
13~14세기 이탈리아 <성모대관>에 관한 연구*

정은진
성공회대학교

1. 여는 글
2. 종교적 위기와 사회적 불안이 가져온 변화
3. 서술적 문맥 속에 재현된 <성모대관>
4. 제단화로 독립된 <성모대관>
5. 맺는 글

1. 여는 글

<성모대관>(The Coronation of the Virgin)은 성모 마리아가 지상에서의 삶을 마치고 하늘로 올라갔을 때, 성자(聖子) 그리스도 혹은 성부(聖父) 하느님이 그녀에게 왕관을 수여하는 장면이다. 이 이미지가 교회의 공적인 공간에 처음으로 나타난 것은 1140~1143년 로마 산타 마리아 인트라스테베레 앱스이다(그림 1). 이후 12~13세기에 <성모대관>도상은 이탈리아보다는 교황과 친밀한 관계를 유지했던 카페왕조의 왕령지인 일 드 프랑스에서 주로 나타났다. 그러나 13세기 후반에 접어들면서 그것이 쳐

* 이 논문은 2004년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF - 2004 - 043 - G 00008).

음 나타났던 이탈리아의 여러 도시 국가에서 활발하게 제작된다. 본 연구는 13~14세기에 이탈리아에서 제작된 <성모대관>에 관해 다룰 것이다.



<성모대관>, 1140-1143, 산타 마리아 인 트라스테베레, 로마(그림 1).

듀건(C. Duggan)은 13~14세기 이탈리아 역사를 ‘기나긴 불안’¹⁾이라고 말했다. 로마 제국의 붕괴 후 11세기까지 이탈리아 반도에는 100여 개의 자치 도시들이 있었다. 이 지역 세력들은 ‘자치 공동체’(Communes)를 이루고 경제적인 부를 획득하여 독립적인 시민 공동체를 성립하였다. 그러나 자치 도시 제도는 도시 간의 끊임없는 전쟁과 12세기 후반에 다시 등장한 신성로마제국의 위협으로, 서서히 자치도시의 권력이 군주 1인에게 평생 토록 집중되는 시뇨리아(Signoria)라는 정치 형태로 변하게 된다. 또 신성로마제국의 황제와 교황과의 갈등은 자치 도시 내부를 붕괴하는 원인이 되었다. 도시 내에서 서로 경쟁 관계에 있는 당파들은 자신들의 충성을 표현하기 위해 기벨린(Ghibelline, 황제파)과 구엘프(Guelph, 교황파)라는 명칭을 사용했다. 그러나 실제로 이러한 명칭에는 별다른 의미가 없었으며, 단지 지역의 지배권을 둘러싸고 투쟁하던 집단에 힘을 실기 위한 것이었다. 자치 도시들은 황제가 승리할 경우 자신들의 자유가 축소되고 더욱 무거운 세금이 부과될 것이라는 사실을 알고 있었기 때문에 황제 세력을 견제하였다. 반면에 그리스도 제국을 이루려는 교황은 비교적 덜 위협적인 존재로 인식되었다. 황제파와 교황파들은 적들을 살해하거나 축출하고, 동맹 간에 복잡한 분규를 야기하는 권력 다툼을 계속해 나갔다. 14세기 초 황제를 지지하다 고향 피렌체를 떠나 망명 중이던 단테는 당시의 상황을 ‘비굴한 이탈리아’(Servile Italy)라며 폭풍 속에 선장 없는 배에 비유했다.

또 부유한 이탈리아의 도시 국가들은 주변 지역을 패괴하기 시작했다. 피렌체는 1350년에서 1421년 사이에 프라토(Prato), 피스토이아(Pistoia), 볼테라(Volterra), 아레초(Arezzo), 피사(Pisa), 리보르노(Livorno)를 정복했다. 또 같은 시기에 베네치아는 트레비소(Treviso), 비첸차(Vicenza), 베로나(Verona), 패도바(Padua) 등을 강점했다. 그리고 비스콘티(Visconti) 지

1) Christopher Duggan, *A Concise History of Italy*, Cambridge [England]: Cambridge Univ Press, 1994, 46쪽.

휘하에 있는 밀라노(Milano) 공국도 세력 확장에 전력을 다했다. 반도의 남부 지역에서는 아라곤의 알폰소(Alfonso of Aragon) 왕이 나폴리 정복과 함께 피렌체, 제노바, 밀라노, 베네치아 등과 전쟁을 치루고, 1416년에는 시칠리아의 왕위를 계승했다. 이러한 이탈리아에서의 격동과 갈등은 나아가 교회의 분열과도 맞물려 있었다. 제국의 야망을 꿈꾸던 교황청이 1316년 로마에서 아비뇽으로 이전하자 라치오(Lazio), 웜브리아(Umbria), 마르케(Marche), 로마냐(Romagna)와 같은 교황령의 도시는 리미니(Rimini)의 말라테스타(Malatesta), 우르비노(Urbino)의 몬테펠트로(Montefeltro)와 같은 보잘 것 없는 폭군들에 의해 분할되었다. 더구나 교황이 다시 로마로 돌아온 1378년 아래로 이탈리아에서는 지지 세력 간의 다툼으로 2명, 혹은 3명의 대립교황이 있었다. 교황 권력의 쇠퇴는 교회의 분열을 가져왔다.

교회의 영적인 힘은 영적으로 그리고 정치적으로 유명무실한 교황을 대신해 탁발수도회로 옮아갔다. 또 혹사병의 창궐, 도시 국가 간의 끊이지 않는 전쟁과 기근에 처한 당대인들에게 탁발수도사들은 마리아에게 중재 기도를 청하라고 설교하였다. 이러한 까닭에 시에나, 피렌체, 베네치아 같이 당시에 가장 부유했던 도시들은 자신들의 도시를 마리아에게 봉헌하고, 주보 성인으로 삼아 다양한 축제를 거행했다. 따라서 <성모대관>은 이와 같은 전례를 위해 빈번히 그려지게 되었다. 무엇보다 이 시기에 나타난 가장 큰 새로움은 <성모대관>이 마리아의 죽음과 승천이라는 문맥에서 독립하여 제단화에 단독적인 주제로 등장한다는 점이다. 따라서 본 논문에서는 본격적인 작품 분석에 앞서 당시 사회 분위기를 먼저 알아보겠다. 이어 마리아의 도시로 불렸던 시에나, 피렌체, 베네치아에서 1250년 이후 1400년까지 제작된 <성모대관>을 다룰 것이다. 이를 위해 마리아의 죽음과 승천이라는 서술적인 문맥에서 교회 건축 장식으로 그려진 것과, 서술적인 문맥에서 탈피하여 천국이라는 장소성을 강조한 제단화라는 두 범주로 나누어 살펴보고자 한다.

2. 종교적 위기와 사회적 불안이 가져온 변화

1) 교황권의 쇠퇴와 탁발수도회의 발전

뛰어난 교회법 학자 출신으로 속세 사정에 밝았던 인노첸시오 4세의 뒤를 이은 알렉산데르 4세(Alexander IV, 1254~1261 재위)는 인노첸시오 4세와 달리 추진력과 결단력이 없어 재위 중 여러 실책을 거듭하였다. 무엇보다 교황청 소유 영토의 상당 부분을 독일 슈타우페 가문에게 빼앗겼다. 당시 교황청의 독립을 가로막는 장애물은 한두 가지가 아니었다. 신성로마제국의 황제, 시칠리아를 비롯해 남부를 점령한 노르만족, 프랑스 왕, 또 로마는 물론 이탈리아 전역의 여러 도시 국가에서 세력과 이권을 다투는 귀족들이 교황청을 서로 자신의 세력권에 두려고 앙간힘을 썼다. 이와 같은 힘겨루기 속에서 교황권의 독립을 지키려는 노력이 계속되었다. 1302년 교황 보니파시오 8세(Bonifatius VIII, 1294~1303 재위)는 교황권이 세속의 권리보다 더 우위에 있다는 사실을 주장하는 칙서 <우남 상 탐>(Unam Sanctam)을 반포하였다. 이 칙서에서 교황은, 교회는 오로지 하나의 머리, 즉 그리스도와 그분의 대리자를 소유하고 있다고 하였다. 그리고 세속적인 칼과 종교적인 칼은 교회의 권력 안에 예속되어 있으며, 종교적인 권력은 세속적인 권력에 관여하고 필요에 따라 심판해야 한다고 하였다. 이러한 두 가지 권리의 관계는 신적인 질서에서 비롯된다고 하였고, 칙서의 마지막 부분에는 다시금 교황의 수위권을 강조하며, 로마의 주교에게 순종하는 것은 모든 인간의 구원에 필수적이라고 선언하였다.²⁾

교황 보니파시오 8세는 자신의 권력을 분명히 확보하기 위해 1300년에 첫 번째 성년을 반포하였다. 퇴위한 교황 케勒스티노 5세(St. Coelestinus V, 1294 재위)의 지지자들로 구성된 반대파들 - 주로 로마의 귀족 콜론나

2) 장준철, <교령 'Unam sanctam'에 나타난 교황의 보편적 지배권론>, 《서양 중세사연구》 5, 1999, 43~64쪽.

(Colonna) 가문 출신 – 은 1301년 교황 보니파시오 8세를 아나니에서 체포하였다. 로마의 시민들은 사흘 뒤에 교황 보니파시오 8세를 다시금 자유의 몸으로 해방시켜 로마로 귀환시켰으나, 1303년 10월 11일 로마에서 서거하여, 바티칸 대성전 지하에 안장되었다. 교회 정치적인 관점에서 볼 때, 교황 보니파시오 8세 이후 교황권은 점점 그 영향력을 상실해 갔다. 그가 반포했던 칙서 <우남 상탐>은 이미 교황 그레고리오 7세와 인노첸시오 3세가 구상하였던 사상을 포함하고 있었으며, 아퀴나스와 베르나르의 사상을 반영하고 있었다. 그러나 교황의 권력 행사는 실패로 끝났고, 그 영향은 이후 교황의 재임기간 동안 분명하게 드러났다. 한편 교회 내적인 시각에서 볼 때, 1300년 성년은 대단한 성공을 거두었다. 교황 보니파시오 8세가 반포한 성년의 대사는 수많은 순례객들을 로마로 불러모았다. 그리고 교황청 기구의 개편, 재속 사제와 수도 사제 사이의 관계 규정, 교황 그레고리오 9세 법령집의 보완 작업 등은 교황 보니파시오 8세가 남긴 중요한 업적에 속한다. 강력한 교황권을 위해 노력했던 교황 보니파시오 8세의 뒤를 이은 교황 베네딕도 9세 서거 후, 교황 선출을 위한 11개월간의 비밀회의 끝에 프랑스권 출신인 글레멘스 5세(Clemens V, 1305~1314 재위)가 교황으로 선출되었다.

그러나 이 선거는 약 70년간이나 지속되었던, 이른바 교황의 아비뇽 유배의 서막을 올리는 결과를 초래하였다. 교황 글레멘스 5세는 프랑스 국왕의 손에 놀아나는 유순한 꼭두각시에 지나지 않았다. 당시 프랑스 왕 필리프 4세(Philippe IV, 1285~1314 재위)가 새 교황의 대관식을 리옹(Lyon)에서 거행해야 한다고 우겼고, 글레멘스 5세가 왕의 고집을 꺾지 못하고 굴복하여 새 교황의 대관식은 결국 로마가 아니라 리옹에서 거행되었다. 또 그는 왕의 압력에 굴복해 성전기사단을 해체하였다.³⁾ 프랑스

3) 십자군원정 시, 위그 드 파엥(Hugh de Payns)을 주축으로 한 프랑스 기사들이 예루살렘에서 새로운 종류의 기사단을 결성했다. 그들은 청빈과 독신 서약을 한 뒤, 수사로 살면서 평화 시나 전시를 막론하고 계율을 엄수했다. 또 식사 중에 침묵을 지키며 모든 물

출신의 마지막 교황이었던 그레고리오 11세(Gregorius XI, 1370~1378 재위)가 1376년 가을 로마로 귀향할 때까지 교황들은 프랑스 왕의 꼭두각시에 지나지 않았다. 1378년 그레고리오 11세가 죽은 뒤 로마에서 교황 선거 회의가 소집되었을 때, 로마 시민들은 거리로 몰려나와 프랑스인의 독점을 끝내고 로마인이나 최소한 이탈리아인을 교황으로 선출하라고 우아성쳤다. 사실 회의에 참석한 총 16명의 추기경 중 11명이나 되었던 프랑스인 추기경들은 프랑스인을 교황으로 뽑아 다시 아비뇽으로 돌아가려했다. 그러나 그들은 거리에 나온 군중들의 압박에 위축된 테다, 여러 무리의 폭도들까지 선거장에 침입하자 겁에 질려 연로한 바리(Bari)의 대주교를 교황 우르바노 6세(Urbanus VI, 1378~1389 재위)로 선출하였다. 얼마 후 프랑스인 추기경들은 아니니로 갔고, 거기서 우르바노 6세의 교황 선출은 외부 압력을 받아 이루어졌으므로 무효라는 내용의 성명서를 발표했다. 그리고는 클레멘스 7세(Clemens VII)를 대립교황으로 세웠다. 이리하여 그리스도교 세계에서 40년간 지속된 서방 교회의 대분열이 시작되었다.

이와 같은 분열과 혼란이 15세기 말까지 이어지면서 교황들의 세속적인 권위는 말할 것도 없이 영적인 힘 또한 바닥에 떨어졌다. 이처럼 유명무실한 교황을 대신해 교회의 신앙을 이끌어나간 것이 바로 프란치스코회와 도미니코회와 같은 타발수도회이다. 이제 교회의 영적인 힘은 교황에서 수도회로 옮겨졌다. 특히 귀족적이고 폐쇄적인 베네딕도 수도회 보

건을 공유했다. 성전기사단이라는 이름은 예루살렘 왕이 그들에게 솔로몬 신전 터를 거쳐로 내준 테서 유래한다. 애초에 이 기사단은 야파(Jappa, 고대 지중해 지역의 중요한 항구)에서 예루살렘까지의 위험한 여정에 오르는 순례자들을 보호하기 위해 결성되었다. 그러나 그들의 세력이 너무 강해진 나머지 14세기 무렵에는 수많은 이들의 시기와 불신을 받게 되었다. 필리프 4세는 성전기사단의 막대한 부를 차지하기 위해 1307년 그들을 이단자로 몰고, 그들의 재산을 구호기사단에 넘기는 척하며 자신의 수중에 넣었다(P.G. Maxwell-Stuart, *Chronicle of the popes: the reign-by-reign record of the papacy from St. Peter to the present*, New York: Thames and Hudson, 1997, 17쪽과 154쪽).

다는 ‘세속 안에서’의 순회와 탁발 선교를 특징으로 하는 탁발수도회가 힘을 얻게 된다. 프란치스코회와 도미니코회로 대표되는 탁발수도회는 도시민들에게서 필요한 양식을 얻는 대신, 영적·문화적 양식을 제공하였다. 두 수도회에 대해 간략히 알아보겠다.

프란치스코 수도회는 아시시의 성 프란치스코(St. Francesco, 1181/2~1226)에 의해 설립되었으며, 첫 회칙은 1209년 4월 교황 인노첸시오 3세에게 승인을 받았다. 초기에 탁발수사들은 거리의 설교자들로, 갖은 노동으로 생계를 유지했다. 그들은 간단한 설교를 하고 가난하고 병든 자들, 특히 나병 환자들을 돌보았다. 그런데 교세가 빠른 속도로 확장됨에 따라 탁발수사들이 그릇된 길로 빠지지 않도록 회칙을 강화하고 조직을 단속할 필요성이 제기되었다. 그러나 일각에서는 그 필요성을 인정하면서도 자칫 그것으로 말미암아 수도회의 원래 정신이 훼손될지도 모른다고 우려했다. 그래서 1221년 성 프란치스코는 회칙 개정의 필요성과 일부 형제들의 우려를 모두 수용하는 새로운 회칙을 제정했다. 그러나 곧 수도회는 그의 태협안을 받아들이는 무리(콘벤투알파)와 그렇지 않은 무리(신령파)로 나뉘게 되었고, 그 후로 오랫동안 반목하였다. 게다가 즉위하는 교황마다 잇달아 후자를 단죄하는 법령을 제정하고 그들의 가르침 중 일부를 이단으로 규정하였다.⁴⁾

프란치스코회가 경건한 삶을 살고자 한 일반 민중의 신앙수도회로 형성된 반면, 도미니코회는 처음부터 교황과 가톨릭 교회와 밀접한 관계 속에서 태어났다. 도미니코회의 공식 명칭은 ‘탁발수사 설교자들의 수도회’

4) 한편 청빈과 사랑을 실천하겠다고 서약한 뒤 성 프란치스코를 따르던 아시시의 귀부인 글라라가 1212년 기도와 묵상에 전념하는 수녀 모임을 설립하고 ‘가난한 글라라 수녀회’라 이름붙였다. 이 수도회는 혼히 제2의 프란치스코회라고 불렸다. 그 후 1221년 성 프란치스코는 평신도를 위한 제3의 고행수도회를 설립하였다. 여기서는 평신도들에게 세속을 등지거나 수사 서약을 하지 않고서도 프란치스코의 생활 계율을 실천할 수 있도록 도와 주었다. 이 제3회 회원들은 1447년 교황 니콜라오 5세에게 인가받았다(P.G. Maxwell-Stuart, 앞의 책, 134쪽).

로, 1215년 스페인의 카스티야 출신의 도밍고 데 구스만(Domingo De Guzmán, 1180~1221)에 의해 설립되었다. 그는 1196년 마드리드 근방의 아우구스티노 수도회의 수도자가 되었고, 이곳에서 그는 지역 교구의 주교인 아케베도의 디에고(Diego of Acevedo)와 카스티야의 국왕을 수행하면서 많은 여행을 하며 친밀하게 지냈다. 그들은 프랑스의 남부를 여행하다가 그곳에 만연한 이단 알비파의 위험을 깨닫고 그들을 개종시키기 위해 설교를 시작했다. 이렇게 시작된 도미니코회는 1217년 교황 호노리오3세(Honorius III, 1216~1227 재위)에게 승인을 받았다. 도미니코회는 기도와 선교, 특히 학문과 설교에 중심을 두었기에 초창기부터 멀리 해외로 선교사들을 파견했으며, 뛰어난 신학자들을 많이 배출했다. 그 중에서 가장 널리 알려진 학자는 대(大) 알베르토(Albertus Magnus, 1193~1280)와 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas, 1225~1274)이다. 학문과 설교에 대한 특별한 관심 때문에, 도미니코회는 정통 교리를 수호하고 이단을 뿌리뽑기 위해 설립된 조사단에 깊이 관여하게 되었다. 또한 도미니코회는 프란치스코회와 마찬가지로 수녀회, 그리고 평신도를 위한 제3의 수도회를 각각 설립하였다.

두 수도회는 모두 탁발수도회에 결맞게 청빈을 자신들의 이상으로 삼지만, 이들을 통해 계몽된 도시 귀족의 후원을 받으면서 점점 부를 획득하고, 또 확장된 그들의 세력에 알맞게 수도원과 부속 건물, 교회 등을 세움으로써 중요한 예술의 후원자로 등장하였다.⁵⁾ 그들은 이미지를 통한 감정 전달로 신앙심을 고취하고자 하였고, 그리스도의 인간적인 고통의 모습을 강조한 표현성 짙은 작품을 선보였다. 반면 도미니코 교단은 설교를 통한 대중의 감화가 목표였기에, 처음부터 예술작품에 관심을 두지는 않았다. 그러나 설교의 보조 수단으로 이미지를 사용하기 시작해 관상(觀想)

5) 현재 성탄절에 모든 성당과 교회에서 제작하는 예수 탄생의 구유를 처음으로 만든 것도 프란치스코 성인으로 알려졌다.

을 위한 제단화를 제작하였다.

또 이들 수도회는 이단 운동에 가담한 사람 중에 여자들이 특히 많았다는 사실과 교회가 여성에 대한 관심을 새롭게 기울여야 한다는 사실을 깊이 인식하였다.⁶⁾ 그리하여 두 수도회는 각각 여성 수도회를 세우는 방식으로 이 문제를 해결하였다. 뿐만 아니라 귀족의 전유물이었던 마리아 신심을 대중에게 설교로 전하였다. 특별히 도미니코회를 세운 도미니코는 성모 신심이 두터웠는데, 그가 당시 알비파와 같은 이단들에게 설교하는데 어려움을 겪자 그의 꿈에 성모 마리아가 나타나 북주(Rosario)를 주었다고 한다. 이로 인해 도미니코회에 의해 마리아를 공경하는 대표적인 기도가 전파되어 오늘날까지도 전해진다. 한편 12세기부터 계속된 이단으로부터 교회를 지켜왔던 마리아의 역할 외에도 이 시기에 성모 신심이 사회 전체에 만연한 또 다른 이유는 바로 흑사병의 칭궐 때문이었다.

2) 흑사병의 칭궐과 성모 신심의 확산

13세기 말에서 14세기로 접어들면서 여러 도시들을 돌아다니며 설교와 교육에 힘썼던 두 탁발수도회의 영향으로 귀족들의 전유물이던 성인 공경, 특히 마리아 공경은 일반 신자들에게까지 확산되었다. 이와 같은 대중적인 신앙 운동의 발발에 관하여 서던(R.W. Southern)은 그 근원이 질병과 절망에 있다고 보았다.⁷⁾ 특히 흑사병(pestis atra)⁸⁾은 당시 사람들에

6) 여성들이 다수를 차지하는 이단 운동에서는 자연스럽게 교회의 남성 중심 체제에 대한 비판이 터져 나왔고, 발두스파에서는 이미 여성 설교자를 인정하는 방식으로 독자적인 해결책을 만들어가고 있었다(최형걸, 『수도원의 역사』, 서울 : 살림, 2004, 56~57쪽).

7) R.W. Southern, *Western Society and the Church in the Middle Ages*, London: Pelican Books, 1970, 328쪽.

8) 페스트(pest)라는 이름은 16세기 스웨덴에서 처음으로 사용했다고 한다. 원래 라틴어 pestis atra 또는 atra mors를 문자 그대로 영어나 스칸디나비아어로直역한 것이다. 14세기에 atra에는 ‘검은’이라는 의미 외에도 ‘지독한’이나 ‘무서운’이라는 의미가 함축되었다. 즉 무서운 병이라고 번역되어야 할 것이 검은 병으로 오역되었는데, 이 용어가 다른 어떤 것보다 훨씬 무서무시했기 때문에 그대로 굳어진 것이다. 또 프랑스에서는 morte bleue(푸른 죽음)라 불린 적도 있다(Philip Ziegler, *The Black Death, Middlesex:*

게 비참함과 절망, 죽음의 공포를 체험하게 했다. 지글러(P. Ziegler)는 혹사병이 사회와 경제를 바꾸어 놓았을 뿐 아니라, 교회와 인간의 정신세계도 변화시켰다고 언급했다. 14세기 유럽 전역을 휩쓸었던 죽음의 전염병은 1347년 10월 초 시칠리아에 도착하였고, 석 달 뒤 이탈리아 본토에 퍼지기 시작하였다. 혹사병이 가장 극심할 당시 베네치아에서는 하루에 600명이 죽었다고 한다. 시칠리아에서 혹사병이 발발한지 1년이 지나자 이탈리아에서 최악의 사태는 지났다. 그러나 그 후로도 1~2년간 소소하게 발생했으며, 1360년 또 다른 종류의 혹사병이 찾아와 이탈리아 전체 인구 가운데 1/3 이상이 죽었다고 한다. 당시 사람들은 이 급작스럽고 무시무시한 대학살을 지옥의 불과 하느님의 분노라 여기며 스스로에 대한 죄의식에 사로잡혀 있었다. 살아남은 사람들은 두 부류로 나뉘는데, 극도로 조심하며 사치를 피하고 모든 것을 절제하고, 심한 히스테리로 채찍질 고행단에 참여하는 부류와, 마치 악을 조롱하듯이 “먹고 마시고 즐겨라. 내일이면 우리는 죽는다”를 외치며 방탕과 방종으로 두려움을 피하려는 사람들로 나뉘었다.

매우 역설적이게도 혹사병은 종교가 가진 힘을 무력하게 하면서도, 종교적 열정을 크게 일어나게 하였다. 부유한 이들은 축적한 재산을 죄의 원천으로 여겨 자선 단체나 교회에 기부했고, 설교자들은 영적으로 불안한 이들에게 비전을 제시해야만 했다. 또 예술가들은 인간의 극렬한 고통을 승화시켰다. 이러한 사회 분위기는 죽음의 춤(Dance of Death)과 같이 죽음을 의인화한 작품을 나타나게 했으며, 그리스도를 위협적이고 분노하는 모습으로 그려냈다. 또 용의 이야기⁹⁾와 질병을 막아주는 성 세바스티아노(Sebastianus)¹⁰⁾가 작품의 주제로 자주 등장했다. 무엇보다 예술가들은

Penguin Books, 1982).

9) 대표적인 작품으로 1367년 Barto di Fredi가 S. Gimignano에 용의 불행 5~6장면을 그렸다(Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton: Princeton Univ Press, 1951, 68쪽).

10) 프랑스 남부 나르본(Narbonne) 태생인 성 세바스티아노는 283년경에 로마에서 군인이

당대의 우울한 분위기를 가장 강렬하게 표현했다. 고통과 징벌을 받는 이들, 그리스도의 수난이나 지옥의 고문이 선호되었고 이러한 주제의 작품들은 그 어느 때보다도 교훈적인 성격을 띠었다. 흑사병 이전에 성모 마리아는 종종 하느님의 진노로부터 수도승과 수녀를 보호하는 모습으로 그려졌다.¹¹⁾ 그러나 흑사병 이후에 그녀의 곁웃은 모든 그리스도교인들을 덮어주기 위해 펼쳐졌다. 흑사병의 공포에서 벗어나기 위해 사람들은 하느님과 좀 더 강력하고 개인적인 관계를 맺고 싶어 했다. 마리아는 신과 자신을 이어주는 가장 힘 있는 중재자로 선택되었고, 마리아에 관한 여러 기적과 더불어 그 이미지가 각광을 받게 된다.

『페렌체 연대기』에 의하면 1292년 7월 3일 오르산미켈레(Or San Michele)의 로지아 벽감에 그려진 〈성모상〉이 병자를 치유하는 기적을 보여 토스카나 지방 곳곳에서 순례자들이 몰려왔다고 한다. 또 페렌체에서 남서쪽으로 9.5km 떨어진 임푸르네타(Impuneta)의 성당에 있는 〈성모상〉 역시 성모 축일 행사의 행렬에서 기적을 일으켰다고 한다. 이 〈성모상〉은 승리를 축하하는 자리나 정치적 외교적으로 중요한 사안을 결정할 때, 또 가뭄이

되었고, 황제 디오클레티아누스의 친위대 대장으로 임명되었는데, 황제는 그가 그리스도인인줄 몰랐다고 한다. 성 세바스티아노가 신자임이 드러난 것은 막시미아누스 황제의 그리스도교 박해가 절정에 이르렀을 때였다. 그는 즉시 처형되어 화살을 맞고 쓰러졌으나 성 카스툴로(Castulus)의 미방인인 성녀 이레네(Irene)가 그의 시신을 찾으러 가서 보니 아직 살아있는 것을 보고 극진히 간호하여 회복시켰다. 그 후 성 세바스티아노가 황제에게 정면으로 도전하여 그리스도인에 대한 그의 잔인성을 고발하자, 황제는 화가 나서 그를 몽동이로 때려죽이도록 한 다음 로마의 대하수구(Cloaca Maxima)에 던져버렸다. 그의 죽음과 용기는 신자들에게 깊은 감명을 주었다. 그는 군인, 운동 선수 그리고 궁술가의 수호성인이자 전염병의 수호성인으로 공경 받고 있다. 그가 전염병의 수호성이 된 것은 680년 로마에 흑사병이 발병했을 때 로마인들이 병이 멈추기를 기원 하며 성 세바스티아노의 유해를 모시고 장엄한 행렬을 거행하자 그 뒤로 흑사병이 사라진 일에서 유래한다. 또 1575년 밀라노와 1599년 리스본에 전염병이 돌았을 때에도 성 세바스티아노의 보호를 기원하는 예식이 거행되었다. 이러한 이유로 사람들은 점차 성 세바스티아노를 전염병 회생자들의 수호성인으로 공경하게 되었다.

11) P. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, Paris, 1908, 151쪽에서 재인용 ; Philip Ziegler, 앞의 책, 341쪽.

나 아르노 강이 범람할 때 신과 인간의 중재자 역할을 하였다고 한다. 오르산미켈레의 <성모상>이나 임푸르네타의 <성모상>은 사람들이 신에게 자신들의 소망을 말하고 그 기도에 응답을 받는 매개체가 된 것이다.¹²⁾ 시에나에는 <보르도네 마돈나>(Madonna del Bordone) 같은 패널 앞에서 매일 <새로운 여인이여>(Ave novella femina)¹³⁾와 같은 찬미가를 부르는 것이 중요한 일과였다.

이 <성모상>은 산타 마리아 데이 세르비(S. Maria dei Servi)의 주제단화로 이러한 전례를 주관한 것은 성모 마리아의 종회(Fratres Servi Sancte Marie)라고 불린 평신도로 구성된 형제회였다.¹⁴⁾ 성모 마리아의 종회는 피렌체에서 조직되었고, 1250년경 주교 본필리오(Bishop Bonfiglio)가 시에나에 새로운 거처를 마련했다. 1304년 교황의 인준을 받은 이 단체는 매우 특별한 경우로 이전까지 존재한 어떤 종교 단체에도 속하지 않는 형태였다. 즉 베네딕도나 시토와 같은 수도회도, 프란치스코회나 도미니코회와 같은 탁발수도회도, 또 독거수도회도 아니었다. 그들의 영적인 특징은 오직 마리아에 관한 모든 전례를 총괄하는 것으로, 수도회의 이름이 이러한 특징을 잘 드러낸다. 피렌체와 시에나에서 성모 마리아의 종회는 도시에서 벌어지는 마리아와 관련된 모든 전례와 종교 행사를 주관하는 영향력이 있는 단체였다.¹⁵⁾

베네치아 역시 도시의 미로처럼 얹힌 거리마다 닫집(capitelli)을 만들어

12) Richard Turner, *Renaissance Florence : the invention of a new art*, New York: H.N. Abrams, 1997, 19~20쪽.

13) <Ave novella femina>의 원문은 Joanna Cannon & Beth Williamson, *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261-1352*, Brookfield: Ashgate, 2000, 260~262쪽 참조.

14) Rosalind and Christopher Brooke, *Popular Religion in the Middle Ages: Western Europe 1000 - 1300*, New York: Thames & Hudson, 1984, 32쪽.

15) Gianna A. Mina, *Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone: political statement or profession of faith?*, In Joanna Cannon & Beth Williamson, 2000, pp. 237~293쪽.

마리아와 성인들의 조각이나 회화를 두고, 밤새 깨지지 않는 램프를 두었다. 이들 중 몇몇 성상은 기적을 행하기도 했고, 흑사병을 막아 주기도 하였다. 베네치아의 경우에도 도시에서 일어나고 있는 모든 행사를 주관하는 것은 스쿠올라(Scuola)로 불리는 형제회였다. 피렌체나 시에나의 성모 마리아 종회와 달리, 스쿠올라는 종교 활동 외에도 다양한 사회적 기능을 수행했다.¹⁶⁾ 최초의 스쿠올라는 13세기에 조직되었다. 여러 사회적 혼란 속에서 현실 감각이 뛰어난 베네치아 인들은 자신들의 종교적·경제적·사회적인 목표를 위한 항구적인 조직을 만들었고, 도시 축제를 주최하고 사육제 행렬에 직접 참여하기도 했다. 스쿠올라에는 귀족이나 평민 모두가 참여할 수 있었고, 직업, 사회적 계층, 경제력에 따라 모임이 형성되었다. 스쿠올라를 통해 베네치아는 사회적 안정과 응집력을 유지할 수 있었고, 상호부조의 생활을 영위했다.

스쿠올라가 주도한 베네치아의 가장 중요한 축제는 성모영보축일(3월 25일), 봉헌축일(2월 2일), 성모승천축일(8월 15일)로 모두 마리아와 관련이 있다. 성모영보축일은 421년 3월 25일에 세워진 베네치아의 기원(Origo Venetiarum)과 같은 날이다. 즉 베네치아인들이 공화국의 건국일을 성모 영보축일로 정한 것은 갯벌 위에서 시작된 자신들의 역사가 마치 그리스도의 육화에 비견되는 사건이라는 정치적인 의미를 지닌다. 무엇보다 14세기 후반까지 가장 성대하게 치러진 축제는 봉헌축일에 거행된 '12 마리아 축제'인데, 이 축제는 12명의 마리아로 선발된 베네치아의 소녀들이 1월 30일 산 마르코 광장에서 행렬을 시작하는 것으로 8일간이나 계속된다. 이 행렬은 산타 마리아 포르모사(S. Maria Formosa)에서 끝나는데, 이곳에서 12명의 가난한 베네치아 소녀들에게 신부 지참금을 선물한다. 그러

16) 스쿠올라는 결혼 지참금의 대여, 빈민 구제, 싼 값의 임자리 제공, 질병의 치료와 같은 순수한 자선 활동에도 참여했다. 또 이 스쿠올라는 자신들의 교구 성당에 제단을 가지고 있었고, 특별히 재력이 풍부한 경우에는 전용 회합장을 가지고 있었다(Patricia Fortini Brown, *Private lives in Renaissance Venice: art, architecture, and the family*, New Haven: Yale University Press, 2004, 40쪽).

나 1379년 키오자(Chioggia) 전쟁 중에 ‘12 마리아 축제’는 금지되고 변형되어, 1379년 이후에는 2월 2일 산 마르코 바실리카에서 도제(Doge)가 성직자와 스쿠올라의 구성원들에게 초를 나누어 주는 행사로 바뀌었다.

베네치아에서 도시의 상징으로 중요한 축제는 성모승천축일이다. 8월 15일인 이 축제 때에는 1234년 콘스탄티노폴에서 가져와 산 마르코 바실리카에 모셔진 비잔틴 이콘 <니코포이아>(Nicopoia)¹⁷⁾와 함께 산 마르코 광장에서 긴 행렬이 진행된다. 성 루카(St. Luke)가 그린 것으로 알려진 이 신성한 이미지를 둘러싸고 벌어지는 행렬을 사누토(Sanuto)는 다음과 같이 기록했다.

광장을 둘러싸고 행렬이 진행되고, 고위 성직자들은 미사곡을 노래한다.
성 루카의 손으로 그려진 우리들의 어머니(이콘)가 나타났다.¹⁸⁾

무엇보다 성모승천 축제의 절정은 성모가 하늘의 여왕이 되는 대관식이다. 행렬이 끝나면 가장 연장자인 성직자가 이 이콘에 보석으로 장식된 덮개를 씌우고, 도제는 이날을 위해 특별히 황금색의 커튼이 쳐진 산 마르코 바실리카의 입구로 들어간다. 이러한 행렬은 공화국의 안정과 통치자의 권력을 은연중에 나타내고, 마리아 이미지는 그 한가운데 존재한다. 왕관을 쓴 성모는 베네치아 공화국의 상징이기도 하다. 1355년 칼렌다리오(Calendario)가 도제 궁에 부조로 조각한 <베네치아>(Venezia)에는 성모가 하늘의 여왕으로 사자 머리가 장식된 옥좌에 앉아 한 손에는 칼을, 또 다른 손에는 두루마리를 들고 있는 모습이다. 그 두루마리에는 다음과 같이 적혀 있다.

17) 승리의 마돈나라는 뜻으로, 전쟁에 나가는 이들에게 공경을 받았다

18) Sanuto, *Diarii*, vol.3, col.632에서 재인용 ; Rona Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven: Yale Univ. Press, 1986, 42쪽.

베네치아는 마치 성모와 같다. 그녀(베네치아)는 지혜의 옥좌인 사자의 옥좌에 앉아 하늘의 여왕으로 왕관을 쓰고 있다.¹⁹⁾

이처럼 베네치아에서 마리아는 영적으로 죄인을 구원한다는 개인적 신심뿐 아니라, 국가의 위엄을 상징하는 정치적인 이미지로도 중요한 위치를 차지했다.

요컨대 13세기 중엽까지 절정을 치달았던 교황권이 쇠퇴함으로써 교회는 다시금 혼란에 빠지고, 흑사병이라는 사회적 재앙은 종교적으로 새로운 수사학을 요구하게 되었다. 특히 설교를 일삼는 탁발수도회에서 수사학은 매우 중요한 위치를 차지했고, 자신들의 설교를 보다 효과적으로 전달하기 위해서 새로운 형식을 필요로 했으며, 이는 <성모대관>에 변화를 가지고 왔다. 이제 혼란과 변화의 시기에 형식적인 변화를 맞게 되는 <성모대관>을 살펴보겠다.

3. 서술적 문맥 속에 재현된 <성모대관>

1) 로마 산타 마리아 마조레

산타 마리아 마조레 교회는 교황 리베리오(Liberius, 352~366 재위)가 주춧돌을 놓았고, 교황 식스토 3세 (Sixtus III, 432~440 재위) 때 지금의 모습이 만들어졌다. 431년 에페소 공의회 이후 세워진 이 바실리카는 특별히 마리아에게 봉헌되었다.²⁰⁾ 13세기 말까지 큰 변화가 없었으나, 니콜

19) 이 작품에서 칼도 새롭게 대치된 것이고, 두루마리의 글귀도 다시 쓰여진 것이다(앞의 책, 144쪽).

20) 산타 마리아 마조레가 세워진 것에 대해서는 다음과 같은 전설이 전해진다. 1250년경에 쓰여진 프라 바르톨로메오 다 트렌토의 기록에 의하면, 로마 귀족인 요한과 그의 부인의 꿈에 마리아가 나타나 자신이 지목한 곳에 교회를 세우라고 하였다고 한다. 다음날 아침인 358년 8월 5일, 로마 에스퀼리노 언덕이 온통 눈으로 뒤덮였다. 이곳이 바로 마리아가 교황 리베리오의 꿈에도 나타나 알려준 곳이다. 이런 이유로 이곳이 마리아에게 봉헌된 가장 유명한 교회가 되었다(Memmo Caporilli, *Santa Maria Maggiore*:

라오 4세(Nicolas IV, 1288~1292 재위)가 기존의 앱스를 허물고 현재 크기의 앱스와 파이프 오르간이 있는 트란셉트를 만들게 하였다. 새로운 앱스와 트란셉트 모두에 화려한 모자이크와 프레스코가 제작되었는데, 무엇보다 가장 특별한 주제는 마리아의 죽음과 대관이었다. 앱스의 모자이크(그림 2)는 자코포 토리티(Jacopo Torriti, c.1270~1300 활동)가 제작하여 1295년에 완성되었다.



자코포 토리니(Jacopo Torriti), <산타 마리아 마조레 앱스 모자이크>, 1295, 산타 마리아 마조레 성당, 로마(그림 2).

토리티의 구성은 아시시의 성 프란치스코 성당에서 함께 작업했던 치

Basilica Patriarcale, Trento: Euroedit [n.d.], 7~8쪽).

마부에(Cimabue, 1240~1302)의 영향을 받은 것으로 전해진다. 특히 토리티는 프란치스코회의 수사였으며, 교황으로부터 반구 모양의 앱스 장식을 전적으로 위임받았다. 그는 앱스 한 가운데는 <성모대관>, 앱스 아래 펜던티브(pedentive) 부분에는 <마리아 죽음>을 가운데 두고, 그 좌우에 <예수 탄생>과 <동방 박사의 경배>를 모자이크로 장식하였다. 모자이크를 자세히 보면, 성모와 그리스도가 동일한 옥좌에 앉아 있는데, 옥좌의 크기가 상당히 크다. 그리스도는 성모의 머리에 왕관을 씌워주고 있으며, 그리스도가 들고 있는 책에는

Veni electa mea et ponam te Thronum meum
이리 오라. 내가 선택한 이여. 내가 그대를 나의 옥좌에 앉게 하리라.

라고 써여 있는데, 이 구절은 아가 4장 8절,

Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano, veni
; coronaberis de capite amana
나의 신부여, 레바논에서 이리 오너라.
레바논에서 이리 오너라. 내가 왕관을 씌우리라.

를 연상시키는, 성모승천대축일 한낮 전례에서 부르는 찬가이다.

정면을 향하여 대칭적으로 나란히 앉아 있는 성자와 성모의 모습은 1140년경에 제작된 트라스테베레의 <성모대관>(그림 1)과 유사하지만 그리스도의 손이 마리아의 어깨에서 왕관으로 옮아갔고 한결 부드러워진 자연주의적 경향을 드러낸다. 마리아의 얼굴은 타원형으로, 아치형의 눈을 하고 있으며, 푸른색의 마포리온(Maphorion, 망토)을 입고 있다. 한 손을 들고 다른 손은 그리스도를 가리키는 마리아의 자세는 비잔틴 이콘, 호데게트리아와 유사하다. 또 이 자세를 최후의 심판에서 죄인의 구원을 청하는 중재자 마리아의 자세로 보기도 한다.²¹⁾ 모자이크에 그려진 마리아는 산타 마리아 마

조례에 있는 성유물²²⁾ 중 하나인 <성모자>에 그려진 마리아의 얼굴과 흡사하다. 마리아가 그리스도를 안고 있는 이 이콘은 루카가 그런 마리아와 예수의 최초의 초상화인 아케이로포이에토스(Acheiropoietos)²³⁾와 닮아 있다. 결국 이 모자이크에서 아들의 옆자리에 앉아 있는 마리아는 영광의 성모일 뿐만 아니라 죄인들의 편에 서서 그들의 구원을 그리스도에게 청하는 중재자 마리아이기도 하다.

성모와 예수는 천구를 상징하는 원형 속에 있는데, 짙은 남색 배경과 녹색 테두리 안에는 황금색의 별이 빛나고 있다. 특히 두 인물의 발아래에 있는 해와 달은 이들이 존재하는 공간이 우주적인 공간을 넘어선 공간이며, 성모와 예수가 전 우주를 지배함을 의미한다. 원형 아래에는 다음과 같은 글이 있다.

Maria Virgo assumpta est ed aethereum thalamum

in quo Rex Regum stellato sedet solio

성모 마리아는 천국으로 승천하였다.

그 곳에서 왕들 중의 왕이 별들로 덮여진 옥좌에 앉게 하였다.

그 아래는 다음과 같다.

Exalta es(t) sancta Dei Genetrix super choros angelorum ad coelestia regna

- 21) Herbert L. Kessler & Johanna Zacharias, *Rome 1300: on the path of the pilgrim*, New Haven: Yale Univ. Press, 2000, 143쪽.
- 22) 산타 마리아 마조레에 있는 성유물은 교황 테오도로 1세(Theodorus I, 642~649 재위)가 638년 이슬람교도들에게 예루살렘에 함락된 직후 가져온 그리스도의 구유, 성모의 머리와 의복, 그리고 마태오와 에로니모의 유물 등이 있다(앞의 책, 136쪽).
- 23) 'Acheiropoietos'는 '손으로 만들어 지지 않은 그림'이라는 뜻이다. 최초로 성모의 초상을 그렸다고 알려진 루카가 성모자 앞에 앉아 윤곽선을 그리자, 마리아가 직접 손을 내밀어 그림을 그렸다는 일화가 있다.

거룩한 하느님의 어머니는 천상 왕국에서 천사들의 합창으로 칭송되었다.

또 앱스 좌측의 한 귀퉁이에는 다음과 같은 서명을 남겼다.

JACOB; TORRITI PICTOR H(OC) OP(US) MOSIAC FEC(IT)
화가인 자코보 토리티가 이 모자이크를 제작하였다.

천구 주위에는 천사들이 무리지어 있는데, 양쪽에 나타난 이들은 9품 천사²⁴⁾들이다. 이러한 천사들은 트라스테베레에서는 나타나지 않는 주제인데, 천사들의 등장은 성모대관을 더욱 화려하고 장엄하게 만들 뿐만 아니라 이 사건이 일어난 장소가 천국임을 강조하는 표현으로 해석된다.

천사들 뒤로 늘어선 인물들을 보면, 마리아 쪽으로 세 인물은(바깥쪽에 서부터) 아시시의 성 프란치스코, 바오로와 베드로, 이 앱스를 주문한 니콜라오 4세가 무릎을 꿇고 기도하는 봉헌자의 자세로 표현되었다. 그 반대편에는 파도바의 안토니오, 사도 요한과 세례자 요한이 있다. 그리고 니콜라오 4세와 마찬가지로 무릎을 꿇고 있는 인물은 초기경 자코모 콜론나 (Giacomo Colonna)로, 그는 이 앱스를 위해 제작비를 기부하였다. 토리티는 교리적, 그리고 형식적으로 매우 새로운 점을 소개하였는데, 베드로와 바오로와 나란히 서 있는 프란치스코를 재현한 점이다. 프란치스코의 크기가 이 두 성인에 비해 약간 작게 그려진 점도 특이하다. 이는 프란치스코가 1228년 시성된 성인으로, 토리티의 작품에 처음으로 등장하는 새로운 성인이기 때문이다. 당시에 마리아는 죽음 이후 승천하여 육체와 영혼 모두가 천상의 영광을 누렸다는 믿음이 널리 퍼져 있었다. 아직 교회에서 마리아의 승천에 관한 공식적인 교의가 정해지지 않았을 때였으나, 성 프란치스코는 마리아에 대한 신심이 특별하였고, 주문자인 니콜라오 4세가

24) 9품 천사는 Seraphim, Cherubim, Thrones, Dominations, Virtues, Powers, Principalities, Archangels, Angels이다.

프란치스코회 출신이었기에 이러한 이미지가 등장한 것이다. 또한 프란치스코회 출신의 신학자이자 수도회의 원장으로, 니콜라오 4세의 선배격인 보나벤투라(Bonaventura 1221~1274)는 마리아에 관한 교리를 강력히 설파하였다. 그는 마리아 승천 축제를 축하하는 설교를 남기기도 하였다. 교황 니콜라오 4세를 포함한 프란치스코와 그의 추종자들은 성모 승천을 마치 교회의 공인된 교의처럼 여겼다고 한다.

성인들과 봉헌자들의 발 아래에 물고기, 가금류, 어부들과 푸토들이 펼쳐진 강둑이 있다. 난파선에 구조된 인물은 영적인 구원을 상징한다. 강양쪽에는 강의 신이 물동이에 한 팔을 기대고 비스듬히 누워 있는 고전적인 모티프가 등장한다. 이는 이교적인 모티프로 그리스도교 미술에서도 강을 표현할 때 자주 나타난다. 중앙의 네 줄기로 나뉘는 강은 에덴에서 흘러나와 대지를 적시는 강을 의미한다. 로마 교회의 앱스 장식에는 생명수가 흐르는 파라다이스가 나타나는 경우가 종종 있는데, 이는 그리스도의 회생이 성찬식을 통한 구원으로 이어짐을 의미한다. 즉 영적인 구원을 상징하는 생명수가 영적인 구원을 위한 전례이자 상징인 성찬식으로 마치 강물처럼 연결된다는 뜻이다. 이에 걸맞게 강줄기에서 물을 마시는 두 마리의 사슴이 함께 그려졌다. 지상의 파라다이스는 천상으로 이어지는데, 양쪽 강의 끝부분에서 하늘로 올라가는 거대한 포도덩굴이 앱스의 정점인 부채꼴 모양에 이른다. 포도덩굴 사이사이에는 새들과 과일들이 있는데, 특히 공작은 영원성과 파라다이스를 상징하는 동물이다. 이 앱스는 파라다이스를 재현한 것이고, 또한 마리아의 대관식이 파라다이스에서 일어나는 사건임을 표현한 것이다. 이제 이러한 시각 이미지가 당시 전례에 어떻게 활용되었는지 살펴보겠다.

로마에서는 5세기부터 1년에 한 번씩 8월 15일 마리아 승천 축제 때 라테란 교회(San Giovanni in Laterano)에 있는 <그리스도> 이콘과 산타 마리아 마조레에 있는 <마리아> 이콘이 만나는 행사가 에스퀼리노 언덕에서 이루어졌다.²⁵⁾ 이러한 행사의 의미는 아들과 어머니, 즉 성자와 마리

아가 다시 결합함을 상징하는 것으로, 교황을 포함하여 로마의 모든 이들을 하나의 믿음으로 이끌었다. 또한 장엄한 행렬과 전례는 교황이 그리스도의 대리자임을 나타내는 동시에, 예술과 전례가 얼마나 극적인 역할을 하는가를 잘 말해주고 있다.²⁶⁾ 교황이 주관한 이 전례는 마치 천상에서 일어나는 사건을 눈앞에서 보는 듯했고, 매년 이 전례에 모여든 사람들은 이 행사를 역사 속에서 계속되는 사건으로 지켜보고 참여했으며, 진정한 현존을 체험할 수 있었다고 한다.²⁷⁾

교황과 그의 군대인 쿠리아(Curia)는 라테란 교회에서부터 거대한 십자를 앞세우고, 마리아 마조레로 장엄하게 들어와 제대 뒤의 앱스에 이른다. 평신도들은 현재 성가대식(schola cantorum) 안, 복음 설교단에 있는 <그리스도> 이콘을 경배하며 가져온다. 반면 산타 마리아 마조레에서는 다른 이들이 성직자를 에워싸고 하늘의 여왕을 따라 행렬하여 이 이콘을 독서대에 놓는다. 그리스도와 성모가 축성된 방으로 들어가는 이 행렬은 아가의 사랑의 언어와 앞서 언급한 성모승천대축일의 전례문을 재현한다.²⁸⁾ 그리스도는 자신의 어머니를 마치 신랑이 신부를 신방으로 이끌듯 하늘로 모신다. 바로 이 부분이 전례의 핵심이다. 더구나 로마의 주요한 두 이콘을 앞세우고 교황의 보호 아래 행해진 이 의식은 그리스도와 로마 교회(Ecclesia Romana)의 결혼을 상징한다. 이 특별한 행사는 <성모대관>이. 서술적으로 묘사된 거대한 모자이크 아래서 거행되었으며, 앱스 모자이크는 이 전례에 완벽한 배경을 제공했다. 요컨대 <성모대관>이 그려진 이 거대한 앱스는 교회 건축에서 천국의 모습을 재현한 상징적인 공간일 뿐만

25) 산타 마리아 마조레와 라테란 교회는 위치상으로도 마주보게 지어졌다(앞의 책, 127쪽).

26) 앞의 책, 7~8쪽.

27) 앞의 책, 133쪽.

28) 티 없이 깨끗하신 동정녀시며 성자의 어머니신 마리아의 육신을

그 영혼과 함께 천상 영광에 불러들이셨으니

저희도 언제나 주님을 그리워하며 그 영광을 함께 누리게 하소서

(《매일미사 고유 기도문》, 서울 한국천주교중앙협의회, 2005, 피간행, 20쪽).

아니라 성모 승천 전례를 더욱 실감나게 하는 배경이 되어 마치 무대 장치와 같은 기능적인 역할도 하였다.

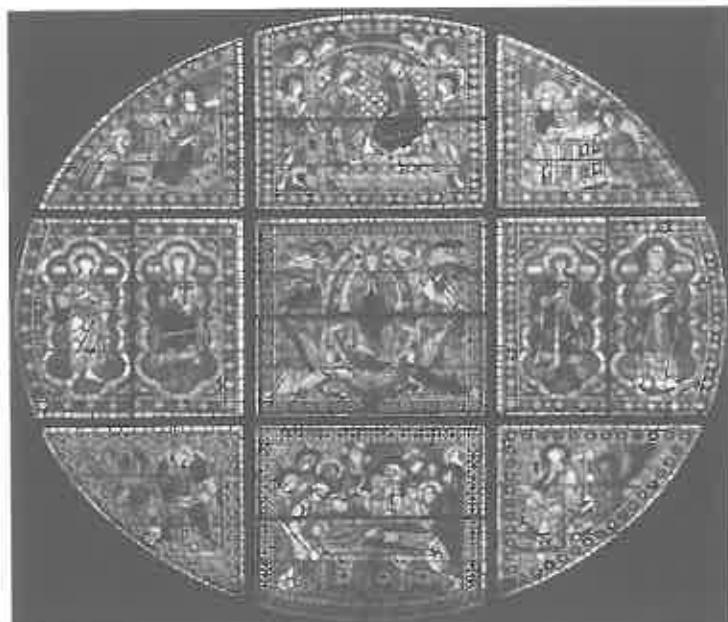
2) 시에나 대성당

시에나는 샤를마뉴 시대 이후 백작이 통치하다가 10세기부터는 주교의 힘이 강성했다. 1053~1056년 사이에 몇몇 봉건 영주 가문의 지배하에 있다가, 한시적으로 앙리 3세(Henry III, 1216~1272)의 현장을 받아들여 도시와 교구의 영역이 황제의 통치를 받기도 하였다. 초기에는 주교와 함께 황실 백작이 함께 통치했으나, 얼마 후 귀족과 평민 중에서 선출된 3명의 집정관(consul)이 백작을 대신했다. 1147년 주교인 백작 라니에로(Raniero)가 추방당하고 속인 정부가 들어서면서 자치 정부(Commune)가 등장하였다. 자치 정부 아래서 귀족과 상인, 그리고 하층민들 사이에서 종종 발생하는 내부적인 갈등에도 불구하고, 시에나의 영토는 점점 확장되었다. 황제를 응호하는 기벨린당에 속했던 시에나는 교황을 지지하는 구엘프당과 연합한 피렌체와 대립했다. 또한 시에나와 피렌체는 상업적으로도 경쟁 관계에 있었다. 시에나는 1260년 몬타페르티(Montaperti)에서 있었던 피렌체와의 전쟁에서 승리했다. 그러나 이로 인해 교황으로부터 과문을 당했고, 은행들은 상당한 규모의 자산 손실을 입었다. 따라서 일부 부자 상인들은 기벨린당을 떠나야했다. 그리고 1269년 콜레 발 엘자(Colle Val d'Elsa)에서 피렌체에게 패한 시에나에는 구엘프당 정부가 들어섰다. 구엘프당의 정치적 기반을 둔 36인 정부(1271~1280), 뒤이어 14인 정부(1280~1285), 마지막으로 9인 정부(le Novechi)가 지속되어 피렌체와는 우호적인 관계가 계속되었다. 이제 번영의 시기를 맞은 시에나는 13세기 후반에서 14세기 중반에 이르는 시기에 유럽에서 가장 중요한 예술의 중심지가 되었다.

시에나 대성당은 9~10세기경에 처음으로 세워졌다. 1058년 니콜라오 2세(Nicolaus II, 1058~1061 재위)를 교황으로 선출한 초기경단 회의가 시에나 대성당에서 열렸으며, 이를 계기로 새로운 성당 개축을 추진하게 되었

다. 이 새로운 성당은 성모승천을 기념하여 원래 있는 성당과 별도로 지어졌다. 전하는 바에 의하면 새로운 성당은 1179년 11월 18일에 축성되었다고 한다. 이어 시에나 대성당은 13세기 전반기에 이르러 재건축되기 시작하여 1270년대 초반에 현재의 모습으로 완성되었다. 이 성당은 이미 12세기에 성모승천을 기념하는 성당으로 지어졌기에 당연히 승천과 연관된 성모대관에 관한 도상이 등장했고 교회 내부의 도상들도 마리아를 중심으로 긴밀하게 연결되었다.

시에나 대성당에는 <성모대관>이 서측 파사드 상단의 삼각 게이블과 앱스 장미창 두 곳에 나타난다. 프레스코로 제작된 서측 정문의 <성모대관>은 1310년 이후에 제작된 것으로, 본 장에서는 1288년에 제작된 것으로 알려진 앱스 장미창(그림 3)만을 다루고자 한다.



두초 디 부오니세나(Duccio di Buoninsegna), <마리아의 일생> (Life of Virgin), 1288, 앱스 장미창, 두오모, 시에나(그림 3).

이 장미창의 제작자에 관해서는 여러 의견이 분분한데, 그간 두초(Duccio di Boninsegna, c.1255~1319)가 제작하였다고 알려졌으나, 최근에 두초가 디자인하고 도노 베트라이오(Doно Vetraio)가 제작했다고 밝혀졌다. 또 이 장미창의 후원자는 시에나 자치 정부의 카밀리링고(Camarilingo)와 프로베디토리(Proveditori), 그리고 오페라 메트로폴리타나(Opera Metropolitana)의 프라 마조 오페라이오(Fra'Magio Operaio)이다.

지름이 650cm인 이 장미창은 9개의 패널로 구성되어 있다. 정사각형의 가운데 패널에는 일찍부터 이 성당이 특별히 기념하는 주제인 <성모승천>이 있다. <성모승천>의 양쪽 패널에는 성인들이 있는데, 왼쪽부터 시에나의 수호 성인들인 성 바르톨로메오-성 안사노-성 크레센지오-성 사비노²⁹⁾가 나란히 수평을 이룬다. <성모승천>을 중심으로 세로축은 승천 아래에 <성모의 죽음>이, 승천 위에는 <성모대관>이 있다. 나머지 네 모서리에는 네 복음서가가 그려졌다. <성모의 죽음> 좌우에는 사자와 함께 마르코, 황소와 함께 루카가, <성모대관> 좌우에는 독수리와 함께 사도 요한, 천사와 함께 마태오가 있다. 이 장미창은 <성모승천>을 중심으로 수직적으로는 성모를 찬양하고 수평적으로는 시에나의 수호 성인들을 기념하는 것이다. 앱스에 장미창이 제작되는 것은 매우 드문 예로, 네 복음서가와 함께 재현된 마리이는 이 시기에 확산된 교회의 의인화로 강조되었다.³⁰⁾

두초가 고안한 성모의 죽음 - 승천 - 대관은 공간 구성이니 그 표현에서 비잔틴의 영향을 벗어난 이탈리아 미술의 새로운 시작을 보여준다. <성모

29) 성 안사노는 시에나에서 세례를 받고 시에나 외곽 아르비아(Arbia) 둑에서 순교하였다. 성 크레센지오는 4세기 로마의 귀족으로 역시 순교자이다. 1058년 그의 유골이 교황에 의해 시에나에 모셔졌다. 성 사비노는 시에나 최초의 주교이다. 다른 성인들과 달리 바르톨로메오와 크레센지오에게 봉헌되었다(Diana Norman, *Siena and the Virgin: Art and politics in a late medieval city state*, New Haven: Yale Univ Press, 1999, 35~36쪽).

30) 앞의 책, 37쪽.

의 죽음>에서 마리아의 시신을 둘러싼 중첩된 천사와 사도들의 표현은 매우 입체적이다. 또 네 천사가 받들고 있는 아몬드 형의 만들라 속에서 기도하는 듯 두 손을 모으고 승천하는 마리아도 천사들의 팔 동작으로 인하여 그 상승감이 효과를 더한다. 마지막으로 <성모대관>에서 성모와 그리스도는 같은 옥좌에 앉아 있다. 푸른 옷을 입은 성모는 가슴에 두 손을 교차시키고 조용히 고개를 숙이고 있는데, 이는 그리스도가 그녀에게 막 판을 씌우는 찰라로, 이 광경을 여섯 명의 천사가 지켜보고 있다. 색유리 조각과 조각을 잇는다는 스테인글라스라는 매체상의 한계에도 불구하고 대상의 표현은 매우 장식적이고 섬세하게 묘사되었다. 특히 성모가 가슴에 두 손을 교차시키고 있는 제스처는 로마와 일 드 프랑스에서는 나타나지 않았던 새로운 자세로, 13세기 말 이후 마리아의 순종을 나타내는 자세로 널리 퍼진다. <조토와 언어로서의 제스처>(Giotto and the language of gesture)를 연구한 바라쉬(M. Barasch)에 따르면 가슴에 두 손을 교차시킨 이러한 자세는 고대 석관에서 종종 나타났으며 조토(Giotto di Bondone, 1267~1337)의 시대에 재탄생한 것이지만,³¹⁾ 조토 이전에 두초의 작품에서 이미 나타났으며, 조토는 스승인 두초의 영향을 받아 이 제스처를 <성모 영보> 등에서 마리아의 자세로 즐겨 사용한 것으로 여겨진다.

노만(D. Norman)은 이 장미창과 1331년 제작되어 성대하게 두오모에 입성한 두초의 <마에스타> (Maestà)(그림 4)와의 공간 관계를 언급하며, <마에스타> 바로 위에 있는 성모의 죽음과 승천, 대관이라는 연속된 장면은 이 성당이 마리아에게 봉헌됨을 되풀이하여 말한다고 지적하였다.³²⁾ 마리아가 어린 그리스도를 안고 옥좌에 앉아 있는 <마에스타>는 거룩한 하느님의 어머니인 성모가 시에나에 평화를 가져다주기를 기원하면서 봉현된 것이다. 또 좌우에는 여러 성인, 성녀들이 모여 있다. 노만의 언급처럼 <마에스

31) Moshe Barasch, *Giotto and the language of gesture*, New York: Cambridge Univ Press, 1987, 72~82쪽.

32) Diana Norman, *Siena, Florence, and Padua: art, society, and religion 1280-1400*, New Haven: Yale Univ Press, 1995, 68쪽.



두초 디 부오니세나(Duccio di Buoninsegna), <마에스타>(Maestà), 1308~1311, 나무에 템페라, 214×412cm, 뮤제오 델 두오모 박물관, 시에나(그림 4).

<타>와 연결된 장미창의 <성모대관>은 성모가 그리스도의 어머니 – 마에스타 – 이자 신부 – 성모대관 – 임을 전달한다. 그러나 아직 <성모대관>은 교회의 주제단이 아니라 앱스에 머물러 있다.

3) 프라토 대성당

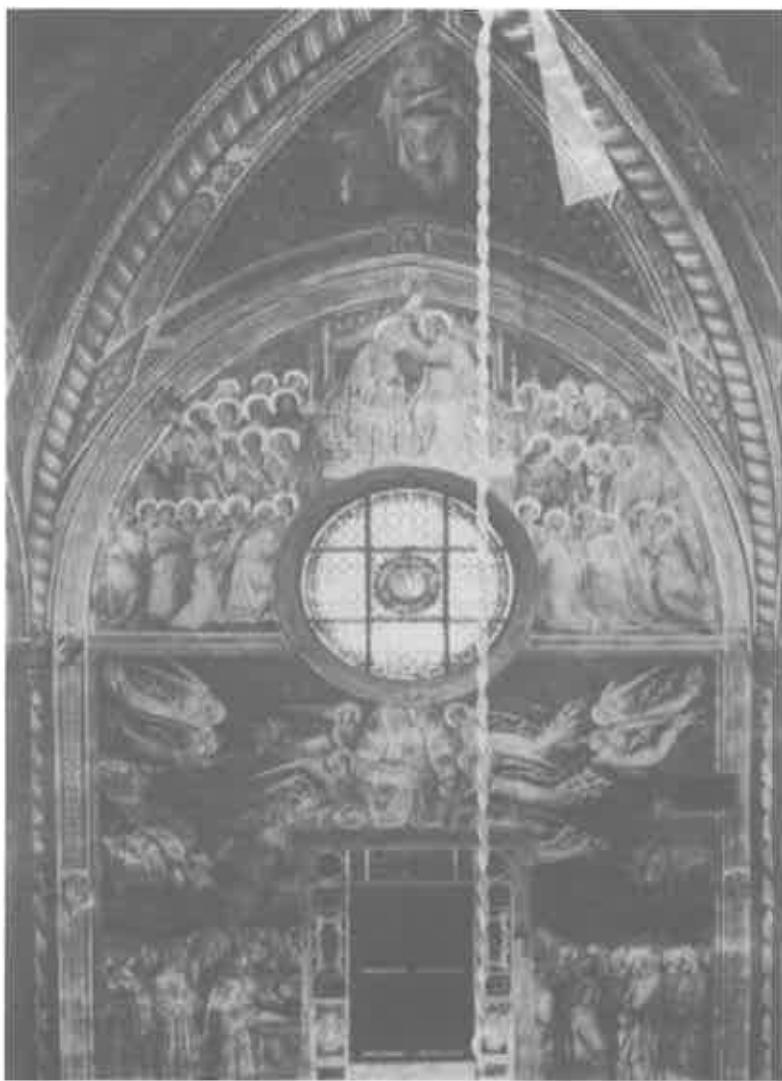
피렌체에서 조금 떨어진 곳에 있는 프라토의 산토 스테파누스 대성당(Cathedral Santo Stefano)의 성스러운 허리띠가 있는 예배당(Cappella della Sacra Cintola)에는 마리아의 허리띠³³⁾로 알려진 귀한 유물이 있다. 가디(Agnolo Gaddi, c.1345~1396)는 1392~1395년에 걸쳐 이 예배당의 프레

33) 마리아의 허리띠에 관한 전설은 성모의 승천을 지켜보지 못한 토마가 성모의 변모에 대해 의심을 갖자, 그의 의심 많은 믿음을 불쌍히 여긴 성모가 구름 위에서 허리띠를 내려 주었다는 것이다. 이 전설이 당시 피렌체에서 유행하였고, 이 Sacra Cintola은 Cathedral of Prato에 있다(<http://www.catholic-forum.com> 참조).

스코를 제작하였다. 이 프레스코의 주제는 <마리아의 생애>와 그녀의 부모인 요아킴과 안나에 관한 이야기, 그리고 마리아의 허리띠에 관한 전설이다. 가디의 후기 작품인 이 프레스코는 그의 모든 역량이 응집되어 있는 견고한 양식을 보여준다. 프라토의 <성모대관>(그림 5)에는 성모의 죽음과 승천이 수직적으로 연결되어 있으며, 성모대관을 함께 하는 여러 성인들과 천사들이 그려져 있다. 가디는 <성모대관>이라는 주제로 3점의 작품을 남겼는데, 이보다 앞서 제작된, 현재 워싱턴 내셔널 갤러리에 있는 <성모대관>(그림 6)에 그려진 성모와 그리스도의 모습과 비교해 보면, 가름하게 표현된 두 인물의 얼굴과 얼굴 표정, 주름 등이 매우 유사하다. 그러나 프라토의 <성모대관>이 좀 더 단순하게 표현되었다. 뿐만 아니라 그리스도의 팔은 양감이 강조되었으며, 다소 중량감 있고 명암 대비가 명확한 주름이 그의 몸을 감싸고 있다. 성모 역시 매우 단순하지만 입체감이 강조된 표현으로, 단순한 붓질로 옷 주름이 묘사되었다. 더구나 이전 작품에서 나타난 각진 주름이 사라지고 가볍지만 둔중한 질감을 나타내는 붓질로 바뀐 것이다. 코어(B. Core)에 따르면, 이 새로운 완만함과 주름에 대한 새로운 감각, 새로운 기법비법은 1390년대 중반에 나타난 가디의 후기 양식의 특징이라고 한다.³⁴⁾

뿐만 아니라 성모대관식이 일어나는 장면을 지켜보는 성인들과 천사들의 형태는 더욱 견고하다. 성인들 개개인의 얼굴 표현은 다양하지만, 그들의 위치와 성별, 나이에 따라 다소 유형화되어 있다. 그러나 성인들 아래에 있는 천사들은 더욱 다양하게 묘사되었다. 그들은 얹혀 있고, 시선은 상단에서 일어나는 대관식을 향하기도 하고, 아래에 있는 판객 - 예배자 - 을 향하기도 한다. 마치 바람에 날리는 듯한 옷 주름과 서로 다른 몸짓은 성인들과 사뭇 다르다. 그리고 이것은 거대한 프레스코를 하나로 통합한다. 덧붙여 성모 쪽에 있는 천사들 중 기타와 현을 연주하는 천사들은 그림에 생기를 주는데, 이전에는 등장하지 않은 새로운 모티프이다.

34) Diana Norman, 앞의 책, 36쪽.



아뇰로 가디(Agnolo Gaddi), <성모대관>, 1392~1395, 프레스코, 산토 스테파누스 대성당, 프라토(그림 5).

많은 사람이 운집해 있는 성모의 죽음과 만돌라에 쌔여 실제로 날아오르는 듯한 천사들에 들려 송천하는 마리아, 그리고 하늘에 올라 여러 성인들과 천사들이 지켜보는 가운데 거행되는 성모대관식은 한편의 장엄한 서사시와 같다. 사건이 일어나는 시간에 따라 수직적으로 배치한 이러한 구성은 일드 프랑스 고딕 성당의 텁파눔에 나타나는 구성, 즉 매장과 승천이 나란히 아래에 있고 대관식을 그 상단에 그런 구성보다 한층 더 사실적이고, 프레스코가 그려진 벽면을 따라 위로 향하는 관객-예배자-의 시선을 마치 천국으로 이끄는 듯하다.

결국 로마 산타 마리아 마조레, 시에나와 브라토 대성당에 나타난 <성모대관>들은 교회건축의 일부로, 각각 앱스 모자이크, 스테인드글라스, 프레스코라는 다양한 매체로 제작되었다. 이들은 모두 일드 프랑스 대성당들의 텁파눔에 나타난 <성모대관>처럼, 마리아의 대관을 성모의 죽음과 승천이라는 서술적인 문맥 속에서 일련의 이야기(storia)로 표현하였다. 또한 서술적 문맥에 그려진 <성모대관>은 마리아와 관련된 다양한 전례에 배경과 같은 역할을 하며, 마치 교회가 이러한 대관식이 일어나는 장소처럼 여겨지게 하는 역할을 하였다. 이제 이처럼 서술적인 문맥 속에 그려진 <성모대관>은 성모의 죽음과 승천에서 분리되어 단독적인 주제로 나타나게 된다.

4. 제단화로 독립된 <성모대관>

지금까지는 교회 내부의 앱스, 혹은 외부의 텁파눔에 재현된 <성모대관>의 예를 살펴보았고, 이 장에서는 제단화라는 새로운 환경에 그려진 <성모대관>을 다룰 것이다. 이에 앞서 잠시 제단화의 기원과 발전에 대해 간략히 살펴보고자 한다. 교회건축에 모든 예술 작품이 종속되어 있었던 중세, 또 이보다 한 걸음 거슬러 올라가 초기 그리스도교의 교회 미술에서 가장 중요한 이미지는 중앙의 앱스에 그려졌고 제단이 그 아래 있는 것이 일반적 이었다. 신학적으로 그리스도의 무덤을 상징하는 제단은 그 기원을 성인들

의 무덤에 두고 있다. 따라서 처음부터 제단에 제단화가 그려진 것은 아니다. 결정적으로 제단의 변화를 가져온 것은 교회 내부에 성유물(relic)이 배치되기 시작한 것과 관련이 있다. 성유물에 대한 공경은 동방에서 시작된 것으로, 그리스도와 성모의 유품 그리고 성인들의 유골은 아픈 사람을 낫게 하는 것 같은 신비한 능력을 지닌 것으로 여겨져 교회의 보물로 여겨졌다. 따라서 진귀한 보석으로 화려하게 장식된 성물함이 사람들의 시선이 잘 미치지 않는 제단 뒤쪽에 놓이게 되었다.³⁵⁾ 기록으로 전하는 제단화의 시작은 8~9세기까지 거슬러 올라가나, 11세기를 그 시작으로 보는 것이 일반적이다. 1020년에 쓰여진 중세 연대기에는 다음과 같은 구절이 있다.

한 병자가 교회의 성가대석 입구에 서서 십자가에 매달린 구세주의 이미지를 보며 기도에 잠긴다. 이 작품은 비록 이 시대의 작가가 만든 것이지만 아주 깊은 신앙심으로 만들어져 우리의 눈을 그리스도의 죽음으로 이끈다.³⁶⁾

이 기록이 전하는 것처럼 초기에 제단화의 주제는 주로 십자가 위의 그리스도 혹은 성모에 관련된 것이었다. 또 이탈리아에서 발전하게 되는 제단화는 1204년 제4차 십자군에 의한 콘스탄티노폴의 함락으로 비잔틴의 이콘이 전래되면서 급속히 확산된 것으로 알려졌다. 그러나 이탈리아 제단화의 기원은 기능적으로 비잔틴의 이콘과는 관련이 없다. 즉 그리스정교에서는 전례에 쓰이는 제단 가구에 제단화를 포함시키지 않기 때문이다. 요컨대 비잔틴 이콘은 제단화에 그려지는 그림들의 주제와 표현 기법에만 영향을 미쳤을 뿐이지, 이탈리아에서 제단화의 사용은 마리아를 포함한 성인

35) Jane Turner ed., *The Dictionary of Art 1*, New York: Grove, 1996, 707~713쪽.

36) Pertz.iv, Ch.18, 87~92쪽에서 재인용 ; Jacob Burckhardt, Edited & translation by Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Italy*, New York: Phaidon, 1988, 22쪽. 이 제단화는 커다란 규모의 부조로 추측된다.

공경의 전례와 더 관련이 깊다는 것이다.

가드너(J. Gardner)는 이탈리아 제단화의 발전에 1215년 제4차 라테란 공의회가 전환점이 되었다고 보았다. 이 공의회에서는 제단의 청결한 유지, 성찬용 빵과 포도주의 보존에 주의를 기울이기 위해 십자가를 포함한 제단의 필요성, 제단의 장식 등을 법률로 정하였다.³⁷⁾ 또 14세기에 탁발수 도승들이 마리아에 대한 공경과 십자가에 대한 공경을 보급하면서 성모 혹은 성인에 대한 공경 의식에 사용된 제단화가 교회의 주제단(High Altar)에 놓이게 된다. 14세기 후반에 이르면 이러한 제단화는 더욱 건축적인 규모로 확대되었고, 가족 예배당의 증가와 함께 크게 발전하였다.

이제 부르크하르트(J. Burckhardt, 1818~1897)가 ‘다양한 패널이 단일한 영적인 일치(a spiritual unity)로 밀착된 예’³⁸⁾라고 설명한 조토의 바론첼리(Baroncelli) 제단화를 시작으로 가디와 베네치아노(Paolo Veneziano, 1333~ca.1360 활동)의 제단화를 차례로 살펴보겠다.

1) 조토의 바론첼리 제단화

피렌체 프란치스코회의 본산지인 산타 크로체(Santa Croce) 교회의 남측 트란셉트에 있는 바론첼리 가문의 장례 채플(Funerary Chapel)에는 조토가 제작한 것으로 알려진 제단화가 있다(그림 7). 현재는 15세기에 만들어진 것으로 알려진 알 안티카(all'antica) 프레임으로 장식되었지만, 제작 당시에는 고딕 양식의 5개의 패널로 이루어진 다폭 제단화³⁹⁾였다.

37) Julina Gardner Altars, “Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage In Eve Borsook”, *Italian altarpiece 1250-1550: Function and Design*, Oxford: Clarendon Press, 1994, 5~39쪽.

38) Jocob Burckhardt, Edited & translation by Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Italy*, New York: Phaidon, 1988, 48쪽.

39) 이와 같은 다폭 제단화는 1300년경 시에나와 피렌체에서 처음으로 제작되었다. 여러 패널이 이어진 다폭 제단화는 벽에 기대어 놓기보다는 들보나 스크린처럼 단독으로 세워져있다(Joanna Cannon, “Giotto and Art for the Friars : Revolution Spiritual and Artistic” In Anne Derbes & Mark Sandona ed., *The Cambridge Companion to Giotto*,



조토 디 본도네(Giotto di Bondone), <바론첼리 제단화>(Baroncelli Polyptych), c.1334, 나무에 템페라, 185×323cm, 바론첼리 채플, 산타 크로체, 피렌체(그림 7).

이 제단화는 산타 크로체에 이 채플을 만들도록 후원한 바론첼리 가문이 1327년 주문하여 1334년에 완성되었다. 또한 1328~1335년에 조토의 제자인 타데오 가디(Taddeo Gaddi, c.1300~1366)가 채플의 프레스코를 비롯한 장식을 달았기 때문에 이 작품이 조토의 공방(40)에서 제작된 것으로 여겨지기도 한다. 가운데 패널 아래 “OPUS MAGISTRI JOCTI”(대가 조토의 작품)이라는 서명은 이 제단화가 조토의 공방에서 제작되었고, 그가 직접 서명을 한 것이라는 추측을 하게 한다. 조토가 나폴리 왕국으로 떠나기 직전, 혹은 피렌체로 돌아온 직후에 완성된 이 작품에 대해 벨로시(L. Bellosi)는 조토 최후의 거대한 구상이라는 평가를 내린 바 있다.⁴¹⁾ 이 바론첼리 제단화는 성모대관이 제단화에 그려진 최초의 예로, 이제 성모대관은 죽음과 승천이라는 서술성에서 벗어나 전례의 중심이 되는 제단화에 단

New York: Cambridge Univ Press, 2004, 132쪽).

40) 조토는 여러 조수를 두었을뿐 아니라, 체계화된 공방(studio)을 운영한 것으로 알려졌다.

41) Luciano Bellosi, *Giotto: complete works*, Firenze: Scala, 1981, 79쪽.

독으로 등장하게 된다.

기베르티(L. Ghiberti, 1378~1455)의 기록에 따르면 산타 크로체 성당에서 조토가 제작한 4개의 제단화 가운데, 바론첼리 제단화만이 유일하게 원래의 프레스코와 스테인드글라스에 둘러싸여 처음 위치의 제단에 남아 있는 것이라고 한다. 캐논(J. Cannon)은 이 바론첼리 제단화에 보이는, 조토의 이전 작품에 비해 침착해진 색감과 거대한 스케일 등의 변화가 시에나의 디폴 제단화의 영향이라고 밝혔다. 즉 1320년 산타 마리아 노벨라의 주 제단화, 1325년 산타 크로체의 주 제단화(현재 소실)를 제작한 우골리노 다시에나(Ugolino da Siena, c.1295~1339)가 조토에게 영향을 미친 것이다. 조토 이전에는 제단화가 탁발수사들의 요구에 따라 그들의 설교 주제에 맞춘 시각적 언어로 재현되는 것이 일반적이었지만, 바론첼리 제단화의 경우는 그 반대로 조토가 선택한 시각 언어가 탁발수사들에게 영향을 미쳤다고 한다.

바론첼리 제단화는 직사각형의 알 안티카 프레임으로 장식되었고 5개의 첨두형 패널이 상자모양의 프레델라(predella) 위에 세워져 있는데, 프레델라에는 황금색 글씨로 서명이 있고, 가운데 패널에 <성모대관>이 있다. 이 <성모대관>을 중심으로 양쪽 패널에는 무릎을 꿇고 악기를 연주하는 천사들과 많은 성인들이 나타난다. <성모대관>을 가운데 두고 축복받은 영혼들이 산뜻하고 화려한 모습으로 늘어선 양쪽 패널은 완벽하게 조화를 이룬 파라다이스 풍경처럼 보인다. 화면에서 깊이감 없이 평면적으로 표현된 성인들은 황금색 배경 위에서 무한히 계속될 것 같은 느낌으로 다가와 보는 이를 끝없는 낙원으로 이끈다. 이와 대조적으로 중앙 패널의 그리스도와 성모는 우아한 모습으로 세속적이고 화려한 궁정 예식에 참여하는 모습처럼 묘사되었다.⁴²⁾ 특별히 흰색과 분홍이 조화를 이루고 가장자리에 금박을 두른 두 인물의 동일한 의상과 트럼펫 형태의 그리스도의 소매는 당시 궁정에서 유행하는 의상으로, 바르디 채플의 프레

42) Bruce Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford: Clarendon Press, 1977, 79쪽.

스코에서도 나타난다.

그리스도는 측면으로 표현되었으며, 두 손으로 성모에게 관을 씌워 주고 있다. 이 그리스도의 모습에서 새로운 점은 그가 왕관을 쓰고 있지 않다는 점이다. 이는 이전에는 나타나지 않은 새로움인데, 그리스도가 신성을 지닌 마에스타가 아니라 인성을 지닌 인간 그리스도임을 강조한 표현이다. 즉 당시에 유행한 고통받는 휴머니티로서 그리스도의 상과 일맥상통한다. 성모는 3/4 측면의 모습으로, 고개를 숙이고 두 손을 복부에 모으고 있다. 첨두아치 아래로 살짝 늘어진 휘장은 두 인물이 있는 곳이 신방임을 암시한다. 또한 두 사람의 발치에 있는 천사들의 시선이 위로 향하여, 관객을 대관식이라는 사건에 주목하게 한다. 성인들 앞, 화면의 전경에서 악기를 연주하는 천사들의 활기찬 움직임과 표정은 천상에서 일어나는 이 사건을 더욱 생생하게 만든다. 조토의 견고한 입체감과 명료한 색채, 인물의 제스처 등은 트레첸토의 피렌체 화가들에게 많은 영향을 끼쳤는데, 조토 취향(Giottesque)을 잘 계승한 작가로는 아뇰로 가디가 있다. 다음에서 그가 제작한 <성모대관>을 살펴보겠다.

2) 아뇰로 가디

아뇰로 가디는 피렌체의 명성 높은 화가 집안 출신이다. 할아버지인 가도 디 자노비(Gado di Zanobi)는 유명한 모자이크 화가이고, 아버지 타데오 가디는 조토의 제자로도 유명하지만 독자적인 작품을 많이 남겼다. 또 형제인 조반니(Giovanni) 역시 화가였다. 현재 가디의 것으로 전하는 <성모 대관>으로는 제단화 2점과 앞서 살펴본 프라토 대성당의 프레스코(그림 5)가 있다. 먼저 현재 런던 내셔널 갤러리에 있는 초기작으로 1380~1388년에 제작된 <성모대관>(그림 8)을 살펴보자. 마리아의 얼굴은 날렵한 타원형이며, 콧날, 넓은 이마, 선명한 아치형의 눈썹과 날카로운 눈매로 표현되었다. 또한 화면의 1/3을 차지하는 천사들은 옆모습의 곡선이 강조된 선적인 형태를 띠고 있다. 마리아의 얼굴과 천사들의 모습은 형식적으로 베를



아뇰로 가디(Agnolo Gaddi), 〈성모대관〉, 1380~1388, 패널에 템페라, 182.2×94cm, 내셔널 갤러리, 런던(그림 8). 아뇰로 가디, 〈성모대관〉, 1388~1393, 패널에 템페라, 162.6×79.4cm, 내셔널 갤러리, 워싱턴(그림 6).

린에 있는 〈옥좌에 앉은 성모〉와 닮아 있는데, 코어는 베를린 제단화나 런던의 〈성모대관〉이 무엇인가를 이야기하는 듯하며, 흑사병의 칭궐로 어둡고 불안한 시대의 모습을 반영한 매서운 표현이라고 하였다.⁴³⁾ 이러한 심리적인 표현의 합축은 1360~1370년대에 더욱 강력했다고 한다. 아버지인 타데오 가디의 영향에서 벗어난 이러한 표현과 양식을 코어는 ‘흑사병 양식’이라고 칭하였다.⁴⁴⁾

다음으로 현재 워싱턴 내셔널 갤러리에 있는 〈성모대관〉(그림 6)은 1388~1393년 사이에 제작되었으며, 이전의 작품에 비해 흑사병 양식이 완화

43) 앞의 책, 45쪽.

44) 앞의 책, 29쪽 ; Millard Meiss, 앞의 책, 9~58쪽 참조.

되고 형식적으로도 발전을 보인다. 앞선 런던의 〈성모대관〉은 그 표현이 섬세하지만, 각지고 빈약한 옷 주름으로 인해 자칫 건조해 보인다. 또한 성모는 그리스도의 시선을 피하고 있는 것처럼 보인다. 두 인물 간의 거리도 워싱턴의 것과 비교하면 상당히 떨어져 있다. 런던의 〈성모대관〉이 마치 이콘처럼 딱딱하고 건조한데 비하여, 워싱턴의 〈성모대관〉에서는 성모와 예수의 무릎이 맞닿을 듯 가깝고 마치 신랑 신부처럼 모두 왕관을 쓰고 있다. 런던(그림 8)이나 프라토의 〈성모대관〉(그림 5)의 그리스도는 왕관을 쓰고 있지 않았으나, 워싱턴의 〈성모대관〉은 옷 주름도 런던의 것 보다 풍성하고 부드럽게 표현되었다. 성모와 그리스도는 마치 이야기를 나누는 듯 친근하고 부드럽게 묘사되었다. 이제 두 〈성모대관〉에서 천사들을 비교해 보면, 워싱턴의 〈성모대관〉에서는 런던의 〈성모대관〉보다 천사들이 차지하는 화면의 부분이 축소되었지만 악기를 연주하는 그 표현은 한층 더 동적이다. 런던에서는 모두 위를 향하는 천사들의 시선이 워싱턴에서는 여러 곳을 향하며, 천사들의 포즈도 정면, 측면, 3/4 모습 등으로 다양하다. 즉 양식적으로는 물론 심리적으로도 런던의 〈성모대관〉보다 워싱턴의 것이 발전된 양상을 보인다. 런던의 〈성모대관〉에는 어둡고 마치 무표정한 마스크 같은 혹사병 양식의 영향이 남아 있는 반면, 워싱턴의 〈성모대관〉은 경직된 자세에서 벗어난 자연스러움, 친밀한 심리 표현, 부드러운 주름 등으로 피렌체의 회화가 새로운 국면으로 전개될 것을 예견한다.

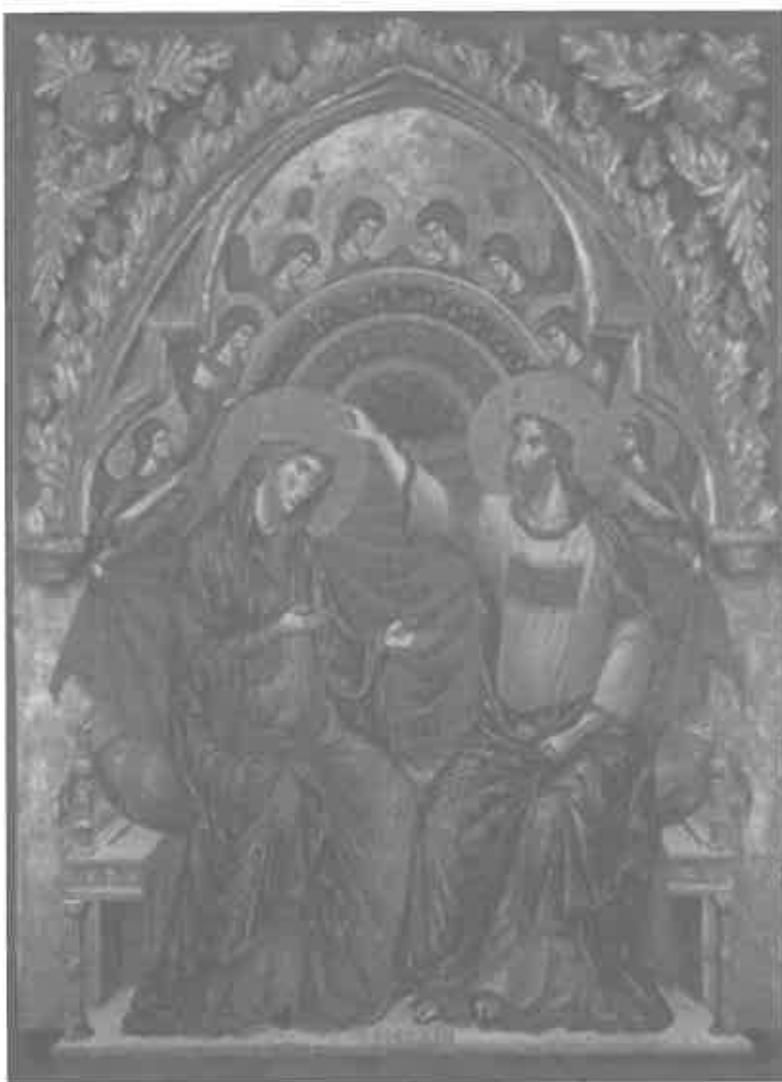
3) 파올로 베네치아노

파올로 베네치아노는 피렌체의 치마부에나 시에나의 두초처럼 완성된 기교를 보인 베네치아 최초의 화가로, 혼히 베네치아 화파(Venetian School)의 시조로 여겨진다. 파올로는 디폭 제단화를 베네치아에 널리 퍼트렸고, 〈성모대관〉을 주제로 3점의 작품을 남겼다. 1324년경에 제작된 것으로 추정되는 〈성모대관〉(그림 9)의 일부가 현재 워싱턴 내셔널 갤러리에 있다. 이는 디폭 제단화의 일부로 여겨지며 고딕식의 첨두아치 프레임으로 장식되어

있다. 성모와 그리스도는 붉은 천으로 뒤인 옥좌에 마주앉아 있으며, 그리스도는 성모의 머리에 살짝 판을 내려놓는다. 두 인물 모두 왕관을 쓰고 있어 마치 휘장을 친 신방에 있는 신랑 - 신부의 모습과 같다. 왕관을 받는 성모의 손은 샤르트르나 산타 마리아 마조레에서처럼 열린 형태이고 무엇인가를 말하는 듯하다. 휘장 뒤에는 하늘을 상징하는 원형이 반쯤 보이는데, 마치 천궁도와 유사하다. 이는 바로 이 사건이 일어나는 곳이 하늘나라임을 상징한다. 그리고 이 천궁도 뒤로 8명의 천사가 있으며, 이들 중 가장자리의 두 천사는 붉은 휘장을 들고 있다. 성모는 사랑을 상징하는 붉은색 옷을, 그리스도는 왕의 색인 노란색의 옷을 입고 황금색의 가는 주름이 그려진 길옷을 걸치고 있는데, 이 가늘고 각진 황금 주름은 비잔틴 이콘에서 흔히 나타나는 것으로, 베네치아노의 작품이 비잔틴 전통에 기반을 두고 있음을 알 수 있다. 이 작품은 파울로의 초기작으로 마치 이 콘처럼 딱딱하고 형식적이지만, 이러한 경향은 그가 시에나의 다폭 제단화를 접하면서 보다 부드럽고 인간화된 모습으로 발전한다.



파울로 베네치아노(Paolo Veneziano), 〈성 글라라 성당 제단화〉, 1350, 패널에 템파라, 167×285cm, 아카데미아 갤러리, 베네치아(그림 10).



파올로 베네치아노(Paolo Veneziano), 〈성모대관〉, c.1324, 패널에 템페리, 99.1×77.5cm, 내셔널 갤러리, 워싱턴(그림 9).

14세기 당시 베네치아에는 비잔티움에서 유래한 화려하고 호사스러운 취향과 턱발수도회 수사들에 의해 알려진 고딕 양식이 혼합된 제단화가 제작되었는데, 그 대표적인 작품이 성 글라라(S. Chiara)⁴⁵⁾ 성당의 제단화로 제작된 〈성모대관〉(그림 10)이다. 1350년에 제작된 이 작품은 고딕 양식의 프레임을 가진 디폭 제단화이다. 가운데는 〈성모대관〉이 있고, 양 옆에는 〈그리스도의 일생〉을 다룬 8점의 패널이 있다. 〈그리스도의 일생〉을 다룬 주제는 왼쪽 상단에서부터 〈동방박사의 경배〉, 〈그리스도의 세례〉, 〈최후의 만찬〉, 〈겟세마니 동산에서 기도하는 그리스도와 체포〉, 오른쪽은 상단 왼쪽부터 〈십자기를 지심〉, 〈처형〉, 〈부활과 마리아 막달레나에게 나타나심〉, 〈승천〉이 있다. 제단화의 맨 윗단에는 왼쪽에서부터 〈성령 강림〉, 〈얼굴을 가리고 이야기하는 글라라〉, 〈성 프란치스코가 옷을 벗어 그의 아버지에게 줌〉, 〈성 프란치스코가 오상(五傷)을 입음〉, 〈성 프란치스코의 죽음〉, 〈심판하시는 그리스도〉의 순으로, 성 글라라 성당과 관련된 성 프란치스코와 성녀 글라라에 관한 에피소드가 전개된다. 또한 이 6장면 사이에는 네 복음서가가 묘사되었다. 세밀화를 연상시키는 섬세한 기법, 비잔틴과 고딕 요소의 독자적인 결합 등은 이후에 나타나는 베네치아 제단화의 모범이 되었다.

이제 제단화의 한 가운데 묘사된 〈성모대관〉을 살펴보면, 황금색 휘장을 배경으로 성모와 그리스도가 나란히 앉아 있고, 성모는 두 손을 가슴에 모으고 있다. 또 마리아의 발밑에 그려진 해와 달은 “하늘에 큰 표징이 나타났습니다. 태양을 입고 발 밑에 달을 두고 머리에 열두 개의 별로 된 관을 쓴 여인이 나타난 것입니다”⁴⁶⁾라는 요한계시록에 근거를 둔 표현이다. 하늘을 상징하는 원형 뒤에는 천사들의 무리가 연주를 하고 있다. 파울로의 〈성모대관〉에서 보이는 두드러진 특징은 천사들의 무리가 상단

45) St. Chiara는 우리말로 성녀 글라라라고 표기하며, 성 프란치스코 수도회의 제2 수도회로 여성수도회이다.

46) 요한 계시록 12. 1

에 위치한다는 것이다. 이는 이전에 살펴본 워싱턴 <성모대관>은 물론 다음에 설명할 뉴욕 <성모대관>(그림 11)의 경우도 그러하다. 천사는 천상의 존재로 그들의 등장은 대관이 일어나는 장소성을 암시하는 동시에, 공간적으로 그리스도와 마리아가 공중에 매달린 것과 같은 효과를 준다. 메이스(M. Meiss)도 피렌체의 경우 <성모대관>이 12세기에 처음 등장할 때에는 바다에 놓인 고정된 듯한 장면이었으나, 1360년 이후에 좌우로 들어선 천사와 성인들에 의해 마치 공중에 떠 있는 듯하다고 지적한 바 있다.⁴⁷⁾ 조토나 가디의 <성모대관>과 파올로의 것을 비교하면, 이러한 차이는 더욱 명확해진다. 조토나 가디의 제단화에 나타나는 옥좌의 대좌(base)와 하단에 위치한 천사에 비해, 날아갈 듯한 휘장과 화면 상단에 위치한 천사 무리는 부유하는 듯한 공간이라는 효과를 가져오며, 이는 대관식 장면을 더욱 신비롭게 한다.

현재 베네치아 아카데미아에 있는 이 작품은 1324년경에 제작된 워싱턴 <성모대관>(그림 9)과 비교하면 한층 더 화려해진 점을 알 수 있다. 특히 옷과 휘장의 화려한 무늬는 공간적인 배열을 뛰어넘어 화면 구성을 얹히게 한다. 워싱턴 <성모대관>에서는 두 인물이 앉은 옥좌와 붉은 휘장이 공간적으로 각각 분리되었지만 아카데미아의 <성모대관>에서는 옥좌의 많은 부분이 휘장에 가려져 있다. 스티어(J. Steer)의 말대로 이 작품을 조금만 물러서서 본다면 화려함만을 인식하게 될 것이다.⁴⁸⁾ 이 물질적인 화려함은 당시 이탈리아보다 월등히 부유했던 비잔틴에서 유래한 것으로, 베네치아의 화가들은 이러한 화려함을 베네치아 회화의 장식성으로 발전시켰다. 섬세한 장식성이 강조된 파ول로의 작품은 후기로 갈수록 비잔틴의 영향에서 벗어나 고딕적인 특징이 강조된다.

1358년에 제작된 <성모대관>(그림 11)은 현재 뉴욕의 프리 컬렉션(Frick

47) Millard Meiss, 앞의 책, 43쪽.

48) John Steer, *Venetian painting: a concise history*, London: Thames and Hudson, 1991, 18쪽.



파울로 베네치아노(Paolo Veneziano), 〈성모대관〉, 1358, 패널에 텁페라, 109.86×68.58cm, 프릭 컬렉션, 뉴욕(그림 11).

Collection)에 소장되어 있다. 무엇보다 이 작품에서 두드러지는 것은 더욱 밝고 경쾌해진 색채와 고딕식 게이블이 세워져 있는 옥좌이다. 또한 고개

를 숙이고 손을 가슴에 모은 마리아를 향하는 그리스도의 시선은 앞서 제작된 두 <성모대관>에서 관을 주목하는 그리스도의 시선과 차이가 있다. 이는 화면의 분위기를 부드럽고 명상적이면서도 서정적으로 이끈다. 스티어는 파올로의 작품에 나타나는 서정미와 선에 대한 감각적인 표현이 시에나와 북부 고딕에서 영향을 받은 것이고, 후기로 갈수록 고딕적인 경향이 강해진다고 보았다.⁴⁹⁾ 성모와 그리스도는 노란색 드레스와 짙은 남색(Ultramarine)의 망토를 입고 있다. 그들의 발아래에는 아카데미아 <성모대관>에서처럼 해와 달이 있다. 그리고 게이블이 있는 옥좌의 분홍색과 옥좌를 덮은 휘장의 오렌지색, 그리고 천사들의 날개 역시 오렌지색으로 화면의 색감 전체가 조화를 이룬다. 또 아카데미아에서 발치에 나타났던 악기를 연주하는 두 명의 천사는 이제 옥좌 옆에 있다.

앞서 언급했듯이 화면 상단에 모여 연주하는 천사들은 마치 <천상의 모후>를 연주하는 듯하며, 대관식이 일어나는 장소인 천국에서 울려 퍼지는 우주적인 하모니를 의미한다. 이제까지 우리는 파올로의 초기 - 중기 - 후기에 제작된 세 점의 <성모대관>을 보았는데, 양식적으로 초기의 비잔틴이 콘과 화려한 장식성이 후기에는 고딕적인 특징으로 변화한다. 이에 따라 화면의 장식성이 감소하고 두 인물의 표정과 몸짓이 부각되는 효과가 나타난다. 파올로에서 시작된 베네치아의 비잔틴적이고 고딕적인 특징이 물어나는 제단화는 좀처럼 사라지지 않고 15세기 초까지 계속 나타난다.

5. 맷는 글

지금까지 살펴본 바, 조토, 가디, 베네치아노가 제작한 <성모대관>은 로마 산타 마리아 마조레, 시에나와 프라토 대성당과 달리 마리아의 죽음과 승천에서 이어지는 성모대관이라는 서술성에서 독립하였다. 이러한 변화

49) 앞의 책, 22쪽.

의 요인은 표면적으로 1215년 라테란 공의회에서 제단화에 대한 일련의 범례를 규정했기 때문이기도 하지만, 내용적으로는 종교적 위기와 불안이 가져온 변화의 양상이 반영된 것으로 볼 수 있다. 또한 그들이 제작한 〈성모대관〉은 옥좌에 마주앉은 성모와 그리스도이며, 성자 그리스도가 마리아에게 막 관을 씌워주고 있는 순간이다. 시에나와 피렌체, 그리고 베네치아와 같은 도시들은 모두 마리아에게 봉헌된 도시였고, 당시 이탈리아는 흑사병과 각 도시들 간의 끊이지 않는 전쟁으로 혼란과 분열이 점철된 어두운 상황이었다. 아비뇽의 유수와 대립교황이라는 정쟁에 휩싸인 교회를 대신해 신자들의 신앙을 이끌어 간 것은 프란치스코회와 도미니코회와 같은 탁발수도회였다. 또 당시 유럽 인구 1/3 이상의 목숨을 앗아간 흑사병과 같은 대재앙 앞에서 사람들은 신의 개입과 구원을 열망하게 되었고, 신과 인간을 이어주는 힘 있는 중개자로서의 마리아의 모습이 부각되었다.

종교적 위기와 사회 불안은 사회적 변화는 물론 〈성모대관〉에도 새로운 변화를 가져왔다. 당시 〈성모대관〉은 로마의 산타 마리아 마조레, 시에나 두오모, 또 프라토 대성당과 같은 큰 교회 건축의 일부로 모자이크나 프레스코, 혹은 스테인드글라스로 제작되었을 뿐만 아니라 형식적으로도 큰 변화를 맞게 된다. 바로 교회를 장식하는 제단화에 성모대관이 그려지면서 교회건축의 일부에 속한 입지와 성모의 죽음과 승천이라는 서술적인 구조에서 탈피해 대관식이 일어나는 장면이 단독으로 나타나게 되었다. 그러면서 마리아의 일생이라는 일화적인 이야기보다 대관식이 일어나는 천국이라는 장소에 더 큰 관심을 두게 되면서, 마치 이콘처럼 기도의 보조 역할을 하게 된다.

주제어 : 성모대관, 교황, 탁발수도회, 흑사병, 제단화

ABSTRACT

**<The Coronation of the Virgin> from
13th to 14th century in Italy**

Chung, Eun Jin
Sung - Gong - Hoe University

This study discusses <The Coronation of the Virgin> that was produced from the 13th to 14th century in Italy. Chapter II discusses the social background, during the end of 13th century to the 14th century when Papal authority dwindles, focusing on Italy based on the fading of political rhetoric and more emphasis on the mendicant orders. Because of the Black Death, the local war, the famine, many peoples are terrified. The mendicant friars preached a sermon on intercession to the Virgin Mary. In Siena, Florence, Venice, the rich cities dedicated their cities to the Virgin Mary and made a various festival. The <The Coronation of the Virgin> was represented for the ritual of the Virgin Mary.

In the Chapter III, we deal with the Santa Maira Maggiore in Rome, the Siena Cathedral and the Prato Cathedral. They are painted in the narrative structure of Death, Ascension and Coronation of the Virgin Mary. The Chapter IV treats the Giotto's <Baroncelli Polyptych>, Agnolo Gaddi's two works, Paolo Veneziano's three works. In conclusion, the new characteristics of <The Coronation of the Virgin> is used as an ornament to embellish the altar, it consolidates its role as a part of

church architecture and escapes the narrative structure of Death and Ascension of the Virgin Mary. As the scene of <the Coronation on the Virgin> becomes a independent scene, more attention to Heaven is given.

Key Word : Coronation of the Virgin, Papal, mendicant orders,
Black Death, Altarpiece