creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

퀸텐 마시스의 후기 〈성모자〉 연구

: 북구의 여성적 영성과 입맞춤의 도상

2014년 8월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사전공
최 윤 정

퀸텐 마시스의 후기 〈성모자〉 연구

: 북구의 여성적 영성과 입맞춤의 도상

지도교수 신 준 형

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2014 년 7 월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사전공

최 윤 정

최 윤 정 의 석사학위논문을 인준함

2014 년 7 월

위 원 장 김 영 나 (인)

부 위 원 장 신 준 형 (인)

위 원 전 동 호 (인)

국문 초록

15세기 후반에서 16세기 초반까지 안트베르펜(Antwerpen)에서 활동한 화가 퀸텐 마시스(Quinten Massys, c. 1466-1529)가 1520년경 제작한 〈성모자(Virgin and Child)〉 세 점에서는 특이하고 대담한 사랑의 표현이 나타난다. 〈체리의 성모(Madonna of the Cherries)〉(c. 1513-30), 〈옥좌의 성모(Virgin Enthroned)〉(1525), 그리고 〈라티에르 성모(Rattier Madonna)〉(1529), 세 작품에 나타나는 성모와 아기 예수의 모습은 어머니와 아들 사이의 다정한 관계를 표현했던 전통적 도상에서 벗어나, 서로의 입술과 입술이 맞닿는 '입맞춤'의 모티프를 통해 나타나고 있다. 마시스의 후기 작업들에서 동시대의 종교 미술에서 찾아볼 수 없는 표현이 나타나고 있음에도 불구하고 그의 성모자 회화들은 학자들의 주목을 받지는 못했다.

마시스의 세 〈성모자〉에서 나타나는 입맞춤의 모티프는 단순히 성모의 다정한 모성을 표현하는 것을 넘어서며, 그 감각적이고 육체적인 특성에 동반하는 성적인 암시를 이해하기 위해서는 중세에서부터 발달해 온 신비주의적 영성의 전통을 고려해야 한다. 기존 학자들은 마시스의 성모자상들에 표현된 입맞춤의 모티프를 전통적으로 아들 예수에 대한 성모의 모성을 나타내는 엘레우사(*Eleousa*) 도상의 변형으로 간주했다. 그러나 마시스의 작품들에서는 아가서의 내용에 충실한 요소들이 중점적으로 나타나며, 아가서에서 기원하는 신랑-신부(*Sponsus-Sponsa*)의 이미지가 강조되어 있다. 특히 마시스의 후기 성모자상들에서는 전통적인 엘레우사 도상의 표현에 따라 뺨만을 맞대고 있는 동시대의 성모자들과 달리, 아가서(雅歌, *Song of Songs*; *Cantica Canticorum*)의 첫 구절인 "나에게 입맞춰 주세요(Let him kiss me with the kiss of his mouth)"의 내용을 그대로 표현한 듯한 입술과 입술이 맞닿는 '입맞춤'이 화면의 핵심으로 전달되고 있다. 그러므로 마시스가 그린 성모자들의 '입맞춤'은 그 도상의 기원이 되는 텍스트인 아가서에 대한 동시대의 이해를 통해 접근되어야 하며, 이는 당대 관람자들의 종교 예배적

요구를 반영한다는 분명한 목적 의식을 가지고 마시스가 선택한 결과였을 것이다.

이 시기 아가서를 주해한 많은 이들 가운데 마시스의 시대에까지도 가장 큰 영향력을 가지고 있었던 신학자는 성 베르나르 클레르보(St. Bernard of Clairvaux, c. 1090-1153)이다. 성 베르나르는 『아가서 해제(*Sermones super Cantica Canticorum*)』(1135-1153)에서 아가서에 등장하는 혼약의 이미지를 신자(信者)의 영혼과 신의 관계로 설명했다. "신을 갈구하는 영혼"(아가서 해제 7, II:2; 이하 해제)인 아가서 속의 신부는 신랑을 모든 감각으로 보고, 만지고, 맛보며 궁극적으로 그의 얼굴을 진실로 마주하고 신비로운 합일을 이루고자 한다. 그리고 이러한 합일의 영성의 핵심에 입맞춤의 모티프가 있었다.

성 베르나르에 따르면 신이 인간의 몸으로 세상에 태어난다는 성 삼위일체의 진실을 온전히 경험하고 창조주와 성스러운 합일을 이룬다는 목표에 도달하기 위해 영혼은 영적인 깨달음으로 나아가야 한다. 성 베르나르는 『아가서 해제』에서 이것을 세 단계의 '입맞춤'으로 형상화되는 명상의 과정으로 설명했다. 신 앞에서 죄를 고해하며 자신을 낮추는 "참회의 첫 번째 입맞춤"(해제 6, II:6)은 발에의 입맞춤으로, 그리고 신의 가르침에 따라 선행을 행해 온 영혼을 신이 "들어올리는" 은총은 손에의 입맞춤의 이미지로 이해될 수 있었다.(해제 3, III:5) 그리고 마지막 궁극의 입맞춤은 신의 "*입*을 통한 것(of his *mouth)*"이며, "[예수]와 입을 맞추는 자는 … 그와 하나의 영혼이 된다."(해제 3, III:6) 아가서와 성 베르나르의 『아가서 해제』와 같은 신학적 주해들은 마시스의 이미지를 이해할 수 있는 신랑과 신부의 해석 틀과, 영적인 합일의 궁극적인 형태로써 입맞춤에 대한 이해를 제공하는 문헌적 원천이었다. 뿐만 아니라 중세 아가서의 필사본 삽화에서 나타나는 입맞춤의 모티프들은 마시스의 후기 〈성모자〉들의 시각적 선례가 될 수 있었다. 아가서의 첫 번째 글자를 장식하는 장식 문자들은 대부분 신랑과 신부가 입을 맞추고 있는 장면을 담고 있었다.

실제로 마시스가 후기 성모자상들을 구성했던 시기에 그가 활동했던 지역에는 입맞춤을 영적인 은유로 사용한 전통이 확고히 존재했던 것으로 보인다. 말년의 마시스는 내적 명상을 통한 영적인 깨달음을

강조했던 카르투시오 수도회(Carthusians)와 깊은 관계를 맺고 있었으며, 특히 비슷한 시기 매우 인기가 있었던 마시스와 후스 반 클레브(Joos van Cleve, 1485-1540)의 〈서로 껴안고 있는 세례 요한과 아기 예수(St. John and baby Christ Embracing)〉 작품군에서는 〈성모자〉들에서 표현된 것과 같은 대담한 입맞춤의 모티프가 나타났다. 따라서 그는 입맞춤의 모티프가 신과의 영적인 합일을 상징할 수 있다는 것을 잘 알고 있었을 것이다. 마시스는 〈세례 요한과 아기 예수〉 작품들과 명상의 이상적 모델인 성모를 강조한 카르투시오회의 영성에서 영감을 받아 입맞춤의 모티프를 후기 〈성모자〉들에 의도적으로 적용했을 가능성이 매우 크다.

마시스의 〈성모자〉들에서 나타나는 입맞춤의 영성을 이해하고 그에게 성모자의 입맞춤이 표현된 작품들을 주문했을 유력한 주문자로 당시 안트베르펜에 지대한 영향력을 가지고 있었던 메헬렌(Mechelen)의 사보이 궁정(Court of Savoy)의 주인, 오스트리아의 마가렛(Margaret of Austria, Duchess of Savoy, 1480-1530)을 고려해볼 수 있다. 실제로 오스트리아의 마가렛이 주문하고 수집한 작품들을 통해 그녀가 마시스의 작품들에서 드러나는 매우 개인적으로 내면화된 여성적 영성과 성모 신앙을 공유하고 있었음을 살펴볼 수 있다. 그러나 마가렛이 입맞춤의 모티프에 대해 알고 있었으리라는 것을 보여주는 가장 명징한 자료는 사보이 궁정 소장품 목록에서 등장하는 “서로 껴안으며 입술에 입맞추고 있는 두 어린 아기”를 그린 “높은 수준의 그림”이다. 기록의 묘사는 앞서 다루었던 후스 반 클레브와 마시스의 작품군에서 나타나는 세례 요한과 아기 예수의 주제와 정확하게 일치한다.

만약 기록 속 작품이 후스 반 클레브의 〈세례 요한과 아기 예수〉라면, 마가렛은 작품의 핵심을 전달하는 성모자의 입맞춤에 대해 충분히 이해하고 있었을 것이다. 하느님의 신부이자 예수의 어머니인 성모의 이미지는 필리버트(Philibert II the Handsome of Savoy, 1480-1504)의 영원한 신부이자 카를 5세(Charles V, The Holy Roman Emperor, 1500-58)와 조카들을 박애로운 대모로서 보살폈던 마가렛의 정치적 페르소나와 맞닿아 있었으며, 성모의 삶을 닮아가고자 하는 것을 목표로 하고 그 수단으로 복음에 기반한 명상을 중시했던 아농시아드 수녀회(Annonciades)와 마가렛이 긴밀한 관계도 확인된다. 아농시아드 수녀회

의 성모 신앙은 마시스의 성모자들이 보여주는 입맞춤의 상징을 시연하는 존재로 성모를 선택하는 중요한 맥락이 될 수 있다.

또한 마가렛은 입맞춤의 종교적 상징성에 대해서 코르비의 성녀 콜레트(St. Colette of Corbie, 1381-1447)를 통해 정확히 이해하고 있었을 것이다. 성녀 콜레트가 겪었던 기적들 가운데 가장 유명했던 것은 예수 그리스도에게서 직접 성체를 받은 일화인데 즉, 성녀 콜레트는 남성 수도자를 매개하지 않고서도 여성의 몸으로 예수 그리스도와 직접 마주하며, 명상과 기도를 통해 성체가 상징하는 예수의 몸과 신비주의적인 합일을 이루었다. 성녀 콜레트가 경험한 기적 속 성체 의례는 입이라는 육체를 통해 이루어진다는 점에서 아가서의 신랑과 신부의 입맞춤과 의미가 밀접하게 통하는 것이었다.

마시스의 성모자상들은 마가렛의 종교적 영성과 신실한 미망인이라는 정치적 선전에 밀접하게 부합하는 성모의 이미지와 입맞춤의 모티프를 표현하고 있었다. 논의된 〈성모자〉들은 주문 기록은 남아 있지 않으나 적어도 마가렛이 지인들을 위해 주문했거나 사보이 궁정을 통해 그녀의 종교적 영성을 이해하고 이를 공유했던 궁정 여성을 위해 제작되었을 가능성이 커 보인다.

퀸텐 마시스의 후기 〈성모자〉들은 신비주의 전통에서 신랑과 신부의 내러티브를 제공했던 아가서에 대한 당대의 종교적 이해를 반영하고 있었다. 마시스의 성모자의 '입맞춤'은 명상을 통해서 도달할 수 있는 신랑과 신부, 혹은 신자와 신적 존재 간의 궁극의 합일의 상징이었다. 그리고 오스트리아의 마가렛과 같은 신자들은 신부인 성모를 모델로 하여 명상을 통한 신적 합일을 추구할 수 있었다. 북구의 여성적 영성을 입맞춤의 모티프로 구현한 마시스의 작품들을 통해 일찍이는 중세에서부터 존재했던 아가서의 시각 문화가 어떻게 변용되고 16세기까지도 계승되고 있었는지 확인할 수 있다. 이를 통해 이제까지 그의 작품과 관련해 거의 논의되지 않았던 사보이 궁정 문화와의 관계를 재설정해볼 수 있었다.

주요어 : 퀸텐 마시스, 성모자, 입맞춤, 아가서, 오스트리아의 마가렛, 여성적 영성

학 번 : 2011-20081

목 차

I. 서론 ·····1

II. 성모의 ‘입맞춤’ ·····7

1. 도상의 부재(不在) ·····7
2. 기존 해석의 맥락: 인간적인 모성애 ·····11
   2.1. 보살피는 어머니
   2.2. 감각을 통한 “취음”
3. 마시스의 성모자의 ‘입맞춤’: 아가서의 신랑과 신부 ·····19

III. 영적인 합일의 추구: 아가서와 입맞춤 ·····24

1. 성 베르나르 클레르보의 『아가서 해제』 ·····24
2. 아가서의 시각문화: 필사본과 판화 ·····32
3. 안트베르펜의 종교회화적 환경
   : 카르투시오회, 어린 세례 요한의 주제, 그리고 마시스 ·····35
   3.1 카르투시오회를 중심으로 본 명상의 모델, 성모
   3.2. 〈서로 껴안는 세례 요한과 아기 예수〉

IV. 북구 유럽의 여성적 영성과 오스트리아의 마가렛 ·····45

1. 마시스와 사보이 궁정의 종교 시각 문화 ·····49
   1.1 마가렛 섭정의 궁정 컬렉션: 두폭경배화들을 중심으로
   1.2 〈세례 요한과 아기 예수〉의 소장
2. 오스트리아의 마가렛의 종교적 영성 ·····62
   2.1 마가렛과 아농시아드 수녀회
   2.2 코르비의 성 콜레트의 성체 경배

V. 결론 ·····79

참고문헌 ·····81
도판목록 ·····92
도판 ·····96
Abstract ·····115

I. 서론

15세기 후반에서 16세기 초반까지 안트베르펜(Antwerp)에서 활동한 화가 퀸텐 마시스(Quinten Massys, c. 1466-1529)가 1520년경 작업한 〈성모자(Virgin and Child)〉 세 점에서는 매우 특이하고 대담한 사랑의 표현이 나타난다.[1] 플로리다 주(州) 사라소타(Sarasota)에 소장된 〈체리의 성모(Madonna of the Cherries)〉(c. 1513-30)와 **(도 1)** 베를린 소장 〈옥좌의 성모(Virgin Enthroned)〉(1525), **(도 2)** 그리고 루브르 박물관의 〈라티에르 성모(Rattier Madonna)〉(1529), **(도 3)** 세 작품들에서 성모와 아기 예수의 모습은 어머니와 아들 사이의 다정한 관계를 표현하는 전통적 도상을 벗어나 서로의 입술과 입술이 맞닿는 '입맞춤'의 모티프로 나타나고 있다.[2] 세 〈성모자〉에서 성모와 아기 예수는 화면의 전면에 가깝게 묘사되며 이콘과 같은 형식을 통해 성모와 아기 예수의 '입맞춤'이 감상의 초점으로 강조되어 있다.

---

[1] 퀸텐 마시스의 이름은 많은 변형된 표기 방식을 가지고 있어 작가에 대한 연구를 종합하는 데 많은 어려움이 되고 있다.(이름: Quentin, Quinten; 성: Massijs, Matsijs, Messys, Metzys, Metsys, Matsys) 대체로 영미권의 연구에서 그를 지칭할 때 '쿠엔틴 마시스(Quentin Massys)'라는 영어화된 표기를 사용하고 있으나, 필자는 안트베르펜의 성 누가 길드(St. Luke's Guild)의 1491년 기록에서 화가로 등록한 이름의 첫 번째 네덜란드어 표기가 실제 마시스가 사용했던 이름에 가깝다고 판단하고 본고에서 이를 따른다. 가장 최근에 발표된 래리 실버(Larry Silver)의 모놀로그 또한 이 표기를 따르고 있다. Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys, with Catalogue Raisonné* (Phaidon Press, 1984).

[2] 비슷한 시기에 마시스의 공방에서 제작된 몇 개의 성모자들에서도 동일한 도상이 나타나나, **(도 4, 5)** 본고에서는 마시스의 후기 〈성모자〉들을 대표하며 그의 진작(眞作)으로 인정되고 있는 세 〈성모자〉에 분석을 한정하였다. 진작에 대한 판단은 작가의 주된 연구자들인 막스 프리드랜더(Max Friedländer), 안드레 드 보스크(Andrée de Bosque), 그리고 실버의 전작 도록(catalogue raisonné)을 중심으로 종합하여 참고했다. Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting: from Van Eyck to Bruegel*, vol. 7. Quentin Massys, trans. Heinz Norden (Leiden: A.W. Sijthoff; Brussels: Éditions de la Connaissance, 1971); A. de Bosque, *Quentin Metsys* (Bruxelles: Arcade, 1975); Silver, 앞의 책.

마시스는 어떤 이유로 종교화에서 성모와 아기 예수의 관계를 이렇게 성(性)적인 암시를 담은 표현으로 나타냈는가? 입술과 입술, 혹은 입과 입이 맞닿는 '입맞춤'은 그것이 감각적이며 육체적인 행위라는 점에서 육신의 한계를 초월하고자 하는 기독교의 맥락에 연관시키기가 직관적으로 어려워 보인다. 실제로 마시스가 성모자들을 제작했던 시기에 입술과 입술의 '입맞춤'의 모티프는 동시대 북유럽권의 시각 문화 속에서 직접적으로 묘사된 사례가 드물며, 문학과 시각 문화 속에서 구현된 경우 세속의 연인이나 친밀한 남녀 간의 관계를 표현하기 위해 주로 사용되었다.[3] 때문에 기존에 네덜란드 지역에서 성모자를 그린 회화 전통에서도 마시스의 후기 성모자들에서 나타나는 것과 같은 '입맞춤'은 거의 발견되지 않는다.

퀸텐 마시스는 정치 · 경제 · 종교 · 문화적으로 급변했던 16세기 네덜란드 지역의 회화적 환경을 연구하는 데 핵심적인 위치에 있는 화가이다. 마시스가 성모자들에서 매우 특이한 회화적 선택을 했음에도 불구하고 학자들은 그 도상의 의미를 자세히 다루지 않았다. 그 근본적 이유들 가운데 하나는 마시스의 회화가 가지는 미술사적 중요성에 비해 아직도 그에 대해 연구된 부분보다 앞으로 연구되어야 할 내용이 많이 남아 있다는 사실에 있는 것으로 보인다. 20세기 초까지 마시스에 대한 연구 성과는 북유럽과 이탈리아 회화의 교류라는 맥락에서, 특히 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519)의 작품들과의 연관성을 찾는 데 치중되어 있었다.[4] 이 시기 대다수의 연구들은 마시스가 다 빈

---

[3] 중세 말과 르네상스 시기 문 학과 시각 문화에서 입맞춤의 모티프가 사용된 방식들에 대해서는 영혼의 입맞춤(soul-kiss)의 이미지를 정리하고 개괄한 니콜라스 페렐라(Nicolas Perella)의 저서를 참고하라. 고대에서 근대까지의 방대한 예술적 전통을 살펴보는 작업이기에 입맞춤의 모든 양상을 충분히 분석하지는 못했으나, 풍부한 영역의 입맞춤의 모티프가 구현된 사례들을 모은 페렐라의 저서는 본고의 작업에서 귀중한 자료가 되었다. 특히 페렐라가 중세의 로망스 문학과 16세기경의 신-라틴(Neo-latin) 문학을 다룬 장에서는 입맞춤이 어떻게 연인의 맥락에서 두 존재의 관계를 나타내고 정의하는 데 사용되었는지 살펴볼 수 있다. Nicolas Perella, *The Kiss Sacred and Profane: an Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-erotic Themes* (Berkeley, CA: University of California Press, 1969).

[4] 가장 이른 사례로 하랄트 브리징(Harald Brising)의 1908년도 저서가 확인되며,

치의 인물 표현과 주제에서 얻은 영감을 어떻게 북유럽 화가로서 수용하고 소화했는가를 평가하는데 집중했다. 때문에 이 시기의 작업들을 통해 미술사 담론 내에서 마시스에 대한 관심이 매우 높아졌음에도 불구하고 그의 작품들의 온전한 면모는 다루어지기 어려웠다.

이후 학계에서 르네상스라는 개념에 대한 재평가가 시작되고 이탈리아 르네상스 회화를 기준으로 연구되어 온 르네상스 미술사에 대한 비판적 시각이 부상하면서, 이탈리아 회화에 상응하는 북부의 르네상스 회화를 정립하려는 시도가 이루어졌다. 이에 따라 1940-50년대 이후부터 미술사학자들은 북유럽의 역사적 · 문화적 맥락 속에서 마시스의 작품들을 본격적으로 분석하기 시작하였다. 이로서 마시스가 1491년 성 누가 길드에 등록한 이후로 근거지로 삼고서 활동했으며 북유럽에서 가장 급격하게 성장했던 도시인 안트베르펜의 회화적 환경이 주목되었다. 그리고 안트베르펜의 변화에 중요한 역할을 했던 인문주의자들 및 새로이 부상한 부르주아들과의 관계가 마시스의 작품 활동에 미친 영향에 대해 연구가 진행되었다.[5] 파노프스키나 캠벨과 같은 학자들의 연구는 마시스를 에라스무스(Desiderius Erasmus of Rotterdam, 1466-1536)와 같은 북유럽 인문학자들의 환경 속에 위치시켰고, 가장 근래에 마시스를 다룬 중요한 저작을 저술한 실버는 이에 마시스와 안트베르펜의 문

60년대 후반의 프리드랜더를 거쳐 80년대 중반의 래리 실버의 저작에서까지도 유사한 관점이 전개되고 있다. Harald Brising, *Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande* (Leipzig: A. Schumann, 1908); W. A. Baillie-Grohman, "A Portrait of the Ugliest Princess in History," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 38, No. 217 (Apr., 1921), pp. 172, 176-178; Friedländer, 위의 책; Silver, 위의 책.

[5] Friedländer, "Quentin Massys as a Painter of Genre Pictures," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, No. 530 (May, 1947), pp. 114-119; Jozef Muls, *Erasmus en quinten matsijs*, Antwerpen, [Uitgeversmij N.V.]: Standaard-Boekhandel, 1953; Erwin Panofsky, "Erasmus and the Visual Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32 (1969), pp. 200-227; Lorne Campbell, Margaret Mann Phillips, Hubertus Schulte Herbrüggen, J. B. Trapp, "Quentin Matsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More," *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 908, Special Issue Devoted to Portraiture and Britain (Nov., 1978), pp. 716-725; Silver, "Power and Pelf: a new-found Old Man by Massys," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 9, No. 2 (1977), pp. 63-92; 이러한 맥락에서 1984년도까지의 중요한 연구 성과는 래리 실버의 저서 6장, 7장, 8장에 잘 정리되어 있다. Silver, 위의 책, pp. 105-161.

화경제적 맥락과의 연관성에 대한 논의를 더했다. 실버의 작업을 통해 마시스 회화의 후원자 혹은 주문자로서 당시 르네상스 미술사 담론에서 재조명되고 있었던 부르주아 계층의 회화 주문 양상과 안트베르펜에서 구축된 국제적 규모의 상업망을 통해 유럽 전역으로 수출되었던 마시스의 제단화들에 대한 논의가 이루어졌다. 이 시기 작업들에서 학자들이 주로 주목했던 대상은 여전히 세속적인 인물이 등장하는 장르화나 마시스와 교류했던 것으로 추정되는 안트베르펜 인문학자들의 초상화들이었다. 그리고 작품들에 대한 논의는 북유럽의 고유한 회화적 발전 과정을 다루고자 했던 이 시기 미술사 연구의 경향에 따라 안트베르펜이라는 도시의 특수한 맥락에 초점이 국한되었다.

이에 따라, 실제 퀸텐 마시스의 작품들 가운데 5분의 4정도로 대다수를 차지하는 종교화들에 대한 연구와 분석은 여전히 상당히 미흡한 상태로 남아 있다. 일부 그의 종교화들을 다룬 연구들에서 마시스의 작품들은 15세기 초의 얀 반 아이크(Jan van Eyck)와 로베르 깡팽(Robert Campin), 한스 멤링(Hans Memling), 헤라르트 다비드(Gerard David), 그리고 바우츠(Dieric Bouts)로 이어지는 브뤼헤(Bruges) 중심의 화가들이 정립한 회화적 전례를 고수하는 전형으로 이해되었고, 별다른 주목을 요하지 않는 것으로 간주되었다.[6] 또한 마시스에 대한 논의는 시대적 · 지역적으로 북유럽 회화 담론에서 분리되어 다루어져, 최근의 미술사적 담론이나 이론 속에서의 풍부한 분석은 거의 이루어지지 못했다. 특히 북유럽 르네상스 미술 연구에서 재평가되고 있는 동시대 안트베르펜에서 활동한 매너리즘 작가들과 마시스의 관계나 신미술사적인 관점에서 궁정 귀족들의 회화 수용 양상을 재조명하고 그들이 능동적인 감상자로서 작품을 활용했던 방식을 살펴보는 작업은 시도되지 않았다.[7]

---

[6] 특히 실버, 위의 책, p. 78. 프리드랜더나 드 보스크의 연구들도 마시스의 후기 성모자들에 나타나는 입맞춤의 독특함을 지적하지 않는다. 이에 대해서는 II장에서 보다 자세히 다루어질 것이나, 이후 연구들에서 마시스의 성모자들을 보는 기존 해석에 대한 비판적 시각이 발견되고 있지 않다는 점에서 학계에서 여전히 그것이 정립된 담론으로 수용되고 있음을 추론할 수 있다.

[7] 메트로폴리탄 미술관의 얀 호사르트(Jan Gossart) 전시 도록이나 핸드(John Oliver Hand)의 후스 반 클레프(Joos van Cleve)에 대한 저서를 통해 최근 재조명되고 있는 15세기 후반과 16세기 안트베르펜 작가들에 대한 대표적인 연구

그러므로 마시스의 종교화들, 특히 마시스의 장르화들과 같은 1520년대 후기의 작업인 본 연구에서 주목한 입맞춤의 모티프가 나타나는 성모자상들을 최근의 르네상스 미술사 담론 속에서 살펴볼 필요가 있다. 성모자의 '입맞춤'이라는 도상이 내포하는 감각적이며 육체적인 특질은 동시대의 어떠한 주체에게 어떠한 의미를 가지고 있었으며, 그 주체의 종교적 시각 경험 속에서 궁극적으로 어떻게 활용될 수 있었을 것인가?

필자는 마시스의 세 〈성모자〉 작품에서 나타나는 입맞춤의 모티프가 단순히 성모의 다정한 모성을 표현하는 것을 넘어서며, 그 감각적이고 육체적인 특성에 동반하는 성적인 암시가 핵심적인 의미를 전달하고 있다고 주장하고자 한다. 입맞춤의 모티프가 종교화에서 활용된 맥락을 이해하기 위해서는 신랑(*Sponsus*)으로서의 신과 신부(*Sponsa*)로서의 신자(信者)라는 관계틀에 기반하여 중세에서부터 발달해 온 신비주의적 영성의 전통을 고려해야 한다. 본고에서는 마시스의 〈성모자〉 이미지들을 신비주의적 전통에서 신랑과 신부의 내러티브를 제공했던 구약 성서의 아가서(雅歌, *Song of Songs*; *Cantica Canticorum*)와 연관시켜 볼 것이다. 아가서의 핵심인 신랑과 신부의 입맞춤은 신자와 신적 존재 간의 궁극의 합일의 비유로 이해되어 왔다. 이러한 비유는 신부-성모와 신랑-예수 간의 입맞춤에도 적용될 수 있었으며, 신자들은 신부인 성모를 모델로 하여 명상을 통한 신적 합일을 추구할 수 있었다.

이 같은 작업을 위해 먼저 이어질 II장에서는 논의의 대상이 되는 입맞춤이 해석될 수 있는 방식들에 대해 검토할 것이다. 먼저 입맞춤의 도상적 전통이 존재하는지 살펴보고, 이에 기반하여 기존 학자들이 마시스의 후기 성모자들에 대해 분석한 논의들을 검토해볼 것이다. 기존 논의들은 마시스의 〈성모자〉들을 엘레우사 도상이 해석되어 온 어머니와 아들의 관계 속에서 파악하려 하였기에 마시스가 필연적으로 '입맞춤'이라는 표현을 사용하게 된 이유를 제시하지 못했다. 이에 따라

와 방법론들을 살펴볼 수 있다. Maryan W. Ainsworth ed., *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the Complete Works* (New York, NY: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT; Yale University Press, c2010); John Oliver Hand, *Joos van Cleve: the Complete Paintings* (New Haven, CT: Yale University Press, c2004).

필자는 마시스의 작품을 신랑과 신부가 나누는 ‘입맞춤’의 맥락으로 재위치 시킴으로써 비로소 그의 성모자들을 이해하는 첫걸음을 뗄 수 있다고 판단하였다.

그 다음, 본문의 III장에서는 신랑과 신부의 관계 속에서 성모자를 이해할 수 있게 하는 종교 예배적 맥락으로 가장 중요한 교리적 원천인 구약의 아가서를 살펴보겠다. 기독교에서 신랑과 신부의 이미지뿐만 아니라 입술과 입술이 만나는 ‘입맞춤’의 이미지는 아가서에서 비롯하는 것으로 이해되었으며, 아가서 및 주해의 필사본과 판화의 시각문화는 마시스가 활동했던 15세기와 16세기에까지 큰 영향력을 가지고 있었다. 아가서 속에 나타나는 성스러운 입맞춤의 이미지는 마시스가 활동했던 북유럽 지역에서 빈번히 존재했다는 사실이 확인되며, 따라서 이 같은 이해를 마시스가 후기 〈성모자〉에서 신비주의적 메시지를 전달하기 위해 ‘입맞춤’을 사용했던 배경으로 주장하려 한다.

본문의 IV장에서는 마시스가 실제로 동시대의 어떠한 주체를 위해 이 같은 ‘입맞춤’의 모티프를 구현한 성모자를 제작할 수 있었을지 추적해볼 것이다. 실제로 메헬렌(Mechelen, Malines)의 사보이 궁정(Court of Savoy)은 안트베르펜의 회화적 환경에 지대한 영향력을 가지고 있었다. 그리고 무엇보다 사보이 궁정에는 마시스의 후기 성모자상들과 입맞춤의 모티프를 공유하는, 동시대의 〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수(St. John and Baby Christ Embracing)〉 한 점이 소장되었던 것으로 기록된다. 따라서 궁정의 주인이었던 합스부르그-부르고뉴(Habsburg-Burgundy)의 대공 오스트리아의 마가렛(Margaret of Austria, Duchess of Savoy, 1480-1530)을 마시스의 성모자들에 표현된 ‘입맞춤’의 영성을 추구했던 유력한 주문자로 제시할 수 있을 것이다. 실제로 오스트리아의 마가렛이 주문하고 수집한 작품들을 통해 그녀가 마시스의 작품들에서 드러나는 매우 개인적으로 내면화된 여성적 영성(feminine spirituality)과 성모 신앙을 공유하고 있었음을 확인할 수 있다. 이 장의 작업은 성모자의 ‘입맞춤’이라는 주제를 표현한 마시스의 종교화들을 동시대의 관람자가 신비주의적인 합일의 영성을 추구하기 위해 어떻게 활용했을 지에 대한 구체적 사례를 제공할 수 있을 것이다.

II. 성모의 ‘입맞춤’

1. 도상의 부재(不在)

이콘의 가치는 진본과의 닮음(verisimilitude)에서 발생한다.[8] 이는 단순히 화면에 구현된 시각적 이미지가 성인(聖人)과 닮아 있다는 의미를 넘어서, 그것이 이미지가 묘사하는 존재의 역사적 실제과 “정확히” 닮아 있으며 이를 통해 관람자들이 그 존재를 직접 경험할 수 있다는 것을 뜻한다. 이에 따라 후대의 작가들은 이콘과 같은 형식을 가지는 종교화들에서 새로운 도상을 창조적으로 고안하기보다는 이미 그 진위와 가치가 정립되어 있는 시각적 전통의 모방과 변용을 통해 성화에 의미를 불어 넣어 왔다. 그러므로 마시스의 후기 성모자상에 나타나는 입맞춤이 당대에 어떻게 이해되었는지를 추적하는 데 있어서 화가가 인용하고자 했던 전통적인 도상이 무엇인지, 그리고 그 도상을 어떻게 모방하거나 변화시켰는지 살펴보는 것은 기본적인 작업이 된다.

학자들이 마시스가 자신의 후기 성모자들에서 네덜란드 지역의 전형적인 회화적 관습을 따른 것으로 파악했을 때, 그러한 판단을 하게 된 핵심적인 이유도 이 지점에 있었던 것으로 보인다. 다시 말하면, 1520년경 마시스가 제작한 세 점의 성모자상들에 나타나는 입맞춤의 모티프를 기존 미술사학자들이 주목하지 않았던 데에는 학자들이 그 표현을 전통적인 엘레우사(*Eleousa*) 도상의 변형으로 간주했다는 사실이 중요하게 작용했다.[9]

---

[8] 한스 벨팅과 데이빗 프리드버그의 연구는 진본과의 닮음을 통해 가치를 갖게 되는 종교 시각문화의 특징에 대해 분석한 고전이다. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989); Hans Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephott (Chicago: University of Chicago Press, c1994), 특히, p. 30.

[9] 특히 이를 직접적으로 언급한 것은 실버이다. Silver, 위의 책., p. 78.

비잔틴 이콘에서 비롯되는 오랜 전통을 가지는 성모 도상 가운데 하나인 엘레우사는 성 누가(St. Luke)가 그린 것으로 알려진 성모자 이미지의 세 유형 중 하나로 전해진다.[10] 성 누가가 성모자의 모습을 옮긴 에피소드는 성경에는 기록되어 있지 않은 전설이나, 성 누가가 그렸다는 이콘에 대한 기록은 8세기 비잔틴에서부터 전해져 왔다. 엘레우사 도상에서 성모는 아기 예수의 뺨과 자신의 뺨이 맞닿도록 품에 안은 모습으로 나타나며, 미래에 그리스도가 겪게 된 수난과 고통을 예견하는 근심 어린 표정으로 묘사된다.[11] 엘레우사의 성모자상으로서 현존하는 가장 오래된 작품인 〈블라디미르의 성모(Our Lady of Vladimir)〉(12세기 초) **(도 6)** 에서는 전형적인 엘레우사 도상의 모습을 확인할 수 있다. 이 작품에서 성모 마리아와 아기 예수는 얼굴을 약간 기울여 서로의 뺨을 맞닿게 하고 있다. 예수는 왼쪽 팔로 성모의 목을, 그리고 앞으로 두른 오른쪽 팔로 성모를 감싸며, 성모 또한 한 손을 아기 예수 방향으로 가져다 대며 다정하게 서로를 감싸 안고 있다. 이렇게 긴밀해진 신체적 접촉을 통해 엘레우사 이콘은 성모자의 친밀한 관계를 드러낸다. '다정함' 혹은 '자비로움'이라는 그리스어 어원인 '*Eleos*'에서 볼 수 있듯이

프리드랜더나 드 보스크의 기존 연구에서도 마시스의 후기 성모자들에서 나타나는 입맞춤의 독특성을 지적하고 있지 않다는 점에서 이들도 실버와 같은 논지에서 이 도상을 전형적인 엘레우사로 이해하고 있었음을 추론할 수 있다. Friedländer, 위의 책; de Bosque, 위의 책.

[10] Belting, 위의 책, pp. 47-77; 화가로서 성 누가의 전설의 내용은 다소 모호하고 여러 변용이 있지만, 호데게트리아(*Hodegetria*)와 엘레우사, 그리고 데에시스(*Deësis*) 도상이 성 누가가 옮긴 대표적인 세 유형의 이미지로 인정되고 있다. 호데게트리아 도상은 가장 처음 제작되었으며 성 누가의 작품으로 가장 많은 언급이 되는 이미지이다. 이 도상은 성모가 아기 예수를 한 손으로 가리켜 관람자들에게 보여주는 '길을 보여주는 인도자'로 나타난다. 데에시스 도상에서는 성모와 세례 요한이 그리스도에게 간청하는 모습으로 나타난다. 데에시스 도상이 성 누가의 손으로 그려진 세 이미지 가운데 하나라는 점은 분명하게는 증명되지 않았으나 가장 유력한 후보로 받아들여지고 있다. Elizabeth Zelensky and Lela Gilbert, *Windows to Heaven: Introducing Icons to Protestants and Catholics* (Brazos Press, 2005), p. 61; 이덕형, 『이콘과 아방가르드』 (서울: 생각의 나무, 2008), pp. 181-193.

[11] Vera Shevzov, "Eleousa(*Umilenie*)," *The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity*, ed. John Anthony McGuckin (John Wiley & Sons, 2010), p. 220.

엘레우사의 성모는 예수 그리스도의 다정한 어머니로서의 모습을 통해 관람자가 성화가 가리키는 진실에 더욱 가까이 공감하게 한다.[12] 구원의 길인 예수 그리스도를 보여주는 호데게트리아(*Hodegetria*) 도상의 핵심이 그리스도의 신성함을 전달하는 것이라면, 엘레우사 도상은 관람자가 성모의 모습을 통해 그리스도의 인간성을 이해하고 그의 수난을 경험할 수 있게 하는 데 초점이 있었다.

엘레우사 도상의 변형 가운데 '달콤한 입맞춤'이라는 의미의 글리코필루사(*Glykophilousa*)는 마시스의 〈성모자〉들에서 나타나는 '입맞춤'과 특히 유사한 표현으로 보인다. 글리코필루사는 12세기경 나타난 엘레우사 도상의 변형으로, 엘레우사의 성모자에 보다 인간적인 감정을 더한 것이다.[13] 글리코필루사의 이콘에서 성모자는 엘레우사에서처럼 뺨을 맞댈 뿐만 아니라 서로를 더욱 다정하게 품에 감싸 안으며, 아기 예수는 종종 성모의 턱에 한 손을 가져다 대어 더욱 친밀하게 밀착한 모습으로 묘사된다.

마시스가 이러한 글리코필루사 도상을 인용하고자 했다면, 15세기 후반에서 16세기 초반 네덜란드 지역에서 매우 잘 알려진 선례를 의식했을 것이다. 1451년부터 캉브레 대성당(Cambrai Cathedral)에 안치되어 있었던 〈자비의 성모(*Notre-Dame de Grâce*)〉(14세기 후반) **(도 7)** 는 북유럽 지역의 여러 글리코필루사 성모자상의 모델이었다.[14] 〈자비의

---

[12] 이 같은 의미에 기반하여 〈블라디미르 의 성모〉는 15세기 러시아에서 "자비의 성모(Virgin of Tenderness)"라는 별칭을 얻었으며, 이후 엘레우사 도상의 성모자상들은 자비의 성모라고 종종 지칭되었다.

[13] Niki J. Tsironism "Glykophilousa," *The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity*, p. 275; 이덕형, 위의 책, pp. 188-190.

[14] 캉브레 〈자비의 성모〉는 실제로는 14세기 후반, 투스카니에서 1300년 정도에 제작된 모델의 모작으로 추정되고 있다. 〈자비의 성모〉에 대해서는 다음 논문들을 참조하라. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character* (Harper & Row, 1971), 특히 pp 297-98; Guy Bauman, "Early Flemish Portraits 1425-1525," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 43, No. 4, Early Flemish Portraits 1425-1525 (Spring, 1986), pp. 5-7; Rona Goffen, "Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-length Madonnas," *The Art Bulletin*, vol. 57, no. 4 (Dec. 1975), pp. 487-518, 특히 p. 509, no. 135; Peter Parshall, "Fra Filippo Lippi and the Image of St. Luke," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 33, No. 1/2, Nine Offerings for Jan Piet Filedt Kok (2007/2008), pp. 14-21,

성모〉는 1440년 캉브레의 참사회 회원 휘르시 뒤 브뤼유(Fursy du Bruille)가 로마에서 구입하여 기증한 것으로, 성 누가의 손으로 그려진 성모자의 초상화라는 명성을 가지고 있었다. 때문에 작품이 공개된 직후에 교황은 헤인 드 브뤼셀(Haynes de Brussels) 에게 열두 점의 스케치와 모작을 제작하도록 명령했다. 이 외에도 페트루스 크리스투스(Petrus Christus) 등 부르고뉴 지역의 많은 작가들은 글리코필루사 성모자상에서 영감을 받고 그 도상을 활용한 성모자를 제작했다.

그러나 글리코필루사 도상을 그린 북유럽 르네상스 시대의 동시대 작품들과 비교하더라도, 마시스가 한 것과 같이 그 도상을 직접적인 입맞춤으로 표현한 사례는 극히 드물다. 마시스의 고향인 루벤(Leuven)에서 활동했던 선대 화가 디릭 바우츠 (Dieric Bouts, the Elder, ca. 1415-1475, Leuven) **(도 8)** 나, 비슷한 시기에 안트베르펜에서 활동했던 후스 반 클레브 (Joos van Cleve, 1485-1540, Antwerp), **(도 9)** 그리고 얀 호사르트 (Jan Gossart, ca. 1478-1532, Antwerp) **(도 10)** 와 같은 작가들의 성모자상들에서도 성모자는 더 가까이 붙어 있어 뺨이 맞닿은 얼굴이 약간 옆으로 숙여진 채로 표현되었을 뿐이다. 성모와 아기 예수의 입술은 가까이 있지만 절대로 만나지 않으며, 그들의 긴밀한 입맞춤은 암시될 뿐 결코 직접적으로 표현되지 않는다.

마시스의 작품들에서와 유사한 입술과 입술의 입맞춤은 그의 공방에서 제작한 것으로 파악되는 모작들과 마시스의 아들 얀 마시스(Jan Massys, c. 1510-1575)의 안트베르펜 성 야고보 성당(*Sint-Jacobskerk*) 소장 〈성모자〉 (1564), 그리고 마시스의 성모자를 모델로 삼아 제작된 성모자들에서만 등장하는 것으로 확인된다. 만약 마시스의 성모자상들이 엘레우사 도상을 보다 긴밀하게 표현한 글리코필루사의 변형이라면, 그의 작품들은 성모자가 입술과 입술을 대고 있는 것으로 표현한 유일한 사례가 될 것이다. 마시스의 후기 〈성모자〉들은 엘레우사 혹은 글리코필루사를 구현한 회화적 전통을 참고하기보다는 오히려 그 도상을 의식적으로 변용한 것이었다.

특히, p. 19.

2. 기존 해석의 맥락: 인간적인 모성애

엘레우사 도상의 문제는 학자들이 마시스의 후기 작품들에 나타난 성모자를 지속적으로 모자관계 속에서 파악하게 했다는 점에 있었다. 퀸텐 마시스의 입맞춤의 모티프가 독특하다는 사실을 학자들이 전혀 인지하지 못했던 것은 아니었다. 그러나 서론에서 논의되었듯이, 그의 성모자상에서 입맞춤의 도상이 가지는 의미에 대해 진지하고 지속적인 검토는 이루어진 바가 없다.

마시스의 후기 〈성모자〉들에 대해 다룬 연구들은 1960년대 후반에야 그의 작품들에 대해 본격적으로 다루기 시작하면서 쓰여진 몇 안 되는 저서가 전부이며, 이후 마시스에 대한 연구는 거의 발표되지 않았기에 이 저서들은 퀸텐 마시스 연구에 있어서 여전히 가장 핵심적인 자료가 되고 있다. 그 대표적인 연구들은 마시스를 단독으로 처음 다룬 막스 프리드랜더의 『초기 네덜란드 회화(Early Netherlandish Painting: from Van Eyck to Bruegel)』(1971) 시리즈와 1970, 80년대에 쓰여진 안드레 드 보스크, 그리고 래리 실버의 마시스에 대한 모놀로그다.

이들은 모두 엘레우사의 이콘이 해석되어 온 어머니-아들의 관계라는 맥락 속에서 마시스의 〈성모자〉들을 해석했다.[15] 그렇다면 기존 학자들은 어떤 논지에서 마시스의 작품을 엘레우사 도상의 연장선상에서 해석해 왔는가? 마시스의 성모자상들에 대한 가장 정교한 분석을 시도한 래리 실버의 논의를 통해 학자들이 이렇게 성모자의 '입맞춤'을 이해해 왔던 이유와 그 주장을 검토해보겠다.

---

[15] 막스 프리드랜더는 마시스의 성모자가 다정하게 입맞추는 모습으로 묘사된 이유를 성인(聖人)을 보다 자연스럽고 살아 있는 인간으로 표현한 것이라고 설명한다. Friedländer, 위의 책, pp. 27, 30-32; 성모의 인간화라는 관점에서 '입맞춤'의 모티프에 대해 가장 정교한 논지를 정리한 래리 실버의 논의는 다음 소챕터에서 자세히 다루어질 것이다.

2.1. 보살피는 어머니

실버는 1984년의 저서 『퀸텐 마시스의 회화와 카탈로그 레조네(The Paintings of Quinten Massys, with *Catalogue Raisonné*)』에서 마시스에 대해 이루어진 선행 연구의 성과를 꼼꼼히 정리하고 그 연장선상에서 마시스의 작품들을 분석했다. 그는 마시스의 성모자들을 다룬 장에서 〈옥좌의 성모〉 **(도 2)** 를 분석하면서 화면 속의 성모자의 입맞춤의 모티프가 비록 "당황스러울 만큼 성(性)적인(disconcertingly erotic)" 뉘앙스를 담고 있기는 하나, 전경에 놓여진 접시의 버터와 연관된 상징이라고 설명했다.[16] 〈옥좌의 성모〉의 전경, 성모의 우측에 비스듬히 놓인 탁자 위에는 버터와 빵, 앵두, 사과, 그리고 투명한 물이 든 잔 등이 놓여 있다.[17] 실버에 따르면, 사과와 빵은 각각 성체 의식에서 사용되는 와인과 성체에 상응하는 음식들이다. 그리고 이 모든 상징적 음식들은 당시의 중요한 담론이었던 성모의 모유와 연결되어, 아직 어리고 연약한 아기 예수에게 생명의 음식을 먹이고 보살피는 성모의 역할을 드러내 보이고 있다. 은접시에 놓여 식탁에서 가장 두드러지게 보이는 버터 또한 그 원료가 우유라는 점에서 성모의 모유를 연상시킨다.

이러한 성모의 모성은 "성모를 받아들이고 그녀에 대해 명상하고자 하는 모든 인간에게 가 닿는 은총을 의미하는 어머니의 다정함"을 드러내는 것이다.[18] 다시 말하면, 성모자의 '입맞춤'이라는 독특한 표현은 성모를 "인간화(humanize)"하고 있다. 실버는 종교화에서 이러한 모티프가 나타나게 된 배경을 중세 후기와 르네상스 시대에 부상했던, 개인적 경배(private devotion)의 경향으로 설명한다. 그의 분석에 따르면 마시스의 입맞춤은 집단 예배에서보다 개별적으로 신을 경험하고자 하는 개인적 경배의 맥락에서 동시대인들에게 크게 두 가지 방식으로 이해되었다. 성모가 아기 예수에게 입을 맞대는 것은 성모자의 주변에 놓

---

[16] Silver, Chapter 4. Private Piety: Devotional Icons, *The Paintings of Quinten Massys*, p. 79.

[17] 성모자상에서 음식이 전경에 등장하는 경우는 아주 많지만 마시스의 이 작품에 등장하는 정물은 그 가운데서도 많은 수에 해당하는데, 이는 마시스가 음식이 가지는 상징성에 많은 관심을 가지고 있었다는 것을 보여준다.

[18] Silver, 위의 책., p. 80.

여 있는 음식 이미지들과 긴밀하게 연관하여, 성모가 아기 예수를 먹이는 순간을 나타낸 상징이거나 혹은 모성의 사랑을 보여준다는 것이다. 어느 방향이든 성모의 어머니로서의 지위에 초점이 맞추어지며, 마시스의 〈성모자〉들은 엘레우사 도상이 의미해 온 어머니와 아들의 인간과도 같은, 인간이 공감할 수 있는, 인간으로서의, 인간적인 관계를 보여주는 것으로 해석된다.

실버와 같은 관점은 제임스 매로우와 크레이그 하비슨 등의 학자들이 명상용 회화(*Andachtsbild*)의 연구를 통해 강조한 예술 작품의 기능에 대한 관심과 맞닿아 있다.[19] 즉, 실버는 이 같은 접근을 통해 작품이 동시대 관람자에게 어떠한 작용을 했으며 또한 관람자는 그 작품을 경험하는 과정에서 어떠한 행동을 했는가에 대한 이해를 제공한다. 1980년대에 새로운 패러다임으로 미술사학계에 등장한 수용 이론(reception theory)에 바탕을 둔 이러한 시각 문화 연구들은 매우 소수의 계층만이 공유하거나 이해하고 있었을 문헌적 사료를 통해 도출한 결론을 일반화한다는 한계를 가진 파노프스키의 도상학적 방법론을 넘어, 모든 계층이 향유할 수 있었으며 활자로 기록된 영역의 논의를 넘어 살아 숨쉬는 삶 속의 종교적 수행 방식을 살펴본다는 점에서 의의가 있다. 또한 예술 작품의 의미를 해석하는 데 있어서 예술가가 작품에 무엇을 표현했는가, 그리고 그러한 제작자의 의도에 따라 작품이 어떻게 구성되어 있는가에 집중했던 예술 경험에 대한 기존 연구의 정의를 넘어서 확장된 예술 경험의 장(場) 속에서 관람자의 역할과 행위를 해석의 중심으로 가져올 수 있다.

실버의 분석은 방법론적으로 최신의 논의를 포함하여 마시스의 모티프를 해석하며, 이를 통해 작품과 그것이 제작된 시대의 예술 환경에 대해 더욱 풍부한 이해를 제공했다. 그럼에도 불구하고 마시스가 활용한 입맞춤의 모티프를 아들을 보살피는 모성을 상징하는 것으로만 해석하기에는 그 타당성에 대해 몇 가지 의구심이 남는다. 우선, 앞 부분

---

[19] Craig Harbison, “Visions and Meditations in Early Flemish Painting,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 15, No. 2 (1985), pp. 87-118; James H. Marrow, “Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 (1986), pp. 150-169.

에서 살펴본 것처럼 엘레우사 도상으로부터 비롯되는 모자의 관계를 표현하기 위해 입맞춤의 모티프를 직접적으로 표현한 사례는 거의 없었다. 그리고 또 다른 가능한 반론은 실버가 여러 음식들 가운데 버터의 원재료가 되는 우유에 주목했듯, 아기 예수에게 음식을 먹이는 성모를 이야기할 때 학계와 대중의 동시대 담론은 생명의 모유에 관심이 집중되어 있었다는 사실이다.[20] 성모는 신이 인간의 몸으로 태어난 존재인 예수를 잉태하여 이 세상에 나올 수 있게 한 그릇이며, 그리스도로서의 운명을 맞이하기까지 그를 양육하고 키워내는 '생명의 원천(fountain of life)'이다. 그리고 후자의 맥락에서 성모 마리아의 어머니로서의 역할을 가장 잘 대표하는 요소가 바로 성모가 아기 예수에게 먹인 모유다.

이 시기 성모의 모유는 아기 예수의 피와 살을 만드는 원천으로 이해되어 그 자체가 성유물로 경배되었다. 루터도 성모의 모유로 전해지는 유물을 수집한 것으로 기록되며, 개신교도, 의사, 신학자, 그리고 인문학자들을 포함하여 당시의 지식인들은 성모의 모유 수유를 논의하며 이를 통해 성모 마리아를 모든 어머니들의 이상적인 모델로 제시하곤 했다.[21] 베르나르디노 디 부스티(Bernardino De' Busti, 1450-1513)는 성모 마리아의 모유를 천상의 음식으로 칭송했고,[22] 파리의 명망 있는

---

[20] 로나 고펜(Rona Goffen)의 논문은 락탄스 도상이 전달하는 신학적 교리의 핵심을 잘 정리하고 있다. Goffen, "Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo," *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40 (1999), pp. 35-69.

[21] 모유 수유와 모성상의 모델인 성모 마리아에 대한 당시의 담론 가운데 몇 가지 예시는 다음과 같다. Martin Luther, *Lectures on Genesis Chapters 1-5, The Table Talk*, "The Estate of Marriage," Clarissa W. Atkinson, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages* (Ithaca NY: Cornell University Press, 1991), pp. 204-210; Desiderius Erasmus, "The Lying-in Woman," *The Whole Familiar Colloquies of Desiderius Erasmus of Rotterdam*, trans. Nathan Bailey (New York: Smith Leton; Glasgow: Alexander Campbell, 1877), pp. 226-38; Thomas More, *Utopia*, trans. Paul Turner (London: Penguin, 1961; orig. publ. 1516), p. 82; Charlene Villaseñor Black, "Inquisitinal Practices Past and Present: Artistic Censorship, the Virgin Mary, and St. Anne," ed. Virginia Chieffo Raguin, *Art, piety and destruction in the Christian West, 1500-1700* (Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2010), pp. 173-200, 특히, pp. 178, 194, no. 13을 참조.

[22] 부스티의 베르나르디노는 성모의 무염시태(immaculate conception)에 대해 강변하는 9개의 설교로 이루어진 『*Mariale*』에서 한 세기 전 시에나의 베르-나르디노가 주장한 내용을 받아들이며 성모의 모유는 어머니의 육체를 통해 태어나고 음식을 먹어야 하는 인간 원죄의 상징이 아닌, 천상의 음식이라

수상이었던 장 게르송(Jean Gerson, 1363-1429)은 여성들이 성모와 같이 모유 수유하기를 종용했다. 시기적으로는 좀 더 이르나 게르송의 주장은 교회 전체에 영향을 미치고 있었다.[23]

마시스와 친분이 있었던 에라스무스 또한 1518년 출판된 『대화(Colloquies)』에서 어머니의 모유 수유의 중요성을 다룬 바 있다.[24] 『대화』에서 에라스무스는 산후 침대 휴식 조치(lying-in)를 취하는 여성들에게 모유 수유 시 어머니로서 준수해야 할 영양분 섭취 등을 이야기하며 산모의 모유와 그것이 아이에게 미치는 영향에 특별한 관심을 표했다. 마시스가 제작한 〈에라스무스와 피테르 길리스의 초상화(Double portrait of Erasmus and Pieter Gillis)〉(c. 1517) **(도 11)** 의 배경에는 주인공인 에라스무스와 피테르 길리스의 관심사와 지위, 업적과 긴밀하게 연관된 정물들이 등장하는데, 적어도 마시스가 이 시기의 에라스무스와 그 주변의 인문학자들의 작업에 대해 이해하고 관심을 가지고 있었으리라는 것을 알 수 있다.[25] 따라서 마시스는 에라스무스와 같은 동시대 지식인들의 논의를 통해 성모의 모유에 대한 담론을 잘 이해하고 있었을 가능성이 높다.

주장했다. "*De hoc inquit Bernardus in quodam sermon. Omnia opera misericordie erga filium beata virgo ministravit. Nam ipsum virginea carne vestivit, erum lacte de cello ministrato potavit et pavit*." Bernardino of Busti, *Mariale*, Sermon I, "On the Name of Mary," pt. 2. *Milan: Leonardus Pachel, 1493); Donna Spivey Ellington, *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, c.2001), p. 25, no. 39에서 재인용.

[23] Jean Charlier de Gerson, *Oeuvres Completes*, ed. P. Glorieux (Paris: Desclee and Cie, 1971), 7:953*;* Ellington, 앞의 저서, 동일 페이지에서 재인용.

[24] 에라스무스가 1490년대부터 파리 대학 교단에서 제자들과 함께 한 가벼운 논의로 시작된 『대화』는 1518년 바젤(Basel)에서 출판되었다. 『대화』는 출판 직후 유럽 전역에서 큰 호응을 얻었으며, 이후 4년간 총 30회 재출간되었다. 마시스와 에라스무스의 관계는 〈에라스무스와 피테르 길리스의 초상화(*Double Portrait of Erasmus and Pieter Gillis*)〉(c. 1517) **(도 11)** 의 존재를 통해 확인할 수 있다. 마시스는 에라스무스와 피테르 길리스의 초상화를 하나의 세트로 제작했으며, 이후에도 에라스무스의 초상화 메달을 제작한 바 있다. **(도 12)**

[25] 〈에라스무스와 피테르 길리스의 초상화〉에 대한 분석은 Silver, 위의 책, pp. 105-133을 참조.

만약 마시스가 자신의 성모자상에서 생명의 원천이라는 성모의 어머니로서의 역할을 강조하고자 했다면 아기 예수에게 젖을 먹이는 도상인 락탄스(*Lactans*)를 사용하는 것이 더욱 적절한 선택이었을 것이다. 실제로 마시스는 락탄스 도상의 성모자상도 제작한 바도 있는 것으로 추정된다. **(도 13)** 그렇다면 아기 예수에게 생명의 음식을 먹이며 보살피는 성모의 모습에서 가슴을 드러내는 대신 입이라는 신체로 초점을 바꿀만한 이유가 무엇인지는 여전히 의문으로 남는다. 마시스는 성모를 작품 화면 속에 등장하는 숟가락이나 잔과 같은 다른 도구를 통해 아기 예수에게 무언가를 먹이는 모습으로도 표현할 수 있었다. 하지만 그럼에도 불구하고 '입'이라는 신체를 통해 성모와 아기 예수가 만나게 한 것은 그 '입맞춤'이라는 행위 자체가 작품의 의미를 전달하는 데 있어서 필수적인 장치였기 때문이 아닐까? 그렇다면 마시스가 표현한 성모자의 '입맞춤'을 이해하기 위해서는 엘레우사 도상을 해석해 온 어머니와 아들의 다정한 관계라는 관점과는 다른 맥락에서의 접근이 요구된다.

2.2. 감각을 통한 "취음(consumption)"

마시스의 성모자를 분석하는 데 있어서 당연하게 주된 해석틀로 받아들여졌던 어머니-아들의 관계에 대해 새로운 관점이 제시된 것은 1990년도 중반에 이르러서이다. 라인데르트 폴켄버그는 『경배의 열매(The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550)』(1994)에서 15세기와 16세기에 네덜란드 지역에서 제작된 다수의 성모자상들을 분석했다.[26] 그 또

[26] Reindert L. Faulkenburg, *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, OCULI: Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 5, trans. Sammy Herman (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994), 특히, pp. 85-98; 특히 종교화에서 다수의 과일을 등장시킨 후스 반 클레프의 작품들은 그의 주된 분석 대상이 되었다. 이 외에도 폴켄버그는 헤라르트 다비드(Gerard David), 한스 멤링(Hans Mem-ling), 프랑크푸르트 마스터(Master of Frankfurt), 베르나르트 반 오를리(Bernaert van Orley), 얀 호사르트(Jan Gossart), 그리고 얀 반 헤메센(Jan van Hemessen)와 같은 명망 높은 작가들을 포함하여 잘 알려지지 않은

한 성모자 작품들의 전경에 나타나는 과일 등의 음식 상징물들에 실마리를 찾았다는 점은 기존 학자들과 동일했다. 폴켄버그는 성모자상에 등장하는 과일, 음식 등의 정물이 지시하는 '맛본다(taste)'는 행위와 꽃과 같은 정물이 지시하는 '향기를 맡는다(smell)'는 행위는 모두 신체에 "받아들이는(internalize)" 것으로 이해할 수 있다고 보았다. 마시스의 후기 성모자들에서 나타나는 것과 같은 입맞춤은 화면에 등장하는 음식을 입으로 음미하듯 예수 그리스도라는 존재의 진실을 받아들이는 "취음(consumption)의 상징"이며, 동시대인들에게 명상이나 기도를 통해 신적 진실과 수난의 고통을 "체화(consumption)"하는 신비적 합일(*unio mystica*)과 평행한 개념으로 파악되었다는 것이다.[27]

> "관람자들이 [과일과 꽃과 같은] 모티프들이 상징하는 내용에 대해 깊이 음미하여 [그 내용을] 추상적이고 단순하게 지적 반추로서만 명상하는 것을 넘어 영혼을 통해 강렬하게 '맛본다'면, 그 끝에서는 예수 그리스도라는 존재에 깃든 구원의 신비와 '합일'에 이르게 될 것이다."[28]

취음의 시각적 이미지들은 관람자가 성화에 구현된 기독교적 진실, 혹은 예수 그리스도의 본질에 대한 깨달음에 집중할 수 있도록 도우며 경배의 궁극적 목적인 합일을 염원하게 하고 그들을 준비시킨다. 따라서 폴켄버그의 관점에 따르면 후스 반 클레프의 〈성 가족(The Holy Family)〉(16세기 초) **(도 14)** 와 같은 작품에서 성 요셉이 손에 들고 있는 성무일도서의 저녁 기도(*Vespers*)가 적힌 기도문은 작품을 경험하는 관람자의 행위와 직결된다.[29] 관람자는 전경에 놓인 과일 이미지를 보고 실제로 음식을 음미하고 섭취하듯 화면에 묘사된 예수의 삶에 대한 기도에 빠져들어서 그 내용을 마음 깊이 담게 된다.

폴켄버그의 분석은 기호학적 미술사와 페미니즘 미술사가 학계

작가들의 작품까지도 꼼꼼하게 추적해 성모자상에 나타난 음식의 상징에 대한 담론을 발굴해냈다.

[27] Faulkenberg, 앞의 책, pp. 78-99.

[28] Faulkenberg, 위의 책, pp. 94-95.

[29] Faulkenberg, 위의 책, p. 85.

에 보다 확고한 방법론적 전통으로 자리잡은 1990년대의 연구들과 마시스의 성모자들에 대한 담론을 연결시킨다. 이 시기에는 현대 미술뿐만 아니라 중세 미술사 연구에서도 이 같은 방법론들을 통해 보다 구체적인 주체들의 시각 경험들을 분석하는 작업이 이루어졌다. 이에 따라 폴켄버그를 통해 이루어진 분석들은 수녀들의 시각문화와 그 특수한 활용 방식에 주목하여 성(性)적 주체에 따라 구별되는 시각적 경험에 대해 연구한 제프리 햄버거와, 베긴 회 신도(beguines)들의 성체와 음식에 얽힌 종교적 경험에 대해 연구하여 데카르트적 세계관 속의 '눈'의 경험이 아닌 '신체'의 영역으로 중세의 시각 경험의 논의를 확장한 캐롤린 워커 바이넘과 같은 학자들의 연구들과 이어질 수 있었다.[30]

하지만 마시스의 작품들에 나타나는 성모와 아기 예수의 모습은 폴켄버그가 제안한 것처럼 과일과 같은 음식과 연관하여 감각적으로 '먹는다'는 행위를 지시하기보다는 아가서의 핵심인 '입맞춤'으로 표현되어 있다.[31] 즉, 마시스의 작품들에서 방점은 취음에 대한 은유가 아니라 명상과 밀접하게 연관되어 있었던 '입맞춤'이라는 이미지를 통해 표현되는 신비적 합일의 영성에 있었다. 다음 부분에서는 마시스의 후기 성모자들을 실제로 살펴보면서 어떻게 그 작품들에서 아가서(雅歌, *Song of Songs, Cantica Canticorum*) 전반의 내용에 충실한 요소들이 보다 중점적으로 나타나고 있는지, 그리고 어떻게 이를 통해 마시스가 아가서에서 기원하는 신랑-신부의 이미지를 강조하고 있는지 살펴보겠다.

---

[30] Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York: Zone Books; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998); 동일 저자, *Nuns as Artists: the Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley: University of California Press, c1997); Carolyn Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: the Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley: University of California Press, 1987).

[31] 폴켄버그 또한 마시스의 성모자상들의 경우에는 음식의 비유보다는 그 이미지들의 원천이 되는 아가서 자체의 내용에 더욱 충실하다고 설명하고 있다. Faulkenberg, 위의 책, p. 90-92.

3. 마시스의 성모자의 '입맞춤': 아가서의 신랑과 신부

예수 그리스도의 어머니인 성모 마리아를 신부로 해석할 수 있는 근거는 무엇인가? 신약 성서에서 교회는 "티나 주름이나 또 그와 같은 것들이 없이"(에베소서 5장 27절) 아름다운 처녀인, 신의 신부로 묘사된다. 그리고 에클레시아(*Ecclesia*)라는 이름의 여성 인격으로 시각화되었다. 성모는 이러한 교회와 동일시되어 마리아 에클레시아(*Maria Ecclesia*)라는 지위를 가지고 있었다. 그러므로 성모는 신의 신부이며, 성 삼위일체의 논리에 따라 예수 그리스도의 신부이기도 하였다.[32] 그리고 성경에서 아가서는 여러 기독교 문학과 시각 미술에서 신랑과 신부가 입을 맞대는 입맞춤이라는 이미지가 등장하는 가장 두드러지는 원천이었다.[33]

솔로몬 왕과 술렘(Shulem)의 여인 사이의 애정을 표현한 시로 알려져 있는 아가서는 금욕적인 성서의 내용에서 찾아볼 수 없는 성적인 상징들을 담고 있다. 아가서의 두 화자인 신랑과 신부는 모든 감각을 통해 서로를 경험하고자 한다. 그들은 서로의 모습을 눈에 담고, 서로의 소리를 듣고, 서로를 만지고, 맛보고, 그리고 궁극적으로는 하나가 되기를 염원한다.[34] 아가서의 신랑과 신부 간의 성적인 상징이 가득한

---

[32] 마리나 워너(Marina Warner)는 그녀의 고전에서 요한계시록에서 새 예루살렘의 도시가 하늘의 여왕으로서 예수 그리스도에게 왕관을 받는 장면을 통해 교회의 이미지가 성모 마리아의 개념 속에 결합되었다고 설명했다. Marina Warner, *Alone of All Her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary* (New York: Vintage Books, 1983, c1976), p. 124.

[33] 성모의 다양한 이미지들을 개괄한 대다수 개론서들은 기독교 전통에서 감각적인 신부의 이미지의 주된 원천이 아가서라고 지적한다. 워너(Warner)는 자신의 저서에서 아가서에서 비롯한 혼인의 내러티브에 대해 다루는 데 한 챕터 전부를 사용하고 있다. Warner, 위의 책, pp. 121-133; 보다 최근의 개론서로는 다음 저서가 있다. Ann E. Matter, *The Voice of My Beloved: the Song of Songs in Western Medieval Christianity* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c1990).

[34] 성서의 한글 전문은 대한성서공회가 출판한 『표준 새번역 성경』을 따랐다. 아가서의 영문 및 라틴어 전문은 앤 매터(Ann Matter)의 앞의 책에서의 해석을 따른다. 라틴어본과 영문 번역본은 매터의 저서를 참고하라.

대화는 일종의 신비주의적인 알레고리로 이해되어 왔는데, 다시 말하면 아가서는 신자와 신적 존재와의 합일을 신랑과 신부의 내러티브로 형상화했다는 것이다. 이 맥락에서 신부가 그토록 염원하는 입맞춤의 대상은 신과 인간으로 태어난 신의 분신인 예수 그리스도로 파악될 수 있다.

마시스의 후기 성모상들은 아가서의 요소들을 충실히 다루고 있다. **(도 1, 2, 3)** 갓난 아기라기에는 상당히 길쭉한 체격을 가진 아기 예수는 성모자의 팔에 안겨 자신도 두 팔을 성모의 목에 감아 가까이 밀착한다. 한 손은 성모의 목 뒤로, 그리고 다른 한 손은 성모의 머리 쪽으로 두르고 있는 모습은 아가서 2장 6절의 표현과 일치하며, 다른 종교적 텍스트에서는 찾아볼 수 없는 구체적인 표현이다.[35] **(도 1)** 또한 세 작품들은 천개가 있는 침대의 묘사, 포도와 사과의 묘사 방식,[36] 창 밖으로 보이는 후경의 높은 첨탑[37] 등 아가 서의 정서와 구절을 연상하게 하는 사물들로 채워져 있다. 테이블 위에 놓인 농익은 포도와 사과는 아기 예수에게 전달될 것이며, 붉은 두 송이의 앵두, 떨어진 과일과 반으로 잘린 음식, 창문으로 보이는 촉촉하게 젖은 풍경은 모든 것을 잉태하는 풍요로움을 보여준다. 높은 첨탑이 솟은 성은 아가 서에 묘사된 신부가 기거하는 왕의 도시의 모습을 연상하게 한다. 특히 1529년의 〈라티에르 성모〉 **(도 3)** 의 배경이 되는 침실과 부풀어 오른 커튼의 상징이 작품이 제작된 시대에도 잘 알려져 있던 아가서의 해제들과 연관되는 것은 명백하다. "임은 나를 이끌고 잔칫집으로 갔어요"(아가 1장 3절) 라는 구절에 등장하는 잔치의 장소는 성 베르나르 클레르보(St. Bernard of Clairvaux)에 의해 신랑과 신부의 결혼식에서 침대라고 설명되었다. 침대는 하느님이 임하는 성모의 자궁이자 동시에 아기 예수가 잉태되는 성스러운 집을 상징하며, 마시스의 침대의 도상은 베르나르의 설교에서처럼 그 자체로 신비로운 성모의 역할을 체화하는 것이었다.[38]

---

[35] "임께서 왼팔로는 나의 머리를 고이시고, 오른팔로는 나를 안아 주시네." (아가서 2장 6절; 이하 아가).

[36] 아가 7장 1절-12절, 5장 1절.

[37] 아가 8장 10절.

[38] 성 베르나르는 『아가서 해제』에서 아가서의 "임은 나를 이끌고 잔칫-집으로 갔어요" 라는 구절에 등장하는 장소가 "신이 심판자도, 가르침을 주는

〈라티에르 성모〉에는 단 하나의 과일만이 등장할 뿐, 침실이 되는 배경이 장면을 이해하는 데 사용될 지배적인 열쇠가 된다. 또한 〈옥좌의 성모〉**(도 2)** 에서 성모자가 앉아 있는 공간 뒤쪽으로 펼쳐져 있는 정원의 모티프는 아가서의 신부의 비유이며, 사과는 아가서에서 묘사하는 사랑의 열매를 지시하는 것일 수 있다.[39]

그러나 무엇보다 마시스의 성모자상에서 아가서의 내용과 가장 밀접하게 연결되는 부분은 아가서의 첫 구절인 "나에게 입맞춰 주세요(Let him kiss me with the kiss of his mouth.)"(아가 1:1)를 있는 그대로 표현한 듯한 입술과 입술이 만나는 성모와 아기 예수의 '입맞춤'이다. 마시스의 1520년경 제작된 후기 성모자상들에는 모두 의심할 여지 없이 입술과 입술이 맞닿아 있는 입맞춤의 모티프가 나타나며, 비잔틴 이콘과도 같이 경배를 위한 형식인 반신상으로 제작되어 성모와 아기 예수의 입맞춤을 화면의 핵심으로 전달하고 있다.[40]

문제는 앞에서도 다루어졌듯, 입술에의 입맞춤이 성모자상의 전통에서는 전례가 없는 대담한 표현이며 동시에 성적인 암시를 담고 있기에, 르네상스 시대의 예술가들과 작가들에게는 세속의 연인들을 묘사하기 위한 표현으로 주로 사용되는 것이었다는 사실에 있다. 마시스의 〈옥좌의 성모〉**(도 2)** 에서 아기 예수가 성모의 턱을 만지는 "다정한 손길(chin-chuck)"과 〈라티에르 성모〉**(도 3)** 의 배경으로 제시되는 침실의 모습은 이 둘의 관계에 더욱 성적인 암시를 더한다. 다정한 손길의 모티프는 현대에는 잊혀졌으나 중세와 르네상스 시대에는 주요한 담론이었던 예수의 성기(性器) 숭배에 대한 텍스트와 사례들을 재발견

이도 아닌 신랑으로서 고요한 휴식을 취하시는 곳(a place where God is seen in tranquil rest, where he is neither Judge nor Teacher but Bridegroom)", 즉 침실이라고 해석하였다. 성 베르나르의 『아가서 해제』와 마시스의 성모자-상과의 관계는 다음 장에서 더욱 자세하게 논의될 것이다. 이후 『아가서 해제』의 영문 번역은 다음 저서를 참고했으며 그 한글 번역은 필자의 것이다. Bernard of Clairvaux, "Sermon 23: 15", Kilian Walsh trans. *On the Song of Songs III*. Cistercian Fathers Series (Kalamazoo: Cisteran Publications, Inc., 1981), pp. 38-41.

[39] 아가 2장 3절, 7장 8절, 7장 13절. Faulkenberg, 위의 책, pp. 91-92.

[40] 반신상이라는 형식이 종교화에서 가지는 의미에 대해서는 Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, 2nd ed., (Doornspijk, The Netherlands: Davaco, c1984) 참조.

한 레오 스타인버그의 고전인 『르네상스 미술에 나타나는 예수의 섹슈얼리티와 근대적 상실(Sexuality of Christ in Renaissance Art and in the Modern Oblivion)』(1983)에서 이미 다루어졌다.[41] 스타인버그는 그의 저서에서 이 시기 예수를 그린 수많은 종교화들과 특히, 성모자상들에서 아기 예수의 남근이 명시되거나 은근히 암시되어 있으며 많은 경우 성모나 등장 인물들이 예수의 신체를 전시하듯 드러내 보이고 있다는 점을 지적하는데, 이와 같은 성기 숭배는 바로 이 신체 기관의 존재가 예수의 인간성을 명실상부하게 보여주는 증거였기 때문이라고 설명했다. 그리고 이와 연관된 종교적 담론을 정리하면서 이 시기 성모자상에 빈번히 등장하는 다정한 손길의 모티프가 동시대의 세속적 이미지들과 연결되어 있으며, 예수의 남근과 마찬가지로 성적인 충동을 가진 인간으로서의 본질을 보여주는 상징이라고 정리했다.[42]

마시스가 성모자를 통해 표현한 입맞춤의 모티프는 엘레우사의 변형이라고만 해석하기에는 아가서와의 연관성과 그 내용에 배어 있는 성적인 암시가 명백하게 강조되고 있다. 그러므로 우리에겐 여전히 질문이 남는다. 어째서 마시스는 입술과 입술이 만나는 '입맞춤'을 그린 것일까? 마시스가 성모자의 입맞춤이라는 회화적 선택을 하는 데 엘레우사 혹은 글리코필루사 도상을 구현한 기존 시각 전통을 참고했다고 보기는 어렵다. 오히려 마시스는 '입맞춤'이라는 구체적인 표현을 기독교에 가져 온 아가서의 내용을 표현하는 것, 그리고 그것을 다름 아닌 성모를 통해서 나타내려 한 것으로 보아야 할 것이다. 마시스의 세 작품에서 나타나는 입맞춤의 행위는 단순히 다정한 모성을 표현하는 것을

---

[41] Leo Steinberg, *Sexuality of Christ in Renaissance Art and in the Modern Oblivion*, 2nd ed. (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1996), 특히, III. 턱에 손을 가져다 대는 자세에 대해서는 다음 페이지를 참조, pp. 110-118.

[42] 래리 실버 또한 "다정한 손길"과 마시스의 작품에 나타나는 입술과 입술의 입맞춤(labial kiss)가 암시할 수 있는 내용에 대해 언급한 바 있다. 그러나 이에 대한 지속적인 탐구는 추진하지 않으며, 의문점의 제기 정도로 간략히 논의를 끝맺는다. 첫 논의는 자신의 저서 2장의 첨언, p. 86, 두 번째 언급은 1995년의 논문에서 나타난다. Silver, "Kith and Kin: a Rediscovered Sacred Image by Massys," Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies (eds.), *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive, Presented on His Seventy-fifth Birthday* (Cambridge, 1995), pp. 233-34.

넘어서며, 그 속에 담긴 성적인 암시가 핵심적인 의미를 전달하고 있다. 마시스의 '입맞춤'은 당대의 종교 문화를 반영하기 위해 분명한 목적 의식을 가지고 선택한 결과였을 것이다. 그렇다면 입맞춤의 도상의 기원이 되는 텍스트로 다시금 돌아가, 아가서와 아가서 속의 입맞춤을 동시대인들이 어떻게 이해하고 있었는지에 대해 다시금 살펴볼 필요성이 생긴다.

III. 영적인 합일의 추구: 아가서와 입맞춤

1. 성 베르나르 클레르보의 『아가서 해제』

12세기에 아가서는 시토 수도회(Cistercians), 아우구스투스 수도회(Augustinians), 프레몽트레 수도회(Presmonstratensians), 그리고 생 빅토르 수도회(Victorines) 등의 수많은 신학자들의 주목을 받았다.[43] 이 시기 아가서에 주석을 단 많은 이들 가운데 마시스의 시대에까지도 가장 큰 영향력을 가지고 있었던 것은 성 베르나르 클레르보(St. Bernard of Clairvaux, c. 1090-1153) 이다. 성 베르나르는 규율이 해이해진 베네딕토 수도회의 개혁을 주장하며 등장한 분파인 시토 수도회의 전성기를 이끈 수도사로, 교구와 귀족 사회의 정치적 조언자로 활발히 활동했을 뿐만 아니라 특히 열정적이고 대중적인 설교와 저술을 통해 '마지막 교부'라는 이름을 얻었다.[44] 성 베르나르의 설교는 신학자들과 수도사들뿐만 아

---

[43] 이 시기 아가서의 해제를 저술한 학자들에는 랑의 안셀름(Anselm of Laon, d. 1117), 성 브루노 주교(Bruno of Segni, c. 1047-1123), 성 베르나르 클레르보(St. Bernard of Clairvaux), 성 루퍼트 도이츠(Rupert of Deutz, c. 1075-1129), 오땡의 호노리우스(Honorius of Autun, 1080-1154), 할벵의 성 필립(Philip of Harveng, d. 1183), 질베르 드라 포레(Gilbert de la Porrée, c. 1075-1154), 생 티에리의 윌리엄(William of St. Thierry, c. 1075-1148), 호일랜드의 길버트(Gilbert of Hoyland, d. 1170), 포르드의 존(John of Ford, c. 1140-1214), 시토 회의 성 토마스(Thomas the Cistercian, d. 1190), 그리고 릴의 알랭(Alain de Lille, 1128-1202)가 있다. 중세 아가서의 이해를 개괄하고 정리한 앤 애스텔(Ann W. Astell)은 12세기 두드러지게 증가한 아가서 해제의 수가 아가서에 대한 중세인들의 특별한 관심을 반영한다고 지적했다. Ann W. Astell, *The Song of Songs in the Middle Ages* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1990), pp. 8-9.

[44] 이하에서 다루어지는 성 베르나르의 전기적 정보는 에반스(G. R. Evans)의 저서를 참고했다. G. R. Evans, *Bernard of Clairvaux* (New York: Oxford University Press, 2000), pp. 5-21; 성 베르나르의 『아가서 해제』에 대한 전반적 이해는 시토 수도회가 출판한 칼라마주 버전에 잘 정리되어 있다. Walsh and Irene M. Edmonds eds., *The Works of Bernard of Clairvaux.*

니라 중세의 많은 대중들에게 전파되어 마시스의 시대까지도 중요한 담론으로 인용되었다.

성 베르나르가 아가서에 대해 펼친 논의를 잘 살펴볼 수 있는 문헌은 아가서에 대한 그의 설교를 정리한 『아가서 해제(*Sermones super Cantica Canticorum*)』(1135-1153) 다.[45] 총 여든 여섯 개의 방대한 설교로 이루어진 『아가서 해제』에서 성 베르나르는 아가서에 등장하는 혼약의 이미지를 신자들의 영혼과 신의 관계로 설명한다.[46] 성 베르나르의 설명에 따르면 신부는 "신을 갈구하는 영혼 (the soul thirsting for God)" (아가서 해제 7권, II장 2절; 이하 해제) 이다.[47] 아가서 속의 신부는 신랑을 보고, 만지고, 맛보며 모든 감각으로 그를 경험하고자 한다. 이 경험이란 궁극적으로 그의 얼굴을 진실로 마주하고 신비로운 합일을 이루는 것이다. 그리고 이러한 합일의 영성의 핵심에 입맞춤의 모티프

---

[45] 성 베르나르는 1115년 6월 25일 랭그르(Langres) 교구의 발레 답생트(Vallée d'Absinth)에 새로운 시토 수도원을 창설하고 "클레르 발레(Claire Vallée)"라는 이름을 붙였다. 이후 수도원의 이름은 "클레르보(Clairvaux)"로 굳어졌다. 성 베르나르는 엄격하고 검소한 생활을 추구했지만, 교회와 사회의 요구에 따라 자주 수도원을 떠나 중재와 설교를 해야 했다. 트르와 공의회 등의 각종 종교 논쟁에 참여하고 새로운 교황 후보인 이노센트 II세의 지지를 설득하는 등, 유럽 곳곳을 돌아다니는 오랜 여정을 마치고 마침내 1135년 클레르보에 돌아온 그는 아가서에 대한 해제를 저술하기 시작하여, 영면에 든 1153년까지 86개라는 방대한 수의 설교문을 남겼다. 설교문의 내용은 실제로 성 베르나르가 클레르보의 수도원에서 평소 행했던 설교들에 바탕하고 있는 것으로 알려져 있으며, 그의 사후에 책으로 출판되었다. 성 베르나르가 『아가서 해제』의 내용을 단순히 개인적인 용도의 논문으로 제작한 것이 아니라 생전에 수도원의 여러 제자들에게 설교하며 그 내용을 정리해나갔음은 생 티에리의 윌리엄이 저술한 『*Vita Prima Sancti Bernardi*』에서 성 베르나르가 자신에게 아가서의 내용을 설명한 후 함께 앓아 누웠다는 일화를 기록한 데에서도 단적으로 확인할 수 있다. William of Thierry, *Vita Prima Sancti Bernardi* (1147), PI, 185:258-59; O. C. Edwards Jr., *A History of Preaching* (Nashvillle, TN: Abingdon Press, c.2004) p. 192에서 재인용.

[46] 아가서를 연구한 많은 저서들은 성 베르나르의 해제를 영혼의 결혼의 맥락에서 해석하고 있다. Perella, 위의 책, pp. 52-57; Warner, 위의 책, 128-131; Matter, "Chapter 5. The Marriage of the Soul," 위의 책, pp. 123-150.

[47] 이하 등장하는 성 베르나르의 『아가서 해제』의 구절들은 시토 회 출판사 (Cistercian Publications) 버전의 영문본을 필자가 한글로 번역한 것이다.

가 있었다.

신비주의 신학에서 등장하는 합일의 영성에서 입맞춤의 모티프가 차지하는 의미를 이해하기 위해서는 기독교 신학 담론에서 일반적으로 입맞춤을 어떻게 해석하고 있었는지를 살펴보아야 한다. 기독교 신학에서 입맞춤의 이미지를 이해하는 방식은 크게 두 가지로 나누어지며, 이 두 가지 층위가 모두 성 베르나르와 같은 신비주의 신학자들의 아가서 해제를 이해하는 데 중요한 열쇠가 된다.[48]

먼저 신학자들은 입맞춤을 매개로 성령이 전달되었다고 설명한다. 신이 인간을 구원하기 위해 인간으로 세상에 현현했다는 교리는 기독교라는 종교의 핵심이다. 이 때문에 모든 것을 초월한 존재인 신이 어떻게 성모 마리아의 아들, 즉 육체를 가진 유한한 존재로 세상에 탄생할 수 있었는가는 기독교 신학에서 오래도록 고민해 온 문제였다. 이에 따라 성 삼위일체의 제 3위격으로서, 신이 성모 마리아의 몸에 불어넣은 존재인 성령을 이해하는 것은 신과 그의 아들인 예수 그리스도의 관계를 파악하는 데 필수적이다. 그리고 니콜라스 페렐라가 정리했듯, 이러한 성령과 성 삼위일체의 관계는 입맞춤의 이미지로 형상화되고 이해되었다.[49] 성부와 성자가 본질적으로 "그의 *입*"에서 비롯하는 성령으로 이어져 있기에 결코 분리되어 있지 않다고 설명한 성 암브로시우스(St. Ambrose, c. 340-397)의 성 삼위일체에 대한 이해는 초대 교부인 그의 시대부터 널리 공유되어 온 교리이며,[50] 성 삼위일체의 신학에 지워지지 않는 족적을 남긴 것으로 평가되는 성 아우구스티누스(St.

---

[48] 니콜라스 페렐라는 성 베르나르의 『아가서 해제』를 이해하는 데 있어서 입에의 입맞춤이라는 상징이 매우 중요하다고 강조했다. 성 베르나르의 설교에 등장하는 입맞춤의 영성의 기반이 되는 논리는 페렐라의 저서에서 잘 정리되어 있다. Perella, 위의 책, pp. 18-27, 31-40.

[49] Perella, "Appendix I: The Dove, the Kiss, and the Trinity," 위의 책, pp. 253-259.

[50] "For the Spirit is not upon Christ, according to the Godhead, but in Christ; for, as the Father is in the Son, and the Son in the Father, so the Spirit of God and the Spirit of Christ is both in the Father and in the Son, for He is the Spirit of His **mouth**." St. Ambrose, *Three Books on the Holy Spirit*, Book III, Chapter I, 6:4, 영문 번역은 Trans. H. de Romestin, E. de Romestin and H.T.F. Duckworth. *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, Vol. 10, Eds., Philip Schaff and Henry Wace (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1896) 참조; Perella, 위의 책, p. 253에서 재인용. 강조 부분은 필자.

Augustine of Hippo, 354-430) 또한 성령을 제 1위격인 성부와 제 2위격인 성자로부터 유래하는 "숨결"이라고 설명하며 성령이 입으로 비롯되어 전달되는 숨결, 즉 입맞춤과 연결하고 있다.[51]

---

[51] 성 아우구스티누스는 『신의 도시(*De Civitate Dei contra Paganos)*』(5세기)에서 기독교 신학의 기초적인 교리를 설명하여 기독교 신학 전반에 지대한 영향을 미쳤다. 그는 『신의 도시』에서 성령이 의미하는 바를 설명하는 24장에서 성령을 통해 셋이자 곧 하나인 성 삼위일체의 교리를 설명한다. 그리고 나아가, 아담이 탄생할 때 신이 불어넣은 것으로 알려진 것이 성령(**πνεύμα**)이 아닌 생물의 "숨결(**πνοή**)"에 해당하는 그리스어로 쓰여질 수 있었던 논리를 지적하며 신이 성모에게 불어 넣은 성령과 유한한 인간인 아담에게 해당하는 숨결이라는 개념이 어떻게 신학적으로 혼용 가능하며 유사한 절차를 의미하게 되었는지 설명하고 있다. 이에 해당하는 부분을 다음에 인용한다.

*Quapropter in eo, quod Dominus fecit, quando **insufflavit** dicens: Accipite Spiritum Sanctum (*Io 20, 22)*, nimirum hoc intellegi voluit, quod Spiritus Sanctus non tantum sit Patris, verum etiam ipsius Unigeniti Spiritus. Idem ipse quippe Spiritus et Patris et Filii, cum quo est Trinitas Pater et Filius et Spiritus Sanctus, non creatura, sed Creator. Neque enim flatus ille corporeus de carnis ore procedens substantia erat Spiritus Sancti atque natura, sed potius significatio, qua intellegeremus, ut dixi (*Vedi sopra 13, 24, 1)*, Spiritum Sanctum Patri esse Filioque communem, quia non sunt eis singulis singuli, sed unus amborum est. Semper autem iste Spiritus in Scripturis sanctis Graeco vocabulo* πνεύμα *dicitur, sicut eum et hoc loco Iesus appellavit, quando eum corporalis sui **oris flatu** significans discipulis dedit; et locis omnibus divinorum eloquiorum non mihi aliter umquam nuncupatus occurrit. Hic vero, ubi legitur: Et finxit Deus hominem pulverem de terra et **insufflavit** sive inspiravit in faciem eius spiritum vitae (*Gen 2, 7)*, non ait Graecus* πνεύμα*, quod solet dici Spiritus Sanctus, sed* πνοή*, quod nomen in creatura quam in Creatore frequentius legitur; unde nonnulli etiam Latini propter differentiam hoc vocabulum non spiritum, sed **flatum** appellare maluerunt.*

(Wherefore, when our Lord **breathed** on His Disciples, and said, "Receive ye the Holy Ghost," He certainly wished it to be understood that the Holy Ghost was not only the Spirit of the Father, but of the only begotten Son Himself. For the same Spirit is, indeed, the Spirit of the Father and of the Son, making with them the trinity of the Father, Son and Spirit, not a creature, but the Creator. For neither was that material breath which proceeded from the mouth of His flesh the very substance and nature of the Holy Spirit, but rather the intimation, as I said, that the Holy Spirit was common to the Father and to the Son; for they have not each a separate Spirit, but both one and the same. Now this Spirit is always spoken of in sacred Scripture by the Greek word πνεύμα(pneuma) as the Lord, too, named Him in the place cited when He have Him to His disciples, and intimated the gift by the **breathing** of His **lips**; and there does not occur to me any place in the whole Scriptures where He is otherwise named. But in this passage where it is said, "And the Lord formed man dust of the earth, and **breathed**, or inspired, into his face the **breath** of life;" the Greek has not πνεύμα, the usual word for the Holy Spirit, but πνοή, a word more frequently used of the creature

이러한 입맞춤의 이미지를 잘 보여주는 것이 12세기에 제작된 것으로 추정되는 『캉브레 전례서(Cambrai Missal, MS 234)』이다.[52] 『캉브레 전례서』의 *Te Igitur*(그러면 주여) 기도문은 성부가 십자가에 매달린 예수를 들어올려 보여주는 '은혜의 보좌(Throne of Grace)' 삽화와 함께 시작된다. **(도 15)** 은혜의 보좌는 중세와 르네상스 시대 회화에서 성 삼위일체를 구현하기 위해 사용되었던 가장 전형적인 방식으로, 성부가 십자가에 못박힌 성자의 모습을 우리 앞에 드러내 보여주어 두 위격의 본질적인 관계를 드러낸다. 그리고 이 도상에서 늘 함께 등장하는 것이 바로 성령을 상징하는 비둘기의 이미지다.[53] 『캉브레 전례서』의 은혜의 보좌 장면에는 "당신의 아들 예수 그리스도를 통해 하느님에게 기도와 구원을 종용한다 (*per Iesum Christum Filium tuum Dominum nostrum, supplices rogamus, ac petimus*)"는 *Te Igitur* 기도문의 도입부 글귀에 상응하는 신의 세 인격인 성부, 성자, 그리고 성령의 모습이 신과

---

than of the Creator; and for this reason some Latin interpreters have preferred to render it by "**breath**" rather than "spirit."

St. Augustine of Hippo, *De Civitate Dei contra Paganos*, Book XIII, Chapter 24: How We Must Understand the Breathing of God by Which "The First Man Was Made a Living Soul," And the Also by Which the Lord Conveyed His Spirit to His Disciples When He Said, "Receive Ye the Holy Ghost.", 영문 번역은 Trans. Marcus Dods, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, First Series, Vol. 2. Ed. Philip Schaff (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1887) 를 참조. 강조 부분은 필자; 페렐라는 성 아우구스티누스가 『요한복음 강해』에서 입맞춤으로 형상화되어 온 성령을 사랑이라는 개념과 연결시켰다는 점을 성 삼위일체의 신학적 이해에 성인이 미친 가장 큰 영향이라고 설명했다. "*quia Spiritus est Patris et Filii, tanquam caritas substantialis et consubstantialis amborum*" (because He is the Spirit of the Father and Son, as the substantial and consubstantial love of both). 동일 저자, *Iohannis euangelium tractatus* (Commentary on the Gospel of John), Tractate 105:3, on John 17:1-5; Perella, 위의 책, p. 254에서 재인용.

[52] 니콜라스 페렐라는 은혜의 보좌의 성령이 표현되는 방식을 근거로 제시했으며 또한 『캉브레 전례서』의 주목했다. Perella, 위의 책, pp. 254-255.

[53] 성 삼위일체가 회화 속에서 구현된 방식들과 그 이미지들이 활용된 방식에 대해서는 프랑수아 뵈스플뤽(François Boespflug)의 논문을 참조. François Boespflug, "The Trinity in Christian visual arts," *The Oxford Handbook of the Trinity*, eds. Gilles Emery and Matthew Levering (Oxford; New York: Oxford University Press, 2011), pp. 472–486.

그의 아들의 관계를 보여주기 위해 묘사되어 있다.[54] 은혜의 보좌 모티프의 가장 대표적이며 이른 예 중 하나인 『캉브레 전례서』의 이미지가 중요한 지점은 바로 성령의 비둘기가 성부와 성자의 사이에 나타나는 것을 넘어, 성령의 양 날개가 아버지의 입술에서 아들의 입술을 연결하는 것으로 표현되었다는 것이다. 이를 통해 『캉브레 전례서』를 제작한 화가가 성령을 전달하고 전달 받는 과정을 입맞춤과 밀접하게 연결된 것으로 인식하고 있었음을 확인할 수 있다.

입맞춤의 이미지는 앞에서 설명된 교리와 연관하여 또 다른 층위의 의미를 전달했다. 기독교 신학의 맥락에서 입맞춤의 이미지가 지시하는 또 다른 바는 바로 신이 그의 피조물들에게 전달한 은총이다. 그리고 신이 인류에게 준 궁극의 선물은 영생과 구원에의 길인 그의 아들 예수 그리스도로 이해되었다. 예수 그리스도가 십자가에 못박히고 3일 후의 부활을 다룬 요한복음 20장의 내용은 이 같은 신학적 해석의 중요한 성서상의 단서를 제공한다.[55] 죽은 지 사흘째 되는 날 무덤에서 사라졌던 예수 그리스도는 마리아 막달레나 앞에 나타나 자신의 부활함

---

[54] *Te Igitur* 기도문의 전문은 다음과 같다.

> ***Te igitur, clementissime Pater, per Iesum Christum Filium tuum Dominum nostrum, supplices rogamus, ac petimus*** (To you therefore, most merciful Father, we make humble prayer and petition through Jesus Christ your Son our Lord)
> ***uti accepta habeas, et benedicas*** (that you accept and bless)
> ***haec dona, haec munera, haec sancta sacrificia illibata*** (these gifts, these offerings, these holy and unblemished sacrifices)
> ***in primis, quae tibi offerimus pro Ecclesia tua sancta catholica: quam pacificare, custodire, adunare, et regere digneris toto orbe terrarum: una cum famulo tuo Papa nostro N. et Antistite nostro N. et omnibus orthodoxis atque catholicae et apostolicae fidei cultoribus***. (which we offer you firstly for your holy catholic Church. Be pleased to grant her peace, to guard, unite and govern her throughout the whole world, together with your servant (Name) our Pope and (Name) our Bishop, and those who, holding to the truth, hand on the catholic and apostolic faith.)

라틴어 전문은 다음의 책을 참고했다. Catholic Church, *The Rubrics of the 1962 Missale Romanum: Ritus Servandus* (Chicago, IL: Biretta Books, Ltd., 2007). 온라인으로도 데니스 두벨리우스 목사(Rev. Dennis M. Duvelius)의 영역본 전문이 확인 가능하다. http://www.sanctamissa.org/en/rubrics/

[55] Perella, 위의 책, pp. 18-19.

을 알리고 제자들을 불러오게 한다. 그리고 안식일 다음 날 제자들이 무덤에 돌아와 모이자 예수는 그들 가운데 나타나 손과 옆구리의 상처를 보여준다. 그 다음 자신의 열두 제자들에게 현세에서의 사명을 부여하고 자신의 권위를 나누어준다.

> "예수께서 다시 '너희에게 평화가 있기를! 내 아버지께서 나를 보내 주신 것처럼 나도 너희를 보낸다'하고 말씀하셨다. 이렇게 말씀하신 다음 예수께서는 그들에게 숨을 내쉬시며 말씀을 계속하셨다. '*성령*을 받아라.'" (요한복음 20장 21-22절)[56]

성령이 신의 숨결과도 같이 성모 마리아의 몸에 전달되었듯이, 예수 또한 제자들에게 성령을 숨결을 통해 전달했다. 이 같은 구조는 구약과 신약을 연결하는 장치일 뿐만 아니라 입맞춤의 모티프에 성령과 예수 그리스도라는 신의 선물이라는 해석의 층위를 더한다. 입맞춤에 대한 이러한 두 겹의 이해는 아가서의 첫 구절 "나에게 입맞춰 주세요 (Let him kiss me with the kiss of his mouth)"를 이해하는 바탕이 된다. 입에의 입맞춤은 말씀(Word), 즉 인간으로 태어난 신에 대한 진실이며, 이 같은 이해를 성 베르나르는 다음과 같은 유려한 문장으로 정리하고 있다: "입에의 입맞춤은 다름아닌 신과 인간의 중개자, 바로 그 스스로가 인간인 예수 그리스도이다 (this kiss is no other than the Mediator between God and man, himself a man, Christ Jesus)." (해제 2권, IV장 9절)

그리고 이러한 논리에 따라 성 베르나르와 같은 신비주의자들은 성령의 입맞춤으로 알려진 길을 추구했다. 신비주의자가 추구하는 구원의 주된 방식 중 하나는 신을 온전히 경험하는 것이다.[57] 지적이고 매우 개인적인 성향을 가지는 이러한 예배 방식의 궁극적인 목적은 다

---

[56] 이하에서 성경의 영문본은 King James version (KGB)을 참고하였다.

[57] 리처드 킹(Richard King)은 초기 신비주의의 세 가지 차원을 성서적 차원, 예배적 차원, 그리고 영적 혹은 명상적 차원으로 정의했다. 성서를 통해 신비주의자들은 텍스트 이면에 "숨겨진" 의미들을 깨닫고자 하고, 종교 예배적 차원에서는 성체를 통해 예수 그리스도의 존재를 경험하는 신비를 추구하며, 마지막으로 명상 혹은 특수한 감각을 통해 신을 온전히 경험하고자 한다. Richard King, *Orientalism and Religion: Post-Colonial Theory, India and "The Mystic East"* (Routledge, 1999), p. 15.

시 표현하면 창조주와 성스러운 합일을 이루는 것이었다. 기독교 신비주의에 대해 오랫동안 연구해 온 신학자 버나드 맥긴(Bernard McGinn)은 기독교 신비주의를 "신의 존재를 인식하고 그 효과를 받아들이는 것에 대한 준비와 연관된 믿음과 예배 방식들"이라고 정의했다.[58]

성 베르나르에 따르면 "어떠한 영적인 기쁨도 알고 있지 않은 (devoid of any knowledge of spiritual delights)" (해제 3권, I장 1절) 영혼은 이 목표에 결코 도달할 수 없다. 영혼은 점차적으로 스스로를 인도하여 영적인 깨달음으로 나아가야 하는데, 이것은 세 단계의 '입맞춤'으로 설명할 수 있는 명상의 과정이다. 성 베르나르는 "참회의 첫 번째 입맞춤 (the penitent's first kiss)" (해제 6권, II장 6절) 을 발에의 입맞춤이라는 이미지로 설명했다. 발에의 입맞춤의 단계에서 신자는 스스로의 죄를 고해하고 신 앞에 두려움을 알고 자신을 낮추어야 한다. 두 번째 입맞춤은 이러한 겸허함을 갖추어야만 경험할 수 있는 것이다. 신의 가르침에 따라 살아가며 선행을 행해 온 영혼만이 두 번째 입맞춤인 손에의 입맞춤을 경험하기 위해 "들어올려지는 (lifted up)" 은총을 겪게 된다. (해제 3권, III장 5절) 그리고 "더더욱 완전한 소수만이 경험할 수 있는 (the experience of only a few of the more perfect)" (해제 4권, I장 1절) 마지막 입맞춤은 입술과 입술이 만나는 입맞춤이다. 이 궁극의 입맞춤은 "*입*을 통한 것(of his *mouth)"*이라는 점에서 세속의 입맞춤과는 근본적으로 다른 것이었다. 신의 입을 통해 영혼은 "명상의 선물 (contemplative gift)" (해제 4권, I장 1절) 을 부여 받는데, 이는 바로 신이 인간의 "연약한 육체가 견딜 수 있는 한에서 자신을 보여주는 것 (showing himself to the soul with as much clarity as bodily frailty can endure)"이다. 『아가서 해제』는 명상의 궁극적인 열매를 다음과 같이 서술하고 있었다: "[예수]와 입을 맞추는 자는 … 그와 하나의 영혼이 된다 (he who is joined to him in a holy kiss becomes […] one spirit with him)." (해제 3권, III장 6절)

신비주의 텍스트로서 아가서는 성모 마리아와 예수 그리스도를 해석할 수 있는 또 다른 해석 틀인 신랑과 신부가 등장하는 서사를 제

---

[58] "([T]hat part, or element, of Christian belief and practice that concerns the preparation for, the consciousness of, and the effect of [...] a direct and transformative presence of [the Christian] God)" Bernard Mcginn, *The Essential Writings of Christian Mysticism* (New York: Modern Library, 2006), p. 14.

공했다. 그리고 아가서의 맥락 속에서 신랑과 신부의 입맞춤은 영적인 합일의 궁극적인 형태가 된다. 입에의 입맞춤은 명상을 통해 도달할 수 있는 영혼과 신, 혹은 개인의 영혼과 예수와의 영적인 합일을 상징한다. 이러한 측면에서 아가서에 등장하는 입맞춤의 모티프는 중세 신비주의의 초점이 되었으며, 성 베르나르의 아가서 주해는 르네상스 시대까지 아가서의 텍스트를 이해하는 주된 방향을 제시했다.

2. 아가서의 시각문화: 필사본과 판화

아가서와 성 베르나르의 『아가서 해제』와 같은 신학적 주해들은 마시스의 이미지를 이해할 수 있는 신랑과 신부의 해석 틀을 제공하는 교리들의 문헌적 원천이었다. 이 뿐만 아니라 중세 아가서의 필사본 삽화에서 나타나는 입맞춤의 모티프들은 마시스의 회화에서도 등장할 수 있었던 시각적 선례가 될 수 있었다.

이와 연관해 특히 중요한 부분은 아가서의 첫 번째 문장이다. "나에게 입맞춰 주세요 (Let him kiss me with the kiss of his mouth)." 라는 도입부는 아가서의 핵심을 표현할 뿐만 아니라 글 전체의 내용을 상징하는 얼굴이다. 필사본의 라틴어로 된 텍스트의 첫 글자는 종종 세밀하고 화려한 장식화로 꾸며지는데, 이러한 장식 문자는 중세 필사본과 같은 텍스트에서 글의 시작을 알리는 표시가 된다. 아가서의 경우에는 제목 "*CANTICA CANTICORUM*"의 "C"나 첫 문장의 "*OSCULETUR ME OSCULO ORIS SUI*"의 "O"가 장식된다. **(도 16, 17, 18)** 이 문자들은 거의 모든 경우에 신랑과 신부가 입을 맞추고 있는 장면을 담고 있었다.

영국인 알렉시스 필사가(Alexis Master, c. 1100-1130 활동)가 제작한 것으로 알려진 12세기 초반의 『비드의 아가서 주해(Bede's *Commentary on the Song of Songs*)』**(도 16)** 와 생 아망 수도원(*Abbaye de St. Amand*)에 소장되어 있는 『성 히에로니무스의 아가서 해제(St. Jerome's *Expositio in Cantico Canticorum*)』**(도 17)**, 그리고 『알라두스 성서(Alardus Bible)』**(도 18)** 와 같은 사례들을 통해 신랑과 신부의 입

맞춤의 이미지가 프랑스와 부르고뉴 지역에서 풍부하게 제작되었음을 알 수 있다.[59] 특히, 『알라두스 성경』의 삽화가는 예수 그리스도(“XPS”)와 입맞추고 있는 여성의 옆에 “교회(ECCLA)”라고 써 놓아 신랑에게 입을 맞추고 있는 여성이 교회의 인격화된 표현이라는 것을 명시하고 있다. 뺨을 맞대고 있는 신랑과 신부가 공유하고 있는 만돌라와 ‘걸쳐진 다리(slung-leg)’ 모티프로 알려진 두 남녀의 얽힌 다리는 그들이 혼인, 혹은 적어도 하나된 관계임을 암시한다.[60] 그러나 12세기 중반에 이르러 필사본 삽화들에서 일종의 개념적인 혼용이 나타나기 시작한다. 아드몬텐시스 코덱스 549번(*Codex Admontensis* 549)의 『루퍼트의 아가서 해제(*Super Cantica Canticorum*)』**(도 19)** 에서 볼 수 있듯이, 입맞추고 있는 남녀는 더 이상 교회의 인격화된 모습과 신이 아니라 성모와 아기 예수이다.[61]

12세기에서부터 16세기까지 만들어진 120개에 달하는 아가서 필사본의 목록을 집대성하고 아가서와 여러 신학자들의 아가서의 해제에 묘사된 성모자상을 분석한 중세 미술사학자 주디스 웩슬러는 아가서 필사본의 삽화 속 신랑-신부의 이미지가 12세기 중반부터 성모자로 시각적으로 변모하기 시작했음을 지적했다.[62] 그리고 이러한 시각적 전환이 교회에서 성 삼위일체의 교리가 정립되는 과정에서 성모의 지위가

---

[59] 주디스 웩슬러(Judith Wechsler)의 연구는 이르면 12세기에서부터 16세기까지 4세기라는 방대한 시기를 아우르며 그 시기에 만들어진 중세 필사본 가운데 120개에 달하는 아가서들에 묘사된 성모자상을 분석하여 귀중한 자료를 제공했다. Judith Glatzer Wechsler, "A Change in the Iconography of the Song of Songs in Twelfth and Thirteenth Century Latin Bibles", *Texts and Responses: Studies Presented to Nahum N. Glatzer* (Leiden: E. J. Brill, 1975), pp. 73-93.

[60] 레오 스타인버그는 마켈란젤로의 〈피렌체 피에타〉에 대한 논문에서 처음 ‘걸쳐진 다리’ 모티프를 주목하게 했다. 그는 미켈란젤로가 〈피렌체 피에타〉에서 본디 성모의 무릎 위로 교차되도록 설계했던 예수의 한쪽 다리를 1550년경에 생략하기로 결정한 이유가 바로 ‘걸쳐진 다리’의 모티프가 상징적으로 지시하던 성적인 암시에 대한 일종의 검열이었다고 주장했다. Leo Steinberg, “Michelangelo’s Florentine Pietà: The Missing Leg,” *Art Bulletin*, vol. 50, no. 4 (1968), pp. 343-353.

[61] 웩슬러의 위의 논문 부록 A(Appendix A)를 통해 12세기 중반 성모자가 그려진 아가서들을 좀 더 확인할 수 있다.

[62] Wechsler, 위의 논문.

달라지면서 성모 숭배 현상이 확산되어 나타난 현상이라고 주장했다. 그리고 이러한 지적은 성모 숭배의 유행이 부활했던 중세 후기 그리고 르네상스 시대라는 마시스의 종교적 환경에서도 충분히 적용될 수 있는 해석일 것이다.

신랑과 신부의 관계에서 성모자로의 개념적, 그리고 시각적인 혼용은 15세기 중 · 후반까지도 지속되었던 것으로 추정된다.[63] **(도 20)** 익명의 네덜란드 지역 화가에 의해 제작된 것으로 알려진 1465년의 『아가서 목판화집(Netherlandish Blockbook of *Cantica Canticorum*)』은 아가서의 구절에 기반한 서사 속에 대담한 합일의 장면들을 담고 있고 있다. 특히, 15B번 목판에는 왕관을 쓰고 있어 하늘의 여왕으로 묘사된 성모로 추정되는 인물과 십자가 광배를 통해 예수임을 짐작할 수 있는 남성이 침대에 누워 서로를 안고 있다. 라빈의 분석에 따르면, 서로를 두 팔로 안는 자세 또한 전통적으로 성적인 교합을 암시하였다.[64] 또한 판화가는 아가서를 성서에 기록된 순서에 따라서가 아니라 나름의 기승전결이 있는 서사 구조로 재해석하여 삽화와 함께 아가서의 구절들을 재배치하는데, 이 역시 신랑과 신부의 남녀로서의 관계를 강조한다. 목판화집의 절정부는 예수-신랑과 성모-신부의 혼인 장면이다. 그리고 성모가 성 삼위일체의 표식을 예수 그리스도로부터 전달받는 장면과 **(도**

---

[63] 라빈 부부(Marilyn and Irving Lavin)는 15 세기에서 17 세기까지 이르는 기간 동안 치마부에, 미켈란젤로, 그리고 렘브란트의 회화들에 나타나는 아가서의 사랑의 상징들과 연관된 이미지들을 폭넓게 분석했다. 저서는 3 세기에 걸치는 방대한 시기를 다루면서 분석 대상이 되는 작가들이 다소 단편적이고 간헐적인 인상을 주지만, 그들은 한 시대를 대표하는 대가들이라는 점에서 이 기간 동안 아가서에 대한 관심과 이해가 유럽 지역에 지속적으로 유지되고 있었으리라는 가설에 큰 무게를 더해준다. M. A. Lavin and I. Lavin, *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt* (Lawrence, KA, 2001); 본고에서 다룬 목판화집에 대해서 더 자세한 정보는 마릴린 아론버그 라빈(Marilyn Aronberg Lavin)의 2009 년도 논문을 보라. M. A. Lavin, “Art of the Misbegotten: Physicality and the Divine in Renaissance Images,” *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 60 (2009), pp. 191-243, 특히, pp. 225-232.

[64] 마릴린 라빈은 아가서의 인물들을 13세기 필사본 삽화에 등장하는 솔로몬 왕과 밧세바(Bathsheba)과 비교하며, 이들이 명실공히 성적인 행위에 동참하고 있다고 지적했다. Lavin, “Art of the Misbegotten,” pp. 229-231.

21) 예수 그리스도가 마리아에게 왕관을 씌워주는 장면으로 끝맺고 있다. **(도 22)** 여기에서 우리는 성모가 도달하는 영적인 합일이 성 삼위일체의 교리와 밀접하게 연관된 것으로 이해되고 있었다는 것을 알 수 있다. 판화가는 성모의 대관 장면에서 성모의 발자취를 따라오고 있는 것처럼 보이는 두 여시종들의 모습을 삽입하여, 성모의 발자취를 신실하게 모방한다면 성모에게 허락되었던 영적인 혼약이 신자들에게도 열려 있음을 보여주었다. 이를 통해 관람자들은 여시종들을, 그리고 궁극적으로는 신부인 성모를 모방하도록 종용된다. 이러한 가르침은 앞에서 다루었던 성 베르나르의 아가서 주해에서 다루어지는 것과 같은 아가서에 대한 신비주의적 이해를 반복하고 있었다.

15세기 후반의 목판 삽화들은 마시스의 시대와 지역에 훨씬 근접해 있었지만, 물론 이러한 시각문화의 존재가 마시스가 아가서 혹은 성 베르나르의 『아가서 해제』와 같은 텍스트의 문헌적 이해에 기반한 시각적 도상들을 직접 알고 있었다는 사실을 확증하는 것은 아니다. 그러나 이 소챕터에서의 논의를 통해 우리는 아가서에서 기원한 입맞춤에 대한 영적이고 비유적인 이해가 적어도 마시스가 성모자상들을 제작했던 16세기 초까지 이어져 왔다는 것을 확인할 수 있다.

3. 안트베르펜의 종교회화적 환경 : 카르투시오회, 어린 세례 요한의 주제, 그리고 마시스

아가서의 시각 문화에서 나타나는 시각적 도상이 마시스 회화의 성모자상의 표현과 매우 유사한 방식으로 닮아 있음은 확연하다. 그렇다면 마시스는 정말로 이러한 신비주의적인 입맞춤의 테마에 대한 동시대의 신학 담론을 알고 있었을까? 이 장에서는 마시스가 아가서의 입맞춤의 영성을 접할 수 있었던 지점들을 더욱 구체적으로 추적해보겠다.

3.1 카르투시오회를 중심으로 본 명상의 모델, 성모

마시스와 신비주의적인 맥락의 입맞춤의 모티프의 해석이 연결될 수 있는 첫 번째 방향은 작가가 카르투시오 수도회(Carthusians)와 가지는 종교적 연관성이다. 마시스와 카르투시오 수도회와의 관계가 존재했을 가능성은 실버와 드 보스크에 의해 주장되었다.[65] 마시스의 개인적인 삶에 대한 정보는 유럽 지역에서 지대한 명성을 가지고 있었던 작가의 지위에 비해 알려진 바가 매우 적다. 그의 전기는 오랫동안 『유명한 네덜란드 지역 예술가들의 초상(*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris elogiis*)』(1572)에 수록된, 플랑드르 지방의 인문학자이자 시인이었던 램소니우스(Domenicus Lampsonius, 1532-1599)가 쓴 다소 간략하고 전설과도 같은 인상을 주는 찬시의 내용이 전부였다.[66] 하지만 19세기 중반 학자들에 의해 마시스의 종교적 성향에 대한 새로운 정보를 알 수 있는 중요한 자료들이 재발굴된다.[67] 그리고 이들이 발굴해 낸 여러 문헌 가운데에서도 마시스와 카르투시오 수도회의 교류를 기록한 가장 이른 시각적 사료는 비릭스 형제(Jan Wierix, 1549-c. 1618; Hieronymus Wierix, ca. 1553-1619; Anthon II Wierix, c. 1552-1604)들의 마시스의 동판 초상화 **(도 23)** 다. 『유명한 네덜란드 지역 예술가들의 초상』에 수록된 얀 비릭스의 동판초상화를 모델로 둘째인 히에로니무스 혹은 셋째 안토니우스 비릭스가 만든 버전 동판화로 추정되는 이 인쇄

---

[65] Silver, 위의 책, pp. 5, 100-102; de Bosque, 위의 책, p. 46, Document 15.

[66] 카렐 반 만더(Karel van Mander, 1548-1606)의 『예술가 전기(*Schilderboek*)』가 마시스를 포함한 이 시기 네덜란드 지역의 화가들의 전기의 이른 기록으로 좀 더 널리 알려져 있으나, 반 만더의 저서는 램소니우스의 저서에 기반하고 있었다. 찬시의 전문은 실버의 저서, p. 1을 참고하라.

[67] 마시스에 대한 정보를 확인할 수 있는 가장 근접한 시기인 17세기 문헌들과 그 문헌들을 재발굴하여 정리한 19세기 연구들은 다음과 같다. F. Fickaert, *Metamorphosis, ofte wonderbaere veranderingh' ende leven van den vermaerden Mr. Quienten Matsys, constigh grof-smidt, ended schilder binnen Antwerpen* (Antwerp, 1648), p. 16; A. van Fornenbergh, *Den Antwerpschen Protheus, ofte Cyclopschen Apelles; dat is: Het leven, ende konstrijcke daden des uyt-nemenden, ende hooghberoemden Mr. Quinten Matsys: van grof-smidt in fyn-schilder verandert…* (Antwerp, 1658), p. 31; F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (Antwerp, 1883), p. 125; F. H. Mertens and K. L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen*, vol. 4 (Antwerp, 1848), p. 46; 실버의 저서, p. 5, 27, n. 36에서 재인용.

본의 상단 문구 **(도 23a)** 에는 적어도 마시스가 말년에 카르투시오 수도회와 교류했으리라는 것을 추정해보게 하는 단서가 담겨 있다.

> "1529년 안트베르펜에서 죽고 카르투시오 수도원에 묻히다 (*Obijt Antverpia 1529 in Carthusia ad vrbis muros conditus*)."[68]

실버는 이 같은 전기적 내용에 기반하여, 명상의 가르침을 강조하고 명상 수행을 중시했던 카르투시오 수도회와의 교류를 통해 마시스가 성모를 보다 개인적으로 공감할 수 있는 인간적인 모습으로 표현하는 데 관심을 두었다고 주장했다. 실버는 마시스의 후기 작품들은 동시대에 부상하던 "개인화된 신앙 성향을 지닌(privatized)" 종교 이콘화들과 방향을 같이 한다고 보았다. 이러한 개인적 경배에서는 개인을 신과 개별적이고 직접적으로 연결해주는 명상이 핵심적인 수행 방식이 되었는데, 이를 도울 수 있는 장치로 마시스의 보다 인간적인 성모가 나타났다는 것이다. 그러나 그는 입맞춤의 상징에 대해서 크게 주목하지 않았기에 그 모티프를 카르투시오 수도회의 명상에 대한 가르침과 연관시켜 분석하지는 않았다.

마시스가 살아가던 안트베르펜에서 주된 종교적 단체 중 하나였던 카르투시오회는 예수의 삶에 대한 명상과 내적 명상을 통한 영적인 깨달음을 강조했다.[69] 카르투시오 수도회의 수도사 성 드니스(Denis the Carthusian, 1402-1471)는 수도회의 영적인 교리를 확립하는데 핵심적인 인물이었다. 성 드니스는 초기 르네상스 영적 교리에서 중요한 논쟁거리가 되고 있었던 명상적 삶과 행동하는 삶과의 대립 문제에 대하여 영적인 삶을 강조했다.[70] 그리고 그러한 입장의 연장선상에서 이상적인

---

[68] Silver, 위의 책, p. 26, no. 2.; de Bosque, 위의 책, p. 46, Document 15.

[69] 실버는 안트베르펜의 주요 종교 단체들에 대해 정리하여 이 시기 마시스의 종교적 환경에 대해 매우 귀중한 자료를 제공한다. Silver, p. 11, also, no. 82; 카르투시오 수도회와 그들의 교리에 대한 전반적 정보는 다음을 참고하라. Jordan Aumann, *Christian Spirituality in the Catholic Tradition* (San Francisco: Ignatius Press; London: Sheed & Ward, 1985), pp. 91-93.

[70] 성 드니스는 기독교인들이 추구했던 두 가지 이상적 삶의 태도인 명상적 삶과 활동적 삶 가운데 전자를 강조했고, 그 두 가지를 진정으로 조화시키는

명상적 삶에 대해 많은 교리를 체계화했는데, 그 가운데 명상에 대하여 다음과 같이 정리했다.

성 드니스는 명상에 세 가지 단계가 있다고 설명한다. 그리고 세 번째이자 최종의 단계는 '합일의 단계(the unitive)'라고 명명되는데, 이 단계는 앞에서 설명되었던 아가서의 신비주의적 혼인과 매우 흡사한 것으로 이해될 수 있었다. 이와 더불어, 성 드니스는 성모를 명상의 모델로 강조하며, 성 삼위일체의 완전한 영적인 앎을 갖춘 것으로 묘사했다.[71]

실제로 실버가 추정한 바처럼 마시스가 그의 말년에 카르투시오회 수도원을 자주 방문했다면, 그는 성 드니스의 가르침과 명상을 통한 성스러운 합일에 대한 추구, 그리고 그러한 목표에 도달할 수 있는 성모의 탁월한 명상 능력에 대한 교리를 접할 수 있었을 것이다.

입맞춤의 모티프 형태를 취하고 있지 않더라도 신과의 합일에 도달하게 하는 명상을 성모의 역할을 통해서 표현하는 모티프가 마시스와 동시대에 활동했던 작가들의 작품에서 두루 사용되었다. 일례로 월터 깁슨은 1503년부터 마시스가 소속되어 활동했던 안트베르펜의 성 누가 길드에 등록했으며 마시스의 작품과 유사한 주제와 시각적 표현이 자주 비교되었던 얀 호사르트의 작품에서 나타나는 성모에 대한 이러한 인식을 지적한 바 있다.[72]

호사르트가 제작한 클리브랜드 미술관 소장 〈풍경 속의 성모자〉 **(도 24)** 는 성모를 신비주의적인 합일과 연결시킨다. 호사르트의 성모는 어린 예수가 체리를 가지고 노는 모습을 고요하게 내려다보고 있다. 고개를 숙여 아기 예수를 바라보는 대신, 아래로 내리깐 성모의 눈매는 그녀가 생각에 잠겨 있음을 알 수 있게 한다. 원본 액자에 조각되

것은 신실한 명상을 통해서만 도달할 수 있는 가장 높은 단계의 이상적 삶이라고 주장했다. Aumann, 앞의 책, pp. 175-177.

[71] Walter Gibson, "Jan Gossart de Mabuse: Madonna and Child in a Landscape," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 61, No. 9 (Nov., 1974), pp. 287-299.

[72] Gibson, 앞의 논문; 얀 호사르트에 대한 전반적 정보와 최근의 학술적 접근 방식들은 에인즈워스(Maryan W. Ainsworth)가 편집한 메트로폴리탄 미술관에서 2010년도에 기획되었던 호사르트 전시의 도록을 참고하라. Maryan W. Ainsworth 외, *Man, Myth, and Sensual Pleasures*, p. 10.

어 있던 문구는 이러한 자세를 명상과, 신과의 합일이라는 궁극의 목적에 직접적으로 연결시킨다. 〈풍경 속의 성모자〉는 본디 "성모여, 당신의 명상이 우리를 [그와의] 재회로 이끌기를 바라나이다 (*TVA MATER CONTEMPLATIO / NOSTRI SIT RECONCILIATIO*)" 라는 라틴어 문구가 쓰여진 액자와 함께 제작되었다.[73] 문구에서 명시하듯, 이 작품은 성모에게 그녀의 "명상"이 그림을 보게 되는 이들을 신과의 "재회(re-conciliation)"로 이끌 수 있도록 은총을 베풀기를 기원하고 있다.[74] 여기서 성모는 아들 예수 그리스도에게 신자들의 구원을 부탁하는 중개자(mediatrix)일뿐만 아니라 스스로가 신성한 경지에 오르기에 신자들이 본받고 뒤따라야 할 모델로 표현되고 있다. 성 드니스에 따르면 명상에서의 이상적 모델인 성모 마리아는 호사르트의 작품에서 신자들이 신과 신비주의적인 합일을 획득할 수 있는 진정한 길을 보여준다.

3.2. 〈서로 껴안는 세례 요한과 아기 예수〉

이처럼 동시대의 다른 작가들도 성모자 작품 속에 명상과 성모를 모방하여 신과의 신비주의적인 합일을 이룬다는 개념에 대한 관심을 나타내기는 하였으나, 성모의 입맞춤을 통해 명상을 통한 합일의 직접적이고 대담한 표현을 한 것을 마시스의 성모자상들이 유일했다. 하지만 마시스의 작품에서 표현된 것과 같은 대담한 입맞춤의 모티프가 동시대 다른 주제의 몇몇 회화들에서 발견되어 주목을 요한다. 바로 마시스가 성모자상들을 제작하던 시기에 만들어진 마시스와 후스 반 클레프의 〈서로 껴안는 세례 요한과 아기 예수(St. John and baby Christ Embracing)〉 **(도 25, 26)** 이다. 〈세례 요한〉 작품들에서 마시스와 후스 반 클레프는 입맞춤의 모티프를 마시스의 후기 〈성모자〉들에서와 동일하게 영적인 합일의 상징으로 사용한 것으로 보인다.

후스 반 클레프와 그의 공방에서 만들어진 〈세례 요한〉 작품

---

[73] 라틴어 원문과 작품에 대한 더 자세한 정보는 클리브랜드 미술관 도록을 참고했다. Alan Chong, *European & American painting in the Cleveland Museum of Art* (Cleveland Museum of Art, 1993).

[74] Gibson, 위의 논문, p. 292.

들의 엄청난 수에서 어린 세례 요한과 아기 예수의 만남이라는 주제가 당시에 상당한 인기를 끌었음을 확인할 수 있다.[75] 올리버 핸드가 후스 반 클레프의 작품 세계를 정리한 저서에서 정리한 총 18개 작품들 가운데 세례 요한과 아기 예수는 다양한 장소에 앉아 있는 것으로 묘사되지만, 주된 등장 인물과 그들의 자세는 모든 작품에서 동일하다. 그들의 미래를 예견하는 만남을 묘사하는 장면에서 어린 세례 요한과 아기 예수는 서로를 껴안으며 입을 맞추고 있다. 마시스의 후기 〈성모자〉들에서 나타나는 표현과 동일한, 입과 입의 만남이다.

작품들에 묘사된 장면은 세례 요한의 일생을 다룬 외경(外經, apocrypha)에 기반하는 것으로, 세례 요한의 에피소드는 14세기에는 이탈리아에서 대중적인 신앙으로 자리잡고 있었다.[76] 그 이야기는 어린 요한이 성자로서의 삶을 시작하기 전에 성 가족을 만나게 되었던 성사를 다루고 있다. 아직 요람을 채 벗어나지 못했을 정도로 어린 요한은 성모 마리아의 사촌이었던 어머니 성 엘리자베스(St. Elizabeth)에게 사막으로 자신을 데려가 달라고 부탁했다. 사막에서 요한은 이집트에서 돌아가고 있던 성 가족을 만난다. 바로 이 만남을 통해 요한은 미래에 예수 그리스도의 등장을 알리는 예언자로서의 자신의 역할을 예수의 입으로 예언 받고 그 말씀에 따라 살아갈 수 있었다고 전해진다. 그 이야기는 두 성인의 친밀한 관계를 강조하며 그 가까움을 표현하기 위해 어린 세례 요한과 아기 예수는 장면 속에서 서로 밀착된 모습으로 묘사되었다. 하지만 이야기의 어디에서도 그들이 입을 맞춘다는 내용은 등장하지 않는다.

세례 요한과 아기 예수의 한 버전은 이러한 입맞춤의 의미를

---

[75] 후스 반 클레프의 〈세례 요한〉들 전부는 핸드의 저서에 수록된 도판 전집을 참고하라. Hand, 위의 책, cat. 80, 80.1, 81, 81.1, 81.2, 82, 83, 83.1, 84, 84.1, 84.2, 84.3, 84.4, 84.5, 84.6, 84.7, 84.8, 84.9

[76] 마릴린 라빈(M. Lavin)이 "두 번째 만남(Second Visitation)"이라고 명명한 에피소드는 익명의 저자가 남긴 『*Vita di San Giovanni Battista*』에서 확인할 수 있다. 그 내용은 다음에 출판되어 있다. *Biblioteca scelta diopere italiane, antiche e moderne, CCXLIV, Domenico Cavalca, Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, D. M. Manni and A. Cesari ed., 6 vols.; 라빈의 위의 저서에서 세례 요한의 삶에 대한 외경의 잘 요약된 내용을 확인할 수 있다. M. A. Lavin, "Art of the Misbegotten," pp. 207-210.

해석할 단서를 제공하고 있다. 나폴리 국립 미술관(*Museo Nazionale di Capodiemonte*)에 소장되어 있는 한 점의 〈세례 요한〉 **(도 27)** 에는 두 인물의 후경에서 하강하는 비둘기의 형상을 하고 있는 성령의 모습이 나타난다. 세례 요한과 예수 뒤로 성령이 등장하는 표현은 거의 언제나 예수의 세례 장면과 연관되어 있었다. 복음서들에 기록된 바에 따르면, 세례 요한이 예수에게 세례를 행하면서 예수가 물 속에서 몸을 일으키자 하늘이 열리며 비둘기의 형태를 한 성령이 내려왔다고 한다. 그리고 그 속에서 다음과 같은 목소리가 들렸다: "너는 내가 사랑하는 아들, 내 마음에 드는 아들이다."(누가복음 3장 22절) 예수의 세례 장면을 그릴 때 예술가들은 바로 이 장면을 시각화했다.[77] 그러므로 두 어린 성인들의 만남에 시기 적절하게 등장하는 성령은 이 만남을 예수의 세례 장면의 전조로 해석할 수 있게 한다. 흥미로운 것은, 예수의 세례 장면에서 하늘의 목소리가 진언했듯이, 그 성사는 성 삼위일체의 제 2위격인 성자, 예수 그리스도의 신성함을 알려주는 서사로 이해될 수 있다는 것이다. 여기에 작품의 배경이 되는 붉은 침대의 상징을 더하면 더더욱 의미심장한 해석이 가능해진다. 두 어린 성인은 혼인을 상징하는 붉은 침대에 앉아 입을 맞추고 있다. 침실이 신부로서의 성모를 지시하기 위한 배경으로 주로 사용된다는 사실을 감안하였을 때, 세례 요한과 아기 예수의 관계는 영적인 합일을 통한 신비주의적인 깨달음의 순간을 강하게 암시한다. 또한 대다수의 〈세례 요한과 아기 예수〉 작품들에 나타나는 어린 세례 요한과 아기 예수는, 스타인버그가 이미 매우 성적인 암시를 가지는 것으로 주장한 바 있는 다정한 손길 모티프 또한 마시스의 〈성모자〉들과 공유하고 있다.

이는 세례 요한이라는 성자의 삶에 대한 이해를 통해 해석이 가능해진다. 세례 요한 또한 전통적으로 성모 마리아와 같이 명상에 있어서 신자들이 뒤따를만한 이상적 모델로 경배되었다. 세례 요한은 어린 시절부터 삼십 년간 사막에 은둔하면서 순수한 심신을 유지하고 신의 가르침을 온전히 이해했던 금욕적 성인으로 알려져 있었다.[78] 오랜

---

[77] 이와 동일한 묘사가 마태복음 3장 17절에도 나타난다. "이는 내 사랑하는 아들, / 내 마음에 드는 아들이다."

[78] Souvay, Charles. "St. John the Baptist," *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 8 (New

수행의 시간 후에 그는 다시금 도시로 돌아가 "재야에서 들려오는 목소리"(마가복음 3장 3절)로서 예수 그리스도의 왕림을 예언하였다. 세례 요한의 운명은 성령의 개념과 성 삼위일체에서 신의 화신인 예수의 진정한 본질에 대한 깨달음과 밀접하게 연관되어 있었다. 대체로 예수의 인간으로서의 삶을 전달하는 다른 세 개의 복음서와 달리 요한복음은 보다 신학적이며, 그 속에서 성부와 성자의 영적인 관계와 예수 그리스도의 신성에 대한 교리를 설명하는 데 집중하고 있다.[79] 마리안 에인즈워스는 릴 동방 박사의 경배 제단화 마스터(Master of Lille Adoration, 1523-1535 활동)의 작품으로 추정되는 〈성 히에로니무스(St. Jerome)〉(c. 1530) **(도 28)** 와 비슷한 시기에 동일 작가가 제작한 〈성 삼위일체(Holy Trinity)〉(c. 1530) **(도 29)** 를 하나의 세트로 연결시켜 분석하며, 좌측에 위치했을 〈성 삼위일체〉의 비전을 목격하는 성 히에로니무스가 손 아래 두고 있는 성경의 펼쳐진 페이지가 요한복음이라는 사실에 주목했다. 그리고 요한복음은 세례 요한의 일화들과 그 내용에서 두드러지게 강조되는 성 삼위일체의 진실에 대해 성 히에로니무스가 갖추고 있었던 지식의 깊이와 탁월한 명상의 능력을 보여 주는 기능을 한다고 설명했다.

물론 학자들은 영국 왕실 컬렉션의 〈세례 요한과 아기 예수〉의 작가가 실제로 마시스인지에 대해 의문시하고 있다.[80] **(도 25)** 그러나 본고의 논지를 위해서 여기서 중요하게 지적되어야 하는 것은 그것이 후스 반 클레프가 제작했든 마시스가 제작했든, 그리고 구현된 선후관계에 상관없이 이러한 주제의 여러 회화들의 존재는 마시스가 그의 후기 성모자상들을 구성했던 시기와 지역에 입맞춤을 이러한 영적인 은유를 사용한 전통이 존재했다는 보여준다는 것이다. 그리고 이러한 전통이 확고히 존재했다면, 마시스가 그의 작품에 동일한 입맞춤의 모티

York: Robert Appleton Company, 1910).

[79] Maryan W. Ainsworth, "Text and Image: How St. Jerome Sees the Trinity," *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1247, Flemish and Dutch Art (Feb., 2007), pp. 95-96.

[80] Silver, 위의 책, pp. 221-222; 그러나 작품이 마시스의 것이 아니라 하더라도 후스 반 클레프와 마시스의 안트베르펜이라는 공통된 활동 지역과 그들의 많은 성모자상들에서 공유되는 시각적 표현들을 고려했을 때, 〈세례 요한〉 작품들을 논의할 필요성은 충분하다.

프를 사용하기로 한 회화적 선택은 성모의 어머니로서의 다정함 이상의 것을 나타내고자 한 것이라고 확신할 수 있게 한다. 마시스는 이러한 입맞춤의 모티프로 신과의 영적인 합일을 상징할 수 있다는 것을 잘 알고 있었을 것이며, 동시대에 제작된 〈세례 요한과 아기 예수〉 작품들과 명상의 이상적 모델인 성모를 강조한 카르투시오회의 영성에서 영감을 받아 자신의 작품에 의도적으로 적용했을 가능성은 매우 크다.

여기까지 필자는 마시스의 후기 성모자상들이 단순히 성모의 모성애를 표현한 것이 아니라 성모와 성자가 입맞춤을 나누는 대담한 모티프를 그리고 있으며, 또한 이것이 신적 존재와의 신비주의적인 합일을 가리키는 은유였다고 주장했다. 회화들에 나타난 입맞춤은 아가서에서 출발한 신랑과 신부의 입맞춤에 대한 해제를 남긴 중세부터의 전통에 기반하고 있었다. 성모자의 입맞춤은 성적인 뉘앙스를 가지며, 최고 단계의 명상을 통해서 도달할 수 있는 영적인 합일이라는 신비주의적인 영성의 목적을 보여준다. 그러므로 입을 맞추는 모습의 성모는 합일을 추구하는 신자들이 모방할 수 있는 모델이 된다.

동시대의 여러 회화 전통에서도 성모를 탁월한 명상 능력을 가진 인물로 나타내고 있었다. 그러나 마시스만이 입맞춤이라는 모티프로 성모의 특별한 지위를 시각화했다. 명상에서 최고의 단계를 나타내기 위해 입맞춤이라는 모티프를 사용하는 방식은 성모자의 전통이 아니라 후스 반 클레프와 마시스가 그린 〈부둥켜 안고 있는 세례 요한과 아기 예수〉에서 등장하고 있다. 마시스 본인이 이 세례 요한과 아기 예수의 만남이라는 주제를 다루었다는 것, 그리고 명상을 통해 신의 합일을 이루는 데 있어서 성모의 이상적인 미덕을 강조했던 카르투시오 수도회와의 관계를 고려했을 때, 그가 후기 〈성모자〉들에서 전례 없이 입과 입이 만나는 입맞춤을 사용하여 동일한 메시지를 전달하려 했다는 주장에 무게를 더해준다.

그렇다면 이러한 마시스의 작품을 주문하고 감상했을 관람자들은 어떤 이들인가? 〈세례 요한과 아기 예수〉 작품들은 마시스의 성모자에 나타나는 입맞춤을 인지하고 활용했을 작품의 관람자층을 추측하는 데 실마리를 제공한다는 점에서 매우 중요하다. 다음 장에서는 후스 반 클레프의 〈세례 요한과 아기 예수〉이 소장되어 있었던 메헬렌의

사보이 궁정의 종교 문화와 그 곳에서 공유될 수 있었던 여성적 영성을 통해 마시스의 후기 〈성모자〉들이 제작되고 활용되었을 역사적이고 문화적인 맥락을 보다 구체적으로 추적해보겠다. 이 장의 논의를 통해 현재까지 전개된 논지의 실효성을 검토해볼 수 있을 것이다.

IV. 북유럽의 여성적 영성과 오스트리아의 마가렛

아가서와 아가서 해제와 같은 입맞춤의 영성은 실제로 어떠한 동시대의 관람자들에 의해 추구되고 있었는가? 마시스의 회화에서 표현된 것과 같은 성모자의 입맞춤의 이미지들을 이해하고 향유했을 관람자들은 어떤 이들인가? 안타깝게도 마시스의 후기 〈성모자〉들의 주문 기록은 남아 있지 않아 작품 속에 표현된 내용만이 그 주문자를 확인할 수 있는 유일한 실마리가 된다. 이 장에서는 현재까지 마시스의 성모자에 대해 분석한 바를 바탕으로 그에게 작품을 주문했을 유력한 후보를 추정해볼 것이다. 성모자의 입맞춤이 상징하는 신과의 합일을 위한 명상이 어떠한 방식으로 실천되었는지 그 역사적 실제에 더욱 가까이 다가가볼 수 있을 것이다.

마시스의 〈성모자〉들에서 나타나는 신랑과 신부의 입맞춤은, 비록 그것이 상징적 표현이긴 하나 육신를 매개로 하는 경험이라는 점에서 당시에 북유럽 지역에서 널리 공유되고 있었던 여성적 영성(feminine spirituality)을 보여주는 것이라 추측해볼 수 있다.[81] 중세는 여성 주체의 정체성이 억압되고 또한 기록이나 문헌을 통한 발언 또한 극히 제한되어 있었던 암흑기로 여겨지지만, 중세 후기에 이르면 여성적 영성은 주류 신학 담론에 위협적인 것으로 판단될 정도로 크게 성장하

[81] 여성적 영성에 대한 대표적인 접근 방식과 연구 내용은 앞서 두 번째 장에서 다루어진 제프리 햄버거와 캐롤린 워커 바이넘과 같은 학자들의 저서를 통해 확인할 수 있다. 이에 더하여 2005년 독일의 본(Bonn)과 에센(Essen)에서 열렸던 《*Krone und Schleier*(Crown and Veil)》 전시의 일환으로 출판된 연구서에 수록된 바이넘의 논문은 현재 학계에서 다루는 중세 후기의 여성적 영성에 대한 전반적 담론을 잘 정리하고 있다. Carolyn Walker Bynum, "Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages," *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, Jeffrey Hamburger and Susan Marti, eds., trans. Dietliende Hamburger (New York: Columbia University Press, 2008), pp. 172-190.

여 영향력을 행사하고 있었다.[82] 여성적 영성은 여성 성인, 수녀, 그리고 13세기의 베긴 신도들과 같은 종교적 여성들이 대변하던 영적 체험을 관통하는 요소들을 특징으로 한다. 여성적 영성은 정신적이며 지적인 성향을 가지고 있었던 여러 남성 종교인들과 일반 대중의 종교적 체험에 비교하여 보다 "육체적(somatic)"이며 "황홀경 같은(ecstatic)" 것으로 이해되었다.[83] 여성들의 종교적 체험은 먹거나 만지고, 향기를 맡는 등 육신을 통한 감각으로 느끼고 체험하는 것과 밀접하게 연관되어 있었던 한편, 그 영성의 다른 한 편에는 극한으로 자신의 내부에 침잠하는 명상과 기도를 통해 신에게 다가가고자 하는 내향성을 가지고 있었다. 본고의 논의 대상인 입맞춤을 통한 합일은 중세 후기의 여성적 영성에서 강조하는 육체와 감각적 종교 경험에 대한 관심과 그것을 넘어서고자 하는 신체에 대한 이중의 관심을 보여주는 예라고 할 수 있을 것이다.[84] 마시스의 〈성모자〉에서 표현되는 입맞춤의 상징을 이해하는 데 핵심이 되는 신학적 관점인 신랑과 신부의 틀과 그러한 신랑인 예수 그리스도와의 합일을 이룰 때 얻게 되는 종교적 깨달음인 성 삼위일체의 교리 또한 여성적 영성에서 집중했던 주된 주제로 지적된다.[85]

이 시기 많은 종교적 여성들은 예수 그리스도와 자신의 관계를 혼인이라는 비유로 이해해 왔다. 그리고 예수 그리스도와 신랑과 신부 관계인 성녀들의 성사를 다룬 회화들에 대해 제프리 햄버거, 뮈르 등

---

[82] Bynum, 앞의 책, pp. 175-179; 종교담론 내에서는 일찍이는 11세기부터 교회 조직 속에서 평신도와 여성의 역할에 대해 논쟁이 진행되어 왔다. 여성 성인들과 그녀들을 돕고 그에 대한 문헌을 남긴 남성 수도사들의 관계를 중심으로 분석한 코클리와 같은 학자들의 연구는 이러한 논란의 다양한 양상을 잘 정리해 보여주고 있다. John Wayland Coakley, *Women, Men, and Spiritual Power: Female Saints and Their Male Collaborators* (New York: Columbia University Press, c2006), 특히 pp. 211-227.

[83] Bynum, *Crown and Veil*, p. 172.

[84] 래리 실버와 수잔 스미스(Susan Smith)는 루카스 반 라이덴(Lucas van Leiden)의 판화들을 중심으로 북유럽의 종교적 영성이 신체에 대해 가지는 이중의 태도와 관점을 분석한 바 있다. Larry Silver and Susan Smith, "Carnal Knowledge: the Late Engravings of Lucas van Leyden," *Nederlands Kunsthistorich Jaarboek(Netherlands Yearbook for History of Art)* (1978), vol. 29, pp. 239-298.

[85] Bynum, *Crown and Veil*.

기존 연구자들이 주로 주목한 관람자층은 수녀들이었다.[86] 실제로 가톨릭 교구에 귀의하는 서약 의례의 마지막 단계에서 수녀들에게는 왕관과 베일이 하사되었다.[87] 베일은 예수 그리스도와의 결혼과 속세와의 결별을 상징하며, 왕관은 예수 그리스도의 수난의 관(冠)과, 성모의 대관이 암시하는 바처럼 천국에서 얻게 될 영광을 지시한다. 다시 말하면, 신랑과 신부의 틀은 수녀들과 같은 종교적 여성들이 자신과 신의 관계를 이해하고 또한 신에게 더욱 다가가기 위한 중요한 상징적 도식이었으며, 그 관계에 따라 살아갔던 성녀들의 삶의 일화와 또한 입맞춤의 영성을 이해하는 다양한 방식들을 표현한 시각적 문화를 통해 그들은 그 관계를 내재화할 수 있었다.

수녀들의 시각 문화는 세속으로부터 완전히 독립적인 현상이 아니라 실제로는 일반여성 평신도들과 많은 영역이 공유되고 있었다. 수도원이나 수녀원의 구성원적 측면에 있어서도 귀족 가문들은 자신들의 종교적 구원을 중개해 줄 가족 구성원을 종교 단체에 귀속시키곤 했

---

[86] 이 같은 관점에서 대표적인 저작인 제프리 햄버거의 『로스차일드 캔티클 (Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300)』(1990)은, 성모에 대한 경배와 신랑과 신부의 혼인에 대한 알레고리, 그리고 성 삼위 일체의 세 개 테마를 중심으로 구성된 이 매우 특수한 필사본에 대해 분석하면서 그 주제적 구성과 〈캔티클〉에 포함된 글들의 종파적 연원 등에 기반하여 이 필사본이 수녀, 혹은 베긴 회와 같은 풍성한 종교적 환경에서 활동했던 평신도 혹은 여성 귀족을 위해 제작되었을 것이라 결론 내렸다. 햄버거의 결론에 따르면, 〈로스차일드 캔티클〉의 텍스트과 이미지들은 종교적 여성이 스스로가 신의 신부로서 예수 그리스도와 신의 진실에 명상을 통해 더욱 가까이 다가가기 위한 보조의 수단이 된다. Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300* (New Haven: Yale University Press, c1990); 앞서 논의했던 성 아그네스의 필사본 삽화를 분석한 뮈르도 유사한 논지의 연장선상에서 성 아그네스와 예수 그리스도의 혼인 장면을 담은 이미지들의 목적을 분석했다. 뮈르는 라인 강 남부의 수녀원들에 소장된 필사본들에서 성 아그네스의 삽화가 담긴 부분은 수녀들의 구체적인 성무 의례들에서 사용되었으며 이를 통해 신부로서 스스로의 종교적 영성을 수련하고 그 신학적 내용을 익히기 위한 것이었다고 주장했다. Carolyn Diskant Muir, “Love and Courtship in the Convent: St. Agnes and the Adult Christ in Two Upper Rhine Manuscripts,” *Gesta*, vol. 47, no. 2 (2008), pp. 123-145.

[87] Bynum, “Foreword,” *Crown and Veil*, p. xv.

고, 이에 따라 많은 수도원과 수녀원의 대부분이 이러한 귀족 가문의 자제들로 구성되어 있었다. 귀족 가문의 여성들은 수녀원에 귀의한 후에도 가문과 꾸준히 교류하였으며, 이에 따라 플린(Flines)의 시토 회 수녀원의 소속원들의 소유물 가운데에서는 로망스 문학과 세속시 등이 발견되기도 하여 궁정의 문화가 수녀원 내에서 충분히 순환되고 있었음을 알 수 있게 했다.[88] 그리고 이와 반대로 종교 기구의 영성이 귀족 가문에 지대한 영향을 미치는 경우 또한 빈번한 현상이었다. 14세기의 귀족 여성들은 베긴 공동체 등의 평신도들의 종교 단체에서의 활동이나, 자신의 궁정과 긴밀한 관계를 맺고 있는 수도원 혹은 특정한 종교적 조언자들와의 교류를 통해 수도회에 정식으로 소속되어 탈속하지 않더라도 엄격한 신학적 가르침과 영성을 내재화할 수 있었다. 롱샴(Longchamps)에 프란체스코 수도회의 일파인 가난한 클라라(Poor Clares) 수녀원을 세운 프랑스의 성 이자벨라(St. Isabella of France, 1225-1270)는 서약을 하지는 않았지만 롱샴에 거주하면서 수녀들의 영성과 밀접하게 연관된 문헌들을 소유하고 읽었으며,[89] 요크의 공작 부인 시슬리(Cicely Neville, Duchess of York, 1415-1495)와 같은 여성은 아침 7시에 기상하여 조과의 기도를 외우는 것으로 하루를 시작하여 성경을 읽으며 마무리하는 것까지 수녀원에서와 같은 일정에 따라 생활했음이 기록으로 남아 있다.[90]

르네상스 시대의 궁정 여성의 종교 회화의 향유와 후원의 양상에 대한 연구는 특히 부르고뉴 지역의 여성 왕족들을 중심으로 그 양태를 분석한 다그마 아이히버거, 그리고 안드레아 피어슨과 같은 학자들의 연구들을 통해서 살펴볼 수 있는 부르고뉴 공국을 비롯한 유럽 귀족 여성들의 시각 문화를 살펴보면 세속과 수도원 사이의 모호한 경계는

---

[88] 안드레아 피어슨은 플린(Flines)의 시토 회 수녀원을 중심으로 연구한 논문에서 수녀들의 시각 문화가 전적으로 세속과 분리되어 있었던 것이 아니라 실제로는 상당 부분 공유되고 있었다고 지적했다. Andrea G. Pearson, “Nuns, Images, and the Ideals of Women’s Monasticism: Two Paintings from the Cistercian Convent of Flines,” *Renaissance Quarterly*, vol. 54, no. 4, part 2 (Winter, 2001), pp. 1356-1401.

[89] Hamberger, *Rothschild Canticles*, p. 158.

[90] C. A. J. Armstrong, “The Piety of Cicely, Duchess of York: A Study of Late Medieval Culture,” *England, France, and Burdundy in the Fifteenth Century* (London, 1983), pp. 135-36; Hamberger, *Rothschild Canticles*, p. 156에서 재인용. 요크의 시슬리는 이 장의 마지막 부분에 다루어질 요크의 마가렛의 어머니다.

더욱 확연히 나타난다.[91] 여기에 결정적으로 마시스의 〈성모자〉와 입맞춤의 모티프를 공유하고 있던 〈세례 요한과 아기 예수〉 한 점의 소장처가 되는 궁정 기록을 통해 입맞춤의 모티프가 활용된 마시스의 〈성모자〉를 주문했을, 보다 구체적인 역사적 주체들을 추정해볼 수 있다.

1. 마시스와 사보이 궁정의 종교 시각 문화

만약 마시스의 성모자상에서 나타나는 입맞춤의 모티프가 귀족 여성과 관련이 있다면 구체적으로 어떤 이들이 제기될 수 있을 것인가? 기존 연구자들은 이 시기 마시스의 회화를 안트베르펜의 인문학자들과 연결하여 주로 분석해 왔다. 마시스가 제작한 여러 초상화들은 앞서 장에서 다루어진 에라스무스나 안트베르펜에서 활동하던 새로운 예술적 후원자 계층인 인문주의 학자-부르주아들과 그들의 영성을 표현하는 것으로 해석되었고, 이에 따라 학자들의 연구는 이들의 저서 및 생각과 마시스의 후기 장르화들의 연관 관계를 밝히는 데 많은 관심이 집중되어 있었다.[92] 마시스와 궁정 귀족과의 교류를 다루는 경우에는 15세기 중 · 후반 국제적으로 명성이 높은 문화와 교역의 도시로 성장한 안트베르벤의 국제적 미술 교역망을 배경으로 마시스의 작품이 도달했던 포르투갈, 시에나, 브뤼셀 등에 위치한 궁정과의 관계가 연구되었다.[93]

---

[91] Pearson, “Nuns, Images, and the Ideals of Women’s Monasticism”; 또한 탈속하지 않은 귀족 여성들의 종교적 열정 또한 다양한 시각 문화의 주문과 후원을 통해 확인할 수 있다. 동일 저자, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530* (Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005); 동일 저자, *Women and Portraits in Early Modern Europe* (Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008).

[92] I. 서론 참조.

[93] 실버는 마시스가 유럽 각지에 보낸 작품들이 제작되고 수출될 수 있었던 연원을 추적하며 이것을 마시스가 당시 국제 상업 도시로서 교역망이 성립되어 있던 안트베르펜의 특성을 이용하여 접할 수 있었던 주문자들과

하지만 작품이 제작되던 시기에 마시스가 거주하고 활동했던 안트베르펜 가장 가까이에서 직접적으로 종교문화적 영향을 미치고 있었던 것은 오스트리아의 마가렛(Margaret of Austria, Duchess of Savoy, 1480-1530)의 사보이 궁정(Court of Savoy)일 것이다. 오스트리아의 마가렛은 아버지인 합스부르그 왕가의 막시밀리언 1세(Maximilian I, the Holy Roman Emperor, 1493-1519)와 어머니인 부르고뉴 공국의 메리(Mary of Burgundy, 1457-1482)의 적장자였던 동생 필립(Philip the Handsome, 1478-1506)의 때이른 죽음으로 1507년부터 부르고뉴령 네덜란드 지역을 섭정으로서 다스리게 되었다.[94] 이 때 마가렛은 반려자였던 사보이의 필리버트 2세(Philibert II the Handsome, 1480-1504)의 사후 상속 받은 사보이의 통솔권을 가지고 그 곳에 거주하고 있었다. 마가렛이 수도로 삼은 곳은 외조부인 용맹한 샤를(Charles the Bold, 1433-1477)의 셋째 아내이자 자신의 양어머니와 같았던 요크의 마가렛(Margaret of York, 1446-

---

연결된 것으로 설명했다. Silver, “Chapter 3. Merchants and Monarchs: Art for Export,” 위의 책, pp. 55-69.

[94] 막시밀리언 1세가 부르고뉴 공국의 유일한 상속자인 메리와 결혼하면서 합스부르그 왕가는 거대한 영토와 부를 자랑하는 제국이 되었다. 하지만 메리의 사후 부르고뉴령 네덜란드 지역의 여러 도시들은 오스트리아를 기반으로하는 합스부르그 가의 이방인이자 중앙 집권적 세력인 막시밀리언 1세의 통치를 거부했다. 부를 축적하여 부강해진 브뤼셀과 같은 도시들의 불만에 부르고뉴 지역의 지배권을 탐하고 있던 옆 나라 프랑스는 부추김을 더했고, 이에 따라 여러 도시들은 반란을 일으켜 심지어는 브뤼헤(Bruge)에서 막시밀리언 1세를 감금하는 사건까지 벌어졌다. 이에 따라 막시밀리언 1세는 부르고뉴령 네덜란드 지역의 통치권을 자신과 메리의 아들인 필립(Philip the Handsome, 1478-1506)에게 넘겨주기로 타협했다. 하지만 1506년, 필립이 이른 나이에 죽음을 맞이하면서 메리의 남아 있는 유일한 자제인 오스트리아의 마가렛이 필립의 아들 카를 5세(Charles V, Holy Roman Emperor, 1500-1558)가 적절한 나이가 될 때까지 섭정으로서 부르고뉴령 네덜란드 지역을 다스리게 되었다. 이하 오스트리아의 마가렛의 일생과 메헬렌의 궁정에 대한 정보는 de Bosque, “Aperçu Historique,” 위의 책, pp. 17-20; Walter Prevenier and Wim Blockmans, *The Burgundian Netherlands* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, c.1986); Dagmar Eichberger and Lisa Beavan, “Family Members and Political Allies: the Portrait Collection of Margaret of Austria,” *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 2 (Jun., 1995), pp. 225-248, 특히, pp. 239-241; Die Welt der Habsburger 홈페이지, http://www.habsburger.net/de/fuer-den-unterricht

1503)의 옛 거처가 있는 메헬렌(Mechelen; Malines)으로, 마가렛은 낡은 거처를 개축하여 합스부르그-부르고뉴 왕가에 어울리는 새로운 궁정을 마련했다.[95] 그리고 그 곳을 사보이 궁정으로 명명하고 부르고뉴와 사보이 양 지역을 통치하기 시작했다.

마가렛의 사보이 궁정이 자리 잡은 메헬렌에서 안트베르펜의 도시 외곽은 불과 15km 정도밖에 떨어져 있지 않았다. (지도 1) 메헬렌에서 16세기 당시로서도 멀다고 할 수 없는 한 나절의 거리에 있던 안트베르펜은 국제적인 지위의 교역 도시이자 부르고뉴의 지배를 받는 영토로서 부르고뉴 공국의 정치 · 경제 · 문화적 중심지였던 마가렛의 사보이 궁정에서 종교 문화적으로 많은 영향을 받을 수밖에 없었다.[96] 메헬렌의 사보이 궁정에서는 15세기 중 · 후반에 인접한 프랑스와의 여러 차례의 정쟁으로 어지러웠던 분위기가 해소되고 자리잡은 평화 속에서 문학과 회화 및 예술이 꽃피었다고 평가된다.[97] 쟈코포 데 바르바리(Jacopo de' Barbari, c. 1460/70-1516)와 베르나르트 반 오를리(Bernaert van Orley, c. 1481-1541)는 사보이 궁정 화가로 임명되어 마가렛을 위해 활동했으며, 얀 호사르트, 콘라드 마이트(Conrad Meit, c. 1480-1550), 루카스 반 라이덴(Lucas van Leyden, c. 1494-1533) 등의 화가들도 마가렛의 궁정에 드나들며 그녀를 위한 작품을 다수 제작했다.[98] II장의 논의가

---

[95] Dagmar Eichberger, "A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the 'Court of Savoy' in Mechelen," *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Helen Hills ed. (Aldershot and Burlington, 2003), pp.26-27.

[96] 마시스와 직결되는 안트베르펜의 정치 · 사회 · 문화 · 종교적 배경에 대한 간략한 정보는 실버와 드 보스크의 모놀로그에서 확인할 수 있다. Silver, "Chapter 1. Introduction: The Artist and His Home Town," *The Paintings of Quinten Massys*, pp. 1-33; de Bosque, "*Aperçu historique*," 위의 책, pp. 20-21; 안트베르펜 및 부르고뉴 지역에 대해 보다 폭넓고 자세한 역사적 정보는 다음의 책들을 참고하라. Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, *Antwerpen in de XVI de eeuw*(Antwerpen: Dr. en Uitg. Mercurius, 1975); Prevenier and Blockmans, 위의 저서들.

[97] de Bosque, p. 18; Eichberger, "A Cultural Centre in the Southern Netherlands: the Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen," *Brill's studies in intellectual history*, vol. 118, no. 1 (2003), pp. 239-258.

[98] de Bosque, 위의 책, pp. 22-27; Eichberger, "A Cultural Centre in the Southern Netherlands," pp. 243-248; 그 외 각주. 베르나르트 반 오를리의 궁정 화가로서의 활동은 이 장의 이하 내용에서 자세히 다루어질 것이다. 이 외에

보여주듯 마시스의 작품들이 마가렛의 사보이 궁정을 중심으로 활동했던 후스 반 클레프, 얀 호사르트와 같은 동시대의 안트베르펜 작가들의 작품들과 공유하는 회화적 요소들을 감안했을 때 마시스는 메헬렌 궁정의 회화적, 그리고 예술적 담론을 잘 알고 있었을 것이다.

1.1 마가렛 섭정의 궁정 컬렉션: 두폭경배화들을 중심으로

메헬렌의 사보이 궁정의 종교 문화의 핵심적 주체는 부르고뉴령 네덜란드의 정치 경제적 결정권을 가졌을 뿐만 아니라 궁정의 주인인 오스트리아의 마가렛이었다. **(도 30)** 마가렛의 컬렉션에 대한 기록을 분석한 연구들은 마가렛이 단순히 명망 높은 작가들의 작품을 수집한 것이 아니라 회화의 내용과 표현을 감상하고 그 효과를 활용할 줄 아는 기민하고 높은 수준의 문화적 인식을 가지고 있었다는 것을 지적하고 있다. 그리고 이러한 마가렛의 종교적 영성을 가장 명확하게 보여주는 시각적 자료는 그녀가 직접 구상하고 기획했던 사보이 거처의 개인 컬렉션이다.

메헬렌 궁정의 종교 문화의 중심에 있었던 마가렛은 예술과 문화의 후견인이었을 뿐만 아니라 스스로도 뛰어난 시인이자 회화를 배우고 음악을 즐기는 탁월한 예술적 소양을 갖추고 있었다.[99] 또한 그녀는

본고에서는 다루고 있지 않지만 반 오를리가 마가렛을 위해 작업했던 태피스트리 작업들에 대해서는 다음 문헌을 참고하라. Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (Metropolitan Museum of Art, 2002), 특히 pp. 287-303; 얀 호사르트의 활동은 앞서 2장에서 다룬 Ainsworth, ed., *Man, Myth, and Sensual Pleasures*를 통해 확인할 수 있다. 콘라드 마이트와 마가렛의 후원 관계는 2006년도 프랑스 국립 문화재 센터 주관으로 개최된 학회에 발표된 버크의 논문에 잘 정리되어 있다. Jens Ludwig Burk, "Conrat Meit: Margaret of Austria's Court Sculptor in Malines and Brou," Centre des monuments nationaux, *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance Brou, a European Monument in the Early Renaissance*, idées et débats (Oct. 2006), pp. 125-146.

[99] 궁정 시인 장 르메르(Jean Lemaire de Belges, 1473-1524)는 궁정시 「마가렛 공작 부인(*La Couronne Margaritique*)」 (1504-05)에서 마가렛의 여러 가지 예술적 재능을 찬양했다.

부르고뉴와 합스부르그의 오랜 혼인 정책으로 인해 복잡하게 연결된 유럽의 친인척들을 통해 많은 귀중한 작품들을 상속 받았다. 어렸을 때부터 문학과 예술에 대한 열정을 가지고 있었던 그녀를 잘 이해하고 있었던 대내외의 궁정인들은 마가렛에게 필사본과 회화 작품들을 선물했다.[100] 이로써 마가렛은 당대 북유럽에서 최고 수준으로 방대하고 양질

"사람들은 그녀의 여성적 미덕인 자수와 뜨개에서의 재능을 눈여겨본다. 그 뿐만 아니라 그녀는 노래와 악기 연주, 회화, 그리고 프랑스어만큼이나 카스티야 어로도 수사[시]에서 칭송받을 만큼 뛰어난 재능을 가지고 있었다. (*Oultre la notice de tous ouvrages feminins en esguille et broderie, elle s'excerya louablement en musique vocale et instrumentaire, en peinture et rhétorique, tant en langue Françoise comme Castillane*.)"

Jean Lemaire, 「마가렛 공작 부인」(1504-05) (Vienna, Österreichische National-bibliothek, Codex 3441, Savoy, 1504-05); Eichberger, "A Cultural Centre in the Southern Netherlands," pp. 254에서 재인용; 또한 부르고뉴의 귀빈들과 지식인들은 "언어를 사랑하기 위한 다양하고 아름다운 태도와 행동 방식들을 배우기 위해서" 마가렛의 궁정에 삼삼오오 몰려들었다고 평가되기도 하였다. Le Glay, *Analectes Historiques*, p. 194; de Bosque, p. 19에서 재인용; 이 외에도 마가렛은 음악을 매우 사랑하여 악보 필사본을 모으로 베껴 쓰는 것을 즐겼으며, 서정시집(*chansonnier*)(Manuscript Brussels, Bibliothèque Royale d'Albert, Ms. 228)에 포함된 몇몇 세속 음악의 가사를 썼음은 여러 차례 지적된 바 있다. Eichberger, 앞과 동일. 뿐만 아니라 1510년 쟈코포 데 바르바리는 마가렛에게 그녀의 문장이 새겨진 보랏빛 벨벳 덮개의 책 형태의 회화 도구함을 선물했고, 마가렛은 이 것을 자신의 침실에 보관하여 종종 "그림을 그리며 여가를 보냈다(*le tout servant pour le passé-temps de [la] à paindre*)." Manuscript Lille, AdN, B 19167, Nr. 4057 [1510]; 1523/24년의 궁정 소장품 목록, Manuscript Paris, BnF., Cinq Cents de Colbert 128, fol. 87[1523/24]; Eichberger, "A Cultural Center in the Southern Netherlands," p. 246에서 재인용.

[100] 예술에 대한 그녀의 관심은 잘 알려져 있어서 궁정인들과 왕족들은 외교적 선물로 그녀에게 예술 작품이나 귀중품을 전달했다. 유트레히트의 추기경 부르고뉴의 필립(Philip of Burgundy, Bishop of Utrecht)과 덴마크의 왕 크리스티안 1세(Christian I, King of Denmark)는 각각 얀 호사르트의 회화를 마가렛에게 선물로 주었다. Eichberger, "A Cultural Centre in the Southern Netherlands," p. 250; 또한 마가렛은 혼인 시에 첫 번째 남편이었던 후안(Juan. Prince of Astrias, 1478-1497)의 어머니 스페인의 이사벨라(Isabella I of Castile, 1451-1504)로부터 많은 필사본들과 회화를 선물 받았던 것으로 알려져 있다. Eichberger, "Devotional Objects in Book Format: Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and her Family," *(The) Art of the Book: Its Place in Medieval Worship*, Margaret M. Manion and Bernard J. Muir eds. (Devon: University of Exeter

의 필사본과 서적들을 소유했고 왕족으로서도 드문 수준의 회화 컬렉션을 구축할 수 있었다. 19 세기 후반 벨기에에서 이루어진 정리 작업을 통해 학계에 소개된 1516 년과 1523/24 년의 궁정 내무 기록들을 통해 재구성해본 마가렛의 사보이 궁정에는 380 권에 달하는 필사본과 판화집, 176 개의 회화 작품, 130 개의 태피스트리, 7 개의 자수 작품, 52 개의 조각과 46 개의 보석 작품들이 소장되어 있었다.[101]

마가렛이 공간 구성과 내부 장식에 적극적으로 관여했던 사보이 궁정은 크게 여덟 개의 방으로 이루어져 있었다.[102] **(도 31)** 1814 년

Press, 1998), p. 303; 이 외에도 마가렛은 상속을 통해 많은 작품들을 소유하게 되었는데, 일례로 세 번째 남편인 필리버트에게서 상속 받은 〈스포르차 성무일도서(Sforza Hours)〉가 있다. Joni M. Hand, *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550* (Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2013), pp. 58-64; 마가렛의 서적 컬렉션과 도서관에 전반에 대해서는 Eichberger, 동일 논문, pp. 37-38을 참조.

[101] 마가렛은 1516년과 1523/24년에 궁정의 청소 및 보수 · 유지와 소유권 명시를 위해 소장품 목록들을 작성하도록 지시했다. 이 기록들에는 각각의 공간의 용도와 내부 사물의 배치, 그리고 그 사물들을 확인하기 위한 묘사와 종종 그 평가까지도 함께 기록되어 있어 마가렛의 사보이 궁정 거처에 대한 귀중한 정보를 제공한다. 1516년과 1523/24년의 사보이 궁정 문헌의 내용은 피노 본(本)(Finot, 1895), 미셸랑 본(Michelant, 1871), 그리고 르 글레이 본(Le Glay, 1839)에서 확인할 수 있다. J. Finot, "Fragment d'un inventaire de tableaux et d'objet d'art," *Inventaire sommaire des archives départementales du Nord, antérieures à 1790*, série B, tome VIII (Lille, 1895), pp. 208-12; A. Le Glay ed., *Correspondence de l'Empereur Maximilien 1er et de Matguerite d'Austriche, sa fille, gouvernate des Pays-Bas de 1507 à 1519, publiée d'aprés les manuscrits originaux*, t. II (Paris, 1839), pp. 468-4.2217; Henri Michelant, "Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Austriche, régente et ouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523," (Paris, BN no .128 des Cinq Cents de Colbert), *Académie Royales des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bulletins de la Commission royale d'histoire*, 3rd ser., 12 (1871), pp. 33-75, 83-136; Dagmar Eichberger, "A Noble Residence for a Female Regent," pp. 37에서 재인용.

[102] 사보이 궁정은 축조는 1507년 착수에 시작하여 20여년 후 마가렛이 죽을 때까지도 북측의 공식 입구와 복도가 미완의 상태로 남아 있었을 정도로 천천히 진행되었다. 그러나 마가렛은 남측과 중앙부의 건물에 일찍이 거주하기 시작했다. 1516년의 목록 서문은 마가렛은 궁정에 소장된 사물과 작품들의 목록을 작성할 때 함께 그 자리에 있었다고 기록하고 있으며, 1523/24년의 목록에도 그 목록을 전담했던 궁정 서기인 리차드 콘톨트(Richard Contault)와 에티엔 룰리에(Etienne Lullier)가 담당했던 업무의 세부 사항이 구체적으로

프랑스 정부에서 이 건물을 시 법원으로 재건축하기 위해 마련했던 도면과 동시대의 기록들을 바탕으로 아이히버거가 재구성한 사보이 궁정의 구조를 살펴보면, 남측의 입구를 통해 가장 먼저 들어서게 되는 예배당(A)과 첫 번째 방(B) 및 화려한 방(D)에 반해 보다 안 쪽의 '벽난로 옆의 두 번째 방(*seconde chambre à chemynée*)'(C)과 그 옆의 '작은 방(*petit cabinet*)'(E)은 보다 개인적인 용도로 사용되었으리라 추정할 수 있다.[103] 이 개인적 공간들은 마시스의 후기 〈성모자〉들과 연결된 마가렛의 회화적 취향과 종교적 영성을 확인할 수 있는 핵심적인 장소이다.

묘사되어 있는 서류에 마가렛의 서명이 확인되어 그녀가 공간 구성와 내부 장식에 매우 적극적으로 관여했던 것으로 보인다. Eichberger, "Margaret of Austria's portrait collection," p. 271. 마가렛의 사보이 거처의 각 구조의 명칭은 (도면에서 A) 예배당(*chappelle*), (B) 첫 번째 방(*première chambre à chemynée*)과 그 방에 연결된 (D) 화려한 방(*riche cabinet*), (C) 벽난로 옆의 두 번째 방(*seconde chambre à chemynée)*과 그 옆의 (E) 작은 방(*petit cabinet*), 정확히 위치를 파악할 수는 없지만 방대한 문헌과 소장품이 있었던 것으로 추측되는 도서관 [1층(ground floor), 도면 **(도 31)** 에 보이지 않음], 정원 옆으로 화려한 조각 등을 놓았다는 정원 전시관(*cabinet emprés le jardin*) [1층, B-C의 위치] 그리고 (H) 금고다.

[103] 두 공간은 위치 상 입구에서 더욱 멀찍이 떨어져 있었을 뿐만 아니라, 두 번째 방(C)에는 건물에서 유일하게 침대가 있었으므로 그 곳이 마가렛의 침실이었음을 알 수 있다. 그리고 침실과 이어지는 작은 방(E)에는 마가렛이 각종 서적과 필기구가 있는 책상과 같은 작은 크기의 가구가 있었다. 아이히버거가 정리한 방들의 목적과 위치는 다음과 같다. 먼저 남측의 입구를 통해 가장 먼저 들어서게 되는 '예배당(*chappelle*)'(A)은 부르고뉴 왕가의 전통에 따라 연회와 손님 맞이 등 다양한 용도로 사용되고 있었으리라 추측된다. 마가렛의 궁정에 방문하는 손님들 대부분이 거쳐갔을 공무를 위한 공간인 첫 번째 방(B)에는 마가렛의 혈통과 가까운 지인들을 보여주는 초상화들이 빼곡히 걸려 있었다고 전해진다. 그에 연결된 '화려한 방(*riche cabinet*)'(D) 또한 입구에서 접근성이 높아 손님들을 맞이하는 접견실이었음을 알 수 있는데, 이름이 보여주듯 은으로 된 액자에 담긴 플랑드르의 후안(Juan of Flanders, c. 1460-1519)의 〈예수의 수난〉 연작과 같이 매우 호화스럽고 귀중한 작품들이 전시되어 있었다. 금고(H)와 도서관외에 정원 옆의 전시관[1층]에는 금, 은, 보석으로 장식된 세공품과 함께 산호와 같은 희귀한 자연물(*Naturalia*)들이 소장되어 있었다. Eichberger, "A Noble Residence for a Female Regent," pp. 25-46; 동일저자, "Margaret of Austria's Portrait Collection," pp. 261-273; 동일저자, "Devotional Objects in Book Format," pp. 300-301.

1523/24 년의 문서에 따르면 침실로 추정되는 두 번째 방(C)에 천개(天蓋, baldachin)와 벽 가리개, 그리고 금색 자수의 푸른 벨벳으로 만든 제단 전면 장식과 같은 구조물이 있었다. 여기에 1518/19 년에 이 방에 놓기 위해 목수에게 주문한 "꿇어 앉기 위한" 발 받침에 대한 기록을 더해 보았을 때, 그 곳에는 마가렛을 위한 일종의 개인용 제단이 존재했던 것으로 보인다.[104] 또한 사보이 궁정의 개인 예배당(A)에서 분명히 예배가 이루어졌음에도 불구하고 커다란 금제 십자가와 몇 개의 의례용 가구 외에는 태피스트리, 두 개의 의례서, 그리고 세 개의 성무일도서만이 있었던 것과 달리, 마가렛의 침실(C)에는 큰 크기의 패널 회화들과 함께 총 서른 세 점에 달하는 종교적 주제의 회화가 걸려 있었고 서재(E)에는 열두 점의 작품들이 진열되어 있었다.[105] 그 숫자를 통해 마가렛이 자신의 종교 경배화들을 개인적이고 사적인 공간에서 접하는 것을 선호했으리라는 것을 확인할 수 있다. 즉, 마가렛은 이 두 공간에서 개인적인 예배를 올리고 그 곳에 자신이 소유한 대다수의 종교 회화를 두어 감상했던 것으로 보인다.

특히 1523/24 년의 소장품 목록 기록에서 그것이 걸려 있었던 위치를 파악할 있는 여덟 점의 두폭경배화들은 모두 마가렛의 개인적 공간인 두 번째 방(C)과 그에 딸린 작은 방(E)에 소장되어 있었다. 이 곳들에 걸려 있었거나 마가렛이 사보이 궁정에 머물 시에 주문했던 두폭경배화들에 등장하는 성모자의 이미지들을 통해 마가렛이 개인적 명상과 예수 그리스도와의 직접적인 소통에 깊은 관심을 가지고 있었다는 것을 확인할 수 있다. 먼저 1525 년경 마가렛의 침실에는 한 점의 두폭경배화가 걸렸다.[106] 1523/24 년의 소장품 목록 148 번에서 묘사하고 있

---

[104] Michelant (1871), p. 74; Brussels, Algemeen Rijksarchief, *Stadsrekening Mechelen*, no. 41297, f. 212v (1518-19); Eichberger, "Devotional Objects in Book Format," p. 306, no. 73, 74에서 재인용.

[105] Michelant (1871), pp. 74-91; Eichberger, "Devotional Objects in Book Format," pp. 305-306.

[106] 이 경배화는 1523/24년의 사보이 궁정 소장품 목록의 추가된 페이지에 묘사되어 있는 작품과 상당 부분 일치한다. 작품에 묘사된 마가렛의 문장 **(도 32a)** 을 통해 추측할 수 있는 1501년과 1504년 사이의 연원을 감안했을 때 이 작품은 일찍이 제작되어 다른 장소에 소장되어 있다가 1524년 이후 마가렛의 궁정으로 옮겨진 것으로 보인다. "*Réceu, puis c'est inventoire fait, ung double*

는 이 작품은 1499 년의 마스터가 제작한 것으로도 추측되는 겐트 국립 미술관 소장의 〈오스트리아의 마가렛의 화(Diptych of Margaret of Austria)〉 **(도 32)** 로 추정된다.[107] 남아 있는 대다수의 초상화에서 마가렛이 필리버트 2 세의 미망인으로서의 모습으로 묘사되었던 것과 달리, 마가렛의 의복과 불이 지펴져 있는 벽난로의 목조 장식틀 위에 놓인 사보이 가문과 결합한 문장 **(도 32a)** 을 통해 이 작품이 그녀가 필리버트와 혼인해 있을 때 제작된 것임을 알 수 있다.[108] 마가렛은 침대와 벽난로가 있는 자신의 침실에서 성무일도서가 펼쳐져 있는 기도대 앞에 무릎을 꿇고 두 손을 모아 기도를 하고 있다. 그리고 위로 향한 마가렛의 두 눈은 성무일도서를 읽으며 기도를 통해 좌측의 단에 그려진 것과 같은 성모자의 비전을 보고 있다. 기도하는 마가렛의 뒤 쪽으로 보이는

---

tableu" en l'ung est Nostre Dame habillée de bleu, tenant son enfant debout droit, et en l'autre Madame a genoulx adorant ledit enfant.(Received after this inventory was made, a double panel; and on one [panel] is Our Lady dressed in blue, holding her child to the right, and on the other is Madame kneeling adoring said child.)" Michelant(1871), p. 87; Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs," p. 19; Eichberger, "Devotional Objects in Book Format," pp. 294-296에서 재인용.

[107] Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs," p. 19; Eichberger, "Devotional Objects in Book Format," p. 294.

[108] 작품에는 작가의 이름이나 그려진 해가 명시되어 있지 않지만, 두폭경배화에 나타난 마가렛이 입고 있는 모피로 소매가 장식되고 화려하고 고운 재질의 노란 색의 드레스는 1500년대 초 프랑스 부르고뉴 지역의 귀족 여성들의 초상화들에서 흔히 관찰할 수 있는 의복으로 미망인의 의복이 아니었다. 머리에 쓴 모자가 검은 색이긴 하지만, 이 역시 전형적인 귀족 혹은 부르주아 여성의 베긴 모자(béguin hood)이다. 따라서 이 경배화는 마가렛이 필리버트와 혼인했던 1501년에서 필리버트가 죽은 1504년 사이에 제작되었을 것으로 추정된다. Pearson, "Disrupting Gender at the Court of Margaret of Austria," *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530: Experience, Authority, Resistance* (Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, c2005), p. 165; 이 시기 네덜란드의 의복 문화에 대해서는 앤 반 뷰렌(Ann H. van Buren)의 저서를 참고했다. Anne H. van Buren, with Roger S. Wieck, *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515* (New York: The Morgan Library & Museum, 2011); 르네상스 의상 제작자인 Karinne의 웹페이지도 1480년에서 1530년 사이의 시각문화에 기반한 의복의 기본적인 명칭과 네덜란드 지역의 의복 문화에 대한 전반적인 개괄로 귀중한 자료를 제공한다. https://dutchrenaissanceclothing.wordpress.com/

침대 위에는 십자가의 예수와 성모 혹은 마가렛 자신이 그려진 작은 두폭화가 걸려 있다. **(도 32b)** 겐트의 두폭화는 작품이 소장되었던 사보이 궁정에서 마가렛의 침실(C)의 모습과 그 곳의 개인용 제단과 이미지들을 사용하여 마가렛의 개인적 영성이 실제로 어떻게 수행되었을 지 상상해볼 수 있게 한다.

더 나아가 1523/24년의 기록과 연결되는 또 다른 경배화는 필리버트와 사별하고, 부르고뉴 공국의 섭정으로서 메헬렌의 사보이 궁정에 자리 잡은 마가렛이 예수 그리스도와 개인적이고 직접적인 관계를 맺는 데 더욱 관심을 가지게 되었다는 것을 더욱 확실하게 보여준다.[109] 쟈코포 데 바르바리의 뒤를 이어 베르나르트 반 오를리가 1518년 마가렛의 궁정 화가가 된 해에 그녀의 주문으로 제작한 것으로 추정되는 〈성모자와 오스트리아의 마가렛의 두폭화(Diptych of Virgin and Child with Margaret of Austria)〉(c. 1518-20) **(도 33, 34)** 는 우측의 마가렛의 초상 부분이 소실되어 현재는 원작의 좌측 단만을 확인할 수 있다. **(도 33)** 그러나 마가렛의 초상 부분을 성실히 옮긴 모작 **(도 34)** 과 20세기에 소실된 두폭화 모작의 흑백 사진 **(도 35)** 이 남아 있어 그 면면을 자세히 재구성해볼 수 있다.[110] 반 오를리의 작품에서 메헬렌으로 추정되는 네덜란드 도시의 풍경이 펼쳐지는 열린 창문과 이국적인 테이블보가 씌워진 탁자를 사이에 두고 마가렛은 성모자의 비전을 보고 있다. 그리고 묘사된 비전의 장면에서 마가렛과 아기 예수는 전례 없이 적극적으로 서로에게 다가간다.[111] 겐트의 두폭화에서 성모의 품에 안긴 아

---

[109] 에인즈워스(Maryan W. Ainsworth)는 1523/24년의 문헌 기록을 반 오를리의 두폭화를 묘사했다고 설명하고 있다. Guy C. Bauman and Walter A. Liedtke, *Flemish Paintings in America: a Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America* (Antwerp: Fonds Mercator, c.1992), p. 129.

[110] 개인 소장 중인 이 모본은 원작과 달리 타원형으로 잘려 재구성되었다. 모본은 원작의 거의 모든 부분을 재현한 것으로 보이지만 결정적으로 또 다른 모작의 흑백 사진에서 확인할 수 있는 "PLACET"라는 말이 빠져 있다. 또한 반 오를리의 좌측 폭과 모본은 크기에도 약간 차이가 있어 마주 놓았을 때 테이블의 위치가 이어지지 않는다.(반 오를리: 24 x 18 cm, 모본: 24.8 x 18.5cm) Bauman and Liedtke, pp. 129-131.

[111] Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Diptychs;" 동일 저자, " Disrupting Gender at the Court of Margaret of Austria," pp. 182-191.

기 예수가 마가렛에게로 몸을 돌려 손을 뻗고 있다면, 반 오를리의 1518년 경배화에서 아기 예수는 성모의 품에서 벗어나 성모자와 마가렛이 있는 공간을 이어주는 테이블의 중간까지 걸어 나아가 화면의 가장자리에 거의 다다른다. **(도 33)** 그는 반대쪽에 앉아 있는 마가렛 방향으로 몸을 완전히 돌렸으며 몸의 축이 걸어가고자 하는 방향으로 기울어져 있다. 더하여 아기 예수는 마가렛에게 손을 뻗을 뿐만 아니라 직접 "*VENI*"라고 말을 건넨다. "*VENI*"는 "오라(Come [to me]),"" 혹은 "내가 왔노라([I have] Come)"라고 해석되는데, 이에 우측 폭의 마가렛도 "*PLACET*(It pleases [me])"라 대답하고 있다. **(도 35)** 전자의 해석에 따라 아기 예수가 마가렛을 부르고 있다면 이 경배화는 예수를 따르는 구원의 길로 마가렛을 초대하는 모습을 묘사한 것이 되며, 후자의 해석을 따른다면 "VENI"는 예수가 신이 인간의 몸으로 세상에 태어남을 알리고 있으며 마가렛은 그의 현현(Incarnation)을 목도하고 있다. 어느 쪽이든 이 것은 유화 작품에서는 수태고지 장면에서 성모와 천사 가브리엘, 혹은 성모와 신의 말씀과 같은 신성한 대화를 묘사하는 경우에서나 등장하던 매우 직접적인 신적 존재와의 대화이며, 그 대화를 통해 마가렛은 예수 그리스도의 실체를 마주하는 것으로 묘사되고 있다.

피어슨이 이미 지적했듯이, 반 오를리가 마가렛을 경배화 속에서 표현한 방식은 마가렛도 잘 알고 있었으며 소유하고 있었던 동시대의 여러 후원자의 초상이 있는 두폭경배화들 가운데에서도 예수 그리스도와의 직접적인 만남을 강조한 것이다.[112] 비슷한 시기 반 오를리가 플랑드르의 수상 장 카론델레(Jean Carondelet, Chancellor of Flanders, 1469-1545)의 주문으로 제작한 〈장 카론델레의 두폭경배화(Diptych of Jean Carondelet)〉(c. 1515-25) **(도 36, 37)** 는 마가렛의 경배화에서와 같이 예수와의 적극적인 교류를 보여주지 않는다. 마가렛이 자신의 침실에 소장하고 있었던 얀 베르마이엔(Jan Cornelisz Vermeyen, c. 1500-1559)이 그린 〈에라르 드 라 마르크 추기경의 두폭화(Diptych of Erard de la Marck)〉(c. 1530) **(도 38)** 에서와 같이 카론델레는 비전 속의 성모자가 아니라 화면 밖의 관람자와 눈을 마주치며, 그 기도의 대상 또한 예수

[112] Pearson, 앞과 동일.

그리스도가 아니라 그와 인간을 중개하는 성모이다. 장 카론델레의 두 폭경배화의 액자에는 본디 다음과 같은 기원문이 새겨져 있었다: “우리의 중개자이며 신 앞에서 유일한 희망이신 [성모]여 나를 당신의 아들에게 보여 주십시오(*Mediatrix Nostra que es post Deum Spes sola tuo Filio.me representa*).”[113] 마가렛의 침실과 서재에 있었던 두폭경배화들은 마가렛이 성무일도서와 같은 기도문을 읽으며 그 내용에 대해 개인적으로 명상하는 것을 중시했으며, 기도와 명상을 통해 그녀와 교류했던 동시대 다른 주문자들의 경배화에 비해 훨씬 직접적으로 예수 그리스도와 관계 맺고자 하는 모습으로 그려지고 있었다는 것을 알려준다.

1.2 〈세례 요한과 아기 예수〉의 소장

무엇보다 사보이 궁정의 컬렉션에서는 마가렛이 명상의 궁극적 목표인 신과의 합일의 상징이 되는 입맞춤의 모티프에 대해 알고 있었고 관심을 가졌으리라는 것을 보여주는 강력한 자료가 기록된다. 바로 1516년과 1523/24년의 마가렛의 궁정 소장품 목록에 기록된 “서로 껴안으며 입술에 입맞추고 있는 두 어린 아기(*Deux petits enffans embrassant et baisant l’ung l’aultre*)”를 그린 “높은 수준의 그림(*fort bien fait*)”이다.[114]

---

[113] 두 번째 문장을 피어슨은 “present me to your Son”이라고 해석하였다. 라틴어 *repraesentare*는 to present, set in view, show, exhibit, display 등의 의미를 가지므로 필자는 신의 아들인 예수 그리스도에게 목적어에 해당하는 ‘나’에 대해 보여주는 것은 행위의 주체인 ‘성모’라는 점을 강조하여 해석했다. 피어슨은 두폭화의 본디 액자에 글귀가 있었다고 설명하고 있으나 액자의 이미지나 그 이미지가 실린 다른 소스를 제공하고 있지 않다. 카론델레의 초상이 있는 우측 폭이 소장되어 있는 뮌헨의 국립미술관에 아마도 이 액자에 대한 정보를 확인할 수 있는 자료가 있을 것으로 추정되나 대중에게는 공개되어 있지 않은 것으로 보인다. Pearson, “ Disrupting Gender at the Court of Margaret of Austria,” p 183, n. 15.

[114] Michelant(1871), p. 86; de Bosque, p. 221에서 재인용. 1516년의 기록은 “부인의 도서관에 있는 유화 작품들(*Les paintures estans dans la librairye de Madame*)”이라는 제목 아래 “두 어린 아이가 서로를 껴안으며 입맞추고 있는 패널화 하나(*Premièrement ung tableau de deux petitz josnes enffans qui se baisent l’ung l’autre)*”가 있었다고 묘사하고 있어 작품이 소장되어 있었던 위치를

1523년의 기록은 작가의 이름을 명시하고 있지는 않으나 그 묘사된 내용은 앞선 장에서 다루었던 후스 반 클레프와 마시스의 작품군에서 나타나는 세례 요한과 아기 예수의 주제와 정확하게 일치하고 있다. 아이히버거는 문헌 속의 작품을 현재 브뤼셀 국립 미술관에 소장되어 있는 후스 반 클레프의 〈입맞추는 세례 요한과 아기 예수〉**(도 26)**로 제시했다.[115] 만약 미셸랑의 기록 속 작품이 후스 반 클레프의 〈세례 요한과 아기 예수〉라면, 이 작품은 도서관에 걸려 있었다.[116] 마가렛의 도서관은 여러 외교적인 목적을 가진 공식 방문자들이 들릴 수 있었던 장소였다. 이 곳에 방문한 이탈리아인 안토니오 데 베아티스(Antonio de Beatis)와 같은 외교관들을 포함한 뒤러, 에라스무스 등의 저명한 학자와 예술가들은 도서관의 방대하고 귀중한 자료들에 깊은 인상을 받았으며 마가렛 또한 그 곳에 진열된 작품이 궁정을 방문하는 이들에게 보여질 것이라는 것을 인식하고 이용했던 것으로 보인다.[117] 그러므로 그 곳에 있었던 작품의 초점이자 의미의 핵심을 전달하는 두 아기 성인의 입맞춤의 모티프가 상징하는 종교적 교리를 마가렛은 충분히 이해하고

확인할 수 있다. Le Glay(1839), p. 482; Eichberger and Beaven, p. 241, no. 129에서 재인용. 1523/24년의 기록은 작품의 소장 위치는 기록하지 않으나 1516년의 기록보다 자세히 작품의 면모를 묘사하고 있다.

[115] Joos van Cleve, 〈Infant Christ and John Embracing〉(c. 1520-30, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique). 안트베르펜 성 누가 길드의 동료인 후스 반 클레프와 오스트리아의 마가렛의 관계는 이미 잘 연구되어 있다. Eichberger, "Margaret of Austria's Portrait Collection," pp. 270, 279, fig. 10; de Bosque, p. 26. 후스 반 클레프는 공식 궁정 화가는 아니었지만 마가렛의 취향에 잘 맞는 작가였던 것으로 추정된다. 그는 마가렛의 주문으로 카를 5세와 막시밀리언의 공식 초상을 여럿 제작한 바 있으며, 그 중 한 점은 마가렛의 1523/24년도 소장품 목록에 등장한다. "*Item ung aultre tableau de la portraiture de l'empereur Maximilien tenant deux fleurs d'ulletz en sa main, habillé de drap l'or, portant la thoison*," Zimmerman (1885) CI no. 214(95); Hand, *Joos van Cleve*, cat. 2.1에서 재인용. 핸드의 저서는 후스 반 클레프 혹은 그의 공방이 제작한 것으로 보이는 〈막시밀리언 1세의 초상〉의 버전들(Hand, *Joos van Cleve*, cat. 2-2.10)을 잘 정리하고 있다.

[116] 각주 116의 1516년 소장품 목록 참조.

[117] 이 곳에 방문했던 이탈리아인 외교관 안토니오 데 베아티스(Antonio de Beatis)는 마가렛의 도서관의 높은 수준에 대해 칭송의 글을 남겼다. Eichberger and Beaven, 위의 논문, p. 239.

있었을 것이다. 도서관에 있었던 스물 여섯 점의 회화 작품 가운데 〈세례 요한과 아기 예수〉 작품을 빼 놓고는 모두가 마가렛의 친지들의 초상화였다고 기록되고 있어 더욱 이 작품이 마가렛의 특별한 선택을 받았으리라 추정할 수 있게 한다.[118]

그렇다면 마가렛은 어떻게 이러한 작품에 나타나는 입맞춤의 종교적 상징과 교리에 관심을 가질 수 있었을까? 사보이의 미망인이자 부르고뉴령 네덜란드의 섭정으로서 마가렛이 내세웠던 미망인으로서의 페르소나와, 이 같은 개인적 역사를 바탕으로 그녀가 관심을 가지고 교류했던 종교 단체와 성인들에 대해 살펴보면 이 같은 입맞춤의 영성이 마가렛에게 특히 호소력을 가지게 된 맥락과 경로를 보다 구체적으로 상정해볼 수 있을 것이다.

2. 오스트리아의 마가렛의 종교적 영성

마가렛이 특별히 관심을 가지고 있었던 종교 단체와 성인들에 대해 알아보기 위해서는 그녀가 그러한 종교적 영성에 관심을 가지도록 이끈 그녀의 개인적 역사에 대해 먼저 잠시 알아볼 필요가 있다. 마가렛의 궁정 시인 장 르메르(Jean Lemaire de Belges, 1473-1524)는 마가렛을 "애도하는 여인(*Dame de deuil*)"으로 불렀다. 마가렛은 부르고뉴령 네덜란드의 섭정이 되기 전까지 한 번의 파혼, 그리고 두 번의 남편과의 사별을 겪었다.[119] 두 번째 남편인 필리버트와 사별했을 때 마가렛은 아

---

[118] Eichberger and Beaven, 위의 논문, p. 241.

[119] 부르고뉴의 메리가 낙마 사고로 갑작스럽게 세상을 떠나자 부르고뉴 지역에서의 통제권이 급속도로 약화된 막시밀리언 1세는 강력한 이웃 세력인 프랑스의 루이 11세(Louis XI the Prudent, 1423-1483)의 제안에 따라 프랑스와 합스부르그의 평화의 대가로 첫째 딸 마가렛을 프랑스의 황자인 샤를 8세(Charles VIII the Affable, 1470-1498)와 약혼시켰다. 때문에 마가렛은 앙부아즈(Amboise)에서 루이 11 세의 누이인 프랑스의 앤(Anne de Beaujeu, 1461-1522)의 지도 아래 샤를 8세의 아내이자 프랑스의 왕비가 되기 위한 교육을 받으며 어린 시절을 보낸다. 하지만 정세의 변화로 샤를 8세가

직도 꽃다운 스물 넷으로, 혼인을 통한 정치적 계약이 일상화되어 있었던 유럽 궁정에서 흔히 재혼을 해야 했던 동시대 여성들에 비해서도 젊은 나이에 매우 혹독한 사연들을 겪은 것이었다.[120] 막시밀리언과 마가렛의 동생 필립은 또다시 마가렛의 신랑감을 물색하기 시작했지만 마가렛은 모든 혼담을 거절하고, 필리버트를 애도하는 검은 의복을 죽을 때까지 벗지 않으며 스스로 미망인으로서의 페르소나를 취했다.[121]

마가렛과의 약혼을 파기하고 보다 정치경제적 이익이 있을 것으로 판단한 브르타뉴의 앤(Anne of Brittany, 1477-1514)과 혼인하면서 마가렛은 당시 캉브레에 거주하던 요크의 마가렛의 보살핌 아래 돌아오게 된다.(1491) 마가렛의 두 번째 결혼은 합스부르그와 합심하여 프랑스를 견제할 스페인과의 동맹을 위한 것이었다. 막시밀리언은 마가렛과 스페인의 황자 후안(Juan, Prince of Asturias, 1478-1497), 그리고 마가렛의 남동생이자 합스부르그 가문의 적장자인 필립과 스페인의 후아나(Joanna the Mad, 1479-1555)와의 공동 혼인을 아라곤의 페르디난드(Ferdinand II of Aragon, 1452-1516)에게 제안했고 성사시켰다.(1497) 하지만 마가렛이 스페인에서 후안과 보낸 행복한 시간은 병약했던 후안의 때이른 병사와 마가렛의 유산으로 반 년여 만에 끝맺게 되었고 1499년 다시금 홀몸으로 네덜란드에 돌아왔다. 하지만 곧 마가렛은 또 다른 혼사에 동의해야 했다. 후안의 죽음으로 스페인을 상속 받게 된 필립과 후아나가 안전히 스페인으로 향하기 위해 합스부르그는 오랫동안 경쟁해 왔던 프랑스와 안정된 관계를 보장받고자 했기 때문이다. 그리고 그 협상을 위해 내놓은 안이 아직 아기였던 필립의 아들 카를 5세와 프랑스의 루이 12세의 갓난 딸, 그리고 마가렛과 프랑스 왕가의 중소 세력이자 합스부르그와 프랑스 간 영토 분쟁에서 중요한 요충지였던 사보이의 필리버트 2세와의 혼인이다.(1501) 마가렛은 잘생긴 필리버트와 다시금 사랑에 빠졌지만 마가렛의 불운은 계속되어, 필리버트는 지나치게 더운 여름에 무리하게 사냥을 즐기다 병을 얻어 1504년 세상을 떠난다. 마가렛의 생애에 대한 연구들은 각주 96 참조.

[120] Cynthia J. Brown, *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514* (University of Pennsylvania Press, 2011), p. 181.

[121] 이 같은 마가렛의 의도는 사보이 궁정의 화가가 된 베르나르트 반 오를리에게 주문한 자신의 초상화에서 가장 확연히 드러난다. 현재까지 전해지는 반 오를리의 〈마가렛의 초상〉(c. 1525)은 아홉 점에 달하는데, **(도 30, 39, 40, 41, 42)** 필리버트가 죽은 지 이십여 년이 지난 후에 제작된 그 초상화들에서 마가렛은 여전히 흰 베일 모자와 검은 상복을 입은 모습으로 자신을 나타내는 것을 선택했다. 그리고 마가렛은 자신의 초상화들을 당시 국내외의 정치적 동맹과 친지들에게 보냈다. 반 오를리에게 작성해 준 각 버전을 받을 대상도 명시된 주문서의 전문은 다음에서 확인할 수 있다. A. Wauters, “Bernard van Orley,” Biographie nationale, publiée par l’Academie toyale

필리버트의 유언으로 사보이의 행정권을 상속 받고, 몇 년 후에는 동생 필립의 죽음으로 어린 조카 카를 5세(Charles V, Holy Roman Emperor, 1500-58)가 적정 나이가 될 때까지 그를 대신하여 섭정으로서 부르고뉴령 네덜란드를 통치하게 된 마가렛에게는 합스부르그 가 출신의 섭정으로서 자신의 지위를 정당화하는 한 편, 멀리 메헬렌에서 프랑스와의 외교 관계에서 전략적으로 중요한 요충지인 사보이를 운영하는 두 가지 역할을 동시에 수행해야 했다. 막시밀리언 1세와 부르고뉴의 메리의 혼인으로 합스부르그의 통치 하에 병합된 부르고뉴가 메리의 사후에 막시밀리언의 통치권을 두고 벌인 분쟁과, 그 결과 마가렛의 아버지 막시밀리언이 마가렛의 동생 필립에게 통치권을 유임해야 했던 과거는 부르고뉴에서 마가렛의 입지가 여전히 매우 불안한 균형 위에 서 있었다는 것을 알려준다.[122] 때문에 마가렛은 자신을 내세우기보다는 어디

---

des sciences, des lettres, et des beaux-arts de Belgique, XVI (Brussels: Bruylant-Christophe, 1901), col. 265; Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs," p. 24, no. 22에서 재인용. 부르고뉴 공국에서 초상화 선물의 오랜 전통에 비추어 보았을 때 이 초상화들은 마가렛이 자신의 정체성을 표현하고 외교적으로 설득하는 방법이었다. Eichberger and Beaven, 앞의 논문, p. 230. 하지만 무엇보다 마가렛이 필리버트와의 관계 속에서 자신의 대외적 정체성을 규정하고 또한 그것을 중시했다는 사실은 필리버트의 무덤이 있는 부르앙브레스(Bourg-en-Bresse) 근처의 브루(Brou)에 톨렌티노의 성 니콜라스 수도원(Saint-Nicolas-de-Tolentino)을 건립하는 데 마가렛이 평생 동안 쏟아 부은 노력을 통해 확인할 수 있다. 자신을 어머니와 함께 브루에 묻고 신과의 약속을 대신 지켜달라는 필리버트의 유언에 따라 마가렛은 메헬렌 궁정에 대해서만큼이나 적극적으로 브루의 수도원을 설계하는 데 관심을 두었다. 마가렛의 오스트리아가 브루의 수도원을 건립하게 된 배경과 브루의 시각 구조에 대해서는 다음의 연구들을 참고하라. Ethan Matt Kavaler, "Margaret of Austria, Ornament, and the Court Style of Brou," Stephen J. Campbell ed., *Artists at Court: Image-making and Identity 1300-1550* (Boston: Isabella Stewart Gardner Museum; [Chicago]: Distributed by University of Chicago Press, c2004), pp. 124-137; Laura D. Gelfand, "Margaret of Austria and the Encoding of Power in Patronage: The Funerary Foundation at Brou," Allison Mary Levy, *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, (Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, Vt.: Ashgate, c2003), pp. 145-159; Deanna MacDonald, "Acknowledging the "Lady of the House": Memory, Authority and Self-Representation in the Patronage of Margaret of Austria," McGill University 박사 논문 (2002년 4월).

[122] 실제로 마가렛의 통치 기간에는 꾸준히 그녀의 부르고뉴 통치권에 대한 정당성 논란이 있어 왔다. Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait

까지나 부르고뉴 왕가의 피를 이어 받은 메리의 딸로서, 동생 필립의 적장자인 카를 5세를 대리하는 섭정으로 정의했다.[123] 그리고 사보이 궁정의 바로 건너편에 카를 5세와 필립의 다른 자제들을 두고 그들을 보살피고 지도했다.

하지만 마가렛이 사보이 궁정에서 답해야 했던 문제는 여전히 남아 있었다. 바로 부르고뉴의 기존 통치자들과 달리 여성으로서 자신의 능력과 입지를 대내외적으로 증명하는 것이었다. 통치자의 성격적 결함으로 지적되는 심약함, 의지 박약, 그리고 우유부단함과 같은 특징들은 동시대인들에게 여성성의 개념과 밀접하게 연결되어 있었다.[124] 일례로 부르고뉴 궁정의 공식 서기였던 조르쥬 샤틀랭(George Chastelain, 1420-1475)은 사보이 공작 루이 I세에 대해 "여성스러운 손(effeminate hand)"을 가졌다든지 "여성적인 정부(feminine government)"를 수립했다고 묘사했는데 이러한 루이의 성향을 국민들이 그를 통치자로서 신뢰하거나 존경하지 못하게 된 이유로 설명하고 있었다.[125] 그러므로 혈통과 성(性) 양 측면에서 많은 편견을 앞두고 있었던 마가렛이 신실한 미망인이라는 페르소나를 택했던 것은 매우 합리적인 선택이었다. 신실한 미망인의 페르소나를 통해 마가렛은 사보이의 상속자이자 부르고뉴령 네덜란드의 섭정으로서 자신이 맡게 된 역할을 필리버트의 아내이며, 부르고뉴 공국의 정당한 후계자인 카를 5세와 조카들을 새로운 지도자로 양성하는 어머니와 같은 존재로 정의했다. 이로서 마가렛은 여성으로서 자신을 위협적이지 않은 위치에 상정할 뿐만 아니라 후대에 물려줄 부르고뉴를 탁월한 신심으로 보살피는 중간자적 인물로서 자신의 통치권을 설명할 수 있었다.

Diptychs," p. 21.

[123] 사보이 궁정 거처의 첫 번째 방(*première chambre*)(B)의 벽면을 채우고 있었던 친족들의 초상화 가운데 마가렛 자신의 초상화는 한 점도 없었으며, 초상화 갤러리는 부르고뉴 지역의 정당성 있는 통치자이자 섭정으로서 마가렛의 혈통과 정치적 친분 관계를 과시하고 있었다고 분석되고 있다. Eichberger and Beavan, "Family Members and Political Allies."

[124] Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs," p. 21.

[125] Joseph Marie Bruno Constantin Kervyn de Lettenhove, ed., *Oeuvres de Georges Chastellain*, 8 vols. (Brussels: F. Heussner, 1863-66), I, p. 170 그리고 V, pp. 39, 42; Pearson, 위의 논문, p. 21에서 재인용.

이 같은 마가렛의 프로파간다는 필리버트의 무덤이 있는 브루(Brou)의 성 니콜라스 수도원(Saint-Nicolas-de-Tolentino) **(도 43)** 의 중앙 예배단에 놓기 위해 1524년에 반 오를리에게 주문했던 〈칼바리 제단화(Calvary Altarpiece)〉 **(도 44)** 와 로테르담 소장 〈십자가에 못박힌 예수와 성모, 그리고 세례 요한(Crucifixion with the Virgin and Saint John)〉 **(도 45)** 에서 한 눈에 확인할 수 있다. 두 작품에서 마가렛은 중앙 패널의 십자가에 못박힌 예수의 오른쪽 팔 아래로 미망인의 모자와 검은 옷을 입고서 벌거벗은 아기들에게 둘러싸인 박애(*Caritas*)의 화신으로 나타난다.[126] **(도 45a)** 베르나르트 반 오를리에게 주문한 자신의 초상화들에서처럼 **(도 30, 39, 40, 41, 42)** 검은 드레스에 흰 베일 모자를 쓴 여성이 마가렛이며, 그녀가 감싸 안고 있는 아기들이 마가렛이 양어머니처럼 키우고 교육한 카를 5세와 그 형제자매들을 나타낸다는 것은 동시대의 궁정인들에게는 명백했을 것이다.[127] 이처럼 마가렛은 자신의 조카들을 어머니를 대신하여 보살핀 것과 같이 자신이 다스리는 부르고뉴의 국민들의 안위를 보살필 수 있는 통치자로서 스스로를 시각화했고, 그 이미지를 사보이의 브루에서 전시하고자 했다.

2.1 마가렛과 아농시아드 수녀회

마가렛은 어렸을 때부터 합스부르그의 정치적 동맹을 위한 혼인으로 유럽 각 국의 궁정을 떠돌아다녀야 했다. 이를 통해 마가렛은 앞서 다루었듯이 풍성한 예술 작품과 필사본들을 접할 수 있었을 뿐만 아니라, 그 곳의 궁정인이 관심을 가지고 교류하던 종교 단체들 및 그들의 가르침과 친숙해질 수 있었다. 많은 종교적인 귀족 여성들처럼 마가렛도 자신을 성녀의 이미지에 대입하여 신의 신부이자 예수의 어머니

---

[126] 〈로테르담 십자가에 못박힌 예수〉에서 아이들은 보듬은 마가렛 위로 "*Sanguinis hoc preciu distribua indigenis* (I shall distribute this ransom in blood [or: this liberating/priceless blood] to those in need)" 라는 글귀가 나타나는데, 이 또한 예수 그리스도의 은총을 의미함과 동시에 마가렛의 박애적인 미덕을 명시하는 것으로 보인다. MacDonald, p. 144.

[127] Eichberger, "A Renaissance Princes Named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society," *Melbourne Art Journal*, vol. 4 (2000), p. 22.

인 성모의 이미지는 사별한 필리버트의 영원한 신부이자 부르고뉴 공국의 미래를 이끌어갈 카를 5세와 그의 형제자매들을 박애로운 대모로서 보살폈던 마가렛의 정치적 · 개인적 페르소나와 맞닿아 있었다. 그렇기에 더욱 마가렛은 마시스의 성모자상들과 같은 이미지들에서 나타나는 성모의 모습에 대해 개인적인 관심을 가질 수 있었을 것이다.

중세 후기의 영성을 연구한 학자들은 남성과 여성의 영성이 발현되는 방식의 차이를 살펴보면서, 성모에 대해 집중하고 그녀의 중개를 종용했던 것은 여성보다는 특히 남성들이라고 지적했다.[128] 마가렛이 다른 전형적인 종교적 여성들과 달리 성모에 주목할 수 있었다면, 그 계기는 특정한 교파의 수도원과의 교류가 되었을 가능성이 높아 보인다. 신실한 종교인으로서 마가렛은 자신이 통치하는 부르고뉴령 네덜란드 곳곳의 수도원과 수녀원에 후원을 아끼지 않았지만, 그녀의 유언에서 특별하게 기록된 수혜지는 브뤼헤(Bruge)의 아농시아드 수녀회(Annonciades)였다.[129] 마가렛은 아농시아드 수녀회에 은제 장식품들과 요한복음의 삽화 필사본, 그리고 아농시아드 수도회를 창설한 프랑스의 잔느(Joan of France, Duchess of Berry; Jeanne de Valois, 1464-1505)가 착용했던 자신의 로자리를 남겼다.[130] 뿐만 아니라 마가렛은 유언에서 자신을 마지막 남편인 필리버트가 묻혀 있는 브루의 성 니콜라스 수도원에 묻어주되, 자신의 심장만은 브뤼헤의 아농시아드 수녀원에 안치하도록 부탁하기까지 했다.[131]

마가렛이 수녀원에 기증한 물품들 중, 특히 마가렛이 아농시아

---

[128] Bynum, 위의 책; Pearson, “Margaret of Austria’s Devotional Portrait Diptychs.”

[129] Michelant (1871), p. 5; 마가렛이 아농시아드 수녀회에 유언으로 남긴 사물들의 목록은 트레메인(Eleonor E. Tremayne)의 1908년의 저서에서 확인할 수 있다. Eleonor E. Tremayne, *The First Governess of the Netherlands, Margaret of Austria* (NY: G. P. Putnam’s Sons; London: Methuen & Co., 1908), pp. 147, 290-92; 마가렛과 아농시아드 수녀회의 관계를 현재까지 가장 집중적으로 연구한 논문은 디아나 맥도날드(Deanna MacDonald)의 박사 논문이다. MacDonald, 특히 pp. 126-136; 아이히버거와 겔판드 등의 논문에서도 아농시아드 수녀회에 대한 마가렛의 후원 활동을 언급하고 있다. Eichberger and Beaven, p. 299; Gelfand, 위의 논문, 특히 p. 147, no. 10.

[130] Tremayne, 앞의 책, p. 292.

[131] Tremayne, 위의 책, p. 290.

드와 밀접하게 연관이 있는 프랑스의 잔느의 로자리를 소유했다는 사실은 그녀가 아농시아드 교파에 특별한 관심을 가질 수 있었던 경로를 추정해볼 수 있는 중요한 기제이다. 아농시아드 수녀회는 1501년 샤를 8세의 큰 누이인 프랑스의 잔느에 의해 기획되고 설립되었다.[132] **(도 46)** 잔느 또한 프랑스 왕가의 정략 결혼에 희생된 인물로, 어린 나이에 루이 12세(Louis XII of Orléans, 1498-1515)와 약혼하여 동생 샤를 8세의 죽음 후 잠시 루이 12세의 아내로서 여왕의 자리에 올랐으나 곧 파혼당했다. 직후 잔느는 자신의 고해 신부인 가브리엘-마리(Gabriel-Marie Nicolas, 1462-1532)의 도움을 받아 자신의 영지 중심에 있는 부르(Bourges)에 아농시아드 혹은 성모의 열 가지 미덕(Ten Virtues of the Virgin)의 수녀회라고 불리는 단체를 건립했다. 이 수녀회는 잔느가 어렸을 때부터 속해 있었던 프란체스코회의 한 교파인 가난한 클라라 수녀회(Franciscan Poor Clares)의 한 일파로 인정되었다. 아농시아드 수녀회는 수태고지에서 비롯하는 이름에서 알 수 있듯이 성모의 삶을 닮아가고자 하는 것을 목표로 했으며 성모 마리아와 무염시태의 신비에 봉헌되었다. 그리고 이를 위한 방법으로 복음에 기반한 명상을 중시했다.[133] 잔느의 주문으로 가브리엘 마리아 신부가 쓴 아농시아드 수녀회의 기조(The Rule of Life)는 아농시아드 회의 수녀들이 지켜야할 제1 수칙을 다음과 같이 명시하고 있었다: "이 땅에서, 우리 모두는 자신의 부족함을 늘 마음에 지니지만 하느님과 세상의 구원의 영예로움을 위해 성모 마리아의 삶을 닮아가도록 해야 한다 (*sur la terre, chacune de nous, bien consciente de ses propres déficiences, devienne cependant conforme à la*

---

[132] 잔느의 전기와 아농시아드의 설립 과정에 대해서는 다음의 저서를 참고하라. Bert Roest, *Order and Disorder: The Poor Clares between Foundation and Reform* (Brill, 2013), pp. 199-201.

[133] 아농시아드 수녀회에 대한 내용은 다음을 참고하였다. Jean- Fr. Bonnefoy, ed., "Chronique de L'Annonciade: Vies de la bienrheureuse Jeanne de Valois et du bienheureux Gabriel-Maria, O.FM.," *La France Franciscaine*, Documents de Theologie, Philosophie, Histoire, 3rd ser., 19 (Paris, 1936); Roest, 위의 책, pp. 199-201; 아농시아드 수녀회의 현재 형태인 성모 수도회(The Order of the Blessed Virgin Mary [Sisters of the Annunciade]) 웹페이지를 통해서도 정리된 많은 정보를 얻을 수 있다. http://www.anuncjatki.pl/

vie de la Vierge Marie , pour l'honneur de Dieu et le salut du monde).”[134]

마가렛은 앙부아즈 시절의 프랑스 왕가와의 인연과 이후 샤를 8세의 파혼을 겪으면서 아농시아드 수녀회를 창설한 잔느에 관심을 가질 수 있었을 것이다. 잔느의 어린 시절부터 함께 했던 고해 신부 장 드 라 폰텐(Jean de La Fontaine)은 앙부아즈의 프란체스코 회 수도원의 수도원장이었다. 드 라 폰텐은 앙부아즈에 있으면서 수시로 잔느가 있는 곳으로 가서 고해 성사를 들었는데, 그의 영향으로 잔느는 기도와 명상에 깊이 빠져들게 되었다고 전해진다. 비슷한 시기에 앙부아즈에서 프랑스의 앤 아래에서 신부 수업을 받고 있었을 어린 마가렛 또한 드 라 폰텐의 설교를 들었을 가능성은 높으며, 시누이인 잔느와 친분을 쌓을 수 있었을 것이다. **(도 47)** 더 나아가 마가렛은 이후 자신과 비슷한 처지에 놓이게 된 잔느와 공감하고 잔느가 설립한 아농시아드 교파에 관심을 가지게 되었을 것으로 보인다.[135]

마가렛의 관심은 1515년 브뤼헤 외곽의 프란체스코 수도회의 오래된 건물을 아농시아드 수녀원으로 바꿀 수 있도록 교황 레오 10세에게 탄원하는 데까지 이어졌다.[136] 이 때부터 마가렛은 브뤼헤의 수녀원의 건물을 재건하고 자신의 궁정 화가 반 오를리에게 중앙 제단을 위

---

[134] 가브리엘 마리아가 아농시아드 수도회를 위해 쓴 편지들 가운데 대부분은 다음에서 확인할 수 있다. F. Delorme, “Documents pour l’histoire du bienheureux Gabriel-Maria,” *La France franciscaine*, vol. 9 (1926), pp. 45-87, 367-395, vol. 10 (1927), pp. 111-142, 211-256, 399-439, vol. 11(1928), pp. 113-136, 232-263; Jean- Fr. Bonnefoy, ed., “Chronique de L'Annonciade: Vies de la bienheureuse Jeanne de Valois et du bienheureux Gabriel-Maria, O.FM.,” La *France Franciscaine, Documents de Theologie, Philosophie, Histoire*, 3rd ser. 19 (Paris, 1936), pp. 158-60.

[135] 이 파혼 역시 루이 12세가 브르타뉴의 앤과 결혼하기 위한 것이라는 점은 아이러니한 사실이다. 마가렛은 동일한 여성 때문에 파혼하고, 또 자신처럼 종교적으로 신실했던 잔느와 더욱 깊이 공감할 수 있었을 것으로 보인다. 맥도날드 또한 이 같은 추론을 하고 있다. MacDonald, p. 130-131.

[136] 레오 10세는 다음 해에 이를 인가하고 브뤼헤의 수도원은 “ 성모의 일곱 가지 슬픔의 수녀원(*Le couvent des Sept Douleurs Notre-Dame a Bruges*)”이라는 이름으로 아농시아드 수녀회의 소속으로 다시 열렸다. MacDonald, p. 12; 마가렛과 브뤼헤의 아농시아드 수녀회의 관계는 다음 저서에서 더욱 자세히 확인할 수 있다. Henri Lemaître, *Marguerite d'Autriche et l'Annonciade* (Paris: J. Vrin, 1930); A. C. de Schevel, “Marguerite d’Autriche et le couvent des Annonciades,” *Annales de la Société d’Émulation*, t. LXVII (Bruges, 1924), p. 108-124.

한 작품을 주문하는 등 다양한 후원을 했으며,[137] 수녀원장인 안실(Mère Ancille)과도 깊은 친교를 맺고 종교적으로 의지했던 것으로 보인다. 실제로 마가렛은 유언으로 수녀원장 안실에게 두 통의 편지를 남겼으며, 마가렛이 안실에게 보냈던 1520년대에 쓰여진 것으로 추정되는 편지에서 마가렛은 안실을 "*Ma mère, ma mie* (My mother, my dear)"라고 친밀하게 부르며 안실에게 자신을 위해 신께 기도해달라고 간청하고 있다.[138] 그렇다면 마가렛은 아농시아드 수녀원에서 이루어졌던 여러 종교적 논의와 경배 의식에 익숙했을 것이며, 아농시아드 수녀들의 성모에 대한 경배와 성모를 모델로 삼은 개인적 명상을 통한 영성의 고조에 많은 관심을 가질 수 있었을 것이다. 성모를 닮아가는 삶이라는 아농시아드 수녀회의 영성은 마시스의 후기 〈성모자〉들이 보여주는 입맞춤의 상징을 시연하는 존재로 성모를 선택하여 주문하는 데에 중요한 맥락이 될 수 있다.

2.2 코르비의 성 콜레트의 성체 경배

그리고 마가렛은 입맞춤이 의미하는 종교적 상징성에 대해서 코르비의 성 콜레트(St. Colette of Corbie; Nicholette Boylet, 1381-1447)의 삶과 영성에 대한 강해를 통해 이해하고 있었을 것이다. 마가렛과 성 콜레트에 대한 직접적인 연결 고리는 많은 연구가 되어 있지 않으나, 성 콜레트가 외가인 부르고뉴 가문의 이들에게 대대로 경배되었으며 특히 오스트리아의 마가렛과 매우 가까운 사이였으며 그녀의 어린 시절에 많은 영향을 준 요크의 마가렛을 통해 마가렛은 성 콜레트에 대해 자세히 알고 있었을 것이다.

---

[137] 이 작품은 현재 브뤼셀의 공공 미술관(Musée de l'Assistance Publique)에 소장되어 있는 〈성모의 죽음과 승천 세폭제단화(Triptych of Death and Assumption of the Virgin)〉(1520) 이다. Eichberger, "Devotional Objects in Book Format," p. 299, no. 34; 이 제단화의 도판은 Lynn F. Jacobs, *Opening Doors: the Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park (Pa.: Pennsylvania State University Press, c2012), 도판 110번에서 확인 가능하다.

[138] 마가렛이 안실에게 보낸 편지의 전문은 트레메인(Tremeyne)의 저서에서 부록으로 첨부된 편지들 pp. 240-41에서 확인할 수 있다.

코르비의 성 콜레트는 비전을 통해 아시시의 성 프란체스코와 성 클라라에게서 자신들의 수도회를 개혁하라는 사명을 받고,[139] 아농시아드 수녀회의 모체가 되는 프란체스코 수도회 소속의 여성 단체인 가난한 클라라 수녀회를 아시시의 성 클라라의 본디 이상에 맞게 개혁하여 수녀회와 프란체스코회의 이후의 방향성에 지대한 영향을 미쳤다.[140] 오스트리아의 마가렛의 외가인 부르고뉴 공국은 성 콜레트의 가난한 클라라 수녀회와 프란체스코 수도회의 개혁을 적극적으로 지지했다. 그 인연은 무겁공(無怯公) 장(John the Fearless, 1371-1419) 대부터 시작되었다. 성 콜레트는 자신의 종교적 활동의 조언자인 바움의 앙리(Henry of Baum, 1367-1444)를 통해 부르고뉴와 강한 연대를 가지고 있었다.[141] 바움의 앙리의 가문은 대대로 부르고뉴 왕가를 위해 일해왔으며, 무겁공

---

[139] 보의 피에르의 기록에는 성 프란체스코의 비전만이 기록되어 있지만 하이델베르그 성 콜레트 파 수녀원의 초대 원장이었던 바비에르의 엘리자베스(Elisabeth of Bavaria; Élisabeth of Bavière)의 회고록은 콜레트의 비전에 성 프란체스코와 성 클라라가 모두 나타났다고 쓰고 있다. 이 두 인물 외에도 그 자리에는 성모와 세례 요한, 그리고 마리아 막달레나가 있었다고 한다. Perinne de la Roche, "*Vie de Colette,"* Ubald d'Alençon 외 ed., *Les vies de Ste Colette Boylet de Corbie, écrites par ses contemporains le P. Pierre de Reims dit de Vaux et soeur Perrine de la Roches et de Baume*(Paris: Librairie A. Picard Fils, 1911); Cécile Geiger, *Deux bibliothèques d'Abbayes féminines dans la seconde moitié du XVe siècle, Mémoire de maîtrise* (Paris: Université de Paris IV, 1981); Roest, 위의 책, p. 170에서 재인용. 엘리자베스의 회고록이 묘사하는 성 콜레트의 비전 속 성인들은 오스트리아의 마가렛을 포함한 부르고뉴 가문의 여성들이 지속적으로 정치적 의미를 투영하여 사용해 왔던 이미지들과 일치하고 있어, 성 콜레트의 전설을 형성하는 데 있어서 부르고뉴 가문의 종교적 취향과 영향이 작용했음을 추측해볼 수 있게 한다.

[140] 코르비의 성 콜레트와 그녀가 프란체스코 회의 가난한 클라라 수녀회에 미친 영향과 그 과정에 대해서는 뢰스트와 워렌의 글들에 잘 요약되어 있다. Roest, 위의 책, pp. 169-176; George O'neill, ed., Conor Maguire trans., *St. Colette and her reform: a page from the history of the Church*, (London: Sands, 1924); Nancy Bradley Warren, "Monastic Politics: St. Colette of Corbie, Franciscan Reform, and the House of Burgundy," Rita Copeland 외 ed., *New Medieval Literatures*, vol. 5 (NY: Oxford University Press, 2002), pp. 203-228. 낸시 브래들리 워렌의 논문은 그녀의 저서에서도 확인할 수 있다. Warren, *Women of God and Arms: Female Spirituality and Political Conflict, 1380-1600*(Philadelphia: University OF Pennsylvania Press, 2005), pp. 11-35.

[141] Warren, 앞의 논문, p. 221.

장의 아내인 마가렛과 먼 친족 관계로 친분이 있었다. 오랜 대립 관계에 있던 프랑스로부터 파리를 수복하는 데 실패한 무겁공 장의 부르고뉴는 1414년 알마냑(Armagnac) 가문의 반란이라는 혼란한 상황을 맞이하게 되었다.[142] 이 때 프란체스코 수도회와 가난한 클라라 수녀회의 개혁을 주장하며 콜레트 교파를 성공적으로 대중에게 전파하고 있었던 성 콜레트는 부르고뉴 왕가의 적절한 대변자로 주목되었다. 장은 알마냑 세력에 붙잡혔던 아내 마가렛과 아이들이 무사히 돌아올 수 있었던 이유가 성 콜레트의 기도의 힘이었다고 주장하며 콜레트 파의 수녀원을 폴리니(Poligny)에 세웠고, 이후 베상송(Beasançon)와 옥손느(Auxonne) 등에도 전략적으로 콜레트 수녀원을 세우도록 인가했다.[143]

성 콜레트는 이후에도 지속적으로 부르고뉴 가문의 인물들에게 특별히 경배되었고, 성 콜레트의 삶과 그녀의 이미지는 부르고뉴 가문의 통치자와 그 반려자들에게는 공유되는 종교 문화가 되었다.[144] 오스

---

[142] Warren, 앞의 논문, 특히 pp. 204-205;, p. 37.

[143] 콜레트 파의 수녀원들에 적극적으로 관여했던 성 콜레트는 폴리니 수녀원을 예수 그리스도의 수난을 경배할 수 있는 성소로 가꾸었다. 그리고 무겁공 장의 불운한 죽음 후에 이 수녀원에 놓인 한 점의 십자가 강하 경배화는 무겁공 장과 그의 가족들, 그리고 성 콜레트 수녀회의 주요 인물들을 담고 있었다. 현재 이 작품은 남아 있지 않지만, "오래된 버전의 복제본(*la copie d'un plus anicen*)"에 대한 1783년의 묘사를 통해 원작의 모습을 추정할 수 있다. 1783년의 기록에 따르면 예수의 몸 아래쪽으로 장은 자신이 몽트로(Montereau)에서 살해된 모습 그대로 칼을 맞은 모습으로 나타나고 있었으며("*sous la figure du Christ c'est le duc lui meme tué a Montereau et percé de coupts quil est*.") 아내인 마가렛은 예수를 껴안은 성모 마리아의 모습으로("*la duchesse de Bourgogne est representée*"), 그리고 성 콜레트는 예수의 손에 입맞추고 있는("*baise la main du Christ*") 마리아 막달레나의 모습으로 그려졌다고 전한다.(Poligny, Monastère de Sainte-Claire, Ms. A8) Warren, 앞의 책, 동일 페이지에서 재인용. 폴리니 필사본에 대해서는 p. 205, no. 5를 참조; 베상송 성 콜레트 수녀원을 방문한 콜레트는 왕가의 입성식에서와 같은 환영을 받으며 그녀가 지지하는 부르고뉴 왕가의 정치적 정당성과 종교적 영성을 대중에게 전시했으며, 워렌은 무겁공 장이 성 콜레트의 종교적 명성을 활용하고자 한 계기와 그 과정을 옥손느(Auxonne)의 성 콜레트 수녀원의 경우를 통해 설득력 있게 추적하여 전개했다. Warren, 앞의 책, pp. 224-226.

[144] Roest, 위의 책; George O'Neill, ed., 위의 책; Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Diptychs;" 동일 저자, "Disrupting Gender at the Court of Margaret of

트리아의 마가렛의 양어머니와도 같았던 요크의 마가렛 또한 성녀 콜레트에게 깊이 공감하고 성 콜레트와 부르고뉴 가문의 연결 고리를 이어갔다.[145] **(도 48)** 특히 요크의 마가렛과 용맹공 샤를에게 성 콜레트가 중요했던 이유는 성 콜레트를 통해 성 안나가 재평가되면서 정당화된 성 안나의 세 번의 결혼이 용맹한 샤를의 세 번째 아내가 된 요크의 마가렛의 혼인을 설득하는 중요한 장치였기 때문이었다.[146] 요크의 마가렛이 겐트의 수녀원에 봉헌한 프란체스코 수도사 보의 피에르(Pierre de Vaux)의 『성 콜레트의 삶(*La Vie de Sainte Colette*)』 필사본에서 요크의 마가렛과 그의 남편 샤를이 성 콜레트의 삶의 여러 일화 가운데 성 안나의 비전을 보고 있는 성 콜레트를 목격하는 모습으로 묘사된 것은 이러한 연관성을 잘 보여주는 시각적 증거이다. **(도 49)**

이처럼 성 콜레트와 그녀의 수녀원들은 오랫동안 그것이 설립된 지방에서 부르고뉴 가문을 종교적으로 지지하여 정치적으로도 중요한 의미를 가지고 있었다. 이와 동시에 성 콜레트의 삶의 일화와 여성적 영성은 그녀에 대하여 대대로 이어진 부르고뉴 왕가 인물들의 관심을 통해 그들의 종교적 활동에도 지대한 영향을 미쳤다. 특히 요크의

Austria," pp. 162-191; MacDonald, 위의 논문, pp. 127.

[145] 요크의 마가렛은 자신의 도서관에 "성 콜레트에 대한 책(*colett boke*)"를 가지고 있었으며, 부르고뉴의 중요한 도시였던 겐트에 콜레트 교파의 수녀원에 많은 후원을 했다. 요크의 마가렛의 도서관에 소장되어 있었던 두 권의 피에르드 보(Pierre de Vaux)가 쓴 콜레트의 삶에 대한 책을 확인할 수 있다.(BrB, MSS 6408 그리고 10980); Pearson, "Gendered Subject, Gendered Spectator: Mary Magdalen in the Gaze of Margaret of York," *Gesta*, Vol. 44, No. 1 (2005), p. 64, no. 32 참조.

[146] 성 콜레트가 당시의 종교적 영성과 콜레트 파 수녀원의 성무에 지대한 영향을 미쳤다고 평가되는 한 가지 요소는 성 안나(St. Anne)의 재평가다. 애초에 자신의 새로운 가난한 클라라 수녀원에 엄격한 세속과의 분리를 요구했던 성 콜레트는 오직 순결한 여성들에게만 자신의 수녀원에 허용했다. 때문에 성 콜레트는 세 번의 결혼을 하고 아이를 낳은 성 안나를 별로 존중하지 않았는데, 하루는 그녀에게 성 안나 본인이 나타나 자신의 혼인을 통해 세상에 나올 수 있었던 자신의 아이들에 대해 알려준 비전을 계기로 자신의 생각을 고치고 성 안나를 구세주에게 자신을 대변하는 하늘의 조언자로 추대하기 시작했다고 전해진다. Warren, "Monastic Politics," p. 227-228; Michael Alan Anderson, *St. Anne in Renaissance Music: Devotion and Politics* (Cambridge University Press, 2014), p. 83.

마가렛이 겐트의 수녀원에 봉헌한 『성 콜레트의 삶』 필사본은 그 삽화와 내용을 통해 부르고뉴 왕가의 여성들이 이해하고 있었던 성녀 콜레트의 신비주의적 영성과 성체의 경배를 확인할 수 있어 주목을 요한다.[147]

코르비의 성 콜레트의 종교적 체험은 성체를 통한 예수 그리스도와의 합일의 경험을는 핵심으로 하고 있었으며, 성체를 받아들이는 의례는 입이라는 육체를 통해서 이루어진다는 점에서 아가서의 신랑과 신부의 입맞춤과 의미가 밀접하게 통하는 것이었다. 성 콜레트는 성체에 깊이 매료되었고, 이 때문에 매일같이 미사에 참여하고 수시로 성체를 먹어 예수 그리스도를 영접했다.[148] 그 경험 중에 콜레트는 종종 눈물을 터뜨리고 황홀경에 빠지곤 했기 때문에 점차 그녀는 공공의 예배 시간이 아니라 개인적 공간에서 이러한 영접을 시도했다. 콜레트의 마지막 고해 신부였던 보의 피에르가 쓴 『성 콜레트의 삶』은 콜레트가 자신의 침실이나 은둔을 위해 들어갔던 작은 거처와 같은 개인적 공간에서 명상이나 황홀경을 통해 그녀가 매일같이 경험했던 예수 그리스도와의 직접적 만남의 순간을 묘사하고 있다.[149] 콜레트가 겪었던 기적 가운데 가장 유명한 것은 그녀의 조언자이자 고해 신부인 바움의 앙리가 실수로 성배에 와인이 아닌 물을 담아 성무식 전에 성체의 축성이 제대로 이루어지지 않은 것을 깨닫고, 대신 예수 그리스도가 직접 손으로 건네는 성체를 받았던 일화이다. 요크의 마가렛이 주문하고 소유했던 것으로 추정되는 『성 콜레트의 삶』의 필사본에 그려진 25개의 삽화들 중에도 이 장면이 포함되어 있다. **(도 50)** 제단 앞에서 의례를 진행하는 바움의 뒤쪽으로, 기둥으로 구분된 독립 공간에서 두 손을 모아 기도하고 있는 콜레트의 앞에 예수 그리스도가 나타나 성체를 그녀의 입술에 가져가고 있다. 즉, 성 콜레트는 남성 수도자를 매개하지 않고서 여성의

---

[147] 마가렛은 "당신의 영원한 딸 영국의 마가렛(*Votre loyalle fylles Margarete d'Angleterre*)"이 필사본을 기증했음을 자필로 기록했다. (Ghent, Monastery of Colettan convent of Bethlehem, Ms. 8, folio 163r.) Warren, "Monastic Politics," p. 228, no. 91; 코르비의 성 콜레트의 여성적 영성과 부르고뉴 가문에의 여파에 대해서는 피어슨의 2005년 논문이 잘 정리하고 있다. Pearson, 위의 논문, 특히 pp. 51-52.

[148] Pearson, "Disrupting Gender at the Court of Margaret of Austria," p. 187.

[149] Pearson, "Gendered Subject, Gendered Spectator," p. 51.

몸으로 예수 그리스도와 직접 마주하며, 명상과 기도를 통해 성체가 상징하는 예수 그리스도의 몸과 신비주의적인 합일을 이루고 있다. 예수 그리스도의 손에 들린 하얀 성체와 그것을 입으로 받아들일 준비를 하는 성 콜레트의 모습은 성령이 하느님으로부터 예수 그리스도의 입으로, 혹은 성모의 몸으로 불어 넣어지는 장면을 연상시킨다. 다시 말하면 성 콜레트의 성체 경배는 명상을 통한 신비주의적 합일의 상징인 입맞춤과도 맥락을 같이 하는 것이었다.

요크의 마가렛은 이러한 성 콜레트의 개인적 영성을 잘 이해하고 있었다. 부르고뉴의 궁정 필사가 드뢰 장(Dreux Jean)의 공방에서 제작되었거나 그의 영향을 받은 이가 그린 『부르고뉴 공작 부인과 예수 그리스도의 대화(*Le dyalogue de la duchesse de Bourgogne à Jésus*)』(c. 1468-1477) 표지 삽화는 창으로 인해 난 상처가 뚜렷이 옆구리에 보이는 예수 그리스도가 그를 향해 무릎을 꿇고 앉아 놀란 듯이 보이는 여성을 향해 한 손으로 제지하는 모습을 그리고 있어 마리아 막달레나가 예수가 부활 후에 그를 만나는 '나를 만지지 마라(*noli me tangere*)'의 주제를 묘사한다고 주장되었다.[150] **(도 51)** 하지만 여기에서 마리아 막달레나는 그녀를 전통적으로 묘사하는 방식에 따라 이국적인 의복을 입고 있는 것이 아니라 요크의 마가렛이 결혼식에 입었던 노란 바탕에 검은 무늬가 있는 공단 재질의 옷을 입고 있어 이것이 마가렛임을 알 수 있게 한다. 다시 말하면, 요크의 마가렛은 부활한 예수 그리스도를 처음으로 마주한 마리아 막달레나의 모습으로 나타나고 있다. 『대화』의 주문자와 그 내용을 구상한 이가 누구인지에 대해서는 논쟁이 남아 있으나, 이 것이 요크의 마가렛과 샤를의 결혼에 대한 내용을 담고 있다는 점에서 그것이 부르고뉴 가문에 마가렛이 도착한 이후에 제작되었다는 것을 알 수 있다. 따라서 이는 부르고뉴 가문의 종교적 영성과 밀접하게 연관된 것으로 보이며, 적어도 요크의 마가렛이 속하게 된 부르고뉴 가문에서는 마가렛을 성 콜레트처럼 어떠한 영적인 조언자나 수호 성인

---

150 피어슨의 논문은 『대화』에서 마리아 막달레나의 모습으로 요크의 마가렛이 묘사될 수 있었던 역사적 · 종교적 맥락을 섬세하게 추적했다. 그러나 이 장면이 성모에게 나타나심의 주제로도 해석될 수 있다고 지적하고 있다. Pearson, 앞의 논문, pp. 47-48.

의 중재 없이 예수와 직접 마주하는 모습으로 스스로를 나타내는 대담한 표현을 익숙하게 받아들일 수 있었을 만큼 성 콜레트의 여성적 영성이 강조하던 개인적이고 직접적인 예수 그리스도에 대한 경배는 공유되고 있었던 것으로 보인다.

오스트리아의 마가렛이 요크의 마가렛에게 많은 영향을 받았으리라는 것은 의심의 여지가 없다. 오스트리아의 마가렛은 비극을 겪고 고국에 돌아오게 될 때 마다 요크의 마가렛에게 머물렀고, 또한 섭정으로 부르고뉴령 네덜란드 지역에 귀환했을 때 요크의 마가렛의 처소가 있던 메헬렌을 자신의 거처로 결정했다. 하지만 무엇보다 두 마가렛이 공유하는 종교적 영성은 요크의 마가렛이 회화와 예술 작품, 그리고 종교적 후원을 통해 표현되는 자신의 영성을 활용하여 부르고뉴 공국의 권위를 드높이는 데 사용하는 방식과 앞 장에서 확인한 오스트리아의 마가렛의 미망인 페르소나가 작동하던 방식이 매우 닮아 있다는 점에서 살펴볼 수 있다.

오스트리아의 마가렛 또한 외가인 부르고뉴의 전통에 따라 1508년에는 콜레트를 교회에서 정식 성인으로 승격하도록 몇몇 종교적 인사들에게 편지를 보내는 캠페인을 재개했고,[151] 성 콜레트가 성 안나의 경배에 중요한 담론을 제공하면서 자신의 콜레트 파 가난한 클라라 수녀원들에서 성 안나가 대표하는 여성의 측면인 결혼한 여성, 어머니, 그리고 미망인들이 적을 둘 수 있게 되었다는 점에서 마가렛은 콜레트 파의 수녀회와 더욱 가까이 교류할 수 있었을 것이다.[152] 그리고 마가렛 자신도 『성 콜레트의 삶의 요약본(*Vie abregée de Saint Colette*)』을 직접 소유하고 있었다.[153] 『성 콜레트의 삶』의 요약본의 folio 2v. 페이지의 전면 삽화는 마가렛의 문장과 모토 "*FORTUNE INFORTUNE FORT UNE*(Fortune greatly importunes a certain lady)"가 소유자를 밝히고 있

---

[151] Bruchet(1927), pp. 136-37, 353; MacDonald, p. 127에서 재인용.

[152] Kathryn M. Rudy, "Women's Devotions at Court," *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, Ed. Dagmar Eichberger, Brepols, 2005, pp. 230–239, 특히 p. 232; Anderson, p. 94.

[153] Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 461, Southern Netherlandish, 1510. Marguerite Debae, *La bibliothèque de Marguérite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523 – 1524* (Editions Peeters, 1995), pp. 472-73, no. 338.

다.[154] **(도 52)** 문장의 관은 붉은 속을 중심으로 하얀 바탕에 검은 반점이 박힌 담비 모피를 왕관 형태로 두르고, 금관 틀 위에 왕권을 상징하는 십자가를 얹은 보주(寶珠, orb) 꼭대기 장식이 있는 부르고뉴 대공의 것이다. 이를 통해 이 필사본이 마가렛이 부르고뉴령 네덜란드의 섭정이 된 후에 제작되었거나, 적어도 즉위 후 문장을 수정해서 섭정으로서의 마가렛이 소유라는 것을 명시했으리라는 것을 알 수 있다.[155]

오스트리아의 마가렛은 외가인 부르고뉴 가문의 오래된 전통과 요크의 마가렛을 통해서 코르비의 성 콜레트의 삶과 마시스의 후기 〈성모자〉 작품들의 핵심인 입맞춤의 영성을 이해하고 있었고, 프랑스의 잔느를 통해 관심을 가지고 교류하게 된 브뤼헤의 아농시아드 수녀회에서의 가르침을 통해서 신부이자 어머니인 성모 마리아를 종교적 모델로 추구할 수 있었다. 그리고 북유럽의 예술적 전통과 동시대의 예술가들에 대한 풍부한 지식을 바탕으로 예술이 가지는 정치적 의미를 정확히 이해할 수 있었던 마가렛은 자신의 목적에 부합하는 입맞춤이 상징하는 예수 그리스도와의 합일을 위한 명상을 보조하는 경배화들을 주문하고 소유했고 또한 이를 전시했다. 마가렛이 아농시아드 수녀회와 코르비의 성 콜레트 등의 여성적 영성을 통해 입맞춤의 상징을 이해하고 있었다면, 마가렛이 사보이 궁정에 놓기 위해 마시스의 후기 〈성모자〉와 같이 아가서의 신랑과 신부의 모티프와 입맞춤의 맥락을 표현하는 회화를 주문했을 가능성은 농후하다. 마가렛이 마시스의 작품을 소장했다는 기록은 안타깝게도 사보이 궁정 소장품 기록에 명시되어 있지 않지만, 마시스가 후기에 제작했던 성모자상들은 마가렛의 종교적 영성

---

[154] 불운이 따르는 미망인으로서의 마가렛의 이미지는 미셸 리치오(Michele Riccio)의 『*Le Changement de Fortune en toute Prospérité*』(c.1504-05)를 통해 공론화되었다. 이 작품에서 마가렛의 불운한 운명은 그녀의 삶에 함께했던 남성들이 아니라 그녀의 왕관을 계속 벗기는 운명의 여신(*Fortuna*)이 원인이 된 것으로 설명된다. Brown, pp. 234, 359, no. 108.

[155] 이는 카를 5세의 문장에서와 동일한 부르고뉴 대공(archduke)의 왕관이다. 카를 5세의 문장은 그가 신성로마제국의 황제로 등극하기 이전인 1502년에 그려진 초상화(성 조지 길드의 마스터, 〈2살의 카를 5세와 그의 누이들 엘레오노라와 이자벨라(Charles V at the age of two with his sisters Eleonora and Isabella)〉(c. 1502, Kunsthistorisches Museum Wien)에서 확인할 수 있다.

과 신실한 미망인이라는 정치적 프로파간다에 밀접하게 부합하는 성모의 이미지와 입맞춤의 모티프를 표현하고 있었다. 마시스의 후기 성모 자상들은 마가렛 자신과 그녀의 사보이 궁정을 오가던 동시대의 부르고뉴와 플랑드르의 궁정인들의 종교적 취향에 잘 맞는 작품들이었을 것이며, 적어도 마가렛의 궁정을 통해 마가렛의 종교적 영성을 이해하고 이를 공유했던 당시의 궁정 여성을 위해 제작되었을 가능성이 높아 보인다.

V. 결론

본 연구를 통해서 퀸텐 마시스가 1520년경 제작한 〈성모자〉 세 점에 나타나는 입맞춤의 모티프의 기원과 종교적 맥락을 분석하고, 이에 기반하여 마시스의 작품들에 나타났던 것과 같은 입맞춤의 영성을 표현하는 회화들을 주문하고 향유했을 동시대의 주체를 최대한 가까이 추적해 보았다.

마시스의 성모자가 보여주는 '입맞춤'은 성 베르나르와 같은 중세 신학자들이 주해해 온 아가서에서 기원하는 신랑과 신부의 합일의 순간을 비유하는 궁극의 이미지였다. 그 합일은 신비주의 영성 속에서 신부인 신자들의 영혼이 명상을 통해 도달하고자 하는 목표인 신랑인 신적 존재를 마주하는 깨달음의 경지로 이해될 수 있다. 마시스의 이미지들에 표현된 신자들은 아기 예수와 입맞추고 있는 성모를 명상의 모델로 삼아 그녀를 뒤따라 신비주의적 합일에 도달하고자 했다. 마시스 또한 입맞춤의 모티프를 해석하는 종교 문화적 맥락을 자신이 교류했던 카르투시오 수도회를 통해 이해하고 있었을 것이며, 그 회화적 표현 또한 마시스가 활동했던 안트베르펜의 얀 호사르트나 후스 반 클레프 등의 작품에서도 반영되어 있었다. 이 같은 입맞춤의 영성을 이해하고 주문할 수 있었던 유력한 이로서 안트베르펜의 종교 회화적 측면에서 지대한 영향을 미치고 있었던 메헬렌의 사보이 궁정에 거주하던 오스트리아의 마가렛이 제시된다. 오스트리아의 마가렛은 합스부르그 가의 여성으로서 어린 조카를 대신해 부르고뉴를 통치한다는 이중의 요구에 부응해야 했고, 이러한 역할에 부합하는 이미지였던 신부이자 어머니인 성모를 경배하고 닮아가는 것을 추구했던 아농시아드 수녀회와 깊은 교류를 했다. 또한 마가렛은 코르비의 성 콜레트에 대한 부르고뉴 가문 여성들의 오랜 관심을 통해 신비주의적인 합일과 입맞춤의 영성에 대해 정확히 이해하고 있었을 것으로 보인다. 마가렛이 주문했고 사보이 궁정에 소장되었던 두폭경배화들은 이 같은 마가렛의 종교적 관심에 상응

하는 예수 그리스도의 적극적인 대면을 추구하는 북유럽의 여성적 영성을 보여주고 있었다.

현재까지의 논의에 기반했을 때, 마시스의 후기 〈성모자〉와 같이 입맞춤의 영성이 구현된 경배화가 오스트리아의 마가렛과 같은 여성 궁정인의 침실에 걸려 있는 모습을 상상하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 아기 예수와 입맞추고 있는 성모의 모습을 조용한 자신의 개인적 공간에서 감상하면서, 관람자는 성모와 같은 신부로서 자신을 상상하고 입맞춤의 모티프로 시각화된 궁극의 합일에 도달할 수 있도록 예수 그리스도의 삶에 대해 깊은 명상에 잠겨들 수 있었을 것이다.

북유럽의 여성적 영성을 입맞춤의 모티프로 구현한 퀸텐 마시스의 후기 〈성모자〉들은 일찍이는 중세에서부터 시작되었던 아가서의 시각 문화가 어떻게 변용되고 16세기까지도 계승되고 있었는지 확인할 수 있게 해 준다. 또한 마시스의 후기 〈성모자〉들을 통해 이제까지 그의 작품과 관련해 거의 논의되지 않았던 부르고뉴의 사보이 궁정 문화와의 관계를 재설정해볼 수 있었다. 본고의 작업을 통해 16세기 후반 안트베르펜과 북부 네덜란드에서의 부상하는 자본주의, 르네상스적인 인문주의, 그리고 세속 장르화의 발달이라는 새로이 부상하는 부르주아 계층이 주도하는 회화 문화를 예견하는 이른 선구자적인 인물로 간주되어 독립적으로 논의되고 있었던 마시스가 수행했던 중세 후기의 시각적 전통과 궁정 귀족과의 교량으로서의 역할을 다시금 동시대 미술사 연구 담론 속에서 활발히 논의할 수 있는 계기를 제공했기를 바란다.

참 고 문 헌

· 대한 성서공회 발행 『표준 새번역 성경』(1997).

· *The Holy Bible*, King James version (KGB)

한글 문헌

· 권진호, 「버나드의 ‘아가서 설교’와 신비주의」, 『韓國敎會史學會誌』, 제24호 (2009), pp. 93-121.

· Tark, Ji-il, “The Mysticism of Bernard of Clairvaux and Hugh of St. Victor”, 『한국기독교신학논총』, vol. 25 (2002), pp. 153-177.

· 이덕형, 『이콘과 아방가르드』, 서울: 생각의 나무, 2008.

영문 및 외국어 문헌

· Ainsworth, Maryan W.(Ed) *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the Complete Works*, New York, NY: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT; Yale University Press, c.2010.

· Ainsworth, Maryan W. “Text and Image: How St. Jerome Sees the Trinity,” *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1247, Flemish and Dutch Art (Feb., 2007), pp. 95-96.

· St. Ambrose, *Three Books on the Holy Spirit*, Book III, Chapter I, 6:4; Trans. H. de Romestin, E. de Romestin and H.T.F. Duckworth. *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, Vol. 10, Eds., Philip Schaff and Henry Wace, Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1896.

· Anderson, Michael Alan. *St. Anne in Renaissance Music: Devotion and*

Politics, Cambridge University Press, 2014.

· Astell, Ann W. *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1990.

· St. Augustine of Hippo. *De Civitate Dei contra Paganos*, Book XIII, Chapter 24: How We Must Understand the Breathing of God by Which "The First Man Was Made a Living Soul," And the Also by Which the Lord Conveyed His Spirit to His Disciples When He Said, "Receive Ye the Holy Ghost.." Dods, Marcus trans. *Nicene and Post-Nicene Fathers*, First Series, Vol. 2. Ed. Philip Schaff, Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1887.

_____. *Iohannis euangelium tractatus* (Commentary on the Gospel of John), Tractate 105:3, on John 17:1-5.

· Aumann, Jordan. *Christian Spirituality in the Catholic Tradition*, San Francisco, CA: Ignatius Press; London: Sheed & Ward, 1985.

· Baillie-Grohman, W. A. "A Portrait of the Ugliest Princess in History," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 38, No. 217 (Apr., 1921), pp. 172, 176-178.

· Belting, Hans. *Likeness and Presence: a History of the Image Before the Era of Art*, trans. Edmund Jephott, Chicago: University of Chicago Press, c.1994.

· Boespflug, François. "The Trinity in Christian visual arts," *The Oxford Handbook of the Trinity*, Gilles Emery and Matthew Levering eds., Oxford; New York: Oxford University Press, 2011, pp. 472–486.

· Bauman, Guy C. and Walter A. Liedtke, *Flemish Paintings in America: a Survey of Early Netherlandish and Flemish Paintings in the Public Collections of North America*, Antwerp: Fonds Mercator, c.1992.

· Bauman, Guy. "Early Flemish Portraits 1425-1525," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 43, No. 4, Early Flemish Portraits 1425-1525 (Spring, 1986).

· Brising, Harald. *Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande*, Leipzig: A. Schumann, 1908.

· Bernard of Clairvaux, St. *On the Song of Songs*, trans. by Kilian Walsh, v. I-IV, Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, c1971-1980.

· Bonnefoy, Fr. Jean (ed.) "Chronique de L'Annonciade: Vies de la bienheureuse Jeanne de Valois et du bienheureux Gabriel-Maria, O.FM.," La *France Franciscaine, Documents de Theologie, Philosophie, Histoire*, 3rd ser. 19 (Paris, 1936), pp. 158-60.

· Bosque, Andrée de. *Quentin Metsys*, Bruxelles: Arcade, 1975.

· Brown, Cynthia J. *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, University of Pennsylvania Press, 2011.

· Bynum, Carolyn Walker. "Patterns of Female Piety in the Later Middle Ages," *Crown and Veil: Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, Jeffrey Hamburger and Susan Marti, eds., trans. Dietliende Hamburger, New York: Columbia University Press, 2008.

_____. *Holy Feast and Holy Fast: the Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley: University of California Press, 1987.

· Campbell, Lorne, Margaret Mann Phillips, Hubertus Schulte Herbrüggen and J. B. Trapp, "Quentin Matsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More," *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 908, Special Issue Devoted to Portraiture and Britain (Nov., 1978), pp. 716-725.

· Campbell, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Metropolitan Museum of Art, 2002.

· The Catholic Church, *The Rubrics of the 1962 Missale Romanum: Ritus Servandus*, Duvelius, Rev. Dennis M. trans. Chicago, IL: Biretta Books, Ltd., 2007.

· Centre des monuments nationaux, *Brou, un Monument Européen à l'Aube de la Renaissance Brou, a European Monument in the Early Renaissance*, idées et débats (Oct. 2006).

Jens Ludwig Burk, "Conrat Meit: Margaret of Austria's Court Sculptor in Malines and Brou," pp. 125-146.

· Chong, Alan. *European & American painting in the Cleveland Museum of Art*, Cleveland Museum of Art, 1993.
· Coakley, John Wayland. *Women, men, and spiritual power: female saints and their male collaborators*, New York: Columbia University Press, c2006.
· Debae, Marguerite. *La Bibliothèque de Marguérite d'Autriche: Essai de Reconstitution d'après l'Inventaire de 1523 – 1524*, Editions Peeters, 1995.
· Delorme, F. "Documents pour l'Histoire du Bienheureux Gabriel-Maria," *La France franciscaine*, vol. 9 (1926), pp. 45-87, 367-395, vol. 10 (1927), pp. 111-142, 211-256, 399-439, vol. 11(1928), pp. 113-136, 232-263.
· De Schevel, A. C. "Marguerite d'Autriche et le Couvent des Annonciades," *Annales de la Société d'Émulation*, t. LXVII (Bruges, 1924), p. 108-124.
· Edwards Jr., O. C. *A History of Preaching*, Nashvillle, TN: Abingdon Press, c.2004.
· Eichberger, Dagmar and Lisa Beavan, "Family Members and Political Allies: the Portrait Collection of Margaret of Austria," *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 2 (Jun., 1995), pp. 225-248.
· Eichberger, Dagmar. "A Cultural Centre in the Southern Netherlands: the Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen," *Brill's Studies in Intellectual History*, vol. 118, no. 1 (2003), pp. 239-258.
_____. "A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the 'Court of Savoy' in Mechelen," *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, Helen Hills ed., Aldershot and Burlington, 2003, pp. 25-46.
_____. "A Renaissance Princes named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society," *Melbourne Art Journal*, vol. 4 (2000), pp. 4-24.
_____. "Margaret of Austria's Portrait Collection: Female Patronage in the Light of Dynastic Ambitions and Artistic Quality," *Renaissance Studies*, vol. 10, no. 2 (1996), pp. 259-279.
_____. "Devotional Objects in Book Format: Diptychs in the

Collection of Margaret of Austria and her Family," *(The) Art of the Book: Its Place in Medieval Worship*, Margaret M. Manion and Bernard J. Muir eds., Devon: University of Exeter Press, 1998, pp. pp. 291-323.

· Ellington, Donna Spivey. *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, Washington, D.C.: Catholic University of America Press, c.2001.

· *The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity*, ed. John Anthony McGuckin, John Wiley & Sons, 2010.

Vera Shevzov, "Eleousa(*Umilenie*)," p. 220.

Niki J. Tsironism "Glykophilousa," p. 275.

· Erasmus, Desiderius. "The Lying-in Woman," *The Whole Familiar Colloquies of Desiderius Erasmus of Rotterdam*, trans. Nathan Bailey, New York: Smith Leton; Glasgow: Alexander Campbell, 1877, pp. 226-38.

· Evans, G. R. *Bernard of Clairvaux*, New York: Oxford University Press, 2000.

· Falkenburg, Reindert Leonard. *Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, John Benjamins Pub., 1994.

· Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

· Friedländer, Max J. "Quentin Massys as a Painter of Genre Pictures," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, No. 530 (May, 1947), pp. 114-119.

_____. *Early Netherlandish painting*, v. 7. Quentin Massys, Leiden: A.W. Sijthoff; Brussels: Éditions de la Connaissance, 1971.

· Gelfand, Laura D. "Margaret of Austria and the Encoding of Power in Patronage: The Funerary Foundation at Brou," Allison Mary Levy, *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Hampshire, England; Burlington, Vt.: Ashgate, c2003, pp. 145-159.

· Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, *Antwerpen in de XVI de eeuw*, Antwerpen: Dr. en Uitg. Mercurius, 1975.

· Gibson, Walter. “Jan Gossart de Mabuse: Madonna and Child in a Landscape,” *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 61, No. 9 (Nov., 1974): pp. 287-299.

· Glück, Gustav. “Schicksale einer Komposition Lionardos,” *Pantheon* (October, 1928), pp. 502-507.

· Goffen, Rona. “Icon and Vision: Giovanni Bellini’s Half-length Madonnas,” *The Art Bulletin*, vol. 57, no. 4 (Dec. 1975), pp. 487-518.

_____. “Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo,” *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40 (1999): pp. 35-69.

· Hamburger, Jeffrey. *Nuns as Artists: the Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley: University of California Press, c.1997.

_____. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven : Yale University Press, c1990.

_____. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Books; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

· Hand, Joni M. *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550*, Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2013.

· Hand, John Oliver. *Joos van Cleve: the Complete Paintings* (New Haven, CT: Yale University Press, c2004).

· Harbison, Craig. “Visions and Meditations in Early Flemish Painting,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 15, No. 2 (1985), pp. 87-118.

· Jacobs, Lynn F. *Opening Doors: the Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, c.2012.

· Kavaler, Ethan Matt. “Margaret of Austria, Ornament, and the Court Style of Brou,” Stephen J. Campbell ed., *Artists at Court: Image-making and Identity 1300-1550*, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum; [Chicago]: Distributed by University of Chicago Press, c.2004, pp. 124-

137.
· King, Richard. *Orientalism and Religion: Post-Colonial Theory, India and "The Mystic East"*, Routledge, 1999.
· Kren, Thomas and Scot McKendrick (eds.) *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Getty Publications, 2003.
· Lavin, Marilyn A. and Irving Lavin. *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt*, Lawrence, KA: 2001.
· Lavin, Marilyn A. "Art of the Misbegotten: Physicality and the Divine in Renaissance Images," *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 60 (2009): pp. 191-243.
· Lemaître, Henri. *Marguerite d'Autriche et l'Annonciade*, Paris: J. Vrin, 1930.
· Luther, Martin. *Lectures on Genesis Chapters 1-5, The Table Talk*, "The Estate of Marriage," Clarissa W. Atkinson, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca NY: Cornell University Press, 1991, pp. 204-210.
· MacDonald, Diana. "Acknowledging the "Lady of the House": Memory, Authority and Self-Representation in the Patronage of Margaret of Austria," McGill University PhD. Dissertation (2002년 4월).
· Marrow, James H. "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 (1986), pp.150-169.
· Matter, Ann E. *The Voice of My Beloved: the Song of Songs in Western Medieval Christianity,* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, c.1990.
· Mcginn, Bernard. *The Essential Writings of Christian Mysticism*, New York: Modern Library, 2006.
· More, Thomas. *Utopia*, trans. Paul Turner, London: Penguin, 1961(orig. publ. 1516).

· Muir, Carolyn Diskant. “Love and Courtship in the Convent: St. Agnes and the Adult Christ in Two Upper Rhine Manuscripts,” *Gesta*, vol. 47, no. 2 (2008), pp. 123-145.

· Muls, Jozef. *Erasmus en quinten matsijs*, Antwerpen, [Uitgeversmij N.V.]: Standaard-Boekhandel, 1953.

· O’neill, George (ed.) Conor Maguire trans., *St. Colette and Her Reform: a Page from the History of the Church*, London: Sands, 1924.

· Panofsky, Erwin. “Erasmus and the Visual Arts,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32 (1969), pp. 200-227.

_____. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Harper & Row, 1971.

· Parshall, Peter. “Fra Filippo Lippi and the Image of St. Luke,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 33, No. 1/2, Nine Offerings for Jan Piet Filedt Kok (2007/2008), pp. 14-21.

· Pearson, Andrea G. “Gendered Subject, Gendered Spectator: Mary Magdalen in the Gaze of Margaret of York,” *Gesta*, Vol. 44, No. 1 (2005), pp. 47-66.

_____. “Margaret of Austria’s Devotional Portrait Diptychs,” *Woman’s Art Journal*, vol. 22, no. 2 (Autumn, 2001-Winter, 2002), pp. 2, 19-25.

_____. “Nuns, Images, and the Ideals of Women’s Monasticism: Two Paintings from the Cistercian Convent of Flines,” *Renaissance Quarterly*, vol. 54, no. 4, part 2 (Winter, 2001), pp. 1356-1401.

_____. *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530*, Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005.

_____. *Women and Portraits in Early Modern Europe*, Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008.

· Perella, Nicolas. *The Kiss Sacred and Profane: an Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-erotic Themes*, Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

· Prevenier Walter and Wim Blockmans, *The Burgundian Netherlands*,

Cambridge; New York: Cambridge University Press, c.1986.

_____. *The promised lands: the Low Countries under Burgundian rule*, 1369-1530, trans. Edward Peters, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c.1999.

· Raguin, Virginia Chieffo (ed.) *Art, Piety and Destruction in the Christian West, 1500-1700*, Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2010.

Charlene Villaseñor Black, "Inquisitinal Practices Past and Present: Artistic Censorship, the Virgin Mary, and St. Anne," pp. 173-200.

· Ringbom, Sixten. *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, 2nd ed., Doornspijk, The Netherlands: Davaco, c1984.

· Robertson, Anne Walters. "Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony," *Speculum*, Vol. 70, No. 2 (Apr., 1995), pp. 275-304.

· Roest, Bert. *Order and Disorder: The Poor Clares between Foundation and Reform*, Brill, 2013.

· Silver, Larry and Susan Smith, "Carnal Knowledge: the Late Engravings of Lucas van Leyden," *Nederlands Kunsthistorich Jaarboek(Netherlands Yearbook for History of Art)* (1978), vol. 29, pp. 239-298.

· Silver, Larry. "Kith and Kin: a Rediscovered Sacred Image by Massys," Cynthia P. Schneider, William W. Robinson, Alice I. Davies (eds.), *Shop Talk: Studies in Honor of Seymour Slive, Presented on His Seventy-fifth Birthday*, Cambridge, 1995, pp. 233-34.

_____. "Power and Pelf: a New-found Old Man by Massys," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 9, No. 2 (1977), pp. 63-92.

_____. *The Paintings of Quinten Massys, with Catalogue Raisonné*, Phaidon Press, 1984.

· Souvay, Charles. "St. John the Baptist," *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 8, New York: Robert Appleton Company, 1910.

· Steinberg, Leo. "Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg," *Art*

Bulletin, vol. 50, no. 4, 1968, pp. 343-353.

_____. *Sexuality of Christ in Renaissance Art and in the Modern Oblivion*, 2nd ed. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1996.

· Tremayne, Eleonor E. *The First Governess of the Netherlands, Margaret of Austria*, NY: G. P. Putnam's Sons; London: Methuen & Co., 1908

· Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, NY: Vintage Books, 1983, c1976.

· Warren, Nancy Bradley. "Monastic Politics: St. Colette of Corbie, Franciscan Reform, and the House of Burgundy," Rita Copeland 외 ed., *New Medieval Literatures*, vol. 5, NY: Oxford University Press, 2002, pp. 203-228.

_____, *Women of God and Arms: Female Spirituality and Political Conflict, 1380-1600*, Philadelphia: University OF Pennsylvania Press, 2005.

· Wechsler, Judith Glatzer. "A Change in the Iconography of the Song of Songs in Twelfth and Thirteenth Century Latin Bibles", *Texts and Responses: Studies Presented to Nahum N. Glatzer*, Leiden: E. J. Brill, 1975, pp. 73-93.

· Van Buren, Anne H. with Roger S. Wieck, *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New York: The Morgan Library & Museum, 2011.

· Zelensky, Elizabeth and Lela Gilbert, *Windows to Heaven: Introducing Icons to Protestants and Catholics*, Brazos Press, 2005.

웹페이지

· *Die Welt der Habsburger* 홈페이지

http://www.habsburger.net/de/fuer-den-unterricht

· 르네상스 의상 제작자 Karinne의 웹페이지

https://dutchrenaissanceclothing.wordpress.com/

· 성모 수도회(The Order of the Blessed Virgin Mary; Sisters of the Annonciade) 웹페이지

http://www.anuncjatki.pl/

Abbreviations

· Bruchet(1927)

Bruchet, Max and E. Lancien. *L'itinéraire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas*, Lille, 1934.

· Finot(1895)

Finot, J. "Fragment d'un inventaire de tableaux et d'objet d'art," *Inventaire sommaire des archives départementales du Nord, antérieures à 1790* (Lille, 1895), série B, tome VIII, pp. 208-12.

· Michelant(1871)

Michelant, Henri. "Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Austriche, régente et ouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523," (Paris, BN no .128 des Cinq Cents de Colbert), *Académie Royales des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bulletins de la Commission royale d'histoire*, 3rd ser., 12 (1871).

· Le Glay(1839)

Le Glay A. (ed.) *Correspondence de l'Empereur Maximilien 1er et de Matguerite d'Austriche, sa fille, gouvernate des Pays-Bas de 1507 à 1519, publiée d'aprés les manuscrits originaux* (Paris, 1839), t. II, 468-4.2217

· Zimmerman(1885)

Zimmerman, Heinrich. "Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbetrebungen des allerdurchlauchtigsten Erzhauses, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhőchsten Kaiserhauses, vol. 3, 1885: pp. 93-123.

도 판 목 록

도 1. 퀸텐 마시스, 〈체리의 성모〉, c. 1513-30, 패널에 유화, 74.9 x 62.9 cm, 링글링 박물관(Ringling Museum), 사라소타(Sarasota)
도 2. 퀸텐 마시스, 〈옥좌의 성모〉, 1525, 패널에 유화, 135 x 90 cm, 베를린 국립 미술관(Staatliche Museen, Berlin).
도 3. 퀸텐 마시스, 〈라티에르 성모〉, 1529, 패널에 유화, 68 x 51 cm, 파리 루브르 박물관(Musée du Louvre, Paris).
도 4. 퀸텐 마시스, 〈체리의 성모〉, c. 1529, 헤이그 마우리츠호이스 미술관(Maurithuis, Hague).
도 5. 퀸텐 마시스, 〈안고 있는 성모자〉, c. 1518-1520, 브뤼셀 왕립 미술관(Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels).
도 6. 〈블라디미르의 성모〉, 12세기 초, 모스코바 트레차코프 국립 미술관(State Tretyakov Gallery, Moscow).
도 7. 〈자비의 성모〉, c. 1340, 프랑스 캉브레 대성당(Cambrai Cathedral, France).
도 8. 디릭 바우츠, 〈성모자〉, c. 1460, 샌프란시스코 미술관(Fine Arts Museums of San Francisco).
도 9. 후스 반 클레프,〈체리의 성모〉, 1525 이전, 아헨 주에르몬트 루드비히 미술관(Suermondt Ludwig Museum, Aachen).
도 10. 얀 호사르트, 〈성모자〉, c. 1527, 마드리드 프라도 미술관(Museo del Prado, Madrid).
도 11. 퀸텐 마시스, 〈에라스무스와 피테르 길리스의 두폭초상화〉, c. 1517, 패널에 유화를 캔버스로 전사, 로마 국립 고전회화관(Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome).
도 12. 퀸텐 마시스, 〈에라스무스의 초상 메달〉, 1519, 브론즈, 케임브리지 피츠윌리엄 박물관(Fitzwilliam Museum, Cambridge).
도 13. 傳 퀸텐 마시스, 〈성 가족〉, 16세기, 노르웨이 국립미술관(Nasjonalgalleriet, Norway).
도 14. 후스 반 클레프, 〈성 가족〉, c. 1520, 맨체스터 커리어 미술관(Currier Museum of Art, Manchester).
도 15. 〈은혜의 보좌〉, 『캉브레 전례서』(MS. 234), 12세기 fol. 2v., 캉브레 국립 도서관(Cambrai Bibliothèque Municipale).

도 16. 알렉시 필사가, 〈교회와 입맞추는 예수〉, 『비드의 아가서 주해』(MS. 19), c. 1123, fol. 12v.(부분), 케임브리지 생 알반스, 킹즈 컬리지 도서관(St. Albans, King's College Library).
도 17. 〈교회와 입맞추는 예수〉, c. 1150, 『성 히에로니무스의 아가서 해제』(MS. 1808), fol. 1v.(부분) 발렌시엔 생 아망 국립도서관(Valenciennes, Abbaye de Saint Amand, Bibliothèque Municipale).
도 18. 〈교회와 예수〉, 『알라두스 성서』(MS. 10), c. 1140, fol. 113v. (부분), 발렌시엔 생 아망 국립도서관(Valenciennes, Abbaye de Saint Amand, Bibliothèque Municipale).
도 19. 〈성모자〉, 『루퍼트의 아가서 강해』(*Codex Admontensis* 549), 12세기, fol. 4v. (부분). 오스트리아 애드몽트 국립도서관(Admont, Austria, Stiftsbibliothek).
도 20. 익명의 네덜란드인, 『아가서 목판화집』, c. 1465, Block 15B, 워싱턴 내셔널 갤러리(National Gallery of Art).
: "I sleep, but my heart waketh"
도 21. 익명의 네덜란드인, 『아가서 목판화집』, c. 1465, Block 16A, 워싱턴 내셔널 갤러리(National Gallery of Art).
: Pone me ut signaculum super cor tuum (8,6)
Fuge dilecte mi (8,14) [...] fortis est ut mors dilectio (8,6)
"Put me as a seal upon thy heart"
"Flee away, O my beloved (8,14) For love is strong as death"
도 22. 익명의 네덜란드인, 『아가서 목판화집』, c. 1465, Block 16B, 워싱턴 내셔널 갤러리(National Gallery of Art).
: Species ejus ut Libani, electus ut cedri.
Guttur illius suavissimum, et totus desiderabilis.
Talis est dilectus meus (5,15)
Veni de Libano, sponsa mea
veni de Libano, veni, coronaberis (4,8)
"His countenance is as Lebanon, excellent as the cedars. His mouth is most sweet; yea, he is altogether lovely. This is my beloved"
"Come with me, from Lebanon, my spouse, with me from Lebanon. Come and I will crown you."
도 23. 히에로니무스 비릭스, 〈퀸텐 마시스의 초상〉, 1600, 동판화.
도 23a. 도 23의 상단 글귀 확대본.
도 24. 얀 호사르트, 〈풍경 속의 성모자〉, 1531, 클리브랜드 미술관(Cleveland Museum of Art).
도 25. 퀸텐 마시스, 〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c.

1520-30, 영국 왕실 컬렉션(Chatsworth, Devonshire Collection).

도 26. 후스 반 클레프, 〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c. 1520-30, 72.5 x 54 cm, 브뤼셀 벨기에 왕립 미술관.

도 27. 후스 반 클레프, 〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c. 1520-30, 나폴리 국립 미술관(Nazionale di Capodimonte, Naples).

도 28. 릴 경배화의 마스터, 〈성 삼위일체〉, c. 1530 (두폭화의 좌단), 디종 마냉 미술관(Musee Magnin, Dijon).

도 29. 릴 경배화의 마스터, 〈성 히에로니무스〉. c. 1530 (두폭화의 우단), 개인 소장, 뉴욕.

지도 1. 1559년과 1609년 사이 네덜란드의 지도(부분)

도 30. 베르나르트 반 오를리, 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525, 브뤼셀 벨기에 왕립 미술관.

도 31. 〈마가렛의 거처 복원도〉 2층, 메헬렌 사보이 궁정의 서측, © Dagmar Eichberger, from "A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the 'Court of Savoy' in Mechelen"(2003).

도 32. 1499년의 마스터, 〈오스트리아의 마가렛의 두폭경배화〉, c. 1500-10, 겐트 미술관(Museum voor Schöne Kunsten, Ghent).

도 32a. 벽난로 위의 마가렛의 문장, 도 32의 부분.

도 32b. 침대 위에 달린 두폭경배화, 도 32의 부분.

도 33. 베르나르트 반 오를리, 〈성모자〉, c. 1518-20 (두폭화의 좌단), 오타와 국립 미술관(National Gallery of Canada, Ottawa).

도 34. 傳 베르나르트 반 오를리, 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1518-20 (두폭화의 우단), 개인 소장(private collection of Anton Philips).

도 35. 傳 베르나르트 반 오를리, 〈성모자와 오스트리아의 마가렛의 두폭화〉, c. 1518-20, 위치 미상(안트베르펜 왕립 미술관에서 마지막으로 확인).

도 38. 얀 코넬리츠 페르메이옌(Jan Cornelisz Vermeyen), 〈에라르트 드 라 마르크의 두폭화〉, ca. 1530.

좌단: 암스테르담 국립 미술관(Amsterdam, Rijksmuseum)

우단: 하를렘 프란츠 할스 미술관(Haarlem, Frans Hals Museum)

도 39. 傳 베르나르트 반 오를리의 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525, 안트베르펜 왕립 미술관 소장

도 40. 傳 베르나르트 반 오를리의 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525, 벨기에 이프르 국립 박물관(Municipal Museum, Ypres).

도 41. 傳 베르나르트 반 오를리의 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525, 브루-앙-브레스(Bourg-en-Bresse) 왕실 무덤 소장.
도 42. 傳 베르나르트 반 오를리의 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525, 개인 소장.
도 43. 톨렌티노의 성 니콜라스 성당(St. Nicolas of Tolentino), 브루-앙-브레스의 왕실 무덤. © Hugo Maertens
도 44. 베르나르트 반 오를리, 〈칼바리 제단화〉, 1524, 브뤼헤 국립 박물관, 성모 성당(Bruges Stad Brugge Stedelijke Museam, location Church of Our Lady).
도 45. 베르나르트 반 오를리, 〈로테르담 십자가의 예수〉(중앙폭), c. 1524 로테르담 뵈이만스-반 뵈닝겐 미술관(Rotterdam, Boijmans-van Beuningen Museum).
도 45a. 〈박애로 묘사된 마가렛〉, 도. 45의 부분.
도 46. 예한 페레알(Jehan Perréal), 〈발로아의 잔느의 초상〉, 1530 이전.
도 47. 물랭의 마스터(Master of Moulins), 〈앙부아즈 시절 마가렛의 초상〉, 1490-91, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan, NY).
도 48. 왕자들의 초상의 마스터, 〈요크의 마가렛의 초상〉 c. 1468–1477, 파리 루브르 미술관(Paris, Musée du Louvre).
도 49. 요크의 마가렛의 마스터 혹은 그의 공방, 〈성 안나의 비전을 경험하는 성녀 콜레트를 목격하는 요크의 마가렛과 용맹왕 샤를〉, 피에르 드 보의 『성녀 콜레트의 삶』, c. 1473, 겐트 가난한 클라라 수녀원.
도 50. 요크의 마가렛의 마스터 혹은 그의 공방, 〈성체를 받는 콜레트〉, 피에르 드 보의 『성녀 콜레트의 삶』, c. 1473, 겐트 가난한 클라라 수녀원.
도 51. 〈부활한 예수 앞의 요크의 마가렛〉, c. 1489-1477, Additional 7970, folio 1v.
도 52. 〈성녀 콜레트와 프란체스코회 수도사〉, 『성녀 콜레트의 삶 요약본』(Arras, MS. 461), 1510, folio 2v., 아라스 국립도서관(Arras, Bibliothèque Municipale).

도 판

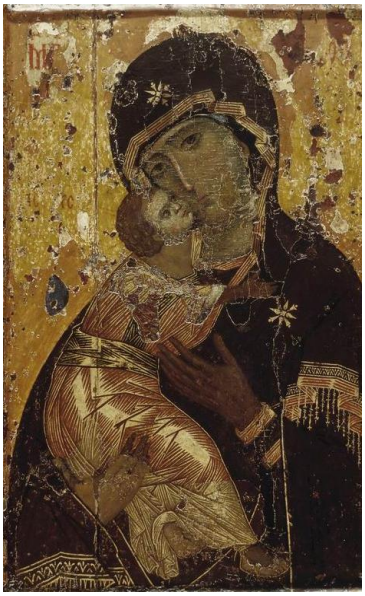
도 1. 퀸텐 마시스, 〈체리의 성모〉, c. 1513-30
패널에 유화, 74.9 x 62.9 cm,
링글링 박물관(Ringling Museum), 사라소타(Sarasota).

도 2. 퀸텐 마시스, 〈옥좌의 성모〉, 1525
패널에 유화, 135 x 90 cm, 베를린 국립 미술관(Staatliche Museen, Berlin).

도 3. 퀸텐 마시스, 〈라티에르 성모〉, 1529
패널에 유화, 68 x 51 cm, 파리 루브르 박물관(Musée du Louvre, Paris).

도 4. 퀸텐 마시스, 〈체리의 성모〉
c. 1529
헤이그 마우리츠호이스 미술관
(Maurithuis, Hague).

도 5. 퀸텐 마시스,
〈안고 있는 성모자〉
c. 1518-1520
브뤼셀 왕립 미술관(Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels).



도 6.
〈블라디미르의 성모〉, 12세기 초
모스코바 트레차코프 국립 미술관
(State Tretyakov Gallery, Moscow).

도 7.
〈자비의 성모〉, c. 1340
프랑스 캉브레 대성당
(Cambrai Cathedral, France).

도 8. 디릭 바우츠,
〈성모자〉, c. 1460
샌프란시스코 미술관
(Fine Arts Museums of San Francisco).

도 9. 후스 반 클레프,
〈체리의 성모〉, 1525 이전
아헨 주에르몬트 루드비히 미술관
(Suermondt Ludwig Museum, Aachen).

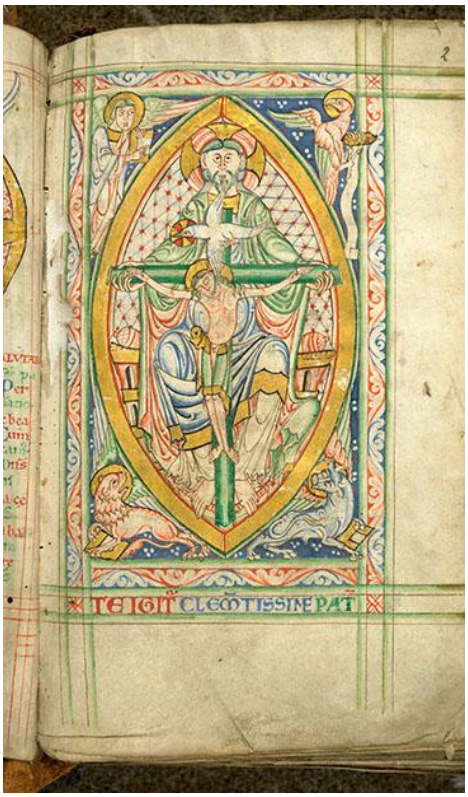
도 10. 얀 호사르트, 〈성모자〉, c. 1527
마드리드 프라도 미술관(Museo del Prado, Madrid).

도 11. 퀸텐 마시스, 〈에라스무스와 피테르 길리스의 두폭초상화〉, c. 1517
패널에 유화를 캔버스로 전사,
로마 국립 고전회화관(Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome).

도 12. 퀸텐 마시스, 〈에라스무스의 초상 메달〉, 1519
브론즈, 케임브리지 피츠윌리엄 박물관(Fitzwilliam Museum, Cambridge).

도 13. 傳 퀸텐 마시스,
〈성 가족〉, 16세기
노르웨이 국립미술관
(Nasjonalgalleriet, Norway).

도 14. 후스 반 클레프,
〈성 가족〉, c. 1520
맨체스터 커리어 미술관
(Currier Museum of Art, Manchester).



도 15. 〈은혜의 보좌〉
『캉브레 전례서』(MS. 234), 12세기
fol. 2v.
캉브레 국립 도서관
(Cambrai Bibliothèque Municipale).

도 16. 알렉시 필사가,
〈교회와 입맞추는 예수〉
『비드의 아가서 주해』
(MS. 19), c. 1123, fol. 12v.(부분)
케임브리지 생 알반스,
킹즈 컬리지 도서관
(St. Albans, King's College Library).

도 17.
〈교회와 입맞추는 예수〉, c. 1150
『성 히에로니무스의 아가서 해제』
(MS. 1808), fol. 1v.(부분)
발렌시엔 생 아망 국립도서관
(Valenciennes, Abbaye de Saint Amand,
Bibliothèque Municipale).

도 18. 〈교회와 예수〉
『알라두스 성서』(MS. 10), c. 1140
fol. 113v. (부분)
발렌시엔 생 아망 국립도서관
(Valenciennes, Abbaye de Saint Amand,
Bibliothèque Municipale).

도 19. 〈성모자〉
『루퍼트의 아가서 강해』(*Codex Admontensis* 549), 12세기, fol. 4v. (부분)
오스트리아 애드몽트 국립도서관
(Admont, Austria, Stiftsbibliothek).

익명의 네덜란드인, 『아가서 목판화집』, c. 1465
워싱턴 내셔널 갤러리(National Gallery of Art).

도 20. Block 15B.
: “I sleep, but my heart waketh”

도 21. Block 16A.
: Pone me ut signaculum super cor tuum (8,6)
Fuge dilecte mi (8,14) [...] fortis est ut mors dilectio (8,6)
“Put me as a seal upon thy heart”
“Flee away, O my beloved (8,14) For love is strong as death”

도 22. Block 16B.
: Species ejus ut Libani, electus ut cedri.
Guttur illius suavissimum, et totus desiderabilis.
Talis est dilectus meus (5,15)
Veni de Libano, sponsa mea
veni de Libano, veni, coronaberis (4,8)
“His countenance is as Lebanon, excellent as the cedars. His mouth is most sweet; yea, he is altogether lovely. This is my beloved”
“Come with me, from Lebanon, my spouse, with me from Lebanon. Come and I will crown you.”

도 23. 히에로니무스 비릭스,
〈퀸텐 마시스의 초상〉, 1600
동판화,

도 24. 얀 호사르트,
〈풍경 속의 성모자〉, 1531
클리브랜드 미술관
(Cleveland Museum of Art).

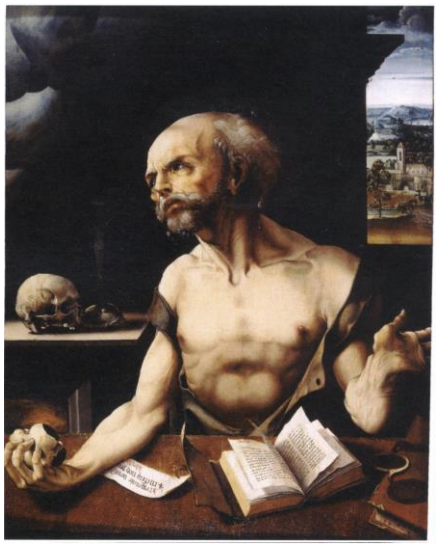
도 23a. 도 23의 상단 글귀 확대본.

도 25. 퀸텐 마시스,
〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c. 1520-30
영국 왕실 컬렉션
(Chatsworth,
Devonshire Collection).

도 26. 후스 반 클레프,
〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c. 1520-30
72.5 x 54 cm, 브뤼셀 벨기에 왕립 미술관.

도 27. 후스 반 클레프,
〈서로를 껴 안은 어린 세례 요한과 아기 예수〉, c. 1520-30
나폴리 국립 미술관(Nazionale di Capodimonte, Naples).

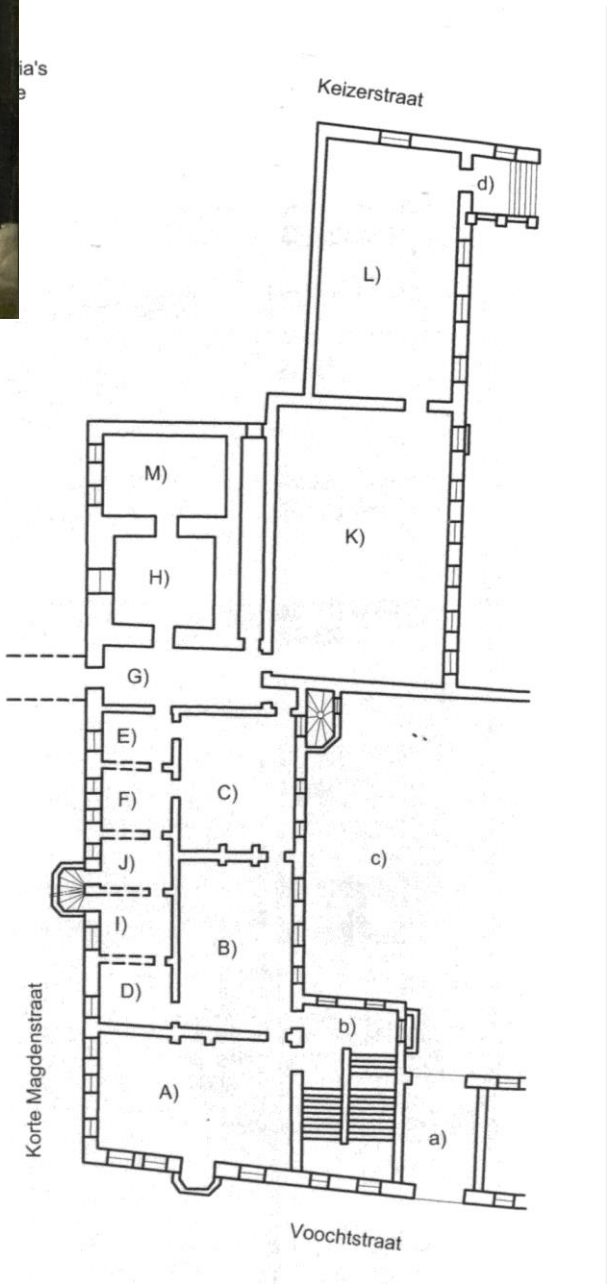
도 28. 릴 경배화의 마스터,
〈성 삼위일체〉, c. 1530
(두폭화의 좌단)
디종 마냉 미술관
(Musee Magnin, Dijon).



도 29. 릴 경배화의 마스터,
〈성 히에로니무스〉. c. 1530
(두폭화의 우단)
개인 소장, 뉴욕

지도 1. 1559년과 1609년 사이 네덜란드의 지도(부분)
안트베르펜과 메헬렌이 붉게 표시.

도 30. 베르나르트 반 오를리,
〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525
브뤼셀 벨기에 왕립 미술관.



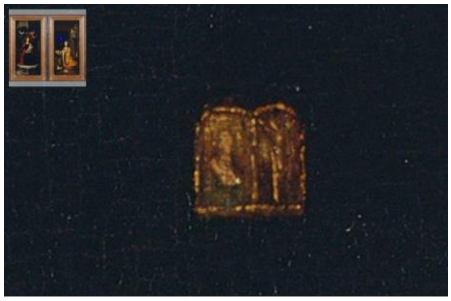
도 31.
〈마가렛의 거처 복원도〉 2층
메헬렌 사보이 궁정의 서측

© Dagmar Eichberger,
from “A Noble Residence for a Female Regent: Margaret of Austria and the ‘Court of Savoy’ in Mechelen”(2003)

도 32. 1499년의 마스터, 〈오스트리아의 마가렛의 두폭경배화〉, c. 1500-10
겐트 미술관(Museum voor Schöne Kunsten, Ghent).

오스트리아의 마가렛의 문장

도 32a. 벽난로 위의 마가렛의 문장,
도 32의 부분.

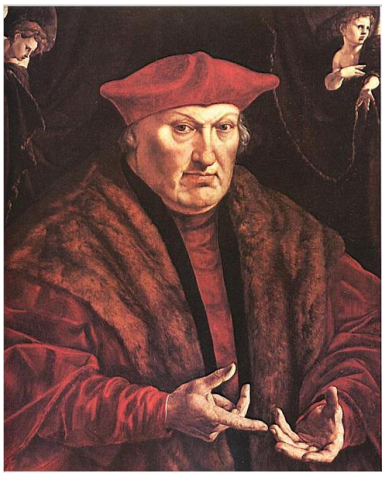


도 32b. 침대 위에 달린 두폭경배화,
도 32의 부분.

도 33. 베르나르트 반 오를리,
〈성모자〉, c. 1518-20
(두폭화의 좌단)
오타와 국립 미술관
(National Gallery of Canada, Ottawa).

도 34. 傳 베르나르트 반 오를리,
〈오스트리아의 마가렛의 초상〉
c. 1518-20 (두폭화의 우단)
개인 소장
(private collection of Anton Philips).

도 35. 傳 베르나르트 반 오를리,
〈성모자와 오스트리아의 마가렛의 두폭화〉, c. 1518-20
위치 미상(안트베르펜 왕립 미술관에서 마지막으로 확인).



도 38. 얀 코넬리츠 페르메이옌(Jan Cornelisz Vermeyen),
〈에라르트 드 라 마르크의 두폭화〉, ca. 1530.
좌단: 암스테르담 국립 미술관(Amsterdam, Rijksmuseum)
우단: 하를렘 프란츠 할스 미술관(Haarlem, Frans Hals Museum)

傳 베르나르트 반 오를리의 〈오스트리아의 마가렛의 초상〉, c. 1525

도 39. 안트베르펜 왕립 미술관 소장.

도 40. 벨기에 이프르 국립 박물관.
(Municipal Museum, Ypres)

도 41. 브루-앙-브레스(Bourg-en-Bresse)
왕실 무덤 소장.

도 42. 개인 소장.

도 43.
톨렌티노의 성 니콜라스 성당
(St. Nicolas of Tolentino),
브루-앙-브레스의 왕실 무덤.
.
© Hugo Maertens

도 44. 베르나르트 반 오를리,
〈칼바리 제단화〉, 1524
브뤼헤 국립 박물관, 성모 성당
(Bruges Stad Brugge Stedelijke Museam,
location Church of Our Lady).

도 45. 베르나르트 반 오를리,
〈로테르담 십자가의 예수〉(중앙폭)
c. 1524
로테르담 뵈이만스-반 뵈닝겐 미술관
(Rotterdam, Boijmans-van Beuningen
Museum).

도 45a. 〈박애로 묘사된 마가렛〉
도. 45의 부분.

도 46. 예한 페레알(Jehan Perréal),
〈발로아의 잔느의 초상〉, 1530 이전.

도 47. 물랭의 마스터
(Master of Moulins),
〈앙부아즈 시절 마가렛의 초상〉
1490-91,
뉴욕 메트로폴리탄 미술관
(Metropolitan, NY)

도 48.
왕자들의 초상의 마스터,
〈요크의 마가렛의 초상〉
c. 1468–1477,
파리 루브르 미술관..

도 49. 요크의 마가렛의 마스터 혹은 그의 공방,
〈성 안나의 비전을 경험하는 성녀 콜레트를 목격하는 요크의 마가렛과 용맹왕 샤를〉
피에르 드 보의 『성녀 콜레트의 삶』, c. 1473
겐트 가난한 클라라 수녀원.

도 50.
요크의 마가렛의
마스터 혹은 그의 공방,
〈성체를 받는 콜레트〉
피에르 드 보의
『성녀 콜레트의 삶』
c. 1473
겐트 가난한 클라라 수녀원.

도 51.
〈부활한 예수 앞의 요크의 마가렛〉
c. 1489-1477
Additional 7970, folio 1v.

도 52.
〈성녀 콜레트와 프란체스코회 수도사〉
『성녀 콜레트의 삶 요약본』
(Arras, MS. 461), 1510
folio 2v.
아라스 국립도서관
(Arras, Bibliothèque Municipale).

Abstract

Quinten Massys' Late-Period Virgin and Child
: Kiss Motif and the Feminine Spirituality of the North

Choi, Yoonjung
Department of Archaeology and Art History
Graduate School, Seoul National University
Supervised by Professor Junhyoung Michael Shin

An unusual and even bold expression of affection is observed in three *Virgin and Child* paintings by the Antwerp-based artist Quinten Massys (c. 1466-1529), executed during his late period around the 1520's. In the three works, *Madonna of the Cherries* (c. 1513-30), Berlin *Virgin Enthroned* (1525), and the *Rattier Madonna* (1529), the intimate interaction between the Virgin and the baby Christ go beyond the traditional motifs of the nurturing and loving relationship between the Mother and Child. The nude Christ child reaches for his Mother, drawing her face closer until their heads meet at the most unlikely place—each others' lips. Massys' three *Virgin and Child* paintings have drawn little scholarly attention, although the motif of the kiss is somewhat unique during this period's religious art.

The act of kiss in these paintings certainly had an erotic dimension beyond the mere expression of tender motherly love, and its interpretation should consider the traditional mystic devotion originated in the Middle Ages. A handful of scholars who have noted Massys' kiss motif interpreted the images as derivatives of *Eleousa* icon, that

traditionally symbolized the maternal affection of the Virgin. However, Massys' *Virgin and Child* paintings focus on the contents of the *Song of Songs* (*Cantica Canticorum*), and in turn emphasize the *Sponsa-Sponsus* relationship between the Virgin and Christ that had theological origins in the *Songs*. The most salient factor that connects Massys' works with the text is the depiction of the labial kiss between the Mother and Child that seems like a word-to-word transcription of the opening line of the *Songs*: "let him kiss me with the kiss of his mouth." The Virgin kissing the Child was nothing other than a conscious artistic choice by Massys to reflect the contemporary religious desires and practices, based on the understanding of the kiss motif from the mystical interpretation of the *Songs*. Thus, in order to make sense of this motif of the kiss on the mouth, we need to look to the contemporary religious discourses on the *Sponsa-Sponsus* derived from the *Song of Songs.*

Among the many exegetes and interpreters of the *Songs*, probably the most influential still to Massys' time was St. Bernard of Clairvaux(c. 1090-1153), whose words reached not only theologians and clergymen but also common worshippers during the Middle Ages. In his sermons *On the Song of Songs* (*Sermones super Cantica Canticorum*) (1135-1153), St. Bernard explains the nuptial imagery of the *Songs* as representing the relationship between the Christian soul and God. The Bride, "the soul thirsting for God" (Sermon 7, II:2), yearns to experience the Bridegroom, and ultimately to truly face him and to achieve mystical union. And at the heart of this nuptial spirituality was the motif of the kiss.

According to St. Bernard, the soul need to gradually guide oneself through spiritual enlightenment to reach the divine union. The ascension was a process of contemplation that he describes as the three

steps of the "kiss." The "penitent's first kiss" (Sermon 6, II:6) is the kiss on the foot, to profess one's sins and to prostrate oneself in fear of God. Then, the soul that lives according to the teachings of God and through doing of good deeds is given the grace to be "lifted up" to the kiss of the hand (Sermon 3, III:5). And finally, only in the highest level of contemplation can one achieve the final kiss, that is "of his *mouth*." One who his joined to Christ in a holy kiss becomes "one spirit with him" (Sermon 3, III:6). The *Song of Songs*, as a mystical text, provided the narrative of the Bride and Bridegroom and, within this context, their kiss becomes the ultimate form of spiritual union with Christ, achieved through contemplation. The illustrations of the kiss motif in the medieval manuscripts of the *Songs* also served as visual references for the Massys' late-period *Virgin and Child* paintings.

Assuredly, the spiritual and metaphoric understanding of the kiss, derived from the *Song of Songs*, continued to exist in the early sixteenth century when Massys executed the series of the works. It was argued that Massys, in his late years, were in contact with the Carthusians at Kiel who emphasized the spiritual knowledge through inner contemplation. Moreover, the same kiss motif as spiritual union is also found in the popular theme of *St. John and Infant Christ Embracing* in Massys' and Joos van Cleve (1485-1540)'s oeuvres. Thus, it is very plausible that Massys was well aware of the knowledge that the kiss motif could symbolize a spiritual union with God, and that he purposefully applied the motif to his Virgin figures in his late paintings, inspired by contemporary paintings of *St. John and Infant Christ Embracing* and the Carthusian spirituality that underlined the Virgin's exemplary importance in the pursuit of the spiritual union.

Margaret of Austria (1480-1530) presents herself as the highly probable patron who understood the kiss spirituality and ordered the

Virgin and Child paintings by Massys. The Court of Savoy had strong influence over the religious and artistic environment of Antwerp. Margaret's artistic patronage at the Court of Savoy reveals her closely shared religious tendencies with Massys' works. Nevertheless, the most significant evidence of Margaret's acknowledgement of the kiss motif is the description of a painting from the court inventories that very closely matches the theme of *St. John and Infant Christ Embracing* painted by Joos van Cleve and Massys.

If indeed the described work was *St. John and Infant Christ*, Margaret would have had an ample opportunity to understand the kiss motif as conveyed in the *Virgin and Child*. The twofold image of the Virgin who is both the Bride of God and the Mother of Christ would have been considered a close parallel to Margaret's own political persona. Since arriving at Mechelen as the regent for the Habsburg-Bourgogne Empire, Margaret identified herself as the eternal bride and widow of Philibert II of Savoy (1480-1504), and at the same time strived to strengthen her position in the Bourgogne as the godmother to Charles V (1500-1558). In fact, she had a close relationship with the Bruges Annonciades, whose ideal was to follow Virgin's footsteps and emphasized the contemplation of the Bible as the means to reach their goal. Perhaps the devotion to the Virgin promoted by the Annonciades was the context for Margaret to chose the Virgin as the Bride that receives the kiss.

Also, Margaret would have possessed the knowledge of kiss spirituality through her understanding of St. Colette of Corbie (1381-1447). St. Colette was famous for miraculously receiving the host directly from the Christ during the Mass. The episode implied her supreme ability to reach God through contemplation, bypassing the guidance from the male superiors. St. Colette achieved the mystic

union with Christ whose essence is embodied within the holy host in the miracle. The receiving of host also was connected with the concept of the kiss of the Bride and the Bridegroom in that, in both cases, it is the mouth which functions as a locus to transcend the bodily limits in both cases.

The image of the Virgin and the kiss motif could serve well for Margaret of Austria to satisfy her spiritual interest as well as to promote her political agenda. In the least, the *Virgin and Child* paintings created by Massys could have been ordered by Margaret to be given to her acquaintances, or, to the court ladies, who understood and shared Margaret's own religious interests through her Court of Savoy.

Quinten Massys' late-period *Virgin and Child* paintings reflected the contemporary religious understanding of the *Song of Songs* that provided the narrative of *Sponsa* and *Sponsus* to the mystical tradition. Within the context of the *Songs*, the kiss motif referred metaphorically to the ultimate union between the faithful and the Godhead. The kiss between the Virgin and Child depicted by Massys points to this mystical goal of spiritual union with Christ, attainable through the highest level of contemplation. The kissing Virgin, therefore, could serve as a model for the devout, such as Margaret of Austria, to be emulated in their pursuit of such union. The *Virgin and Child*s by Massys were part of the sixteenth century lineage of the visual culture of the *Songs* and in its analysis, opens the discussions for the newly reconnected discourses of Massys' artworks with the studies on the courtly environment of Court of Savoy.

……

keywords : Quinten Massys, Virgin and Child, Kiss, *Song of Songs*, Margaret of Austria, Feminine Spirituality

***Student Number* : 2011-20081**