취하는 것이 전통적인 표현이었기 때문이다. 데이비스 D.Davies는 이러한 묘사에 대하여 비잔틴 미술의 신성한 심상 imagery을 표현함에 있어 엘 그레코가 미묘하게 비전통적으로 접근한 증거라고 진술한다. 더 나아가 그는 <성모의 임종>에 재현된 다양하고 생기 있는 제자들의 제스처, 유연하고 완만한 지상의 천사들, 콘트라포스토 자세에 가까운 천상의 성모, 화면 하단 중앙의 반라의 여성으로 장식된 우아한 촛대<sup>24)</sup> 등의 양식적 요소들이 이탈리아 르네상스 미술을 근거로 한 그레코의 연구 결과라고 지적한다.<sup>25)</sup>

---

23) 그리스 에게 해의 시로스 Syros 섬의 '성모의 영면교회 the Church of the Dormition of the Virgin'에서 숭배의 대상 a cult object으로서의 역할을 하던 이콘이다.

24) 특히 고전적인 촛대는 아마도 이탈리아 판화에 근거를 두고 있다. David Davies(ed), *El Greco*, The Metropolitan Museum of Art, National Gallery Company Limited, 2003, p.74.

앞서 밝혔듯이 베네치아와의 활발한 교류로 이탈리아 미술의 영향을 받았던 크레타 섬의 화가들 중 안드레아스 리초스 Andreas Ritzos와 그의 아들 니콜라스, 안드레아스 파비아스 Andreas Pavias, 니콜라오스 차포우리스 Nikolaos Tzafouris 등의 대가들은 상당수의 도체를 보유한 공방을 가지고 있었는데, 당대에 이곳을 중심으로 점차 새로운 도상의 이콘이 제작되고 있었다는 사실을 상기해 볼 필요가 있을 것이다. 15세기 중엽부터 16세기 초반까지 제작된 크레타의 이콘들은 특히 팔라이올로구스 미술양식 Palaeologan style<sup>26)</sup>에서 물려받은 테크닉에 정통한 화가들이 그린 작품들 속에 이탈리아 미술의 특징적 요소를 일부 포함시킨 절충주의 eclecticism을 빈번히 보여준 바 있다.<sup>27)</sup> 이렇듯 크레타 화단에 등장했던 새로운 도상을 고려해 볼 때 -이 이콘이 엘 그레코가 베네치아로 이주하기 이전에 그려진 그림임에도 불구하고- 전술한 데이비스의 주장대로 그가 지목한 세부사항들은 모두 이탈리아 미술의 영향을 받은 것으로 생각된다.

그러나 엘 그레코는 다른 크레타 이콘에서 보이는 절충주의 위에 자신의 고유한 내용을 한 가지 더 덧붙였다. 르네상스 미술의 성격이 분명한 화면 하단의 촛대에 그레코는 자신의 서명을 써 넣었는데, 이는 비잔틴 미술의 보편적인 관습에서 이탈한 채 자신의 서명을 화면구성에 편입시킨 결과가 되었다.

서명에 사용된 ‘δείκνυμι’라는 동사는 고대 그리스어로 ‘미술작품의 탄생

25) David Davies(ed), *El Greco*, The Metropolitan Museum of Art, National Gallery Company Limited, 2003, p.45.

26) 이 시기의 특징에 대해서는 본문 2장 2절에서 본격적으로 다룰 예정이다. 팔라이올로구스 왕조는 미하일 팔라이올로구스 8세(1259-1282)가 1261년 콘스탄티노플에서 이 왕조를 세운 후 11대 황제인 콘스탄티누스 11세(1449-1453)시대에 비잔틴 제국이 멸망할 때까지 지배하던 왕조다. 비대해진 허리, 작은 손과 발, 모를 이룬 각진 옷, 몸을 덮고 있는 소용돌이 식 옷주름 등 극단적인 표현요소가 특징적이다.

27) M.Acheimastou-Potamianou (ed), *From Byzantine to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 1987, pp.49-50.

create a work of art'을 의미한다. 엘 그레코가 스페인에 정착한 후 톨레도 시절 소유했던 개인 장서의 목록 중 하나인 루시안Lucian의 작품 'Enhyption'에서 바로 이 단어δεικνυμι가 '미술작품의 탄생'이란 의미로 쓰였다는 사실은 결코 우연이 아닐 것이다.<sup>28)</sup> 그러므로 테오토코풀로스 즉 엘 그레코는 크레타를 떠나기 이전부터 실력 있는 화가의 역량을 갖추고 있었을 뿐만 아니라 넓은 의미로 지적으로 수양된 인물a cultured man이었다는 가설이 더욱 분명해진다. 비록 젊은 시절 본향인 크레타 섬을 떠났지만 자신이 처음 화가로서 훈련을 받았던 비잔틴 미술의 근원은 평생에 걸쳐 그에게 매우 확고한 기초가 되었으며 나아가 동시대의 화가들과 차별되는 결정적인 요소로 작용하게 되었을 것이다.

다시 <성모의 임종>(도판1)으로 돌아가 천상 부분을 살펴보면, 천국에 올려진 성모는 천사들로 에워싸여 오른손에 왕관을 들고 있고 요한계시록에 언급된 여성 이미지<sup>29)</sup>대로 그 두 발 아래에 초승달이 재현되었다. 중앙에 등장한 성령의 상징인 비둘기는 금빛의 만돌라mandorla를 짝 채운 빛의 근원지로, 이 또한 '성모영면'에서 일반적이거나 전통적인 도상이 아니다. 15세기 후반 작품으로 알려진 안드레아스 리초스 공방circle of Andreas Ritzos의 <성모의 임종>(도판2)과 비교해 보면 만돌라부분의 표현이 매우 상이한 것을 알 수 있다. 전통에 따라 그려진 리초스 공방의 이콘은 비둘기가 등장하지 않으며 만돌라 내부가 오히려 어두운 반면 그레코의 만돌라는 화면에서 가장 밝게 빛나는 부분이다. 이것 또한 비잔틴 미술이 아닌 서양의 도상에서 영감 받은 것으로 보인다.

이 작품에는 매너리즘을 상기시키는 요소 또한 발견할 수 있다. 천상에 올려진 성모의 영혼은 우아한 콘트라포스토 자세를 취하고 있으며 이를 수행

28) M.Acheimastou-Potamianou (ed), *From Byzantine to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 1987, p.191.

29) 12번째 계시

하는 듯 성모를 둘러싼 천상 천사들의 왜곡되고 뒤틀린 포즈는 그레코가 이탈리아 매너리즘을 따르고 있음을 시사한다.

비잔틴 미술과 이탈리아 미술의 절충, 그리고 자신의 태생을 명기한 서명 등 다양한 양식의 특징을 <성모의 임종>의 한 화면 속에 종합하고자 했던 엘 그레코의 의도는 화가로서의 야심과 포부라도 연결시킬 수 있겠다.

조나단 브라운 J. Brown은 비잔틴 이콘 화가에서 이탈리아 르네상스 화가로 스스로 탈바꿈하려는 엘 그레코의 야망이 실로 대단한 태도였을 것이라고 평가한다. 그는 동시대의 화가들 중 이탈리아와 비잔틴 요소를 혼합한 양식으로 작업했던 베네치아 내외지역의 마돈네리 Madonneri 화파를<sup>30)</sup> 예로 들면서 엘 그레코의 경우는 이러한 화풍과 차별화되는 것이라고 말한다. 마돈네리 화파는 그리스 민속 folk 화가들로서 서툰 기법으로 저렴한 종교화를 대량생산하였다. 이탈리아 화가들의 작품에서 구성을 차용하였기 때문에, 이들은 재능이나 야망이 있는 화가들이라기보다는 대량의 회화제작에 만족하는 장인에 가까웠다. 브라운은 오히려 그레코의 작품에 드러난 것은 당대 크레타 미술의 중심에 있었던 미가엘 다마스키노스 Michael Damaskinos와 게오르기 클로차스 George Klotzas의 작품을 공부한 흔적이라고 지적하며 그의 화가로서의 야망을 높이 사고 있다.<sup>31)</sup>

그리고 이러한 그의 염원은 이후 그가 화가로서 성공하고 인정받기까지 베네치아, 로마, 톨레도로 차례로 이주하는데 결정적인 영향을 준 것으로 생각된다. 이제는 그가 본격적으로 자신만의 양식을 찾아가는 과정 중 첫 단계인 이탈리아시기를 살펴보겠다.

---

30) 마돈나와 어린이를 즐겨 그리며 경건한 신앙심의 상image을 그린 화가들이다.

31) Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, 1982, p.77.

## (2) 이탈리아 시기

엘 그레코가 베네치아에 도착한 날짜는 알려져 있지 않지만 학자들은 1567년경으로 의견을 모으고 있다. 앞의 장에서 살펴보았듯이 1566년 12월의 기록에 그레코가 크레타 섬에 체류하고 있었다는 사실이 확인되었고, 그 후로 알려진 정확한 기록은 1568년 8월18일의 날짜이므로 대부분의 학자들은 그가 1567년경 베네치아로 이주했을 것으로 추정하고 있다.

베네치아로 떠난 그레코는 그곳에서 적극적으로 이탈리아 미술을 연구하며 자신만의 화풍을 확립해 나가는데, 이러한 면모는 여타 크레타 출신 화가들의 행로와 그 방향이 다른 것이었다. 다마스키노스Damaskinos<sup>32)</sup>의 경우는 1577년 베네치아로 가서 그리스 정교회San Giorgio dei Greci 교회당의 장식을 위해1582년 까지 그곳에 머물렀다가 후에 크레타 섬으로 돌아왔다.<sup>33)</sup> 클로차스Klotzas도 1570년대 후반 다마스키노스가 일했던 교회에서 좀 더 개별화된 방식으로 작업한 화가였으나 그 역시 비잔틴 양식에 있어 크게 변하지 않은 채 베네치아를 떠나 고향으로 돌아왔다.

반면 그레코는 베네치아에 도착하자마자 이탈리아 대가들의 작품을 접하면서 스스로 훈련하고 연구한 흔적이 역력하다. 이제 살펴볼 <성전상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>주제의 첫 번째 작품(도판3) 등에 명백히 나타난다.

1568년의 기록은 베네치아에서의 유일한 기록으로 그곳에 거주하던 그레코가 당시 칸디아에 있던 크레타 출신 지도제작자cartographer에게 몇 점의 드로잉을 보낸 기록이 전해진다.<sup>34)</sup>

---

32) 다마스키노스Damaskinos와 클로차스Klotzas등 16세기 크레타 섬 화가들의 구체적 화풍에 대해서는 뒤의 본문 2장에서 다룰 예정이다.

33) 사실 그의 작품 중 1570년대로 추정되는 <수태고지>등의 작품에서는 비잔틴 양식에 존재하는 베네치아 미술의 영향은 최소한이라고 할 수 있다.

34) Marie Constantoudaki, "Domicos Theotocopoulos(El Greco)de Candie a Venise:Documents inedits(1566-1568)." Thesaurimata12(1975), pp.305-307, Jonathan

이후 1570년 가을, 3년여 머물렀던 베네치아를 떠난 그레코는 같은 해 11월 경 로마에 도착했을 것으로 짐작된다. 이 같은 사실의 근거는 줄리오 클로비오Giulio Clovio<sup>35)</sup>가 자신의 후원인인 추기경 파르네세에게 보낸 1570년 11월 16일자 추천 서신 중 ‘티치아노의 제자인 칸디아 출신의 젊은이 a young Candiot, who is a disciple of Titian’<sup>36)</sup> 라는 설명에서 이 젊은이를 엘 그레코로 보고 있기 때문이다.

클로비오Clovio는 편지에서 로마에 도착할 이 젊은이-엘 그레코-가 파르네세 궁palazzo Farnese에서 당분간 머물 수 있도록 추기경에게 정중히 청하고 있다. 비록 엘 그레코의 이름이 직접 언급되지는 않았으나 이 서신의 ‘티치아노의 제자disciple’라는 표현은 베네치아의 대가인 티치아노의 공방에서 그레코가 작업했었다는 사실에 대한 증거로서, 그동안 일반적인 사실로 받아들여졌다. 하지만 과연 그레코에게 ‘티치아노의 제자’라는 수식어가 타당한가 라는 의문점이 20세기 후반 몇몇 학자들에 의해 논의되었다.

특히 조나단 브라운J.Brown은 이러한 의문을 규명하기 위해 다음의 두 가지 이유를 제기했다. 첫째는 클로비오가 자신의 후원인인 추기경 파르네세에게 엘 그레코의 임시 기거할 곳을 요청하는 상황에서 대가 티치아노와 연결시킴으로 알려지지 않은 외국인 화가의 위상을 높이려는 전략적 의도가 있었을 것이라는 가능성이다. 둘째, 서신에 나온 ‘disciple(문하생)’이라는 표현이 16세기 이탈리아에서 쓰였듯이 꼭 ‘제자pupil’을 의미하는 것이

---

Brown(ed), *El Greco of Toledo*, 1982, p.15에서 재인용.

2) 줄리오 클로비오Giulio Clovio(1498-1578) - 크로아티아 출신의 세밀화가이자 성직자로, 그는 추기경 알레산드로 파르네제 Alessandro Farnese(1520-1589)-교황 바울3세를 배출한 유력한 가문의 인물-에게 고용된 사람이었다. 그가 9년에 걸쳐 제작한 로마의 성체 행진을 묘사한 26점의 그림은 벤베누토 첼리니가 책표지를 그렸으며, 신성로마제국황제 카를 5세의 승리 장면의 세밀화 12점(대영박물관 소장)과 우르비노 공 페데리코의 필사본 전기(바티칸 도서관 소장)에 들어있는 삽화 등의 작품이 전해진다.

36) 편지의 전문은 José Gudiol, *The Complete Paintings of El Greco*, Greenwich House, 1983, pp.13-14 참조.

아니었다고 지적하며, 그것은 또한 ‘추종자follower’를 의미하는 것으로 다른 화가를 모사하거나 그 두 화가 사이의 관련된 작품이 있다면 적용될 수 있는 용어였다고 언급한다.<sup>37)</sup> 브라운의 주장에 덧붙여, 이 당시 티치아노(1488/90-1576)가 팔십 대의 노인이었다는 사실과 그레코가 베네치아에 3년 이상 머물지 않았다는 사실을 고려해 볼 필요가 있겠다. 엘 그레코는 티치아노에게 사사한 직계 제자라기보다는 베네치아에 체류하는 동안 당대 최고의 화가였던 티치아노의 작품으로부터 결정적인 영향을 받았다고 이해하는 것이 타당할 것으로 생각된다.

물론 이시기의 엘 그레코가 티치아노에 대한 존경심을 가지고 있었다는 것도 또한 명백한 사실이다. 후에 그레코는 평생 여러 점을 그렸던 주제인 <성전상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>의 두 번째 작품(도판 4)에서 티치아노에 대한 존경심을 표명하기도 했다. 1570년대 초반 로마체류 기간 중 작업한 것으로 알려진 이 그림에서 그는 캔버스의 오른쪽 하단에 티치아노, 미켈란젤로, 줄리오 클로비오, 라파엘로의 초상을 마치 현대의 플라주 형식으로 나란히 그려 넣었다.(도판5) 이는 화면의 내용과는 별개로 화가로서 활동하며 아직은 배우는 단계에 있었던 그레코가 자신의 영감의 원천이 된 대가들에 대한 개인적인 존경심을 은유적으로 표현한 것으로 해석된다.

그러나 그레코가 베네치아에서 수학하는 동안 티치아노의 영향만이 절대적이었다고 말하기는 어렵다. 여러 학자들이 지적했듯이 틴토레토Tintoretto를 비롯하여 파올로 베로네세PaoloVeronese(1528-1588), 야코포 바사노JacopoBassano(1517/18-1592)등 1560년대 중반부터 활발히 활동했던 베네치아 화가들의 작품을 직접 접하고 이를 연구했을 것으로 추정하기 때문이다.

---

37) Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, Museo del Prado, 1982, pp.77-78.

엘리엇John H. Elliott은 크레타 섬에서 성상화가로 활동했던 그레코가 3년 여간 베네치아에 머물면서 그곳의 미술로부터 색채, 원근법, 유화로 그리는 테크닉 등을 자신만의 고유한 방식으로 연구했을 것이고 이 시기가 그레코에게 있어 개인적인 발전기였다고 평가한다. 38) 엘 그레코의 이러한 발전과정을 구체적으로 보여주는 작품은 그가 평생 반복해서 그렸던 <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도>주제의 다섯 작품 중 가장 먼저 제작된, 그의 서명이 있는 1570년경의 그림이다.(도판3) 결론부터 언급한다면 이 작품은 기법적인 면에서는 아직 성상화가에서 벗어나지 못한 그레코의 일면을 보여준다. 그리고 화면의 구성과 색채 면에서는 당대 이탈리아 미술을 따르고 있어 이 당시 엘 그레코의 양식을 이해하는 중요한 단서가 된다.

비록 유화로 그려졌지만 앞장에서 살펴본 이콘 <성모의 임종>(도판1)과 마찬가지로 나무 패널화poplar panel로 그려진 이 작품은 여러 번에 걸친 짧고 섞이지 않은 다소 부자연스러운 붓놀림으로 성상화가의 전형적인 기법을 보여준다.

한편 구성면에서는 이탈리아 미술의 구성 즉 복잡하게 얽힌 화면 속의 각 인물들을 표현하는데 있어 아직 미숙했던 모습을 여실히 드러낸다. 부분적으로 르네상스의 복잡한 원근법과 건축적 요소를 끌어들이며 공간의 탄탄함을 의도했음에도 불구하고 결과적으로 나타난 공간 성전전체에는 그 모순성이 드러나기 때문이다. 이는 미켈란젤로의 도안을 따라 마르첼로 베누스티Marcello Venusti (c.1512-1579)가 그린 것으로 추정되는 <상인을 내쫓으시는 그리스도>(1550년 이후)(도판6)와의 비교로 더 명백해진다. 전성기 르네상스 미술에서 재현된 인물들은 매우 붐비고 복잡한 구조 하에서도 각각의 인물들의 자세에 대한 설명이 구체적인 반면, 엘 그레코의 작품 속 인물

---

38) John H. Elliott, "El Greco's Mediterranean : The Encounter of Civilisations" ,David Davies(ed), *El Greco*, The Metropolitan Museum of Art, National Gallery Company Limited, 2003, p.21.

들은 어색한 자세로 뒤죽박죽 얽힌 구성을 보여줄 뿐이다. 특히 그리스도의 왼편에 상체를 숙인 채 뒷모습을 보이는 인물은 마치 구성상 뒤늦게 추가된 양 매우 부자연스럽다. 화면의 중앙 전경의 계단에 앉은 노인은 그레코가 아직 해부학적 지식이나 공간에 대한 이해가 부족한 단계였음을 증명하듯 그가 앉은 계단 위의 면과 그의 바로 옆 왼팔 밑의 바구니가 놓인 면이 서로 다른 것이 한 눈에 보인다. 그가 당시 전성기를 누리던 이탈리아 양식과는 차별화되는 성상화가로 출발했다는 사실을 다시 한 번 상기시키는 부분이다.

이 외에도 동시대 베네치아 화가들로부터의 영향은 각 인물들에 대한 표현을 차용한 점에서 두드러진다. 중앙에 위치한 콘트라포스토 자세의 그리스도는 틴토레토의 <변용Transfiguration>을 떠오르게 하며 화면 오른쪽 중경에서 후경의 공간속으로 감소하는 마룟바닥의 타일 또한 틴토레토의 전형적인 표현이다. 왼쪽 전경의 새장 위에 오른손을 짚고 있는, 옷이 반쯤 흘러내린 여인은 분명 베로네세의 작품 속 인물들에서 영감을 얻은 듯하다.

39) 이렇듯 성상화가로서의 모습과 베네치아 미술에 대한 연구의 흔적이 공존하는 이 작품은 두 가지 요소가 종합되어 있으면서도 그 접합선이 분명하게 구별되는 것이 특징이다. 주로 이콘을 제작하던 엘 그레코는 자신의 초기 이력위에 베네치아 미술의 풍부하고 표현적인 색채와 양식을 흡수한다. 그리고 이후 로마로 이주하게 되면서 새로운 국면을 맞이하게 된다.

앞서 클로비오의 서신을 통해 언급했듯이 엘 그레코는 1570년 11월 로마로 이주하여 이곳에서 약 7년간 활동하게 된다. 로마에서 화가로 활동한 기록 또한 충분하지 않은데, 1572년 9월 18일자의 한 기록으로 그가 성 누가 아카데미 소속의 로마 화가 길드Roman Painter's Guild에 가입했던 것을

---

39) David Davies(ed), *El Greco*, 2003, p.88.

알 수 있다.<sup>40)</sup> 이 기록에는 엘 그레코를 ‘세밀화가 pittore a carte’라고 적고 있는데, 이는 로마로 올 때 그를 추천해 주었던 세밀화가 클로비오와 관련이 있을 것으로 생각된다. 그 당시 로마에서 아카데미에 입회하는 방법은 길드의 멤버가 되는 것이었다. 위의 기록으로 미루어 그레코가 독립적인 화가로 생계를 이어나가고 있었으며 당시까지만 하더라도 계속해서 로마에 정착할 계획이었음을 시사한다.

그레코가 처음 로마에 도착한 후 파르네세Farnese궁에 머물렀다는 사실 그리고 당시 그가 처음으로 참여한 벽화작업은, 모두 그레코의 후원자에 대한 의문점을 일부 해소해준다. 로마 교황 궁정 the papal court의 세력가였던 알레산드로 파르네세Alessandro Farnese의 가문은 교황 바울 3세(재위 1534-1549)를 배출한 당대 로마 제일의 유력한 가문으로서 사회적 지위와 부를 바탕으로 미술과 건축을 적극적으로 후원하였다. 그레코가 1572년 벽화작업의 중요 일원으로 참여한 곳은 바로 카프라롤라Caprarola의 빌라 파르네세였다. 41)

그가 파르네세 궁에 머물렀다는 단편적인 기록보다 더 주목해야 할 사실은 이곳의 도서관장이자 고전에 능통한 인문주의자였던 풀비오 오르시니 Fulvio Orsini(1529-1600)와 그레코와의 관계를 고찰해 보는 일이다. 오르시니는 고전학자, 신학자, 예술가, 감정가 등과 교류하던 인물로, 그는 1560년대부터 70년대 사이 로마에서 작업한 화가들의 작품을 다수 소유하고 있었고 그레코의 작품도 7점이나 소장하고 있었다. 이 가운데 오르시니의 친구이자 그레코와도 친분이 있었던 줄리오 클로비오의 초상화가 한 점 포함되어 있었던 점으로 미루어 오르시니를 비롯하여 그 주변 인물들Orsini's

---

40) Domingo Martinez de la Peña, "El Greco, en la Academia de San Lucas: El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia", *Archivo Español de Arte* 45,1967,pp97-105, Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, 1982, p.15,p.81에서 재인용.

41) Ferdinand de Navenne, *Les palais Farnese et les Farnese*. Paris, (n.d.), pp.615-704.

circle과 엘 그레코와의 친밀한 교류를 충분히 짐작해 볼 수 있다. 42) 16세기 후반 이탈리아에서 학자와 화가 사이의 협력 관계는 흔하지 않았으나 예외적으로 파르네세 궁이라는 공간에서는 이러한 분위기가 가능했던 것 같다. 43)

이후 그레고리 13세가 새로운 황제자리에 올라 예술에 대한 후원이 더욱 활발해지는 분위기였으나 이는 몇몇 주목받는 화가들의 경우였을 뿐이었고, 그레코는 여기에서 제외된 것으로 보인다.44) 이러한 상황은 그가 다른 지역으로 눈을 돌리는 계기가 되었고 이후 스페인의 톨레도Toledo로 다시 한번 이주하는데 결정적인 영향을 준 것으로 추정된다. 그레코가 특별히 스페인으로 자신의 활동무대를 옮기고자 한 정확한 이유는 기록상 남아있지 않다. 그렇지만, 당시 스페인의 통치자인 펠리페 2세는 상당한 부를 가진 당시 유럽 최고의 왕이었고 동시에 미술에 대한 식견이 풍부한 후원자이기도 했다는 사실이 엘 그레코의 결심에 어느 정도 작용했을 것으로 생각된다.45)

엘 그레코가 이탈리아 시기에 경험한 16세기 중, 후반기의 매너리즘과 반종교개혁의 영향은 후기작품의 특징을 논의한 본문 2장 1절에서 자세히 다루기로하고, 다음 장에서는 화가의 이론적 배경이 된 내용과 박식한 화가로서의 면모를 먼저 살펴보겠다.

---

42) Jose Manuel Pita Andrade &Jonathan Brown(ed), "El Greco : Italy and Spain", *Studies in the History of Art*, vol.13, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1984,p.178.

43) 특히 로마에 방문 중이었던 스페인 사제들과의 친분은 후에 그레코가 스페인으로 이주하는데 결정적인 계기가 되었다.

44) 당시의 활동에 관한 기록이 전무한 것으로 미루어 그러하다.

45) 특히 티치아노의 회화를 존경한 후원자로 알려진 펠리페 2세는 16세기 최고의 미술 사업으로 언급되는 에스코리알Escorial의 궁정과 산 로렌초 수도원을 장식하는 대규모 공사를 진행하고 있었는데, 당시 펠리페 2세의 궁정에서 활동한 이탈리아 화가가 많았음을 감안할 때 왕실에 발탁될 기회를 잡기 위해 그레코 역시 당시 35세라는 중년의 나이로 로마를 떠났을 것이라는 추측이 대다수다.

## 2. 화가의 이론적 배경 .....박식한 화가 Learned Painter

19세기 중엽 평론가들이 엘 그레코를 재발견하고 그 가치를 인정받기 이전까지, 이 화가는 사후 약 250년 동안 전혀 주목받지 못했다.<sup>46)</sup> 뒤늦게 이루어진 재해석은 엘 그레코라는 화가에 대한 순수한 관심과 평가에서 비롯된 것만은 아니었다. 엘 그레코는 근대 표현주의 세대 등 그의 추종자들이 부각시킨 이미지로 재창조되었다. 다시 말해 미술사적 평가의 변천을 보여주는 하나의 사례였고 역사상 이처럼 상반된 평가를 받은 화가의 예는 흔하지 않다.

이 화가를 새로운 눈으로 보는 견해와 정신질환과 안과질환을 의심하며 무가치하다고 냉소하는 대조적 양상은 19세기말까지 계속된다. 엘 그레코에 대한 부정적 평가를 얼마간 정설로 주도한 독일학자 카를 유스티Carl Justi였다. 그는 이 화가의 작품 속 인물들이 보여주는 낯선 비례에 경악하며 미술적 퇴보의 가장 기념비적인 예를 보여준다고 말했다.<sup>47)</sup> 유스티는 근대 미술에 대해 호의적이지 않았던 인물로 그가 엘 그레코와 근대 미술과의 관련성을 염두에 두고 이러한 진술했다는 지적 또한 어느 정도 타당할 것이다. 그러나 이렇게 시대에 따른 특정 취향을 배경으로 하지 않더라도 17세기 그리고 18세기에 발견된 그에 관한 다음의 두 기록은 부정적으로 치우친 평가를 단적으로 보여준다.

17세기 후반에 아라곤 화가인 주세페 마르티네즈Jusepe Martínez는 그레코에 대한 짧은 기록에서 그의 작품들이 낯설어 보인다고 기술했다. 그는 이탈리아와 스페인에서 일부 바로크화가들의 작품을 실제로 접했던 작가로 이러한 작품들과의 비교를 기준으로 그레코의 작품을 평가했던 것 같다. 그

---

46)엘 그레코의 작품이 세상에 공개된 것은 1902년 프라도 미술관 전시회에서였다.

47) Carl Justi, "Die Anfang des Greco", *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin,1908, p.203, Jonathan Brown, "El Greco, the Man and the Myths", *El Greco of Toledo*, The Toledo Museum of Art, 1982, p.21.

는 그레코의 양식을 특징짓는데 ‘변덕스러운caprichosa’ 그리고 ‘기괴한extravagante’ 이란 표현을 자주 사용하였다. 이런 단어의 사용은 작가 마르티네즈 자신에게는 완전한 부정의 의미로 사용되지 않았을 수도 있었겠지만 다음 세기인 18세기 비평가들에게는 온전히 경멸의 뜻으로 받아들여졌다. 이론가로 더 알려진 화가 안토니오 팔로미노Antonio Palomino도 그레코의 무절제함을 지적하며 그의 그림이 하찮고 조소의 대상이 되었다고 기록하고 있다.<sup>48)</sup> 이후 화가에 대한 다른 자료나 문서가 발견되지 않는 정체를 거치며 그를 광인으로까지 치부하는 표현이 19세기까지 자주 쓰이게 되었다.

엘 그레코에 대한 학문적인 연구는 19세기에서 20세기로 전환되는 시기에 본격적으로 이루어지기 시작한다. 마누엘 코시오M.Cossio와 산 로만San Roman등 몇몇 학자들의 연구로 새로운 사실들이 밝혀지면서 화가 그레코에 대한 평가의 방향이 전환되었다.

엘 그레코가 로마에 머물던 시기와 스페인에 정착한 후 교류하거나 친분을 쌓은 인물들과 그의 후원자들은 대부분 지식층이었고 신분이 높은 유력자들이었다. 레오나르도 다빈치를 필두로 이탈리아를 중심으로 전개된 자유학예의 개념과 화가들의 위상은 16세기 후반 거의 절정에 이른다. 크레타섬에서 이주한 후 약 10년 동안 이탈리아에서 활동한 그레코는 이 시기동안 화가로서는 큰 두각을 나타내지 못했으나 자신이 경험했던 사상적 배경을 이후에도 계속 추구해 나간다. 또한 그의 사후 작성된 재산목록을 통해 그가 당시로서는 적은 양이 아닌 약 130여권의 책을 보유한 개인 장서를 가지고 있었음이 밝혀져 역사, 일반문학, 철학, 수학, 과학에 대한 그의 폭넓은 관심을 보여주는 대표적인 예가 되었다.

스페인화가이자 이론가인 프란치스코 파체코Francisco Pacheco(1564-164

---

48) Jonathan Brown, 1982, p.19.

4)49)는 자신의 저서에서 엘 그레코가 회화에 관한 글을 쓰는 능력이 있는 인물이었다고 언급한 바 있다. 비록 이 글들은 전해지지 않지만, 이후 화가가 두 권의 책 여백에 자신의 의견을 직접 기록한 주석과 짧은 글이 발견되면서 회화에 대한 그의 고유한 관념idea이 이론적으로 확립되어 있었고 그가 박식한 화가의 면모를 갖추고 있었음이 밝혀졌다.

### (1) 엘 그레코의 개인 장서 A Library

산 로만San Román은 1910년, 톨레도 기록보관소의 조사를 통해50) 그레코의 생애에 대한 많은 단서들을 찾아내었다.51) 이 가운데 그레코가 사망한 1614년 그의 아들 호르헤 마누엘Jorge Manuel이 작성한52) ‘재산목록the inventories’에는 143점의 그림을 비롯하여 그레코 개인이 소유하고 있던 장서의 목록들, 가구, 그림 작업에 필요한 재료 등이 포함되어 있었다.53)

특히 그리스어, 라틴어, 이탈리아어, 스페인어로 된 작품들을 포함하고 있는 총 131권의 장서는54) 고전작가와 고대 역사가들의 저서, 미술 · 건축55)

---

49) 그는 시인, 전기작가, 고고학자였으며 미술에 관한 글을 쓰기도 했다. 뛰어난 화가는 아니었으나 1611년 마드리드에서 궁정화가로 채용되었으며 그의 주저 『회화 예술론, 고대부터 근대까지Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandeza』는 1623년부터 집필되어 1649년에 세빌리아에서 간행되었다.

50) 당시 23세의 젊은 학자였던 산 로만은 당시 88개의 새로운 기록을 찾아내었다. 또한 그는 그레코의 아들 마누엘이 제로니마Doña Jerónima de las Cuevas와 그레코 사이의 사생아였다는 사실도 처음 밝혀낸다.

51) Francisco de Borja de San Román, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910, pp.195-197, Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2vol, Princeton, 1962, pp.77-78.

52) 이 목록은 엘 그레코가 죽은 직후인 1614년 그리고 이를 작성한 그의 아들 호르헤 마누엘이 재혼한1621년 두 번에 걸쳐 작성되었다.

53) José Álvarez Lopera, "The Construction of a Painter. A Century of Searching for and Interpreting El Greco" , José Álvarez Lopera,(ed), *El Greco : Identity and Transformation*, Skira, 1999, p.26.

54) 마누엘은 이 장서의 제목을 모두 기록하지는 못했다. 약 40여권의 제목만이 기록되어 있었다고 한다. Pal Kelemen, *El Greco Revisited : Candia, Venice, Toledo*, The Macmillan Company, New York, 1961, pp.104-105.

· 해부학 · 원근법에 관련된 이론서들, 그리스어로 된 신·구약 성서와 교회 역사나 성인에 관한 책, 위 디오니시우스Pseudo-Dionysius the Areopagite<sup>56)</sup>, 아리스토텔레스<sup>57)</sup>, 페트라르카가 쓴 몇 권의 철학서, 플루타르크<sup>58)</sup>의 수필 등 실로 다양한 분야의 책을 포함하고 있어 그레코의 학문적 관심을 반영하고 있다. 이외에 의학, 시, 정치학의 책들, 그리고 기사로 로맨스 소재로 한 동시대 작품들까지 그 목록에 올라 있었다. 물론 그레코가 개인장서를 소유하고 있었다는 사실만으로도, 이러한 광범위한 분야의 책들을 모두 섭렵할 만큼 전문적인 학문 지식을 갖추고 있었다고 유추할 수는 없을 것이다. 그러나 그는 당시로서 적은 양이라고 볼 수 없는 130여권의 장서를 소유하고 있었고 그 목록 중 당시 높이 평가되던 그리스어 고전들의 초판이 기록되어 있다는 사실로 미루어 보아, 그가 단순한 애서가이거나 장서수집가의 수준을 넘어서고 있었음을 알 수 있다. 엘 그레코의 이러한 면모는 그가 화가이면서 동시에 인문학을 비롯한 여러 분야의 학문적 이론지식을 갖추었던 박식한 화가Learned Painter였다는 사실을 입증해 주고 있다. 이러한 개인장서를 갖게 된 배경에는 16세기 말 확립된 ‘자유학예(화가)Liberal art(artist)’의 개념뿐만 아니라 그의 후원자나 친분이 있던 지식인들과의 교류가 지대한 영향을 주었을 것으로 생각된다. 앞서 엘 그레코의 이탈리아시기를 통해 살펴보았듯이, 그가 로마에 체류하던 시기(1570-1577)의 후원자인 추기경 파르네세Alessandro Farnese(1520-1589)의 관저는 16세기 이탈리아의 화가와 학자들의 협력이 이루어지는 공간적 배경이 된 곳이다. 오르시니를 필두로 그의 주변 인물들 즉 고전학자, 신학자, 예술가, 감정가등 당대의 지식층과의 교류는 그레코가 학식을 갖춘 화가로

55) 특히 건축 이론서가 약19권 포함되어 있어, 그가 자신의 화가라는 직업과 관련하여 건축에도 관심이 많았음을 시사한다.

56) 『천상의 위계 Celestial Hierarchy』

57) 『자연학Physics』와 『정치학Politics』

58) 『모랄리아Moralia』

변모해 나가는데 자극이 되었을 것이다. 특히 로마 미술계의 동향을 직접 경험했던 엘 그레코는 단순한 장인과는 구별되는 ‘박식한 화가’라는 개념을 이후 톨레도에 정착한 뒤에도 계속 이어가고자 했다. 그레코가 직접 그린, 역시 화가였던 자신의 아들 초상화에서 마누엘은 양손에 붓과 팔레트를 든 채 당시 고위층이 입던 우아한 의상을 입고 있다.<sup>59)</sup> 이러한 의도적인 설정은 화가의 사회적 신분에 대한 그레코의 의식을 표명하는 작품의 한 예다.

장서 목록 중 본고에서 주목하고자 하는 부분은 그레코에게 철학적 사고의 토대를 마련해 준 이론서들과 그가 그리스 태생임을 다시 한 번 각인시키는 저서들이다. 특히 몇몇 학자들이 그레코의 작품 속에서 신플라톤주의의 영향을 언급한 바와 같이, 위 디오니시우스의 『천상의 위계 Celestial Hierarchy』는 그레코가 영성the spirituality을 이해하는데 영향을 주었을 것으로 생각된다. 플라톤 철학의 성향을 보여주는 플루타르크<sup>60)</sup>의 『모랄리아Moralia』는 윤리, 종교, 물리, 정치, 문학 주제들에 대한 60편 이상의 수필을 모아 엮은 설교적인 태도의 작품으로 정신의 개혁자들에게 중요한 책이었다. 플루타르크의 명성이 동부의 그리스어권 철학자와 학자들에게 계속해서 영향을 끼쳤으며 교육받은 비잔틴 사람들 사이에 그의 작품이 잘 알려져 있었다는 사실로 미루어 그레코 역시 자신이 가지고 있던 이 책의 내용 또한 숙지하고 있었을 것으로 추정해 볼 수 있다.

목록 가운데 호메로스Homer와 에우리피데스Euripides의 작품들,

59) <호르헤 마누엘 테오토코폴로스> (1600-05)(Seville, Museode Bellas Artes)

60) 그는 16~19세기 유럽의 수필, 전기, 역사서술의 발전에 큰 영향을 주었다. 약 227편에 달하는 그의 작품 중에서 가장 중요한 것은 그리스와 로마의 군인·입법자·웅변가·정치가들의 고상한 행동과 성격들을 상술한 <영웅전 Bioi parall ēloi> 과 위에 언급한 <모랄리아 Moralia> (또는 <에티카 Ethica>)이다. 그의 철학은 플라톤주의를 중심으로 하여 스토아 학파, 피타고라스 학파, 소요학파-그러나 에피쿠로스 학파는 아니었다-를 고루 차용한 절충주의였다. 비록 말년에는 신비주의적 측면으로 기울기도 했지만 그의 주된 관심은 윤리학이었다. 그는 디오니소스 숭배의 비의(秘義)에 입문했으며, 플라톤주의자로서나 비의 입문자로서나 영혼의 불멸을 믿었다.

Demosthen데모스테네스의 『연설문Orations』, 역사가인 크세노폰xenophon의 『소아시아 원정기Anabasis』, 이솝 우화Fables, 히포크라테스 Hippocrates작으로 여겨지는 의학 이론서들, 그리스 웅변가인 이소크라테스 Isocrates와 그리스 풍자작가 루키아노스의 글 등은 모두 그리스어로 쓰인 작품들이다. 이와 같이 당대에도 중요한 책으로 인정되던 그리스 저서들이 그레코의 장서 중 포함되어 있다는 사실은 그가 그리스 고전과 역사에 대해 어느 정도 철저한 교육을 받았음을 입증해 준다. 웨씨Harold Wethey가 제시한 바대로, 그레코가 그리스 고전들의 첫 번째 판을 몇 권 소유하고 있었기에 어느 정도 재력 있는 가문출신임도 더불어 짐작해 볼 수 있다. 61) 이와 같이 젊은 시절 크레타 섬을 떠났음에도 불구하고 그리스어 책을 여러 권 소유하고 있었다는 사실은 엘 그레코가 혈통뿐만 아니라 정신적인 면에 있어서도 그리스 정신에서 비롯된 자신의 근원을 중요시했음을 말해 준다. 이러한 영향은 그가 이민자로서 생을 마친 톨레도에서 만년에 이르기까지 지속되었다. 그는 그리스 태생이라는 자신의 정체성을 잃지 않았고 자신이 추구하는 철학적 사상에 대해 학문적으로 접근할 수 있었던 학식이 풍부한 화가였다.

## (2) 엘 그레코의 주석

파체코는 1611년 자신이 엘 그레코의 집을 방문했을 당시의 인상을 다음과 같이 기록한다.

오직 고대인들만이 학식으로 스스로를 높였던 것은 아니다. 우리 세기에도 회화뿐 아니라 인문학 분야에 학식 있는 인물이 있는데 예를 들어 ..... 도메니코 그레코 Dominico Greco는 훌륭한 철학자로 위트가 있으며 회화를 주제로 글을 썼던 인물이다.62)

61) Harold E Wethey, *El Greco and His School*, 2vol, Princeton, 1962, p.3.

62) Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, seville, 1649, p.139, J. Brown, "El Greco

파체코가 언급했던 엘 그레코의 ‘회화 주제로 쓴 글’은 현재 전해지지 않으며 그 내용에 대한 기록 또한 전무하다. 다만 우리는 그가 언어와 철학에 어느 정도 정통했으며 미술에 대한 자신만의 고유한 이론을 가지고 있었다는 추측으로 그의 학식을 엿볼 수 있다.

좀 더 정확한 정보는 르네상스의 대표적 저서인 바사리Vasari의 『예술가 열전』의 두 번째 판과 비트루비우스의 『건축10서』(다니엘레 바르바로 판)의 책 여백에 쓴 주석을 통해 단편적으로나마 그의 미술에 관한 관념idea 알 수 있다. 비록 짧은 글이지만 그 내용으로 미루어 그레코가 미술 이론을 연구하고자 했으며 이 두 책에 대한 자신만의 고유한 의견을 남기고자 한 사실을 알 수 있다.

비트루비우스의 책에 ‘건축가는 기하학 점성술 음악과 같은 다른 분야에도 정통해야 한다. 이런 지식을 통하여 건축가는 수학과 철학의 조건을 성취할 수 있기 때문이다’라는 내용이 담긴 페이지의 여백에는 이 진술에 대한 엘 그레코의 개인적인 의견이 적혀있다. 그는 ‘건축의 한계를 넘은 이러한 방식은 내가 최고의 진실성이 되고자 찾았던 것....’<sup>63)</sup>이라며 적극적인 찬성의 의견을 피력하고 있다. 엘 그레코는 스스로 광범위한 분야의 장서를 보유하고 있었듯이 다양한 학문적 식견을 중요하게 여겼던 것으로 생각된다.

또한 그는 바사리의 『예술가 열전』 중 미켈란젤로에 대한 내용이 적힌 곳 여백에 자신의 의견을 써 놓았다. 즉 ‘그(미켈란젤로)는 9등신,10등신, 심지어 11등신의 인물을 그렸는데 어떤 우아함을 찾는 것이 다름 아닌 목적이었다....’라는 글을 통해 미켈란젤로의 인물 형상에 대한 자신의 의견을 적고 있다.

---

and Toledo”, *El Greco of Toledo*, The Toledo Museum of Art, 1982, p.110.

63) Marías and Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, J. Brown, 1982, p.110.

그러나 엘 그레코가 짧게 기록한 또 다른 글은 미켈란젤로의 채색방법에 대한 비판적인 시각을 보여주기도 한다. 그가 ‘미켈란젤로는 초상화 그리는 법 혹은 머리카락hair을 표현하거나 피부 색조를 묘사하는 방법을 알지 못했다...’<sup>64)</sup> 라고 평가한 글 또한 발견되었기 때문이다. 엘 그레코는 미켈란젤로의 인물형상을 본받거나 자주 차용하였고 앞서 본문 1장 1절의 이탈리아 시기의 활동에서 언급하였듯이 <성전상인을 내쫓으시는 그리스도>(도판5)에서 이 화가에 대한 존경심을 나타낸 바 있다. 그럼에도 불구하고 채색방법 면에 있어서는 이러한 비판적인 시각을 가지고 있었다는 사실은 엘 그레코가 미술양식에 대한 고유한 이론을 가진 화가였다는 점을 더욱 강조해 준다.

이와 같이 엘 그레코의 주석을 통해 알 수 있는 그의 아이디어는 비록 독창적이거나 전문적인 분석의 내용은 아니었다 하더라도 그의 사색적이고 이론가다운 면모를 보여준다. 그리고 이제 논의하게 될 엘 그레코의 후기 작품이 주관적인 해석과 독자적인 양식으로 발전해 나간 양상에 대해서도 이러한 지적 비판능력을 갖추었던 화가라는 관점으로 해석할 수 있을 것이다.

---

64) Xavier de Salas, *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, 1967, p.38 : J. Brown, 1982, p.88에서 재인용.

### Ⅲ. 엘 그레코 후기작품의 특징

본 장에서는 엘 그레코의 후기작품에 나타난 비잔틴 회화의 영향을 논의하기에 앞서 16세기 유럽사회에서 결정적인 사건 중 하나였던 반종교개혁과 이 시기 매너리즘 미술의 동향을 살펴보고자 한다. 엘 그레코의 작품 가운데 매너리즘 양식이 뚜렷이 드러나는 작품들은 주로 이탈리아시기와 초기 톨레도시기에 두드러지며 그 영향은 일정기간 지속된다. 또한 보수적인 종교중심지였던 톨레도에서 제작된 작품들은 그 주문자들의 성향에 따라 트렌트 공의회에서 결정된 교리를 적극 반영하고 있다.

#### 1. 16세기 중·후반의 유럽미술

##### (1) 매너리즘과 엘 그레코

엘 그레코가 로마에 도착한 시기는 이탈리아 사회와 회화사의 혼란기였다. 종교개혁으로 인한 교회 권위의 동요, 프랑스와 스페인의 침범 그리고 특히 로마 약탈<sup>65)</sup> 이후 이탈리아에서 안정이란 명맥을 유지하기란 어려운 일이 되었다. 그리고 이러한 정치 사회적 혼란과 소요의 분위기는 지식인과 예술가들이 르네상스의 조화로운 세계관과 균형의 공식으로부터 시선을 돌리게 하였고 결과적으로는 고전주의 형식에 대한 거부로 확대되었다. 아놀드 하우스는 이 시기의 예술관에 대하여, 고전주의적 조화의 붕괴를 단적으로 말해주는 한 예로서 르네상스 공간구조의 일관된 논리성과 통일성이 해체되고 분해되어 나타난 매너리즘의 공간을 제시하기도 하였다. <sup>66)</sup>

이러한 변혁의 시기를 거친 후, 가톨릭 교리를 정비하고 개혁하려는 시도

---

65) 로마 약탈(Sacco di Rome)- 1527년 로마 황제 클레멘스 7세를 응징하기 위해 칼 5세의 지휘하에 1만 2천명의 용병이 로마를 침략하고 파괴한 사건으로 이후 폐허가 된 로마는 예술도시로서의 중요성을 상실한다.

66) 아놀드 하우스, 『문학과 예술의 사회사 2』, 백낙청·반성완 옮김, 창작과 비평사, 1999, 143쪽.

를 비롯하여 1545년 트렌트 공의회에서 발의한 실천내용들은 특히 16세기 중반 이후 중부 이탈리아의 종교화에 강한 영향을 주게 된다.

1550년대 로마에서 활동한 화가들은 매너리즘 혹은 마니에라(Maniera<sup>67</sup>)로 알려진 양식으로 작업하고 있었다. 이 양식은 라파엘로와 미켈란젤로의 작품들에 근거한 것이다. 이 두 화가의 후기 작품에는 이미 매너리즘과 바로크적인 경향이 공존하고 있었다고 말할 수 있겠으나, 로마 약탈 이후 바로크적인 양식은 점차 매너리즘에 의해 밀려나게 되었다. 그 후로 약 60여 년간은 매너리즘이 예술발전의 주도권을 잡게 되었다.

화가들은 라파엘로의 우아함과 미켈란젤로의 강인한 인물양식을 본받아 반복하며 추상적인 미학 관념을 표현하고자 했다. 그러나 이러한 경향은 점차 테크닉상의 기교에 치우치거나 단순히 과장된 양식으로 흐르게 되었다.

안소니 블런트는 이 시기의 화가들에 대하여, 교회의 통제를 받게 된 후 더 이상 가시계의 재창조에 신경을 쓰지 않게 되었다고 설명한다. 어떤 분야를 개척하기 보다는 오히려 앞선 세대들의 미술양식을 발전시켜 새로운 목적

---

67) 매너리즘(Manierismus, mannerism)이란 명칭은 ‘양식’ 또는 ‘스타일’(stil, style)을 의미하는 이탈리아어 ‘마니에라’에서 유래한 것이다. 16세기 초에 대두되어 17세기 초에 걸쳐 -흔히 1520년대에 시작되어 16세기 말 사이의 양식으로 언급되기도 하지만 그렇다고 해서 매너리즘만이 이 시기의 독자적인 흐름이었다고 말할 수는 없다- 유럽 화단에서 지배적인 위치를 차지했던 매너리즘은 각기 상이한 발전단계에 있던 그리고 상이한 정치적 위기의 영향 하에 있던 이탈리아의 각 지방에서 다양한 양식으로 발전해 나갔다. 이러한 이유로 매너리즘이라 불리는 종류의 회화 양식은 하나의 통일된 개념으로 묶기에는 각기 다른 성격을 내포하고 있고 동일한 형식을 갖춘 것이 아니다. 예를 들어 긍정 취향으로 제작된 바사리의 작품은 미켈란젤로의 후기작품과는 그 형식이 매우 다르다. 다만, 매너리즘은 고전적 균형과 이성과 자연의 조화를 추구하던 르네상스의 이상에 반하는 미술양식으로 왜곡되고 늘어난 형상, 불안정한 구도와 비현실적인 화면구성, 과장된 표현 등 화가의 주관적 자의식과 주지주의적 예술관이 드러나는 것이 공통된 특징이라고 할 수 있다.

마니에라라는 용어는 첸니노 첸니니Cennino Cennini가 처음 사용하였고 바사리G.Vasari에 의해서 본격적으로 사용된다. 바사리에게 ‘마니에라’는 예술가 개개인의 개성적이고 독창적인 양식으로서 디세뇨(disegno)와 창의력(invenzione)의 의미를 지니고 있었으며 더불어 역사적, 개인적, 기술적으로 규정된 표현양식을 말한다. 또한 그는 ‘그란 마니에라’(gran’ maniera, 위대한 혹은 장대한 양식) 라는 말을 매우 긍정적인 의미로 사용했다.

으로 이용하고자 했다는 것이다. 매너리즘 화가들은 중세의 화가들처럼 임의적인 구도와 고의적으로 길게 늘이는 인체비례를 자유롭게 구사하였으며 주제의 선택 면에서도 신학적이고 초자연적인 면이 부각되는 것을 선호했다. 블런트는 이러한 이유로 여러 가지 점에서 매너리즘 화가들이 자신들의 바로 앞선 선배들 즉 르네상스 화가들보다 오히려 중세미술가들에 훨씬 가깝다고 지적하였다.<sup>68)</sup>

더욱이 엘 그레코가 도착한 무렵인 1570년대의 로마는 화가나 감상자의 상상력에 여지를 남겨두지 않는 공식화된 양식a official style이 발전한 것이 목격된다. 그 한 예로, 가톨릭 교리와 매너리즘 양식으로 제작된 작품인 바사리의 <교황 그레고리 11세의 아비뇽으로부터의 귀환Return of Pope Gregory XI> (1572)(Vatican, Sala Regia)은 전도의 기능만을 강조한 나머지 장황한 내용에 비해 생동감이 전혀 없는 화면이 되었다.<sup>69)</sup>

1570년 로마에 도착한 엘 그레코는 이미 언급하였듯이 카프라롤라의 빌라 파르네세의 벽화작업에 참여한 적이 있었다.(1572년) 빌라 파르네세는 소위 로마의 마니에라 장식을 대표하는 예로, 엘 그레코는 바로 이곳을 중심으로 로마에 머무는 동안 동시대 이탈리아 매너리즘을 가까이 경험했을 것으로 생각된다. 또한 엘 그레코에게 추천서를 써주었던 줄리오 클로비오는 미켈란젤로의 드로잉 <부활>(1532-33)<sup>70)</sup> 을 소유하고 있었다.

엘 그레코가 매너리즘 화가들의 기법을 차용한 초기의 예는 로마에 체류하며 제작한 <장님을 치유하는 그리스도>(c1570)(도판8)에 나타난다. 특히 화면 왼쪽에서 뒷모습을 보인 채 왼팔을 들어 화면 밖을 가리키는 제스처의 남자는 마니에라 양식에 따라 표현되었는데, 천으로 몸의 반쯤만 가리고

---

68)Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, New York, Oxford University, 1940, p.106.

69) J. Brown(ed), 1982, pp.83-86.

70) Windsor Castle, Royal Library 소장.

있어 과장된 상체가 더욱 강조되었다.

한편 공간 문제에 있어서 매너리즘을 상기시키는 예는 엘 그레코가 후에 톨레도에 도착한 후 제작한 <성 모리스와 테베군인의 순교>(도판40)가 대표적이다.

이 작품은 에스코리알 궁의 바실리카에 있는 성 모리스를 위한 교회당 제단화로 1580년 주문받은 것이다. 시헨자Fray José de Sigüenza가 그 당시 이 그림을 목격한 후 적은 글에 의하면, ‘예술성이 뛰어나고 다수의 역작을 그린 유능한 화가의 작품’ 임에도 불구하고 이 그림은 펠리페2세의 마음을 흡족하게 하는데 실패한 듯하다.<sup>71)</sup> 작품이 완성된 후 바실리카 안에 걸리지 못하고 수도원 회관에 보관된 사실만으로도 이러한 정황이 설명된다.

당시 제단화에서 묘사되거나 은유된 순교 장면은 궁극적인 기독교의 귀의, 즉 신앙을 위해 목숨까지 바친다는 주제를 강조하는 것이었다. 이에 순교한 성인들은 반종교개혁 신앙의 모범이 되는 본보기였고 나아가 기독교적 희생의 패러다임이었다. 이러한 분위기를 환기해 볼 때 그레코의 <성 모리스와 테베군인의 순교>는 당시 주문자의 제작의도인 순교주제에만 역점을 둔 것은 아니었다. 가장 중요하게 다루어야 할 주제 장면인 순교의 장면은 왼쪽의 중경으로 멀리 밀어낸 채 회의하는 몇몇 군인들이 전경을 주도적으로 차지하도록 구성한 것만 보아도 주문자에게 환영받지 못한 이유를 알 수 있다. 인물 묘사에 있어서도 길게 늘어난 전경의 군인들은 언뜻 조각적인 모습으로 보일 수 있겠으나, 바닥에 닿은 이들의 다리를 주시해보면 마치 무게감을 잃은 것처럼 떠있는 인상이 역력하다.

매너리즘을 고전주의에 대응하는 반고전주의적인 미술로 해석했던 발터 프리들랜더는 반고전적인 매너리즘의 인물과 공간에 대해 언급하며 엘 그레코의 작품을 예로 든 바 있다. 그는 매너리즘의 인물들이 조형성을 유지하

---

71) Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, 1982, pp.98-100

고 더불어 비록 기준에 따른 감각 면에서는 비현실적이기도 하지만 양감을 지니고 있는 반면, 공간의 문제에 있어서는 실제의 효과를 만들어내는 지점까지 -인물이- 밀려나 있지는 않다고 말했다. 그리고 엘 그레코의 작품 속 인물들을 언급하며 비이성적이고 비논리적으로 조직된 어떤 특징을 지닌다고 언급했다. 프리들랜더는 이어서 <성 모리스와 테베군인의 순교>를 그 예로 들면서 전경과 중경의 인물 상호간의 공간과 비율을 인용할 수 있을 것이라고 덧붙이고 있다.<sup>72)</sup> 약간 뒤로 밀려난 전경과 거의 같은 평행선상에 중경이 묘사된 엘 그레코의 이 작품은 원근법적인 공간을 거부한 작품이다. 프리들랜더는 바로 이러한 면을 반고전적인 매너리즘의 맥락으로 읽고 있다.

한편, 엘 그레코가 이탈리아에 머물면서 학습한 내용 가운데 가장 결정적인 영향을 준 인물은 다름 아닌 미켈란젤로이다. 엘 그레코가 톨레도에 정착한 후 제작한 그의 후기 작품 중에는 미켈란젤로를 연상시키는 인물의 포즈나 제스처, 화면구성이 종종 나타난다. 그 조각적인 인물형상을 본받은 예는 <성모승천>(도판22), <삼위일체>(도판23), <성 세바스티아노>(도판24)등의 작품에 대표적으로 등장하며 이러한 영향은 이후로도 일정기간동안 지속되었다. 특히 산토 도밍고 엘 안티구오의 제단화인 <삼위일체>의 그리스도는 창백하게 묘사된 죽은 시신이지만, 육중하고 영웅적인 형상의 시스티나 성당의 벽화에서 볼 수 있는 인물들과 닮았으며 미켈란젤로의 대리석 작품인 피렌체의 <피에타><sup>73)</sup>(도판9)의 그리스도와 좌우 자세만 바뀌었을 뿐 화면구성이 매우 유사하다. 또한 이 두 작품의 구도는 모두 뒤러의 목판화 <삼위일체The Trinity>(1511)에서 유래한 것으로 보인다.

---

72) Walter Friedlaender, *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Columbia University Press, 1957, p.9.

73) 엘 그레코의 동시대에는 로마의 Bandini 컬렉션에 소장되어 있었고 현재는 두오모 미술관에 소장되어 있다.

로데티스는 이 두 작품을 비교하면서, 미켈란젤로의 <피에타>가 감성적이고 물리적이며 드라마틱한 반면 엘 그레코의 <삼위일체>는 추상적이고 신비한 면이 드러난다고 말했다.<sup>74)</sup> 엘 그레코는 미켈란젤로의 견고하게 조각된 인물을 모델로 삼으면서도 동시에 그리스도의 수난과 인간적인 면모 또한 고려하였던 것 같다. 가슴과 늘어진 팔은 밝게 묘사하고 왼쪽 어깨와 얼굴은 어둡게 처리하고 있으며 창백한 피부에 난 상처는 하이라이트 지점과 일치한다.

엘 그레코가 이탈리아 시기로부터 톨레도에 처음 정착한 시기에 보인 양식적 특징 가운데 인물 형상과 공간처리에서 이탈리아 중부 매너리즘 화가들의 영향이 주목되는 것을 살펴볼 수 있었다. 그러나 엘 그레코는 자신의 만년의 작품으로 나아갈수록 이러한 매너리즘의 성격을 한 걸음 전개시키고 이를 바탕으로 독자적인 양식으로 나아가게 된다.

## (2) 반종교개혁과 톨레도

초대 교회이래 교황중심의 단일체제를 유지해 왔던 로마교회는 16세기 초 루터로부터 시작된 종교개혁운동으로 분열의 위기를 맞이하게 된다. 이에 로마교회는 이탈리아의 북부도시 트렌트에서 공의회를 개최(1545-47)하여 그 해결책을 논의하고자 하였다. 이후 볼로냐와(1547) 트렌트에서 또 다시 열린 공의회(1551-52, 1561-63)는 1563년에 이르러 폐회되었다. 무려 18년에 걸친 공의회가 진행되면서 의화(義化), 원죄, 은총, 신앙, 7성사(특히 성체성사), 성인 공경, 연옥, 은사 등 가톨릭 교리의 핵심적 주제들의 본성에 대한 포괄적인 논술을 제시하게 된다.

트렌트 공의회가 개최된 이유는 루터를 비롯한 프로테스탄트들이 주장한

---

74) George A.Rodetis, "El Greco's Statements on Michelangelo the Painter", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.31, no3, 1997, p.30.

교리에 대한 반박과 교회 및 신자들의 신앙생활에 대한 개혁 그리고 더 나아가 각 제후들 간의 평화를 이끌어내려는 정치적 목적 때문이었다.<sup>75)</sup> 프로테스탄트들은 교회에 누적된 악습을 일소하기 위해 종교적인 그림의 가치를 인정하지 않으려 했기에 성상을 우상숭배로 생각했다. 한때 프로테스탄트와의 타협을 시도했던 로마교회는 이후 입장을 전환하여 전통적인 교리와 방법을 강화한 강력한 반종교개혁으로 돌아서게 되었다. 필연적으로 이 시기의 화가들은 트렌트 공의회에서 토의된 교리들에 따라 종교화를 제작하게 된다. 이 시기에는 특정 주제가 선호되거나 새로운 주제가 주목받게 되었으며, 특히 성상들은 우상숭배의 대상물이 아니라 오히려 신앙심을 고취시켜 구원의 길로 이르게 한다는 인식을 대중에게 심어주어야 했다.

엘 그레코는 이러한 신학적 개혁과 열렬한 정신개혁의 시대에 살고 있었다. 1577년 로마로부터 이주하여 톨레도에 도착한 당시, 그곳은 스페인 수석대주교의 주교 관할구로서 the see of the primate of Spain 종교 활동이 집중된 최고의 중심지였다. 1576년 톨레도의 주교로 임명된 가스파르 데 키로가 Gaspar de Quiroga 뿐 아니라 그의 선임자 중 한명인 바르톨로메 카란짜 Bartolome Carranza는 반종교개혁의 이상들을 반영한 정책을 추구한 바 있다.<sup>76)</sup> 특히 키로가는 대주교로 취임한 동시에 즉각적인 개혁에 들어갔다. 1578년 트렌트 공의회에 입각하여 교회 행사를 주관하기 위해 건물 착공을 의뢰하는가 하면 몇 년 후에는 다른 개혁 조치들을 잇달아 시행했다. 뿐만 아니라 트렌트 공의회에 어긋난다는 이유로 교회 장식을 일체 금지하였다. 이에 그릇된 신앙심을 조장하거나 거짓된 교리를 전달하는 이미지는 교체대상이 되었다.

---

75) 고종희, “반종교개혁이 16세기 중후반 회화에 미친 영향- 팔레오티와 루도비코카라치의 작품을 중심으로-”, 미술사학보 제 21집, 150쪽. 3회에 걸쳐 열린 트렌트 공의회에 입장과 토론 내용의 요약은 151쪽 참조.

76) D.Davies(ed), p.59.

이렇듯 스페인 내에서도 보수적이고 가장 종교적인 도시인 톨레도에 정착한 엘 그레코의 후기작품 중 대부분을 이루는 종교화는 후원자의 정체성을 통해 그 주제문제가 확인된다. 그와 친분이 있는 이들과 그림의 주문자들은 주로 스페인 가톨릭시즘의 공식적 중심지인 톨레도의 대주교 관구와 밀접하게 연관된 학식이 풍부한 성직자들이었다. 그들은 또한 현세에서의 스스로를 신앙의 옹호자로서 간주하던 군주의 백성들이었다. 앞서 밝혔듯이 1563년 결론 맺어졌던 트렌트 공의회를 통해 그 이후의 믿음이나 신앙심에 대한 이론들은 더욱 정련되고 강화된다. 이러한 경향과 조화를 이뤄 엘 그레코의 미술의 주목적 가운데 하나가 가톨릭 이론에 대한 정확하고 지적인 표현이 되었다.

엘 그레코의 종교화의 주제문제가 화가 자신의 선택이건 주문자의 요구사항이건 간에, 분명한 것은 그가 톨레도에 정착한 후 제작된 작품에는 정신의 개혁운동에 의해 수정되고 변경된 트렌트 공의회 교리와 원리가 반영되었다는 사실이다. 예를 들어 반종교개혁의 교리를 고수한 엘 그레코의 태도는 신과 인간 사이의 중재자 역할을 맡았던 성인들의 재현에 가장 뚜렷하게 나타난다. 성인들이 실천한 순교, 자비, 특히 기도와 개인의 회개는 선행과 믿음의 중요성을 강조하던 당시의 교리를 표현한 대표적인 예로 이 시대의 미술에서 권장되던 주제였다. 이러한 주제문제는 순교에 관련한<성 모리스와 테베군의 순교>와 <성 세바스티아노>, 그리고 자비와 관련한 <성 마르틴과 거지> 등을 비롯하여 기도자와 개인의 회개장면이 무수히 제작되었다.

참회 주제는 그림의 주문자들이 가장 선호한 장면으로 막달레나, 베드로, 제롬 등의 성인을 통해 고행과 기도로 완성되어야 할 참회의 모범을 보여 주려는 주문자들의 의도를 읽을 수 있다.

엘 그레코가 다수 제작한 <성 프란시스>(도판18)를 살펴보면, 이 성인이

행한 기적들을 보여준 작품은 한 점도 없다. 성 프란시스는 보통 십자가와 광야에서 기도하는 모습으로 나타나며 현세에서의 무상함을 상징하는 해골을 수반한다. 기적을 행하는 성인이기보다는 속세에 살고 있는 신자들의 기도를 전해주는 중재자로서의 역할이 강조된 것은, 성인들을 공경하여 만든 성상들에 대한 존경의 뜻을 표하는 것이 우상숭배와 의미가 다르다는 것을 강조하고 있다.

본문 마지막 장에서 자세히 논의할 <오르가스 백작의 매장>(도판25)은 반종교개혁의 또 다른 교리를 포함하기도 한다. 작품의 하단에는 백작의 장례식에 기적적으로 나타난 성 아우구스티누스와 성 스테파노가 시신을 무덤에 누이고 있다. 천사들에 의해 천상에 올려진 백작의 영혼이 표현된 상단부분은 그리스도의 심판이 내려지기 직전의 장면이다. 백작은 생전에 실천했던 선행으로 인해 성모와 다른 성인들의 중재를 통해 개인적인 심판을 받고 있다. 중재를 통해 구원받은 백작이 표현된 이 장면은 종교개혁을 주도한 루터의 관점과는 대조적인 것이었다. 속세에서의 선행과 정의는 인간의 행업行業이 갖는 구원적 가치와 직결되는 문제로 받아들여진 것이다. 엘 그레코의 후기 작품 가운데 성사聖事를 표현한 <그리스도의 세례>, 다수 제작된 12사도들의 연작들은 모두 트렌트 공의회の内容을 주제로 삼은 것으로 볼 수 있다.

스페인 반종교개혁의 정수인 톨레도에서는 당시의 주교들이 곧 정신적 지도자들이었다. 엘 그레코가 이곳에 정착한 후 제작한 후기의 종교화들은 스페인 반종교개혁이 추구하던, 즉 성직자들이 신자들을 가르치고 그들의 인식을 고취시키기 위해 택한 교리와 주제문제의 특징을 명백하게 드러낸다. 당대의 가톨릭교회는 프로테스탄티즘에 반박하여 스스로를 보호하고 정당화해야 하는 과제를 안고 있었고 이를 미술작품들을 통해 신자들에게 공고

히 하고자 했다. 이민자 화가인 엘 그레코가 보수적인 톨레도에서 명성 있는 화가로 성장할 수 있었던 배경에는 여러 가지 이유가 있겠지만 주문자들의 요구사항을 적극적으로 수용하고 그 사상을 받아들인 결과로 볼 수 있을 것이다. 그가 새롭게 수정된 전통신앙Orthodoxy의 교리인 반종교개혁에 대해 개인적으로는 얼마나 적극적으로 찬성하였는지의 여부는 아직까지 알 수 없다. 그러나 결과적으로 엘 그레코는 자신의 작품을 통해, 동시대인들에게는 반종교개혁의 교리를 전달한 충실한 해석자로 인식되었을 것이다.

## 2. 엘 그레코와 비잔틴 회화

‘비잔틴’이란 용어의 유래인 비잔티움은 고대 그리스 식민지였던 비잔티움을 뜻하는 동시에 콘스탄티누스 황제가 330년에 로마제국 수도의 이름을 콘스탄티노플로 개명하기 전까지 사용되던 그 도시의 명칭이기도 하다. 이름의 기원에서 나타나는 시공간적 복합성만큼이나 비잔틴이라 일컬어지는 문화권에서 창작된 건축과 회화 등 미술작품의 면모 또한 이 지역을 거쳐 간 다양한 문명과 문화의 흔적을 담고 있다.

4세기 전반에 시작된 동로마 제국, 즉 비잔틴 제국의 역사는 13세기 중반 수도를 재탈환하는 대 전환기를 거쳐 15세기 중반까지 전개된다. 1261년, 미카엘 8세(재위1261-1282)는 1204년에 라틴인에게 점령당했던 수도 콘스탄티노플을 탈환하고 황제로 재취임하여 비잔틴 최후의 왕조인 팔라이올로구스 왕조를 개막했는데, 이 왕조는 1453년에 오스만투르크에 의해 콘스탄티노플이 함락될 때까지 이어진다. 이 시기, 즉 수도 탈환 이후 콘스탄티노플을 중심으로 절정에 달했던 비잔틴 미술양식은 당대 왕조의 이름을 따 팔라이올로구스 Palaeologan 미술양식이라 불리며 그 마지막 부흥기를 누렸다.

본고에서 이 양식에 주목하는 이유는 엘 그레코가 태어나고 화가로서 활동을 시작한 크레타 지역의 미술이 바로 이 팔라이올로구스 양식의 유산을 물려받았다는 점에 있다. 특히 크레타 시기에 그가 받은 훈련과 습득한 비잔틴 양식이 매우 표현주의적이고 추상적으로 변모하는 후기 양식을 예고하고, 나아가 그 시기까지 영향을 지속하고 있다는 것이 본고의 전제인만큼 엘 그레코의 화풍의 배경으로서 이 양식을 좀더 상세히 살펴볼 필요가 있다. 아래에서는 이를 위해 13세기 중반에서 15세기 중반에 이르는 시기 비잔틴 이콘화 전반의 일반적 특징을 정리하고, 그런 맥락에서 팔라이올로구스 양식과 크레타의 이콘화 전통이 가지는 독특한 점들을 다루도록 하겠다.

### (1) 비잔틴 이콘화의 특징 (13세기 중반 - 16세기 중반)

이콘의 어원은 그리스어로 에이콘(eikon, 이콘 혹은 이미지)에서 온 것으로 문자적 의미로는 ‘상(像,image)’을 일컫는다. 이 말이 동방정교의 문화권에서 일반적으로 나무판에 그린 성화상을 가리키게 된 것인데, 이 지역에서 이콘화는 대중과 개인이 종교적인 의식을 수행하는데 있어 필수적인 요소였다. 그것은 교회, 궁전, 수도원 등의 공공건물에 뿐만 아니라 각 개인의 가정에도 비치되어 있었고, 심지어 이동시에도 소지할 수 있는 작은 크기로도 제작될 정도로 크게 성행한 동방정교 종교화의 주요 양식이었던 것이다.

이콘화가 종교적 삶에서 차지하는 역할이 얼마나 중요한 것이었는지를 보여주는 사례로 성상과괴론을 둘러싼 긴 논쟁(726-843)을 들 수 있다. 비잔틴 교회를 화려하게 장식한 모자이크나 벽화가 종교적인 교리를 시각적으로 표현한 것이었다면 이콘화는 신앙과 초월적인 세계 사이의 신비로운 교감에 대한 촉매제로 작용하였다.<sup>77)</sup> 다시 말해 이콘화는 그리스도나 성인의 모습을 재현한 그림이라는 단순한 의미를 넘어서 ‘진실한’ 이미지로 동시대인들에게 인식되었던 것으로 보인다. 그리고 그렇기 때문에 여기 그려진 성상(聖像)은 초자연적인 힘을 지닌 것으로 여겨졌으며, 이를 그리는 화가들 역시 종교적 진리에 따라 주제의 가치와 아름다움을 통해 장인정신을 위임받을 뿐 아니라 신과 성인의 모습을 작품에 담을 수 있는 능력을 상찬받았다.<sup>78)</sup> 바로 그 때문에 기독교에서 금한 우상으로서의 역기능을 우려해 이콘을 반대한 에이코노마코스(eichonomachos)와 이콘을 섬기는 사람들(iconodules)사이에 그토록 치열한 논쟁이 일었던 것이고, 이는 나아가 제국의 위기의 순간에 비잔틴 제국의 정치구도와도 긴밀하게 연결되어 있었다.

1261년의 수도 재탈환 이후 성당 등 대규모 건축물의 복원공사가 진행되

---

77) M.Acheimastou-Potamianou (ed), *From Byzantine to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 1987, p.43.

78) 존 로덴 저, 임산 옮김, 『초기 그리스도교와 비잔틴 미술』, 한길아트, 서울, 2003, 7쪽.

고 도시가 더 번영하게 되면서 이콘의 제작도 더 증가하게 되었다. 이와 더불어 1300년을 전후로 일어난 마지막 비잔틴 미술의 부흥기를 앞서 말한 ‘팔라이올로구스 르네상스 Palaeologan Renaissance’로 부르기도 한다. 이 시기에 콘스탄티노플에서 제작된 작품들뿐만 아니라 동방정교회 세계에서 전해 내려온 이미지들을 통해 발견되는 가장 두드러진 전형적 특징은 입체감을 띤 볼륨 있는 인물 형상이다. 즉 실체감이 느껴지는 인물묘사는 기존의 비잔틴 미술과 비교할 때 사실주의를 적극 반영한 것으로 해석할 수 있다.

특히 양식적으로 중량감이 느껴지고 장대한 모습을 반영하는 경향이 현저한데, 이는 개인 성인을 묘사한 예에서 쉽게 찾아볼 수 있다. <복음서를 든 마태오>(c.1295)(도판10)에서 반 측면 전신상으로 표현된 마태는 왼손에 자신의 책을 든 채 오른발로 걸음을 옮기며 화면 오른쪽을 향하고 있다. 갈색이 도는 그의 어두운 안색에는 빛이 명멸하고, 주름이 풍성한 의복은 매우 생생하며, 전반적인 색채는 따뜻함과 조화로움을 발산한다. 정확한 외곽선과 얼굴 뺨의 하이라이트 또한 팔라이올로구스 양식의 대표적인 특징 가운데 하나이다. 인물의 드로잉은 인체 해부학에 대한 화가의 지식을 드러내고 있어서, 그 움직임이 옷 주름 밑으로 느껴지는 듯하다. 특히 마태의 입체적인 허리 부분에 떨어지는 밝은 하이라이트는 14세기 전반 콘스탄티노플에서 제작된 것으로 알려진 양면 이콘화 <십자가 책형>의 화면 오른쪽에 보이는 복음사가 요한의 모습과도 매우 유사하다. (도판11, 12)

이렇게 생동감이 느껴지고 양감이 강조된 인물묘사는 팔라이올로구스 양식의 특징으로서, 15세기로 접어들면서 더욱 인간적인, 휴머니즘을 바탕으로 한층 풍부해진 세부묘사에서의 감각이 돋보이는 방향으로 전개된다. 이른바 휴머니즘적 양식이라는 것을 일찍이 선취한 예로 12세기 작품 <블라디미르의 성모The Virgin of Vladimir>(도판 13)를 종종 손꼽지만 다음에

살펴볼 이콘화들에서 엿보이는 풍부해진 세부묘사, 화려한 의상과 다채로운 장식에 대한 관심은 좀 더 새로운 감각의 대두라고 할 수 있겠다.

15세기 전반에 후기 비잔틴 화가로 활동했으며 이후 번영하게 될 크레타 이콘화의 선구자로 평가받는 안겔로스 아코탄토스 Angelos Akotantos의 작품으로 여겨지는<sup>79)</sup> <성 드미트리우스>(c.1500)(도판14) 이콘은 군인 성인의 전신상 가운데 동시대의 일반적인 도상이나 양식을 대표하는 작품이다. 드미트리우스 성인의 얼굴 표현방식은 14세기 팔라이올로구스 시대의 이콘화로부터 물려받은 정확하고 곧은 선을 사용하였는데, 동시대 콘스탄티노플에서 제작된 것으로 알려진 <천사장 미가엘 Icon of the Archangel Michael in a gold field>(도15) 이콘화의 얼굴과 닮은 표현방식이다. 이 작품의 가장 뚜렷한 특징은 전신상이며 정면을 바라보는 군인 성인을 등장시키는 팔라이올로구스 시대의 도상에 동시대 이탈리아 회화를 상기시키는 양식적 세부들을 균형 잡히게 조합한 점이다. 그 결과 이 작품 속의 드미트리우스는 비잔틴 성인들의 영성(靈性 spirituality)을 포기하지 않은 동시에 살아있는 인간 존재의 실제성이 함축된 성인으로 표현되었다. 군인성인이 후광을 쓰고 초월적인 황금색 배경에 등장하였음에도 불구하고 오른 쪽 어깨의 단추들, 칼, 칼집, 부드러운 부츠 등의 세부묘사는 인물의 구체적인 ‘인간성’이라는 느낌을 주는 데 기여하고 있다.

양식적으로 이와 유사한 결합은 초기 크레타의 다폭 제단화의 재현에서도 종종 발견된다. 그리고 이와 같은 이유로 안겔로스의 이콘은 팔라이올로구스 양식의 전형을 보여주는 한편, 15세기 전반 번영하기 시작하는 크레타 회화의 첫 번째 양상을 드러내는 작품으로도 평가된다. 반면 세련되고 부드

---

79) 안겔로스는 크레타 섬의 그리스 정교회 수도원의 이콘을 다수 제작했다. 1457년 등록된 유언장의 기록(Venice, Archv Stato)을 통해 처음 알려졌기 때문에 1457년 이전에 사망한 것으로 생각된다. 동시대 작품으로 이 이콘과 매우 유사하며 더 생동감이 느껴지는 안겔로스의 작품<St. Theodore the Trio>과 비교해 볼 때 <성 드미트리우스> 역시 그의 작품으로 추정되고 있다.

러운 회화방식의 형태들은 국제 고딕양식의 요소를 차용한 것이기도 하다.<sup>80)</sup>

비잔틴 제국은 1453년 콘스탄티노플의 함락으로 멸망하고 큰 전환기를 겪게 되지만, 이콘화의 경우에는 이후에도 크레타를 중심으로 그 영향력을 유지하면서 지속적으로 발전해 나갔다. 이때에 결정적인 역할을 한 것은 당시 여러 지역을 떠돌아다니다 크레타에 정착하게 된 순회화가들 peripatetic artists이었다. 14세기와 15세기 동안 콘스탄티노플에서 크레타 섬으로 온 니콜라스 필란트로페노스 Nicholas Philanthropenos(1396-1435), 알렉시오스 아포카우코스 Alexios Apokaukos, 마누엘과 요한 포카스 Phokas 형제(15세기 전반)등의 화가들은 팔라이올로구스 양식의 회화를 가지고 이 섬으로 왔고 이후 크레타에 머물면서 대량의 작품들을 제작했다. <sup>81)</sup>

2장에서 언급한 바와 같이 크레타는 13세기 초 이래로 베네치아 령이었다.(1211-1669) 베네치아는 초기에는 콘스탄티노플과의 무역관계를 통해 그 후에는 동방 지중해의 크레타 섬이나 사이프러스 섬을 식민지로 통치하였다. 그리고 15세기 콘스탄티노플 함락 후에는 그리스 이주자를 위한 피난처로서 동방 그리스 문화와 서방 라틴 문화 사이의 중개인 역할을 해왔다. 이러한 베네치아의 지배하에 있었던 크레타 섬은 영토의 크기, 경제적 부, 예술적 활동 면에서 정복지 가운데 가장 주목받는 동방정교회의 근거지였다. 이곳에서 라틴 교회<sup>82)</sup>가 세워지는 한편 동방정교회의 설립과 장식 또한 꾸준히 이루어지고 있었다는 사실은<sup>83)</sup> 일찍이 서방세계의 영향을 받아왔던 크레타에서 여전히 비잔틴 양식의 명맥이 이어지고 있었음을 말해준다.

80) Helen C. Evans(ed), *Byzantium*, pp.202-203.

81) Maria Georgopoulou, "Venice and the Byzantine Sphere", Helen C. Evans(ed), *Byzantium*, pp.491-492.

82) 예를 들어 The Ducal Church of Saint Mark 와 The Dominican Church of Saint Peter the Martyr 등이 당시 칸디아에 세워졌다.

83) 크레타의 도시 가운데 14세기 칸디아에는 50여개 이상의 동방정교회가 존재했으며, 이 숫자는 베네치아 말기에 이르러서는 100여개로 늘어났다.

콘스탄티노플 함락 이후로 이루어진 화가들의 유입은 지속되었고 이러한 분위기와 더불어 베네치아령 가운데 가장 중요한 예술의 중심지로 떠오르게 된 크레타는 17세기 중반에 이르기까지 그 번영을 이어나간다.

한 기록에 의하면 1453년에서 1500년 사이 칸디아의 15,000명의 인구 가운데 120 명 내지 130 명의 화가들이 체류하고 있었다고 전해지고 있다.<sup>84)</sup> 이들은 ‘성 누가’ 길드로 조직되었고 대부분 이콘화를 제작하던 화가들로서 숙련된 솜씨와 작품의 높은 수준으로 인해, 아토스 산Mt.Athos, 시나이 Sinai, 파트모스Patmos등의 동방정교회 중심지를 비롯하여 펠로폰네소스 반도의 도시들과 달마티아 해안 섬들까지 점차 그 명성이 빠르게 퍼져나갔다. 때문에 그리스 본토 내의 교회, 수도원, 학원뿐만 아니라 베네치아 공화국을 비롯한 서유럽세계와 지중해 등 광범위한 지역으로부터 주문이 들어왔다. 이러한 분위기 속에서 크레타 섬에는 활발한 미술시장이 형성되기에 이르렀고 이 가운데서도 수도이자 엘 그레코의 출신지인 칸디아는 그 중추 역할을 하였다. 당시 여러 가지 크기의 이콘이 제작되었고 특히 소지 가능한 이콘portable Icon은 그 경편함과 상대적으로 낮은 가격으로 인해 개인 주문자들의 활발한 주문 또한 이끌어냈다.

그러나 무엇보다도 크레타 이콘화가 번영하게 된 가장 큰 역할은 바로 당대 화가들의 숙련된 솜씨와 능력에 기인한다. 비잔틴 미술의 유산인 팔라이올로구스 양식의 테크닉에 정통한 화가들은 당시 이탈리아 회화의 양식과 도상까지 섭렵하고 있었다. 실제로 크레타 섬의 화가들은 13세기 이후 이 섬에 체류하며 작품을 제작했던 이탈리아 화가들의 작품을 통해 서방세계의 미술과 접하기 시작했고 이후 15세기 말에 이르러서는 베네치아로 간 그리스 이민자들에 의해 그 교류가 더욱 촉진되는 등 이탈리아의 도시들과 직접 교류하기도 하였다. 칸디아의 카톨릭 교회와 수도원에서 작업했던 이

---

84) Helen C. Evans(ed), *Byzantium*,p.492.

탈리아 화가들의 작품의 한 예로, 성 프란체스코 수도원은 베네치아 화가 조반니 벨리니 Giovanni Bellini(1430년경-1516)와 팔마 베키오 Palma Vecchio(1480-1528)의 작품을 소유하고 있었다.<sup>85)</sup> 이러한 서양 회화들은 크레타 내의 부르주아 베네치아인과 칸디아 귀족들의 저택뿐만 아니라 일반 개인의 저택에서도 발견되고 있어<sup>86)</sup> 크레타의 일반 대중들에게까지 서양회화가 널리 퍼져있었음을 알 수 있다.

이렇게 서방미술과 이미 친숙했던 크레타 화가들은 광범위한 지역의 주문자의 다양한 요구와 취향에 부응하기 위해 절충적인 양식을 채택하게 된다. 그들은 엄격한 외곽선, 어두운 혈색의 인체 모델링, 얼굴 뺨의 짙은 하이라이트, 밝게 채색된 의상, 기하학적으로 처리된 주름 등 팔라이올로구스 양식을 충실하게 따르면서도 여기에 원근법, 사실적인 세부묘사 등 14세기부터 16세기에 이르는 이탈리아 미술의 요소들을 결합시켰다.<sup>87)</sup>

당시 크레타 화단이 서양미술에 개방적인 태도를 취한 예는 16세기 전반기에 활동한 화가이자 수도승으로, ‘크레타인 테오파니스 Theophanis the Cretan’ 라는 별명으로 더 많이 알려진 테오파니스 스트렐리차스-바타스 Theophanis Strelitzas-Bathas의 작품을 통해 쉽게 알 수 있다.<sup>88)</sup> 16세기

85) G.Gerola, 'Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia', *Attidell'I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiai*, Rovereto, serie III, vol.IV,fascicles II-IV,1903,pp.7-8,p.17.

86) Nikolaos M. Panagiotakis, 'Erevnai en Vnetia'[Investigations in Venice], in *Thesaurismata*, V,1968,p.54. 더불어 14세기부터 17세기 사이 칸디아에, 이탈리아화가들이 사용하던 시설물(설립물)이 세워졌다는 산발적 진술 또한 존재한다.

87) 이 시기 활동한 크레타 화가들은 앙겔로스 아코탄토스 Angelos Akotantos, 안드레아스 리초스 Andreas Ritzos, 니콜라오스 리초스 Nikolaos Ritzos, 니콜라오스 차푸리스 Nikolaos Tzaphouris, 안드레아스 파비아스 Andreas Paviias 등 15세기의 화가들과 에우프로시노스 Euphrosinos, 테오파니스 Theophanis, 미카엘 다마스키노스 Michael Damaskinos, 게오르기오스 클론차스 Georgios Klontzas 등 16세기의 화가들의 이름과 작품이 전해진다.

88) 그는 아토스 산의 주요한 교회장식을 위해 초청된 바 있는 화가로서 라브라Lavra수도원과 스타브로니키타Stavronikita수도원 등에는 테오파니스의 작품으로 여겨지는 이콘이 많이 전해진다.

전반기 크레타 화단의 대표적 인물이자 엘 그레코의 전조로서 테오파니스를 언급하는 것은, 그가 15세기의 비잔틴 전통을 이어나가면서 경우에 따라서는 서양미술의 요소들을 창의적으로 작품에 적용한 혁신적인 작품을 제작하여 이후 자신을 계승한 크레타 화가들에게 하나의 모범이자 본보기가 되었던 인물이기 때문이다. 그의 작품으로 추정되는 이콘 <그리스도의 탄생Nativity>(도판16)에는 그리스도가 누운 구유 앞에 무릎을 꿇고 교차한 두 손을 가슴에 모은 성모가 등장한다. 이러한 인물은 서양미술에서 일반적이었던 표현으로, 테오파니스는 이탈리아 화가 조반니 벨리니와 마르칸토니오 레이몬디Marcantonio Raimondi(c1480-1534)의 작품에 대해서도 알고 있었다고 전해진다. 전술한 작품을 비롯하여 같은 수도원에 그려진 <그리스도의 승천>(도판17)은 테오파니스가 색채의 사용에 있어서도 쇄신을 이루었음을 보여준다. <그리스도의 승천>은 붉은색과 밝은 노란색 배경이 이루는 대조적인 의상과 그 강렬함으로 인해 표현적인 느낌을 전달하는데 바로 이러한 부분이 본고에서 주목하고자 한 면이다.

엘 그레코의 앞 세대이자 동시대를 대표하는 테오파니스의 작품들은 이콘의 종교적인 기능인 영성을 강조했다. 동시에 풍부한 색채와 상세한 구성이 특징인 크레타 이콘의 성격을 대변하는 작품들이다.

## (2) 엘 그레코의 비잔틴 요소와 전개

13세기 이래 베네치아는 비잔티움과 서유럽 사이의 상업과 문화교류의 교두보였다. 이 도시는 이미 살펴본 것처럼 크레타 섬의 화가들에게 이탈리아 미술이 전파된 경로였을 뿐만 아니라 거꾸로 비잔틴 미술이 가장 집중적이고 직접적으로 유입된 지역이기도 했다. 따라서 이러한 지정학적 배경에서 형성된 베네치아 미술의 회화적인 양식 역시 비잔티움의 예술적 전통에 일부 기인한 것이라고 할 수 있으며 이러한 양상은 18세기까지 지속된다.<sup>89)</sup>

앞 절에서 살펴보았듯이 엘 그레코가 화가로서 성장한 크레타는 베네치아와 예술적인 면에서 오랜 기간 영향을 주고받은 곳이었다. 따라서 1567년에 베네치아로 이주할 당시, 그는 이미 이탈리아 미술에 대한 정보와 지식을 어느 정도 갖추고 있었을 것으로 생각된다. 역시 앞에서 논의한 바, 그의 크레타 시기 작품인 <성모의 임종><sup>90)</sup>은 이러한 사실을 확인시켜주는 예로서 이탈리아 르네상스 미술 특유의 감각을 담고 있다.

그럼에도 불구하고 엘 그레코가 베네치아 시기에 제작한 작품 <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>(c.1567)(도판19)는 비잔틴 미술에서 베네치아 미술로 전환하는 시기의 과도기적이고 서툰 모습을 고스란히 보여주고 있어 당시까지 그가 성상화의 양식에서 완전히 탈피하지 못했음을 말해준다. 이 작품은 총 세 점이 남아있는 그의 <장님을 치유하는 그리스도> 가운데 가장 처음 제작된 것으로 아마도 베네치아 도착 직후 그려진 것으로 보인다. 화면에는 좌측에 무릎 꿇고 앉은 장님과 팔을 뻗어 그를 치유하는 그리스도 이야기를 중심으로 주변 인물들과 건축적인 배경이 펼쳐진다. 인물들을 좌우 양측에 배치한 구성, 전경의 개 한 마리와 짐 꾸러미로부터 시작되어 중앙에 난 길을 따라 화면 깊은 곳에 이르는 원근법적인 공간은 틴토레토의 작품 <제자들의 발을 씻는 그리스도 Christ washing the Apostles' Feet>(도판20)에서 차용한 것이다.<sup>91)</sup>

이 작품에 보이는 과도기적 모습은 크게 두 가지로 지적할 수 있다. 첫째, 합리적인 원근법 구성과 과학적 투시 방법에 있어 엘 그레코가 아직은 초보적인 수준에 그쳤음을 알 수 있다. 틴토레토의 작품을 본받아 원근법을 적용하고자 한 의도가 엿보이긴 하나, 화면 중앙에 등장한 두 인물의 부자연스러운 크기와 배치만 보더라도 일관된 공간구성에 실패하고 있음을 알

---

89) 존 스티어, 『베네치아 미술』, 정은진 역, 시공사, 서울, 2003, 12쪽.

90) 이 그림에 대한 자세한 분석은 2장 1절 참조.

91) David Davies(ed), *El Greco*, 2003, p.80.

수 있다. 둘째, 이 작품에 지배적인 황금 색조는 그가 비잔틴 미술로 훈련 받았던 화가라는 사실을 상기하게 하며, 후에 제작되는 <장님을 치유하는 그리스도> 두 점과 달리 패널 위에 그려졌다는 점 역시 엘 그레코가 아직까지 캔버스의 사용에 미숙하였을 가능성을 시사한다. 크레타에서 이콘을 제작할 당시 나무 패널과 템페라로 작업했던 그가 베네치아로 이주한 후 유화를 사용하기 시작했을 것으로 추정되고 있기 때문이다.

그러나 그가 베네치아 르네상스 미술을 이해하고 적용하는 데에 그리 많은 시간이 소요되지는 않은 것으로 보인다. 1570년 경 제작된 <장님을 치유하는 그리스도>는 전작과 비교해 베네치아 미술에 더욱 근접한 엘 그레코의 양식을 보여준다. 특히 이 작품이 한동안 토티레토의 것으로 잘못 알려졌었다는 사실은<sup>92)</sup> 그가 새로운 양식에 얼마나 탁월하게 적응하고 있었는지를 반증한다.

이후 로마로 이주하면서 그는 보다 다양한 전성기 르네상스와 매너리즘 미술을 본격적으로 접하게 된다. 16세기 중·후반의 매너리즘과 미켈란젤로의 영향은 이미 본문 2장 1절에서 언급한 바 있다.

엘 그레코의 작업방식에서 괄목할 만한 변화가 목격되는 것은 1577년에 토티레토에 정착한 후 화가로서 입지를 굳히게 되는 1580년대 중반부터이다. 베네치아와 로마를 거치면서 당대의 미술을 적극적으로 탐구하고 자신의 작품 속에 직접 반영했던 엘 그레코는 후기 작품으로 발전하는 동안 자신만의 독창적인 양식을 확립해 나간다. 즉 자연주의적 요소들을 점차 포기하고 정신성에 집중하며 추상적인 양식으로 변모하게 되는데, 이러한 의도는 빛으로부터 어두운 공간까지의 이행을 뚜렷하게 구분하거나 점차 이차원적으로 늘어난 다소 여윈 형상의 인물들을 통해 읽을 수 있다.<sup>93)</sup> 다음 장에서

---

92) 이 작품은 19세기에 토티레토의 작품으로 생각되다가 20세기 중반에서야 그레코의 작품으로 밝혀졌다.

93) 이러한 인물형상의 몇 가지 전형은 그의 후기작품을 통해 반복적으로 등장한다. 엘 그

논의할 작품<오르가스 백작의 매장>(도판25)과 <십자가 책형>(도판26)은 그가 르네상스미술의 원칙이나 매너리즘의 형식주의로부터 일부 벗어나고 있음을 보여주는 대표적인 작품들이다.

연구 초기에 엘 그레코가 단순히 매너리즘 화가로 분류되거나 편향된 평가를 받았던 가장 큰 이유는 그의 화면에서 일차적으로 부각되는 ‘형태의 왜곡’에서 비롯된 것이었다. 그러나 그의 후기 작품 속에서 길게 늘어난 인물들의 모습은 일종의 비물질화의 과정을 담고 있는 것으로, 매너리스트들이 추구했던 인물형상과는 다소 상이한 미학적 맥락을 가진다. <부활>(도판27)이나 <그리스도의 세례>(도판28)에 등장하는, 기체와 같이 부유하는 인물과 천사들을 통해 알 수 있듯이 엘 그레코의 의도는 물리적인 신체가 아니라 영혼과 정신으로 형성된 신체를 재현하는 데 있었다.<sup>94)</sup> 인물뿐만 아니라 배경을 이루는 공간의 문제에서도 그는 상징적인 접근을 시도했다. 전술한 두 작품 외에도 <오르가스 백작의 매장>(도판25)과 <십자가 책형>(도판26)등 그의 후기 작품 가운데 빈번히 등장하는 어두운 배경은 구체적으로 정의되지 않은 채 종종 비어있는 것처럼 묘사되어 있다. 이것은 통일성이 해체되고 서로 다른 기준으로 정의된 공간인 매너리즘의 한 표현으로 이해할 수도 있을 것이다. 그러나 엘 그레코의 작품 속의 배경공간은 빛과 어두움은 존재하지만 밤과 낮이라는 시간은 존재하지 않는 상징적인 공간의 의미가 더 부각된 것으로 해석된다.

이렇듯 자연주의적 재현에서 이탈하여 정신적인 세계로 눈을 돌리게 된

---

레코가 작품 제작 시 실제 모델을 보고 작업했다는 기록은 없으나, 그의 사후 나온 (2장 3절에서 언급한) 재산목록 중 회반죽, 점토, 밀랍으로 된 50여점의 모형이 기록되어 있었다. 파체코의 기록 또한 이것을 뒷받침해 주는데, 그는 엘 그레코를 방문했을 때 화가가 자신의 작품에 사용했던 점토 모델들을 보여주었다고 기록하였다.

94) D.Davies, "The Ascent of the Mind to God: El Greco's Religious Imagery and Spiritual Reform in Spain", Álvarez Lopera, José (ed), *El Greco : Identity and Transformation*, Skira, 1999, p.210.

엘 그레코의 변화 양상에 대하여, 데이비스는 그가 종교적이고 신성한 주제를 재현할 때 직사(直寫)적인 해석을 거부했으며 이는 그림의 도상과 양식에 대한 정신성을 강조하기 위한 것이었다고 언급한 바 있다.<sup>95)</sup>

엘 그레코만의 방식으로 변형된 형태와 공간의 문제와 더불어 본고에서 주목하고자 하는 또 다른 요소는 화면에 적용된 색채와 빛이다. <수태고지>(1596-1600)(도판29)에 등장하는 천사들은 전형적으로 길게 늘어나 유동적 느낌을 주는 몸에 투명한 푸른색, 진홍색(crimson), 노란색이 혼합된 초록색 의상들을 걸치고 나타나 진회색과 푸른색으로 처리된 배경의 빈 공간 속에서 더욱 밝게 보인다. 이 순수하면서도 강렬한 색채들은 마치 화면 속에서 진동하듯이 빛을 발산하고 있는데 자연주의적인 기준에서 보자면 여기에서의 빛과 색채는 거의 왜곡된 것이라 할 수 있겠다. 같은 주제로 그가 로마에 체류하던 시기에 그린 것으로 알려진 <수태고지>(c.1576)(도판30)와 비교하면 후기작품에서 도달한 엘 그레코의 양식상 변화의 추이를 한 눈에 볼 수 있다. 전작이 이탈리아 미술 양식에 충실한 조화로운 색채감각으로 그려졌으며 배경의 설정이 확실한데 반해, 후기 작품 <수태고지>의 배경은 더 어두워졌고 그 속에서 밝게 빛나는 의상들은 강렬한 색상으로 인해 더욱 두드러져 보인다.

만년의 작품 <무염시대의 마리아>(1608-13)(도판31)역시 밝은 푸른색, 빨간색, 노란색을 병치시켜 눈부실 만큼 번쩍거리는 효과가 더욱 강화되었다. 강렬한 빛을 받은 인물들 역시 눈부시고 압도적인 느낌을 발산하고 있는데 길이가 3m가 넘는 작품의 크기로 인해 형상들의 양감이 오히려 더욱 희박해졌다.

엘 그레코의 색채에 관해 주목하는 가장 큰 이유는 물론 이것이 우리가 자연에서 찾아볼 수 없는 초월적이고도 신비한 색이기 때문이다. 후기 작품

---

95) Álvarez Lopera, José (ed), p.187.

에서 신비로운 요소로 작용하는 색채는 이미 비교해 보았듯이 자연의 빛과 회화적인 색채를 표현한 베네치아 르네상스 미술과는 다른 색채로서 엘 그레코가 정신세계의 구현으로 전향하고 있음을 보여주는 예이다.

한편 신비한 색채만큼이나 엘 그레코 작품의 차별성을 강조하는 요소는 바로 빛의 묘사이다. 그의 후기 작품에서 인지되는 빛은 화면에 따듯한 색조를 부여하거나 형상의 그림자를 만들어 내는 자연의 빛이 아니었다. <무염시대의 마리아>(도판31), <수태고지>(도판29), <목자들의 경배>(도판32)에서 보이는 빛은 백열광처럼 빛나거나 단속적이며 창백한 흰색을 띤 빛이다. 순수하게 빛나는 색채와 진동하는 효과를 내기 위해 병치된 색채들에 의해 보완되고 있다. 이러한 화면에는 로마나 피렌체 매너리즘에서처럼 짜여진 듯한 색채shot colour를 인위적인 운율로 전달하려는 시도는 보이지 않는다. 또한 색의 모델링을 통해 공간 속에 존재하는 형상의 시각적 환영을 전달하고자 했던 티치아노의 후기 작품과도 그 성격이 다르다고 할 수 있다.<sup>96)</sup> 오히려 위의 작품들에서 발산되는 빛은 각 작품들의 종교적인 주제만큼이나 신성하게 느껴지고 정신적인 내면의 빛으로 받아들여진다.

로버트 바이런은 이러한 엘 그레코의 색채와 빛에 대하여, 그의 작품에 ‘차가운 느낌이고 전적으로 자족적인 광휘(the cold and entirely self-contained luminosity)’가 존재한다는 사실이 서유럽 화가들과 그를 가장 명백히 구별하게 하며 바로 이러한 요소가 비잔틴 전조들과 엘 그레코를 이어주는 중요한 부분이라고 분석했다.<sup>97)</sup> 그의 지적은 엘 그레코가 표현한 빛의 원천이 바로 비잔틴 미술에 내재하는 특징과 동일선상에 있음을 시사한다. 이러한 바이런의 주장에 대한 확장이 될 수도 있겠거니와, 엘 그레코에게 자신의 정체성과 정신적인 근원지인 그리스 정신이 평생 동안 단

---

96) David Davies(ed), *El Greco*, 2003, p.55.

97) Robert Byron, "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture.", *The Burlington Magazine*, 55, no.319, 1929, p.172.

절되지 않았다는 맥락에서 그의 후기 작품 속에 적용된 색채와 빛의 근원을 비잔틴 미술의 정신적인 면에서 일부 비롯된 것으로 볼 수 있을 것이다.

비잔틴 미술의 가장 큰 목적은 물론 신앙의 표현이었다. 따라서 현세를 초월하여 비물질적이고 영적인 세계를 가시화하기 위한 수단으로 화려한 색채가 사용되었다. 특히 젊은 시절 정상화가였던 엘 그레코는 단순한 재현을 넘어 '진실한 이미지'로 인식되었던 이콘화의 초자연적인 힘을 늘 기억하고 있었을 것이다. 그러므로 엘 그레코의 후기 작품에서 드러나는 비잔틴적 요소 또한 형식적인 면에 직접적으로 나타나기 보다는 빛과 색채의 강한 표현주의적 요소로 내면화되어 나타난 정신적인 면으로 논의되어야 할 것이다. 그는 자신의 후기 작품에서 그동안 실험하고 연구해 온 양식을 종합하는 동시에 이보다 한 단계 더 전진하여 독자적인 양식을 확립하기에 이르렀다. 이것은 비물질화되고 점차 이상화된 형태, 내재된 것을 발산하는 듯한 빛나는 색채, 초월적이고 신성한 빛을 기용한 화면을 통해 구현되었다. 그리고 이 과정에서 정신적인 안내자 역할을 한 것이 바로 비잔틴 회화의 정신세계였다고 볼 수 있겠다.

여기서 간과하지 말아야 할 것은 엘 그레코의 신비로운 색채와 빛이 이른바 신비주의 화가들과 다르게 해석되어야 한다는 사실이다. 실제로 그가 톨레도에서 제작한 대부분의 작품은 종교화였으며 그 주제는 주문자가 원하는 성서와 성인전등에서 유래한 것이었다. 이것은 화가 개인의 신비한 경험과는 무관한 것이다. 더불어 이 종교화들은 동시대 스페인에서 충실히 따르고 있던 트리엔트공의회 규정에서도 벗어나지 않은 것이었다.

그럼에도 불구하고 엘 그레코가 이러한 종교 주제의 작품들을 제작하면서 한편으로는 형태, 색채, 빛을 변형하여 자신만의 화풍을 발전시켜 나갈 수 있었다는 사실은, 그가 주제 문제에 있어서는 주문자의 의도를 충실하게 따르면서도 양식적인 문제에서는 독자적인 표현을 구축해 나갔던 조화로운

노선을 추구하는 화가였음을 입증해 준다.

한편 그의 후기작품에서 나타나는 양식적 변화는 동시대 신플라톤주의의 영향 또한 배제할 수 없다. 일부 학자들은 엘 그레코 후기 작품의 인물들이 각자가 지닌 고유한 빛을 전달하거나 혹은 보이지 않는 원천으로부터 퍼지는 빛을 반영하고 있다는 점에 주목하여 이러한 비전통적인 변모는 반자연주의 그리고 추상적인 양식을 끊임없이 연구한 결과로 보았다. 그리하여 이것을 기독교의 신플라톤주의적 사고 즉 가시세계의 본질을 결정하는데 도움을 주는 것이 빛이며, 이 빛은 신과 지상에 존재하는 -인류를 포함한- 질서 사이의 전달자 역할을 하고 있다는 이론과 깊은 관련이 있다는 주장이 대두되었다. 98) 그가 빛의 형이상학에 관해 얼마나 깊은 지식을 갖고 있었는지 가늠할 수는 없으나 그가 신플라톤주의 사상에 관해 친숙했다는 증거는 여러 가지가 있다.

그의 개인장서 목록 가운데 플라톤철학과 관련한 책은 보에티우스Boethius의 <철학의 위안>과 위 디오니시우스의 <천상의 위계>가 포함되어 있었다.99) 이미 주지하였듯이 위 디오니시우스의 저서가 포함되어 있다는 것은 그레코가 신플라톤주의의 영향을 받았다는 것 그리고 그가 영성을 이해하는데 이 글이 영향을 주었을 것이라고 추정해 볼 수 있다.

신플라톤주의 사상은 실제적이고 합리적인 미술이론을 요구하던 초기 르네상스 시기에는 그 가치를 지닐 수 없었으나 이후 16세기 후반부터 열렬히 수용되었으며 미술 이론에서 미의 문제에 대한 논쟁에 독특한 성격을 부여

---

98) J. Brown(ed), 1982, p.136.

99) 빛의 형이상학에 대한 위 디오니시우스의 이론은 로마초Giovanni Paolo Lomazzo의 회화론Trattato dell'arte della pittura (1584)에서도 발견되는데, 그는 4권 3장에서 '빛의 세계'를 논의하면서 위 디오니시우스, 피치노, 플라톤주의자들을 언급했다. 그레코의 개인장서에는 'Tratado de la Pintura' 라는 제목의 책이 포함되어 있었는데 학자들은 이 목록을 작성한 그레코의 아들의 실수로 로마초의 회화론이 이와 같이 기록되었다고 보고 있다.

했다.<sup>100)</sup> 이러한 시대적 배경 또한 엘 그레코가 이 사상에 대한 지식을 갖고 있었을 것이라는 추측에 설득력을 부여한다.

위 디오니시우스의 신플라톤주의는 보이는 세계의 뒤에 있는 정신의 진실성을 찾는 모든 대상에 하나의 구조를 제공한 이론이었으며, 위에 전술한 학자들이 빛의 전달자 역할을 강조하였듯이 빛을 매개로 인간은 신을 가까이 느낄 수 있다고 주창하였다. 또한 그가 언급한 형이상학에서의 빛의 유비analogy of light는 ‘미란 신의 용모에서 유출되는 광휘의 ‘반사reflection’ 또는 ‘광선ray’이라는 정의’와 일치하는 것이었다.<sup>101)</sup>

엘 그레코의 작품에서 보이는 순수하고 밝은 빛을 신성한 빛의 발산 emanation과 반사reflection를 상징하고자 의도된 것으로 전제한다면, 그레코가 포착한 빛의 은유는 위 디오니시우스의 이론과 일정부분 상통하는 면이 있다고 볼 수 있을 것이다.<sup>102)</sup>

이상에서 살펴본 바와 같이 그의 후기 작품에서는 비잔틴의 정신세계에서 근원을 찾을 수 있는 초월적이고 추상적이며 반자연주의적인 요소가 존재하며 여기에 당대의 신플라톤주의 사상을 내면화시키고자 한 그레코의 의도가 엿보이기도 한다. 이러한 과정을 거쳐 그는 비잔틴과 그동안 종합해온 양식을 뛰어넘어 만년에 독자적인 양식을 구축할 수 있었고 이런 작품들을 통해 드러난 빛에 의해 더 강렬하게 표현된 색채는 후에 그가 표현주의의 선구자로 언급되는데 결정적인 단서를 제공하기도 하였다.

---

100) 파노프스키, 『이데아』, 마순자 역, 예경, 2005, 49쪽,78쪽.

101) 파노프스키, 『이데아』, 78쪽.

102) David Davies(ed), *El Greco*, 2003, pp.70-71.

#### IV. 후기작품 분석

약 10년에 걸쳐 베네치아와 로마에 머물렀던 엘 그레코는 스페인으로 이주, 1577년 톨레도에 정착한다. 후에 그는 이 도시에 귀화하게 되고<sup>103)</sup> 자신의 말년까지 화가로서 입지를 굳히고 명성을 누리게 된다.

엘 그레코가 도착한 당시 톨레도<sup>104)</sup>에는 이탈리아의 분위기와 달리 학식과 이론을 갖춘 화가 혹은 재능이 넘치는 화가가 거의 부재했다. 비록 필립2세가 1561년 톨레도에서 마드리드로 왕정을 옮겼지만, 이 도시는 17세기 초까지 경제적으로 그리고 문화적으로 번영이 이어졌던 곳이다. 이것은 대성당이 소유한 부와 직물산업이 융성한 덕택으로, 시민들의 시각미술에 대한 관심을 자라나게 하였다. 톨레도의 대중들이 혁신적인 것을 수용하는데 우호적이었음에도 불구하고 당시 화단의 분위기는 16세기말에 유럽 전역에서 나타나기 시작했던 정물화의 대두<sup>105)</sup>를 제외하면 엘 그레코의 경쟁상대나 비교대상이 없었다 해도 과언이 아니었다.<sup>106)</sup> 그는 점차 그 도시의 종교 정

103) 공식적으로는 1589년으로 전해진다.

104) 16세기의 톨레도는 빛나는 과거, 번영하는 현재, 불확실한 미래의 도시였다. 당시 스페인교회의 본체인 장소로 트레트공의회(1545)의 법령을 가장 강력하게 따르고 있었던 곳 중 하나다. 과거에는 한때 영광을 누렸던 옛 왕국인 Castile(카스티야)의 성직중심지로서 전통적 역할을 해왔던 도시로, 기독교 시대 초기 이후 5-7세기경 종교회의가 열린 후 스페인 카톨릭의 중심지로 떠오르기 시작했다. 6세기 이후로는 정치적 중요성이 부가되었고, 7세기에는 톨레도의 대주교관구가 스페인의 '제1의 see(주교관할구)'가 되기에 이른다. 이러한 도시의 기독교사가 잠시 중단된 것은 712년으로, 이슬람교도들에게 정복당해 373년 동안 무어인들의 통치하에 있게 된다. 이에 대한 재정복은 1085년 이루어졌는데 알폰소 6세가 톨레도를 다시 수도로 삼고 '황제의 도시'란 이름 수여한 후 이것이 오늘날까지 이어지고 있다. 16세기에 이르러 이곳은 스페인에서 가장 부유할 뿐만 아니라 전 기독교국 가운데 가장 부유한 관할구 중 하나였다.

105) 톨레도의 추기경이자 대주교인 Garcia de Loaysa Giron은 상당수의 정물화를 소유하고 있었는데, 1599년 그의 사후 자신의 컬렉션 중 여러 품목을 차지하고 있었다.

106) 당시 톨레도에서 활동하던 화가들 중 Luis de Velasco, Hernando de Avila는 그 기록은 전해지나, 그들은 성당이나 성직자에게 고용된 평범한 2류 화가였다. 유능한 화가로 전해지는 프라도 Blas de Prado(ca.1545-99)는 당시 색다른 정물화를 그렸던 화가로 언급되지만 그 역시 오늘날 전해지는 작품은 없다. 그러나 그의 제자로 추측되는 살체스코탄 Sanchez Cotan(1560-1627)은 정물화 장르에서 가장 뛰어났던 인물로 유일하게 톨레도에서 두각을 나타내기도 하였다. 톨레도에 더 참신한 화가가 등장한 것은 1611년에 이

치적으로 유력한 인물들과 교류하며 화가로서의 위치를 확고히 해나갔다. 톨레도에서 엘 그레코와 친분이 있었던 인물들은 그의 대규모 작업을 가능하게 하고 그가 재능을 발휘할 수 있도록 후원인이 되어 주었다.

앞 절에서 언급했던 <그리스도의 옷을 벗김>(도판7)을 비롯하여, 톨레도 시기에 제작한 <오르가스 백작의 매장>(1586-88)(도판25), <십자가 책형>(도판 50,56)등의 작품에는 비잔틴 미술의 규정된 장면이나 그 도상을 상기시키는 특징들이 보인다. 물론 그의 후기작품들에는 매너리즘과 반종교개혁의 교리 등 동시대 미술의 특징이 공존하고 종합되어 있는 것 또한 사실이나, 본 장에서는 비잔틴 미술의 근거를 중심으로 다음의 작품을 논의해보고자 한다.

### 1. <그리스도의 옷을 벗김 Disrobing of Christ ><sup>107)</sup> (도판7)

‘그리스도의 옷을 벗김’은 중세 이후 화가들의 작품에서는 거의 재현되지

---

르러서이다. 마이노Juan Bautista Maino(1580-1641)는 카라바지오와 카라치의 영향을 받은 인물로, 그는 후에 엘 그레코의 구성과 인물비례를 인용하면서도 이를 자신만의 사실적인 언어로 해석하는 작품을 남기기도 했으나(<선한목자에 대한 경배>1620) 그가 톨레도에서 활동을 시작할 무렵, 엘 그레코는 이미 자신의 말년에 접어들고 있었기에 마이노의 출현이 엘 그레코의 명성에 어떠한 영향을 미치지 않는 것으로 추측된다. 그러므로 톨레도에서 새로운 경향의 미술지식을 갖춘 재능있는 화가의 공백을 엘 그레코 홀로 채워나갔다 해도 과언이 아니었다. 당시 톨레도 화단의 이러한 배경은 엘 그레코에게 명성뿐만 아니라 자신의 이론을 자유롭게 추구할 수 있는 기회를 부여한 것으로 추측된다.

107) ‘El Espolio’ 라고도 불리는 이 작품은 작품 가격의 흥정 과정에서 불거진 도상과 관련한 논쟁으로 더 자주 소개된다. 당시 900카라트를 주장하는 그레코와 228카라트를 주장하는 대성당측의 대표자 가르시아 데 로야사기론Garcia de Loaysagiron 사이의 의견차를 해결하기 위해 결국 제3자인 공증인의 중재로 작품 값에 대한 협상이 이루어졌던 것이다. 성당 측에서 작품 값을 낮게 측정할 수밖에 없었던 이유는 당시 스페인에서는 전례가 없었던 구성과 표현에 연유한다. 그리스도의 머리 위로 재현된 군중들의 머리와 성서에 등장하지 않는 왼쪽 하단의 세 명의 마리아가 그것이다. 그로부터 2년 후 그레코가 총350카라트를 받는 조건으로 분쟁이 마무리 되었지만, 이 사건 이후 그레코는 교회당국으로부터 제작 주문을 받지 못하고 개인 후원자의 작품만을 의뢰받게 된다. <그리스도의 옷을 벗김>은 당시 종교적으로 보수적이었던 스페인에서는 받아들여지기 힘든 도상이었다.

않았던 소재이다. 조토의 작품 중 스크로베니 예배실의 그림(도판33)을 그레코의 작품과 비교해 볼 때, 무기를 들고 그리스도의 머리 위를 중심으로 몰려든 군중들의 묘사가 서로 유사해 보이기도 하지만 이 작품의 제목은 <유다의 입맞춤Juda's kiss>으로 알려져 있다. 그레코의 작품은 성난 매도자revilers 무리에 둘러싸인 그리스도의 옷이 벗겨지기 직전의 순간을 재현하고 있는데, 이는 예수의 수난이 시작되는 시점이기도 하다. 수직적이고 밀도 있게 짝 찬 화면의 상부에는 등장인물들의 얼굴이 서로 맞닿을 듯이 겹쳐 있는데 이들 중 몇 명은 17세기 말까지 주로 보병이 사용하던 창 또는 옛날 창기병lancer의 무기를 들고 있다. 이들은 가장 중앙에 위치한 빨간 의복의 그리스도의 얼굴보다 동일하거나 더 높게 배치되었다. 화면의 하단에는 역시 논쟁을 초래한 부분인 세 명의 마리아는 왼편에 그리고 십자가를 준비하는 미켈란젤로풍의 고개 숙인 인물은 오른편에 등장한다.

성당 측에서 이 그림을 허락하지 않고 작품 값을 내리려 한 이유는 그리스도의 머리보다 더 높게 표현된 군중들과 복음서에 등장하지 않는 세 명의 마리아를 인정할 수 없었기 때문이었다.

먼저 ‘세 명의 마리아’ 부분에 관하여는 아즈카라테Azcarate의 주장이 보편적으로 받아들여진다. 그는 이 주제에 대한 엘 그레코의 표현이 동방정교회의 중세 전통에 기원한다고 언급했다. 더불어 그레코가 복음서에도 등장하지 않는 ‘세 명의 마리아’를 화면에 포함시키게 된 출처로서 성인 보나벤투라Saint Bonaventure(1217경-1274)<sup>108)</sup>의 『예수 그리스도의 수난에 관한 명상록 Meditations on the Passion of Jesus Christ』을 꼽았다.<sup>109)</sup> 엘 그

108) 대표적인 중세 신학자로 영적 삶에 관한 책을 여러 권 썼고 프란체스코 수도회의 회칙을 개정했다. 그는 당대의 신학과 철학의 다양한 전통들을 조화시키는 능력을 지닌 인물로 유명했으며 1587년 교회의 교사(박사)seraphic doctor로 공포되었다.

109) José María Azcarate, 'La iconografía de 'El Expolio' del Greco', in *Archivo Español de Arte*, XXVI-II, no.111, 1955, pp.189-197, Jonathan Brown(ed), *El Greco of Toledo*, 1982, p.232 재인용.

레코의 의도가 명백히 밝혀지진 않았으나, 스페인 가톨릭의 중심지였던 톨레도에서 반종교개혁의 관행을 벗어난 이러한 도상은 어느 정도 과격적인 선택이었을 것이다. 아즈카라테는 이 그림이 전시될 성물안치실(제구실 sacristy)이란 공간이, 사제들이 십자가에 못 박힌 그리스도를 상기시키는 매개물들을 준비하던 장소라는 사실과 이 그림의 도상과의 연관성 또한 지적하였다.<sup>110)</sup>

역시 논의의 대상이었던 그림의 상부는 제자의 배신으로 인해 무기를 들고 몰려든 무리에게 억압당하는 그리스도의 드라마를 한층 고조시키는 역할을 한다. 줄지어 겹친 군중의 얼굴들은 동시대의 미술과는 차별화 되는 표현으로서 후기 비잔틴 미술의 전형을 상기시킨다.

로버트 바이런 Robert Byron은 크레타의 화가 조르조Zorzo가 그린 아토스 산 디오니시우스 수도원 소재의 < 배신The Betrayal of Christ>(1547) (도판34)작품을 통해 엘 그레코의 작품과 유사한 근원을 설명했다. 그는 중심 인물을 전면에 배치한 점, 배경에 보이는 창들the spears, 동요하는 군중의 리듬감 등의 세 가지 공통점을 강조하였다. <sup>111)</sup> 이보다 더 이른 시기의 작품으로 12세기 초 제작된 비잔틴 그리스 필사본의 한 장면(도판35)을 살펴보면 리듬감이 결여된 매우 도식적인 그림이지만 배경에 줄지어 집적된 군중들의 표현을 볼 수 있다. 엘 그레코는 서로 다른 주제이지만 분명 이러한 ‘배신’주제의 도상을 염두에 두고 <그리스도의 옷을 벗김>을 제작했을 가능성이 크다.

다음으로 살펴볼 이콘은 아토스 산의 아이비론 수도원Monastery Iviron소재의 <배신The Betrayal of Christ>(약 1535-45)(도판36)으로, 이 작품은

---

110) José María Azcárate, 'La iconografía de 'El Expolio' del Greco' ,Jose Manuel Pita Andrade,"El Greco in Spain", Álvarez Lopera, José (ed), *El Greco : Identity and Transformation*, Skira, 1999,p.137에서 재인용.

111)Robert Byron, "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture.", *The Burlington Magazine*, 55, no.319, 1929, pp.160-165.

테오파니스 스트렐리차스-바타스 Theophanis Strelitzas-Bathas가 그린 것으로 여겨진다. 콘스탄투다키M.Constantoudaki-Kitromilides 의 설명에 따르면 구성상 중심에 있는 그리스도는 바로 왼편의 유다로부터 불에 키스를 받고 있으며 그를 붙잡기 위해 물려든 성직자의 하인들은 팔에 무기를 들고 있다.<sup>112)</sup> 그 뒤로는 오른쪽과 왼쪽 끝으로 날카롭게 깎인 산꼭대기의 바위들이 솟아있다. 화면 가장 왼쪽에서 들어오는 유대인은 햇불을 들었으며 배경의 가장 상단에 불 밝혀진 램프를 들고 있는 인물이 또 한명 보이는 것으로 이야기의 시간적 배경이 어두운 밤임을 알 수 있다. 군집한 등장 인물들은 그레코의 작품과 비교해 보면 그 밀도에서 한층 느슨하게 보이기도 하지만 구성상 화면은 인물들로 가득 차있다. 여기의 오른쪽 하단을 주목해보면, 성난 베드로가 고위 성직자의 하인인 말초스Malchos의 귀를 자르는 이야기가 재현되고 있다. 그림의 주제가 그리스도의 수난으로 변하면서 그레코의 화면에서는 이 오른쪽 하단을 십자가를 준비하는 근육이 강조된 인물이 차지하고 있다.

스트렐리차스-바타스가 그린 이콘과의 비교를 통해 주목하고자 하는 부분은 그리스도의 왼팔을 양손으로 부여잡고 있는 오른쪽 인물이다. 다리의 방향은 자신의 시선과는 반대방향으로 돌리고 있어 그리스도를 잡아 끌어내려는 자세이다. 엘 그레코의 그림에서는 동일한 자리의 인물이 한 손은 그리스도의 어깨 위에, 그리고 나머지 한 손은 그를 포박한 밧줄을 잡고 있는 것으로 표현되었다. 그레코가 수차례 반복한 주제들 가운데 하나인 <그리스도의 옷을 벗김>은 각기 다른 버전으로 그려질 때마다 상부 배경으로 등장하는 군중들의 표현등 약간의 차이를 보이기도 했지만, 전술한 그리스도 오른쪽 인물의 경우에는 그 제스처가 동일하게 유지된다. (도판 37,38)

---

112)Álvarez Lopera, José (ed), *El Greco : Identity and Transformation*, Skira, 1999,pp.330-331.

살펴본 바와 같이 톨레도 대성당은 이 그림을 종교적으로 불경하다는 이유로 거부하고 이례적인 도상으로 치부했다. 이 작품의 구성은 비잔틴 미술 가운데에서 그 전례를 찾아 볼 수 있었다. 그러나 동시에, 이 작품 속에 엘 그레코가 이탈리아에서 답습한 양식이 모두 배제되었다고 단언할 수는 없다. 기념비적인 느낌으로 화면의 중심을 차지한 그리스도는 비잔틴 이콘을 상기시키면서도 그 모델링에 있어 다분히 조각적인데, 화면 오른쪽에 등장한 고개 숙인 인물을 비롯하여 몇몇 등장인물들은 미켈란젤로의 인물형상을 상기시키는 방식으로 묘사되었다.

더 나아가 화면 밖의 사방으로 인물들의 시선이 분산되는 상황은, 그 화면 구성과 주제는 상이하나 폰토르모의 매너리즘을 대표하는 작품인<십자가 강하>(1526-28)(도판39)를 떠올리게 한다. 이 작품에서 서로 얽혀있으면서도 현실적으로 불가능한 공간에 위치한 인물들은 마치 낮이 나간 표정으로 각자 서로 다른 곳으로 시선을 던지고 있다. 그레코의 작품에서도 하늘을 응시하는 그리스도의 시선, 관람자를 향한 왼쪽 갑옷 입은 인물의 시선, 제각기 다른 곳을 향한 군중들의 시선 모두가 사방으로 뻗어나가고 있음을 목격할 수 있다.

이 작품은 비잔틴 이콘의 도상이 적용되었고, 그레코가 훈련한 이탈리아 미술의 면모가 종합된 작품인 동시에 그 화면 구성과 내용면에서 화가의 주관적인 해석이 반영된 것이다.

## 2. <오르가스 백작의 매장The Burial of The Count of Orgaz>(1586-88)(도판25)

산토 도밍고 엘 안티구오Santo Domingo el Antiguo의 제단화로 제작된 <성 삼위일체Trinity>(도판23)와 <부활Resurrection>(도판41)은 엘 그레코가 톨레도에 도착한 직후인 1577년에 착수하여 1579년에 완성된 것이다. 이 작품들은 조각적인 인물의 형태면에서는 미켈란젤로의 영향을, 화면에 적용된 필법면에서는 베네치아 미술 양식의 영향을 반영하고 있는 전형적인 예이다. 또한 표현성이 강한 색채를 대비시키는 엘 그레코 특유의 표현방식이 점차 두드러지게 나타나고 있어, 당시 화가의 팔레트palette를 지배하는 색상이 비잔틴 미술과 베네치아 미술을 융합한 것임을 시사한다. 그레코는 톨레도 정착 이후 중기로 접어들면서 자신만의 양식을 구현하기 위해 노력한 흔적이 엿보이는 이러한 복합적인 양식의 작품을 여러 점 선보인다.

이어 약 10년 후에 제작된 <오르가스 백작의 매장>(1586-88)에서는 또 다른 변화가 나타난다. 그림 상단부에 등장한 그리스도가 더 이상 미켈란젤로의 영향을 상기시키지도 않을뿐더러 더 나아가 화가가 주관적으로 개입한 부분을 드러내며 주제문제에 대한 원문 그대로의 해석을 거부하는 등 그레코가 정신세계의 중요성을 추구하는 모습이 목격되기 때문이다. 이 작품을 톨레도 정착기 이후 그레코가 자신만의 고유한 양식을 확립하는 전환점으로 간주한 이유도 여기에 있다.

산토 토메Santo Tomé교구의 사제 안드레스 누네스Andrés Nuñez는 교구 대주교 의회의 승인을 받아 엘 그레코에게 한 작품을 의뢰했다.<sup>113)</sup> 이 작품은 1323년 사망한 오르가스 백작The Count of Orgaz 곧 곤잘레스 루이스Don González de Ruiz의 장례식 장면을 재현한다.<sup>114)</sup> 성 아우구스티누스St.

---

113) 제작 의뢰는 1584년에 이루어지고 후에 작품의 계약은 1586년 3월 18일 체결된다.

Augustine를 섬기는 툴레도의 한 수도원 신축을 후원했던 오르가즈 백작의 자비심에 대한 보답으로, 그의 장례식이 치러지는 가운데 성 스테파노스St. Stephen와 성 아우구스티누스가 나타나 백작의 시신을 무덤에 누인 기적의 사건을 화면에 담고 있다. 이 작품은 자비심을 베푼 이가 보답 받게 된다는 사실을 강조한 면에서 그리고 천상에 올라간 백작이 심판받는 모습을 통해 관람자들에게 궁극적인 삶의 숙명을 상기시킨다는 면에서 반종교개혁의 이념을 공고히 하는 도상으로 받아들여지기도 한다.

화면의 구성은 백작의 매장이 이루어지는 지상세계를 표현한 하부와 그의 영혼이 하늘로 올려지는 있는 천상세계를 표현한 상부 두 부분으로 구성되었고, 지상세계는 다시 장례식과 기적이라는 두 사건이 함께 일어나고 있다.

우선 지상세계를 표현한 하부는 장례식의 조객이 참석한 가운데 진행되는 현실의 장면이다.(도판42) 각각의 인물은 얼굴과 제스처의 표현이 다양하고 개별성을 띄고 있는데 이는 갑옷, 성직자의 코프cope<sup>115</sup>,중백의中白衣<sup>116</sup> surplice, 수사와 일반인의 의복 등이 서로 다른 텍스처를 표현함으로 한층 강조되고 있다. 특히 성 스테파노스St. Stephen와 성 아우구스티누스St. Augustine의 정교하고 풍부하게 수놓아진 제의와(도판43) 주검인 백작에게 입혀진 다마스르크Damask<sup>117</sup>천 무늬의 갑옷은 어둠 속에서 빛나고 있으며, 오른쪽의 기도문을 들고 있는 뒷모습의 사제가 입은 의복은 속이 비치

---

114) 당시 무려 약 2세기 전의 사건을 기념하는 작품이 제작된 배경에는 16세기 중반에 이르러 백작의 유언을 거부한 당대 오르가즈 시민들의 논쟁 사건이 있다. 오르가즈 백작은 유언장에 자신이 묻힌 산토 토메 교회에 오르가즈 시민들이 매년 기부금을 낼 것을 명시하였다. 1564년 이를 거부한 주민들을 상대로 소송을 낸 안드레스 누네스 신부가 결국 기부금을 받아낸 후 이 교회당을 개조하기에 이르는데 이러한 과정에서 오르가즈 백작의 매장 주제를 부각시키고자 엘 그레코에게 이 그림을 주문한다.

115) 망토 모양의 긴 외투

116) 의식 때 성직자가 입는 옷

117) 다마스르크Damask란 문직紋織으로 물결무늬가 있는 강철을 가리킨다.

투명한 천을 묘사한다. (도판44)

상부와 하부를 연결하는 지점, 화면을 가로지르며 수평으로 늘어선 장례식 참석자들의 머리위로 나타난 천사는 아기의 모습인 백작의 영혼을 안고 천상을 향해 나선형으로 오르고 있다.

이렇게 높여진 백작의 영혼이 심판 받기 위해 도달한 상부의 천상세계는 지상세계와 사뭇 다른 시각으로 보인다.(도판45) 현저하게 길어지고 편평해진 인물들과 도식적으로 처리된 구름이나 옷 주름은 의식적으로 화면의 하단부와 차별화한 묘사이다. 그리스도로부터 퍼져 나온 빛은 대단히 밝은데 이미 언급했듯이, 천상에 올라 있는 <오르가스 백작의 매장>의 그리스도는 전작인 <삼위일체Trinity>(도판23)의 조각적이고 견고한 표현에서 완전히 탈피한 형상이다. 이러한 그리스도의 표현에 대해 로데티스George A.Rodetis는 엘 그레코의 의도가 시스티나 성당의 심판하는 그리스도가 아니라 수도자와 같이 금욕적이고 자애로운 구세주 그리스도를 묘사하는 것이었다고 해석했다.<sup>118)</sup> 또한 <삼위일체Trinity>(도판23)와 같은 예배당에 그려진 <부활Resurrection>(도판41)에서 보이는 물리적 아름다움이나 인체의 우아함의 구체화는 이 작품에서 더 이상 강조되지 않았다. 그리스도로부터 발산된 빛은 우리 눈에 보이는 물리적인 빛이라기보다는 빛의 광휘a radiance of light로 인지되는 정신의 빛이다.<sup>119)</sup>

상부와 하부 사이를 경계 짓는 것은 행렬로 늘어선 인물들의 겹친 얼굴들이다. 밀집되어 있는 장례식의 참석자들은 이 그림이 완성된 후 당대 톨레도인 들로부터 가장 주목 받았던 부분이다. 여기의 인물들은 1323년에 거행된 장례식 장면 속에서 애도자인 동시에 기적을 목격한 증인들로 등장하는

---

118) George A.Rodetis, "El Greco's Statements on Michelangelo the Painter", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.31, no3, 1997, p.34.

119) David Davies(ed), *El Greco*, 2003, p.52.

데 실제로는 배경보다 2세기 후인 -화가의-동시대 톨레도의 상류계급 명사들의 초상화로 그려졌기 때문이었다. 뿐만 아니라 두 성인의 제의와 백작의 입은 갑옷 역시 16세기의 의복이었다. 작품을 의뢰한 주문자의 제작의도가 기적의 사건을 상기시키고 감동을 되살리려 한 것이었기에, 그레코는 그 바램을 거스르지 않으면서도 자신만의 감각으로 화면에 이와 같이 적극적으로 개입하고 있다. 먼저 살펴본 <성 모리스와 테베군의 순교>(도판40)에서 과거와 현재를 한 화면에 공존하게 했듯이 200년의 시간차를 조화시킨 그레코는 이 작품으로 톨레도에서 대중적인 성공을 거두게 되었다. 아마도 이러한 성공의 배경에는 톨레도 시민의 자긍심이 크게 작용했을 것으로 생각된다. 이미 톨레도에 정착한 지 10여년에 이르렀던 그레코가 이러한 시민의식을 어느 정도 간파하고 있었다고 추정해 볼 수 있다. 비록 왕실은 마드리드로 옮겨갔지만(1561년 이후), 16세기의 톨레도는 변영의 도시이자 종교 중심지였다. 오르가스 백작이 행한 선행과 그로 인해 일어난 기적은 톨레도 시민들에게 영광스런 사건이었던 것이다.

이제 화면의 전체구성에 대해 좀 더 구체적으로 논의해 보면, 이 작품은 동시대 어떤 작품과 비교해보아도 독특한 위치를 점유한다는데 그 의미가 있다. 바이런 R.Byron은 특히 화면 하단부의 구성을 ‘개별적이면서도 대칭적인 선들’로 성취된 것이라고 보고 있다. 그는 중앙의 행렬을 이루면서도 수직적인 장례식의 애도자들 그리고 하단부 전면에서 곡선을 이루는 두 성인들과 더불어 화면 전체를 통일하는 요소는 바로 지평선을 함축한 백작의 축 늘어진 주검이라고 분석했다. 그리고 당대 미술과 차별적인 요소로 ‘단순함simplicity’을 언급하면서 위의 세 단계의 선들은 <성모의 임종>주제의 전형적인 장면에서 보이는 것이라고 단언했다. 120) 성모의 임종 주제의 작

---

120) Robert Byron, "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture.", *The Burlington Magazine*, 55, no.319, 1929, pp.164-165.

품 가운데 구성상 엘 그레코의 작품과 유사한 그림이 종종 발견되는 것도 사실이지만(도판46.47) 이는 지역과 시대에 따라 그 전형에 많은 차이가 있으므로 바이런의 주장은 구체적인 분류가 선행된 후 고려되어야 할 것이다. 한편 <오르가스 백작의 매장>에서 간과하지 말아야 할 인물은 화가의 아들(호르헤 마누엘Jorge Manuel)로 알려진, 그림의 하단부 왼편에 등장하는 어린아이이다.(도판43) 관람자를 향해 시선을 던지고 있는 소년은 오른손에 횃불을 든 채, 왼손으로는 무덤에 묻히기 직전의 백작의 주검을 직접 가리키고 있다. 그 당시 일어났던 기적의 장면을 강조하려는 듯, 그리고 관람자에게도 이 사건의 증인이라는 역할을 부여하려는 듯 소년은 우리의 시선을 화면 속으로 이끈다.

이 작품의 구성과 비잔틴미술과의 관계에 대하여 로데티스George A.Rodetis의 경우는 좀 더 흥미로운 사실을 제시한 바 있다. 그는 이 작품이 티치아노나 틴토레토의 작품에서 보이는 일반적인 화면구성에서 완전히 벗어났다고 지적한다. 천상과 지상 두 부분으로 나뉜 그레코의 전체 화면은 숫자 '8'의 형상을 이루고 있고, 비잔틴 세계에서는 이 숫자가 우주의 두 천체 즉 천상계celestial world와 물질계corporeal world를 상징한다는 것이다. 이어서 그 의미에 대해서는 태초에 우리가 태어난 하늘의 자궁the womb of heaven으로 되돌아가고 있는 백작의 영혼을 나타내고 있다고 해석했다.<sup>121)</sup>

이 시점에서 그레코가 이 작품을 통해 드러내고자 한 주제문제는 과연 무엇이었는지 고려해 보고자 한다. 살펴본 바와 같이 수직선과 수평선을 이루는 인물들이 배치된 캔버스 하단부의 지상세계에서는 동시대 인물의 초상화를 그려 넣는 등 그 현실감각을 심분 발휘했던 장면이었다. 이와 대조적

---

121) George A.Rodetis, "El Greco's Statements on Michelangelo the Painter", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.31, no3, 1997, pp.34-35.

으로 천상세계는 불투명한 구름 위에 끝도 없이 늘어 선 무게감 없는 인물들이 무한한 공간을 표현하는 등 내세적인 분위기가 절대적이다. 위의 로데티스의 주장대로, 오르가스 백작의 영혼이 되돌아간 생명의 근원인 이 천상부분은 -비록 전면의 소년이 매장장면을 손으로 가리키고 있다 하더라도- 궁극적으로 관람자의 시선이 종착하게 되는 지점으로서 바로 이 작품의 주제가 함축되어 있는 곳이다. 이 천상부분 중 화면에서 가장 상단에 위치한 그리스도는 성모와 세례요한<sup>122)</sup>을 수반하고 있다. 왕좌의 그리스도가 자신의 오른쪽에 성모, 왼쪽에 세례요한과 함께 나타나는 장면은 분명 비잔틴 미술의 도상 중 '데이시스Deesis'를 상기시킨다. 데이시스는 문자 그대로 '간청' 혹은 '탄원'을 의미하는 그리스어이다. 옥좌의 예수 그리스도 상을 중심으로 양쪽에 테오토코스<sup>123)</sup>와 세례자 요한이 배치되어 있는 도상을 일컬으며 이는 비잔틴 미술의 대표적 도상 중 하나이다.(도판48,49) 정상화가로 활동했던 그레코는 분명 이 데이시스 도상에 대해 자세히 알고 있었을 것이다. 이에 비잔틴 미술의 비물질화 되고 길게 늘어난 인물 형태는 <오르가스 백작의 매장>의 천상부분에 나타난 길어진 인물들과 같은 맥락으로 해석하는 것이 가능해 보인다. 그레코가 이 작품에서 지상의 현세보다는 오히려 초월적인 세계를 시각화하는데 고민한 사실은, 드보르작Max Dvořák이 쓴 엘 그레코에 관한 글에서도 알 수 있다. 그는 이 작품을 통해 그레코를 매너리즘의 절정으로 다루면서 '이 낮은 화면에서 화가의 전체 목적은 다름 아닌 인간의 영혼spirit을 올리려는 욕망'이라고 언급한 바 있다. 또한 그 색채와 개개의 형태들이 강렬해진 것에 대해서도 '이것은 더 이상 보여지는 사물에 대한 재생산이 아니라 일반적인 관찰의 한계를 넘어서고 있다'

122) 이 인물에 대하여 성 세례요한이라는 설과 하늘에 도착한 오르가스 백작이라는 두 가지 설이 있으나, 대체적으로 세례요한으로 받아들여지고 있다.

123) '신을 낳은 여인'이라는 뜻으로, 교회에서 '신의 어머니'를 정의하는 통칭으로 사용되며 이는 431년 에페소스 공의회에서 인정된 사항이다.

라고 말했다.<sup>124)</sup> 드보르작은 매너리즘 미술을 인간 내면세계의 표현으로 보는 동시에 르네상스의 물질주의를 대체하는 정신주의로 인식하고자 엘 그레코의 작품<오르가스백작의 매장>을 전면에 내세워 이 글을 서술하였다.

주지하듯이 그레코는 이 작품에서 주제 문제를 있는 그대로 해석하기 보다는 화면에 주관적으로 개입하고 있다. 양식상의 문제에 있어서도 순수하고 빛나는 색채, 정의되어 있지 않은 비어있는 공간을 구축하였다. 이러한 면모는 앞서 지적한 비잔틴 미술과 유사한 구체적 예에서도 유추할 수 있듯이, 현세를 초월하는 비물질적인 영적 세계를 가시화하고자 했던 비잔틴 미술의 정신을 염두에 둔 것으로 볼 수 있다. 한편, 이렇게 정신세계를 추구하게 된 그레코의 미학 사상은 드보르작이 지적한 대로 사실적인 표현의 한계를 넘어서고자 했던 매너리즘 미술이 강조한 내면세계와도 맞닿아 있는 것이었다.

---

124) Max Dvořák, "On El Greco and Mannerism", *The History of Art as the History of Ideas*, trans. John Hardy, Routledge & Kegan Paul, 1984, p.98.

### 3. <십자가책형Crucifixion> 과 <부활>

그레코는 톨레도 시기 가운데 후기에 해당하는 1590년대 중반부터 사망하는 1614년까지 양식상의 변화를 거듭하면서 자신만의 고유한 창안이 반영된 작품들을 확립한다. 특히 후기 종교화에서는 초자연의 영역을 환기시키는 비사실적인 인물의 묘사를 비롯하여 이상화된 인물 형상으로 발전하는 모습을 보이며, 만년의 몇몇 작품에서는 추상적인 양식에 도달하게 된다. 그레코의 후기 작품에는 인물들의 다양한 포즈나 모티프가 지속적으로 반복되어 사용되는데 그는 이러한 과정을 통하여 자신만의 독창적 창안인 형상의 이상화를 구현해 갔던 것으로 추정된다.

이 시기에 화면의 배경이 되는 공간을 추상적인 이미지로 처리한 것 또한 주목할 만하다. 이렇게 시간과 장소를 정의하지 않은 추상적인 배경은 화가로부터 주제를 더욱 강조하는 역할을 부여받은 것이었다.

이에 본 절에서는 그가 수차례 반복한 주제인 <십자가 책형>과 <부활>작품을 중심으로 후기 작품의 특징을 분석해 보고자 한다.

#### i )<십자가책형Crucifixion>의 형상의 이상화

먼저 살펴볼 <두 봉헌자와 십자가책형 Crucifixion with Two Donors>(1580년경)(도판50)은 십자가 위의 그리스도를 중심으로 화면 왼편에는 성직자, 오른편에 기증자가 함께 등장한 작품이다. 특히 귀족의 의상을 입은 기증자는 왼손 바닥을 위로 향한 채 내밀며 화면에 전개되는 이야기를 시작하려는 자세이다. 연민에 찬 표정으로 십자가 위의 희생을 응시하는 두 인물의 시선은 그리스도의 눈을 향하고 있고 다시 그리스도의 시선은 하늘을 올려다보고 있다. 이 장면은 그리스도의 영혼이 떠나기 직전인 마태복음의 한 구절, ‘예수께서 크게 소리 질러 가라사대 “나의 하나님, 나의 하나님, 어찌하여 나를 버리셨나이까Eloi, Eloi, lama sabachthani”(마태

복음 27장 46절)’ 라는 순간을 충실하게 묘사하고 있다. 또한 그리스도의 머리 위로 십자가 상단에 붙은 종이 위에는 ‘나사렛 예수 Jesus of Nazareth’라는 뜻을 각각 히브리어 그리스어 라틴어 순서로 적어놓았으며 그리스어에는 유대인의 왕 The King of The Jews으로 그를 맞이한다는 내용을 첨가했다. 일반적으로 책형 그림에서 십자가 위의 명판이 나타날 때 라틴어 ‘INRI’ 만이 새겨져있는 것이 전통적인 표현이라는 사실과 비교해 볼 때 그레코는 이 명판의 내용을 통해서도 자신의 정체성을 드러내려 한 것 같다.

이 그림에서 우선 주목하고자 하는 부분은 2차원의 형상에 가까우며 길게 늘어난 그리스도의 모습이다. 십자가 위에 못 박힌 그리스도는 아직 살아 있는데, 그 해부학적 구조로 미루어 미켈란젤로의 소묘<십자가책형 Crucifixion>(1538-41년경)<sup>125)</sup>(도판51)을 본받은 것으로 보인다. 그레코의 그리스도는 그 방향만 좌우 반대로 바뀌었을 뿐 매우 얇은 자세를 취하고 있다.

두 그림의 그리스도를 비교해 보면, 먼저 미켈란젤로의 그리스도는 그 특유의 영웅적인 형상과 더불어 고통으로 일그러진 몸과 얼굴로 하늘을 쳐다보는 모습이다. 엘 그레코의 그리스도 역시 몸을 약간 비튼 채 얼굴은 하늘을 향하고 있으나 전자와 비교해 볼 때 신체의 뒤틀림이나 고통스런 표현이 다소 소극적인 느낌이다. 실상, 엘 그레코의 그림에서 느껴지는 고통의 이미지는 두 손과 발에 박힌 세 개의 못 자국에서 흐르는 가느다란 핏방울, 바로 이 지점에서 유추된 것이라고 해도 지나치지 않다. 이는 미켈란젤로가 그리스도의 육체적인 고통을 강조한 반면 그레코는 고통의 감각으로부터

---

125) 이 작품은 콜론나 Vittoria Colonna(1492-1547)에게 기증한 것이다. 그녀는 이탈리아 시인으로 여러 문학적 인사들뿐만 아니라 당대의 몇몇 종교 개혁가들과 두터운 교분을 맺었다. 콜론나와 가장 유명한 정신적 관계를 가졌던 인물이 바로 1538년 로마에서 만난 미켈란젤로였으며, 그들은 서로 많은 서신과 철학적인 소네트를 교환했다.

어느 정도 초월한 그리스도로 묘사했기 때문이다. 이렇게 그리스도의 형상을 변형한 것은 더 나아가 대상을 이상화시키고자 한 그레코의 새로운 시도가 이 작품에 반영된 것으로 추측해 볼 수 있다. 그레코와 그의 공방은 십자가 책형 주제의 그림을 동시대 스페인과 이탈리아의 다른 화가들보다 더욱 많이 제작하였다.<sup>126)</sup> 이제 살펴볼 동일주제의 <십자가책형>작품들에서 그레코는 대상을 자신만의 양식으로 변형시키고 점점 더 이상화 된 형상으로 표현하게 된다.

이제 화면의 배경과 두 명의 봉헌자로 시선을 돌려보자. 화면 하단의 두 봉헌자 중 성직자로 보이는 왼쪽의 인물은(도52) 그레코의 전작<부활>(1577-79)(도판41)의 왼쪽 하단에서 옆모습을 보이며 부활장면을 목격하던 성직자와 거의 동일한 인물로 보인다. 그러나 이 인물은 이제 더 이상 화면 속 장면의 목격자로 보이지는 않는다. 그는 마음의 눈으로 그리스도의 희생에 대해 묵상하는 듯 십자가를 향해 응시하고 있다. 이 화면에서 두 봉헌자는 자연주의적 묘사에 충실한 반면 십자가 위의 그리스도는 천상의 세계를 상징적으로 표현하고 있다. 이러한 대조적인 구성의 전례는 비잔틴 이콘에서 또한 발견되는 것이다.

십자가 위의 그리스도 주제는 전통적으로 막달라 마리아와 젊은 요한을 수반한 예가 많았다. 10세기 말과 11세기 초에 세워진 오시오스 루카스 수도원의 <십자가책형>주제 이콘<sup>127)</sup>(도판53)은 그리스도를 중심으로 양 팔을 엇갈린 마리아와 오른손으로 턱을 짚고 요한이 등장하는 이 도상의 전형을 보여준다. 이후에 제작된 비잔틴 이콘 가운데에는 더 많은 인물이 배경에 등장하기도 한다. 13세기 초에 제작된 스투데니차 수도원(세르비아)의 서쪽

126) 팔 켈레만은 그레코와 그의 공방에서 그려진 <십자가 책형>주제의 작품이 약16점에 이른다고 주장한 바 있다. Pal Kelemen, *El Greco Revisited : Candia, Venice, Toledo*, The Macmillan Company, New York,1961, p.141.

127) 아테네의 북서쪽인 테베 근교 헬리콘(현재의 일리콘)산의 구릉지대에 있는 오시오스 루카스-성 루가를 의미- 수도원의 카톨릭콘 소재.

을 꽉 채운 <십자가책형>주제의 벽화(도판54)에서 볼 수 있듯이, 십자가에 못 박힌 그리스도의 왼편에는 마리아를 비롯하여 세 명의 여인이 그리고 오른편에는 한 남성-요한으로 보이는-과 갑옷을 입은 기사가 차례로 배치되어 있다.

르네상스 시대 작품들 가운데에도 이러한 전통에서 유래한 도상을 따르는 예가 다수 있다. 이탈리아 화가 프란체스코 델 코사 Francesco del Cossa의 <십자가 책형>(1473년)(도판55)이 대표적인 예로, 그는 비잔틴 이콘의 도상을 따르면서도 그리스도와 양 옆의 두 인물을 보다 더 입체적으로, 즉 15세기의 양식으로 묘사하였다. 이렇게 비잔틴 이콘을 비롯해 르네상스 미술에서도 빈번히 그려진 책형 주제의 전통에 대해, 그레코는 분명 구체적으로 알고 있었을 것이다. 그레코는 그리스도의 자세를 미켈란젤로의 그리스도에 적용하여 변형시킨 것과 마찬가지로, 마리아와 요한의 역할을 두 명의 기증자로 대치시키고 있다.

마지막으로 이 작품의 배경은 공간을 추상적인 형상의 이미지로 처리하고 있어 그레코의 만년 작품에서 고유한 양식으로 발전해 나갈 배경처리의 첫 번째 단계를 보여준다. 현실의 구름이 아닌 듯 추상적인 배경은 뒤에 자세히 논의할 폴 게티 박물관의 <십자가책형>(도판56)등에 이르러서는 어두움 가운데 섬광이 내리치는 듯 하나의 형상을 담은 이미지로 변모해 간다.

이 그림에서는 그리스도의 실루엣을 강조하는 단계 또한 보여준다. 그리스도의 육체를 따라 흐르는 윤곽선은 배경의 팽창된 구름의 모양에 고스란히 반영되어 있기 때문이다.<sup>128)</sup> 예를 들어 그리스도의 비틀린 허리 부분과 동일한 눈높이의 오른쪽 배경 구름은 왼쪽으로 치우친 허리와 같은 방향으로 물결치듯 처리되었다. 또한 십자가 위로 흐르는 수평의 구름은 그리스도가 양쪽으로 벌린 두 팔의 곡선을 그대로 반복하고 있다. 이렇듯 복잡하게 흐

---

128) Jonathan Brown (ed), *El Greco of Toledo*, 1982, p.141

르고 물결치는 구름은 궁극적으로 그리스도의 움직임에 반영하며 배경 전체를 장악하는데, 이후 제작되는 같은 주제의 작품들에서 점차 더 추상적으로 표현된다.

조반니 벨리니의 작품 중 같은 주제의 그림과 비교해 보면 그레코의 독창적인 배경처리가 더 부각된다. 그의 <십자가책형>(1501-03)(도판57)은 인물을 제외시키고 풍경으로 배경을 처리한 작품이다. 앙상한 나무와 묘비가 있는 중경 너머로 원경에는 도시의 성과 건물들이 비교적 구체적으로 묘사되었다. 원경 끝에 표현된 구름은 오직 배경의 역할을 다하기 위해 형식적으로 등장한 듯하다.

<두 봉헌자와 십자가책형>의 경우처럼 기증자가 등장한 작품은 이후 더 이상 제작되지 않았다. 앞서 살펴본, 마리아와 요한이 함께 등장하는 도상을 의식한 듯한 작품<sup>129)</sup>(1596년)(도판58) 한 점이 그려지기도 하였으나, 후기에 제작된 동일 주제의 작품들 특히 1600년 전후로 그려진 작품에서는 그리스도가 단독으로 등장하는 예가 많다. 이 시기 작품들에는 보통 십자가 밑에는 해골이나 뼈가 놓여있거나 화면 하단의 원경에 말을 타고 깃발을 든 인물의 뒷모습이 아련하게 보이는 유형이 선택적으로 첨가되었다. 이러한 장치들은 책형 주제 작품에서 자주 등장하는 것으로 십자가 밑에 그려진 해골은 비잔틴 이콘에서도 등장하는 요소였다. 말을 탄 인물의 등장은 특히 뒤러의 목판화 <십자가책형>(1498년)(도판59)에서 오른쪽 전경을 거의 차지하고 있는 뒷모습의 말 탄 인물에서 유래한 것으로 여겨진다.

그레코가 자신의 후기 작품 중 이 주제를 통해 이루었던 독특한 양식은 폴 게티 박물관 J.Paul Getty의 <십자가책형>(1595-1600)(도판56)에 집약되

---

129) 이 작품은 성 아우구스티누스 교리를 따르는 신학교인 아라곤의 돈나 마리아 주제단 화를 위해 제작된 것이다. 두 천사, 마리아와 요한의 등장은 이 그림의 전형적인 도상이며 그리스도의 옆구리에서 솟구치는 피는 인류의 구속과 구원을 상징한다. 이 작품의 그리스도 역시 얼굴표정에서 고통스런 육체의 표현이 배제되어 있어 이상화된 그리스도의 묘사를 보여준다.

어 있다. 130) 이 작품의 그리스도는 <두 봉헌자와 십자가책형>(도판50)의 그리스도와 유사한 자세이고 역시 고통으로부터 자유로운 모습이나 전작보다 인물의 비례가 눈에 띄게 길어지고 더 늘어난 모습이다. 그 피부 또한 극도로 창백하게 표현되었고 인물에 적용된 빛이 더 강화된 결과 명암의 구분이 더 뚜렷해졌다. 이러한 그리스도의 형상에서 매너리즘 화가들의 미학은 찾아보기 어렵다. 언뜻 왜곡되고 뒤틀린 모델링으로 보이지만, 실상 피구라 세르펜티나타(*figura serpentina*<sup>131)</sup>)에 부합하지 않는 2차원도 3차원도 아닌 모습이다. 물론 이전 그레코의 작품 중 매너리즘에 포함되는 작품이 다수 존재하고 후기작품에서도 일부 그의 작업방식이 매너리즘에서 비롯되었으며 이와 유사성이 존재하고 있음은 모두 인정할만한 사실이다. 하지만 이미 전작을 통해 예견하고 주지했듯이 이 작품 속 그리스도의 형상은 매너리즘과는 또 다른 맥락으로 해석될만한 것으로, 더 이상 도식적인 드로잉이 아닌 그레코가 독창적으로 고안한 이상화된 인물형상이다. 도슨카 Dawson W. Carr는 이 그림을 소개한 도록의 짧은 글에서 엘 그레코가 그리스도를 이상화시킨 것은 이탈리아 매너리즘과 신플라톤주의에 대한 화가의 동화를 반영할 뿐만 아니라 비잔틴 미술 전통으로 십자가의 그리스도를 묘사한 것, 즉 그리스도의 신성함을 나타내고자 한 비잔틴 화가들의 관심을 반영한 것이라고 해석하였다.<sup>132)</sup> 즉 이 작품은 엘 그레코가 그동안 학습한 내용과 이론이 모두 종합되어 나타난 동시에 종교화에서 요구하는 신성한 이미지를 설득력 있게 표현한 것으로 볼 수 있다. 더불어 자신만의 고유한 정신에서 비롯된 구성을 창안한 것으로도 평가할 수 있을 것이다.

이 작품(도판56)의 배경은 밝고 창백한 그리스도를 부각시키면서 전작보다

130) 2000년까지 개인소장이었던 작품으로 박물관 소장 당시 한차례 복원되었다.

131) 이는 ‘뱀과 같이 빠리고 있는 형상’을 의미하며 움직임의 표현과 대조적인 모티프를 강조하였던 매너리즘 화가들이 상승하는 나선 형태등과 더불어 선호하던 전형이다.

132) Helen C. Evans(ed), *Byzantium*, The Metropolitan Museum of Art, 2004, p508.

더욱 어둡게 묘사되었기 때문에 극단적인 대조를 보여준다. 구름은 비록 십자가 위와 오른쪽 배경에 치우쳐 흐르고 있으나 그 표현에 있어서는 전작보다 완성도가 높다.

## ii) <부활>주제 작품을 통해 본 추상성

그레코는 부활 주제의 작품을 두 점 제작하였다. 툴레도 도착 직후 산토도밍고 제단화로 그린 <부활>(1577-79)(도판41)과 그로부터 20여년 후에 아라곤의 마리아 신학교를 위해 제작한 <부활>(1600-05년경)(도판60)을 비교해보면 그레코가 같은 주제를 해석하는 내용과 양식에 있어 그 변화 양상을 알 수 있다. 전작의 조각적인 모델링에서 완전히 벗어나 이상화된 후기작의 그리스도는 십자가 위의 희생을 상기시키려는 듯 두 발을 겹친 채 위로 상승하고 있다. 그 밑으로 넘어지거나 몸부림치는 인물들이 화면 가득 밀집되어 있다. 관람자를 향해 거꾸로 추락하는 중앙 전경의 인물과 푸른 옷을 입고 마치 그리스도에게 닿을 듯 손을 뻗치고 있는 오른쪽 인물이 등장하고 그 사이로 보이는 작은 인물 반신상은 한 손으로 얼굴을 가리고 화려한 깃털로 장식된 헬멧을 쓰고 있다. 화면의 왼쪽 근경과 중경에 등장하는 네 명의 인물도 상승과 하강의 역동성을 동시에 보여주면서 대부분 손을 높이 들어 상승하는 그리스도를 높이고 있다. 이렇듯 각기 다른 단축법에 적용된 인물들은 모두 비현실적인 공간속에 배치되어 그레코의 구성이 추상적인 영역에 도달했음을 보여준다. 라파엘로의 작품<그리스도의 변용>(도판61)과 비교해 보면, 이 화면에는 훨씬 더 많은 인물들이 등장함에도 불구하고 모두 현실적인 공간속에서 사실적인 단축법이 적용되었기에 그레코의 구성에서 느껴지는 역동성이 거의 부재함을 알 수 있다. 역동성 또는 추상적인 공간이라는 두 가지 면에 초점을 맞춰 재고한다면,

이렇게 상승하고 하강하는 인물이 표현된 화면은 이콘 주제의 전형중 하나인 <그리스도의 변용The Transfiguration>과 비교해 볼 수 있을 것이다. 이 가운데 요한 6세 칸타쿠제누스의 필사본의 한 장면(1370-75)(도판 62)은 화면 상단에 부활하는 그리스도가 있고 그로부터 뻗어 나온 광채가 화면 하단의 세 인물에게 각기 전달되고 있다. 오른쪽과 중앙의 인물은 지면을 향해 추락하는 듯한 자세이고 가장 왼쪽 인물은 오른손으로 그리스도를 가리키고 있다. 평면적인 이콘화의 구성이지만 이러한 인물들은 동시대 이콘들과 비교해 볼 때 매우 역동적인 표현이었을 것이라고 추정해볼 수 있다.

엘 그레코는 만년의 작품<마리아와 엘리자벳의 만남The Visitation>(1610년대 초)(도판63)과 <마리아의 결혼>(1613-14년 경)(도판64)에 이르러서는 그 고유한 추상적인 양식이 정점에 이른 것으로 보인다. 화면의 인물들은 이미 빛 속에서 완전히 해체된 것처럼 그 얼굴이 정의되지 않았기 때문이다. 특히 <방문>에서는 그 배경과 공간 처리가 후기 작품에서 반복적으로 사용되던 기법을 따르고 있다. 자신의 중반기 작품인 <오르가스 백작의 매장>에서 그 인물들의 표정 하나하나에 성격까지 부여했던 그의 양식을 떠올려 볼 때 만년의 작품들은 엘 그레코 자신이 정의한 추상성을 향해 나아가고 있었음을 알 수 있다.

## V. 결 론

지금까지 살펴본 바와 같이 엘 그레코의 후기 작품은 화가가 평생 경험하고 연구한 동시대 미술양식이 종합된 가운데 구현된 독자적인 양식으로 정의할 수 있다. 그가 본향인 크레타에서는 후기 비잔틴 미술을, 이탈리아에서는 베네치아 르네상스와 중부 매너리즘 미술을, 종래에 귀화한 툴레도에서는 반종교개혁의 교리를 주제로 한 종교적 색채가 강한 미술을 섭렵하였다는 사실은 엘 그레코가 복합적이면서도 자신만의 고유한 양식으로 나아가는데 결정적인 영향을 주었다.

성상화가로 화가의 훈련을 시작했던 엘 그레코는 이탈리아로 이주하여 토티, 티치아노, 미켈란젤로를 비롯한 동시대 대가들의 작품을 직접 접하고 적극적으로 차용하는 등 이들의 양식을 흡수한 바 있다. 그러나 스페인 툴레도에 정착한 이후 후기 작품으로 전개되는 시기에 이르러서는 오히려 그가 기존에 편입되었던 미술사조로 설명할 수 없는 독창적인 양식의 작품 세계가 나타났다. 이러한 가운데 주목되는 점은 마치 자신이 그리스 인임을 의도적으로 표명하려는 듯 작품에 서명할 때 그리스 문자로 본명을 기입하기를 고수한 사실과 후기작품으로 나아갈수록 비잔틴 미술의 요소가 화면에 적용된 예가 빈번하다는 점이었다.

이러한 논지로 본문의 첫 장에서는 엘 그레코가 크레타 시기에 성상화가로서 활동한 사항을 중요한 전거로 삼아 <성모의 영면> 이콘을 살펴보았고 이 과정에서 그가 전통적인 비잔틴미술의 양식을 따르면서도 동시에 당대의 이탈리아 미술을 일부 절충하면서 조화를 모색하고 있었음을 엿볼 수 있었다. 이후 베네치아 시기의 작품에는 르네상스 미술에 적응하려는 과도기적인 모습이 드러내기도 했으며 1570년 이주한 로마에서는 오르시니를 비롯한 인문주의자와 고전학자들과 교류했다는 점이 중요한 의미를 지녔다.

이렇듯 학문과 이론에 관심을 둔 화가로서의 면모는 그의 개인장서 목록과 주석을 통해 고찰할 수 있었다. 그가 당시로서는 대규모인 130여권의 장서를 소유했으며 이 가운데 그리스어 고전의 초판과 철학서를 비롯하여 다양한 분야의 책이 포함되었다는 점은 엘 그레코가 학식이 풍부한 화가였음을 확인하는 계기가 되었다. 또한 화가가 직접 기록한 주석의 내용을 통해 그가 자신만의 미술이론을 가지고 있었으며 다른 화가에 대한 의견과 비판을 피력할 수 있는 지적인 능력을 갖춘 화가였다는 사실이 입증되었다.

본문 두 번째 장에서는 엘 그레코가 16세기 중 후반기의 화가로서 영향을 받은 시대적 배경으로 매너리즘과 반종교개혁의 성격을 정리해보았다. 이탈리아의 정치적 정신적 혼란기 가운데 태동한 매너리즘의 성격을 반영한 예는 로마 시기에 제작된 <장님을 치유하는 그리스도>로부터 톨레도에서 제작된 <성 모리스와 테베군의 순교>등에 특징적으로 나타났다. 이러한 작품에 드러나는 자유로운 인체비례와 공간처리를 비롯하여 주관적인 화면구성은 엘 그레코의 양식에 일정기간 지속되었으며 후기 양식이 성립되는 데 전거를 마련해 주었던 것으로 추정된다.

반종교개혁과 트레نت공의회에서 결의한 교리는 주교 관할구인 종교도시 톨레도에서 활동했던 엘 그레코의 작품세계에 지대한 영향을 주었다. 화가에게 그림을 주문하는 후원자들은 성직자를 비롯하여 독실한 신자들이었고 이에 필연적으로 엘 그레코의 후기작품의 주제는 당대에 더욱 강화되었던 가톨릭 교리인 원죄, 성인공경, 참회 등이 주를 이루었다.

엘 그레코의 후기작품의 특징 가운데 세 번째로 논의한 내용은 이 논문이 출발한 취지인 비잔틴 미술의 근거였다. 먼저 당대 비잔틴 미술의 특징 가운데 팔라이올로구스 미술양식을 계승한 크레타를 중심으로 활발하게 제작되었던 이콘화에 초점을 맞춰 살펴본 결과, 이곳에서 제작된 이콘화는 단순히 신성한 모습만을 재현한 그림이 아니라 진실한 이미지로 동시대인들에

게 인식되었고 기독교적인 영성(靈性 spirituality)과 인간성이 결합되어 나타난 매우 정신적인 의미를 지닌 미술형태였음을 파악할 수 있었다.

엘 그레코가 1580년대 중반 이후의 제작한 작품들은 그 색채나 빛의 표현적인 효과가 더욱 강렬해졌다. 이러한 성격에 기여한 요소로는 2차원에 가깝게 비물질화되고 더욱 길게 늘어난 형태들, 순수하고 진동하듯 밝게 빛나는 화려한 색채, 근원지를 알 수 없는 단속적이면서도 백열광처럼 비추는 빛, 어둡게 비어있는 배경 공간이 주요한 역할을 하였음을 알 수 있었다. 또한 그가 사망하기 약 10 여 년 전인 1605년 이후 제작된 작품들에서 발산되는 빛과 색채가 자연주의적 묘사들을 점차 포기하고 추상적인 양식으로 변형해 나가고 있었다는 것도 주목할 만한 점이었다. 그리고 만년의 엘 그레코가 비잔틴의 심오한 정신세계로 회귀하고자 했던 것이 아니었나 하는 문제는 이민자 화가로서 겪었을 정체성에 대한 고민의 연장선상에서 고려해 볼 수 있을 것이다.

엘 그레코의 후기 작품에 드러나 특징들이 모두 비잔틴 미술의 영향 하에 성립된 것은 물론 아니다. 앞서 전술하였듯이 이탈리아 중부의 매너리즘과 반종교개혁이라는 시대의 흐름은 엘 그레코가 독자적인 양식을 구축하는데 구체적인 예를 제시한 좌표로 작용했을 것이다.

엘 그레코의 후기 작품에 나타난 몇몇 도상의 근원과 표현양식은 여러 학자들의 주장을 바탕으로 비잔틴 영향의 근거로서 입증된 사실이다. 이러한 내용이 모두 인정된다면, 종교적 신앙의 표현으로 현세를 초월하고자 추상적인 미술을 추구했던 비잔틴의 정신세계와 엘 그레코의 만년의 작품에 표출된 정신세계는 일정부분 맞닿아 있는 것이었다고 해석할 수 있을 것이다.

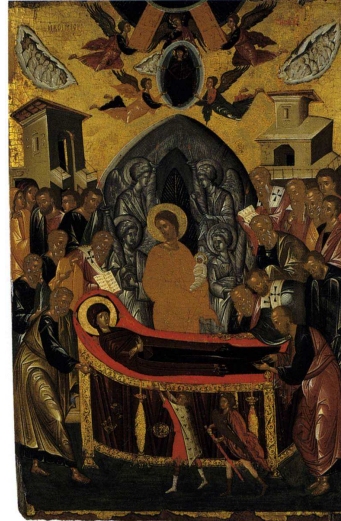
엘 그레코의 후기작품을 분석하면서 귀결된 공통적인 부분은 그가 작품의 주제문제에서는 주문자의 의도를 충분히 수용하면서도 양식적인 면에서는 독자적인 표현을 발휘했던 조화롭고 종합적인 노선을 추구하는 화가였다는

점이다. 비잔틴 미술을 넘어 미학적 문제의 해결을 찾기 위해 크레타 섬을 떠났던 엘 그레코는 자신의 만년에 가까워지면서 이를 다시 구현하고자 했던 것 같다. 그는 자신의 후기 작품 속에서 추상적인 정신세계로부터 비롯된 색채와 빛을 통해 감성적인 면에 호소하기 보다는 정신적인 면에 직접 호소하였고 이러한 과정으로 미학적인 해답에도 도달했을 것으로 생각된다.

참 고 도 판



1. 엘 그레코, <성모의 임종 The Dormition of the Virgin>, before 1567.



2. 안드레아스 리초스, <성모의 영면 Dormition of the Virgin>, 1480-90.



3. 엘 그레코, <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, c.1570-1.



4. 엘 그레코, <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, 1571-76.

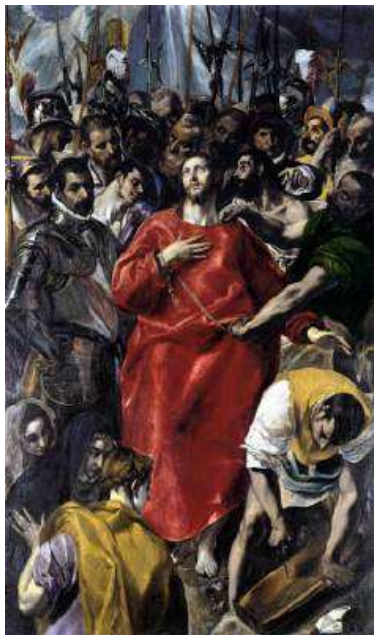




5. 그림4의 부분



•6. 마르첼로 베누스티(?), <성전 상인을 내쫓으시는 그리스도 The Purification of the Temple>, after 1550.



• 7. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ >, 1577-79.



• 8. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>, 1570-75.



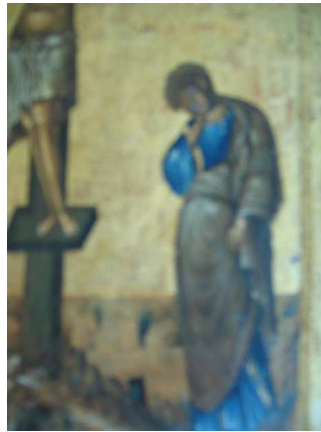
9. 미켈란젤로, < 피에타 Pietà >, c.1550.



- 10. 이콘, <복음서를 든 마태오 Icon with the Evangelist Matthew >, c.1295.



11. 이콘, <십자가 책형 The Crucifixion >, 14세기 전반.



12. 그림 11의 부분



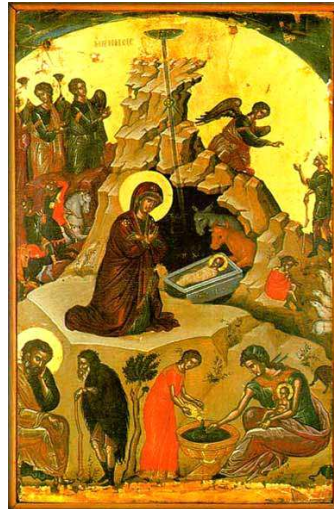
13. 이콘, <블라디미르의 성모 The Virgin of Vladimir >, 11-12세기.



14. 안겔로스 아코탄토스(?), <성 드미트리우스 Saint Demetrios >, second quarter of the 15th century.



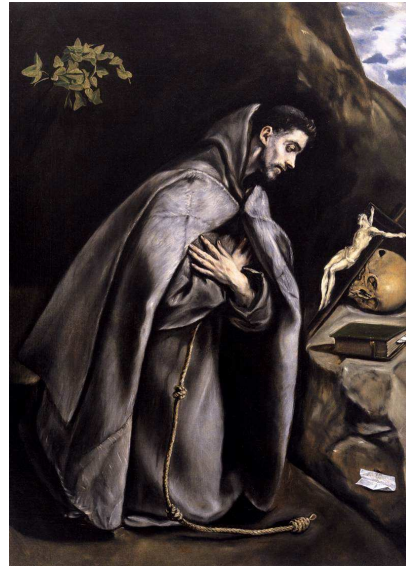
15. 이콘, <천사장 미가엘 Icon of the Archangel Michael in a gold field >, 14세기.



16. 테오파니스, <그리스도의 탄생 The Nativity >, 16세기 중반.



•17. 테오파니스, <그리스도의 현현 The Ascension>, 1546.



18. 엘 그레코, <성 프란시스 St. Francis Meditating>, c.1595.



19. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind>, 1567.



20. 틴토레토, <제자들의 발을 씻기는 그리스도 Christ washing the Apostles' Feet>, c.1547.



21. 엘 그레코, <장님을 치유하는 그리스도 Christ healing the Blind >, c.1570.



22. 엘 그레코, <성모승천 The Assumption of the Virgin>, 1577.



23. 엘 그레코, <성 삼위일체 The Trinity >, 1577-79.



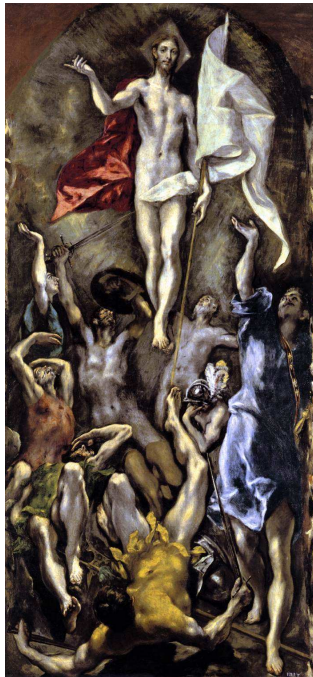
24. 엘 그레코, <성 세바스티아노 Saint Sebastian>, c.1577-78.



25. 엘 그레코, <오르가스 백작의 매장 The Burial of the Count of Orgaz >, 1586-88.



26. 엘 그레코, <십자가 책형 The Crucifixion>, 1595-1600.



27. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, late 1590s.



28. 엘 그레코, <그리스도의 세례 The Baptism of Christ>, 1608-28.



29. 엘 그레코, <수태고지 The Annuciation>, 1596-1600.



30. 엘 그레코, <수태고지 The Annuciation>, mid 1570s.



31. 엘 그레코, <무염시태의 마리아 The Virgin of the Immaculate>, 1608-13.



•32. 엘 그레코, <목자들의 경배 Adoration of the Shepherds >, c.1612-14.



33. 조토, <유다의 입맞춤 Kiss of Judas>, 1304-06.



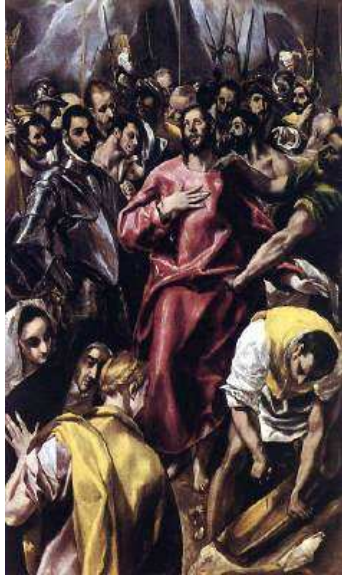
34. 조르조, <배신 The betrayal of Christ>, 1547.



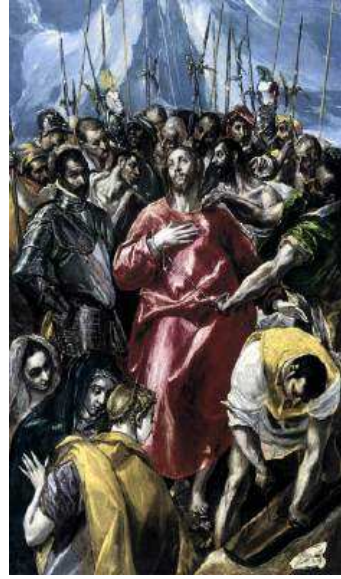
35. 작자미상, <배신 The betrayal of Christ >, early 12th century.



36. 테오파니스, <배신 The betrayal of Christ >, c1535-45.



37. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ>, 1583-84.



38. 엘 그레코, <그리스도의 옷을 벗김 The Disrobing of Christ >, 1577-9.



39. 폰토르모, <십자가 강하 Deposition>, 1526-28.



40. 엘 그레코, <성모리스와 테베군인의 순교 The Martyrdom of Saint Maurice>, 1580-82.



41. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, 1577-9.



42. 그림 25의 부분.



43. 그림 25의 부분.



44. 그림 25의 부분.



45. 그림 25의 부분.



46. 벽화, <성모의 임종 The Dormition of the Virgin>, 1266년경.



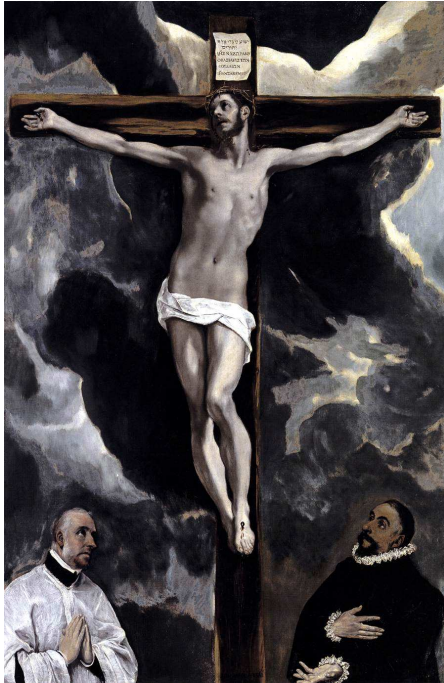
47. 이콘, <성 사바스의 임종 The Dormition of the St. Sabbas>, 15세기.



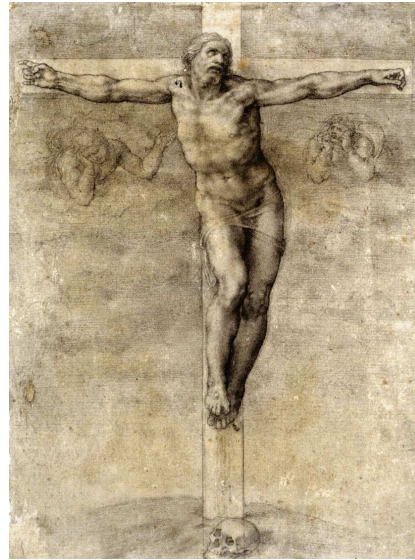
48. 모자이크<데이시스 Deesis>,1260년경.



49. <데이시스 Deesis>,15세기경.



50. 엘 그레코, <두 봉헌자와 십자가 책형 The Crucifixion with Two Donors>,c1580.



51. 미켈란젤로, <십자가 책형 The Crucifixion >,c.1538-41.



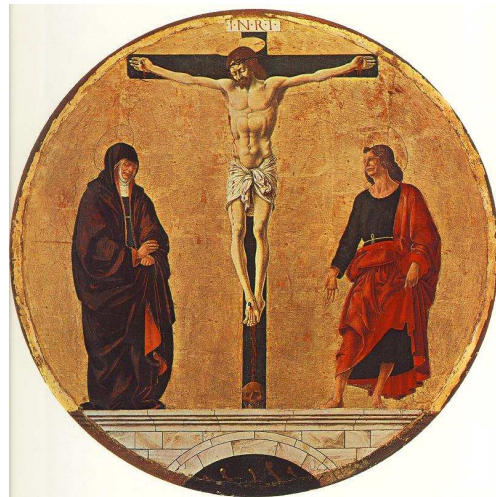
52. 그림 51의 부분.



53. 모자이크, <책형 The Crucifixion>, 11세기 초.



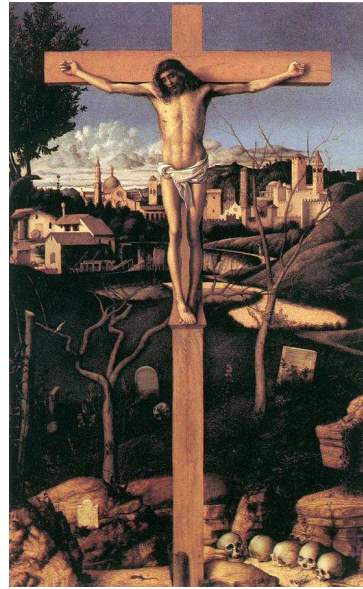
54. 벽화, <책형 The Crucifixion >, 1209.



55. 프란체스코 델 코사, <십자가 책형 The Crucifixion >, 1473.



56. 엘 그레코, <책형 The Crucifixion >,1595-1600.



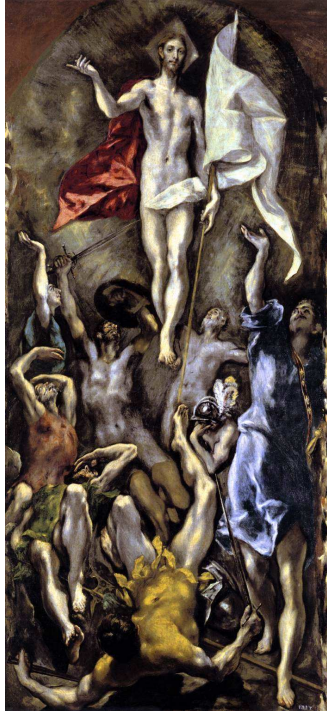
57. 조반니 벨리니, <책형 The Crucifixion >,1501-03.



58. 엘 그레코, <책형 The Crucifixion >,1596.



59. 뒤러, <책형 The Crucifixion >,1498.



60. 엘 그레코, <부활 The Resurrection>, 1600-05.



61. 라파엘로, <그리스도의 변용 The Transfiguration>, 1518-20.



62. 필사본, <그리스도의 변용 The Transfiguration >, 1370-75.



63. 엘 그레코, <마리아와 엘리자벳의 만남 The Visitation>, early 1610s.



64. 엘 그레코, <마리아의 결혼 The marriage of the Virgin>, c.1613-14.

## 참 고 문 헌

### [ General ]

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, New York: Oxford University Press, 1994

Brown, Jonathan, *Painting in Spain:1500-1700*, Yale University, 1998

Evans, Helen C.(ed), *Byzantium: Faith and Power(1261-1557)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004

Friedlaender, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, 1957

Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance art : painting, sculpture, architecture*, 4th ed., New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994

Hauser, Arnold, *The Social History of Art* , trans. Stanley Godman, London: Routledge & Kegan Paul, 1968

Shearman, John, *Mannerism* , Harmondsworth: Penguin Books, 1967

Tomlinson, Janis, *Painting in Spain: El Greco to Goya*, London: Calmann & King Ltd, 1997

Wittkower, Rudolf, *Allegory and The Migration of Symbols*, London:

Thames & Hudson, 1977

[ **Monograph** ]

Álvarez Lopera, José (ed), *El Greco : Identity and Transformation*,  
Skira, 1999

Bronstein, Leo, *El Greco*, London: Thames and Hudson, 1991

Brown, Jonathan (ed), "Figures of Thought: El Greco as Interpreter of  
History, Tradition, and Ideas", *Studies in the History of  
Art*, vol.11, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1982

Cossio, Manuel B., *El Greco*, 2 vols., Madrid, 1908

Davies, David, *El Greco*, Oxford and London, 1976

Dvořák, Max, "On El Greco and Mannerism", *The History of Art as the  
History of Ideas*, trans. John Hardy, Routledge &  
Kegan Paul, 1984

Gudiol, José, *The Complete Paintings of El Greco*, Greenwich House,  
1983

Kelemen, Pal, *El Greco Revisited : Candia, Venice, Toledo*, The  
Macmillan Company, New York, 1961

Lassaigne, Jacques, *El Greco*, trans. Jane Brenton, London: Thames & Hudson, 1973

Mann, Richard G, *El Greco and His Patrons : Three major projects*, Cambridge University Press, 1986

Mariás, Fernando, *El Greco in Toledo*, trans. Gilla Evans, London: Scala, 2001

Waterhouse, Ellis Kirkham, *El Greco*, New York: Funk&Wagnalls, 1978

Wethey, Harold E., *El Greco and his School*, 2 vols, Princeton, 1962

[ **Periodical** ]

Bury, J, "El Greco's Books", *The Burlington Magazine*, CXXIX, 1987, pp.388-391

Byron, Robert, "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture", *The Burlington Magazine* 55, no.319, Oct.1929

Constantoudaki-Kitromilides, Maria, "Cretan Painting During the 15 and 16Centuries. The Long Path Towards Domenikos Theotokopoulos and His Early Production", *El Greco : Identity and Transformation*, José Álvarez Lopera(ed), Skira, 1999

Harris, Enriqueta, "A Decorative Scheme by El Greco", *The Burlington Magazine*, vol. 72, 1938, pp.154-164

H. Elliott, John, "El Greco's Mediterranean: The Encounter of Civilizations", *El Greco*, David Davies(ed), The Metropolitan Museum of Art, National Gallery Company Limited, 2003

López-Rey, José, "El Greco's Baroque Light and Form", *Gazette des Beaux-Arts*, Series 6, vol.24, 1943, pp.73-88

\_\_\_\_\_, "Spanish Baroque : a Baroque Vision of Repentance in El Greco's St.Peter", *Art in America*, vol.35, 1947, pp.313-318

Rodetis, GeorgeA, "El Greco's Statements on Michelangelo the Painter", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.31, no3, 1997, pp.25-38

Wittkower,Rudolf, "El Greco's Language of Gesture", *Art News* ,vol.56, 1957, pp.45-54

[ **Catalogue** ]

M.Acheimastou-Potamianou (ed), *From Byzantine to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 1987

Brown, Jonathan (ed), *El Greco of Toledo*, Museo del Prado, Madrid:  
National Gallery of Art, Washington; Museum of Fine Art,  
Dallas, Boston, 1982

Davies, David (ed), *El Greco*, The Metropolitan Museum of Art,  
National Gallery Company Limited, 2003

[ 국내 참고문헌 ]

- 소논문

고종희, 「반종교개혁이 16세기 중후반 회화에 미친 영향-팔레오티와 루도  
비코카라치의 작품을 중심으로-」, 미술사학보 제21집, 145쪽-175쪽.

고종희, 「아방가르드 미술로서의 초기 매너리즘: 폰토르모의 작품을 중심  
으로」, 1998, 7쪽-28쪽.

- 단행본

아놀드 하우스, 『문학과 예술의 사회사2』, 백낙청 반성완 옮김, 창작과  
비평사, 1999.

에르빈 파노프스키, 『파노프스키의 이데아』, 마순자 옮김, 예경, 2005.

존 로덴, 『초기 그리스도교와 비잔틴 미술』, 임산 옮김, 한길아트, 2003.

## ABSTRACT

### A Study on El Greco's Late Works

- on the Basis of Byzantine Painting -

Choi Ji Hyun

Dept. of History of Arts

Graduate School

SungShinWomen's University

This is study on El Greco's Late Works and Byzantine Painting. El Greco is Cretan-born painter who settled in Spain. He was known as El Greco (the Greek) but his real name was Domenikos Theotokopoulos (**Δομίνικος Θεοτοκόπουλος**) and it was thus that he signed his paintings throughout his life, always in Greek characters. Although little is known of his youth, a few works survive by him in the Byzantine tradition of icon painting, notably the <Dormition of the Virgin> discovered in 1983.

El Greco was trained in the prevailing post-Byzantine style of Crete, and, though he subsequently adapted and 'transformed' what he had learned on moving to Italy, this background remained fundamental to him and it almost certainly influenced the unique style that he forged in the later part of his career in Spain. He occasionally continued to use compositional schemes and formal or iconographic motifs that originated in Byzantine painting in his mature work. In such art there is no

concern with optical observation, either empirical or scientific. Its purpose is to convey the transcendental world of the figures represented, rather than natural phenomena as perceived by the senses.

El Greco's interests in theology, liturgy and hagiography, combined with philosophy, history and literature, are reflected by the inventory of his library. The treatises on painting, sculpture and architecture to which Pacheco refers are lost, but further important evidence has been discovered which vividly conveys El Greco's ideas, at least at one particular period of his development. This is the annotations on his copies of Vasari's *Lives* and Daniele Barbaro's edition of Vitruvius' *Ten Books on Architecture*. It becomes clear that El Greco held trenchant opinions about style and the nature of art and architecture. He is actually a learned painter and a theorist.

Surely, while he stayed in Italy, Venice and Rome, almost for 9 years(1567-1576), he rapidly assimilated into artists of Renaissance and Mannerism, especially Titian, Tintoretto, Michelangelo. But El Greco's late works gradually turn into stylistic development after 1580's mid. Remarkably, the brushwork is more vigorous ; light is bleached white and fitful, colours are pure, luminous and vibrant. As they glow with unearthly beauty, figures are more elongated, dematerialised and dynamically charged. There is a new spiritual energy. These metaphysical light and abstracted form reveal unequivocally that the mystical imagery of his late style was personal to him and Byzantine painting. Moreover, the image that emerges in his work is illuminated,

dematerialized and flame-like. Occasionally, his treatment of light, colour and form reflected the concepts of Christian Neo-Platonism.