바로크연구

The Baroque Studies

제 7 권

2024. 05

한국바로크학회

바로크연구

Baroque Studies

제 7 권

2024.05

한국바로크학회

바로크연구

-제 7 권-

목 차

이가영	요한 세바스찬 바흐와 당대의 과학언어: 뉴턴, 라이프치히, 그리고 리토르넬로 형식	5
최병진	바로크와 로코코 사이: 공간과 양식의 상호 연관성을 중심으로	31
박다현	『라 셀레스티나』에 나타난 스페인 중세 후기 지배 이데올로기에 대한 전복과 실패	53
김문정	피터 파울 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉와 톨레도, 그리고 이사벨라 대공비	71
한국바로크학회 정관		87
한국바로크학회 편집위원회 규정		97
『바로크연구』 논문투고 요령		101
한국바로크학회 연구윤리 규정		109

요한 세바스찬 바흐와 당대의 과학언어: 뉴턴, 라이프치히, 그리고 리토르넬로 형식*

이가영

성신여자대학교 교수

Lee, Kayoung(2024), "Johann Sebastian Bach and the contemporary Scientific Languages: Newton, Leipzig, and Ritornello Form", *Baroque Studies*, 7.

The purpose of this study is to articulate Johann Sebastain Bach's music in light of the scientific languages of the early part of 18th century Germany. As is well known, Leipzig and its university was a place where the most advanced and refined contemporary intellectual discourses presented and circulated. Although Bach did not directly involve any sort of scientific discussion at that time, the intellectual discourses implicitly as well as explicitly influenced Bach's musical mind. By analyzing various ways in which Bach utilizes the ritornello procedure, I will illustrate the close parallel found between Bach' s works and musical thinking, and contemporary scientific languages.

Key Words: Johann Sebastian Bach, Scientific Revolution, Baroque, concerto, ritornello, Brandengurg concertos, Issac Newton, Leipzig, Lorenz Christoph Mizler

이가영(2024), 「요한 세바스찬 바흐과 당대의 과학 언어: 뉴턴, 라이프치히, 그리고 리토르넬로 형식」, 『바로크연구』, 7.

이 글의 목적은 작곡가 바흐의 음악과 관련된 사고방식을 당대의 과학적인 언어로 조망하는 것이다. 주지하는 바와 같이, 18세기 전반부 라이프치히 대학교는 라이프니츠, 볼프, 미즐러, 고트세트 등이 수학했거나 가르쳤던 당대 지적 담론의 중심지이다. 그리고 이들이 공유했던 담론에는 뉴턴을 위시한 과학자들의 지식과 이론이 스며들어 있다. 이 글은 바흐가 칸토르로 일했던 라이프치히의 지적 토양을 정교하게 기술해 나가면서, 이것이 바흐의 음악에 어떠한 영향을 미쳤는지 논의해 나간다. 이를 위해 이 글은 바흐의 협주곡을 분석하고, 그가 리토르넬로를 사용하는 방식이 당대의 과학적인 논리를 어떤

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5A2A21086297).

방식으로 반영하고 있는지 설명해 나간다. 이를 통해 작곡가가 남긴 작품 내부에는 치열한 예술가 바흐뿐 아니라 관찰과 측정과 실험을 반복하는 과학적 사고의 주체로서의 바흐가 동시에 새겨져 있음을 역설한다.

주제어: 요한 세바스찬 바흐, 과학혁명, 바로크, 협주곡, 리토르넬로 형식, 브란덴부르크 협주곡, 아이작 뉴턴, 라이프치히, 로런츠 크리스토프 미즐러

1. 들어가며

서구 바흐 연구를 대표하는 독일의 음악학자, 크리스토프 볼프(Christoph Wolff, 1940-)는 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 사망 250주년을 기념하는 2000년을 맞이하여 생애 첫 바흐 전기를 출판한다. 그는 이미 1991년도에 『바흐: 삶과 음악에 관한 에세이』를 발행한 바 있지만, 이것은 작곡가의 음악을 역사적이고 분석적인 방법으로 논의하고 있다는 점에서 전기(biography)로 보기에는 부족함이 있다.[1] 바흐 사망 250주년을 기념하면서(동시에 자신의 60세를 기념하면서) 볼프는 작곡가의 삶을 1차 사료와 2차 문헌에 기대어 섬세하게, 동시에 엄정하게 기록해 나갔고, 이 전기의 제목을, 『요한 세바스찬 바흐: 학식있는 음악가 *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*』라고 명명하였다.[2] 이 글의 출발점은 바흐학자로서 쌓아온 공력이 온전히 담겨 있는 이 저서에서 만나는 "학식있는 음악가"라는 의미심장한 소제목이다.

이 묵직한 소제목은 샤이베-바흐 논쟁으로 알려져 있는 1737년 사건에서 영감을 받은 것이다. 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)는 라이프치히에서 바흐에게 작곡을 배운 바흐의 제자였다. 그는 함부르크에 정착했고 이곳에서 비평가, 음악가, 그리고 음악 이론가로 활동했다. 이 도시에서 샤이베는 『비평적인 음악가 *Critische Musicus*』라는 정기간행물을 출판하고 있었는데, 여기에 실린 샤이베의 바흐 비평이 샤이베-바흐 논쟁을 촉발시켰다. 샤이베

1) Christoph Wolff(1994), *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge: Harvard University Press.

2) Christoph Wolff(2000), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press.

는 자신의 글에서 바흐의 음악이 "지나치게 복잡하여 이해하기 힘들며 따라서 자연스럽지도 못하다"고 혹평했다.[3] 그 이유는, 샤이베에 의하면, 바흐는 자신의 손가락이 건반악기에서 할 수 있는 것을 인성이나 다른 악기 연주자에게 요구하기 때문이다. 다시 말하면, 그는 구현이 불가한 것을 연주자들에게 요구하는 음악가라는 것이다.

그리고, 이러한 음악가 바흐를 샤이베는 "무지칸트(*Musicant*)"라고 규정했다. 독일의 음악문화에서 무지칸트란 음악을 주업으로 삼고 있는 길거리나 주점의 악사를 칭하는 용어였다.[4] 무지칸트에게 가장 중요한 것은 능란한 연주 기술이다. 샤이베는 바흐를 건반악기를 능수능란하게 연주하는 기능인 정도로 평가절하했던 것이다. 샤이베의 공격에 바흐는 말을 아꼈다. 바흐를 대신하여 그를 변호한 인물은 작곡가의 제자이며 라이프치히 대학교 교수였던 요한 아브라함 비른바움(Johann Abraham Birnbaum, 1702-1748)과 로렌츠 미즐러(Lorenz Mizler, 1711-1778)이다.

이들은 장문의 글을 통해 샤이베의 논평을 조목조목 반박하면서, 샤이베의 통찰력 부족을 신랄하게 비난했다. 비른바움과 미즐러는 바흐가 단순히 음악연주의 기술만을 연마한 무지칸트가 아님을 강조하면서, 그는 필적할 만한 인물이 존재하지 않는 당대 최고의 작곡가이며 비르투오조이고 궁정음악가이면서 카펠마이스터이며 동시에 칸토르라고 역설했다.[5] 이 두 인물이 바흐를 옹호하기 위해 동원한 그 수많은 수식어와 격렬한 목소리는 이들이 무지칸트라는 용어에 얼마만큼 분노했는지 여실히 보여준다.

이 글은 작곡가 바흐의 음악과 관련된 사유 방식, 그리고 이를 실제 음악으

---

3) Hans T. David and Arthur Mendel(1998)(eds.), *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastain Bach in Letters and Documents*, New York: W. W. Norton & Company, 338.

4) 무지칸트가 기술만을 갖춘 연주가라는 의미를 가지고 있었다면, 무지쿠스(musicus)는 실력과 덕망을 갖춘 존경받는 음악가를 지칭하는 용어였다. 비른바움과 미즐러는, 그리고 볼프는 바흐가 무지칸트가 아닌 무지쿠스로 지칭되었어야 마땅하다고 역설하고 있다. Wolff(2000), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 305를 참고하라.

5) Hans T. David and Arthur Mendel(1998)(eds.), *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastain Bach in Letters and Documents*, New York: W. W. Norton & Company, 338-348; 349-350; 샤이베의 공격은 한 페이지 정도의 분량으로 끝나지만, 비른바움의 변호는 그것의 10배에 이른다. 한편, 미즐러의 경우, 샤이베의 2배 정도의 분량에서 바흐를 옹호하고 있다.

로 구현해 내는 방법 등이 당대 라이프치히의 지적 토양에 스며들어 있던 과학적인 사고 방식과 유사하다는 사실을 전제로 삼고 있다. 이러한 시각에서 당대의 과학적인 논리와 바흐의 음악적 논리가 어떤 방식과 차원에서 서로 상응하고 있는지 논의해 나갈 것이다. 이를 위해 이 글이 다루고자 하는 것은 첫째, 18세기 전반부, 라이프치히에서 감지되던 당대 과학과 관련된 언어와 사고체계이다. 그리고 둘째, 이것이 바흐의 창작 과정과 그것의 결과물인 음악작품에 어떤 모양과 무늬로 새겨져 있는지 구체적으로 기술해 보고자 한다.

이러한 논의는 크게 두 가지 방향에서 진행된다. 그중 하나는 18세기 전반부, 라이프치히의 지적 환경을 재구성하는 것이다. 주지하는 바와 같이, 라이프치히 대학교는 고트프리트 라이프니츠(Gottrfied Leibniz, 1646-1716), 크리스티안 볼프(Christian Wolff, 1679-1754), 로렌츠 미즐러(Lorenz Mizler), 요한 크리스토프 고트셰트(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766)의 주요 활동무대였다. 이들은 이 대학교을 중심으로 수학을 했거나 또는 가르쳤고, 이 공간을 중심으로 서로 교류하거나 영향을 주고 받았다. 의심의 여지없이 이들은 바로크 과학혁명의 첫 번째 수혜자들이고, 이들의 언어는 과학적인 사고에 바탕을 둔 것이었다. 이들이 구축한 라이프치히 (대학교)의 지적 환경은, 1723년, 이곳으로 부임하여 1750년 사망하는 순간까지 이 도시에서 일했던 바흐에게 영향을 미치지 않을 수 없었을 것이다.

또한 이 글은 라이프치히 대학교가 독일 뉴턴주의의 중심지였다는 사실도 지적한다. 1714년, 라이프치히에서 간행되던 독일 최초의 과학 저널, 『엑타 에루디토룸 *Acta eruditorum*』은 뉴턴의 저작, 『자연철학의 수학적 원리 *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*』의 1687년과 1713년 판본 모두를 논의하는 비평을 게재한 바 있다. 그리고 미즐러는 이 과학자를 "불멸의 뉴턴"이라고 부르면서 칭송해 마지않았다.[6] 바흐 사후, 라이프치히에서 등장하는 문헌이 바흐와 뉴턴를 비교하는 것에 주저하지 않았던 이유는 이 도시에 뉴턴과 그의 과학지식이 이미 뿌리내리고 있었다는, 또한 바흐의 창작 과정이 논리와 실험과 질서와 혁신에 바탕을 두고 전개되었음을 당대 지식인들이 충분히 인지하고 있었다는 것을 방증한다.

---

6) Christoph Wolff(2000), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 6; Wolff(2007), "Bach's Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art", *Understanding Music*, 2, 98.

따라서 이 글의 후반부는 창작 과정의 동력이었던 논리와 실험과 혁신이 어떤 방식으로 구현되는지 실제 작품의 예를 통해 구체적으로 논의한다. 특별히, 이 글이 주목하는 것은 바흐가 활용했던 리토르넬로 형식이다. 이것의 분석을 통해 이 글은 그는 어떤 작곡가였는지, 그의 창작 과정은 어떠한 절차를 따르고 있는지 상세하게 기술한다. 이를 통해 과학혁명을 거치며 새롭게 등장한 서구의 근대 사회 안에서, 당대 과학자들이 그러했던 것처럼, 치밀하게 사고하고 사유하는 창작의 주체 바흐를 재조명해 보고자 한다.[7)]

2. 바흐와 미즐러, 그리고 뉴턴의 라이프치히

요한 프리드리히 아그리콜라(Johann Friedrich Agricola, 1720-1774)는 바흐의 제자이자 음악 비평가였다. 그는 바흐가 사망하고 5개월의 시간이 지난 후인 1750년 8월, 함부르크에 상주하고 있던 이탈리아 오페라 가수, 필립포 피나치(Filippo Finazzi, 1706-1776)에 대해 다음과 같은 기록을 남기고 있다.

> 푹스, 텔레만, 바흐, 헨델, 그라운, 그리고 다른 독일 작곡가들은 푸가 작곡에 매진합니다. 그들은 보잘것없는 푸가를 작곡하는 이탈리아인들처럼 깊이가 없지 않습니다. […] 필립포 피나치는 지금은 사망한 저명한 작곡가 바흐의 장점을 의도적으로 축소하려 합니다. […] 이 위대한 작곡가의 화성을 생각해 보는 것은 너무나 복잡한 일이라 이 화성이 목적을 늘 달성하는 것은 아닙니다. 그러니 이것은 전문가들에게만 진정한 즐거움을 제공합니다. 학식이 있는 모든 이들이 뉴턴을 이해하는 것이 아닌 것처럼 심오한 과학을 이해할 정도로 충분한 (학문적) 진척을 이룬 이들만이 그의 저작을 이해하고 큰 기쁨을 누리며 진정한 혜택을 볼 수 있을 것입니다.

---

7) 근대 주체로서의 바흐를 최초로 논의한 문헌은 John Butt(2007), Bach's Dialogue with Modernity, Cambridge: Cambridge University Press이다. 버트는 이 문헌에서 바흐와 그의 작품을 그가 일했던 철학적, 문화적, 역사적 맥락 안에서 해석해야 한다고 역설했다. 한편, 마이클 마리슨은 버트의 이러한 논의를 비판하면서, 바흐가 속했던 맥락은 '철저하게 신학적인 것'이어야 한다고 주장했다. 마리슨은 근대 주체로서의 바흐를 부정하면서, 그가 전통루터교의 가치와 믿음 안에서 성장하고 일했던, 전형적인 전근대의 인물이라고 말한다. Michael Marissen(2023), Bach against Modernity, Oxford:Oxford University Press를 참고하라.

> 요약하면, 바흐는 독일인들을 위한 진정한 장식이며, 불멸의 작품으로 남아 있는 그에 관한 기억은 독일에 영원한 영광을 가져다 줄 것입니다.[8)]

아그리콜라와 피나치가 어떠한 주제로, 어떠한 맥락 아래에서 이러한 의견을 주고서 받았는지 알려지지 않았다. 이러한 비평에 필립포 피나치가 어떤 방식으로 대응했는지 말해주는 기록 역시 존재하지 않기에 이러한 기록을 남긴 아그리콜라의 의도를 명확하게 파악하기는 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고, 위 인용문은 18세기 중반, 독일의 음악 이론가가 당대의 음악상을 어떤 방식으로 이해하고 있었는지 보여준다.

예컨대, 아그리콜라는 독일과 이탈리아의 음악 양식을 명료하게 구분하고 있다. 물론, 그에게 독일의 음악은 이탈리아의 그것보다 깊이가 있다. 그 이유는 독일 작품의 창작 과정에는, 푸가의 작곡이 그러한 것처럼, 엄격하고 복잡한 작곡 규칙이 적용되기 때문이다. 또한, 독일 음악의 풍성한 화성도 깊이를 더하는 요소이다. 이렇게 창작된 음악은 이해하기 어렵다. 여기서 아그리콜라는 이러한 독일 음악을 대표하는 작곡가로 바흐를 제시한다. 따라서 바흐를 제대로 감상하고 수용하기 위해서는, 뉴턴의 이해를 위해 심오한 과학적 지식이 필요한 것과 같이, 수준 높은 학식이 요청된다고 쓰고 있다.

바흐와 뉴턴과의 비교는 18세기 후반 독일의 시인이며 음악 비평가였던 프리드리히 다니엘 슈바르트(Friedrich Daniel Schubart, 1739-1791)의 글에서도 발견된다. 그는 청중의 취향이 바로크적인 것에서 갈랑으로 변화해 가던 시기에, 과거를 회고하면서 바로크 작곡가였던 바흐를 재조명해야 한다고 주장하던 작가였다.[9)]

> 의심의 여지 없이 독일의 오르페우스여! 불멸의 존재여, 위대한 아들들을 통해 불멸의 존재로 남은 이여. 세상이 이렇게 영속적인 열매를 맺는 불멸의 시더나무를 키울 줄 알았던가. 세바스찬 바흐는 질서정연함의 최고 수준을 성취한 천재입니다. 그의 정신은 너무나 독창적이고 거대하여 그것을 이해하기 위해서는 몇 세기가 걸릴 것

8) Hans T. David and Arthur Mendel(1998)(eds.), The New Bach Reader, 359.

9) David Ossenkop(2000), "Schubart, Friedrich Daniel", Grove Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25105 (2024.04.20.)

> 입니다. […] 뉴턴이 세상의 지혜에서 점하는 위치와 바흐가 음악가로 점하는 위치가 유사합니다.[10]

아그리콜라처럼, 슈바르트에게도 바흐는 독일을 대표하는 음악가였다. 그리고, 역시 아그리콜라가 그러했던 것처럼 바흐의 음악 작품에서 발견되는 그 질서정연함에 찬사를 보내고 있다. 음악적 질서정연함이란, 아그리콜라가 바흐의 푸가에서 보았던 것처럼, 작곡 과정과 연계된 일련의 작곡규칙과 체계적인 절차의 결과물로 탄생한다. 다시 말하면, 아그리콜라와 슈바르트가 주목했던, 그리하여 뉴턴과의 비교하며 극찬해 마지않았던 바흐의 음악은 타고난, 즉흥적인, 귀에 아름답게 들리는, 쉬운, 매끄러운, 감성에 호소하는 어떤 것이 아니라 고도의 체계적인 작곡 기술에 바탕을 둔, 그리고 이러한 기술의 반복적인 실험이 개입된 어떤 것이라는 말이다.

바흐가 작품의 창작을 위해 고용하는 이 일련의 실험적인 과정, 이를 통해 탄생하는 질서정연함은 그의 음악을 불멸의 존재로 만드는 핵심이다. 바흐와 뉴턴이 비교 가능한 이유도 여기에 있다. 아그리콜라와 슈바르트가 바흐를 이해하는 방식은 이 글의 서두에 언급한 미즐러의 언어를 연상하게 한다는 점에서도 흥미롭다. 샤이베의 공격에 대응했던 바흐의 제자 미즐러도, 그리고 아그리콜라도, 나아가 비른바움도, 그리고 그다음 세대의 작가인 슈바르트도 바흐의 작품이 지닌 질서와 규칙에 주목하여, 바흐를 다른 작곡가와 차별화했다는 말이다.

이 글이 미즐러에 주목하는 이유는, 서론에서 언급한 바와 같이, 그가 '불멸의 뉴턴'이라는 표현을 사용한 최초의 인물이기 때문이다. 특별히, 미즐러는 음악 예술을 *musicalische Wissenschaft*, 즉 '음악 과학'이라 규정했고, 이것은 반드시 수학과 철학에 바탕을 두어야 한다고 역설했다.[11] 이 흥미로운 바로크 시대의 전형적인 폴리매스(polyath)의 삶과 행적은 다시 한번, 바흐가 노출되었던 라이프치히의 지적 지형을 보여주고 있다.[12]

---

10) Hans T. David and Arthur Mendel(1998)(eds.), *The New Bach Reader*, 369-70.

11) 미즐러는 당시 음악 문헌 출판에도 매우 흔 관심을 보였었다. 1736년부터는 New eröffnete musikalische Bibliothek『새롭게 시작하는 음악 총서 *New eröffnete musikalische Bibliothek*』라는 제목의 정기간행물을 출판하기 시작했는데, 그의 대부분의 글은 이 간행물에 처음 게재되었다. Buelow(2000), "Mizler"를 참고하라. 폴란드에서 미즐러가 어떠한 활동을 이어나갔는지에 관한 논의는 Szymon Paczkowski(2015), "Bach and Poland in the Eighteenth Century", *Understanding Bach*, 10, 123-137을 참고하라.

라이프니츠, 볼프, 고트셰트를 포함한 당대 수많은 지식인의 활동무대였던 라이프치히는 유서 깊은 성토마스학교와 대학교가 있던 공간이었다. 성토마스학교의 교육과정은 대학교와 연계되어 있었고, 따라서 성토마스학교의 졸업생들은 자연스럽게 고등교육기관으로 진학하는 경우가 많았다. 라이프치히 대학교는 신학, 법학, 의학, 그리고 철학 등 총 4개의 단과대학으로 나누어져 있었고, 철학 학부는 중세의 전통적인 자유학예에 바탕을 둔 교육을 지향하고 있었다. 이후 르네상스와 바로크의 과학 혁명을 거치면서 라이프치히 대학교는 당대의 과학지식을 포함하는 새로운 교과과정을 도입하였다. 여기서 음정, 조율, 오르간 건축과 관련된 기하학 등이 다루어졌고, 음악과 수학의 관계는 더욱더 강조되었다.[13]

미즐러가 바흐를 처음 만난 곳도 바로 라이프치히였다. 그가 처음 이 도시로 이주하게 되는 계기는 20세가 되던 1731년 무렵, 라이프치히 대학교에 입학하여 신학을 공부하기 시작하면서부터이다. 미즐러는 이곳에서 바흐뿐 아니라 당대 독일을 대표하는 극작가, 시인, 비평가, 그리고 철학자였던 고트셰트와 고트셰트의 철학을 가능케 했던 독일 초기 계몽주의 철학자인 볼프 등과 만났고 이들에게 영향을 받았다.

정확하게 그가 바흐와 어떤 빈도와 강도로 교류했는지 알기는 어렵다. 그러나, 미즐러는 비른바움, 아그리콜라 등과 더불어 바흐와 매우 가깝게 교류한 것처럼 보인다. 1734년 제출한 그의 석사학위 논문은 바흐에게 헌정되었으며, 서문에서 자신의 음악 공부가 바흐에게 크게 빚지고 있음을 고백하였고, 더 이상 이것을 지속할 수 없음을 한탄하고 있다.

미즐러가 바흐와의 음악 공부를 중단할 수밖에 없었던 이유는 1735년, 그가 법학과 의학을 공부하기 위해 비텐베르크로 이주하기 때문이다. 라이프치히에서 수학하는 동안 그는 뉴턴을 포함한 당대 과학을 대학교에서 학습했을 것이다. 그러나, 그가 과학을 자신의 전공 분야로 선택한 것은 비텐베르크 시기부터라 할 수 있다. 2년 후인 1737년, 미즐러는 라이프치히로 귀환했고, 음악과 관련된 강의를 제공했다. 그의 음악 수업은 독일의 대학교에서 개설한 최초의 음악 강좌였다. 미즐러는 라이프치히에 1743년까지 머물렀다. 그리고, 아래에서 다시 서술되겠지만, 이 시기에도 그는 바흐와 적극적으로 교류했다.

---

12) George J. Buelow(2000), “Mizler, Lorenz Christoph”, *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18812(2024.04.20.)

13) Wolff(2000), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 305-307.

이후, 미즐러의 최종 정착지는 폴란드였다. 1743년에 그는 폴란드 칸스키에(Konskie)에 거주하던 말라코스프키(Malachowski)백작의 궁정 사서, 교사, 수학자, 고문관 등으로 일했다. 그리고 1747년에 에어푸르트 대학교에 진학하여 의학 공부를 계속했고, 이곳에서 의학 박사학위를 취득한 후 바르샤바로 이주하면서 보다 본격적으로 자연과학과 의학에 몰두하게 된다. 다시 말하면, 미즐러는 음악, 철학, 수학, 의학, 신학, 철학 등 당대 대부분의 주요 학문 분야를 연구하고, 이들을 융합하여 고유의 지적 체계를 확립해 나간 것이다. 음악 예술을 과학으로 칭했던 미즐러의 입장 역시 그가 성취했던 학문적 융합의 결과라 할 것이다.

미즐러의 행적 중 이 글의 논지를 위해 언급되어야 하는 것은 1738년 창립한 '음악 과학 협회'(Correspondirenden Societät der Musicalischen Wissenschaften)이다. 이 흥미로운 조직은 회원들 간의 서신교환을 통해 당대 음악(과학)의 현황을 파악하자는 취지로 만들어졌다. 이 협회의 회원은 미즐러의 '선택'을 받은 당대의 음악가들, 예컨대 게오르크 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767), 고트프리트 하인리히 슈퇼첼(Gosttfried Hienrich Stölzel, 1690-1749), 게오르크 프리드리히 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685-1759), 칼 하인리히 그라운(Carl Heinrich Graun, 1704-1759), 게오르크 안드레아스 졸게(Georg Andreas Sorge1703-1778), 마인라트 스피스(Meinrad Spiess, 1683-1761) 등을 포함하고 있었다.[14]

협회의 회원으로 초청이 되면, 가장 먼저 해야 할 일은 자신의 초상화를 제공하는 것이었다. 그리고 최소한 1년에 한 번, 볼프의 철학과 고트셰트의 문학 양식에 따른 논문을 제출해야 했다. 단, 작곡가들의 경우, 창작 과정이 지극히 복잡하고, 작곡의 법칙이 엄정하다면, 예컨대 푸가나 캐논과 같은 작품이라면 논문을 대체할 수 있었다.

바흐가 이 협회에 초대된 것은 1747년의 일이다. 그리고 그는 다른 회원들처럼 초상화를 제공했다. 현존하는 유일한 작곡가의 초상화인 엘리아스 고트로프 하우스만(Elias Gottlob Hauβmann, 1695-1774)의 그림은 바흐가 협회를 위해 의뢰한 작품으로 알려져 있다.[15] 이 초상화와 더불어 바흐는 《하늘 높은 곳에

14) 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 아버지였던 레오폴트(Leoplod) 모차르트1719-1787) 미즐러의 초청을 받았으나, 알 수 없는 이유로 그는 회원가입을 거부하였다. Buelow(2000), "Mizler"를 참고하라.

서 선율에 바탕을 둔 캐논 변주곡 *Canonic Variations on Von Himmel Hoch*》을 작곡하여, 협회에 헌정했다. 다음 해인 1748년, 논문 제출이 요구되었을 때, 그가 선택한 작품은 《음악의 헌정 *Musical Offering*》이었다. 바흐가 남긴 음악 유산 중 기술적으로, 그리고 이론적으로 가장 어렵고 복잡한 작품으로 평가받는 《캐논 변주곡》과 《음악의 헌정》은 작곡가가 인지했던 음악(과학)의 범위를 보여준다는 측면에서 매우 흥미롭다.[16]

그러나, 바흐가 인지하는 음악(과학)의 범위가 작품의 기술적인 측면에 한정되어 있었다고 판단하는 것은 적절하다고 보기 어렵다. 바흐의 과학적 사고가 푸가, 캐논 등과 같이 수학적인 계산과 계량이 바탕이 되어야 하는 작품의 창작에서 작동했음은 틀림이 없지만, 더불어 그가 음악의 형식을 디자인하고, 펼쳐나가며 조작하는 과정에도 개입되어 있다고 여겨지기 때문이다. 따라서 뒤따르는 논의는 체계적이고 합리적인 바흐의 음악적 실험을 추적하여 그가 음악의 형식을 구축해 나가는 과정을 재구성하고 있다.

3. 바흐의 작곡 과정, 그리고 리토르넬로 형식

바흐의 과학적인 사고방식은 그의 대위법적인 음악에만 제한적으로 적용되었던 것은 아니다. 바흐가 작품의 구조를 건축해 나가는 방식, 다시 말하면 그가 음악의 형식을 구축하는 과정에도 그의 과학적인 사고방식이 명료하게 새겨져 있다.[17] 시간의 흐름 안에서 음악 작품을 어떻게 펼쳐낼 것인가의 문제는 결국

---

15) Konrad Küster(1999), *Oxford Composer Companion to J. S. Bach, ed. Malcolm Boyd,* Oxford: Oxford University Press, 213. 하우스만은 1720년부터 라이프치히의, 그리고 1723년부터 작센 궁정의 공식 초상화가였다.

16) Albeto Basso(1999), *Oxford Composer Companion to J. S. Bach*, 300-301.

17) Ruth Tatlow(1991), *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press, 102-129; 타틀로우는 바흐의 음악 작품에서 발견되는 다양한 숫자과 비율의 관계를 집중적으로 연구한 바흐학자이다. 예를 들면, 그는 바흐의 《나단조 미사 B minor Mass)》의 1, 2, 3 악장의 마디수 합과 4, 5, 6 악장의 마디수의 합이 329마디와 330마디로 거의 동일하기 때문에 결국 이 둘 사이에 1:1의 비율이 성립한다는 것을 밝혀냈다. 그리고 이러한 관계는 우연히 발생한 것이 아니라 작곡가 바흐의 계획의 일부라고 역설한다. 이 저서뿐 아니라 두 편의 논문도 유사한 내용을 다루고 있다. Tatlow(2006), "The Use and Abuse of Fibonacci Numbers

잘 다듬어진 음악적 재료를 만들고, 이를 반복하거나 또는 확장시키거나 변형시키고, 또한 이것을 수직적으로, 그리고 수평적으로 쌓아나가는 작업이다. 이러한 작업은 음악적 법칙을 따르는 것이어야 하며, 질서정연해야할 뿐 아니라 동시에 아름다워야 한다. 음악의 형식을 짜나가는 과정은 흡사 건물을 계획하고, 이를 건축해 나가는 과정과 크게 다르지 않다는 말이다.

바로크 시대 음악 이론가들은 음악 예술을 공간예술로 은유하여 사유하는 것을 즐겼다. 바흐의 사촌이면서 당대를 대표하는 음악 이론가였던 요한 고트프리트 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)는 자신이 출판한 『음악사전 *Musicalisches Lexicon*』에서 '서곡'(Ouverture)을 "무엇인가를 연다"라는 뜻이라 말하면서, 이러한 의미는 서곡이 조곡 등의 문을 열기 때문이다"라고 서술하고 있다.[18] 음악 이론가이자 미즐러의 '음악과학협회' 회원이었던 스피스 역시 유사한 언어로 음악과 건축을 비교하고 있다. 그는 건축가가 건물 내의 방과 거실과 부엌 등의 계획과 밑그림을 보여주는 것같이 작곡가 역시 그러한 방식으로 작품의 구조를 보이고 이를 구현하여야 하며, 건축가가 회화와 화려한 벽지 등으로 건물 내부를 장식하는 것처럼 작곡가 역시 작품의 내부를 치장하여야 생각하였다. 스피스 역시 미즐러와 유사하게 음악 예술을 "울림의 수학"(sounding mathmathics)로 이해했던 인물이기도 하였다.[19]

음악을 하나의 건축물로 사고하는 관점에서 바흐가 음악의 형식을 구축하는 방식을 조망하는 것은 매우 유용한 일이다. 특별히 이 글이 주목하고자 하는 것은 그가 당대의 리토르넬로 형식을 어떻게 사용했느냐의 문제이다. 리토르넬로 형식이란 다카포 아리아 형식과 더불어 바로크 시대를 대표하는 중요한 음악 형식 중 하나이다.[20] 이것은 이탈리아 작곡가 안토니오 비발디(1678-1741)의 음악

---

and the Golden Section in Musicology Today", *Understanding Bach*, 1, 69-85; Tatlow(2007), "Collections, bars and numbers: Analytical or Bach's design?", *Understanding Bach*, 2, 37-58를 참고하라.

18) Gergely Fazekas(2016), "The Conflict of Symmetrical Form and Text Setting by J.S. Bach", *Understanding Bach*, 11, 84.

19) Geroge J. Buelow, "Spiess, Meinrad", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26413 (2024.04.10)

20) 국내에서 진행된 바흐의 리토르넬로 형식과 관련된 논의는 이가영, 「바흐의 리토르넬로와 칸타타 207번: 바이마르를 넘어서」, 『음악이론포럼』, 26/1, 43070을 참고하고, 해외 문헌으로는 Laurence Dreyfus(1996), *Bach and The Pattersn of Invention*, Cambridge: Harvard University Press를 참고하라.

작품에서 처음 유래한 것으로 알려져 있다. 비발디의 리토르넬로 형식은 다음과 같은 원칙으로 이루어져 있다.

리토르넬로 형식은 두 개의 서로 구분되는 음악적 주체가 이끌어나간다. 첫 번째 주체는 오케스트라이고, 두 번째 주체는 독주자(들)이다. 리토르넬로란 이 오케스트라가 연주하는 음악을 총칭하는 용어이다. 한편, 독주가가 연주하는 음악은 에피소드라고 부른다. 리토르넬로 형식은 오케스트라가 연주하는 리토르넬로와 솔로가 연주하는 에피소드가 '교대로 번갈아가며 출현'하는 음악을 말한다. 이러한 기본적인 틀 안에서 리토르넬로 형식은 일련의 선율적인, 리듬적인, 그리고 화성적인 규칙을 따른다.

예를 들면, 작품의 도입부에 제시되는 리토르넬로는 크게 세 부분으로 나누어진다. 즉, 전악구(Vordersatz), 속행구(Fortspinnung), 종결구(Epilogue)가 그것이다. 전악구의 기능은 명료한 음악적 모티브를 제시하면서 동시에 원조성을 확립하는 것이다. 한편, 속행구는 동형진행 등의 음형을 구사하면서 원조에서 떠나 다른 화성으로 이동한다. 그리고 속행구가 딸림화성에 도달하면, 그 순간부터 종결구가 시작된다. 종결구의 역할은 딸림화성을 원조까지 이동시키는 일이다. 종결구는 글자 그대로 종지를 위해 존재한다. 따라서 종결구는 마무리를 연상시키는 음형이 등장하면서 원조로 끝난다.

시작하는 리토르넬로가 위에서 언급한 바와 같이 마무리되면, 솔로가 연주하는 에피소드가 등장한다. 비발디의 리토르넬로 형식이 보여주는 바과 같이, 솔로의 에피소드는 오케스트라가 연주하는 리토르넬로에 비해 더 화려한 음악을 펼쳐 보이는 경우가 많다. 자신을 리토르넬로와 차별화시키는 것이다. 물론, 솔로의 연주 기량을 맘껏 선보이는 순간도 바로 에피소드를 통해서이다. 이 에피소드가 마무리되면, 음악은 다시 오케스트라가 연주하는 리토르넬로로 되돌아간다.

위에서 언급한 바와 같이, 리토르넬로 형식은 리토르넬로와 에피소드가 교대로 등장하다가 리토르넬로로 작품이 종결된다. 이때 에피소드 사이사이에 등장하는 리토르넬로는 작품의 시작 부분에서 들었던 그 첫 번째 리토르넬로의 변형이다. 즉, 협주곡의 1악장에서 등장하는 모든 리토르넬로는 시작 리토르넬로가 변형 없이 반복되거나, 일부분, 예컨대 전악구, 속행구, 종결구의 일부분이 반복되는 것이다. 그리고 작품의 마지막 리토르넬로는 전악구, 속행구, 종결구를 모두 갖춘 시작 리토르넬로가 다시 한번 원형 그대로 반복되거나, 또는 이것 일부가 반복되는 것으로 마무리된다. 이러한 리토르넬로 형식이 처음 사용된 음악 장르

는 기악 협주곡의 1악장이지만, 이후 이것은 협주곡을 넘어서서 바로크 시대 모든 음악 장르에 적용되는 하나의 틀로 자리를 잡는다.

바흐가 이 형식에 처음 노출되는 시기는 1714년을 전후한 무렵이다. 처음 이 장르에 노출된 작곡가는 습작의 시기를 가진다. 이 시기 동안 바흐는 비발디를 포함한 다른 작곡가의 기악 협주곡을 오르간이나 건반악기 독주를 위한 음악으로 편곡하였다. 오르간을 위한 작품, BWV 592에서 BWV 596, 그리고 건반악기를 위한 BWV972에서 BWV 987이 여기에 포함된다. 3년 또는 4년 정도의 습작 시기를 거친 후, 바흐는 자신의 고유한 창작품에서 이 형식을 본격적으로 실험하기 시작한다. 이러한 실험을 통해 탄생하는 음악이 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》이다.

1720년을 전후하여 작곡된 《브란덴부르크 협주곡》에는 총 6개의 개별 협주곡이 포함되어 있다. 이 개별 협주곡 중 어느 하나도 위에서 제시한 전통적인 비발디의 리토르넬로 모델에 바탕을 두고 있지 않은 음악은 없다. 그러나, 이 중 어떤 작품도 비발디의 모델에 충실한 작품도 없다. 바흐는 비발디에게서 배운 리토르넬로 형식에 기대고 있지만, 그가 이 형식을 사용하는 방식은 비발디와 매우 다를 뿐 아니라 당대 어떠한 작곡가와도 차별화된다는 말이다. 이 글이 분석하고자 하는 작품은 《브란덴부르크 협주곡》 2번, 1악장이다. 이를 위해 바흐가 모델로 삼았던 비발디의 리토르넬로 형식을 먼저 제시한다. 이 모델에서 바흐의 그것은 얼마만큼 떠나있는지 논의하기 위해서이다.

〈악보 1〉은 비발디의 《바이올린 협주곡》 6번, 1악장의 도입부이며, 마디 2를 기점으로 전악구가 마무리되는 부분과 속행구가 시작하는 부분이 굵은 선으로 표시되어 있다. 음악적으로 보면, 전악구는 일련의 작은 모티브를, 그리고 속행구는 동형진행으로 이루어져 있다. 이 작품의 종결구가 마무리되는 지점은 〈악보 2〉에서 발견된다. 마디 12가 끝나면, 솔로(solo)라는 표시와 함께 오케스트라가 연주하는 리토르넬로가 마무리되고, 솔로가 연주하는 에피소드가 제시된다. 〈악보 2〉가 보여주는 바와 같이, 솔로가 연주되는 동안, 다른 악기군들은 침묵하거나, 작품의 후경으로 물러난다. 솔로의 연주를 더 돋보이게 하기 위해서일 것이다. 그리고 이러한 솔로가 끝이 나면, 마디 21에서 다시 리토르넬로가 등장한다. 이 리토르넬로는 도입부의 전악구와 속행구가 결합된 모습이다.

의심의 여지 없이, 비발디의 바이올린 협주곡에서 사용된 리토르넬로 형식은 당대의 관습이며 전통이고 전형이다. 바흐를 포함한 많은 작곡가가 학습했고, 이

를 자기 작품에 적용했다. 특별히 바흐 학자들은 이 단순해 보이는 리토르넬로 형식이 바흐에게 새로운 작곡의 패러다임을 제공했다고 판단하고 있다. 다시 말하면, 리토르넬로 형식을 습득하기 이전의 바흐는 대규모의 음악 작품을 건축할 수단, 그리고 작품에 응집력과 통일성을 부여할 도구, 선율적으로, 화성적으로 풍성한 음악을 작곡하되, 그것이 음악의 틀 안에서 질서정연하게 움직이게 하는 방법이 없었다. 그러나, 그가 비발디로부터 이 형식을 익힌 이후부터, 바흐에게 이 모든 것을 가능케 하는 길이 열린 것이다.

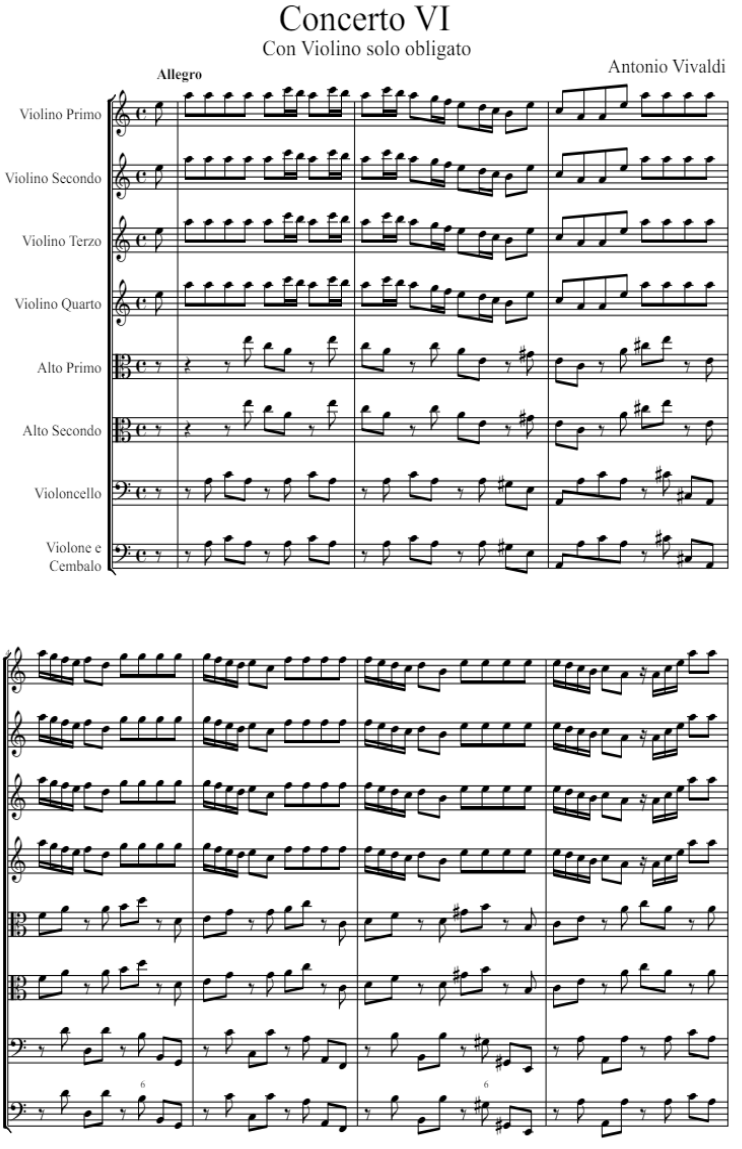
영국의 바흐학자 로렌스 드레이퓨즈(Larence Dreyfus)는 바흐의 리토르넬로를 작곡의 '엔진' 또는 음악의 '매커니즘'으로 규정하고 있다.[21] 리토르넬로가 매커니즘이 되기 위해서는 다음과 같은 과정을 거쳐야 한다. 첫째, 바흐는 변형과 발전과 확장과 축소 가능성이 내재 되어 있는 도입부의 리토르넬로를 창작해 내야 했다. 이 도입부의 음악적 아이디어들은, 1악장을 통해 끊임없이 귀환한다. 이들이 귀환할 때마다, 바흐는 충분히 익숙하면서 동시에 충분히 새로운 음악을 제공해야 한다. 전체 작품의 구조가 이 도입부 리토르넬로에 기대고 있다고 해도 과언이 아닐 정도로 이것의 구상은 중요하다.

그리고 둘째, 리토르넬로의 구상, 그리고 이것이 작품 전체를 어떤 방식으로 관통하면서, 어떤 성격의 기둥이 되어 줄 것인지, 또한, 이를 얼마만큼 자주, 많이 반복할 것인지도 계획해야 한다. 조성적으로 이들을 어떻게 취급할 것인지도 바흐가 해결해야 하는 과제이다. 셋째, 도입부 리토르넬로에 어떤 음악을 제공할 것인지 결정되면, 바흐는 솔로 에피소드를 어떻게 구축할 것인지 결정해야 한다. 솔로의 에피소드를 리토르넬로의 음악과 차별화시킬 것인지, 또는 리토르넬로를 모방할 것인지도 고민해야 한다. 드레이푸스가 적확하게 서술하고 있는 바와 같이, 리토르넬로라는 엔진, 또는 음악의 동력을 이용하여 바흐는 협주곡의 1악장을 건축한다. 그리고, 이 건축의 과정에는 바흐의 체계적인 계획이 숨어 있다.

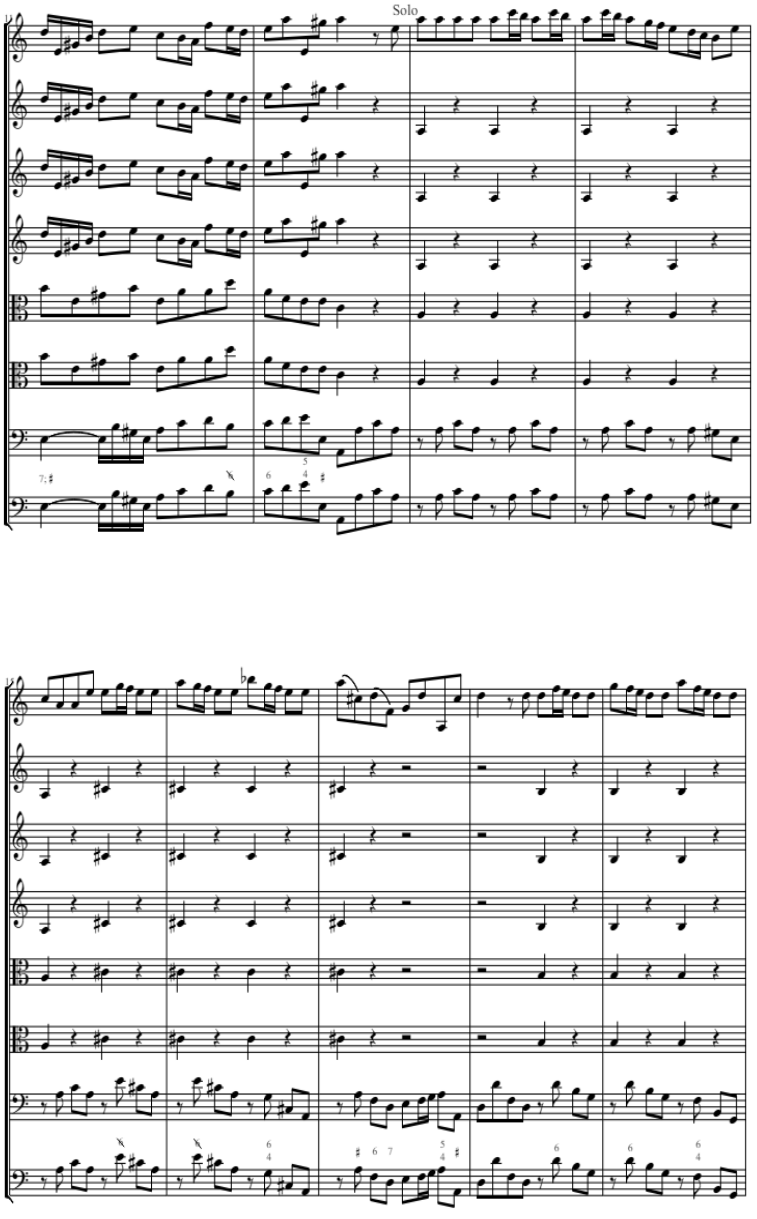
---

21) Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention,* 59-63을 참고하라.

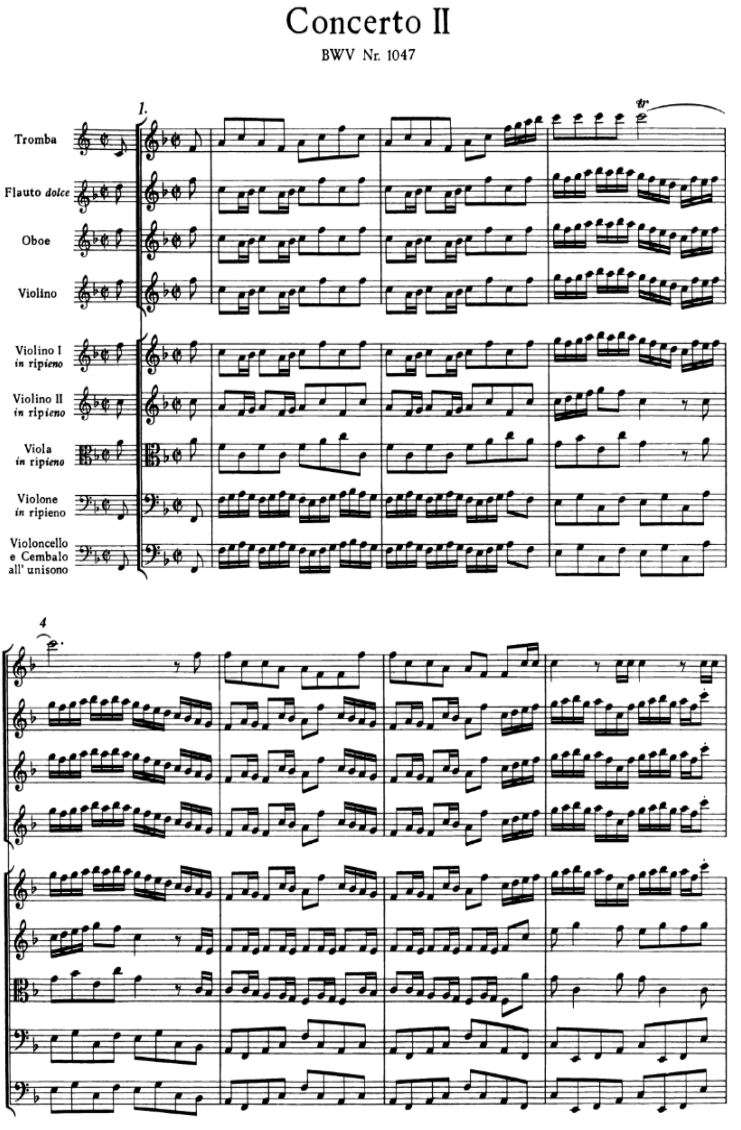
〈악보 1〉 비발디, 《바이올린 협주곡 6번》, 1악장, 마디 1-7



〈악보 2〉 비발디, 《바이올린 협주곡 6번》, 1악장, 마디 11-19

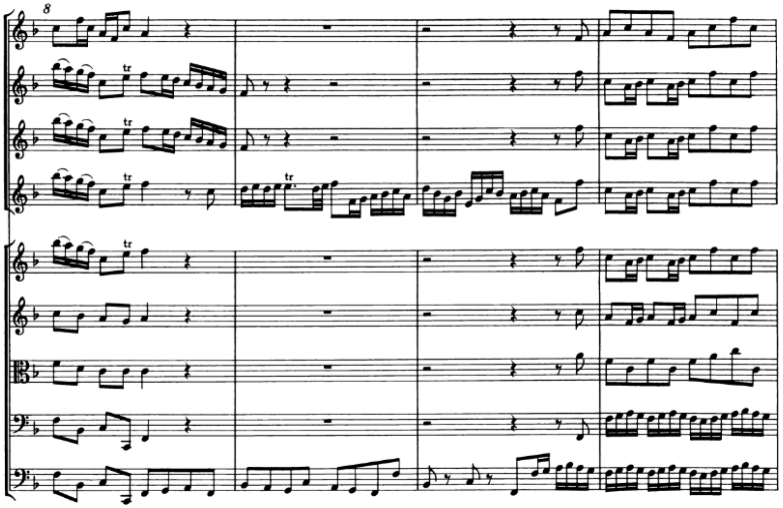


〈악보 3〉 《브란덴부르크 협주곡》 협주곡, 2번 1악장, 마디 1-7



〈악보 3〉은 《브란덴부르크 협주곡》 2번, 1악장의 도입부 리토르넬로이며, 오케스트라와 더불어 네 개의 솔로 악기가 등장하는 것을 볼 수 있다. 트럼펫, 플루트, 오보에, 그리고 바이올린이 그들이다. 그런데 〈악보 1〉과는 달리, 이 리토르넬로는 전형적인 3부분으로 나누어지지 않는다. 〈악보 3〉과 〈악보 4〉가 보여주는 바와 같이, 이 도입부에는 비발디의 그것에서 발견되는 속행구가 없다. 즉, 이 리토르넬로는 전악구와 종결구로만 이루어져 있는 셈이다. 그런데, 이 악장이 진행하면 할수록, 청중은 혼란에 빠지기 시작한다. 리토르넬로 형식의 규칙인 리토르넬로와 솔로 에피소드의 구분이 명료하게 들리지 않기 때문이다. 비발디의 경우, 솔로가 등장하는 순간, 오케스트라는 배경으로 물러난다. 그러나, 바흐의 경우, 솔로가 등장하는 경우라 하더라도, 오케스트라가 배경으로 반드시 물러나는 것은 아니다.

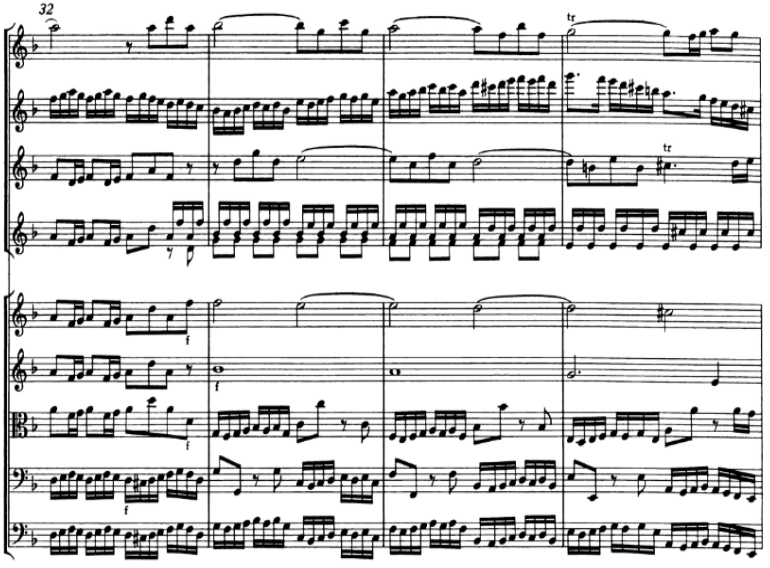
〈악보 4〉 《브란덴부르크 협주곡》 협주곡, 2번 1악장, 마디 8-11



이 악장의 마디 50부터 55까지의 음악도 리토르넬로인지, 또는 솔로 에피소드인지 모호하다. 언 듯 '가볍게' 보이는 악보(오케스트라가 잠잠해진다는 의미이다)는 이 부분을 솔로 에피소드로 여기게 하지만, 솔로 악기들이 연주하는 음악은 도입부의 리토르넬로와 매우 유사하다. 특별히 바이올린과 플루트의 선율이

그렇다. 도입부를 반복하고 있다면, 그것은 솔로가 아니라 리토르넬로가 되어야 할 것이다.

〈악보 5〉 《브란덴부르크 협주곡》 협주곡, 2번 1악장, 마디 32-35



그런데, 이 모호한 순간은 이 작품을 회고적으로 들었을 때 해결되기도 한다. 다시 말하면, 작품을 시간을 거슬러 듣다 보면, 마디 50부터 55까지가 솔로였음을 뒤늦게 깨닫는다는 말이다. 이러한 결론이 가능한 이유는 〈악보 5〉에서 제시한 이 특별한 악구들 때문이다. 이 특별한 악구를 읽기 위해, 역시 회고적으로, 마디 29로 되돌아가야 할 필요가 있다. 마디 29와 30은 트럼펫이 솔로 악기로 등장하는 매우 명백한 솔로 에피소드이다. 그리고 연속해서 등장하는 마디 31은 솔로 에피소드에 이어 출현하는 리토르넬로라 할 것이다. 마디 31의 음악은 모든 리토르넬로가 그러하듯 도입부의 전악구를 모방하고 있다. 그런데 잇달아 등장하는 마디 32부터 마디 35까지의 음악은 잠시 사고를 멈추게 한다.

마디 32에서 청자의 이목은 트럼펫과 오보에의 선율에 집중된다. 이 두 악기

의 노래처럼 들리지만, 이들은 속행구의 전형적인 특징을 보여주는 동형진행선율이기 때문이다. 마치 바흐는 도입부의 리토르넬로에서 생략되었던 바로 그 속행구를 이 지점에 이르러서야 비로소 제시하고 있는 듯한 제스처를 취하면서, 이 속행구를 통해, 다시 한번, 회고적으로 도입부의 리토르넬로를 되돌아보게 한다. 바흐가 '뒤늦게' 제시하는 이 속행구가 마디 4와 마디 5 사이에 삽입되어 있었다면, 청자는 비발디의 리토르넬로와 유사한 모양을 갖춘, 전형적인 리토르넬로를 바흐의 작품에서 만나는 격이 되었을 것이다. 그러나, 바흐는 그러한 방식으로 도입부의 리토르넬로를 작곡하지 않았다.

이러한 관점으로 마디 31 이후를 보면, 〈악보 5〉는 명백한 리토르넬로이다. 이것이 명백한 리토르넬로라면, 리토르넬로 형식의 규칙, 즉, 리토르넬로와 에피소드는 번갈아 가면서 등장해야 한다는 바로 그 규칙에 의거하여 마디 50이후의 음악은 자연스럽게 솔로 에피소드가 된다. 그러니까, 이 리토르넬로 형식에서 바흐가 고수하고 있는 단 하나의 원칙은 리토르넬로와 솔로는 교대로 출현한다는 것이고, 그 이외의 규칙에 관한한 그는 매우 유연하고도 자유로운 태도를 취하고 있다.

정리하면, 《브란덴부르크 협주곡》 2번 1악장은 청자에게 두 가지 방식의 들음을 요청한다. 첫째는, 모든 음악 예술이 시간의 흐름에 따라 펼쳐지듯, 시간의 흐름을 인지하며 듣는 것이다. 그러나, 둘째는 시간에 역행하여, 회고적으로 듣는 것이다. 그리고 이러한 들음을 통해서만 그가 디자인했던, 그리고 조작해 나갔던, 비발디와는 차별화되는 특별한 리토르넬로 형식이 그 모습을 드러낸다는 사실을 《브란덴부르크 협주곡》 2번 1악장은 말해주고 있다. 이러한 리토르넬로를 동력으로 사용하는 작곡가, 이를 바탕으로 작품을 시간 안에서, 또는 밖에서 조정하고 있는 예술가, 그리고 이 거대한 기획이 소리로 채 구현되기도 전에 자신이 구현할 그 소리 건축물을 미리 예견할 수 있었던 음악가의 사고는 체계적일 수밖에 없고, 수학적일 수밖에 없으며, 합리적일 수밖에 없었을 것이다.

4. 나가며

1733년 작곡된 바흐의 《나단조 미사》(*B minor Mass*)는 작곡가를 대표하는 상징적인 음악 중 하나이다. 이 작품은 바흐가 구사했던 '모든' 음악 양식이

가장 정교한 모습으로 등장한다는 점에서, 바흐가 평생을 통해 익혔던 '모든' 작곡 기술들이 가장 세련된 방법으로 활용되고 있다는 점에서 타작품과의 비교를 불허한다. 바흐 학자들이 《나단조 미사》를 바흐의 기념비적 음악으로 규정하는 이유도 여기에 있다.

의심의 여지 없이, 바흐의 《나단조 미사》는 작곡가의 '과학적인 사고'가 투영된 음악이다. 이 작품의 첫 악장은 바흐가 창작한 그 어떤 작품보다 기술적으로 복잡하고 어려운 푸가로 작곡되어 있다. 두 개의 소프라노 합창과 알토, 테너, 베이스 합창, 그리고 기악 성부 모두가 참여하는 이 푸가는 선율적으로도, 리듬적으로도, 그리고 화성적으로 너무나 풍성하다. 바흐는 이와 유사한 푸가를 작곡한 예가 없다. 이 거대한 성악푸가는 체계적인 사고 과정 없이는 결코 완성할 수 없는 지극히 기술적인 음악이다.

또한, 이 작품에서 구현되는 구조 역시 무척 특별하다. 주지하는 바와 같이 이 작품 안에는 일련의 '대칭'과 '회문' 구조가 발견된다. 예컨대, '도미네 데우스' 악장을 중심으로 두 개의 합창(Gratias와 Qui tollis)이, 이 합창을 두 개의 아리아(Laudamus te, Et in terra pax와 Qui sedes, Quoniam)가, 그리고 이 아리아를 합창(Cum Sancto Spritu와 Gloria)가 감싸고 있는 모양새을 취하고 있다. 즉, 합창-아리아-아리아-합창-아리아(중심)-합창- 아리아-아리아-합창로 음악이 진행한다는 말이다. 이러한 대칭구조는 여기서 끝나지 않는다. 뒤따르는 크레도 악장에서도 이와 유사한 대칭구조가 발견된다.[22]

《나단조 미사》가 지닌 이러한 음악적, 구조적 특징은 이 작품을 충분히 체계적인 것으로 만든다.[23] 이 작품의 헌정 서신을 "친애하는 국왕께, 가장 깊은

22) John Butt(1991), *Bach: Mass in B minor*, Cambridge: Cambridge University Press; Robin Leaver(1997), "The Mature Vocal Works and their Theological and Liturgical Context", John Butt(eds), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, 86-122; George Stauffer(1997), Bach: The Mass in B Minor, New Heaven: Yale University Press; Ulrich Siegele(2013), "Some observations on the formal design of Bach's B-minor Mass", Yo Tomata, Robin Leaver, and Jan Smaczny(eds), *Exploring Bach's B-minor Mass*, Cambridge: Cambridge University Press, 105-124 등은 《나단조 미사》를 다루는 기본적인 문헌들이다.

23) 《나단조 미사》가 안고 있는 대칭구조는 이 작품만의 고유한 것은 아니다. 예를 들면, 바흐의 《요한 수난곡》도 이러한 회문대칭구조를 내포하고 있다. Eric Chafe(1989), "The St. John Passion: theology and musical structure", Don Franklin(eds), *Bach Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 75-114를

헌신으로, 저는 제가 음악 예술에서 성취한 작은 '과학'을 바치오니"라고 시작하는 이유도 여기에 있을 것이다.[24] 물론, 이 사료를 통해 바흐가 사용했던 '과학'의 뜻을 명료하게 해석하기는 어려워 보인다. 그가 전문적인 당대 과학교육의 수혜를 직접적으로 입었던 예술가도 아니며, 당대 과학 담론에 직접 참여한 기록도 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 자신의 작품을 '과학'으로 칭하는 이 작곡가의 관점과 태도는 충분히 의미심장하게 받아들여져야 할 것으로 보인다. 어쩌면 바흐에게 음악은 이미 그 자체로 '과학'이었을지도 모른다. 그가 남긴 푸가와 같은 기술적이고 수학적은 음악 장르들이, 그리고 음악의 형식을 건축해 나가는 과정이 이를 시사하고 있다.

미국의 과학사학자이며 뉴턴 학자인 아이 버나드 코헨(I. Bernard Cohen, 1914-2003)의 저서, 『과학에서의 혁명 *Revolution in Science*』은 뉴턴의 이룩한 과학 혁명을 어떤 방식으로 정의할 것인지의 질문을 던진다. 코헨은 뉴턴을 전적으로 새로운 그 무엇인가를 창조해낸 과학자로 규정하지 않는다. 오히려 뉴턴의 혁명은 선임자들, 예컨대 갈릴레오, 케플러, 후크, 호위겐스 등이 이룩한 과학적 업적에 기대고 있으며, 이들 집단의 노력을 정점으로 끌어올리는 역할을 했던 것으로 보고 있다. 이것이 가능했던 이유는 뉴턴이 성취한 과학적 지식의 깊이와 범위가 그들과 달랐기 때문이라는 것이다. 또한, 코헨은 전통적인 과학사 담론이 뉴턴의 과학혁명을 케플러와 갈릴레오와 후크가 이룩한 성과의 융합이라고 정의하는 것에 문제를 제기하면서 뉴턴이 시도한 것은 기존 지식의 융합이 아니라 그것의 '거짓됨'을 선언하는 것이었다고 힘주어 말한다. 물론, '거짓됨'만을 증명해 보이는 것만으로는 새로운 지식을 창조할 수 없다. 코헨은 뉴턴이 기존 지식의 '거짓됨'을 논증하면서, 그 안에서 '참'을 찾아가는 과정을 기술해 나가고 있다.[25]

작곡가 바흐는 그 어떤 음악 양식도, 그리고 음악 장르도, 음악 형식도, 그리고 작곡의 법칙도 새롭게 창작하지 않았다. 이 글에서 논의한 바로크 시대의 협주곡이라는 장르도, 그리고 리토르넬로 형식도 바흐의 창조물이 아니다. 그가 작

참고하라.

24) 이 작품은 드레스덴 궁정의 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세에게 헌정되었다. 바흐가 드레스덴에 발송한 헌정 서신은 Hans T. David and Arthur Mendel(1998)(eds.), *The New Bach Reader*, 158에서 확인할 수 있다.

25) I. Bernard Cohen(1985), *Revolution in Science*, Cambridge: Harvard University Press, 160-170.

곡했던 그 수많은 음악 장르, 예컨대 칸타타와 수난곡, 그리고 오르간을 위한 음악들은 그가 물려받은 음악적 적통의 일부였다. 그러나, 이 글이 제시한 바와 같이, 바흐는 전통적인 음악 장르와 형식을 전통의 틀 안에서 사용하지 않았다. 이 문제는 단순히 바흐는 그러한 작곡가가 아니라는 선언을 넘어선다. 왜냐하면, 바흐가 남긴 그 어떤 작품도, 바로크 시대의 전형적인 음악 법칙과 질서와 이론을 있는 그대로 반영하는 음악은 존재하지 않기 때문이다. 작곡가가 남긴 이러한 결과물들은 치열한 예술가와 공존하던 관찰과 측정과 반복적인 실험을 지치지 않고 수행했던, 과학적 사고의 주체로서의 바흐를 인정하지 않고서는 이해하기 불가하다.

참고문헌

이가영(2019), 「바흐의 리토르넬로와 칸타타 207번: 바이마르를 넘어서」, 『음악이론포럼』, 26/1, 43-70.

Butt, John(1991), *Bach: Mass in B minor*, Cambridge: Cambridge University Press.

Butt, John(2007), *Bach's Dialogue with Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Chafe, Eric(1989), "The St. John Passion: theology and musical structure", Don Franklin(eds), *Bach Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 75-114.

Cohen, I. Bernard(1985), *Revolution in Science*, Cambridge: Harvard University Press.

David, Hans T. and Arthur Mendel(1998)(eds.), *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastain Bach in Letters and Documents*, New York: W. W. Norton & Company.

Dreyfus, Laurence(1996), *Bach and The Patternsn of Invention*, Cambridge: Harvard University Press.

Fazekas, Gergely(2016), "The Conflict of Symmetrical Form and Text Setting by J.S. Bach", *Understanding Bach*, 11, 84.

Konrad Küster(1999), *Oxford Composer Companion to J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd, Oxford: Oxford University Press.

Leaver, Robin(1997), "The Mature Vocal Works and their Theological and Liturgical Context", John Butt(eds), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, 86-122.

Marissen, Michael(2023), *Bach against Modernity*, Oxford: Oxford University Press.

Paczkowski, Szymon(2015), "Bach and Poland in the Eighteenth Century", *Understanding Bach*, 10, 123-137.

Tatlow, Ruth(1991), Bach and the Riddle of the Number Alphabet, Cambridge: Cambridge University Press.

Tatlow, Ruth(2006), "The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today", *Understanding Bach*, 1, 69-85.

Tatlow, Ruth(2007), "Collections, bars and numbers: Analytical or Bach's design?", *Understanding Bach*, 2, 37-58.

Siegele, Ulrich(2013), "Some observations on the formal design of Bach's B-minor Mass", Yo Tomata, Robin Leaver, and Jan Smaczny(eds), *Exploring Bach's B-minor Mass,* Cambridge: Cambridge University Press, 105-124.

Stauffer, George(1997), *Bach: The Mass in B Minor*, New Heaven: Yale University Press.

Wolff, Christoph(1994), *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge: Harvard University Press.

Wolff, Christoph(2000), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press.

Wolff, Christoph(2007), "Bach's Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art", *Understanding Music*, 2, 98.

Buelow, Geroge J.(2000), "Mizler, Lorenz Christoph", *Grove Music Online*,

https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18812(2024.04.20.).
Buelow, Geroge J.(2000), “Spiess, Meinrad”, *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26413 (2024.04.10.).
Ossenkop, David(2000), “Schubart, Friedrich Daniel”, *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25105 (2024.04.20.).

이가영
서울시 성북구 성신여자대학교 작곡과
E-mail: kayoung@sungshin.ac.kr

논문접수일 : 2024년 04월 25일
심사완료일 : 2024년 05월 15일
게재확정일 : 2023년 05월 25일

바로크와 로코코 사이: 공간과 양식의 상호 연관성을 중심으로

최병진
한국외국어대학교 교수

Choi, Byung Jin, "Baroque and Rococo Art compared: exploring the Interrelationship of Space and Style", *Baroque Studies*, 7.

This study examines the similarity between Baroque and Rococo styles Interrelationship of their treatment of space, based on comparisons of spatial typologies and decorative applications in artworks or objects. From this perspective, differences in the intensity of messages and narrative hierarchy, originating from the social functions of space— public and private domains — are noted. However, both styles exhibit similarity in their ability to extend user experiences and expand spatial perception through the interaction of artworks or objects with space. Thus, post-late 17th-century attempts to expand user experiences beyond spatial boundaries can be applied to the evolving spatial characteristics of Baroque and Rococo styles.

Key words: Baroque, Rococo, grotesque, decoration, space, user's experience.

최병진, 「바로크와 로코코 사이: 공간과 양식의 상호 연관성을 중심으로」, 『바로크 연구』, 7.

본 연구에서는 바로크와 로코코 양식의 특성이 공간을 중심으로 다뤄지는 과정에서 유사성을 가지고 있다는 점을 공간 유형의 분화 과정과 미술품, 혹은 사물에 적용된 장식의 사례들을 토대로 상호 비교하며 검토했다. 이 같은 관점에서 보면 공간의 사회적 기능, 즉 공적 영역과 사적 영역의 공간에서 비롯되는 메시지의 강도와 서사의 위계는 기능에 따라 차이점을 지니고 있다. 하지만 두 양식은 모두 미술품이나 사물이 공간과 상호 작용을 통해 이용자의 경험을 확장하고, 공간감을 확장하는 과정에서 분화된 표현이라는 점에서 유사성을 지닌다. 즉, 17세기 말 이후 공간의 경계를 넘어 이용자에게 장소의 경험을 확장하기 위한 새로운 시도는 끊임없이 분화되는 바로크와 로코코 양식의 공간적 특성에 적용할 수 있다.

키워드: 바로크, 로코코, 그로테스크, 장식, 공간, 이용자의 경험

1. 서론

본 연구에서는 작품의 양식과 서사, 공간과 장식의 문제를 통해 바로크와 로코코의 특성을 재조명하려고 한다. 다소 진부하지만 양식에 대한 일반적 설명 속에서 여전히 사용되고 있는 바로크의 남성적이고 과장된 미술품과 로코코의 여성적이고 장식적인 미술품에 대한 상반된 접근은 이 시기 미술의 다양성과 복합성을 이해하는 데 효과적이지 않으며, 미술품과 '공간'의 관계나 서사 구조와 장식, 취향의 문제가 더 밀접한 연관성을 지니고 있다고 생각하기 때문이다. 따라서 바로크와 로코코 미술의 연관성을 미술품의 '공간'을 기준으로 분석하려고 한다. 이를 구체적으로 살펴보기 위해서 본 연구에서는 작품의 양식과 서사, 공간과 장식의 문제를 통해 바로크와 로코코의 연관성을 살펴보려고 한다. 이 같은 연구는 16세기부터 17세기로 이어지는 개별 미술품을 둘러싼 의미와 적절한 방법론을 선택하는 데 기여할 수 있다는 점에서 바로크 시대의 시각 문화를 연구하는 데 유용할 것이다.

2. 바로크-로코코 시대의 '공간'과 '양식'

바로크는 르네상스 시대의 양식을 기준으로 시대 구분을 위한 비평 용어로 사용되었고 (Kurz 414-444), 감상자의 경험에 호소하고 메시지를 강화시키는 새로운 시도와 특성들에 주목해왔다. 이는 주문자의 지식을 바탕으로 상징과 알레고리를 다뤘던 매너리즘과 차이점을 지닌다 (Pinelli 33-41).

시대 구분을 위한 비평 용어는 미술의 이론과 실천을 둘러싼 경향과 추이를 검토하는 데 유용하지만, 바로크와 로코코의 사례처럼 겹쳐지는 시기의 상호 연관된 변화를 다루는 데 한계가 있다 (Hills 7). 또한 두 양식의 차별성을 강조하면서 모호한 수사적 표현들이 사용되기도 한다 (Brady 451-461). 예를 들어 바로크는 "남성적이고 공격적인" 미술처럼 소개되고 로코코는 "수동적이고, 탄력적이며, 여성적인" 미술로 묘사되기도 한다 (Bailey 3; Campanacci 542-577). 남성적인 양식과 여성적인 양식을 구분하는 경우, 양식적 표현에서 '남성적인' 혹은 '여성적인'의 의미가 무엇인지 설명해야하기 때문에 명확하게 설명하는 것이 쉽

지 않다.[1]

하지만 일부 미술 작품을 상호 비교하면 위의 수사적 표현을 사용하기 어렵다는 점을 쉽게 확인할 수 있다. 바로크를 대표하는 잔 로렌초 베르니니(Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680)의 〈아폴로와 다프네 *Apollo and Daphne*〉를 로코코와 신고전주의의 경계로 평가받고 있는 클로드 미쉘(Claude Michel, Clodion, 1738-1814)의 〈와인을 마시고 취함 *The Intoxication of Wine*〉을 비교해보면, 두 작품의 양식적 차이를 발견하기 어렵다.

두 조각 작품의 차이점은 표현 방식이 아니라 작품의 크기와 재료가 다르다는 사실이다. 위 사례에서 조각 작품의 크기와 재료는 예술가가 선택한 표현의 문제가 아니라 미술품과 공간의 연관성을 보여준다. 미술가와 후원자가 작품의 크기를 결정할 때 공간의 크기를 고려하기 때문이다. 이미 근세 초 미술가의 입장에서 미술품과 공간의 관계가 양식에 영향을 끼친다는 사실을 인지하고 있었던 기록이 남아있으며, 이후 컬렉션의 문화가 발전하면서 주문자의 관점에서도 미술품이 놓인 공간이 수용자의 경험을 확장한다는 점도 논의되었다.[2] 293cm의 크기인 〈아폴로와 다프네〉는 갤러리에 전시되어 있으며, 58.4cm인 〈와인을 마시고 취함〉은 탁자 위에 놓여 있다.

두 작품의 재료는 대리석과 점토라는 점에서 다르다. 두 재료는 전통적으로 다른 방식으로 사용되었다. 베르니니의 경우에도 점토를 사용해서 소조로 작은 모델을 만들어 주문자에게 기획안처럼 제시했고, 이후 이를 기준으로 대리석을 조각했기 때문이다 (Bacchi 47). 점토를 보관해서 테라코타로 구운 작업은 계약서의 일부로 주문가와 미술가의 약속이며 이를 토대로 완성된 작품을 평가하기 때문에 당시 주문 방식에서 중요하게 다뤄졌다. 이 같은 점토 모형은 작은 크기로 제작되며 주문된 작품이 완성될 때 까지는 스투디올로(studiolo)와 같은 업무

1) 또한 이 같은 표현이 미술품의 표현에서 주문자의 중요성을 강조하며, 남성 주문자와 여성 주문자의 취향을 다루는 경우도 있지만, 일정 시기를 공유하는 바로크와 로코코 미술에서 남성과 여성 주문자의 간극은 상류층과 다른 사회 계급 사시의 간극보다 가깝기 때문에 상류층의 문화로 다뤄지는 것이 더 적합해 보인다.

2) 이미 근세 초 첸니노 첸니니(Cennino Cennini)는 『미술의 서 Il libro dell'arte』에서 미술가의 공간에 대한 인식이 현실의 경계를 넘어 이야기를 강조할 수 있다는 점을 기술한 바 있으며, 바로크 시기 이 같은 문제는 줄리오 만치니(Giulio Mancini)의 『회화에 대한 단상 *Considerazioni sulla pittura*』는 주문자의 관점에서 공간에 맞는 미술작품의 배치를 통해서 공간과 미술작품의 관계를 언급한 바 있다 (최병진a 5-25; Mancini 44-53).

공간에 (최병진c 261-293), 이후에는 사적 공간을 꾸미는 장식으로 사용했다. 클로드가 재료가 사용된 공간의 특성을 이해하고 더 큰 규모의 작품을 제작하지 않았다면 이는 사적 공간을 위한 기존의 작품들을 고려하고 있는 것이다. 따라서 위 사례에서 재료의 차이는 작품이 배치되는 최종 공간의 규모와 관련된다고 볼 수 있다.

공간과 작품의 상호 작용은 작품의 양식에 대한 남성적이고 여성적인 수사학적 특징보다 더 중요하며, 바로크 시기 사회적 공간에서 발전했던 스펙터클(Spectacle)의 문화를 환기한다. 스펙터클의 문화가 다루는 메시지의 송신자와 수신자의 관계에서 공간에 대한 시점과 경험의 확장은 바로크 미술의 연극성을 강화한다. 예를 들어 카라바조(Caravaggio Michelangelo Merisi, 1571-1610)가 로마의 산 루이지 데이 프란체시 교회(Chiesa di San Luigi dei Francesi) 안에 남긴 성 마태의 연작이나, 베르니니가 산타 마리아 델라 빅토리아 교회(Chiesa di Santa Maria della Vittoria)에 남긴 〈성녀 테레사의 법열 *Ecstasy of Saint Teresa*〉(1647-1652)은 공간의 빛을 고려해서 작품의 표현과 배치를 고려하고 있다. 작품의 세부 혹은 작품들과 공간의 상호 작용은 배치된 공간을 극장처럼 변화시킨다 (최병진d 271-193; Fontanini, 125-145). 공간이 만들어내는 스펙터클은 이용자의 시점을 전제한다. 로마의 스파다 저택(Palazzo Spada)에 있는 프란체스코 보로미니(Francesco Borromini, 1599-1667)의 〈원근법 갤러리 *Perspective Gallery*〉(1653)는 환영을 위한 이용자의 시점을 명료하게 보여준다 (De Rosa 243-289).

17세기 말 이후 발전하는 미술품에 대한 이용자의 새로운 경험은 미술품과 '고안'된 공간을 중심으로 다뤄야 하며, 공간과 양식의 특성은 로코코 미술에서도 관찰할 수 있다.

14세기에 건립되었지만 1735년부터 1740년까지 가브리엘 제르멩 보프랑(Gabriel Germain Boffrand, 1667~1754)이 실내 장식을 담당하면서 로코코 양식을 대변하는 건축물로 유명한 파리의 수비즈 저택(Hotel de Soubise)은 내부 장식과 구조에 우아하고, 가볍고, 섬세한 느낌을 담았고, 곳곳에 놓여있는 유려한 곡선, 장미 혹은 조개 장식 모티프가 배치되어 있다 (Beckwith 151-153). 이런 점은 당대의 예술 경향과 미적 취향을 반영하고 있다 (Kimball 119-123). 이 같은 화려한 표현들은 정원을 마주한 넓은 창문에서 들어오는 빛의 효과를 살려 이용자에게 새로운 감정을 전달하고 있으며, 이는 로코코 양식의 특성 역시 공

간과 제작된 사물 사이의 상호 작용에 주목하게 만든다.

프랑스의 문학 작가이자 미술 평론가였던 장-바티스트 뒤보스(Jean Baptiste Du Bos, 1670~1742)는 『시와 회화에 대한 비판적 사유 *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*』(1719)에서 공중(public)의 중요성을 강조하면서 다음과 같이 기술했다.

> 키케로의 설명처럼 "모든 사람들이 예술과 예술의 이성적 측면을 이해하지 못해도 내재된 감각으로 이에 대한 옳고 그름을 판단한다." 사람들은 자신의 내면에 있는 감정의 도움으로, 규칙을 몰라도 예술품이 아름다운지 추악한지 알 수 있고, 그들이 들었던 추론이 옳은 결론인지 충분히 이해한다 (Montanari 542).

뒤보스는 예술이 감각을 활용한 경험의 문제이며, 관람자의 입장에서 지식에 대한 경험, 즉 '감각'의 우위를 강조한다. 바로크와 로코코의 문제가 같은 시기 모두 공간과 결합된 경험을 제공하고 있다면, 이 시기의 양식을 이해하기 위해서는 수사학적 표현보다는 당대의 공간 유형을 분석하는 것이 더 유용할 것이다.

3. 바로크-로코코 시대의 공간 유형, 서사의 위계, 장식

앞서 살펴본 것처럼 17세기 말부터 새롭게 등장했던 당대 미술 양식의 변화가 공간과 미술품의 상호 작용에 대한 이용자의 경험을 반영한다면, 공간의 유형과 기능을 검토할 필요가 있다.

바로크 미술이 넓은 공적 영역의 공간에서 다뤄지며 로코코 미술은 좁은 사적 영역의 공간에서 다뤄진다. 물론 공간의 규모가 모든 사례에 적용되지 않지만 공적 영역은 바로크의 사례에, 사적 영역은 로코코의 사례에 적용된다는 점도 확인할 수 있다.[3] 주목할 부분은 장소의 기능에 따라 메시지의 강도(強度)가

3) 1746년 도미니쿠스 짐머만(Dominikus Zimmermann)이 건립한 독일의 슈타인가덴의 비스 순례 교회(Piligrimage Church of Wies)와 같은 일부 사례는 로코코 건축에 속하는 것으로 평가받고 있지만, 비스 순례 교회의 평면도는 공중을 위한 공간이 샤펠에 의해서 분절되는 상황을 드러낸다는 점에서 이 장소가 사회적 공간이 아니라 샤펠을 중심으로 고안된 사적 기능을 드러낸다. 즉 이 경우에는 공간의 사적 기능이 양식적

달라진다는 사실이다. 사회적 관계를 다루고 있는 공적인 용도의 공간은 특정 목적을 토대로 이미지가 배치된다는 점에서 메시지가 더 명확하게 다뤄지며, 개인적 용도의 공간은 다른 이용자와의 접점이 많지 않기 때문에 특정한 메시지를 강조할 필요성이 적기 때문이다. 실제로 로코코 양식을 설명하는 침실, 트왈렛(toilet), 부드아(boudoir)의 공간을 방문할 수 있는 이용자는 대부분 심리적으로 가깝다는 점에서 특정한 정보를 통해 메시지를 전달할 가능성이 낮다. 미술이 메시지를 전달하는 매체라면, 메시지가 고려되지 않는 대상은 일상적 용도의 사물이나 장식이다. 따라서 바로크와 로코코의 양식의 대상이 각각 미술품과 사물이라서 일부 예외적 상황을 제외하면 동일한 기준으로 비교할 수 없다.

그러나 공간 유형에 따른 메시지의 범위와 강도를 기준으로 동시대 양식의 분화를 추적하는 것은 가능하다. 이 경우에 공간은 이전 시기의 공간유형에서 영향을 받으며, 바로크의 사회적 공간의 유형은 르네상스 시대에서 유래한다. 미술사학자였던 프린츠 볼프람(Plinz Wolfram)은『갤러리: 역사와 건축 공간의 유형 *Galleria: Storia e tipologia di uno spazio architettonico*』에서 미술품이 놓여있던 수집 공간의 유형을 추적하며 사회적 소통 공간이었던 이탈리아의 로지아(Loggia)가 프랑스에서 갤러리(Galleria)로 변하는 과정을 분석한 바 있다(최병진b 261-293; Prinz). 파르네제 빌라(Villa Farnesina)는 로지아의 전형을 보여준다. 이곳은 정원과 맞닿은 입구로 주문자가 방문자를 맞이하고, 상류층의 과시적 재현을 위해 자신과 관련된 메시지를 배치하는 공간이다 (Lugli 20). 정원과 맞닿은 공간은 열려있었지만 이곳에 있는 미술품의 가치가 높아지면서 이를 보존하기 위해 공간을 막고 채광의 효과를 살린 공간이 이후 갤러리의 전형을 구성한다. 이 같은 점은 피렌체의 우피치 갤러리에서 관찰할 수 있다 (최병진b 171-197). 피렌체의 시청과 갤러리, 바자리의 복도를 통해 피티 궁과 연결되었기 때문에 이 공간은 공적 영역과 사적 영역이 교차되며, 갤러리에서는 창문의 밝은 채광 효과를 고려해서 창문의 반대쪽에 입상을 배치하고 창문 쪽에는 흉상을 배치한다. 동시에 이 공간적 특성에 따라 조각들은 시퀀스를 구성하며, 윗부분에 놓인 위인들의 초상화 사이에 배치된 메디치 가문의 초상화들은 위인의 시퀀스 속에서 가문의 위상을 재현한다 (Morelli 243). 이 같은 작품들의 배열은 알레고리를 만들어내고 '전시'의 유기적인 메시지를 통해 의미를 확장한다.

선택에 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다 (Satzger 참조).

또한 작품의 공간적 배치 역시 전시의 메시지를 기준으로 조정되며, 이런 점은 조르조 바자리가 갤러리와 트리부나의 상징적 중요성을 고려해서 가문의 의미를 드러낼 수 있는 작품을 선별해서 트리부나에 배치했다는 사실을 통해서 확인할 수 있다 (Pegazzano 109-123).

갤러리의 공간 유형과 과시적 공적 영역의 기능은 바로크 시대에도 지속되었지만, 미술품의 배치 방식은 차이점을 지닌다. 바로크 시대 로마의 예술 후원자로 잘 알려져 있는 쉬피오네 보르게제(Scipione Caffarelli-Borghese, 1577-1633)의 보르게제 빌라(Villa Borghese)의 경우, 베르니니의 조각 작품들은 이전의 컬렉션들에 속한 미술작품들이 갤러리의 창을 기준으로 맞은 편 벽이나 벽감에 배치되어 작품의 시퀀스가 만들어내는 '전시'의 메시지를 강조했던 것과 달리 공간의 중앙을 점유하고 있다 (Gasparri 75-88). 이로 인해서 기존의 흉상이나 조각들은 마치 베르니니의 조각 작품을 바라보는 모습으로 둘러싸여 있으며, 벽면에는 메시지를 전달하지 않는 장식들이 배치되어 있다. 이런 배치는 베르니니의 〈성녀 테레사의 법열〉이 배치된 공간의 오른 편에 있는 주문자이자 관람자가 성녀 테레사를 바라보고, 공간의 감상자에게 작품에 대한 체험을 요청하는 것과 유사해 보인다.

이 같은 변화는 조각 작품의 서사구조와 양식을 기준으로 감상자에게 경이로움을 제공할 수 있는 새로운 경험과 관련되어 있다. 이런 점은 '경이로움'에 대한 당대의 인식을 통해서 살펴볼 수 있다. 예를 들어 르네 데카르트(René Descartes, 1596-1650)는『영혼의 감정 *Les Passions de l'âme*』에서 다음과 같이 설명한다.

> 경이로움의 힘은 어디에서 비롯되는가? 이를 결정하는 것은 다음 두 가지 요인이다. 새로움, 그리고 이로 인해 일어나는 움직임이 처음부터 힘을 가지야 한다는 것이다. […] 경이로움은 우리가 이전에 알지 못했던 것들을 배우고 기억하게 해주는 데 도움이 된다고 말할 수 있다. 실제로, 우리는 드물고 특별한 것에서 경이로움을 느낀다. 그리고 우리가 알지 못했기 때문에 또는 우리가 알고 있던 것과 다르기 때문에만 그것이 특별해 보일 수 있다. 사실, 이것이 우리가 그것을 특별하다고 부르는 특성이다 (Decartes, 536).

인용문에 기술되어 있는 "새로움"이 미술품의 경우 이전의 도상이나 표현에서

벗어난 새로운 양식에서 비롯된다면, "이로 인해 일어나는 움직임"은 사물이 아닌 이용자에게 일어나는 경험이라는 점에서 작품이 놓인 공간 속에서 구현된다. 따라서 위 논의는 동시대의 새로운 감정은 미술품과 공간의 상호 작용에 주목해야 한다는 사실을 환기한다.

물론 "새로움"에 대한 데카르트의 논의는 바로크 시대에 한정된 것은 아니며 미학적이고 보편적인 논의에 해당하지만, 새로움은 변화를 동반하기 때문에 바로크와 로코코처럼 시대가 겹쳐지는 서로 다른 양식에 대한 문제라기보다 르네상스, 매너리즘, 바로크 양식처럼 시대의 변화를 추적하는 논의가 더 설득력이 있다.[4)]

시대적 변화를 보여주는 작품의 서사 구조와 양식이 공간과 어떻게 상호 작용하는지 살펴보기 위해서 르네상스 시대와 바로크 시대의 양식을 비교하면 바로크 시대 공간에서 이용자의 체험의 변화는 더 명확해진다. 예를 들어 미켈란젤로(Michelangelo Buonarotti, 1475-1564)의 〈다윗 *Davide*〉을 베르니니의 동일한 주제의 작품을 비교하면 바로크 시대 미술품의 양식적 특성과 공간의 상호 작용을 더 명확하게 이해할 수 있다. 두 작가는 모두 성서의 이야기를 토대로 〈다윗〉을 제작했으나, 미켈란젤로는 이야기의 교훈을 요약하고, 베르니니는 이야기의 특정 시점을 표현했기 때문이다 (Pinelli 227-243). 미켈란젤로의 〈다윗〉은 공포에 질린 시선과 의지를 다지는 입술, 경직된 팔의 근육을 정적으로 배치하고, 성서에 등장한 다윗의 교훈인 '용기'를 요약했다. 반면 베르니니의 〈다윗〉은 골리앗에게 돌을 던지는 역동적인 인체를 보여주며, 이는 이야기의 특성 순간이 전체 이야기를 상상하게 만든다. 또한 이 같은 역동성은 관람자가 조각을 돌아보도록 만들기 때문에 이 작품은 르네상스 시대에 갤러리에 나열되거나 벽감(壁龕)에 배치되었던 작품과 다르다.

'경이로움'을 위한 베르니니의 선택은 작품의 '새로움'을 부여했고, 새로움의 핵심이 이야기의 순간을 통해 전체 이야기를 환기하는 전략이라면, 미술품 사이의 시퀀스가 만들어내는 유기적 메시지로 이어지기 어렵다. 오히려 작품이 놓인 공간 사이의 상호 작용이 강화되며, 공간에 배치된 메시지를 조율할 필요성이 높아진다. 즉, 작품의 서사 방식은 공간에 배치된 다른 이미지와의 관계들을 변화시킨다. 베르니니의 조각이 의미를 강화하려면 주변의 메시지는 상대적으로 줄

4) 새로움에 대한 논의는 근대성과 관련되어 있다. 예를 들어 바자리의 '근대 (moderno)'라는 형용사는 당시 '동시대의'라는 의미로 사용되었다 (Settis 659-668).

어야 하며, 메시지가 사라지면 '장식'으로 변화된다. 그리고 '장식'은 감상자에게 자유로운 상상력을 제공한다 (포시옹 133-134).

베르니니의 조각의 양식적 새로움은 서사 구조의 위계 속에서 공간의 변화로 이어진다. 하지만 동시에 공간의 유형적 특수성은 베르니니의 조각에도 영향을 끼친다. 베르니니의 〈아폴로와 다프네〉와 같은 조각에서 관찰할 수 있는 근육의 형태와 힘줄을 강조하는 광택의 조정은 갤러리의 창문에서 들어오는 빛을 통해 인물의 움직임을 시각적으로 강조하기 때문이다.[5] 베르니니의 조각에서 인체의 표면, 마티에르에서 서로 다른 기술이 사용된 것은 작품의 의미를 강조하기 위해 변형된 표현이 역설적으로 메시지의 강도를 높여준다는 점을 드러낸다.

보르게제 빌라에 놓여있는 베르니니의 조각에 대한 사례는 미술품과 공간의 쌍방향적 상호 작용이 서사의 위계와 메시지의 강조에 개입하고 있다는 사실을 보여준다. 미술품이 메시지를 강조하는 만큼 상대적으로 조율을 위한 부분에서는 장식이 모습을 드러낸다. 이런 점은 바로크의 장식과 로코코의 장식을 비교해야 할 필요성을 제기한다.

바로크 시기 장식과 관련된 대표적인 이론적 발전 과정은 '그로테스크'에 대한 관점의 변화를 통해서 확인할 수 있다. 그로테스크는 도무스 아우레아 (Domus Aurea, 황금 저택)에서 발견되었던 고대 장식에서 촉발되었고, 이는 더 나아가 라파엘로의 그로테스크 장식처럼 동시대의 미술가들이 차용했다 (Squire 444-464). 1581년 피로 리고리오(Pirro Ligorio), 가브리엘레 팔레오티(Gabriele Paleotti), 울리세 알드로반디(Ulisse Aldrovandi)는 볼로냐와 로마에서 서간문을 교환했다 (Volpi 79-92). 이 과정에서 알드로반디는 사람들이 그로테스크를 처음에는 동굴에 있는 장식이라고 보았지만, 로마의 폐허 위에 새로운 건축물이 세워졌다는 점에서 이는 로마 시대 건축물에 표현된 이미지로 보아야 한다고 설명했다 (Aldrovandi 978-988). 그러나 '그로테스크'는 이미지의 의미가 지닌 모호성은 르네상스 시대 이후 발전했던 미술 평론에서도 관심의 대상으로 다뤄지기 시작했고, 곧 고대의 기록에서 이와 관련된 설명을 찾아냈다.

---

5) Aldrovandi, Alfredo, et al. (1996), "Indagini Scientifiche per lo studio delle superfici marmoree dell'Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini", *OPD restauro*, 30-87. 이와 관련된 문제는 이후 아돌프 폰 힐데브란트(Adolf von Hildebrandt)가 『시각미술에서의 형상의 문제 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*』(1893)에서 논의했던 조각의 촉각성에 대한 문제를 예술 평론에서 다루는 출발점이 되었다. (von Hildebrand 39-51)

르네상스 시대의 건축가들이 관심을 가졌던 비트루비우스(Vitruvius)의 『건축십서 *De Architectura*』에는 그로테스크와 관련해서 다음과 같이 기술되어 있다.

> 그 부조에는 불명확한 괴물이 묘사되어 있었다. 기둥 대신 줄기가 솟아올랐고, 지붕 대신 구불구불한 잎과 줄무늬 무늬가 표현되어 있다. 촛대가 성소를 지탱하고, 정상 위편에 덩굴에서 뿌리내린 얇은 식물 줄기가 군락을 이루며, 무작위로 배치된 인물 사이로 가지가 자라고 있다. 또한 인간과 동물의 두상이 인체의 절반에, 그리고 날렵한 줄기들이 붙어있다 (Vitruvius 107).

인용문에서 살펴볼 수 있는 불명확한 메시지는 곧 르네상스 시기 미술 평론의 발전 속에서 부정적으로 변하기 시작했다. 예를 들어 폼포니오 가우리코(Pomponio Gaurico, 1482-1530)는 다음과 같이 설명하고 있다.

> 그로테스크에 대한 생각이나 작업은 이렇게 규정할 수 있다. 사실적이든, 풍자적이든, 심지어 더 나아가 용, 해마, 키메라, 어디에서도 볼 수 없는 괴물을 만들기 위해 정신과 손이 사로잡혔으나, 그 외에는 아무것도 남아 있지 않았다 (Gaurico 13).

바자리도 그로테스크에 대해서 다음과 같이 설명했다.

> 그로테스크는 매우 음흉하고 우스꽝스럽게 그린 그림의 한 종류로, 고대인들은 빈틈의 장식에 사용했다. 장인들은 공중에 자연에서 벗어난 기발한 상상력을 동원해서 괴물의 불쾌한 특성을 표현하고, 어떤 규칙도 없이 얇은 실에 버틸 수 없는 무게를 매달았다. 혹은 말의 다리에 잎들을 붙이거나 사람에게 황새의 다리를 달기도 했고, 새들과 수많은 장난스러운 이미지를 그리곤 했다. 더 이상한 상상일수록, 더 유능하게 여겨지기도 했다 (Vasari 37).

메시지에서 벗어났다는 점에서 '장식'과 '상상력'에 대한 관계를 다루는 용어로서 '그로테스크'는 역사적으로 다양한 동의어들을 지니고 있으며, 논의하는 양식적 특성을 시기적, 지리적 관점에서 다루는 '바로크'라는 용어와도 밀접한 연관성을 지닌다. 예를 들어 프란체스코 밀리치아(Francesco Milizia, 1725-1798)의 『드로잉 미술 사전 *Dizionario delle belle arti del disegno*』에서 '그로테스크'

는 '바로크'에 대한 설명에 사용되었으며, 이후 '기괴하고 유희적인 (bizzaro)', 혹은 '공상적이고 우스운 (capriccio)'과 같은 단어와도 동의어로 사용되었다는 점도 확인할 수 있다 (Kurz 414-444, Heck, 98)." 이 같은 점은 '그로테스크'의 의미가 장식의 의미에서 핵심적인 부분인 메시지의 부재로 인한 상상력과 관련되어 있다는 사실을 보여준다. 즉, 서사 구조에서 르네상스 시기 강조되었던 이야기의 핵심에서 벗어난 미술의 양식적 선택은 종종 부정적인 용어로 등장했던 바로크의 의미와 연관되어 있다.

그러나 바로크의 변화가 본격적으로 발전하던 시기에 비트루비우스의 『건축십서』를 편집했던 클로드 페로(Claude Perrault, 1613~1688)는 1673년 출판한 비트루비우스에 대한 설명 과정에서 이 같은 그로테스크에 대한 개념을 긍정적인 의미로 바꿔놓았다.

> 비트루비우스가 다룬 그로테스크에 대한 비판은 신뢰하기 어렵다. 그래서 후대 사람들은 이 장난스러운 것들을 거부해야 한다는 점에 설득되지 않았다. 나는 이 같은 비판들이 오히려 그로테스크의 어색한 면을 전달한다고 생각한다. 그의 비판은 그로테스크 회화의 특성을 잘 묘사하며, 시간 속에서 부서진 고대 그림의 잃어버린 부분을 쉽게 이해할 수 있게 설명하고 있다. 오히려 그는 이 같은 종류의 작품을 거부하기보다는 모방하라고 알려주고 있는 것처럼 보인다 (Pollio, 102).

이 같은 장식으로서 그로테스크에 대한 논의의 핵심은 은유적 특성을 지닌 모호함이다.[6] 그리고 이는 바로크 시대 강화된 메시지의 서사와 상상력을 보조한다. 베르니니의 〈아폴로와 다프네〉의 배경에 장식된 그로테스크 문양은 고대 장식을 환기하며 감상자가 『변신 이야기 *Metamorphoses*』를 상상하는 데 관여하지만, 이야기에 개입하지 않는다. 즉 메시지가 모호한 이미지는 서사의 중요한 맥락에 개입하지 않고 작품에 대한 경험을 확장한다.

17세기 이후 바로크 미술에서 다룰 수 있는 미술품과 공간의 상호작용과 서

---

6) 이와 관련해서 그로테스크와 관련된 역사적 문헌 연구를 수행했던 에도아르도 타데오(Edoardo Taddeo)는 그로테스크의 특징을 다음과 같은 다섯 가지로 정리한 바 있다. a) 비현실성 (환상적인 동물, 가느다란 건축물, 중력과 균형 법칙 위반); b) 혼합성 (혼합된 존재: 인간-식물, 인간-동물, 인간-무생물 등); c) 구성의 비구조화; d) 원근 공간의 부재; e) 암호적 표현 (웃는 마스크, 비스듬한 시선 등) (Taddeo 154).

사의 위계 속에서 드러난 그로테스크의 은유적 모호성은 로코코의 사적 공간에서 펼쳐지는 이미지의 모호성과 유사성을 지니고 있다. 앞서 언급했던 것처럼 사적이고 내밀한 공간에서 명료한 메시지의 지향점을 제시하는 것 자체가 필요하지 않았기 때문이다. 그러나 바로크의 미술과 공간의 상호 작용은 로코코의 사물과 공간의 상호 작용에서도 유사성을 지닌다.

로코코의 사적 용도의 공간에서 사물에 적용된 장식의 변주는 공간의 특성에서 유래하며, 이 공간 역시 로지아나 갤러리처럼 정원을 마주하고 있다. 앞서 살펴본 수비즈 저택에 있는 〈공주의 방 *Salon de la princessa*〉의 경우 외부로 향하는 네 개의 창문은 저택에 배치된 두 정원을 모두 관찰할 수 있는 장소에 배치되어 있으며, 이로 인해서 밝은 빛이 들어온다. 정원을 마주했기 때문에 화사하지만 공적 영역에서 펼쳐지는 바로크 미술의 공간처럼 넓지 않은 로코코의 공간에서 어두운 색채와 장식은 적합하지 않다는 점을 고려한다면, 이곳에 있는 사물의 기능을 넘어 장식의 변주가 보여주는 양식적 특성은 충분히 이해할 수 있다. 당대 로코코의 공간을 묘사하는 초상화들은 주로 상류층 여성이며 인생의 대부분을 이곳에서 보냈다. 마리 앙투아네트의 초상화에 담긴 아이들과 로코코 양식의 패션, 예를 들어 머리 장식이나 의상을 준비하는 시간은 매우 길었다는 점을 알려준다 (Rifelj 1-15). 베르사이유의 〈왕비의 방 *Marie-Antoinette's private chambers*〉에 놓여있는 의자는 적은 사람들이 이곳에서 정원을 마주하며 담소를 나눌 수 있는 차를 마실 수 있는 공간이라는 사실을 환기해준다. 또한 베르사이유의 〈음악의 방 *Chamber Music*〉 또한 유사한 규모로 구성되어 있고 이곳에 남아있는 하프는 작은 공간에 맞는 음색과 음량을 지닌다. 이 같은 공간에 놓여있는 사물들은 가벼운 색채와 금색 혹은 은색, 반짝이는 상감 기법의 표면 장식을 통해서 밝은 채광을 반사한다. 천장에 달려있는 무라노(Murano)의 샹들리에는 그 자체로 조명을 반사시킨다기보다 금색 도금으로 휘어진 복잡한 장식이 빛을 다양한 방식으로 반사시키고 공간감을 확장한다 (Zecchin 311). 이런 점은 로코코 장식을 대표하는 거울의 세부에서도 드러나지만 거울 역시 공간감을 확장해준다 (Boffrand 16). 이곳에 놓여있던 로코코의 가구와 소품을 제작했던 금속 세공사인 저스트 오렐 메소니에(Juste-Aurèle Meissonnier)가 제작했던 가볍고 유동적인 곡선과 가벼운 색채 역시 이 공간의 색채를 투영하며 일관성 있게 좁은 공간을 보완해준다 (Renner 128-130). 가벼운 색채의 태피스트리, 유화로 그려진 파스텔 톤의 장식 문양, 천장의 경계를 무너트리는 곡선은 앞

서 살펴본 수비즈 저택에서도 확인할 수 있다. 이는 모두 공간에 대한 이용자의 선택이며 더 나아가 이곳에 놓여있는 다수의 사물이 보여주는 특성들은 유기적으로 로코코의 공간과 상호 작용하고 있다는 점을 알려준다.

그러나 로코코의 공간을 담은 초상화들에 여성과 아이들이 많이 등장한다고 해도 이곳은 동시에 밀접한 관계를 지닌 남성들도 사용하는 장소라는 점을 기억할 필요가 있다. 따라서 이런 점은 여성 주문자와 남성 주문자의 문제라기보다는 상류층의 취향의 문제로 보아야 할 것이다. 샤를 르 브랭이 남긴 〈고블랭 공장을 방문한 루이 14세〉(1673)와 같은 태피스트리는 당시 이 같은 사적 공간에서 사용되는 사물들을 보여준다. 이 태피스트리 자체는 로코코의 공간에 대한 상상력을 확장해주지만, 동시에 남성 주문자의 취향이 유사하다는 사실을 알려준다.

따라서 바로크의 공간과 로코코의 공간을 장식을 기준으로 관찰했을 때, 공간의 서사에서 장식의 역할은 달라질 수 있지만 유사한 공간의 조건에 따른 양식과 이에 대한 주문자의 취향은 큰 차이점을 지니고 있지 않다. 차이점은 오히려 공간의 사회적 기능에 의해서 결정되고 있는 것이다.

오히려 바로크가 분화되는 과정에서 등장한 '바로케토(barochetto)' 혹은 '후기 바로크'로 다뤄지는 바로크의 공간의 응용방식은 오히려 로코코 공간의 장식들과 양식적 선택과 유사성을 찾을 수 있다 (Howard 238-255; Enggass 89-97). 예를 들어 작은 공간에 들어가는 메소니에의 사물들을 설명하는 S자나 C자의 곡선은 보로미니의 산 이보 알라 사피엔차 교회(Chiesa di San Ivo alla Sapienza)의 파사드의 곡선에서 관찰할 수 있다 (Smyth-Pinney 38-55). 로코코 공간이 좁은 공간의 공감감을 확대한 것처럼 좁은 광장 혹은 건물의 규모를 더 강화해서 전달하기 위한 목적을 지니고 있다는 점에서 유사한 선택으로 볼 수 있다. 과리노 과리니(Guarino Guarini, 1624-1684)의 사크로 신도네 샤펠(*Capella Sacra Sindone*)의 타원형의 돔과 채광에 대한 기획 역시 공간의 규모를 확장하고 있다는 점에서 유사성을 지닌다 (Crescenzi 38-39). 또한 로코코의 공간으로 알려진 베르사이유의 〈거울의 방 *Glaerie des Glaces*〉이나 수비즈 저택의 〈공주의 방〉에서 관찰할 수 있는 벽과 천장의 곡선은 보로미니의 산 카를로 알레 콰트로 폰타나 교회(*Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*) 내부에 위치한 타원형 천장과 장식의 효과와 유사성을 지니고 있다 (Canciani 1-22). 이 같은 경향은 바로크의 도시 구조를 연구했던 레오나르도 베네볼로(Leonardo

Benevolo)가 언급한 '무한'에 대한 개념의 중요성을 환기해준다 (Benevolo 31-70). 따라서 이런 점은 공간의 경계를 넘어 장소의 경험을 확장하기 위한 시도와 관련되어 있으며, 끊임없이 분화되는 바로크와 로코코의 공간적 특성을 환기해준다.

4. 결론

이 논문에서 의도한 것은 바로크 양식과 로코코 양식이 독립적으로 다뤄져야 하는 것이 아니라 시대적 비평 용어로서 르네상스 시대를 기준으로 분화되는 동시대의 미술로 보는 것이 더 효과적이라는 점이다. 제임스 애커만(James S. Ackerman)은『양식의 이론 *Theory of Style*』에서 양식이 충분히 광범위한 시간적 또는 지리적 거리에서 선택된 사례에서 관찰할 수 있는 명확한 패턴에 따라 변화되는 유연한 특성이며 구별 가능한 묶음을 양식이라고 설명한 바 있다. 이는 분류 가능한 기준이 있어야 한다는 뜻이다. 바로크와 로코코 양식을 이해할 수 있는 변화가 미술 평론이 시작된 르네상스 시대의 기준을 통한 차이라면 17세기부터 분화하고 시기적으로 겹쳐졌던 바로크와 로코코의 양식은 공간의 사회적 기능에 따라 구분되고, 이에 따른 메시지의 강도가 차이점을 만들어 낸다고 볼 수 있다. 그러나 이 같은 공간의 사회적 기능은 이전 시대에서나 이후 시대에서도 살펴볼 수 있다는 점에서 시대 구분을 위한 양식이 아니라 보편적인 요인으로 고려해야 한다. 반면 바로크와 로코코를 보여주는 공간에서 미술품 혹은 사물과 공간의 상호 작용이나 취향의 문제는 오히려 두 양식의 유사성을 보여준다. 이는 '남성적인' 혹은 '여성적인' 수사학적 표현으로 구분할 수 있는 것이 아니라, 주문자나 미술가들이 '새로움'을 위한 양식적 시도와 공간의 상호 작용 속에서 분화되었던 표현으로 접근할 필요가 있다. 바로크 혹은 로코코의 공간이 지닌 끊임없이 분화되는 공간은 당대 주문자나 미술가, 평론가들이 모두 이용자의 경험의 확장에 관심을 가지고 공간을 매체로 표현들을 다뤘기 때문이다.

참고 문헌

앙리 포시옹(2001),『앙리 포시옹의 형태의 삶 (손을 예찬함)』, 서울: 학고재.

최병진a(2023),「미술 양식을 변화시키는 요인으로서의 '장소': 첸니니와 알베르티의 사례를 중심으로」,『미술이론과 현장』, 35, 5-25.

최병진b(2015).「메디치 컬렉션의 자전 (autobiography) 과 계몽주의 시대의 공공성: 우피치 미술관을 중심으로: 우피치 미술관을 중심으로」,『 서양미술사학회논문집』, 42, 171-197.

최병진c(2012).「서구 전시공간유형의 역사적 발전과 문화적 의미」,『미술사학』, 26, 261-293.

최병진d(2014),「카라바조의 구상」,『이탈리아어문학』, 41, 171-201.

Bailey, Gauvin Alexander(2017), *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*, London: Routledge.

Campanacci, Ilaria Magnani(1986), "Il Rococò letterario. Studi E Prospettive (1960-1986)", *Lettere Italiane*, 38:4, 542-577.

Bashor, Will(2013), *Marie Antoinette's Head. The Royal Hairdresser, the Queen and the Revolution, Lyons:* Lyons Press.

Beckwith, Alice H.R.H(2013), *Germain Boffrand. The 17th and 18th Centuries*, London: Routledge, 151-153.

Benevolo, Leonardo(1991), *La cattura dell'infinito*, Roma: Laterza.

Brady, Patrick(1978), "A sweet Disorder: atomistic Empiricism and the Rococo mode of Vision", *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 7:1, 451-461.

Canciani, Marco(2015). "Il disegno della cupola del San Carlino alle Quattro Fontane di Borromini: ovale canonico", *Disegnarecon*, 8:15, 12.1-12.22.

Crescenzi, Carmela(2020), "Influenze culturali nel progetto compositivo delle volte del San Lorenzo e della Sacra Sindone a Torino di Guarino Guarini", *Firenze Architettura*, 24, 36-41.

De Rosa, Agostino, and Alessio Bortot(2021), “Anamorphosis: between perspective and catoptrics”, Bharath Sriraman (ed.), *Handbook of the Mathematics of the Arts and Sciences*, Springer, 243-289.

Enggass, Robert(1982), “Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting”, *The Art Bulletin*, 64:1, 89-97.

Fontanini, Giusto(2002), “The Visibility of Teresa of Ávila: Bernini, Sainthood and the Counter-Reformation Church”, *Human Studies*, 25, 125-145.

Getto, Giovanni(2000), *Il Barocco letterario in Italia*, Milano: Mondadori.

Bacchi, Andrea(2012), “The Role of Terracotta Models”, Dickerson, Claude Douglas, et al. (eds.), Bernini: Sculpting in Clay, Metropolitan Museum of Art, 47-62,

Gasparri, Carlo(2011), “Marmi antichi a Villa Borghese. Tre secoli di storia del collezionismo a Roma”, Anna Coliva, Marina Minozzi, Jean-Luc Martines (eds.), I Borghese e l'Antico, 75-88.

Germain Boffrand(2002), *Book of Architecture Containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of Some of the Edifices Built in France and Foreign Countries*, Caroline van Eck (ed.), trans. David Britt, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Giorgio Vasari(1568), *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*, Firenze: Giunti.

Heck, Michèle-Caroline(2018), *LexArt Les mots de la peinture: France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750,* Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée-PULM.

Hills, Helen, ed.(2011), *Rethinking the Baroque*, Burlington: Ashgate Publishing.

Howard, Seymour(1993), “Some Eighteenth-Century ‘Restored’ Boxers”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56:1, 238-255.

Ackerman, James and Rhys Carpenter(1963), *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Kimball, Fiske(1941), "The Creation of the Rococo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4:3-4, 119 - 123.

Kurz, Otto(1960), "Barocco: storia di una parola", *Lettere italiane*, 12:4, 414-444.

Len Descartes, "Les passions de l'ame", Montanari, Tomaso (ed.), *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma: Carocci Editore, 536.

Lugli, Adalgisa(1992), *Museologia*, Milano: Editoriale Jaca Book.

Mancini, Giulio, Adriana Marucchi, and Lionello Venturi(1956), "Considerazioni sulla pittura", Cristina De Benedictis, Roberta Roani (eds.), *Riflessioni sulle Regole per comparare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, Firenze: Edifir, 45-53.

Marcus Vitruvius Pollio(1684), *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve Corrigez Et Tradvits nouvellement en Francois, avec des Notes & des Figures*, Claude Perrault (ed.), Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard.

Mascolo, M.(2016), Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr. The Journal of Art Historiography, 1.

Milizia, Francesco(1797), *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gra parte dalla Enciclopedia metodica,* Cicognara: Bassano.

Montanari, Tomaso(2013), *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma: Carocci Editore.

Morelli, Laura(2020), *I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlo Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti*, Firenze: Firenze University Press.

Gaurico, Pomponio(1504), *De sculptura*, Giunta: Firenze.

Paoletti, John T.(2015), Michelangelo's David: Florentine history and civic identity. Cambridge University Press.

Pegazzano, Donatella(2012), "Giorgio Vasari, Roma ei primi allestimenti

delle collezioni medicee modelli e conseguenze", Maria Wellington Gahtan (ed.), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Firenze: Edifir, 109-123.

Pinelli, Antonio(1993). *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi.

Pinelli, Antonio(2009), *La storia dell'arte: istruzioni per l'uso*, Roma: Editori Laterza.

Prinz, Wolfram, and Claudia Cieri Via(1988), *Galleria: Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, Edizioni Panini.

Renner, Andrea(2009). "Rococo: The Continuing Curve, 1730–2008", *Design and Culture*, 1:1, 128-130.

Rifelj, Carol(2009), "Memoirs and Marie-Antoinette: Constructing the Past through Fashion", *Dix-Neuf*, 12:1, 1-15.

Satzger, Alfons(1985), *Wies Church: a place of pilgrimage near Steingaden*, Upper Bavaria: Metz.

Smyth-Pinney, Julia(1994), "Borromini's S. Ivo: Perception and Plans", Arris, 5:1, 38-55.

Squire, Michael(2013), "Fantasies so Varied and Bizarre: The Domus Aurea, the Renaissance, and the Grotesque" , Emma Buckley and Martin Dinter(eds.) *A companion to the Neronian age*. New York: John Wiley & Sons, 444-464.

Settis, Salvatore(2002). "L'idea di Rinascimento e la 'vita' dell'arte romana", Belfagor 57:6, 659-668.

Taddeo, Edoardo(1997). "I grilli poetici di un pittore: le Rime di GP Lomazzo", *Il Contesto*, 3, 140-181.

Vitruvius, Marcus Pollio(1983), *De architectura*, trans. F. Granger, London: Wm. Heinemann and Cambridge.

Volpi, Caterina(2016), "Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche. Teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna." *Storia dell'arte*, 79-92.

von Hildebrand, Adolf(1996), *Il problema della forma nell'arte figurativa*,

Milano: edz. Milano, 39-51.
Zecchin, Luigi, and Paolo Zecchin(1987), *Vetro e vetrai di Murano: studi sulla storia del vetro*, Venezia: Arsenale.

■ 심사를 위한 이미지 자료 참조

지안 로렌초 베르니니, 〈아폴로와 다프네 Apollo and Daphne〉:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_Daphne_by_Bernini,_Galleria_Borghese_%2845589932155%29.jpg

클로드 미쉘, 〈와인을 마시고 취함 The Intoxication of Wine〉:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/192727

카라바조, 《산 마태의 연작 Storie di San Matteo》
https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.studiarapido.it%2Fil-ciclo-di-san-matteo-caravaggio-descrizione%2F&psig=AOvVaw2lpRfbZBXqMxdSi6ReEU5o&ust=1713932972542000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjhxqFwoTCND88YDA14UDFQAAAAAdAAAAABAS

잔 로렌초 베르니니, 〈성녀 테레사의 법열 Ecstasy of Saint Teresa〉
https://www.stmarys-ca.edu/news/ecstasy-saint-teresa-introduction-professor-tom-poundstone

보로미니의 〈원근법 갤러리 Prospective Gallery〉
https://www.atlasobscura.com/places/borrominis-perspective-gallery-of-palazzo-spada

수비즈 저택의 〈공주의 방 Salon de la princessa〉:
https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59592d5ae4fcb5168c5b510b/1518028493030-SMAWD1CH5UDIHE2D71Y4/dcp-201612057391-Edit.jpg

빌라 보르게제의 조각 배치
https://www.throughetemity.com/upload/CONF83/20210304/DSCN2984-01-tSa-730X490.jpeg

미켈란젤로의 〈다윗 David〉

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Michelangelo%27s_David_with_pedestal.jpg/220px-Michelangelo%27s_David_with_pedestal.jpg

베르니니의 〈다윗 David〉
https://www.wga.hu/html_m/b/bernini/gianlore/sculptur/1620/david_.html

베르니니의 〈아폴로와 다프네 Apollo e Daphne〉
https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_e_Dafne_(Bernini)#/media/File:Apollo_and_Daphne_(Bernini).jpg

베르사이유 궁의 〈왕비의 방 *Marie-Antoinette's private chambers*〉 전경
https://en.chateauversailles.fr/sites/default/files/14.jpg (2024년 4월 18일 검색).
베르사이유 궁의 〈음악의 방 *Chamber Music*〉의 전경

앙투아네트의 머리 모양: 엘리사벳 비제 르 브랭, 〈마리 앙투아네트의의 초상 Portrait of Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg (1755-1793), queen of France, and her children〉, 캔버스에 유채, 1787.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Louise_Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun_-_Marie-Antoinette_de_Lorraine-Habsbourg,_reine_de_France_et_ses_enfants_-_Google_Art_Project.jpg

로코코 공간에서 거울
https://www.pinterest.co.kr/pin/25121710405759389/

샤를 르 브룅, 〈고블린 공장을 방문하는 루이 14세 Louis XIV Visiting the Gobelins Factory〉 (1673), 태피스트리, 370x576cm, Musée National du Château, Versailles
https://www.wga.hu/html_m/l/le_brun/3tapestr/u_visit.html

보로미니, 산 이보 알라 사피엔차 교회의 파사드
https://www.roma.com/santivo-alla-sapienza-capolavoro-di-borromini-e-del-barocco/

과리노 과리니, 사크로 신도네 샤펠
https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_della_Sindone#/media/File:Chapel_of_Holy_Shroud_Cupola.jpg

베르사이유의 거울의 방
https://archives.saint-gobain.com/ressource/xxie/1684/la-galerie-des-glaces-versailles

보로미니의 산 카를로 알레 콰트로 폰타나의 타원
https://www.archiportale.com/news/2017/12/eventi/roma-celebra-francesco-borromini-a-350-anni-dalla-morte_61679_32.html

두오모의 부벽 윗부분에 놓인 미켈란젤로의 〈다윗〉의 복제본
https://www.youtube.com/watch?v=P3udugvhnDk

최병진
서울시 동대문구 이문동 한국외국어대학교 이탈리아어과
E-mail: choi.byungjin@gmail.com

논문접수일 : 2024년 04월 25일
심사완료일 : 2024년 05월 15일
게재확정일 : 2024년 05월 25일

『라 셀레스티나』에 나타나는 스페인 중세 후기 지배 이데올로기에 대한 전복과 실패

박다현
경희대학교 일반대학원

Park, Dahyun, "The Subversion and Failure of the Ruling Ideology of the Late Middle Ages in Spain as Represented in *La Celestina*", *Baroque Studies*, 7.

Fernando de Rojas created *La Celestina* based on a one-act play he found in the marketplace, and added 20 more acts to it. It was very popular at the time, showing various human images that appeared in the late medieval period of Spain before the Renaissance, and has come to represent Spanish classical works, including *Don Quijote*. This paper examines how Fernando de Rojas attempts to subvert the dominant ideology of the late Middle Ages in Spain through various characters, including Celestina, in *La Celestina*. This work aims to reveal that there were attempts to overthrow the Catholic Church-centered, God-centered society, the dichotomy between women and men, and the king- and aristocracy-centered, hierarchy-centered society, although these attempts were unsuccessful as they eventually returned to the ruling ideology.

Keywords : *La Celestina*, Subversion and failure, Bourgeoisie, Catholic Church, women and men

박다현, 「『라 셀레스티나』에 나타나는 스페인 중세 후기 지배 이데올로기에 대한 전복과 실패」, 『바로크연구』, 7.

페르난도 데 로하스(Fernando de Rojas)는 시장에서 구한 1막의 연극을 바탕으로 총 20막을 더한 『라 셀레스티나 *La Celestina*』를 창작하였다. 르네상스 시대로 넘어가기 전 스페인 중세 후기에 나타나는 다양한 인간상을 보여주면서 당대 큰 인기를 끌었고 지금까지도 『돈 키호테 *Don Quijote*』를 포함하여 스페인 고전 작품을 대표하게 되었다. 이에 본 논문은 페르난도 데 로하스가 『라 셀레스티나』에서 셀레스티나를 포함하여 다양한 인물들을 통해 스페인 중세 후기 지배 이데올로기에 반하여 전복 시도를 한 과정에 대해 살펴보고자 한다. 본 작품이 가톨릭 교회 중심의 신 중심 사회에 대하여, 여성과 남성을 이분법으로 나누는 것에 대하여, 왕과 귀족 중심의 신분제 사회에 대하여 체제 전복 양상을 보

이고 있으며 결국 지배 이데올로기로 회귀하며 실패했지만 이러한 시도가 있었다는 것을 밝히고자 한다.

주제어 : 『라 셀레스티나』, 전복 양상과 실패, 소부르주아, 가톨릭교회, 여성과 남성

1. 들어가는 말

대부분의 사람들이 중세에 대해 생각한다면 중세 양식의 반듯하고 정갈한 이미지의 건축물이나 왕궁과 귀족들의 삶을 상상하기 마련이다. 실제 유럽의 중세 시대의 대표적인 특징 중의 하나로 신 중심의 사회 구성과 계급 사회를 꼽을 수 있다.

하지만 중세 이후 르네상스, 즉 인간중심의 시대로 들어서는 과도기에는 일반 사람들이 상상하는 중세의 모습만이 있었던 것은 아니다. 중세 후기에는 신을 절대적인 존재로 믿었던 인간의 모습에서 신에게 도전하거나 의심하는 모습을 보이기도 했고, 왕과 귀족들이 권력을 잡은 사회에서 부르주아가 등장하여 권력을 탐하기도 했다. 이러한 중세 후기의 모습은 시대와 시대 사이의 과도기적 모습을 보이며 변화하는 시대 속에서의 인간과 사회의 모습을 잘 나타낸다.

페르난도 데 로하스(Fernando de Rojas)의 『라 셀레스티나 *La Celestina*』에서는 중세 후기의 스페인의 모습을 잘 보여주고 있다. 신을 믿고 신 중심으로 돌아가는 것이 당연한 사회에서 신 대신 다른 인간을 믿는 모습, 수동적인 여성의 모습에서 남성보다 우위에 서려는 모습, 그리고 왕과 귀족 중심의 사회에서 신흥 부르주아로서 권력을 행사하는 모습 등 당시의 지배 이데올로기에 반하여 전복을 시도하는 모습을 보여준다. 특히 기존의 연구에서는 셀레스티나를 하층민으로 봤으나 셀레스티나를 유럽에서 부상하던 초기 부르주아 모습으로 보면서 부르주아와 귀족 사이의 갈등의 모습으로 해석하려 한다.

부르주아라는 단어는 칼 마르크스(Karl Marx)의 『공산당 선언』에서 비롯된 계급으로 인식되는 경우가 많지만 그 시작은 11세기로 프랑스어로 만들어진 단어이다. '성안의 사람들'이라는 부르주아는 중세시대에만 해도 일반 농민, 성직자와 수도사, 학생, 상인이었으나 중세시대 말부터 르네상스 초기까지 상공업이 발

달하면서 국가의 부를 증가시키는 생산계층으로 성장하며 힘을 키웠다.[1)]

『라 셀레스티나』에서 셀레스티나는 뚜쟁이, 주술사, 향수 제조업자, 화장품 제조업자, 제약업, 삯바느질, 처녀막 재생술사 등으로 돈을 벌고 자신의 사업체를 운영했다. 책에서 직접적으로 언급되지는 않았지만 제조업 혹은 처녀막 재생술사와 같은 의료 기술을 사용하기 위해서는 여러 명의 도움이 필요했을 것으로 추정되기 때문이다. 또한 자신의 집에 기거하는 창녀들이 있었고 이들이 셀레스티나를 따르며 자신의 성을 파는 모습이 드러나기 때문에 포주로서의 역할을 했던 것으로도 보인다. 이는 자본을 가지고 자신의 사업체를 운영하는 부르주아의 모습에 가까워보인다.

그러나 당시 르네상스 시대로 넘어가면서 신보다 인간이, 남성보다 여성이 혹은 왕과 귀족보다 부르주아가 우선시되는 일은 없었고 이는 이들의 전복 시도가 실패했음을 암시한다. 하지만 지 이데올로기에 대한 전복 시도는 당시의 스페인 사회뿐만 아니라 현대의 우리에게도 대단한 시도이며 이를 눈여겨 볼 필요가 있겠다고 생각하여 본 연구를 진행하게 되었다.

『라 셀레스티나』속에서 3가지 부분에서 지배 이데올로기에 반하는 전복 시도를 했다고 보았는데 신에 대하여, 왕권 사회에 대하여, 남성과 여성에 대한 이분법에 대한 전복을 시도했다고 봤다. 하지만 죽음으로 혹은 은둔함으로써 전복 시도가 좌절되었다고 봤는데 어떤 부분에서 전복과 좌절이 드러나는지 찾아보고자 한다.

2. 종교성 전복 시도와 실패

중세는 그리스 로마시대와 르네상스 시대의 중간의 시대라는 데서 중세라는 말이 쓰이게 됐다. 교황을 중심으로 하는 가톨릭의 질서 아래에서 모든 학문이 포괄되어 움직이면서, 고대의 인본주의가 쇠퇴하는 한편 신본주의 신학이 발달했다. 신학은 당대의 사회, 정치, 문화에 큰 영향을 미쳤다. 가톨릭 교회는 중세의 주요 종교 기관으로 작용하며 영향력을 행사했다. 이는 사람들의 삶과 생각, 문화적 행동 등에 큰 영향을 미쳤으며, 종교적인 행사와 의례는 일상적인 삶에 깊

1) Catherine Lafarge(1964), "The emergence of the Bourgeoisie", *Yale French Studies*, 32, 40-49.

은 영향을 끼쳤다.[2)]

그러나 코페르니쿠스의 지동설 주장과 갈릴레이의 지동설 입증 등의 과학 기술의 발달과 발견들은 신중심 사회에 균열을 내기 시작했다. 또한 1492년 콜럼버스의 신대륙 발견은 가톨릭을 믿지 않는 인간이 존재하는 또 다른 대륙이 있음을 알려주게 되었고 이는 신이 유일하며 절대적이라고 믿었던 사람들에게 큰 충격을 주었다.

또한 아우구스티누스 수도회의 마르틴 루터(Martin Luther)가 로마 가톨릭교회의 면죄부 판매가 회개가 없는 용서, 거짓 평안이라고 비판했으며, 믿음을 통해 의롭다함을 얻는 '이신칭의'를 주장했다. 이는 기존의 교황 중심의 가톨릭교회를 비판하는 내용으로 종교개혁의 시발점이 되기도 했다.[3)]

과학 기술의 발달로 인한 사람들의 인식 변화와 기존 지배 이데올로기인 교황 중심의 가톨릭교회에 대한 비판은 사람들로 하여금 신이 없는 세상을 상상하게 만들었고 전복 양상을 낳게 만드는 강력한 계기가 되었다.

『라 셀레스티나』에도 신에 대한 믿음을 배반하는 부분이 드러난다. 주인공 칼리스토는 멜리베아에 대한 사랑을 드러낼 때 이렇게 말한다.

> 셈프로니오 방금 하신 말씀은 이교도의 말입니다요. 그래서 '하느님, 그런 일은 결코 없게 하소서'라고 했죠.
> 칼리스토 어째서 이단이란 말이냐?
> 셈프로니오 방금 나으리께서 하신 말씀은 기독교에 위배되니까요.
> 칼리스토 그것과 무슨 상관이 있지?
> 셈프로니오 나으리는 기독교 신자가 아니시던가요?
> 칼리스토 나? 나는 멜리베아교도여서 멜리베아를 공경하고 멜리베아를 믿으며 멜리베아를 사랑한다. (p.38)[4)]

신중심의 사회에서 신이 아닌 인간을 믿는다고 언급하는 것은 흔한 일이 아니다. 『라 셀레스티나』를 두고 이 작품 이전에도, 이후에도 이만큼 파격적인 작품이 없다고 할 만큼 당대의 지배 이데올로기인 신중심의 사회를 전복하고자 시

2) 김형태(2022), "중세:교회의 시대", http://www.kidoktimes.co.kr/7353.
3) 김상훈(2009), 『통세계사2』, 다산에듀
4) 본 논문에서 인용된 『라 셀레스티나 *La Celestina*』은 1499년에 출판된 *La Celestina*를 기반으로 안영옥이 2010년에 출판한 『라 셀레스티나』에서 발췌한 것으로, 앞으로는 페이지 수만을 기재하도록 한다.

도하는 모습을 보인다.

특히 위의 대화에서 칼리스토가 기독교 신자가 아니냐는 셈프로니오의 말에 아니라고는 답하지 않았지만 멜리베아교도여서 멜리베아를 공경하고 믿으며 사랑한다고 언급한다. 기독교에서 신에 대한 믿음, 소망, 사랑을 제일 중요하다고 말하며 언급하는 문장에 신 대신 '멜리베아'라는 인간을 삽입하면서 기존의 신 중심 사회에서 할 수 없는 파격적인 발언을 한다.

또한 칼리스토와 멜리베아의 사랑의 방식 또한 당대의 종교관에 반하는 방식으로 이루어져 있다. 당대에는 부모님이 정해주는 짝과 결혼을 하는 것이 일반적이었다. 또한 기독교적 사고에 따르면 혼전순결을 지켜야 하고 결혼하기 이전에는 정신적인 사랑을 하는 것이 이상적이다.[5] 그러나 칼리스토와 멜리베아의 사랑은 그렇지 않다. 기독교적 가치관 이루어진 것이 아니라 셀레스티나라는 뚜쟁이를 통해 사랑에 빠지게 되었고 육체적인 관계를 나눈다.

> 멜리베아 오, 내 사랑, 저를 망치고 저의 평판도 망치기를 원하세요? 마음대로 고삐를 풀지 마세요. 서로 간절히 원하나 시간이 없습니다. 당신이 원하는 것이라면 꼭 실현됩니다. 당신은 당신 한 사람만의 괴로움을 느끼지만 저는 당신 것과 제 것을 같이 느낀답니다. 그러니 내일 밤 이 시간에 제 집 과수원 담 아래 오는 것으로 만족하세요. (p.248)

앞서 언급했듯이 칼리스토와 멜리베아의 사랑이 이루어진 것은 셀레스티나라는 뚜쟁이를 통해서인데, 셀레스티나가 멜리베아의 마음을 얻는 방식 또한 신에 반하는 행위를 한다. 극의 초반에 멜리베아는 칼리스토의 고백에 거절하고 차가운 말을 했다. 그러나 셀레스티나가 칼리스토의 청탁을 받고 주술을 건 실을 받고 난 이후 사랑에 빠지게 되어 두 사람의 사랑이 이루어졌다. 즉 셀레스티나는 주술을 통해 두 사람을 맺어준 것으로 이는 신의 뜻대로 이루어진 것이 아니다.

> 셀레스티나 저주받은 옥좌의 황제이고 추방당한 천사들의 오만한 천사장이자 유황불의 사자며 에트나 화산에서 흘러내리는 용암의 신이며 중죄자들을 고문하는 자이자 티시포네, 메가이라, 알렉토를 다스리는 자이자 지옥이 종착점인 아르카디아 샘을 장

5) 고린도전서 7장 21-24절, 성경

> 악하는 에스티기아의 왕국과 타락한 천사들의 도시 디테의 온갖 추저분한 일들을 주관하는 자이며 여인 얼굴의 독수리 날개를 가진 아르피아 괴물들을 다스리는 신이며, 모든 경악할 만한 일곱 개 머리를 가진 용의 신이자 지옥의 신이신 슬픈 플루톤이여, 당신에게 맹세합니다. 당신의 가장 미천한 종인 나 셀레스티나가 이 붉은 박쥐의 피로 쓴 힘과 덕을 빌려 맹세하오니, 암늑대의 눈알과 숫염소의 수염과 피와, 이 모든 부적과 독사의 기름을 제물로 달갑게 받으시고 지체 없이 내 청을 들어주소서. 이것들에 휩싸여 멜리베아가 이 실을 사게 하시고 나의 포로가 되어, 이 실을 보면 볼수록 그녀의 마음이 부드러워져 내 청을 듣게 하소서. 그녀의 마음이 열려 칼리스토의 불같은 사랑을 동정하게 하시어 그녀의 모든 정절을 던져 버리게 하소서. 이 일을 이루고 나를 당신의 뜻대로 하소서. 만일 이 간청을 들어주지 않으시면 그때는 내가 당신의 불구대천의 원수가 될 것입니다. 당신의 슬프고 어두운 감옥을 밝은 빛으로 괴롭힐 것이며 당신의 끊임없는 거짓을 잔인하게 폭로할 것이며, 당신의 으스스한 이름을 내 가장 험한 말로 보상할 것입니다. 거듭거듭 맹세합니다. 자, 그럼 이제 나의 막강한 힘을 믿고 당신이 함께하고 있는 이 실을 가지고 멜리베아에게로 출발합니다. (p.99)

셀레스티나는 기독교의 유일신이 아닌 플루톤이라는 신을 믿고 그에게 맹세한다. 또한 그에게 맹세하는 것 또한 기독교에서 원하는 정신적인 사랑이 아닌 육체적인 사랑을 바라고 있다. 그리고 이 요청을 들어주지 않으면 원수가 될 것이라고 하며 협박하듯 원하는 바를 이끌어내고자 한다. 이는 기독교의 신인 하느님에게 바라는 것이 아니기도 하지만 기독교의 교리에도 적합하지 않은 내용이다. 이를 통해 주인공 셀레스티나 역시 신에 반하는 인물로 기존의 지배 이데올로기인 신중심 사회에 전복하는 모습을 보이고 있음을 알 수 있다.

그러나 칼리스토와 멜리베아, 셀레스티나는 모두 죽음을 맞이한다. 칼리스토는 멜리베아를 보러 가는 길에 사다리에서 떨어져 죽고 멜리베아는 정절을 잃은 자신의 모습에 탑에서 뛰어내려 자살한다. 셀레스티나는 나누기로 한 몫의 돈을 칼리스토의 하인들과 나누지 않아 그들에게 살해당한다. 각각 다른 방식으로 죽음을 맞이했으나 모두 '죽음'으로서 신에게 대항한 것에 대한 처벌을 받게 된다. 이는 신에 대한 전복이 실패했음이 죽음으로 드러남 알 수 있다.

3. 남성/여성의 이분법에 대한 전복 시도와 실패

신 중심의 중세 시대에는 기독교에 따른 여성관을 가지고 있었다. 기독교 내에서 여성은 원죄의 근원이다. 인류의 어머니로 칭해지는 이브는 여성을 상징하는 대명사로 사과를 베어 문 원죄를 가지고 있고 이로 인한 여성의 부정적인 이미지가 만들어졌다.

그러나 중세 후기로 갈수록 여성의 사회경제적 지위가 높아지면서 여성을 부정적으로 바라봤던 사회적 시선이 다소 긍정적으로 변해갔다. 이브의 부정적인 이미지가 아닌 예수의 어머니이자 성녀인 마리아적 관점으로 바라보기 시작한 것이다.[6)]

이러한 관점의 변화에는 여성의 사회경제적 지위가 높아졌음이 크다고 볼 수 있는데 『라 셀레스티나』에도 이에 상응하는 인물인 셀레스티나가 등장한다. 셀레스티나의 경우 사회적 지위가 높다고 볼 수는 없지만 소설 속에서 중매사, 주술사 등의 직업을 가지고 있으면서 부를 축적한 것으로 보아 경제적 지위는 있었음을 짐작할 수 있다. 또한 셀레스티나는 처녀막 재생술사, 샷바느질, 향수 제조업자, 화장품 제조업자, 제약업, 포주 등의 직업을 가지고 있었다. 이는 그녀가 단순히 혼자서 일을 한 것이 아니라 여러 명을 거느리며 일을 했음을 짐작할 수 있다. 부르주아는 자본을 가지고 자신의 사업체를 운용하는 사람을 말한다. 그런 의미에서 셀레스티나가 다른 부르주아들처럼 떳떳한 직업과 사람들로 구성된 사업체를 운영한 것은 아니지만 자본을 가지고 자신만의 사업체가 있었다는 점에서 소부르주아로 분류될 수 있다.

한편 셀레스티나는 극 속에서 남성의 도움 없이 살아온 인물로 묘사된다. 오히려 남성을 이용하여 자신의 잇속을 챙기며 살아왔고 그렇게 살아온 것을 부끄러이 여기지 않는다. 이는 셀레스티나의 친구의 아들인 파르메노와의 대화에서 드러난다.

> 셀레스티나 애야, 제발 네 어미 말은 꺼내지도 마라. 눈시울이 뜨거워지는구나. 이 세상에서 그렇게 좋은 친구, 그런 동반자, 그런 내 일과 노고를 덜어 준 자는 네 어미뿐이었다. 누가 나의 부족한 것을 보충해 주었던가? 누가 내 비밀을 알았던가? 내

6) 차용구(2011), 『중세유럽 여성의 발견, 이브의 딸 성녀가 되다』, 한길사.

> 마음을 열어 놓을 자 누가 있었던가? 누가 나의 모든 선이자 안식이었던가? 너의 어미는 나의 자매나 대모보다 더한 존재였다. 얼마나 재미있고 얼마나 솔직하고 깨끗하고 활발했던지! 우린 주문에 사용할 물건들을 찾느라 한밤중에도 낮처럼 무서운 게 뭔지도 모르고 묘지들을 돌아다녔지. 기독교인이건 무어인이건 유대인이건 가리지 않고 그들의 무덤을 찾아다녔단다. (pp.162-163)

이 대목에서 셀레스티나가 젊었던 시절에 친구와 무덤을 파헤치며 돈을 벌었음을 알 수 있다. 무덤에서 나온 보물이나 값이 나가는 물건들로 벌이를 유지했을 것으로 추측되는 부분이다.

이런 예전 이야기를 해주면서 파르메노가 자신의 주인인 칼리스토에게 좋은 말만 전하여 셀레스티나 자신이 원하는 대로 이끌고자 했다. 즉 남성인 파르메노를 꼬여내어 원하는 바를 이루고자 이용하려고 했음을 알 수 있다.

한편 셀레스티나를 '수염 난 마녀 노파'[7]라고 말하며 중성적인 인물로 보기도 한다. 이는 남성의 모습과 비슷한 형태로 남성의 역할을 해내는 여성의 모습을 보여주며 가부장 사회 질서를 파괴하는 전복 행위를 보여준다. '수염 난 여성'에 대한 이야기는 남성성을 띤 여성으로 역사적으로 많이 언급되어 왔다. 셰익스피어(Shakespeare)의 『맥베스』에서 수염난 여자가 마녀로 나타난다. 그녀는 주인공인 맥베스의 미래를 예언하며 불길한 전조를 알려주는 상징적인 존재로 등장한다. 이렇듯 수염 난 여성은 여자이지도 남자이지도 않은 경계의 인물로서 배제된 여성을 상징한다. 이는 남성의 역할을 하려는 여성을 경계하는 모습처럼 보이기도 하는데 셀레스티나가 극 속에서 사업체를 운영하거나 외모가 수염이 났다고 묘사된다는 점에서 역사적으로 언급되어 온 '수염 난 여성'에 대한 이야기를 상기시키게 한다.[8]

그렇다면 셀레스티나만이 남성에 도전하는 여성의 모습을 보여준다고 할 수 있을까? 셀레스티나뿐만 아니라 등장하는 여성 등장인물들 또한 남성 중심의 이데올로기에 반하는 모습을 보여준다.

칼리스토의 연인이자 주인공인 멜리베아는 적극적인 여성의 모습을 보여준다.

---

7) Fernando de Rojas(2010), 『라 셀레스티나 *La Celestina*』, 을유문화사, 48.

8) 박채연(2000), "『라 셀레스티나』의 근대성 : 여성 등장인물들을 중심으로", 『스페인어문학』, 17, 397-411.

칼리스토에게 사랑을 표현할 때나 자신의 마음을 내비칠 때에 거침없이 자신의 말을 전한다. 사랑에 있어서도 적극적인 모습을 보이지만 그녀가 죽음을 선택할 때도 적극적인 면모를 드러낸다. 부모님이 정해 준 사람이 아닌 다른 사람과 육체적 관계를 나눈 것에 대한 죄책감이라고 볼 수도 있으나 자살함으로써 칼리스토와 함께 있기를 주체적으로 '선택'했다고 볼 수 있다. 이렇게 주체적으로 선택하는 모습은 일반적으로 남성이 할 수 있는 행위였다. 남성의 행위를 여성이 행함으로써 남성과 여성을 나누는 이분법에서 벗어나고자 하는 시도를 했다고 볼 수 있다.

> 멜리베아 이렇게 살아서 제가 갖지 못한 시간을, 죽어서 그 사람을 행복하게 하겠습니다. 오, 내 사랑, 칼리스토여, 나를 기다려 줘요. 저 이제 갑니다. 저를 기다리신다면 멈춰 계세요! 노령의 제 아버지께 마지막 말씀을 드리느라 늦어진 걸 책하지 마세요! 아버지께는 더 많은 것을 빚지고 있답니다. 오, 사랑하는 나의 아버지, 이 고통스러운 지난 삶에서 저를 진심으로 사랑하셨다면 저희들을 합장해 주시고, 장례식도 함께해 주시기를 간청합니다. (p.343)

셀레스티나의 집에 살고 있는 매춘부인 엘리시아는 칼리스토의 하인인 셈프로니오의 애인이지만 셈프로니오가 방문했을 때 다른 남성과 관계를 하던 중이었다. 남성 중심적 사회에서 여러 명의 애인을 두고 있는 여성의 모습은 직접적인 전복 현상을 보여주는 것은 아니지만 파격적인 여성의 면모를 드러냄으로써 여성의 자율성과 선택권을 보여준다. 또한 셈프로니오가 오랜만에 엘리시아를 만나러 오자 거친 말로 그에게 몰아세움으로써 기독교 세계의 순종적인 여성의 모습과는 상반되는 주도적인 여성을 보여준다.[9)]

> 엘리시아 아이고, 저런 배신자를 봤나! 빌어먹을 놈, 네 원수의 손에 죽어 버려라! 큰 죄를 짓고 잔인하게 처형을 당하든지! 이럴 수가, 이럴 수가! (중략) 사흘 씩이나 나를 안 보다니. 결코 신이 다시는 너를 보호하거나 함께하시지 않기를 빌겠어. 신이 네게 바라는 희망과 모든 선한 목적에 슬픔이 깃들 거야. (p.50)

---

9) 노이균(2005), "서양 중세 사회의 성윤리와 『실낙원』에 나타난 밀턴의 성윤리 비교", 『고전중세르네상스영문학』, 15, 217-241.

이후 엘리시아는 자신의 어머니 역할을 하던 셀레스티나와 애인인 셈프로니오, 친구인 파르메노가 죽자 이들에 대한 복수를 실행하고자 한다.

> 엘리시아 이 원한을 누구에게 푼 단 말이야? 죽음과 죽인 자들이 나를 이렇게 슬프게 하는데! 저지른 실수보다 범죄자들에 대한 처벌이 나를 괴롭히는데! 내가 뭘 하면 좋겠어? 왜 나한테 모든 짐을 지우는 거지? 그 사람들과 함께 죽었으면. 이렇게 혼자 남아 그들을 위해 통곡하고 있지는 않을 텐데. 더 가슴 아픈 것은 일이 그렇게 됐는데도 그 매정한 놈이 매일 밤 멜리베아의 똥을 극진히 대접하느라 그 여자 보러 가는 걸 그만두지 않고 있다는 거야. 그리고 그년은 자기 때문에 뿌려진 피를 보면서 아주 우쭐대고 있어. (pp.294-295)

애인과 대모의 죽음에 슬퍼하는 것이 아니라 이에 대한 원한을 드러내고 복수할 계획을 친구인 아레우사에게 늘여놓는 장면에서 슬픔을 삭히고 조절해야 했던 전통적인 여성의 모습이 아니라 적극적으로 맞서고자 하는 새로운 여성의 모습을 보여준다. 칼리스토를 '매정한 놈'이라고 칭하며 귀족 남성을 자신과 동급인 것처럼 칭하는 것은 기존의 남성에 대한 전복 현상을 잘 보여주고 있다. 하지만 셀레스티나가 남성을 이용한 것과는 달리 약한 정도로 반하는 모습을 보여주고 있다는 점에서 완전한 전복 체제 양상이라 보기는 어렵다.

극 속에서 남성 중심의 지배 이데올로기에 대한 전복의 실패는 죽음으로 귀결된다. 셀레스티나의 죽음은 남성과 비슷한 경제적 지위를 가진 여성이 결국 남성과 같지 않다는 것을 의미하며 이는 전복 시도에 대한 실패라고 볼 수 있다.

반면 남성에 대한 또 다른 전복 양상을 보였던 엘리시아의 경우 죽지는 않지만 엘리시아의 마지막 대사에 매춘일을 하는 것으로 돌아간다는 암시를 하며 결국 남성에게 몸을 파는 행위를 계속하겠다는 것을 알 수 있다. 이는 적극적으로 현상을 바꾸겠다는 여성의 모습이 아닌 수동적인 여성의 모습을 상징하며 남성중심적 세계관에 순응하여 목숨은 유지했다는 것으로 읽을 수 있다.

4. 신분제 사회에 대한 전복 시도와 실패

중세 유럽은 게르만족을 비롯한 이민족의 이주로 인해 서로마 제국이 붕괴되

었고 도시가 붕괴되며 자급자족 체계의 지역 중심 사회로 바뀌게 된다. 이민족으로부터 방어하기 위해 방어 능력을 갖춘 기사가 영주로 성장하였고 이들은 상위의 계급에 대해 계약 관계를 바탕으로 하는 장원을 거느린다. 장원의 아래에 농노 계층이 등장하게 되고 이들은 농업에 종사하며 자급자족 체계인 장원에서 중요한 인력이 된다.

한편 중세의 중기와 후기로 갈수록 장원 중심의 체계가 흐트러지며 도시로 사람들이 모이기 시작하며 도시공동체가 형성되었다. 도시공동체에서 부르주아는 상공업과 교환경제를 책임지며 국가의 부를 증가시키는 생산계층으로 자리매김하면서 성장했다. 이들 대부분은 농노출신으로서 도시에 정착하여 신분상승을 이룬 존재들로 혈통으로 계급이 나눠지는 사회에서 자본이라는 수단을 통해 신분 상승의 새로운 길을 개척한 계층이라고 볼 수 있다.

중세 후기로 갈수록 부르주아의 힘은 커지기 시작했고 이에 따라 망한 귀족 집안의 자녀와 결혼하여 귀족 신분을 돈으로 사는 경우도 빈번해졌다. 부르주아는 농노라는 신분에서 자본을 가진 상인으로의 신분 상승을, 여기서 나아가 귀족으로의 신분 상승을 꾀했고 실제로 그렇게 귀족이 된 경우가 많았다고 한다.[10]

『라 셀레스티나』에서 셀레스티나는 소부르주아 계급으로 볼 수 있다. 그녀는 여러 개의 직업과 사업체를 지닌 자본가였고 돈을 받고 청탁을 들어주는 방식으로 사업체를 유지했다. 셀레스티나 스스로는 자신을 낮춰 말하며 가진 것이 없는 하층민을 이야기하는 것 같지만 다른 인물들의 입을 통한 셀레스티나는 성공한 사업가의 면모를 보인다.

창녀촌과 제조업의 경우 특히 현대의 매춘촌이나 화장품 회사를 연상시키는데 이런 사업장의 경우 혼자서 할 수 없다는 것을 쉽게 상상할 수 있다. 왕과 귀족 중심의 사회에서 이런 사업을 통해 부를 축적하는 사람이 있었다는 것은 신분제에 대한 위험이 됐을 것이다. 실제 셀레스티나에 대한 소문이 극 속에서는 만연했고 그녀가 손만 대면 귀족이든 노예든 심지어 동물까지도 짝이 지어진다고 말했기 때문이다. 이렇듯 상위 계층을 좌지우지 할 수 있는 것 자체가 기존의 지배 이데올로기인 신분제 사회에 균열을 내는 존재였다는 의미일 것이고 이는 셀레스티나 개인의 문제라기 보다는 부르주아와 신분제 사회 사이의 문제로 확장될 수 있다.

---

10) 이동춘(2022), "중세 후기 로맨스 속 사회적 신분과 결혼", 『영미연구』, 56, 101-130.

> 파르메노 시장에 가서 먹을 걸 사 오든가, 그녀를 따라다니곤 했습죠. 제 어린 힘으로 감당할 수 있는 일들을 말입니다. 그런데 그 짧은 시간 경험한 일 중에는 노파가 제게서 앗아 갈 수 없는 기억들이 있습니다요. 이 노파는 동구 밖 강가에 있는 구린내가 심하게 나는 가죽 공장 가까이에 다 쓰러져 가는, 집 같지도 않은 외딴집에 살았습죠. 노파는 여섯 가지 직업을 갖고 있었는데, 알아 두시는 게 좋을 것입니다요. 재봉사, 향수 제조사, 화장품 제조사, 처녀막 재생술사, 뚜쟁이, 그리고 마법도 약간 했습니다요. (중략) 이 노파는 학생들이나 집에서 식량품 창고를 책임지고 있던 하인들과 성직자들의 심부름꾼들의 여자 친구가 되어 주기도 했습죠. 자기를 찾아온 이들에게 힘없는 이 여자들의 죄 없는 피를 팔았습죠. 처자들은 몸 파는 일을 아주 가볍게 생각했답니다요. (중략) 무슨 장사를 하는 건가 하고 생각하시겠죠, 나으리? 그 노파는 산파 일도 하고 모든 집에 들어갈 구실로 이 집의 실을 집어다가 일부러 다른 집에 주곤 했습죠. (pp.56-57)

셀레스티나가 부를 축적한 방식이 일반적인 사회적 활동은 아니었다. 그러나 재봉사, 향수 제조사, 화장품 제조사, 처녀막 재생술사, 뚜쟁이, 마술사 그리고 산파 등 수없이 많은 직업을 통해 부를 축적했다. 그리고 파르메노가 직접적으로 언급한 직업에 나와있지는 않지만 매춘 알선과 매음굴 운영도 한 것으로 보인다. 상식적으로 알고 있는 노동의 결과는 다르지만 당시 시대에 여성이 사회적으로 할 수 있는 일이 많지 않았기에 어두운 경로로 자본을 축적한 것이 놀라울 일은 아니다.

여러 직업을 통해 자본을 축적하고 축적한 자본으로 매음굴이라는 사업체를 운영하는 셀레스티나는 기존 왕과 귀족 중심 사회에 대항하여 전복하는 양상을 띠고 있다. 소부르주아이자 여성으로서 사회 활동을 하며 부를 축적했다는 것은 여러 방식에서 지배 이데올로기에 반하는 모습을 보인다고 할 수 있다.

한편 셀레스티나와 함께 살고 있던 엘리시아와 사촌인 아우레사는 멜리베아를 아름답다고 생각하는 이유는 귀족이기 때문이라고 말하며 신분차이가 없다면 자신들과 다를 바 없다고 말한다.

> 엘리시아 멜리베아가 기품이 있다고? 십계명이 오계명이 되면 그렇

겠네. 그따위 아름다움은 구멍가게에서 동전 한 닢으로 살 수 있는 거야. 멜리베아가 사는 거리에 하느님이 멜리베아보다 더 큰 은총을 주신 네 명의 처자가 살고 있는 걸 난 알고 있다고. 만일 멜리베아한테 아름다운 구석이 있다면 그건 순전히 치장 때문이야. 막대기에 그런 치장을 해도 너희들은 기품 있다고 할걸. 내가 잘났다고 이 말을 하는 게 아니라 너희들이 말하는 그 멜리베아만큼 나도 아름답다고 생각하기 때문이야.

아레우사 넌 나만큼 그 여자를 자세히 보지 못했을 거야. 식사 전에 그 여자를 보면 그날은 구역질이 나서 식사도 못할걸. 1년 내내 더러움으로 떡칠한 채 방구석에 쳐박혀 살아. 어쩌다 사람들이 그 여자를 볼 수 있는 곳으로 나가게 되면 쓸개와 꿀과 튀긴 포도와 말린 무화과와 지금 우리가 식사 중이라 말하지 말아야 할 다른 것들로 얼굴을 처바르지. 돈이 여자들을 아름답고 찬양받게 만들지. 그 여자 자체의 아름다움이 아니야. (pp.199-200)

엘리시아와 아레우사는 멜리베아가 아름다운 이유는 치장 때문이며 돈이 없다면 아름답지 않을 것이라고 딱 잘라 말한다. 이는 신분제에 따라 다른 인식에 대한 불평이자 신분제 사회에 대한 전복 시도라고 볼 수 있을 것이다. 왕과 귀족 중심의 사회에서 신분이 없다면 아름다움도 없을 것이라고 말하는 것 자체가 현재 체제에 대항하고자 하는 의미를 가지기 때문이다. 또한 엘리시아는 신분제 사회에서 돈이나 신분보다는 삶 자체의 즐거움과 아름다움이 더 중요하다고 말한 바 있다.

엘리시아 제발, 화내지 마시고 동시에 충고도 그만합시다, 즐겨야죠. 오늘 먹을 것이 있으면 내일 걱정은 하지 맙시다. 가난하게 사는 사람이나 많이 모으고 사는 사람이나 똑같이 죽어요. 의사나 목동이나 교황이나 말단 사제나 주인이나 하인이나 귀족이나 중인이나 다 죽어요. 일이 있는 당신이나 아무것도 없는 저나 죽기는 매한가지입니다. 우리가 영원히 사는 게 아니니 즐깁시다. 늙음을 아는 사람 많지 않고 늙음을 아는 사람들 중에서도 배곯아 죽은 사람 없으니 재미있게 삽시다. 이 세상에서 제가 바라는 것은 하루하루 일용할 양식과 낙원의 일부분밖에 없답니다. 제아무리 부자들이 덜 가진 사람들보다 영광을 얻을 만반의 준비가 되어 있다 하더라도 어느 누구 하나 만족하지 않고, 가지고 싶은 만큼 가졌다고 말하는 사람도 없으며

> 돈으로 제 즐거움을 바꿀 사람도 없어요. 다른 사람들의 근심 걱정일랑 버려두고 시간이 늦었으니 잠자리에 들지요. 베네치아에 있는 많은 보물보다 두려움 없는 멋진 꿈이 저를 살찌울 거예요.

엘리시아와 아레우사가 멜리베아의 외모에 대해 돈이 그렇게 만들었다는 부분만 본다면 시기 질투 때문에 신분제에 대한 반발심을 드러냈다고 생각할 수도 있다. 그러나 위와 같은 엘리시아의 언급에서 신분제를 넘어 삶에 중요한 것이 존재하며 가치있는 것은 신분이나 돈에 있는 것이 아니라고 말한다. 엘리시아의 말에서 왕과 귀족 중심의 신분 사회에 대한 극복을 엿볼 수 있으며 삶에 더욱 중요한, 꿈과 즐거움같은 가치관이 삶을 더욱 풍족하게 만들 것을 알 수 있다. 이는 신분 사회에 대한 전복의 시도라고 볼 수 있다.

이러한 전복 양상이 실패로 돌아간 것은 앞에서의 결론과 마찬가지로 죽음 혹은 침묵이다. 셀레스티나는 자신이 이용하고자 했던 남성인 파르메노와 셈프로니오에 의해 살해당했는데, 이들과 함께 나누기로 한 몫의 돈을 나누지 않았기 때문에 목숨을 잃게 되었다. 엘리시아는 셀레스티나가 자신의 일을 물려받으라고 말할 때마다 거절했고 거절에 대한 답으로 삶의 즐거움이나 꿈이 중요하다고 말했다. 그러나 셀레스티나와 셈프로니오, 파르메노가 죽자 결국 자신이 셀레스티나가 하던 일을 이어서 하겠다고 하며 삶의 즐거움이나 꿈과 같은 가치관보다는 돈을 택하는 삶을 선택하며 신분 사회에 대한 전복 시도가 실패했음을 보여준다.

셀레스티나의 경우 돈을 통해 신분 상승을 꾀했던 부르주아가 결국 왕이나 귀족을 넘어서는 계급이 되지 못하고 그 위치에 머무를 수 밖에 없었던 중세 말기의 부르주아의 현실을 잘 반영하고 있다고 볼 수 있다.

5. 나가며

『라 셀레스티나』 원래 제목은 '칼리스토와 멜리베아의 희비극(La trigicomedia de Calisto y Melibea)'이었다. 그러나 1519년 이후에 '라 셀레스티나'라는 제목으로 바뀌게 되었다. 처음 제목에서 지금의 제목으로 변하기까지 다양한 변화들이 있었는데, 단순히 제목만 바뀐 것이 아니라 기존의 16막에서 5막

이 더 추가되어 총 21막이 되는 등 당대 인기가 많았음을 반증한다. 그리고 제목이 『라 셀레스티나』로 된 것은 셀레스티나라는 인물이 시사하는 바가 크기 때문이라는 것을 쉽게 알 수 있다. 중세에서 르네상스 시대로 넘어가는 과도기에 나온 작품에서 가장 과도기적 면모를 잘 보여주는 인물이기 때문이다. 당대의 지배 이데올로기인 신 중심 사회, 남성 중심 사회, 왕과 귀족 중심의 신분제 사회에 반하는 인물이지만 아이러니하게도 가장 비주류의 삶의 과정을 밟은 인물이기도 하다.

셀레스티나는 '수염 난 마녀 노파'라는 별명을 가진 여성성과 남성성의 경계인으로서 남성과 여성의 이분법에 대항하는 인물이다. 1960-70년대에도 수염 난 여성들은 자신의 외모로 기존 사회에서 요구하는 모습대로 살아갈 수 없었기에 서커스단에 입단하여 돈을 벌며 생계를 유지해야 했다. 이는 남성의 요소인 수염이 여성으로 이전되었을 때 여성은 중성적인 경계인이 됨으로써 어느 곳에서도 속하지 못하는 논외의 인물로 분류되었음을 알 수 있다. 그러나 셀레스티나는 파르메노의 어머니와 함께 어렸을 때부터 무덤을 파며 돈을 모으고 모은 돈으로 자신의 직업을 살려 사업체를 꾸려낸 것을 알 수 있다. 남성의 역할을 수행하는 여성으로서 자신의 한계를 벗어나려고 했으나 결국 죽음으로 실패하고 만다.

한편 셀레스티나는 하층민으로 삶을 시작했으나 자신이 모은 돈으로 직업을 여러 개 가지게 된다. 재봉사, 향수 제조사, 화장품 제조사, 처녀막 재생술사, 뚜쟁이, 마녀 등 극 속에서 자세히 살펴보면 포주, 샷바느질 등 더 많은 직업을 가졌음을 알 수 있다. 그러나 그녀 혼자서 이 모든 직업의 일을 수행할 수는 없음을 암시하고 있고 이를 통해 셀레스티나가 자신의 사업체를 가진 인물이라는 것을 알 수 있다. 하지만 단순히 소부르주아로서 사업체를 가진 인물로 끝나는 것이 아니라 일반 사람들 혹은 귀족 집안의 자제들을 연결시켜주는 뚜쟁이로서 소문이 난 유명한 인물이라는 점에서 셀레스티나는 왕과 귀족 중심의 신분제 사회에 균열을 내는 존재였다. 그러나 그녀가 죽음으로서, 지배 이데올로기에 균열을 내는 존재가 사라짐으로서 기존의 지배 이데올로기를 그대로 따르는 모습은 전복 시도가 실패했음을 알 수 있다.

또한 셀레스티나는 멜리베아에게 실타래를 전하기 전에 실타래에 주술을 건다. 주술을 걸 때는 가톨릭의 신인 하느님이 아니라 악마에게 자신의 힘을 빌려달라고 간청한다. 신 중심의 사회에서 또 다른 신이 있다는 것 자체도 문제가 되

지만 그 신에게 간청하고 믿는다고 언급하고 실제로 멜리베아가 칼리스토를 사랑하게 된다는 전개는 기존의 가톨릭 교회에 대한 균열이자 전복 시도라고 볼 수 있다. 그러나 결국 이 주술 과정에 참여했던 셀레스티나, 멜리베아, 칼리스토, 파르메노, 셈프로니오 등 여러 명이 죽게 된다는 점에서 이 또한 신에 대한 전복이 실패했음을 보여준다.

셀레스티나는 지배 이데올로기에 전복하는 모든 과정에 등장하고 결국은 죽음으로서 실패한다. 중세 말기에서 르네상스로 시대가 바뀌었지만 여전히 남성이, 왕과 귀족 중심의 삶이, 신이 중요한 축의 역할을 했다는 것에는 변함이 없기 때문이다. 하지만 가장 비주류의 인물이 주류의 이데올로기에 대항하려고 시도했다는 점은 현대를 살아가는 우리에게 다른 관점으로 시대 사이의 과도기를 돌아보게 할 여지를 준다.

지금까지 살펴보았듯이 이런 모습에서 전복 양상을 보인다. 그러나 모두 좌절하고 만다. 당시 새롭게 등장하던 인간 평등, 여성성, 부르주아가 대두되기 시작했으나 종교성의 사회를 넘어서지 못하고 있음을 보여준다.

참고문헌

국제가톨릭성서공회(2016),『최신해설판성경(오경/역사서)』, 함께사는세상.

고린도전서 7장 21-24절, 성경

김경범(2009), 「La Celestina에 나타난 사랑과 허위허식」, 『스페인어문학』, 127-140.

김상훈(2009),『통세계사2』, 다산에듀

김춘진(2006), 「『라 셀레스티나』 : '성(Sexuality)'의 근대성과 중세 도덕주의의 명암」,『인문논총』, 1-25.

김형태(2022), 「중세:교회의 시대」, http://www.kidoktimes.co.kr/7353.

노이균(2005), 「서양 중세 사회의 성윤리와『실낙원』에 나타난 밀턴의 성윤리 비교」,『고전중세르네상스영문학』, 15, 217-241.

박채연(2000), 「『라 셀레스티나』의 근대성 : 여성 등장인물들을 중심으로」,『스페인어문학』, 17, 397-411.

성백용(2005), 「'부르주아'의 개념과 제도의 역사 : 중세에서 근대까지」, 『한국프랑스사학회』, 7-16.

송선기(2002), 「『라 셀레스띠나』에 나타난 르네상스기의 성」, 『스페인어문학』, 1.

이동춘(2022), 「중세 후기 로맨스 속 사회적 신분과 결혼」, 『영미연구』, 56, 101-130.

이화용(2005), 「서양 중세후기 세속화의 이해 : 파리의 존(John of Paris) 논의를 중심으로」, 『한국정치학회보』, 39, 83-103.

장재원(2023), 「스페인 문학에서 마녀와 마녀사냥의 이미지에 관한 연구 - 『라 셀레스티나』와 『개들의 대화』를 중심으로」, 『세계문학비교연구』, 84, 237-266.

조홍식(2017), 「유럽에서 도시와 정치: 거시 역사적 변천에 관한 고찰」, 『유럽연구』, 35, 239-260. 차용구(2011), 『중세유럽 여성의 발견, 이브의 딸 성녀가 되다』, 한길사.

최성훈(2020), 「중세 마녀사냥과 사회적 약자: 여성의 사례를 중심으로」, 『선교와신학』, 437-466.

페르난도 데 로하스(2010), 『라 셀레스티나 *La Celestina*』, 안영옥 역, 을유문화사.

Ardzrooni, L. (1913), "Commerce and Industry in Spain During Ancient and Mediaeval Times", *Journal of Political Economy*, *21*(5), 432-453.

Corominas Torres, Eduardo(2021), "El amor en *La Celestina* de Fernando de Rojas", *Universidad de Jaén*, 1-30.

Findlay, Ronald, "Globalization and the European Economy : Medieval Origins to the Industrial Revolution", *Columbia University*, 1-47.

Rojas, Fernando de(1499), *La Celestina*, Ed. de Bruno Mario Damiani, Madrid: Cátedra.

Lafarge, Catherine (1964), "The emergence of the Bourgeoisie", *Yale French Studies*, 32, 40-49.

박다현
경기도 용인시 경희대학교 글로벌캠퍼스 스페인어학과
E-mail: hidie302703@naver.com

논문접수일 : 2024년 04월 25일
심사완료일 : 2024년 05월 15일
게재확정일 : 2023년 05월 25일

피터 파울 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉와 톨레도, 그리고 이사벨라 대공비

김문정
사월 갤러리 큐레이터

Kim, Moonjeong, "Peter Paul Rubens 〈St. Ildefonso altarpiece〉, Toledo and Isabella Clara Eugenia", Baroque Studies, 7.

Peter Paul Rubens (1577-1640) created the St. Ildefonso Altarpiece (1630), commissioned by Archduchess Isabella Clara Eugenia (1566-1633), which was originally displayed in St. Jacques-sur-Coudenberg in Brussels. This paper aims to supplement previous research with a more comprehensive iconography analysis and to focus on the roles of the patroness, the Archduchess, and the Brotherhood of St. Ildefonso. Early Toledo, often embroiled in territorial disputes, began to emphasize Marian devotion, leading to the veneration of Ildefonso, who is known for receiving a chasuble from the Virgin Mary. In Rubens' altarpiece, Ildefonso is depicted in the attire of a Dominican friar, differing from previous representations. This expression is interpreted as reflecting the political intent of the Archduchess, who ended her life in monastic attire following the death of her husband, Archduke Albert VII. The background of the Virgin Mary features a throne shaped like a scallop shell and columns adorned with foliage, symbolizing her purity and the symbols of Spain and Toledo. The altarpiece is thus seen as embodying the regional and religious heritage of the Catholic state. Moreover, the altarpiece, commissioned by Isabella, was placed in the chapel of the Brotherhood of St. Ildefonso, established by Archduke Albert. This brotherhood was not only a reflection of the Archduke's identity but also indicative of his stature in the Low Countries. The St. Ildefonso Altarpiece commissioned by Isabella served to publicly affirm her position as a member of the Habsburg dynasty, commemorate her deceased husband, and reflect her devotion and role as a political leader.

Keywords: Rubens, Altarpiece, St.Ildefonso, Toledo, Isabella Clara Eugenia

김문정, 「피터 파울 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉와 톨레도, 그리고 이사벨라 대공비」, 『바로크연구』, 7.

피터 파울 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)의 〈성 일데폰소 제단화 *St.Ildefonso Altarpiece*〉(1630)는 이사벨라 대공비(Isabella Clara Eugenia, 1566-1633)가 주문했으며, 브뤼셀(Brussels)의 생 자크 교회 수도원(St.Jacques-sur-Coudenberg)에 걸려있던 제단화이다. 본 논문은 이전의 연구들에서 미흡했던 도상학적 분석을 보완하고, 주문자인 대공비와 성 일데폰소 형제회에 주목하여 연구하고자 한다. 초기 톨레도는 잦은 영토 분쟁으로 유물이 불필요한 성모 경배를 주로 하기 시작했고, 이 영향으로 성모 발현과 연관된 일데폰소의 경배가 자리 잡게 되었다. 성 일데폰소는 톨레도의 수호성인으로 성모에게 제의를 하사받은 인물이다. 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉에서 성 일데폰소는 이전 작품들과 다르게 수도사의 복장을 하고 있다. 루벤스는 도미니코 수도사의 복장으로 일데폰소를 표현했는데, 이는 대공 사후에 수도복으로 삶을 마무리한 대공비의 정치적인 의도가 반영된 것으로 파악하고자 했다. 성모의 배경에는 조개의 모양을 가진 옥좌가 있고 잎사귀로 장식된 기둥이 묘사되어 있다. 이는 성모의 순결함과 정결의 상징을 함의하고 있으며 잎사귀로 장식된 내용이 스페인, 톨레도의 상징성을 담고 있다. 종합적으로 제단화는 가톨릭 국가의 지역성과 가톨릭 종교를 이어온 명맥이 담긴 장치로 판단된다. 더 나아가 제단화를 주문한 후원자와 관련하여 연구하고자 한다. 〈성 일데폰소 제단화〉는 이사벨라 대공비의 남편, 알브레히트 대공(Albert VII, Archduke of Austria, 1559-1621)이 세운 성 일데폰소 형제회의 예배당에 설치되었다. 형제회는 대공의 정체성을 나타내는 한편, 저지대 국가에서 대공의 입지를 가늠하게 하는 기관이었다. 이사벨라 대공비가 주문한 〈성 일데폰소 제단화〉는 자신의 입지를 합스부르크 왕가의 일원으로 공표하고 사망한 대공을 기념할 뿐 아니라, 대공비가 위치한 상황에서 자신의 신심과 정치지도자로서 기억하게 하고자 하는 이사벨라 대공비의 의도에 부합 하는 작품임을 증명한다.

주제어: 루벤스, 제단화, 성일데폰소, 톨레도, 이사벨라 대공비

1. 서론

피터 파울 루벤스(Peter Paul Rubens)의 〈성 일데폰소 제단화 *St.Ildefonso Altarpiece*〉(1630-1632년)는 저지대 통치자인 이사벨라 대공비(Isabella Clara Eugenia)에 의해 주문된 작품으로 현재 빈 미술사 박물관(Kunsthistorisches Museum)에 소장되어 있다.(도 1).[1] 이사벨라 대공비는 자신의 남편인 알베르트 대공(Archduke of Austria)이 사망한 후 이 제단화를 주문한 것으로 알려져 있다. 〈성 일데폰소 제단화〉가 걸렸던 장소는 생 자크(St.Jacques-sur-Coudenberg) 교회 내 성 일데폰소 형제회의 예배당(Confraternal chapel)이다.[2] 개폐형 형식으로 구성된 이 세폭화는 외부에 사과나무 아래 성 가족이 묘사되어 있고 내부에는 성 일데폰소가 경험한 성모 발현(Vision)과 주문자 대공 부부가 있다.[3]

(도 1) 피터 파울 루벤스(Peter Paul Rubens), 〈성 일데폰소 제단화 *St. Ildefonso altarpiece*〉, 1630-1632, 패널에 유채, 520×300×30cm, 빈 미술사 박물관

〈성 일데폰소 제단화〉는 루벤스의 다른 작품들과 달리 학문적으로 주목받지 못했다. 20세기에는 루스(Rooses)가 작품의 도상 분석을 시도했지만, 주문자와 주문배경에 대한 해석이 부족하다.[4] 반 예(Van Whye)는 주문자의 상황을 고려하여 작품을 폭넓게 해석했지만, 도상 분석과 작품의 장소적 배경을 체계적으로 다루지 않았다.[5] 프리드버그(Freedberg)와 힐리(Healy)의 연구는 외부패널에 한정되어 있고, 도상 및 사회적 분석이 미흡하다.[6]

---

1) 제단화에 관한 기준은 소장처인 오스트리아 빈 미술사 박물관의 사이트를 기준으로 작성함. www.khm.at/en/object/1680e9fa7b/ (2020년 5월 30일 검색)

2) Maria Varshavskaya(2003), *Peter Paul Rubens : the pride of life*, 110.

3) 비전으로 표기되기도 한다. 본고는 가톨릭 대사전과 가톨릭 용어를 기반으로 하여 발현이라고 지칭한다. 발현이란 초자연적인 현현으로 하느님이 허락하여 보통의 인간이 보거나 들을 수 없는 대상을 목격하게 되는 영적인 경험을 말한다.

4) Max Rooses(1888), *L'oeuvre de P.P.Rubens*, 294-298; Rooses(1904), *Rubens*, 535-536.

5) Cordula Van Wyhe(2009), "Death and immortality in Rubens' Ildefonso altarpiece," *Daphnis; Leiden,* 38, 217-276.

6) Fiona Healy(2018), "Invention and Transformation: The Holy Family under the Apple Tree and Other Paintings of the Holy Family," *Rubens, The Power of Transformation,* , 87-93; David Freedberg(1995), *Peter Paul Rubens. Oil Paintings and Oil Sketches,* 70.

본고는 기존의 연구에서 소홀히 다뤄진 성인의 의복 묘사에 주목하여 작품에서 이전과 다르게 표현된 점과 그 의미를 도상 분석을 통해 먼저 살펴보고자 한다. 다음으로 작품이 걸려 있던 형제회 예배당의 기능과 성격, 작품의 세부 도상 및 시대적 배경을 토대로 주문자인 대공비의 의도를 파악하여 작품에 내포된 종교적, 정치적 의미를 분석하고자 한다.

2. 톨레도의 성 일데폰소

성 일데폰소에 대한 기록은 성인의 후계자인 줄리안(Julian Of Toledo) 대주교가 작성한 성인전, 『엘로지움 *Elogium*』(657)을 기반으로 한다.[7] 이 저서에 의하면 성 일데폰소는 650년경 도시 외곽의 베네딕트 수도회인 아갈리(Agali) 수도원에서 수도사가 되었고 수도원장까지 역임한 인물이다.[8] 성 일데폰소는 657년에 에우게니우스(Eugenius)가 사망하자 톨레도의 주교로 선출되었고 성 일데폰소가 사망할 때까지 톨레도의 대주교를 역임하였다.

성 일데폰소는 미사를 드리던 중 성 레오카디아(St. Leocadia)와 성모를 만나는 발현을 경험했다. 이때 성인은 성모에게 제의를 받았으며 성모에 대한 신심을 인정받기도 했다. 성 일데폰소는 『평생 동정이신 성 마리아에 대하여 *De perpetua virginitate Mariae contra tres infideles*』를 저술했으며, 이는 성 예로니모(Saint Jerome)의 '동정론'을 모방한 것으로 알려졌다.[9] 톨레도에서 상징적인 성 일데폰소는 성모의 동정론을 강조하고 당대의 이단으로부터 성모와 가톨릭교회의 입지를 세우는 역할을 했다.

톨레도는 스페인 이베리아반도에 위치한 도시로, 16세기에 마드리드가 수도로 지정되기 전까지 스페인의 수도였다. 기원전 197년에 로마인들과 융화된 톨

7) 성 일데폰소에 대한 기록은 후대 줄리안 대주교에 의해 작성된 것을 기반으로 한다. 성 일데폰소 이후에 전기록은 후계자인 줄리안(Julian) 대주교가 제작했으며 『엘로지움』이라 명명하고 성인전(聖人傳)의 형식을 갖춘다.

8) 성 일데폰소는 646년-657년에 아갈리 수도사로 입회하였고 베네딕트 수도회의 원장이 되었다. Anna Jameson(1895), *Legends of the Monastic Orders: Volume 3,* 56.

9) M.C. Díaz y Díaz(1980), "Literary Aspects of the Visigothic Liturgy," translated by Robert Richman, *Visigothic Spain,* Edward James (USA: Oxford University Press, 1980), 67; 한국가톨릭대사전편찬위원회(2002), 한국가톨릭대사전 제9권 '일데폰소', 서울(한국교회사연구소), 7179-7180.

레도는 이후 서고트족의 유입으로 다종교가 공존하는 지역이 되었다. 서고트족은 로마 가톨릭을 받아들여 이베리아반도에서 가톨릭교가 주요 종교로 자리를 잡게 되는 역할을 했다. 서고트족은 왕위 계승 제도가 공고하지 않아 가톨릭교회가 정치에 참여하게 되었다. 하지만 톨레도는 이슬람교의 종교적 관용으로 가톨릭교의 명맥을 유지할 수 있었다. 이후 카스티야의 알폰소 6세가 톨레도를 정복한 후, 주교를 가톨릭교로 바꾸며 실질적 수도로 만들었다. 카를로스 1세가 이베리아반도를 통일하면서 톨레도가 수도로 확정되었다.

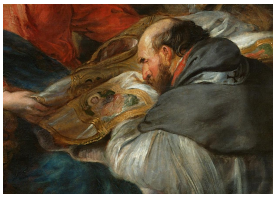
톨레도에서는 성모 경배가 지역적 특성이 반영되어 성행하였다. 톨레도에 지어진 이슬람 사원은 가톨릭 성당으로 개조되어 성모에게 봉헌되었고, 특별한 성 유물이 존재하지 않는 성모 경배를 중심으로 가톨릭 종교가 유지되었다. 이와 함께 성 일데폰소 경배는 톨레도의 기독교 재정복을 위한 것으로, 관련 전설과 유물들이 경배의 중심이 되었다. 톨레도의 대표 화가 엘 그레코는 〈십자가의 그리스도 *Christ on the Cross*〉와 〈톨레도의 풍경 *View of Toledo*〉에서 톨레도의 종교적 상징들을 묘사하여 톨레도의 중요성을 강조한 바 있다.[10] 다음 장에서는 톨레도의 가톨릭 수호의 상징적 인물들인 성모와 성 일데폰소가 중요하게 다뤄진 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉에 담긴 의미를 구체적으로 분석하고자 한다.

3. 〈성 일데폰소 제단화〉의 도상학적 특징

3.1. 성 일데폰소 도상의 의미와 전통

〈성 일데폰소 제단화〉에서 성 일데폰소는 성모가 하사한 제의에 입을 맞추고 있다(도 2). 제의는 발현이 적힌 초창기 문헌에서, 성모가 그리스도의 금고에서 가져온 작은 선물이라고 불특정하게 표현된다. 이후에는 성직자가 미사를 집전할 때 입는 제의라는 구체적인 묘사가 등장한다.[11] 제의는 미사를 행할 때 사

10) 엘 그레코는 〈십자가의 그리스도〉에 골고다 언덕과 예루살렘이 그려져야 할 자리에 톨레도를 넣어 종교적 역할을 강조했고 〈톨레도의 풍경〉에는 톨레도 가장 높은 언덕에 대성당을 묘사하여 종교적으로나 세속적으로 유서 깊은 톨레도를 상징한다. 최경화, 「엘 그레코(1541-1614) 종교화의 반종교개혁적 도상 연구」, 66.



(도 2) 도 1 세부 (성 일데폰소)

제가 입는 일체의 복장이며 카리타스(Caritas)를 의미한다. 카리타스는 인간에 대한 신의 사랑이자 신자가 행해야 할 덕을 의미한다. 제의를 하사받는 행위는 일평생 동정녀를 주장한 성 일데폰소가 성모에게 신심을 인정받는 것이다.[12]

성 일데폰소의 성모 비전을 다룬 필사본은 많았지만 대표적인 필사본은 『파르마 일데폰소 *Parma Ildefonsus*』이다. 『파르마 일데폰소』에서 발전된 가장 대표적인 필사본은 『복되신 동정마리아 *De Virginitate Beatae Mariae,* 통칭 MS 21546』이며 제의가 등장한 초기 작품이다(도 3). 13세기 초 마드리드의 중앙도서관에서 발견된 이 필사본은 추기경의 전례용 관인 미트라(Mitre)와 복식을 통해 대주교의 직위를 확인할 수 있다.

FIGURE 7. *Ildefonsus Receiving a Chasuble from the Virgin. De Virginitate Beatae Mariae, early 13th century. 12.8 x 12 cm. Madrid, Biblioteca National, MS 21546, fol. 8ro. Formerly Madrid, Colección Lázaro Galdiano (photo: Biblioteca National).*

(도 3) 작자 미상, 〈무릎을 꿇고 있는 일데폰소〉, 13세기, 마드리드, 마드리드 중앙도서관, MS 21546, fol 7v

(도 4) 작자 미상, 〈제의복을 받는 성 일데폰소〉, 15세기 말 추정, 템페라, 66.04×68.58㎝, 몬타나, 몬타나주립대학교

(도 5) 산체스 코탄, 〈제의복을 받는 성 일데폰소〉, 1600년경, 캔버스에 유채, 156×118㎝, 마드리드, 프라도 미술관

15세기 작품은 필사본 도상에서 봤던 미트라는 존재하지 않지만, 여전히 실내에서 무릎을 꿇고 화려한 복식으로 제의를 받는 성 일데폰소의 모습은 유사한 점을 확인할 수 있다(도 4). 16세기는 성직자 지팡이인 주교

11) 가너(Garner)에 의하면, 성 일데폰소의 이전 성모 비전에서는 '성모가 성 일데폰소에게 "내 아들의 금고에서 가져온 작은 선물"을 주었다.'고 명시되어 있다. 이후 성인의 비전은 재정비되었고 이야기에서 성모의 작은 선물은 성직자가 미사를 집전할 때 입는 옷인 제의복(chasulous)으로 구체적으로 묘사되었다. Nikolyn Garner(2018), "*The Presentation of the Chasuble to San Ildefonso: an Exploration of its Origin, University of Montana*", 4-5.

12) 제의는 기독교의 자선과 보호를 상징하고 자선은 가톨릭에서 지켜야 하는 미덕이자 필수 덕목이다. 특히 제의는 카리타스를 의미하는데 인간에 대한 신의 사랑 그 자체를 의미한다. 채리티(charity)는 현대에 궁핍자를 위한 자선행위라는 의미로 이용되는 경우가 많은데, 카리타스는 본래 신과 모든 인간을 포함하는 넓은 우애를 의미한다. George Ferguson(1977), *Signs & Symbols in Christian Art,* 157.

장(Crozier)과 미트라가 같이 놓여 있는 점이 확인되며 대주교의 정복을 묘사으로써 성 일데폰소의 명성을 확인하려는 것으로 추측된다(도 5). 이는 성 일데폰소의 성모 비전 이야기 중 '미사를 드리는 도중에 성모가 등장했다'는 내용에 집중하는 것이고, 작품의 실내 구조까지 묘사한 이유를 파악할 수 있다.

루벤스가 묘사한 성 일데폰소는 여타 다른 화가들이 대주교의 정복을 묘사한 것에 비해 무채색의 수도사 복장이 묘사된 것을 확인할 수 있다. 성 일데폰소는 베네딕트 수도회(Benedictine Order) 수도원장으로 알려져 있지만, 성모 발현을 목격한 시기는 베네딕트 수도회 시기와 맞지 않는다. 루벤스가 묘사한 도미니코 수도회의 복장은 엘 그레코가 먼저 묘사한 것과 일치하며, 엘 그레코는 묵주 기도를 확립하고 성모송을 설교 방식에 접목하여 성모 경배를 활성화한 일데폰소를 도미니코 수도회의 복장으로 묘사했다. 루벤스가 묘사한 성 일데폰소의 무릎 옆는 대주교의 모자인 갈레로가 놓여 있다(도 6). 갈레로는 성 예로니모가 묘사된 작품 곳곳에서 발견되는데 이는 성 예로니모의 이미지를 연상시키고자 의도한 것이다. 성 예로니모와 일데폰소는 이단에 맞서 반론을 적극 주장한 공통점을 가지고 있으며, 두 인물은 성모의 동정성에 관한 책을 집필한 인물이라는 공통점이 있기 때문에 루벤스는 성 일데폰소를 수도사 복장으로 나타낸 것이다.

(도 7)도 1의 세부 (두건을 쓴 성녀)

(도 8) 피터 파울 루벤스, 〈무덤 앞의 성녀들〉, 1611-1614년, 패널에 유채, 87.6×107.3㎝, 캘리포니아, 노턴 사이먼 미술관

(도 6) 도 1 세부 (갈레로)

3.2. 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉 도상 분석

17세기 『성인전 *Acta Sanctorum*』(1643)은 성모 발현에 대해 익명의 성녀들이 성모, 빛과 함께 사라졌다는 내용을 담고 있다. 학자들은 익명의 성녀를 함축적으로 표현한 의인상이라고 해석했다.[13] 성모 오른편에서 베일을 손에 움켜쥔 왼편의 여인은 푸디치티아(Pudicitia)이다(도 7).[14] 〈성 일데폰화〉에서 성녀 중 전신으로 묘사된 푸디치티아는 루벤스가 제작한 〈무덤 앞의 성녀들 *The Holy Women at the Sepulchre*〉(1611)에서 보라색 망토를 두른 인물과 유사하다(도 8).[15] 막달레나는 회개한 인물이며 예수를 믿고 따르는 순결한 삶을 살았던 성인으로 알려졌다. 추측하자면, 루벤스는 그리스도에게 죄를 용서받은 후 신심을 다하여 살았던 막달레나와 푸디치티아 자세를 결합하여 표현했다. 그러므로 성모의 오른편에 서 있는 여인이 푸디치티아 자세를 한 순결의 의인상이라고 볼 수 있다.

(도 9) 도 1의 세부 (화관을 쓴 성녀)

푸디치티아 의인상 앞에 하얀 드레스를 입은 인물은 동정성의 의인화이다(도 9). 정신적 순결함과는 달리 동정성(Virginity)은 육체적인 순결의 의미를 지닌다. 여인의 복식 색상은 기쁨과 승리의 예식용 색상인 흰색이며, 흰색은 성모의 축제에서 사용되는 색이었다.[16] 금색 역시 대부분의 엄숙한 축일에 사용되어 흰색과 상징적인 의미가 동일하다.[17] 복식의 색이 의미하는 바는 성모와 연관된 성모대축

13) Julius S. Held(1989), "The Holy Women at Christs Sepulchre by Rubens," *Notes in the History of Art*, 72. ; Van Whye, "Death and immortality," 229.

14) 순결은 정결(貞潔), 정절(貞節), 절덕(節德)으로 불리기도 한다. 기독교에서는 순결과 금욕, 종교 생활에서의 지켜야 할 덕목이다. 독신자의 순결을 지칭하는 용어는 성적 쾌락의 조절 또는 배제. 정결은 온갖 부정한 생각과 행동을 자제하는 것에 요체가 있다. 그러므로 기도와 하느님께 대한 사랑의 실천을 쌓지 않으면 이 덕에 이를 수 없다. John Philip O'Neill(1985), *Liechtenstein: The Princely Collections* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 317.

15) 루벤스는 아기 천사도 고대 로마신화를 모방하여 제작했다. 루벤스는 이탈리아에서 유학했었고 그 당시 고대 조각상들을 보고 습작하여 자신의 작품에 적용한 것으로 보인다. O'Neill, 앞의 책, 316-318.

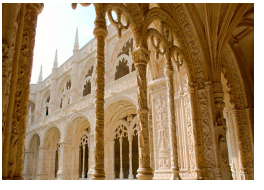
16) Van Whye, "Death and immortality," 229.

17) 흰색은 성탄절, 부활절, 동정녀 마리아 축일, 성모 축일에 사용되는 색이며 기쁨, 환희, 축하, 부활, 승리, 순결, 순수를 의미하는 색이다. 손수연(2001), 「페테르 파울 루

일, 축일 및 전례 의식에 사용되기 때문에 성모를 상징하는 색이며 동정성을 대표하는 색이라고 볼 수 있다. 성모의 꽃 장미, 성모를 상징하는 흰색으로 묘사된 동정의 의인화는 성 일데폰소의 동정론과 연관되어 신심을 다하는 일데폰소를 상징한다고 볼 수 있다.

(도 10) 도 1의 세부 (종려나무를 든 성녀)

성녀들이 유일하게 들고 있는 종려나무는 이교도에 대한 기독교의 승리를 나타내는 것으로, 순교한 성인에게서 주로 발견되었다(도 10). 이는 가톨릭교에서 이교도에 대한 승리를 암시하기 때문에 성인을 묘사한 작품에서 빈번하게 나타났다.[18] 루벤스는 엘 그레코에게서 영향을 받아 성 일데폰소를 수도사의 복장으로 신성하게 묘사했다. 먼저 수도사의 복장으로 묘사했던 엘 그레코는 당대 학자들과 함께 이교도들과 싸워서 이겼던 성 일데폰소를 추대했었다. 종려나무와 성녀들은 이교도들에게 맞서 성모의 동정성을 주장한 일데폰소의 승리와 신심을 나타낸다고 볼 수 있다.



(도 11) 플라테레스크 양식(기둥)

(도 12) 도 1의 세부 (왼쪽 날개)

성모의 배경에는 건축양식이 두드러지게 묘사되었다. 〈성 일데폰소 제단화〉 배경의 주두는 이오니아 양식과 코린트 양식이 혼합된 콤포짓 주두(Composite order)로 플라테레스크 양식(Plateresque style)으로 추측된다(도 11). 플라테레스크는 스페인만의 특징인 아랍권의 사라센 양식(Saracen)이 혼합되어, 톨레도에서부터 구축되어 온 스페인만의 독자적인 건축형태이다. 루벤스는 가톨릭 종교를 유지해온 톨레도의 중요성을 강조하고자 건축물에 지역적 특징을 반영한 것으로 보인다. 성 일데폰소는 톨레도의 수호성인이자 상징적 인물로 성모의 뒷배경에 건축적 요소를 담아 스페인의 영향력을 강조한 것으

벤스의 십자가에서 내려진 그리스도 제단화와 종교개혁」, (석사학위논문, 홍익대학교, 29.

18) Ferguson, *Signs & Symbols*, 36.

로 파악된다.

날개 패널에는 좌우로 알베르트 대공과 주문자 이사벨라 대공비가 있다. 왼쪽 패널에는 알베르트 대공이 그의 수호성인 성 알베르트(Albert of Louvain)와 등장한다(도 12). 알베르트의 복식은 갑옷으로 묘사되어 있는데, 이는 달궈지고 두들김을 받아 다듬어지는 과정을 통해 완성되는 물성과 연결되어 군주를 상징한다. 그의 손에는 소성무일도서(Officium Beatae Mariae Virginis)가 들려있는데 알베르트 대공이 직접 제작을 의뢰한 기록이 있으므로, 경배에 몰두하는 삶을 위해 제작한 것으로 추측된다.[19] 성 알베르트는 갈레로를 착용한 모습이며 이는 성 예로니모와의 연결점이다. 순결하며 이단들로부터 가톨릭을 지켜낸 성 예로니모와 성 알베르트의 연결점은 갈레로로 다시 한번 확인된다.

이사벨라 대공비는 로자리(Rosary)를 들고 있다(도 13). 로자리는 장미화관을 함의하는데 대공비 수호성인 헝가리의 엘리자베스도 장미화관을 들고 있다. 중앙 패널의 아기 천사, 흰 드레스를 입은 의인화된 여인도 장미화관을 쓰고 있다.[20] 이는 성모와의 연결점이며 도미니코 수도회 복장을 한 일데폰소를 강조한다고 생각된다.

(도 14) 피터 파울 루벤스, 〈사과나무 아래 성 가족〉 (외부 패널), 1630-1632년, 패널에 유채, 353×233㎝, 빈, 빈 미술사 박물관

〈성 일데폰소 제단화〉의 닫힌 면은 성 일데폰소의 성모 비전 사건을 다룬 내부 패널과는 다르게 성가족(Holy Family)이 묘사되었다(도 14). 성 가족은 성모와 아기 예수, 성 요셉을 포함한다. 성가족의 주제는 14세기부터 성가족의 만남 이야기를 엘리사벳과 요한의 '방문'으로 각색되어 구전으로 이어져 왔다. '방문'은 성모 일생을 묘사한 7고(苦) 7락(樂)에 해당하는 주제이며 엘리사

19) 알베르트 대공의 경우 손에 들고 있는 것이 소성무일도로 알려져 본고에서도 소성무일도로 명시한다. 성무일도서(Breviary)는 제2차 바티칸 공의회 이후 시간 전례(Liturgy of the Hours)라는 명칭으로 변화했다. 교회의 공적인 공식 기도이며 찬미가, 시편, 영성 독서와 성서 독서 그리고 기도를 포함한다. 공식 기도는 하루를 성화(聖化)해야 하기 때문에 우리가 일상적으로 겪는 시간의 순서에 따라 기도를 바치도록 했다. 랑, 『전례사전』, 274-276.

20) 반 예는 장미, 장미 화관과 로자리의 연관성을 발견했고 흰 드레스를 입은 여성의 화관, 성모에게 던져진 장미, 대공비의 로자리, 성 엘리자베스의 장미 화관 전체가 모두 성모와의 연결성을 보여 주어 동정녀를 말한다고 주장한다. Van Whye, "Death and Immortality," 232.

벳과 함께 성모가 등장하는 유일한 내용이다.[21] 성모와 연관된 중요한 사건에 속하는 '방문'은 신도들을 위한 작은 기도서인 『성모 마리아의 시도서 *The Book of Hours of the Blessed Virgin Mary*』에 나오는 대표적인 장면이다.[22] 이는 방문의 주제를 외부 패널에 묘사하여 평소 예배 이외에 닫혀있는 패널을 강조하고 일상생활에 신심을 다하길 바라는 주문자의 염원이 들어간 것으로 추측된다.

4. 주문자 이사벨라 대공비와 〈성 일데폰소 제단화〉

반 예는 알브레히트 대공이 저지대 국가에서 성 일데폰소 형제회를 설립한 이유를 정치적인 목적으로 분석했다. 형제회는 플랑드르, 이탈리아, 스페인, 프랑슈콩테 출신 인물들로 구성되어 매해 각 지역 출신을 선출하고 고관으로 임명했다. 형제회는 지방의 민심을 포용하고, 정치적·종교적 축제를 관리하며, 대공부부의 중요한 도구가 되었다. 형제회는 성인 축일을 위한 모금, 가난한 소녀들에게 지참금 제공, 사자를 위한 미사 등의 행사를 주관했다. 대공부부는 무염시태 축제일을 공개적으로 기념하며 형제회의 중요성을 높였다. 형제회는 궁정인들 사이에서 모금을 진행하고, 그 수입을 군주가 지정하는 축제에 지원했다. 회칙은 회원들과 합스부르크 왕가의 종교적·정신적 합의를 강화하기 위한 것이었다. 형제회 예배당은 생 자크 교회에 위치했고, 이는 궁정인들과 시민들이 자주 모이는 장소였다. 지리적 요건으로 인해 생 자크 교회는 하인, 교육자, 외국 상인이 왕래하는 곳이 되었으며, 모든 성례와 업무가 집행되었다. 알브레히트 사망 후, 생 자크 교회는 공식 교구 교회로 인정받았고, 형제회의 역할은 더 중요해졌다.[23] 그러나 이사벨라 대공비 사망 후 형제회는 해체되었다.[24] 〈성 일데폰소 제단화〉는 교회와 국가 사이의 소유권 분쟁을 겪었으며, 결국 1776년 오스트리

21) Bisanz, *Encyclopedia of Comparative Iconography,* 927.
22) 앞의 책, 927.
23) 이사회의 지위는 판사, 세공사, 주방장, 보안관, 검찰관으로 구성되었고 특히 1629년에는 페르난드 단델롯, 장 드 몸포르 등이 임명되었다. Van Whye, "Death and Immortality", 252.
24) Van Whye(2004), "Court and Convent: The Infanta Isabella and Her Franciscan Confessor Andres de Soto," *The Sixteenth Century Journal,* 35, 411.

아의 마리아 테레지아에게 판매되었다.[25]

알브레히트 대공과 이사벨라 대공비는 1599년 결혼 후 플랑드르로 이주하여 저지대 국가를 통치하였다. 스페인 국왕 펠리페 2세는 저지대 국가의 통합을 위해 대공 부부를 총독으로 임명했으며, 네덜란드의 독립과 지역 소요를 막고자 했다. 펠리페 2세는 대공 부부에게 자녀를 낳아 합스부르크-네덜란드 라인을 구축하라는 명령을 내렸다. 그러나 알브레히트의 사망과 스페인과 네덜란드의 12년 휴전 종료로 이사벨라 대공비는 분쟁을 통합하려 했고, 루벤스를 외교관으로 임명하여 외교 업무를 맡겼다. 1621년, 스페인은 펠리페 4세의 치하로 들어갔고, 이사벨라의 권한은 크게 축소되었다.[26] 이사벨라 대공비는 알브레히트의 사망 후 성 클라라 수도회에 입회하며 수도승의 복장을 입고 생활했다. 그녀는 스페인과의 연결을 강조하기 위해 〈성 일데폰소 제단화〉를 주문해 신심과 스페인과의 정서적 결합을 시도했다. 또한 알브레히트의 사망 후 화려하게 거행된 국장은 대공 부부의 지위를 시민들에게 확인시키기 위한 의도로 보인다. 현실은 그녀의 염원과 정반대로 진행되었다. 이사벨라의 건강이 악화되자, 펠리페 4세는 그녀의 조카 페르디난드를 브뤼셀로 보내 공동 통치하게 했다. 이사벨라는 점차 저지대 국가에서의 영향력을 잃고 수도사의 삶을 살다가 사망했다.[27]

이러한 시대적 배경에서 주문된 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉는 톨레도의 수호성인인 성 일데폰소를 묘사하여 대공비의 혈통을 강조하고, 대공비의 정치적 입지를 강화하는 데 기여했다. 제단화는 닫혔을 때 시민들의 명상을 유도하고, 열린 면은 수호성인과 대공 부부의 모습을 통해 존경심을 이끌어냈다. 남편의 사망 후 저지대국가를 이끌어야 했던 이사벨라 대공비는 제단화를 통해 자신의 정치적 입지를 내세운 것으로 여겨진다.

5. 결론

25) Hugh A. Bayne(1921), *Belgian claims to the Triptych of Saint Ildephonse and the Treasure of the Order of the Golden Fleece*, 2-19.

26) Kristin Lohse Belkin(1998), *Rubens*, 67-136.

27) Van Whye(2004), "Court and Convent," *The Sixteenth Century Journal*, 35, 411-442.

지금까지 〈성 일데폰소 제단화〉에 나타난 성 일데폰소의 상징적 의미와 저지대 국가에 위치한 제단화의 종교적, 정치적 함의에 대해 살펴보았다. 루벤스의 〈성 일데폰소 제단화〉는 생 자크 교회 예배당에 설치된 제단화로, 성 일데폰소가 수도사 복식을 입은 채로 제의에 입을 맞추는 내용을 포함한다. 본 논문은 성인이 수도복을 입고 있는 특징을 통해 성 일데폰소의 의미를 추측하고, 더 나아가 주문자 이사벨라 대공비와 성 일데폰소 형제회와의 관계를 분석하고자 했다. 성 일데폰소는 톨레도의 대표 성인이고 지역의 대주교를 역임했다. 톨레도는 종교적으로 가톨릭을 꾸준히 고수해 온 지역이고 성모 경배에 관한 신심도 깊은 지역이다. 로마에서 전파된 가톨릭은 이슬람 침입 시기에도 톨레도에서 공경되었던 성모는 특별한 상징물이 따로 필요 없었기에 종교가 자주 바뀌는 도시에 적합한 후원 성인이었다.

〈성 일데폰소 제단화〉로 루벤스는 성 일데폰소의 복장을 수도복으로 표현하면서 정숙함(Chastity)과 성모에 대한 공경심을 표현한 것으로 해석된다. 수도복은 도미니코 수도회를 연상시키며 그의 자세에서도 신심이 느껴지도록 하였다. 또한, 갈레로 모자가 상징하는 성 예로니모 성인의 미덕은 이단에게서 승리를 이끈 성 일데폰소의 업적을 상기시킨다. 특히나 주문자 이사벨라 대공비가 남편의 사망 후, 바로 수도회에 입회하여 수도사 복장으로 의복을 변화시켰기에, 주문자 이사벨라 대공비가 복장의 변화를 통해 정치적 의도를 암시하였다고 판단된다. 성 일데폰소는 동시대의 사회적 상황과 신학, 탁발 수도회와 관련되어 다양한 동시대적 특성이 담겨 있으며, 이런 점은 주문자 이사벨라 대공비의 정치적 의도와 복장의 변화와 연관이 있다는 사실을 보여주기 위한 목적을 지니고 있다고 판단된다. 루벤스는 성모를 둘러싼 성녀들에 상징물을 통해 정체성을 표시하지 않고, 색상, 복장, 자세로 순결 및 성모 공경을 상징하고 있다. 이는 성모 공경 신심의 핵심인 성모 동정을 일평생 주장해 왔던 성 일데폰소와의 연결점이다.

〈성 일데폰소 제단화〉의 주요 수용자는 성 일데폰소 형제회의 회원들과 궁정을 오가는 시민들로 추측된다. 당대 대성당이 따로 있었으나 지리적 이점으로 시민들이 더 친근하게 방문했던 곳은 생 자크 성당이었다. 형제회는 생 자크 성당 안에 경당을 마련했었고 〈성 일데폰소 제단화〉는 그 안에 설치되었다. 시민들의 방문과 형제회 임원들의 방문이 있었으므로 제단화는 그들에게 전시되어 정치적 메시지를 전달한 것으로 보인다.

결과적으로 〈성 일데폰소 제단화〉는 알브레히트와 이사벨라 대공비의 거취에 대한 내용이 집약된 작품으로 해석된다. 외부 패널에는 사과나무를 중심으로 모여있는 성가족을 '방문'이라는 주제로 재구성하여, 원죄와 구원의 문제를 포함할 뿐 아니라 성모교리를 강조하는 내용까지 내포하는 것으로 판단된다. 내부 패널에서는 오랫동안 성모 공경 사상을 수호해 온 톨레도의 성인, 성 일데폰소를 통해, 그의 신실한 삶과 이단로부터의 승리의 서사를 담았다. 그리고, 성모 동정론을 주장한 그의 신심을 양쪽 패널의 대공과 대공비의 초상화와 연결했다. 이러한 시도는 성 일데폰소 제단화가 사망한 대공을 기념할 뿐 아니라, 주문자 이사벨라 대공비의 신심과 정치적 입지를 강조하기 위한 대공비의 의도에 부합한 작품임을 증명한다고 볼 수 있다.

참고문헌

손수연(2001),「피터 파울 루벤스의 십자가에서 내려진 그리스도 제단화와 종교개혁」, 석사학위논문. 홍익대학교.

주비언 피터 랑(2005),『전례사전』, 박영식 역, 가톨릭출판사.

최경화(2004),「엘 그레코(1541-1614) 종교화의 반종교개혁적 도상 연구」. 석사학위논문. 이화여자대학교.

Bayne, Hugh A(1998), *Belgian claims to the Triptych of Saint Ildephonse and the Treasure of the Order of the Golden Fleece*, Paris.

Belkin, Kristin Lohse(1998). *Rubens,* Austria: Phaidon.

Bisanz, Rudolf M.(2014), "Kiss/Kissing." *In Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art,* Vol. 1, ed. Helene E. Roberts, London: Routledge, 470-473.

Ferguson, George(1977), *Signs & Symbols in Christian Art,* London: Oxford University Press.

Freedberg, David(1995), *Peter Paul Rubens, Oil Paintings and Oil Sketches.* New York: Gagosian gallery.

Garner, Nikolyn(2018), "The Presentation of the Chasuble to San Ildefonso: an Exploration of its Origin." Ph.D Diss, University of Montana.

Held, Julius S.(1974), "Some Rubens Drawings: Unknown or Neglected." *Master Drawings,* 12(3), 249-326.

Healy, Fiona(2018), "Invention and Transformation: The Holy Family under the Apple Tree and Other Paintings of the Holy Family." In Rubens, *The Power of Transformation*, ed. Weppelmann Stefan, 87-93. Wien: Hirmer.

Held, Julius S(1989), "The Holy Women At Christ Sepulchre By Rubens.", *Source: Notes in the History of Art* 8(4), 66-76.

Jameson, Anna Brownell(1872), *Legends of the Monastic Orders as Represented in the Fine Arts: Forming the Second Series of Sacred and Legendary Art.* London: Longmans, Green, and Company.

M.C. Díaz y Díaz(1980), *Literary Aspects of the Visigothic Liturgy,* trans. Robert Richman. USA: Oxford University Press.

Nickson, Tom(2015), *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile*. University Park, Pensylvannia: The Pennsylvania University Press.

O'Neill, John Philip(1985), *Liechtenstein, the Princely Collections*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Van Wyhe, Cordula(2004), "Court and Convent: The Infanta Isabella and Her Franciscan Confessor Andrés de Soto." *The Sixteenth Century Journal* 35(2), 411-445.

_____(2009), "Death and immortality in Rubens' Ildefonso altarpiece." *Daphnis* 38(1), 217-276.

Varshavskaya, Maria(2003), *Peter Paul Rubens: the pride of life*. London: Sirrocco.

김문정
서울시 마포구 성미산로 173, 사월스페이스
dalggom2@naver.com

논문접수일 : 2024년 04월 25일
심사완료일 : 2024년 05월 15일
게재확정일 : 2024년 05월 25일

한국바로크학회 정관

2011년 4월 9일 제정

제1장 총칙

제1조 (명칭 및 본부)

1. 본회는 한국바로크학회라 칭하며, 영어 명칭은 The Korean Association of Baroque Studies로 한다.
2. 본 학회 본부는 회장의 재직 기관에 둔다.

제2조 (목적)

한국바로크학회는 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 수학, 물리학 등 자연과학의 제 분야를 가로지르며 바로크 미학을 심도 있게 연구하고 주체적으로 수용함으로써 그것의 현재적 의미를 천착하고 궁극적으로는 21세기의 미학적 지평을 확대하는데 기여하고자 한다. 이를 위하여 학회는 회원들의 연구 및 학술 활동을 장려하고, 국내외 관련 연구자 및 기관과의 유대와 교류를 강화하는 것을 그 목적으로 한다.

제3조 (사업)

본 회의 목적을 달성키 위하여 다음과 같은 사업을 펼친다. 본 사업의 기획과 집행은 이사회의 소관으로 한다.

1. 학술 활동
   가. 정기학술발표회를 매년 6월과 11월에 개최하며, 필요하면 이사회의 의결에 따라 변경할 수 있다.
   나. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 워크숍 또는 세미나를 개최한다.
   다. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 문화행사와 강연회를 개최 또는 후원한다.
2. 출판 및 정보 관련 사업
   가. 학회 학술지 '바로크연구(The Baroque Studies)'를 발행하여 배포한다.
   나. 학회 소식지를 정기적으로 간행하고 배포한다.

다. 연구발표회나 강연회 등 학술 교류에 따른 자료를 간행하고 배포한다.

3. 국제교류를 위한 사업
   가. 국제 행사를 유치, 지원한다.
   나. 기타 국가에서 시행하는 사업에 협력한다.
   다. 한국의 학술 및 문화 정보의 해외 보급에 앞장선다.
4. 기타 본 회의 목적에 부합되는 사업

제2장 회원

제4조 (회원의 종류)

1. 본 학회의 회원은 개인회원과 기관회원의 두 종류로 구분한다.
   가. 개인회원은 정회원, 준회원, 그리고 특별회원으로 구분된다.
   나. 평생회비를 납부한 회원은 평생회원이 된다.
2. 정회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 사람 또는 기관으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
3. 준회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 학사 및 석사과정의 학생으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
4. 특별회원이란 연구, 교육, 문화교류 면에서 뚜렷한 업적을 세운 사람이나, 본 회에 재정적으로 기여한 사람 혹은 기관을 말한다.

제5조 (회원 가입)

본 회의 가입 절차는 다음과 같다.

1. 정회원과 준회원의 가입은 본인의 입회원서 제출 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 이루어진다.
2. 특별회원은 본 회의 이사 3인 이상 또는 정회원 10인 이상의 연명 추천을 받아 입회 원서를 제출한 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 회장이 선임한다.

제6조 (회원의 권리와 의무)

회원의 권리와 의무는 다음과 같다.

1. 본회 회원은 본회가 주최 또는 주관하는 총회, 학술발표회, 심포지엄, 각종 문화행사 등에 참가하여 발표와 토론을 할 수 있다.
2. 모든 회원은 본 학회의 학술지에 투고·게재하고, 본 학회의 학술지와 기

타 간행물들을 배포 받을 수 있다.

3. 정회원은 총회에서 학회사업에 대한 의결권을 가지며, 임원에 대한 선거권과 피선거권을 갖는다.

제7조 (회원 자격 제한 및 회복)

회원 자격의 제한 및 회복 요건은 다음과 같다.

1. 연회비 미납 회원은 회비 미납 당해 연도에 한해 본 정관에 정한 제반 권리를 행사하지 못한다.
2. 특별한 사유 없이 연속 3회 이상 회비를 납부하지 않은 경우에는 회원 자격이 취소된다.
3. 회원으로서의 품위를 잃거나 본회의 명예에 해를 끼친 경우, 이사회의 결정에 따라 제명 처분할 수 있다.
4. 제2항에 의해 자격이 취소된 경우는 연체회비 납부와 동시에, 제3항에 의해 제명된 경우는 이사회의 사면 결정과 회장의 승인을 거쳐서 회원으로서의 자격이 회복된다.

제 3 장. 총회 및 이사회

제8조 (총회의 소집)

1. 총회는 정기 총회와 임시 총회로 나눈다. 정기총회는 매년 11월에 소집하고, 임시 총회는 회장이나 회장 직무 대리, 재적 이사가 필요한 때에 소집할 수 있다.
2. 총회의 의장은 회장 또는 회장 직무대리가 맡는다.
3. 회장은 회의 안건을 명기하여 총회 개최 10일 전까지 각 회원에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
4. 회장은 다음 각 항에 해당하는 소집 요구가 있을 때에는 그 소집 요구일로부터 7일 이내에 이 사실을 각 회원에 통지하여 총회를 소집하여야 한다.
   가. 재적 이사 과반수가 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때
   나. 감사가 직무 수행 중 발견한 중대한 잘못을 시정하기 위하여 소집을 요구할 때
   다. 회원 과반수이상이 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때

5. 총회 소집권자가 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 총회 소집이 불가능할 때는 재적 이사 2/3 이상 또는 정회원 2/3 이상의 찬성으로 소집될 수 있다.
6. 전 항에 의한 총회는 출석한 이사 가운데 최 연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제9조 (총회 의결 정족수)

1. 총회는 출석 회원으로 개회한다.
2. 총회의 의결은 출석회원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 총회에 출석하지 못하는 회원은 그 의결권을 의장 또는 다른 회원에게 위임할 수 있다. 다만 위임장을 위임받은 다른 회원은 그 위임장을 의장에게 제출하여야 한다.

제10조 (총회의 기능)

총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 제정 및 개정
2. 회장 및 감사의 선출
3. 예산 및 결산의 심의와 승인
4. 이사회의 업무 보고 접수 및 사업 계획 승인
5. 기타 관례에 따라 총회에 속하는 사항

제11조 (이사회의 소집)

1. 이사회는 회장 또는 회장 직무 대리가 소집하며 그 의장이 된다.
2. 이사회를 소집하고자 할 때는 적어도 회의 개최 10일 이전에 그 안건과 목적을 명시하여 각 이사에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
3. 이사회는 전 항의 통지 사항에 한하여 의결할 수 있다. 다만 출석 이사 3분의 2 이상의 찬성이 있을 때에는 미리 통지 되지 못한 사항도 부의하여 의결할 수 있다.
4. 회장은 경미한 내용의 부의 사항에 대하여는 서면 회의로 이사회의 결의를 대신할 수 있다.

제12조 (이사회 소집의 특례)

1. 회장은 다음 각 항에 따라 소집을 요구하면 10일 이내에 이사회를 소집

하여야 한다.

가. 재적이사 과반수가 회의의 목적을 명시하여 소집을 요구할 때

나. 감사가 직무수행의 필요에 따라 소집을 요구할 때

2. 이사회의 소집권자에게 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 이사회 소집이 불가능할 때는 재적이사 3분의 2 이상의 찬성으로 소집할 수 있다.
3. 전 항에 의한 이사회는 출석 이사 가운데 최연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제13조 (이사회의 의결 정족수)

1. 이사회는 각각 재적 이사 과반수의 출석으로 개회한다.
2. 이사회의 의결은 회칙에 규정된 바를 제외하고는 각각 출석 인원 과반수로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 편집위원회 및 그 밖의 위원회의 위원은 이사회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.

제14조 (이사회의 기능)

이사회는 과반수의 출석으로 개최하며, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 이사회의 심의, 의결 사항은 다음과 같다.

1. 회계 연도의 사업 계획
2. 총회에 부의할 예산 및 결산
3. 회원에 대한 징계와 포상
4. 총회에서 위임받은 사항
5. 학회의 장기 발전 계획 및 회계 연도의 사업 계획 수립
6. 예산 편성 및 결산서 작성 등 예산에 관한 심의와 의결
7. 학회 정관과 편집위원회 규정 등 제반 규정에 대한 심의와 의결
8. 편집위원장 추천에 관한 사항
9. 정회원 및 준회원의 가입에 관한 사항
10. 특별회원의 승인에 관한 사항
11. 그 밖의 학회 활동과 관련된 중요한 사항

제4장. 임원

제16조 (임원의 종류와 정원)

1. 본 학회의 임원은 회장 1인과 부회장 2인, 편집위원장 1인, 감사 1인 및

총무이사 · 재정이사 · 학술이사 · 출판이사 · 홍보이사 등의 이사로 구성된다.

2. 본 학회에는 10명 이내의 이사를 둔다.

제17조 (임원의 선임)

1. 회장은 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출하되, 출석회원 과반수의 찬성 또는 득표로 선출한다. 이 경우 투표 방식은 거수 또는 무기명으로 한다.
2. 임기가 만료된 회장은 자동으로 본 회의 고문이 된다.
3. 부회장 2인은 회장이 선임한다.
4. 편집위원장은 이사회에서 추천하여 회장이 임명한다.
5. 회장은 자문위원 등 별도의 위원을 선임할 수 있다.
6. 감사는 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출한다.

제18조 (임원의 직무)

1. 회장은 본 학회의 제반 업무를 총괄하며, 다음과 같은 권한을 갖는다.
   가. 대내외적으로 본 회를 대표하며, 학회 업무를 통괄한다.
   나. 총회를 소집하고 그 의장이 된다.
   다. 이사회를 소집하고 그 의장이 된다.
   라. 이사회 및 각종 위원회를 구성·운영하고, 필요한 경우 임시 부서를 조직, 운영할 수 있다.
   마. 기타 관례에 따라 회장의 고유 권한과 업무에 속하는 사항을 처리한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하고 회장의 유고 시에 그 직무를 대행한다. 부회장 2인 중 1인은 편집, 출판 및 기타 학회 평가와 관련된 업무를 맡고, 나머지 1인은 학술대회 개최 및 기타 학회 운영에 관한 업무를 맡는다.
3. 이사는 이사회에 출석하여 학회의 주요 업무에 관한 사항을 의결한다.
4. 본 회의 이사는 10명 내외로 구성되며, 각 이사는 아래에 정하는 바 각 소관 업무와 총회 및 이사회에서 위임된 학회 업무를 처리한다.
   가. 총무이사는 학회의 제반 업무의 집행을 조정하고 통괄한다.
   나. 재정이사는 학회의 재정 및 회계를 관리한다.
   다. 학술이사는 국내외의 학술 및 교육 정책 기관 등에 대한 대외 협력 업무를 담당하고, 학회가 개최하는 학술대회를 계획하고 진행한다.

라. 출판이사는 학회의 출판에 관한 제반 업무를 처리한다.

마. 홍보이사는 학회의 소식지를 편집 및 제작하여 배포하고, 학회의 홈페이지 관리 등 홍보와 관련된 제반 업무를 담당한다.

제19조 (임원의 임기)

1. 모든 임원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 결원으로 인하여 이사회에서 보선된 임원의 임기는 전임자의 잔여 기간으로 한다.
3. 회장의 유고 시에는 수석부회장이, 수석부회장의 유고 시에는 차석 부회장과 총무의 순서로 그 직무를 대행한다.

제20조 (감사의 직무)

감사는 다음의 직무를 수행한다.

1. 학회의 재정 및 회계 관리의 감사
2. 이사회 및 편집위원회의 운영과 그 업무에 관한 사항의 감사
3. 감사 결과 불비한 사항에 대한 시정 요구
4. 회계 연도 말의 결산 보고서에 대한 확인(승인) 및 회계 감사 보고

제 5 장. 편집위원회

제21조 (편집위원회의 설치)

본 학회는 편집위원회를 설치하며, 의장은 편집위원회장이 맡는다.

제22조 (구성 및 임기)

1. 편집위원장은 연구 업적이 탁월하고 학회 활동에 적극적인 회원으로서 이사회의 추천을 받아 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
2. 편집위원은 각 전공별로 연구실적이 우수하고 학회활동에 적극적인 회원으로서, 편집위원장의 추천으로 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
3. 편집위원회의 업무를 원활히 하기 위하여 출판이사 중 1인을 편집간사로 선임하며, 그 임기는 2년으로 한다.
4. 편집위원장의 유고 시에는 편집위원 중에서 회장이 지명하는 위원이 그 직무를 대행한다.
5. 본 학회의 편집위원으로서 본 학회의 회원뿐만 아니라 국내의 유관 학회나 해외의 유관 학교 또는 학회에 소속한 유명 학자들을 위촉할 수 있다.

제23조 (편집위원회의 기능)

편집위원회는 다음 사항을 심의하며 이사회의 의결을 거쳐 시행한다. 단 학회 학술지 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항은 비밀로 진행하는 것을 원칙으로 하며, 따라서 그와 관련한 사항은 이사회에 보고하지 않고 처리한다.

1. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 투고 요건 검토
2. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 심사 진행 및 게재 결정
3. 학회 학술지의 편집과 출판에 관한 제반 사항
4. 학회의 학술 관련 간행물의 기획 및 출판에 관한 제반 사항
5. 국내외 학자들의 투고 관련 교류 및 정책 심의
6. 편집위원회 규정, 논문투고 요령 및 논문작성 요령 등 학술지 또는 기타 간행물의 편집 및 출판에 관한 규정의 제정 및 개정
7. 기타 편집위원회 고유의 업무

제24조 (편집위원회 관련 규정)

편집위원회와 투고 요령에 관한 세칙은 별도의 규정으로 정한다.

제 6 장. 재정 및 회계

제25조 (재원)

본 학회의 재정은 다음의 재원으로 충당한다.

1. 입회비

   모든 회원의 입회비는 1만원으로 한다.

2. 회원의 정기 회비

   가. 정회원의 정기 회비는 연 3만원으로 한다.

   나. 준회원의 정기 회비는 연 1만원으로 한다.

   다. 기관회원(정회원)의 정기 회비는 연 10만원으로 한다.

3. 평생 회비

   모든 회원의 경우 평생 회비 30만원을 납부하면 평생회원이 되며, 이 경우 정기 연회비의 납부 의무는 면제된다.

4. 특별 회비

   가. 특별 회비란 일반 회원의 비정기적 특별 회비와 특별 회원의 가입 회비를 말한다.

나. 특별 회비의 규모는 이사회에서 따로 정한다.

5. 찬조금 및 기부금

6. 외부 기관에서 지원하는 연구 조성비와 보조금 등

7. 그 밖의 수익금

제26조 (회비의 결정 및 입금)

입회비, 연회비 및 기타 회비와 관련한 모든 사항은 이사회에서 의결하며, 각 회비의 입금은 소정의 학회 구좌로 하도록 한다.

제27조 (회계 연도)

본 학회의 회계 연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제28조 (세입 세출 예산)

본 학회의 세입세출 예산은 매 회계 연도 개시 이전에 이사회가 편성, 의결하여 총회의 승인을 받는다.

제29조 (재정 결산보고)

각 회계 연도별 재정 결산보고는 재정이사가 매 11월의 정기 총회에서 행하며, 필히 감사의 확인 및 회계 감사 보고를 거쳐야 한다.

부 칙

제1조 (시행 세칙) 본 정관을 시행하기 위한 필요한 제 규칙은 이사회에서 정한다.

제2조 본 정관에 규정되지 않은 사항은 일반 관례에 따른다.

제3조 (시행 일자) 본 정관은 2011년 4월 9일에 제정되어 그 효력을 발생한다.

한국바로크학회 편집위원회 규정

2018년 3월 12일 제정
2024년 2월 26일 개정

제1장 총칙

제 1 조 본 위원회는 한국바로크학회 편집위원회라 칭한다.

제 2 조 본 위원회는 한국바로크학회 회칙 제 21조에 의거하여 학회 내에 둔다.

제2장 구성

제 3 조 편집위원회는 편집위원장 1인과 편집위원장이 위촉하는 위원들로 구성한다. 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 건축학, 수학, 물리학 등 자연과학 분야를 대표하는 위원들로 구성한다.

제 4 조 편집위원장은 상임이사회의 추천과 인준을 받아 회장이 임명한다. 그 임기는 학회 임원의 임기와 같다.

제 5 조 편집위원은 편집위원장이 학술 연구 실적이 우수한 학회 회원 중에서 추천하며 회장이 상임이사회의 인준을 받아 임명한다. 임기는 원칙적으로 학회 임원의 임기와 같으나, 업무의 연속성을 고려하여 일부 연임할 수 있다.

제 6 조 편집위원회의 국제성을 제고하고 학제 간 학술교류를 증진하기 위해, 해외 저명 학자나 유관 학회의 전문가를 제5조와 동일한 절차에 의해 편집위원에 임명할 수 있다.

제 7 조 편집위원장은 편집간사를 임명하며, 편집간사는 투고안내, 투고신청서 및 논문의 접수 등 실무를 담당한다.

제3장 활동

제 8 조 편집위원회는 학회 학술지 『바로크연구』의 체제와 발간, 횟수, 분량 등을 결정하고 논문의 투고, 심사 및 게재에 관한 기준과 규정을 정한다.

제 9 조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사위원을 선정하여 심사를 의뢰하고, 그 심사 결과를 토대로 게재여부를 정한다.

제10조 학회가 학회 학술지 이외에 학술 서적 등의 출판물을 발행하는 경우에는 편집위원회 산하에 출판위원회를 둔다.

제11조 출판위원장은 편집위원장이 상임이사회의 인준을 받아 회장이 임명하며, 출판위원장은 출판위원을 임명한다.

제12조 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항을 제외한 편집위원회의 제안 및 의결 사항은 상임이사회의 의결을 거쳐 발효된다.

제4장 회의

제13조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사 및 게재와 관련된 제반 사항의 심의를 위해 학술지 발행 시기에 맞춰 정기적으로 소집한다. 단, 학회가 기타 학술 관련 출판물을 발행할 경우에는 출판위원회를 필요에 따라 수시로 소집한다.

제14조 편집위원회는 편집위원장의 소집과 편집위원 과반수의 출석으로 이루어지며, 출석 위원 과반수의 찬성으로 의결한다.

제5장 논문심사 및 게재

제15조 편집위원회는 투고 논문이 도착하는 즉시 논문에 투고 일자를 명기하고 필자에게 접수를 확인해 준다. 단, 학회의 논문투고요령 및 논문작성양식에 따라 작성되지 않은 논문은 접수하지 않고 반송한다.

제16조 학술지 투고 논문의 심사위원 선정 및 심사 과정은 비공개로 진행한다.

제17조 편집위원회는 각 투고 논문에 대해 3인의 심사위원을 위촉하는 것을 원칙으로 한다. 단, 편집위원이 논문을 제출한 경우에는 특별한 사정이 없는 한 해당 호의 심사위원으로 선정될 수 없다.

제18조 심사위원은 학술 활동이 우수한 해당 분야의 회원 중에서 위촉한다. 단 투고논문주제에 따라 해당 전문분야의 외부 심사위원을 위촉할 수 있다.

제19조 편집위원회는 접수된 논문에 대해 심사의뢰서를 작성해, 심사대상 논문(심사용 논문), 심사서 양식 등과 함께 해당 심사위원에게 전자우편으로 발송하며, 해당 심사위원은 심사결과를 지정된 기일 내에 편집위원장에게 전자우편으로 회신한다. 이 과정에서 심사의 공정성 유지를 위해 투고자 이름과 소속 및 논문에 대한 기타 정보가 알려지지 않도록 한다.

제20조 심사위원은 심사서 양식에 명시된 6개 평가항목에 따라 의뢰받은 논문을

평가하되, 심사서 양식에는 총평과 아울러 판정의 근거와 수정 제안사항을 구체적으로 기술하도록 한다. 평가항목은 다음과 같다.

① 주제의 창의성(20점)
② 내용의 적절성(20점)
③ 전개의 논리성(20점)
④ 형식의 적절성(20점)
⑤ 활용도와 기대효과(10점)
⑥ 배경지식의 정도(10점)

단, 논문작성양식 규정에 부합하지 않는 논문은 사전에 논문양식 검토위원단에서 별도로 심의하여 접수보류나 반송을 결정하므로, 논문작성양식의 부합성에 관한 항목은 제외한다.

제21조 심사위원은 위의 위 평가항목에 따라 점수를 평가하고 심사위원 3인의 평균 점수가 90점 이상일 경우 “게재가능” 판정을, 80점 이상 90점 미만일 경우 “수정 후 게재” 판정을, 70점 이상 80점 미만일 경우 “수정 후 재심” 판정을, 70점 미만일 경우 “게재불가” 판정을 준다.

제22조 편집위원장은 심사 결과를 가지고 1주일 이내에 편집위원회를 소집하여 심사결과를 알린다. 심사결과의 판정에 관한 규정은 다음과 같다.

① 게재가능 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 90점 이상인 경우
② 수정 후 게재 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 80점 이상 90점 미만인 경우
③ 수정 후 재심 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 이상 80점 미만인 경우
④ 게재불가 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 미만인 경우

제23조 편집위원장은 회의 결과에 따라 투고자에게 원고의 수정 및 가필을 제안할 수 있으며, 최종판정 결과와 평균 점수를 서면으로 통보한다. “게재가능” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정 제안사항을 반영하여 기한 내에 최종본을 제출하면 조건 없이 게재하며, “수정 후 게재” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정제안 사항에 의거하여 논문을 수정하고 기한 내에 최종본을 제출한다. “수정 후 재심” 판정을 받은 논문 투고자는 전면 수정 후 다음 호에 투고하여 재심사를 받을 수 있다. “수정 후 재심” 판정을 2회에 걸쳐 받은 경우 그 논문은 “게재불가”로 처리된다.

"게재불가" 판정을 받은 논문은 추후 투고할 수 없다.

제6장 학술지 발행 및 논문의 관리

제24조 학술지는 1년에 2회 발행하며, 발행일은 5월 31일과 11월 30일로 한다.

제25조 '게재가'로 결정되거나 게재된 후에라도 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문이거나 무단 도용한 논문이라는 사실이 밝혀질 경우에는 편집위원회의 의결에 따라 게재를 취소하고 향후 2년간 논문 제출을 제한한다.

제26조 게재예정 증명서는 편집위원회가 게재를 확정한 논문에 한해 발급한다.

제27조 투고된 논문은 게재 여부와 상관없이 반환하지 않으며, 게재논문에 대한 저작권은 저자와 학회가 공동으로 갖는다. 따라서 게재논문 전체 혹은 부분을 재수록할 경우에는 사전에 저자와 학회의 동의를 얻어야 한다.

부칙

제1조 편집위원회가 제출한 편집위원회 규정 개정안은 상임이사회의 심의를 거치며 재적 상임이사 과반수이상의 찬성으로 의결된다.

『바로크연구』 논문투고 요령

1. 논문제출

1) 본 학술지는 매년 2회(5월 31일, 11월 30일)에 발간한다.
2) 원고모집은 매호 발행일 30일 전에 마감하는 것을 원칙으로 한다.
3) 본지의 게재대상은 바로크와 관련된 제 분야의 논문으로, 본지 이외의 간행물(온라인 포함)에 게재하였거나 게재할 계획이 없는 논문이어야 한다.
4) 동일 필자가 한 호에 한 편 이상의 논문을 초과하여 게재할 수 없다.
5) 논문 투고 시 반드시 학회 홈페이지에서 소정 양식의 투고신청서를 다운받아 작성한 다음 논문원고와 함께 편집위원회의 이메일로 투고한다. 학회의 이메일주소는 baroquestudies@daum.net 이다.
6) 본지에 수록된 논문의 저작권은 한국바로크학회에 있다. 저자의 투고행위는 이를 인정한 것으로 보며 제출된 원고는 반환하지 않는다. 본지에 게재된 논문은 연구소 내·외부의 전자데이터베이스에 실어 공개할 수 있다.

2. 논문작성 양식

1) 논문은 "한글 2002" 이상으로 작성하며, 예외적인 경우에 마이크로 소프트 워드로 작성하는 것을 허용한다. 논문 본문 사용언어는 한글과 영어로 제한한다. 초록은 영문과 국문 두 가지 언어로 두 개를 작성한다.
2) 논문의 분량은 원고지 기준 100매 이상 150매 이내로 하되, 논문 내에 삽일 될 그림이나 도표 등은 투고자와 협의하여 조정할 수 있다.
3) 지정용지의 규격은 다음과 같이 한글 2002 기준을 따른다.

용지 종류	용지 여백			용지 방향
A5(신국판) 폭 : 148mm 길이 : 225 mm	위쪽	15mm	변경	좁게
	아래쪽	15mm	변경	
	왼쪽	20mm	변경	
	오른쪽	20mm	변경	
	머리말	10mm	변경	
	꼬리말	10mm	변경	
	제본	0mm		

4) 글자모양 및 문단모양

구분		글꼴	크기	정렬 방식	여백	첫줄	줄간격	장평	자간
제목	논문제목	신명조 진하게	14pt	중앙	-	-	160%	95%	-5
	장제목	신명조 진하게	12pt	양쪽					
	절제목	중고딕	11pt	양쪽					
	세부제목	중고딕	11pt						
	참고문헌	신명조 진하게	12pt	중앙					
	논문초록	신명조 진하게	9pt	양쪽			130%		
본문	본문	신명조	10pt	양쪽	-	들여쓰기 10pt	160%		
	인용문		9pt		양쪽 20pt	-	130%		
	각주		8pt		-	내어쓰기 10pt	130%		
	참고문헌		9pt		-	내어쓰기 30pt	160%		
논문초록			9pt		-	들여쓰기 10pt	130%		

(1) 제목

① 논문제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 14pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

② 장제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 12pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬

③ 절제목 : 글꼴 중고딕, 크기 11pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬

④ 세부제목 : 글꼴 중고딕, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬

⑤ 참고문헌 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

⑥ 논문초록 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

⑦ 투고자 인적사항 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

(2) 논문초록

① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5

② 문단모양 : 줄간격 130%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt

③ 주제어(Key Word) : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 줄간격 130%, 내어쓰기(영문 55pt, 국문 32pt)

(3) 본문

① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5

② 문단모양 : 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt

(4) 인용문

① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5

② 문단모양: 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt, 왼쪽여백 20pt, 오른쪽여백 20pt

③ 인용문과 인용출처 사이에 한 칸을 띄어 쓰고, 인용출처 뒤에 마침표를 찍는다.

(예) “또한 기차도 ~ 휩싸였다(보르헤스 1993, 279)”.

④ 3줄이 넘는 긴 인용문의 경우 위와 아래로 본문과 한 줄을 뗀다. 인용문과 본문 사이, 인용문과 인용문 사이의 줄간격은 본문과 같게 한다.

(5) 본문주 및 각주

① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5

② 문단모양: 줄간격 130%

③ 논문에서 서지사항을 밝힐 때는 저자명, 출판 연도 및 쪽수만으로 간략하게 표기하는 본문주를 사용해도 되고, 각주를 사용해도 된다. 단 일관성을 유지하도록 한다.

④ 본문주나 각주에서 서지사항은 모두 저자명, 출판 연도, 쪽수를 표기하되, 쪽수는 p.나 pp.를 사용하여 표기한다. 그리고 둘 이상의 서지사항을 표기할 때는 “ ; ”로 나눈다.

(예) 본문주 및 각주의 기본양식 : (Rizzi 1997, 127-128) 혹은 (송상기 2015, 23; 김선욱 2017, 45)

(6) 참고문헌

① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5

② 문단모양: 줄간격 160%, 내어쓰기 30pt

(7) 저자명과 연구 참여 구분 및 소속

① 저자명: 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬

② 연구 참여 구분/소속 : 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬

5) 번호 및 부호

(1) 번호

① 장제목 번호 : Ⅰ., Ⅱ., Ⅲ., ... (글자모양은 위의 "(1) 제목" 참조)

② 절제목 번호 : 1., 2., 3., ... (글자모양은 위의 "(1) 제목" 참조)

③ 세부제목 번호 : 1), 2), 3), ... (글자모양은 위의 "(1) 제목" 참조)

(2) 부호

① 본문 중 인용 부분 : 겹따옴표 "…"

② 인용 속의 인용 : 홑따옴표 '…'

③ 단행본 제목 : 겹낫표『…』(문자표 - 반각 기호 사용)

④ 논문, 시 등의 제목 : 홑낫표「…」(문자표 - 반각 기호 사용)

⑤ 인용 시 필자의 중략 : 대괄호 […]

⑥ 일간지, 잡지, 영화, 연극, 음악 등의 제목 : 겹꺾쇠 《…》를 사용하고, 작품 안의 소제목은 홑따옴표 '…'를 사용한다.

(예) 《군항도》, 《겨울나그네 *Winterreise*》 중에서 '우편마차 Die Post',

⑦ 표와 그림의 제목을 표기할 때, 홑꺾쇠 <…>를 사용하고, 표의 제목은 표 위에, 그림의 제목은 그림 아래 표기한다.

(예) <표 1>, <그림 2>

6) 한글과 원어를 병기할 경우, 원어는 괄호로 묶는다. 한번 쓴 원어를 반복해서 쓸 필요는 없다. 또한 저서, 단행본, 논문 등의 제목일 경우에는 참고문헌의 기입 방식을 기본 형태로 따르되 괄호로 묶지 않는다.

(예) 카르마(Karma),『햄릿 *Hamlet*』

7) 논문초록은 반드시 영문초록과 국문초록을 각각 순서대로 작성해야 하며, 초록의 제목으로 **저자명(연도), 제목, 본 학술지 명칭**을 차례로 명기하고 초록 본문이 시작되게 한다. 초록의 분량은 가급적 1쪽을 넘지 않게 하며, 반드시 논문의 제목과 본문 사이의 위치에 작성한다.

8) 주제어(Key Words)는 영문초록 다음에 논문의 핵심어를 작은 범주에서 큰 범주로 영어로 작성하고, 국문초록 다음에는 한글로 작성한다. 외국어 주제어의 경우 첫 글자는 대문자로 쓴다. 그리고 주제어는 초록 본문과 한 줄 띄어 작성한다.

(예) Key Words: Luis Martin Santos / Experimental Novel / Spanish Literature

주제어: 루이스 마르띤 산또스 / 실험 소설 / 스페인 문학

9) 논문제목 아래에 저자명을 명기하고 한줄 아래 소속기관명과 직책을 함께 명기한다.

(예) 홍길동

○○대학교 교수

10) 공동 연구 논문이면, 제1저자, 교신저자, 공동저자의 순으로 괄호 안에 역할과 소속기관명과 직책을 명기한다. 그리고 각각의 저자는 줄을 바꾸어 명기한다.

(예) 홍길동(제1저자, oo대학교 교수)

일지배(교신저자, oo대학교 교수)

연홍부(공동저자, oo대학교 교수)

11) 미술 관련 논문에서 본문에서 도판이나 도판 목록

(1) 해당 도판이 언급되는 문장 끝에 도판 번호를 붙여준다.

(예) 양식적으로 매우 유사하다(도 9).

(2) 도판목록은 "(도판번호), 작가명, <작품명>, 제작년도, 매체, 작품크기(세로 x 가로)cm, 소장처" 순으로 작성한다. 원어명일 경우 "한글(원어)" 원칙을 준수한다. 동일 작가의 도판이 제시되는 경우 외국 작가는 성만 한글로 작성한다.

(예) (도 1) 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), <호라티우스가의 맹세 The Oath of the Horatii>, 1785, 캔버스에 유채, 330 x 425 cm, 루브르 박물관

(도 2) 다비드, <마라의 죽음 The Death of Marat>, 1793, 캔버스에 유채, 165 x 128 cm, 벨기에 왕립미술관

(도 3) 김홍도, <군선도>, 1776, 종이에 담채, 132.8 x 575. 8 cm, 호암미술관

12) 참고문헌

(1) 단행본은 가나다, ABC순으로 배열하며 동일저자의 여러 저작이 포함될 경우 오래된 연대순으로 배열한다. 국내문헌을 먼저 배열하며 **저자(연**

도), 도서명, 역자명 역, 출판사 소재지: 출판사 순으로 작성한다. 도서명은 한국어 단행본(학술지 포함) 『』(반각기호)로, 외국어 단행본(학술지 포함)은 이탤릭체를 사용한다. 도서명과 부제를 병기할 경우 쌍점(:)으로 나누어 작성한다. 구체적인 표기방식은 다음과 같다.

(예) 신정환(2006), 『세르반테스 아포리즘』, 서울: 오늘의 책.
세르반테스, 미겔 데(2014), 『돈키호테』, 안영옥 역, 파주: 열린책들.
Fischer, Susan L.(2008), *Reading Performance*, Woodbridge: Tamesis.

(2) 학술지 게재 논문은 **저자(연도), 논문명, 학술지명, 권(호), 페이지** 순으로 작성하며, 한글 논문의 경우는 「」로 표시하고, 외국어 논문은 “ ”로 표시한다.

(예) 송상기(2005), 「중남미에서 나타나는 근대성의 대안으로서의 바로크적 에토스 연구」, 『스페인어문학』, 36, 447-463
Torrego, Ester(1984), “On Inversion in Spanish and Some of Its Effects”, *Linguistic Inquiry*, 15, 88-109.

(3) 단행본에 삽입된 논문의 표기는 **저자(연도), 논문명, 편저자명(편/ed(s).), 단행본 제목, 출판사 소재지: 출판사, 페이지** 순으로 작성한다.

(예) 선우건(2003), 「교육과 정책: 사적추이와 개혁정책을 중심으로」, 김우택(편), 『라틴아메리카의 역사와 문화』, 서울: 소화, 713-767.
Pedro, Barea(1999), “Guernika y El Cuernica en el teatro”, Jose Romera Castillo y Grancisco Gutierrez Carbajo(eds.), *Teatro Historico*, Barcelona: Visor, 583-594.

(4) 학위논문은 **저자(연도), 학위 논문명, 박사(석사)학위 논문, 대학교명** 순으로 작성한다.

(예) 최정은(2018), 『콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우셴버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트』, 박사학위논문, 홍익대학교.
Shin, Taeshig(2005), *Sintaxis diacrónica y sintáctica de la colocación en los pronombres clíticos de objeto en el Español Medieval*, Tesis doctoral, UAM.

(5) 악보의 경우, 작곡가**(연도), 곡명, 편저자명(편/ed(s).), 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다.

Verdi, Giuseppe(1982), *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by*

Francesco Maria Piave, Martin Chusid(ed.), in The Works of Giuseppe Verdi, series 1, Operas, Chgicago: University of Chicago Press.

(6) 음반의 경우, **작곡가(연도), 곡명, 연주자** 순으로 작성한다.

Bach, Johann Sebastian, The Brandenburg Concertos, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

(7) 인터넷 자료는 **저자(연도), 기사명, 인터넷주소, 검색날짜(년, 월, 일)** 순으로 명기한다.

(예) Rama, Claudio(2007), "La transformación de las industrias culturales en industrias educativas con la digitalización", http://www.virtualeduca.org/idve/3/articulo.htm (2010.08. 23).

12) 투고자의 인적사항은 다음과 같은 형식으로 참고문헌의 하단에 작성한다.

(예) 홍길동
서울시 성북구 xxx xxxx (주소를 쓴다)
E-mail:

3. 논문의 심사비와 게재료

1) 논문의 심사비는 6만원이다.
2) 연구비 게재료는 다음과 같다.
   (1) 연구비 수혜 논문 : 편당 30만원이다.
   (2) 일반논문 : 연구비 수혜 논문이 아닌 경우, 전임 10만원, 비전임 무료이다.

4. 투고자 제출서류

투고자는 저작권 이양동의서에 동의 및 연구윤리서약서와 논문유사도 검사서를 제출한다. 생존 예술가에 대한 인터뷰는 인간 대상 연구에 해당하므로, 생명윤리심의위원회에서 발급하는 IRB 교육 수료증 사본을 제출한다.

한국바로크학회 연구윤리 규정

2018년 5월 15일 제정

제1장 총칙

제1조(목적)

본 규정은 한국바로크학회 회원의 올바른 연구윤리 확립과 학회의 건전한 연구풍토 조성에 그 목적이 있다.

제2조(적용대상)

본 학회에서 발행하는 정기학술지『바로크연구』에 투고, 게재되는 논문과 정기학술대회를 포함한 학회 주관의 모든 학술행사, 연구 사업에 참여하는 회원 및 연구자에 적용한다.

제2장 연구부정행위의 범위

제3조(연구부정행위의 범위)

본 학회에서 규정하는 연구부정행위의 범위는 다음과 같다.

1) 학문적 독창성 침해 - 타인의 연구업적(아이디어, 연구내용 및 결과)을 무단으로 도용하거나 표절 혹은 첨삭하여 위변조하는 경우이며, 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조하지 않고 연속해서 여섯 단어 이상을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것은 표절에 해당
2) 학문적 객관성 침해 - 연구에 직·간접적으로 인용 및 사용되는 각종 문헌의 출처 및 데이터를 의도적으로 가공, 변조함으로써 학문적 객관성을 침해하는 경우
3) 부당한 저자표시 - 연구에 기여하지 않은 연구자에게 저자자격을 부여하거나, 정당한 이유 없이 연구에 참여한 공동연구자에게 저자자격을 부여하지 않는 행위
4) 동일 저자의 학술지 중복투고 - 동일 연구자가 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문을 본 학회의 학술지에 중복 투고하는 행위
5) 연구비의 횡령 및 부당한 사용 - 회원 및 연구자가 연구비 지원을 받은

연구 과제를 본 학회를 통해 수행하면서 지원금을 연구목적 및 취지에 부합하지 않게 집행할 경우

6) 기타 연구부정행위에 대한 제보가 있을 시, 본 학회의 편집위원회 편집회의에서 해당 제보에 타당성이 있다고 판단되는 경우

제3장 편집위원회의 윤리 규정

제4조(심사위원 선정)

편집위원회는 심사위원 선정에 있어서 논문의 분야와 일치하는 분야의 심사위원을 위촉한다.

제5조(저자공개금지)

편집위원회는 심사위원에게 논문저자의 성명, 소속, 지위 등은 밝히지 않는 것을 원칙으로 한다.

제6조(심사위원 익명성)

편집위원회는 논문저자에게 투고한 논문을 심사한 심사위원의 익명성을 보장해야 한다.

제4장 심사위원의 윤리 규정

제7조(공정한 심사)

심심사의원은 심사 논문을 기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만일 논문을 평가할 수 없는 경우 신속하게 편집위원회에 알려야 한다. 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 투고 규정에 근거한 객관적 기준에 따라 공정하게 심사한다.

제8조(심사과정 비밀유지)

심사위원은 논문 심사과정을 불법적으로 공개하거나 부정하게 이용하지 않다. 심사논문에 대한 비밀을 지켜야 하며, 논문에 대한 사항을 타인과 논의해서도 안 된다.

제9조(심사표현)

심사위원은 논문 저자의 인격을 존중하여 가급적 정중하고 부드러운 표현을 사용하고 저자에 대한 비하나 모욕의 표현은 삼간다.

제10조(인용금지)

심사한 논문이 학술지에 게재되기 전에 저자의 동의 없이 논문의 내용을 인

용하는 것을 금한다.

제5장 연구윤리위원회의 구성 및 심의, 징계절차

제11조(연구윤리위원회의 구성)

1) 연구윤리위원회는 편집위원회가 겸임하며 편집위원장이 연구윤리위원회장을 겸임한다. 단 편집위원회 위원이 부정행위 의혹의 당사자일 경우, 학회장이 임명하는 상임이사들로 구성된 별도의 임시위원회가 연구윤리위원회의 역할을 담당할 수 있다.
2) 심의 안건에 따라 본 학회의 회원이 아니더라도 외부의 해당 분야 전문가를 연구윤리위원회 위원으로 위촉할 수 있다.

제12조(연구부정행위의 심사 및 소명)

1) 연구부정의혹이 제기될 경우 연구윤리위원회는 가급적 빠른 시일에 최초 위원회를 소집하여야 하며, 특히 '연구비의 횡령 및 부당한 사용'에 관한 사안일 경우 증거 인멸을 막기 위해 부정행위의 발견이나 제보일로부터 1주일 이내에 최초 위원회를 소집하여야 한다.
2) 위원회는 제기된 부정행위의 내용에 대해 심의하고 객관적 증거확보에 주력한다.
3) 연구부정행위의 당사자는 서면이나 윤리위원회에 출석하여 소명의 기회를 얻을 수 있다.
4) 해당 사안에 대한 연구윤리위원회의 모든 활동 및 증거, 소명자료, 참석자 현황은 기록으로 남긴다.

제13조(조사결과보고 및 후속조치)

1) 조사결과 연구부정행위가 없었던 것으로 판명될 경우, 연구윤리위원회는 해당 연구자의 명예회복을 위한 모든 조치를 취한다.
2) 연구부정행위가 판명될 시에는 사안의 경중에 따라 해당연구자의 논문게재취소, 일정 기간 동안의 회원자격정지, 영구제명 등의 징계에 처할 수 있다. 단 징계는 회장을 위원장으로 하는 상임이사회의 의결에 따른다.

제14조(시행일)

본 규정은 회원들에게 공지기간을 거쳐 2018년 5월 15일부로 시행한다.

◆ 한국바로크학회 임원진

· 전임회장 신정환 (한국외대), 송상기 (고려대), 이가영 (성신여대)
· 회장 김선욱 (고려대)
· 부회장 한명식 (대구한의대)
· 총무이사 유선옥 (성신여대)
· 편집이사 손수연 (홍익대)
· 학술이사 김용현 (고려대), 박영욱 (숙명여대), 최병진 (한국외대)
· 섭외이사 김기봉 (경기대), 최정은 (한국외대)
· 출판이사 최은경 (서울대)
· 정보이사 박상원 (한국외대)
· 재무이사 김선이 (한국외대)
· 감사 이계웅 (한국할리데이비슨)

◆ 한국바로크학회 편집위원회

· 편집위원장 손수연 (홍익대 예술학과, 미술사학)
· 편집위원 송상기 (고려대 서어서문학과, 문학)
이가영 (성신여자대학교 작곡과, 음악학)
최병진 (한국외대 이탈리아어과, 미술 및 박물관학)
한명식 (대구한의대, 건축학과, 건축학)
박영욱 (숙명여대 교양학부, 철학)
김기봉 (경기대 사학과. 서양사)
김세건 (강원대 인류학과, 인류학)

바로크연구

인쇄 : 2024년 05월 30일
발행 : 2024년 05월 31일
발행처 : 한국바로크학회
발행인 : 김선욱
주소 : 02841 서울특별시 성북구 보문로 34다길 2
성신여자대학교 성신관 1013호 한국바로크학회 편집위원회
전화번호 : (02) 920-7295
전자우편 : baroquestudies@daum.net
홈페이지 : www.baroquestudies.com
인쇄처 : 한국바로크학회

The Baroque Studies

Vol. 7, Mayo, 2024

Articles

Lee, Kayoung

Johann Sebastian Bach and the contemporary Scientific Languages: Newton, Leipzig, and Ritornello Form

Choi, Byung Jim

Baroque and Rococo Art compared: exploring the Interrelationship of Space and Style

Park, Dahyun

The Subversion and Failure of the Ruling Ideology of the Late Middle Ages in Spain as Represente in *La Celestina*

Kim, Moonjeong

Peter Paul Rubens 〈St. Ildefonso altarpiece〉, Toledo and Isabella Clara Eugenia

한국바로크학회

The Korean Association of Baroque Studies

http://www.baroquestudies.com

95

9 772636 089001

ISSN 2636-0896