creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 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

문학석사 학위논문

알가르디의 물과 은

- <예수의 세례>와 물질의 흐름 -

2023년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학전공

이 지 원

알가르디의 물과 은

- <예수의 세례>와 물질의 흐름 -

지도교수 박 정 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 11월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학전공
이 지 원

이지원의 석사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 _____ 신 준 형 _____ (인)

부위원장 _____ 박 정 호 _____ (인)

위 원 _____ 한 유 나 _____ (인)

국문초록

알레산드로 알가르디(Alessandro Algardi, 1598-1654)의 <예수의 세례>는 알가르디가 교황 인노첸시오 10세(Innocent X, Giovanni Battista Pamphilj, 1574-1655)에게 바친 소형 은제상이다. <예수의 세례>는 비록 그 원본이 소실되었으나 알가르디가 제작했으리라 추정되는 테라코타상과 다수의 모본 금속상들이 남아 있어 원본의 형상을 추론할 수 있다.

<예수의 세례>는 알가르디가 로마에서 베르니니를 대체할 조각가로 부상하던 시점에 만들어진 소형상이다. 선행 연구에서는 <예수의 세례>에 나타난 시각적인 특징이 지니는 의미를 충분히 검토하지 않은 채 알가르디가 예수의 세례를 재현하였다는 사실에만 주목했다. 그러나 <예수의 세례>의 구성과 세부 표현에는 인노첸시오 10세를 자신의 후원자로 만들고자 했던 알가르디의 복합적인 전략이 담겨 있다.

<예수의 세례>에는 물의 역동적인 움직임이 나타난다. 중앙의 천사가 예수의 옷자락을 들고 있어 감상자는 세례 요한이 붓는 물이 예수의 옷자락을 타고 흘러내리는 모습을 상상하게 된다. 이러한 시각적인 특징은 예수의 세례를 재현했던 이전 작품들에서 물이 단조롭게 수직으로 떨어졌던 것과 구별된다. <예수의 세례>에서 물이 운동하는 모습은 알가르디가 1640년대 중후반에 구상하였던 분수대에서 나타나는 물의 움직임과 유사하다.

알가르디가 분수의 조형적인 특징을 <예수의 세례>에 도입한 것은 작품에서 주수세례를 베풀고 있는 세례 요한의 역할이 강조된 것과 관련이 있다. 알가르디가 <예수의 세례>를 제작하였을 무렵 나보나광장에는 인노첸시오 10세의 주문으로 분수가 조성되고 있었다. <예수의 세례>에서 세례 요한이 맡은 역할은 현실에서 인

노첸시오 10세가 교황으로서 수행하고자 했던 역할에 대응한다. <예수의 세례>에서 세례 요한이 인간을 영적으로 정화할 수 있는 물을 흘려보내고 자신의 힘으로 물을 옮긴다면, 인노첸시오 10세는 송수로와 분수대를 통해 로마를 정화할 수 있는 물을 흘려보내고 자신이 치수(治水)에 능하다는 것을 과시하고자 했다. 알가르디는 <예수의 세례>를 바쳐 인노첸시오 10세의 역할을 세례 요한의 역할에 유비시키고자 했을 것이다. 따라서 <예수의 세례>는 알가르디가 교황의 정치적 관심사를 염두에 두고 바친 시각화된 헌사라고 할 수 있다. 알가르디가 <예수의 세례>에 분수의 시각적인 효과를 빌려온 것도 그가 주목한 인노첸시오 10세의 역할에서 분수가 핵심적인 기능을 담당했기 때문으로 보인다.

또한 알가르디는 <예수의 세례>를 통해 자신의 독창성과 지성을 뽐내고자 했다. 17세기 로마에서 조각가의 독창성은 주제의 본질을 예리하게 포착하고 창의적인 형상으로 표현하는 능력을 의미했다. <예수의 세례>에서도 알가르디는 흐르는 은에 대한 17세기의 이해를 빌려와 세례가 수반하는 영적인 변화를 가시화하고자 했다. 예수의 옷자락은 흘러내리는 형태로 인해 실제로 굳어 있음에도 불구하고 흐르는 상태의 은을 연상시킨다. 17세기 은에 대한 인문학적, 신학적 이해에 따르면 흐르는 은은 정화된 물질이자 생명을 지닌 물질이었으며 예수의 피에서 기원한 물질이었다. 흐르는 은으로 만들어진 것 같은 예수의 옷자락을 통해, 알가르디는 예수가 세례를 받아 인류를 대신하여 영적인 정화를 경험하고 영원한 생명을 얻었다는 것을 표현할 수 있었다. <예수의 세례>는 세례의 본질을 형상화하여 자신의 독창성과 지성을 과시하고자 했던 알가르디의 출사표인 것이다.

주요어 : 알가르디, 세례, 물, 은, 분수, 정화

학 번 : 2020-26758

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. <예수의 세례>와 물 ····· 6

Ⅲ. 세례 요한이 붓는 물: 시각화된 헌사 ····· 22

Ⅳ. 흐르는 은: 알가르디의 출사표 ····· 36

Ⅴ. 결론 ·····51

참고문헌 ····· 54
도판목록 ····· 63
도판 ····· 68
Abstract ····· 100

Ⅰ. 서론

알레산드로 알가르디(Alessandro Algardi, 1598-1654)는 볼로냐 출신의 조각가로 일생 동안 다양한 매체와 크기의 작품을 제작하였다. 알가르디는 초기에 루도비코 카라치(Ludovico Carracci, 1555-1619)의 아카데미에서 교육을 받았고 줄리오 체사레 콘벤티(Giulio Cesare Conventi, 1577-1640)의 공방을 드나들며 소조를 익혔다.[1] 이후 알가르디는 만토바의 공작 페르디난도 곤자가(Ferdinando Gonzaga, 1587-1626)의 궁정에서 일하다가 공작의 추천서를 받아 1625년 로마에 입성하였다. 로마로 이주한 후 명성을 쌓아 커다란 대리석상과 금속상 주문을 받으면서도 알가르디는 꾸준히 소형 금속상을 만들었다. 알가르디가 남긴 소형 금속상은 잔 로렌초 베르니니(Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680), 프란체스코 모키(Francesco Mochi, 1580-1654), 프랑수아 뒤케누아(François Duquesnoy, 1597-1643)가 제작한 것보다 그 수도 많으며 종류도 훨씬 다양하다.[2] 당시 조각가들이 소형 금속상을 만드는 데 비교적 소홀했던 것과 비교할 때 알가르디의 행보는 보기 드문 것이었다.

알가르디가 만든 소형 금속상들 중에서도 <예수의 세례>는 알가르디를 대표하는 걸작으로 손꼽힌다. 작품이 수차례 모작되었다는 사실은 <예수의 세례>가 제작된 직후부터 인기를 누렸다는 사실을 뒷받침한다. 대표적인 <예수의 세례> 상으로는 클리블랜드미술관(**도1**), 메트로폴리

1) Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, trans. Alice Sedgwick Wohl (New York: Cambridge University Press, 2005), p. 295.

2) 몬태규에 따르면 베르니니는 대리석 조각을 제작하는 데 주력하였다. 베르니니는 소형 금속상의 경우 이전에 제작한 대형상을 축소하여 만들거나 그의 조수들에게 자신의 스케치를 토대로 제작하도록 시켰다. 모키 또한 자신이 대형상을 제작할 때 사용하였던 모델을 재사용하여 소형상을 만들곤 했다. 마지막으로 뒤케누아는 비교적 소형상을 활발하게 제작하였으나 그 종류가 알가르디만큼 다양하지 않다. Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, vol. 1 (New Haven and London: Yale University Press, 1985), p. 192.

탄미술관(**도2**), 로스앤젤레스카운티미술관(**도3**), 바티칸도서관(**도4**)의 소장본을 들 수 있다.[3] 이 외에도 <예수의 세례> 모본은 넬슨앳킨스미술관(**도5**), 덴마크국립미술관(**도6**), 코르시니바르베리니국립미술관(**도7**) 등에 소장되어 있다. 이 중 바티칸도서관 소장본만이 테라코타상이며 나머지는 모두 금속상이다.

<예수의 세례>를 둘러싼 그간의 연구에서 골자를 이룬 것은 크게 두 가지이다. 첫째로 선행연구자들은 <예수의 세례>를 제작한 미술가가 누구인지를 밝히는 데 천착하였다. 미술사학자 루돌프 비트코버(Rudolf Wittkower)가 <예수의 세례>를 멜키오레 카파(Melchiorre Cafà, 1636–1667)의 작품이라고 주장한 이래, <예수의 세례>는 오래도록 카파의 작품으로 여겨졌다.[4] 비트코버는 필리포 발디누치(Filippo Baldinucci, 1625–1696)와 리오네 파스콜리(Lione Pascoli, 1674–1744)가 남긴 기록을 토대로 <예수의 세례>를 카파의 작품으로 추정하였다. 그러다 발터 피츠툼(Walter Vitzthum)이 1963년에 알가르디의 드로잉(**도8**)을 출판하면서 학자들은 비트코버의 주장을 재고하기 시작했다.[5] 이 드로잉은 우피치미술관에 소장된 것으로, 드로잉의 완성도를 고려할 때 알가르디가 소조상을 구상하는 초기에 남긴 것으로 보인다. 피츠툼이 출판한 드로잉 속 예수와 세례 요한의 자세는 <예수의 세례> 속 두 인물의 자세와 상당히 흡사하다. 1970년대에 올가 라지오(Olga Raggio), 1980년대에 제니퍼 몬태규(Jennifer Montagu)는 <예수의 세례>를 알가르디의 작품으로 보기 위한 결정적인 근거로 이 드로잉을 제시하였다.

드로잉 외에도 라지오와 몬태규는 양식 분석을 토대로 <예수의 세례>를 알가르디의 작품으로 보았다. 라지오는 <예수의 세례> 속 너풀거리

---

3) 클리블랜드미술관 소장본은 받침대에 올려져 있으며 그 받침대에는 프란초네(Franzone) 가문의 문장이 부착되어 있다. 바티칸도서관 소장본은 플라비오 키지(Flavio Chigi, 1631–1693) 추기경의 1666년 장부에 기록되어 있었다. Denise Allen et al., *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2022), p. 404.

4) Rudolf Wittkower, “Eine Bronzegruppe des Melchiore Cafà,” *Zeitschrift für bildende Kunst* 26(1928–1929), pp. 227–231.

5) 이 드로잉이 실린 연구는 Walter Vitzthum, “Disegni di Alessandro Algardi,” *Bolletino d’Arte* 48(1963), pp. 75–98.

는 옷자락이 알가르디가 제작한 <성녀 마리아 막달레나>(1634), <세 순교자들>(1634), <사도 바울의 참수>(1634-1643/1644)에 나타나는 옷자락과 흡사하다고 지적하며 <예수의 세례>가 카파의 작품이 아닌 알가르디의 작품이라고 주장하였다.[6] 이후 몬태규도 <예수의 세례>에서 예수의 옷자락이 생동감 있게 곡선을 이루며 뻗어 나가는 모습이 <악마를 물리치는 성 미카엘>(c. 1647)에서 나타나는 모습과 유사하다고 분석하며, <예수의 세례>를 알가르디가 제작하였다고 판단했다.[7] 이때 몬태규는 양식 분석의 중요성을 강조하며 문헌에 의존해 <예수의 세례>를 카파의 작품으로 판정했던 비트코버를 비판하였다.[8] 이후의 선행연구자들도 라지오와 몬태규의 견해를 수용하여 <예수의 세례>를 알가르디의 작품으로 보았다.

둘째로 <예수의 세례>가 제작된 연도에 대해서도 학자들은 저마다의 견해를 제시했다. 학자들은 조반니 피에트로 벨로리(Giovanni Pietro Bellori, 1613-1696)가 17세기에 남긴 기록을 토대로 <예수의 세례>가 제작된 시점을 추정하였다. 벨로리에 따르면, 알가르디는 인노첸시오 10세의 조카인 카밀로 팜필리(Camillo Francesco Maria Pamphilj, 1622-1666) 추기경의 빌라에서 <비너스의 동굴>**(도9)**, <바다호랑이 분수>**(도10)** 등을 제작할 무렵 교황에게 <예수의 세례>를 선물하였다.[9] 이에 라지오는 알가르디가 고용되었을 시점을 고려해 <예수의 세례>가 1644-1645년에 만들어졌다고 주장하였다.[10] 반면 몬태규는 교황청 장부

---

6) Olga Raggio, “Alessandro Algardi e Gli Stucchi di Villa Pamphili,” *Paragone* 251(1971), p. 16-17. 여기에서 라지오가 언급하는 <성녀 마리아 막달레나>는 성녀 마리아 막달레나의 유골함을 장식하는 소조상이다.

7) Montagu, 앞의 책, vol. 1, pp. 199-200.

8) 발디누치와 파스콜리의 서술에 따르면, 카파는 예수의 세례를 주제로 한 모델을 제작한 뒤에 사망했으며 그 모델은 생피에르(Saint-Pierre) 주물공장에 남겨졌다. 그런데 발디누치와 파스콜리는 카파가 제작한 모델이 그 이후에 모작되었다고 서술하지 않는다. 이는 바로 뒤에 교황 알렉산더 7세(Alexander VII, Fabio Chigi, 1599-1667)의 흉상이 수차례 모작되었다고 쓴 것과 대조를 이룬다. 몬태규는 이러한 기록이 <예수의 세례>의 모본이 많이 전해지는 것과 괴리된다고 말하며 작품의 시각적인 특징을 분석해야 할 필요성을 제기하였다. Jennifer Montagu, “Le Baptême du Christ d’Alessandro Algardi,” *Revue de l'Art* 15(1972), pp. 64-67.

9) Bellori, 앞의 책, pp. 298-299.

를 참조하여 알가르디가 1646년 초에 <예수의 세례>를 제작했으리라 보았다. 1646년 2월 23일에 내려온 교서(Decretal)에는 알가르디가 가장 아름다운 형상으로 새 청동 세례대를 제작할 것이라는 내용이 담겨 있다.[11] 몬태규는 알가르디가 바로 이 청동 세례대 주문을 따내고자 <예수의 세례>를 선물로 바쳤으리라 추정하였다.[12] 더욱이 당시 교황청에는 알가르디의 소식통이 되어줄 크리스토포로 세니(Cristoforo Segni)가 관리로 일하고 있었다. 몬태규는 교황청 내에 세례당을 축조해야 한다는 분위기가 형성되자 세니가 그 내용을 알가르디에게 귀띔하였으리라 보았다.[13] 이렇듯 선행연구자들이 추정한 제작 연도에는 차이가 있으나 새로운 교황이 선출된 직후 알가르디가 <예수의 세례>를 제작하였다는 사실은 분명해 보인다.

알가르디의 작품은 구성과 세부 표현에서 예수의 세례를 재현하는 전통적인 방식과 차이를 보인다. 그러나 선행연구자들은 이러한 시각적인 특징을 작품의 제작자와 제작 연도를 추정하기 위한 단서로만 활용할 뿐 그 의미를 심층적으로 분석하지 않았다. 따라서 본고에서는 <예수의 세례>에 나타나는 물의 역동적인 흐름과 흐르는 듯한 은의 표현을 중심으로 작품의 시각적인 특징을 분석하고 그것에 담긴 알가르디의 의도를 밝힐 것이다.

먼저 Ⅱ장에서는 <예수의 세례>에 나타난 물이 독특한 흐름을 보인다는 사실에 주목할 것이다. 작품에서 세례 요한이 붓는 물은 천사가 들고

---

10) Raggio, 앞의 글, p. 16.

11) “Fiat ex metallo novus fons Baptismalis in pulchriorem formam ab Alexandro Algardo excitandam.” A.R.F., I° Piano, serie 3, vol. 162, f. 74v; Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, vol. 2 (New Haven and London: Yale University Press, 1985), p. 392에서 재인용. 이와 더불어 교황이 성베드로대성당에 금속이 대량으로 남아 있다는 사실을 확인하자 새로운 세례당을 축조하고자 했으며 그 작업을 알가르디에게 맡기기로 결정했다는 부연 서술이 남아 있다. “havendo S. S. saputo che frà I materiali di S. Pietro ci è gran quantita di metallo, hà per bene che si facci un Batisterio, e che si dia l’opera à l’Algardi” A.R.F., I° Piano, serie 2, vol. 64, f. 651r, wrongly dated 1655; Montagu, 위의 책, vol. 2, p. 393에서 재인용.

12) Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 82.

13) Montagu, 위와 같음.

있는 옷자락을 따라 사선 방향으로 흘러내리는데, 이는 같은 주제를 재현했던 이전의 작품들에서 물이 수직으로 떨어졌던 것과 구별된다. 천사를 동원해 물의 흐름을 바꾸어 놓았다는 점에서 <예수의 세례>는 분수대의 조형적 특정과 긴밀한 연관성을 지닌다. 다음으로 Ⅲ장에서는 <예수의 세례>에서 물이 전례 없는 흐름을 보이는 것과 더불어 세례 요한의 역할이 강조된 이유를 살필 것이다. <예수의 세례>가 제작되었을 무렵 나보나 광장에는 인노첸시오 10세의 명으로 분수가 조성되고 있었으며, 교황은 이 분수를 통해 로마를 정화하고 자신이 치수에 능하다는 사실을 드러내고자 했다. 작품의 구성과 세부 표현으로부터 알가르디가 교황의 정치적 관심사를 염두에 두고 <예수의 세례>를 제작했다는 사실을 알 수 있다. 마지막으로 Ⅳ장에서는 조각가로서의 독창성과 지성을 드러내기 위한 알가르디의 전략을 다룰 것이다. 알가르디는 <예수의 세례>에서 옷자락의 물리적 흐름을 강조하였다. 작품이 은제상이라는 점에서 흐르는 듯한 옷자락은 흐르는 상태의 은을 떠올리게 한다. 금속에 대한 17세기의 인식을 고려할 때, 흐르는 은의 속성을 빌리는 것은 세례의 본질을 시각화하기에 효과적인 방식이었다.

이상의 논의를 거쳐 필자는 알가르디가 교황을 자신의 후원자로 만들기 위해 <예수의 세례>에서 복합적인 전략을 구사하였다고 주장할 것이다. 알가르디는 물과 은이라는 두 가지 물질의 흐름을 강조하여 교황의 정치적 관심사를 반영하는 동시에 조각가로서의 역량을 과시하였다. 요컨대 필자는 <예수의 세례>가 교황 인노첸시오 10세에게 바치는 시각화된 헌사이며, 베르니니를 대체할 조각가로 발탁되기를 꿈꾸었던 알가르디의 출사표임을 밝힐 것이다.

Ⅱ. <예수의 세례>와 물

알가르디의 <예수의 세례>에 나타난 시각적인 특징을 분석할 때 한 가지 고려해야 하는 사항이 있다. 이는 <예수의 세례>의 원본인 소형 은제상이 전해지지 않는다는 사실이다.[14] 원본의 소실은 소형상을 연구할 때 빈번하게 맞닥뜨리는 문제이며 <예수의 세례>가 그 중요성에도 불구하고 더 깊이 연구되지 못한 까닭이 여기에 있다. 그러나 알가르디가 직접 만들었으리라 추정되는 테라코타상과 <예수의 세례>를 모작한 금속상들이 다수 남아 있어 이 상들을 토대로 원본의 형상을 추론할 수 있다.[15]

현전하는 <예수의 세례> 상들은 약간의 차이를 보이나 인물 구성과 세부 표현에서 공통점을 지닌다.[16] 이러한 공통점에 주목할 때 원본이

---

14) 은제상은 유행의 변화에 따라 녹여져 새로운 상의 재료로 사용되는 경우가 빈번했기에 거의 현전하지 않는다. Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 188; Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1996), p. 7.

15) 툴리아 카라투(Tullia Carratù)는 현전하는 <예수의 세례> 상들의 계보를 다음과 같이 밝혔다. 현재 바티칸도서관에서 소장하고 있는 테라코타상은 플라비오 키지(Flavio Chigi)가 소장했던 것으로, 알가르디가 유언을 통해 크리스토포로 세니에게 남겼던 것과는 다른 상이다. 카라투는 현전하는 많은 금속상들이 그중 세니가 상속받은 테라코타상을 바탕으로 제작되었으리라 분석한다. Maria Grazia Bernardini and Mario Lolli Ghetti, eds., *Lo Stato dell'Arte l'Arte dello Stato: Le Acquisizioni del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Colmare le Lacune. Ricucire la Storia* (Gangemi, 2015), p. 138.

16) 현전하는 <예수의 세례> 상들은 세부 묘사에서 차이를 보인다. 가령 세례 요한이 입고 있는 가죽옷의 표면을 처리하는 방식은 소장본별로 다르게 나타난다. 구체적인 표현 방식은 넬슨앳킨스미술관의 소장본처럼 옷의 끝단만 끌로 긁어서 너덜너덜해 보이게 표현한 예에서 클리블랜드미술관에서 소장하고 있는 것처럼 옷의 안감까지 거칠게 표현한 예까지 다양하다. 이 외에도 클리블랜드미술관 소장품의 경우 조개껍데기로부터 막 흘러나오기 시작한 물이 직접 재현되어 있으나 그렇지 않은 소장본들도 있다. 세례 요한의 자세가 재현된 방식에서도 차이가 발견된다. 로스앤젤레스카운티미술관 소장본에서 예수는 왼쪽 다리를 강둑 바깥쪽을 향해 더 내밀고 있으며 덴마크국립미술관 소장본에서 예수는 상체를 더 깊이 숙이고 있다. 클리블랜드미술관과 코르시니바르베리니국립미술관 소장본에서처럼 세례 요한이 십자가 형태의 막대를 들고 있는 경우도 있다. 작품들 사이에서 발견되는 시각적인 차이는 미술가와 주조공의 의도 혹은 실력 차이에 따른 것

부재한다는 한계를 극복할 수 있다. 모작하는 과정에서도 유지되는 시각적인 특징은 알가르디의 원본에서부터 나타났을 가능성이 높기 때문이다.

<예수의 세례> 상들은 모두 동일한 인물 구성을 보인다. <예수의 세례>에 등장하는 인물은 크게 세 명이다. 먼저 세례 요한은 광야에 살았다는 것을 반영하듯 표면이 거친 가죽옷을 입고 있으며, 바위에 왼 무릎과 오른쪽 정강이를 기댄 채 예수에게 물을 붓고 있다. 이와 달리 풍성한 옷감으로 몸을 휘감은 예수는 왼손을 오른쪽 가슴에 댄 채 겸허한 자세로 세례에 임하고 있다. 예수의 옷자락은 그의 왼팔을 넘어 요르단강으로 흘러내리는데, 옷자락이 강물에 닿지 않도록 천사 한 명이 그 옷을 받치고 있다.[17]

<예수의 세례>는 세례 요한이 붓는 물이 역동적인 움직임을 보인다는 점에서 이전의 작품들과 차이를 보인다. 비록 세례에 쓰인 물을 재현하는 방식은 16세기 후반을 기점으로 한 차례 변화하나, 알가르디 이전의 미술가들은 물을 언제나 수직에 가깝게 흘러내리는 모습으로 표현하였다. 예수가 허리를 꼿꼿하게 편 상태로 등장했던 16세기 전반까지 물은 처음의 방향을 그대로 유지하며 수직으로 흘러내리는 모습이다. 가령 로렌조 기베르티(Lorenzo Ghiberti, 1378-1455)의 <세례대>(c. 1427)**(도11)**, 안드레아 피사노(Andrea Pisano, 1290-1348)의 <세례 부조>(1329-1336)**(도12)**, 안드레아 산소비노(Andrea Sansovino, c. 1467-1529)의 <예수의 세례>(c. 1502)**(도13)**에서 감상자는 물이 예수의 머리와 몸을 타고 아래로 떨어지는 모습을 상상하게 된다.

16세기 후반부터 파올로 베로네제(Paolo Veronese, 1528-1588)와 야코포 틴토레토(Jacopo Tintoretto, 1518-1594)를 비롯해 많은 미술가들이 겸손한 태도로 상체를 숙인 채 세례에 임하는 예수의 모습을 재현하기

이다. 세부 묘사의 변주는 상을 제작하기 위해 거쳐야 하는 여러 단계에서 나타날 수 있다. 관련 내용은 Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art* (New Haven: Yale University Press, 1989), pp. 54-55; Jennifer Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 183 참고.

17) 바티칸도서관 소장본에도 본래 천사가 있었던 것으로 보이나, 이 천사가 부러져 나간 탓에 현재는 남아 있지 않다.

시작하였다(**도14, 도15**). 예수의 겸양을 강조하는 관습은 17세기로도 이어졌으며 17세기에 제작된 수많은 회화와 조각에서 예수는 신의 뜻을 겸허히 받아들인다는 듯 상체를 숙이고 있다.[18] 17세기 전반에 제작된 대형 조각상인 프란체스코 모키의 <예수의 세례>(c. 1634)(**도16**)에서도 예수는 두 팔을 가슴으로 모은 채 허리를 숙인 모습이다. 예수의 자세가 변화한 결과, 물은 이전과 달리 예수의 머리를 맞고 곧바로 강으로 떨어지게 된다. 이렇듯 16세기 후반에 예수의 자세가 달라지면서 물의 움직임을 재현하는 방식이 변화하였음에도 불구하고 물은 여전히 단조로운 흐름을 보인다.

반면 알가르디의 <예수의 세례>에서 물은 이전과 다르게 운동한다. 중앙에 천사가 예수의 옷자락을 들고 있어, 감상자는 조개껍데기로부터 흘러나온 물이 예수의 머리에 떨어졌다가 그의 옷을 타고 요르단강으로 쏟아지는 모습을 상상하게 된다(**도17-20**). <예수의 세례>에 나타난 이례적인 물의 움직임은 알가르디가 물이 갖는 종교적 상징성뿐 아니라 물리적인 흐름에 관심을 기울였다는 것을 보여준다.

천사가 두 인물 사이에서 예수의 옷자락을 받치고 있는 경우는 이탈리아 미술작품에서 전례를 찾기 어렵다.[19] 일반적으로 천사는 조토(Giotto, 1337-)의 <예수의 세례>(c. 1305)(**도21**), 안드레아 델 베로키오(Andrea del Verrocchio, 1435-1488)와 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452-1519)의 <예수의 세례>(1472-1475)(**도22**)에서처럼 예수가 입을 옷을 들고 강둑에 서 있거나 피에트로 페루지노(Pietro Perugino, c. 1446/1452-1523)가 제작한 <예수의 세례>(c. 1482)(**도23**)와 치마 다 코

---

18) 이와 관련해 미술사학자 에밀 말레(Emile Mâle)는 "중세 시대에 세례는 장엄함의 신비였으며, 17세기에는 겸손함의 신비였다(Le Baptême était donc pour le moyen âge un mystère de grandeur; le xviie siècle en fit un mystère d'humilité)"라고 말하였다. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle; étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres* (A. Colin Paris, 1951), p. 260.

19) 안니발레 카라치(Annibale Carracci, 1560-1609)의 <예수의 세례>처럼 천사가 작품의 주변부에서 예수의 옷자락을 받치고 있는 예가 존재한다. 그러나 이 경우에도 천사들의 행위는 세례 요한이 붓는 물의 흐름에 영향을 미치지 않는다.

넬리아노(Cima da Conegliano, c. 1459-c. 1517)의 <예수의 세례>(1492)(**도24**)에서처럼 하늘에서 세례 장면을 지켜보는 모습으로 묘사되었다. 천사를 재현하던 이전의 방식을 고려할 때 중앙에서 예수의 옷자락을 받친 채 날고 있는 천사는 알가르디의 독창적인 고안물이며 그 천사로 인해 발생하는 물의 움직임 역시 알가르디가 의도한 것이라 할 수 있다.

현전하는 <예수의 세례> 상들 중 대부분에는 물이 직접 묘사되어 있지 않다. 그러나 17세기 로마인들은 예수의 세례라는 종교적 도상에 익숙하였으므로 <예수의 세례>에서 물이 흐르는 모습을 쉽게 상상하였을 것이다. 아울러 <예수의 세례>에는 보이지 않는 물의 움직임을 상상하도록 유도하는 시각적인 특징들이 나타난다. 알가르디가 <예수의 세례>를 제작하였을 무렵, 작품이 만들어내는 시각적인 연상작용은 로마 문필가들 사이에 주요 화두로 떠올랐다. 예컨대 베르니니와 돈독한 우정을 과시했던 추기경 프란체스코 스포르차 팔라비치노(Francesco Sforza Pallavicino, 1607-1667)는 1644년에 쓴『미에 대하여(Del bene)』에서 감각적인 자극이 불러일으키는 연상작용에 주목한 바 있다. 구체적으로 팔라비치노는 감상자가 특정 대상에서 경험했던 것과 유사한 종류의 자극을 경험하면 자신이 본래 알고 있던 그 대상을 떠올리게 된다고 서술하였다.[20] 팔라비치노의 관점에 따르면, <예수의 세례>에 물과 유사한 형

---

20)『미에 대하여』에 언급된 구체적인 내용은 다음과 같다. "따라서, 이미지를 모방한다는 것은 같은 종류의 개체를 하나 더 만들어내는 것을 의미하지 않는다. 왜냐하면 각각의 이미지와 생각은 본성적으로 다르기 때문이다. 모방한다는 것은 본래의 대상이 만들어내는 감각적 효과들(특히 외관처럼 가장 두드러지는 것들을)을 구현하는 것을 의미한다. 만약 감상자가 자신이 경험했던 것과 비슷한 자극을 느끼면, 그는 즉각 그 자극을 경험했던 대상과 더불어 그 대상이 만들어내는 다른 감각적인 효과들을 떠올린다.(Dico per tanto, che l'immitare per via d'immagini non vuol dire far vn altro indiuiduo della medesima specie. Perciòchè l'immagin', e l'idea soncose per lo più diuerse tra'loro di natura. L'immitare, adunque vuol dire produrre col suo lauoro alcuni effetti sensibili (e specialmete i più cospicui, quali sono le apparenze fatte alla vista) che sogliano rirrouarsi nella sola cosa immitata; Onde se auuiene, che que' medesimi effetti s'incontrino altrouue, tosto suegliano nell'immaginzione la ricordanza di quella cosa in cui sola ordinariamente si truouano, e dell'altre propietà di lei, che in essa fummo soliti di sperimentare.)" P. Sforza

태의 물체가 표현되어 있을 경우 감상자가 흐르는 물을 떠올릴 가능성은 높아진다. <예수의 세례>에서 그러한 연상작용을 일으키는 것은 바로 예수의 옷자락이다. 예수의 옷자락은 그 형태, 방향, 그리고 표면이 처리된 방식으로 인해 흐르는 물을 떠올리게 한다. 예수의 옷자락은 왼팔 너머로 쏟아지고 있으며 마치 굽이치는 물줄기처럼 두껍게 주름이 잡혀 있는데, 그 모습은 조개껍데기에서 나온 물이 예수의 이마를 거쳐 아래로 흘러내리는 것과 유사하다(도17-20). 또한 표면이 매끄럽게 연마되어 있는 예수의 옷자락은 원본 은제상에서 수면(水面)을 연상시킬 정도로 반짝였을 것이다. 이러한 시각적인 특징들은 17세기 로마의 감상자들이 예수의 옷자락으로부터 물의 움직임을 유추하는 것을 돕는다. 알가르디의 <예수의 세례> 이전에 세례를 받는 예수의 옷자락이 물의 흐름을 연상시키는 예를 찾기란 어렵다.

<예수의 세례>를 본 미술가들 또한 예수의 옷 주름이 물의 흐름을 연상시킨다고 생각했던 것으로 보인다. 이는 알가르디의 작품에 영향을 받아 제작된 작품들을 통해 알 수 있으며, 대표적인 예로 18세기에 조반니 바티스타 포지니(Giovanni Battista Foggini, 1652-1725)가 제작한 <예수의 세례>(도25)를 들 수 있다. 포지니의 작품은 알가르디의 작품을 오마주한 것처럼 느껴질 정도로 구성과 세부 표현이 흡사하다. 두 작품 모두에서 예수와 세례 요한은 요르단강을 사이에 두고 서 있으며, 천사는 흘러내리는 예수의 옷자락을 잡고 있다. 왼쪽 손바닥으로 조심스레 옷자락을 받치고 오른손으로 천을 꽉 움켜쥐는 모습까지도 포지니의 천사는 알가르디의 천사를 닮았다. 포지니의 <예수의 세례>는 그가 알가르디의 작품 속 옷자락과 물줄기의 시각적 유사성을 인지했다는 것을 보여준다. 포지니는 자신의 작품에서 예수의 자세와 천이 흘러내리는 방향에 변화를 주었다. 예수는 상체를 움츠린 채 고개를 숙이고 있으며 예수의 옷은 바닥으로 길게 늘어져 있다. 그런 변화에도 불구하고 예수의 옷자락은 여전히 물의 흐름을 연상시킨다. 예수가 고개를 잔뜩 숙인 탓에 물은 그가 두른 천을 따라 흐를 것이며, 그 모습은 예수의 옷에 길게 잡힌 주름

Pallavicino, *Del Bene: Libri Quattro* (Roma, 1644), p. 219.

을 닮았을 것이다.

포지니는 알가르디의 조수였던 에르콜레 페라타(Ercole Ferrata, 1610-1686)의 제자로, 알가르디의 <예수의 세례>를 보았을 가능성이 높다. 알가르디는 죽을 때 페라타와 세 명의 조수들 앞으로 자신이 제작한 보체토들(bozzetti)을 많이 남겼으며 페라타와 그의 제자들은 알가르디의 보체토를 교본으로 삼아 훈련하곤 했다.[21] 금속상 제작에 참여하였던 주조공이나 세공업자가 자신이 소유한 보체토를 활용해 모본을 제작하는 경우도 있었다. 가령 조반니 안드레아 로렌자니(Giovanni Andrea Lorenzani, 1637-1712)라는 놋세공업자 또한 비슷한 방식을 거쳐 <예수의 세례>를 모작했던 것으로 보인다.[22] <예수의 세례>가 다양한 방식으로 유통되고 모작되었던 만큼 17세기 이후의 미술가들은 <예수의 세례>를 어렵지 않게 접할 수 있었다.

<예수의 세례>에 역동적인 물의 흐름이 나타나게 된 이유를 밝히기 위해서는 작품의 제작 시점을 우선 파악해야 한다. <예수의 세례>의 제작 연도를 명시하는 사료는 전해지지 않는다. 그러나 벨로리가 동시대에 쓴 전기, 교황청의 장부, 팜필리 가문의 토지 매입 내역으로부터 제작 시점에 대한 단서를 얻을 수 있다. 벨로리에 따르면, 알가르디는 빌라팜필리에서 <비너스의 동굴>, <바다호랑이 분수> 등을 만들 무렵에 <예수의 세례>를 제작하였다.[23] 즉 <예수의 세례>는 카밀로가 빌라팜필리를 조성할 책임자로 알가르디를 고용한 후에 만들어졌다. 이에 라지오는 빌라팜필리의 포도원 부지를 가로지르는 길을 만들기 위한 기초공사가 1644년 9월 10일부터 시작되었다는 것을 근거로 알가르디가 1644년에서 1645년 사이에 <예수의 세례>를 만들었다고 주장하였다.[24] 그러나 팜필

---

21) Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art* (New Haven: Yale University Press, c1989), p. 16. 보체토란 조각가가 조각상이나 소조상을 구상하며 만든 상을 가리킨다.

22) Jennifer Montagu, “Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome,” *Studies in the History of Art* 70(2009), p. 283.

23) Bellori, 앞의 책, pp. 298-299.

24) A.D.P., Scaff. 97, busta 18, int. 1; O. Pollak, “Alessandro Algardi als Architekt,” *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* 4(1910-1911), p. 69, reg. 1; Raggio, 앞의 글, p. 27, n. 19에서 재인용.

리 가문이 빌라팜필리의 부지를 넓히기 위해 토지를 추가로 매입한 시점은 1645년 1월로, 부지를 아름답게 조성하려는 계획이 수립된 것은 그 부지를 매입한 이후로 보는 것이 자연스럽다(**도26**).[25] 그렇기에 알가르디를 고용한 시점 역시 카밀로가 토지를 매입한 후인 1645년으로 보는 것이 타당하다.[26] 알가르디가 본격적으로 벨레스피로 카지노(Casino del Bel Respiro)(**도27**)를 축조하기 시작한 해가 1645년이라는 사실 또한 이러한 추정을 뒷받침한다.[27] 알가르디가 1645년부터 빌라팜필리 조성을 도맡았다면 그가 <예수의 세례>를 제작한 시점도 1645년 이후이다.

아울러 벨로리는 알가르디가 <예수의 세례>와 <십자고상>(**도28**)을 통해 인노첸시오 10세의 환심을 사 <아틸라의 피신>을 제작하게 되었다고 서술했다.[28] 따라서 <예수의 세례>는 알가르디가 <아틸라의 피신>

---

25) 1645년 이전에 마지막으로 팜필리 가문이 토지를 매입한 것은 1630년이다. 팜필리 가문은 1630년에 야니쿨룸 언덕(Janiculum Hill)에 있는 아우렐리아 길(Via Aurelia) 부근에 28에이커의 포도밭을 구매한 바 있다. A.D.P., Scaffale 97/1/5(1630-63), Scaffale 97/1/6(1663-12); Mirka Beneš, “Landowning and the Villa in the Social Geography of the Roman Territory: The Location and Landscapes of the Villa Pamphilj, 1645-70,” in *Form, Modernism, and History: Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, ed. Alexander von Hoffman (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Graduate School of Design, 1996), p. 193에서 재인용.

26) 미술사학자 스테파니 레오네(Stephanie C. Leone) 또한 알가르디가 1645년부터 약 1652년까지 빌라팜필리 조성을 담당하는 총감독으로 일하였다고 추정하였다. 알가르디는 벨레스피로카지노의 도면을 만들고 건물이 축조되는 과정을 감독하였으며, 주변에 아름다운 정원을 꾸몄다. 기록에 따르면 알가르디가 맡은 최초의 일은 1645년 2월에 붉은색 파우누스(faun) 조각을 복원한 것이며 마지막으로 맡은 일은 1651년 11월 석공 조반니 마리아 바라타(Giovanni Maria Baratta, 1617-1675)에게 비용을 지불하는 일이었다. Beatrice Cacciotti and Beatrice Palma Venetucci, eds., *Documentiper servire allo studio delle Collezioni Doria Pamphilj* (Rome: Aracne, 2001), p. 11; Jong Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X* (Vienna: Hermann Böhlaus Nachf., 1972), no. 296; Stephanie C. Leone, “Innocent X Pamphilj’s Architectural Network in Rome,” *Renaissance Quarterly* 73(2020), p. 905에서 재인용.

27) Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 94.

28) “Innocent, therefore, knowing the merit of this artist, <u>was well disposed toward him, and chose him for the story of Attila,</u> as we have said, which was completed, according to the will of the pope, for the celebration of the Holy Year MDCL, and set over the altar.” Bellori, 앞의 책, p. 299. 밑줄은 필

을 본격적으로 만들기 전에 제작되었을 것이다. 알가르디가 <아틸라의 피신>을 구상하기 시작한 것은 1646년경으로 추정된다. 이는 성베드로대성전관리처(La Fabbrica della San Pietro)에 소속되어 있던 비르질리오 스파다(Virgilio Spada, 1596-1662)가 교황을 대신해 공표한 내용에 근거를 둔다. 1646년 1월 27일, 비르질리오 스파다는 인노첸시오 10세가 제단화가 아닌 제단 조각을 주문하기로 했으며 그 일을 알가르디에게 맡기기로 결정했다고 말하였다.[29] 알가르디가 <아틸라의 피신> 제작에 착수한 시점을 고려할 때, 알가르디는 1645-1646년에 <예수의 세례>를 만든 것으로 보인다.

<예수의 세례>가 제작된 시점과 관련해 두 가지 사실이 주목을 요한다. 바로 알가르디가 이 시기에 여러 분수대를 구상하고 있었으며, 베르니니의 뒤를 이을 조각가로 부상하고 있었다는 점이다.

<예수의 세례>를 제작하였을 무렵 알가르디는 분수대의 물이 만들어내는 시각적인 효과에 큰 관심을 가지고 있었다. 알가르디는 1640년대 중후반에 팜필리 가문과 교황청의 주문을 받아 여러 차례 분수대를 구상하였다. 우선 벨로리가 기록하였듯 알가르디는 카밀로의 주문을 받아 <비너스의 동굴>과 <바다호랑이 분수> 등을 활발하게 만들던 때에 <예수의 세례>를 제작하였다.[30] 팜필리 가문은 교황 인노첸시오 10세를 배출한 후 빌라팜필리를 그들의 높은 위상에 걸맞은 아름다운 공간으로 꾸미고자 했다. 빌라팜필리에 설치할 여러 분수대에서 웅장하고 화려한 효과를 연출하기 위해, 알가르디는 분수대가 내뿜는 물의 움직임을 탐구하고 상상하였을 것이다.[31]

자.

29) "...havendo S. Sta. avvertito, che I quadri delle Cappelle, e sopraporti non solo di pitture, ma uno anco fatto di musaichi di marmo non ponno resistere al sudore, et humido di quel gran vaso, pensò di far prova di far fare un Quadro di basso rilievo, e fù data l'opra ad Alessandro Algardi Bolognese, uno de'primi in questa professione." A.S.R., F.S.V., vol. 186, p. 351 (K. Güthlein, 1979, p. 186); Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 256, n. 9에서 재인용.

30) Bellori, 앞의 책, pp. 298-299.

31) 미술사학자 아나톨레 치키네(Anatole Tchikine)에 따르면, 16세기 후반부터 17세기 전반까지 물은 분수 조각에서 더욱 독립적인 존재감을 뽐내기 시작했다. 구체적으로 치키네는 물의 감각적인 효과에 대한 세간의 관심이 고조되면서 조각가

다음으로 교황청 장부에 따르면 알가르디는 1648년 5월 6일 이전에 <성 다마수스의 분수>(도29)를 포함해 여러 분수대를 위한 드로잉과 모델들을 제출하였다.[32] 알가르디가 교황청을 위해 구상한 분수대 중 <성 다마수스의 분수>만이 1646-1647년에 축조되어 오늘날까지 남아 있다.[33] 교황청 장부에서 나머지 분수대를 "다른 분수대들(altre fontane)"이라고 뭉뚱그렸기에 각각의 형태와 축조 여부를 구체적으로 파악하기란 어렵다. 그러나 장부의 내용으로부터 알가르디가 <예수의 세례>를 제작했을 무렵 분수대에 나타나는 물의 움직임에 대해 남다른 관심을 가졌으리라 추측할 수 있다.

더욱이 알가르디가 활동했던 17세기 로마는 분수의 도시였다. 크고 작은 분수들이 로마의 광장과 거리는 물론 귀족들의 저택과 빌라를 채우고 있었으며, 로마를 거니는 모든 사람들이 곳곳에서 세차게 흐르는 물줄기를 보고 콸콸 쏟아지는 물소리를 들을 수 있었다.[34] 이러한 모습은 1570

들이 주제와 상관없는 물의 효과를 선보이기도 했다고 분석한다. Anatole Tchikine, "Giochi d'Acqua: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy," *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 30(2010), p. 58.

32) A.S.R., Camerale I°, vol. 1013, p. 246; Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 249, n. 20에서 재인용. 구체적인 내용은 다음과 같다. "알레산드로 알가르디가 바티칸궁에 있는 분수, 성 리베리오의 모습을 담은 대리석 부조, 교황의 마차와 의자를 위해 제작한 화병 모양의 장식들, 그림을 장식하기 위한 경첩, 다른 분수들을 위한 모델들과 드로잉을 교황청의 명으로 잘 만들었으며(in persona del Sr Aless^{ro} Algardi à buon conto di modelli, e disegni diversi di basso rilievo fatti da lui per la fontana del Palazzo Vaticano, con l'Historia in marmo di basso rilievo di S. Liberio Papa, vasi per la Lettiga, e sedie, attacaglie per ornamento di quadri, et altri per altre fontane d'ordine di S. Sta. et altre operationi fatte in servizio di S. B^{ne}.)" 밑줄은 필자.

33) <성 다마수스의 분수> 제작 일정과 관련한 내용은 Montagu, 위의 책, vol. 1, p. 87을 참고. 교황청이 배관공을 고용하여 수도 시설을 설치한 것은 1645년 말이다. 뒤이어 교황청은 1646년 10월부터 석공을 고용하여 본격적으로 분수를 시공하였으며 1647년 가을에 분수가 완공되었다.

34) 16-17세기에 로마를 비롯해 이탈리아의 귀족 및 문필가들은 분수대에서 물이 선사하는 감각적인 즐거움에 깊은 관심을 표했다. 귀족들과 문필가들이 분수대가 만들어내는 물의 효과에 관심을 가졌다는 사실은 이 시기에 제작된 문학작품을 통해 확인할 수 있다. 가령 알레산드로 조르지(Alessandro Giorgi)는 1592년에 알렉산드리아의 헤론(Heron)의 『영혼들(Spiritali)』을 이탈리아어로 번역하며 쓴 서문에서 "인공적인 분수는 마치 신음소리를 내는 듯하고, 흩뿌리며, 콸콸 흐르는 소리를 내고, 솟구치고, 부글부글 끓고, 소곤대는 소리를 내고, 거품이 일고, 떨리

년 아쿠아베르지네(Acqua Vergine)가 복원된 이후 1578년 아쿠아펠리체(Acqua Felice), 1612년 아쿠아 파올라(Acqua Paola)가 추가로 설치되면서 로마의 물이 풍족해진 결과 생긴 변화였다.[35] 사람들은 산피에트로광장(Piazza di S. Pietro), 포폴로광장(Piazza del Popola), 나보나광장(Piazza Navona), 스페인광장(Piazza di Spagna)을 비롯해 대부분의 광장에서 분수를 볼 수 있었다(**도30, 도31**).[36] 귀족들의 정원에도 인공 폭포와 물의 극장(teatro dell'acqua)과 같은 특이한 형태의 분수들이 설치되어 있었다(**도32, 도33**). 각각의 분수는 교황청과 주요 가문의 인사들이 앞다투어 고용한 베르니니, 프란체스코 보로미니(Francesco Borromini, 1599-1667), 카를로 마데르노(Carlo Maderno, 1556-1629), 지롤라모 라이날디(Girolamo Rainaldi, 1570-1655)와 같은 당대 최고의 조각가들과 기술자들이 창조해낸 결과물이었다. 로마를 찾은 방문객들은

며, 떨어지는 물이 만들어내는 음악과 무수히 많은 모호하고 신비로운 기쁨을 준다(Oltra di questi, c'insegna di operare molti altri effetti, parte vtili, e parte merauigliosi, onde si può cauare il modo, di fare tutte le fonti più artifitiose, e mescolando la natura con l'arte di rappresentare gemitij, spruzzamenti, gorgogli, grondare, bollori, mormorij, spume, tremori, musica d'acque cadenti, ed altre mille dilettevoli vaghezze, e strane bizzarrie.)"라고 서술하였다. 17세기 이탈리아를 대표하는 문학가 잠바티스타 마리노(Giambattista Marino, 1569-1625)의 『아도니스(Adone)』(1623)는 분수대에 나타나는 물의 감각적인 효과에 대한 관심이 17세기까지 이어졌다는 것을 보여준다. 마리노는 『아도니스』의 9번째 칸토(canto: 장편시의 한 종류)에서 가상의 아폴로 분수로부터 솟아오르는 샘과 터지는 거품의 모습을 다음과 같이 생생히 묘사하였다. "당신은 구체에서 물이 쏟아지고, 거품이 터지며, 백 번씩 돌고, 샘이 솟아나고 분출구가 한 곳에 떼 지어 있으며, 여러 분출구들이 물을 뿜어내고 튀기는 것을 보아야 합니다. (Miri qui sgorgar globi, eruttar bolle, Là girelle rotar con cento giri, Spuntar rampolli e pullulare zampilli, E guizzi e spruzzi e pispinelli e spilli.)" Alessandro Giorgi, "Introduttione di Spiritali di Herone," in *Spiritali di Herone*, trans. Alessandro Giorgi (Urbino: Ragusi, 1592), p. 3. Giambattista Marino, *L'Adone: Poema del Cavalier Giambattista Marino* (Paris: Baudry, Libreria Europa, 1849), p. 151.

35) Katherine Wentworth Rhinne, *The Waters of Rome: Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque city* (New Haven; London: Yale University Press, c2010), p. 109.

36) Katherine Rhinne, "Trickle Down: Water in Late Sixteenth- and Seventeenth-Century Rome," *Memoirs of the American Academy in Rome* 66(2021), p. 154.

물이 만들어내는 장관을 보고 시와 수필로 그들의 감상을 남기기도 했다. 가령 17세기에 로마를 방문한 존 에블린(John Evelyn, 1620-1706)은 카를로 마데르노가 산피에트로광장에 세운 분수(**도30**)를 보고 "샘이라기보다는 강에 가까웠으며, 그 물줄기는 높게 치솟아 수백만 개의 진주가 되어 양각된 둥근 대리석에 떨어졌으며, 물은 곧 큰 소리를 내며 아래의 단으로 떨어졌다"라고 기록한 바 있다.[37] 분수가 선사하는 "물의 유희(giochi d'acqua)"를 만끽하는 것은 17세기 로마에서 일상적인 일이었다.[38]

<예수의 세례>에는 분수대에 나타나는 것과 유사한 조형적인 특징이 확인된다. 알가르디는 <예수의 세례>에서 천사가 예수의 옷자락을 들고 있게 만듦으로써 물이 흐르는 방향을 변화시켰다. 인위적인 장치로 물의 흐름을 바꾸어 놓는 구성은 알가르디가 1640년대 중후반에 구상하였던 분수대에서도 나타난다. 일례로 알가르디가 나보나광장에 설치할 분수대를 구상하며 남긴 드로잉(**도34**)을 들 수 있다. 알가르디가 구상한 분수대의 상단부에는 테베레강의 신과 푸토 두 명이 각각 항아리를 기울여 물을 붓고 있는 모습으로 등장한다. 분수대의 중간 높이에 있는 푸토가 그 물을 받기 위해 황급히 조개껍데기를 들이밀고 있으며, 이 조개껍데기로 인해 상단부에서 쏟아진 물은 잠시 고여 있다가 곡선을 이루며 떨어진다.

---

37) 에블린이 1644년에 남긴 기록의 원문은 다음과 같다. "In this is a fountain, out of which gushes a river rather than a stream which, ascending a good height, breaks upon a round emboss of marble into millions of pearls that fall into the subjacent basins with great noise; I esteem this one of the goodliest fountains I ever saw." John Evelyn, *Diary and Correspondence of John Evelyn, F.R.S.* vol. 1, ed. William Bray (London: Henry Colburn, 1850), pp. 118-119.

38) 17세기 이탈리아의 문필가들은 분수대에서 물이 만들어내는 감각적인 효과를 "물의 유희"라고 칭했다. 물의 유희는 물이 제공하는 시각적, 청각적, 촉각적 즐거움을 포괄하는 개념으로, 예상치 못하게 물이 뿜어져 나와 방문객들을 적시는 장난(shcerzi)도 물의 유희에 포함되었다. 그중 빌라벨베데레(Villa Belvedere)에서 방문객들이 경험하였던 물의 유희는 Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 91-98에 상세하게 기술되어 있다. 물의 유희에 대한 내용은 Tchikine, 앞의 글, p. 58을 참고.

비슷한 시도는 알가르디가 <예수의 세례>를 제작할 무렵 빌라팜필리에서 만들고 있었던 <바다호랑이 분수>(도10)에서도 확인된다. <바다호랑이 분수>는 비밀의 정원(giardino segreto) 중앙(도35)에 세워져 있던 분수이다.[39] 조반니 자코모 드 로시(Giovanni Giacomo de Rossi, 1627-1691)가 <바다호랑이 분수>를 보고 남긴 드로잉에 따르면, 위쪽의 짧은 분출구(bollori)로부터 솟아오른 물은 중앙의 단으로 거품을 내며 쏟아졌다가 이후 바다호랑이가 있는 아래쪽으로 떨어진다. 한 푸토가 받침대에 발을 기댄 채 중앙의 단을 받치고 있는데, 푸토가 들고 있는 단은 마치 물의 속도와 그 움직임에 영향을 주는 듯 보인다.

마찬가지의 모습은 팔라초도리아팜필리(Palazzo Doria Pamphilj)의 <아쿠아베르지네 분수> 드로잉(도36)에서도 나타난다. 분수대의 상단부에 등장하는 한 여성과 푸토 또한 항아리를 기울여 양쪽으로 물을 붓고 있다. 트리톤을 연상시키는 두 명의 남성은 조각의 기단부에서 조개껍데기를 든 채 물이 떨어지기를 기다리고 있다. 두 남성이 들고 있는 조개껍데기 역시 위에서 떨어지는 물의 속도를 늦추고 물이 한층 완만한 곡선을 그리며 떨어지게 만든다.

알가르디는 주제, 매체, 크기가 전혀 다른 작품인 <예수의 세례>와 분수 조각에서 유사한 시각적 효과를 선보였다. 두 작품에서 나타나는 시각적인 효과는 모두 조각가가 자신의 예술적 역량을 발휘해 물의 흐름을 바꿀 수 있다는 생각을 전제로 한다. 조각가의 기술로 물을 다스릴 수 있다는 문필가들의 생각은 고대로부터 분수에 대한 논의에서 골자를 이루어 왔다. 16-17세기에도 문필가들은 고대의 전통을 계승하여 분수대에서 미술가의 창조성이 자연물의 힘과 어떻게 공존하면서도 대립하는지 파악하고자 했다. 가령 1543년 클라우디오 톨로메이(Claudio Tolomei, 1492-1556)는 미술가들이 분수대에서 독창적인 기술로 미술과 자연을 결합하며, 분수대가 능수능란한 기교로 만들어진 것처럼 보이게 만든다고 서술한 바 있다.[40] 인간의 능력으로 물을 통제하려는 시도가 전통적으로

39) Raggio, 앞의 글, p. 23. 비밀의 정원은 벨레스피로 카지노 앞에 조성되었던 작은 정원을 가리킨다.

40) 구체적인 내용은 다음과 같다. “다음으로 독창적인 기술은, 분수들을 만들도록

분수대에서 나타났으며 알가르디가 <예수의 세례>를 제작할 무렵 분수대의 시각적 효과를 연구하고 있었음을 고려할 때, <예수의 세례>에서 물이 역동적인 흐름을 보이는 것은 분수대의 조형적인 특징을 빌려온 결과이다.

알가르디가 분수대의 시각적인 효과를 예수의 세례 장면에 도입한 것은 조각가로서의 도약을 꿈꿀 때였다. 1644년 우르반 8세(Urban VIII, Maffeo Vincenzo Barberini, 1568-1644)가 선종하고 인노첸시오 10세가 즉위하면서 베르니니와 알가르디의 운명은 뒤바뀌는 듯 보였다. 우르반 8세가 재위할 당시 로마에서 베르니니의 위상은 압도적이었다. 우르반 8세가 1624년 <발다키노>를 제작하도록 명한 것을 기점으로 베르니니는 교황청의 주문을 거의 독점하다시피 했다.[41] 베르니니가 로마의 주요 후원자들에게 행사하는 영향력 또한 지대하여 이 시기 로마에서 베르니니의 허가 없이 조각가가 큰 규모의 주문을 따내기란 쉽지 않았다.[42] 그런데 인노첸시오 10세는 1644년 교황으로 즉위한 뒤 선대 교황의 총애를 받았던 베르니니와 거리를 두었다. 인노첸시오 10세의 정치적인 선택은 도메니코 베르니니(Domenico Bernini, 1657-1723)가 쓴 『잔 로렌초 베르니니의 전기(Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino)』(1713)에도 기록되어 있다. 도메니코는 인노첸시오 10세가 우르반 8세를 배출했던 바

재발견되었는데, 로마 내 많은 곳에서 볼 수 있으며, 미술과 자연을 결합하고, 이것이 미술작품인지 자연인지 분간하지 못하게 한다. 오히려 이것(분수 조각)은 자연적인 인공물이자 인공적인 자연물로 보인다. 따라서 그들(미술가들)은 분수가 자연 혹은 우연에 의해 만들어진 것이 아니라 능수능란한 기교로 만들어진 것처럼 보이게 만든다. (La seconda fu, l'ingegnoso artifizio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi in Roma, ove mescolando l'arte co la natura, non si sa discernare s'ella é opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un naturale artifizio, e hora una artifiziosa natura: in tal mode s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che da l'istessa natura, non a caso, ma co maestrevol arte sia fatta.)" Elisabeth B. MacDougall, "Introduction," in *Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountain*, ed. Elisabeth B. MacDougall (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1978), p. 12; Ehrlich, 앞의 책, p. 88.

41) C. D. Dickerson Ⅲ, Anthony Sigel, and Ian Wardropper, *Bernini Sculpting in Clay* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012), p. 49.

42) Józef Grabski, "The Corsini "Flagellation" Group by Alessandro Algardi," *Artibus et Historiae* 8(1987), p. 13.

르베리니 가문을 증오하였으며 바르베리니 가문에 의존하였던 자들에 대해서도 반감을 품었다고 서술했다.[43] 도메니코는 그 결과 교황이 아버지 잔 로렌초에게도 적대적이었다고 설명했다.[44][45] 베르니니의 공고했던 입지는 인노첸시오 10세가 교황으로 선출되면서 흔들리기 시작했다.

반면 알가르디는 로마 안팎에서 굵직한 주문들을 소화하며 그 실력을 인정받고 있었다. 알가르디는 <레오 11세의 무덤>(1634-1644), <성 필립보 네리>(1636-1638), <사도 바울의 참수> 등을 제작하며 조각가로서의 입지를 다져갔다. 세간의 평가는 알가르디가 1630년대 후반부터 베르니니에 버금가는 미술가로 빠르게 성장하였다는 사실을 뒷받침한다. 1639년 4월 로마에서 삽바티니(E. Sabbatini)는 편지에서 알가르디를 베르니니와 어깨를 나란히 하는 뛰어난 조각가로 평가하였다.[46] 뒤이어 1643년에는 쉬피오네 델라 스타파(Scipione della Staffa)와 18명의 문필가들이 알가르디를 찬미하는 내용의 시들을 『최고의 조각가 알레산드로 알가르디의 명예에 바치는 시(Poesie Dedicate alle Glorie del Sig. Algessandro Algardi Ottimo degli Scultori)』라는 책으로 엮어 출간하

---

43) "Dallo sdegno d'Innocenzo verso di loro ne nacque l'avversione contro gli affezzionati, e dependenti da quella Cafa, frà quali il Cavalier Bernino si giudicava, & era frà i primi. Onde in que' principii ò fu mal visto, ò poco gradito da quel Pontefice." Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino* (Roma: A spese di Rocco Bernabò, 1713), p. 76

44) Bernini, 위와 같음.

45) 이 글에서 도메니코가 쓴 전기를 다룰 때에는 잔 로렌초 베르니니를 "잔 로렌초"로 지칭하고자 한다.

46) 구체적인 내용은 다음과 같다. "교황께서는 교황청에서 몰리(Molli)나 베르니니(Bernini)를 고용하고자 한다고 말씀하셨습니다. 그 두 명이 최고라는 것은 부인할 수 없으나, 그들을 고용하려면 매우 돈이 많이 들 것이며, 무엇보다 중요한 것은 신만이 그들이 언제 일을 끝낼 수 있을지 안다는 것입니다. 앞서 말했던 알가르디 또한 귀도 레니(Guido Reni)에게 지도를 받았던 사람으로서 그들과 미술가로서의 등급이 같습니다.(V.S. mi accennò che cotesti Signori haveano pensiero di valersi del Molli o del Bernini: non si può negare che questi duoi non siano anch'eglino de primi, ma saranno carissimi, e quello che più importa Dio sa quando mai verranno alla fine dell'opera. Il suddetto signor Algardi entra anch'egli nella suddetta riga delli suddetti nel valore, havendo avuto i primi principij da Guido Reno.)" Archivio Storico del Comune di Pesaro, folder headed 'Statua di Papa Urbano cioe scritture e instrumenti(1637-1644),' f. 424; Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 248, n. 31. 밑줄은 필자.

였다.[47] 집필진 중 알가르디와 사적으로 연고가 있는 사람은 없었으며 한 명을 제외하고는 모두 페루지아 출신이었다.[48] 이 책의 집필은 알가르디가 1640년대에 로마 밖에서도 굴지의 조각가로 손꼽혔다는 것을 보여준다. 1640년대를 거치며 알가르디의 명성은 이탈리아 너머로까지 퍼졌다. 이 사실은 영국 출신인 존 에블린의 기록을 통해 짐작할 수 있다. 존 에블린은 1645년 "조각가와 건축가로는 단연 베르니니와 알가르디가 가장 큰 존경을 받았다"라고 쓰며 알가르디를 베르니니와 같은 반열에 오른 조각가이자 건축가로 평하였다.[49]

카밀로가 빌라팜필리를 조성하기 위한 책임자로 알가르디를 지명한 것도 1645년경 알가르디의 위상을 실감케 한다. 빌라팜필리는 교황과 팜필리 가문에게 정치적으로 중요한 의미를 지녔다. 빌라팜필리는 교황을 배출한 직후 팜필리 가문의 위세가 절정에 달했으며, 팜필리 가문이 야니쿨룸 언덕(Janiculum hill)의 농지(casali), 포도밭(vigne), 봉지(fief)에 대해 영향력을 행사하게 되었음을 보여주는 공간이었다. 특히 후자는 팜필리 가문이 봉건 귀족의 권위와 영향력까지 획득하였다는 것을 의미했다.[50] 봉건 귀족들은 영지를 오랜 세월 직접 다스리며 로마의 토착 가문으로 성장하였다. 신흥 세력이 영향력을 확대하던 17세기에도 토지가 권력의 실질적인 기반이라는 인식은 남아 있었다.[51] 신흥 세력이었던 팜필리 가문은 토착 가문의 권위를 흡수하고자 조반니 바티스타의 직위가 높아질 때마다 토지를 사들였다.[52] 그러한 노력의 결과물이 바로 빌라팜필

---

47) Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 79.

48) Montagu, 위와 같음.

49) "for sculptors and architects Cavalier Bernini and Algordi were in greatest esteeme" Evelyn, 앞의 책, p. 182.

50) 팜필리 가문이 신흥 가문으로서 토지를 사들일 필요가 있었다는 것은 Mirka Beneš, 앞의 글, pp. 188-194; Stephanie C. Leone, "Cardinal Pamphilj Builds a Palace: Self-Representation and Familial Ambition in Seventeenth-Century Rome," *Journal of the Society of Architectural Historians* 63(2004), p. 442 참고.

51) Beneš, 위의 글, p. 191.

52) 비슷한 시도는 다른 신흥 가문들에게서도 나타났다. 신흥 가문들은 자신의 가문에서 배출한 교황이 재위하는 동안 방대한 토지를 사들였다. 가령 알도브란디니(Aldobrandini) 가문은 28개, 보르게제(Borghese)는 98개, 루도비지(Ludovisi)는 8개, 바르베리니(Barberini)는 56개, 팜필리(Pamphilj)는 31개, 키지(Chigi)는 8개의

리였다. 가문의 자부심이 집약된 공간을 꾸미기 위해 카밀로는 걸출한 조각가를 고용해야만 했으며, 카밀로는 알가르디를 선택했다.

알가르디는 조각가로서 괄목할 만한 성과를 이룩하며 로마 안팎의 귀족들에게 인정을 받았다. 교황의 환심과 신뢰를 얻는 일만이 남았을 때, 알가르디는 교황에게 <예수의 세례>를 바쳤다. 따라서 알가르디는 <예수의 세례>에서 교황의 호의를 얻기 위한 전략을 구사했을 것이다. 실제로 알가르디는 <예수의 세례>를 제작했을 시점부터 교황청으로부터 많은 주문을 받았다. 알가르디는 1646년 1월에 <아틸라의 피신>을 주문받았을 뿐 아니라 1648년까지 <성 다마수스의 분수>, 교황의 마차에 덧붙일 부조, 의자 장식 등을 위한 모델과 드로잉을 제작하였다.[53] 알가르디가 1640년대 중후반에 교황청으로부터 이토록 많은 일을 수임한 것과 <예수의 세례>를 선물한 것 사이에는 연관성이 있어 보인다.

그렇다면 알가르디가 <예수의 세례>에서 구사한 전략은 무엇이며, 분수대의 조형적인 특징을 도입한 것은 그러한 전략과 어떻게 연결되는가? 이 질문에 대한 답을 찾기 위해서는 <예수의 세례> 속 또 다른 주인공, 세례 요한에 주목해야 한다. 알가르디는 <예수의 세례>에서 세례 요한이 물을 붓고 있다는 사실을 유달리 강조하였기 때문이다.

농지와 성들을 사들였다. Ehrlich, 앞의 책, p. 23.

53) A.S.R., Camerale I°, vol. 1013, p. 187; A.S.R., Camerale I°, vol. 1015, p. 360; A.S.R., Camerale I°, vol. 1013, p. 246; Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 87에서 재인용. 원문은 각주 32 참고.

Ⅲ. 세례 요한이 붓는 물: 시각화된 헌사

몬태규는 알가르디가 세례대를 주문받기 위해 1646년에 <예수의 세례>를 제작하였을 것이라 추론했다. 몬태규의 주장이 맞다면 알가르디는 세례대의 상단부에 놓을 소형상으로 <예수의 세례>를 만들었을 것이다. 세례대는 기독교적인 관점에서 오래도록 "생명의 샘"으로 여겨졌으며 분수는 인위적으로 조성된 샘이다.[54] 그렇기에 알가르디가 세례대와 분수 사이에 존재하는 유사성을 고려해 분수대의 시각적 효과를 <예수의 세례>에 도입했을 가능성도 있다. 그런데 알가르디가 분수대의 시각적 효과를 빌려온 이유는 작품의 구성과 세부 표현에서 더 분명한 단서를 찾을 수 있다.

예수의 세례를 재현하는 시각 전통에서 세례 요한은 다양한 모습으로 등장한다. 그중 알가르디의 세례 요한과 가장 흡사한 예는 귀도 레니(Guido Reni, 1575-1642)의 회화에서 발견된다(**도37**). 귀도 레니의 회화와 알가르디의 소형상 속 세례 요한은 모두 바위에 오른쪽 정강이를 기댄 채 예수에게 세례를 베풀고 있다는 점에서 유사하다. 알가르디가 <예수의 세례>를 제작하기에 앞서 귀도 레니의 작품을 참고하였을 가능성은 높다. 알가르디는 루도비코 카라치에게 교육을 받을 때부터 귀도 레니의 작품을 높게 평가하였으며, 꾸준히 귀도 레니의 회화를 드로잉으로 기록하고 그의 작품을 참조하였다.[55]

---

54) 세례대와 분수를 지칭하는 라틴어 단어 또한 "fons"로 동일하다. "생명의 샘"으로 여겨졌던 이탈리아의 대표적인 세례대로는 라테라노 세례당(Lateran baptistery)의 세례대를 들 수 있다. 라테라노 세례당의 내부에 있는 여덟 개의 엔타블라처(entablature)에는 명문이 새겨져 있다. 그중 여섯 번째 명문에는 "이것은 생명의 분수요, 온 세상을 정화하며, 그리스도의 상처로부터 비롯된 것이다.(Fonc hic est vitae, qui totum diluit orbem sumens de Christi vulnere principium.)"라고 쓰여 있다. Paul A. Underwood, "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels," *Dumbarton Oaks Papers* 5(1950), p. 55.

55) 귀도 레니에 대한 알가르디의 평가에 대해서는 Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 5을 참고. 알가르디는 귀도 레니의 <악마를 물리치는 성 미카엘>(1635)을 보고 드로잉을 남기기도 했다. 알가르디가 귀도 레니의 작품에 영향을 받았다는 사실은 그가 이후 제작한 <히드라와 함께 있는 헤라클레스와 아이올라우스>, <악마를

귀도 레니의 작품과 비교했을 때 알가르디의 세례 요한은 한층 역동적인 움직임을 보인다(**도38**). 알가르디의 작품에서 세례 요한이 입고 있는 가죽옷은 순간적인 움직임에 의해 펄럭이는데, 이는 귀도 레니의 작품에서 세례 요한이 힘없이 늘어진 하의를 입은 것과 대조를 이룬다(**도39**). 표정에서도 알가르디의 세례 요한은 귀도 레니의 세례 요한과 차이를 보인다. 알가르디의 세례 요한이 조개껍데기를 바라보며 감탄하듯 입을 벌리고 있는 것과 달리, 귀도 레니의 세례 요한은 입을 굳게 다문 채 차분하게 물을 붓고 있다. 이처럼 알가르디는 세례 요한을 예수에게 물을 붓기 위해 적극적으로 나서는 인물로 표현하였다. <예수의 세례>에서처럼 세례 요한이 힘차게 움직이는 모습은 17세기까지도 유례를 찾기 어려우며, 그 역동적인 움직임으로 인해 작품 속 세례 요한의 행위는 시각적으로 강조된다.

<예수의 세례>에서 세례 요한은 예수에게 주수세례(注水洗禮)를 베풀고 있다. 고대 로마 이래 예수의 세례는 크게 두 가지로 재현되었다. 하나는 예수가 강물에 몸을 직접 담가 행하는 침수세례(沈水洗禮)이며 다른 하나는 세례 요한이 그의 이마에 물을 붓는 주수세례이다. 초기 기독교 시대에 예수의 세례는 대부분 침수세례로 표현되었다. 이는 『마태복음』과 『마가복음』에서 예수의 세례가 침수세례로 묘사된 것과 관련이 있다.[56] 그런데 14세기를 거치며 이탈리아 미술작품에서 예수가 주수세례를 받는 모습 또한 빈번하게 나타난다. 이러한 변화는 현실에서 주수세례가 보편화된 것을 반영한다.[57]

물리치는 성 미카엘>이 귀도 레니의 작품과 시각적으로 유사하다는 것으로부터 알 수 있다. Montagu, 앞의 책, vol. 1, pp. 200-203. 귀도 레니가 알가르디의 작품에 미친 영향은 카를로 체사레 말바시아(Carlo Cesare Malvasia, 1616-1693)가 알가르디를 "대리석으로 작업하는 새로운 귀도(nuovo Guido ne' marmi)"라 평한 것에서도 알 수 있다. Carlo Cesare Malvasia, *Le Pittvre di Bologna* (Bologna, 1706), p. 212.

56) 예수가 세례 요한에게 세례를 받는 장면은 『마태복음』 3:13-17, 『마가복음』 1:9-11에 나타난다. 구체적인 내용은 다음과 같다. "예수께서 세례를 받으시고 곧 물에서 올라오실 새 하늘이 열리고 하나님의 성령이 비둘기같이 내려 자기 위에 임하심을 보더니"『마태복음』 3:16, "곧 물에서 올라오실 새 하늘이 갈라짐과 성령이 비둘기같이 자기에게 내려오심을 보시더니"『마가복음』 1:10.

57) 정은진, 「성찬으로서의 세례: 조반니 벨리니의 <그리스도의 세례>」, 『미술사

알가르디의 <예수의 세례>는 예수가 강물에 몸을 담그는 대신 강둑에 서 있다는 점에서 이례적이다(도40).[58] 알가르디는 강둑에 서 있는 예수의 모습을 통해 예수가 침수세례를 받지 않았다는 사실을 분명히 한다. 예수가 너울거리는 옷자락으로 몸을 감싸고 있다는 사실 또한 그가 침수세례를 받지 않았음을 알린다(도41). 이렇듯 알가르디는 <예수의 세례>에서 예수의 위치와 그의 옷차림을 통해 예수가 침수세례가 아닌 주수세례를 받았다는 것을 누차 강조한다. 주수세례를 부각하는 구성으로 인해 <예수의 세례>에서 세례 요한의 역할은 기능적으로도 중요해진다.

알가르디가 세례 요한의 행위를 특별히 강조한 이유는 벨로리의 서술에서 그 단서를 찾을 수 있다. 벨로리는 인노첸시오 10세가 알가르디의 <예수의 세례>를 받고 기뻐하였다고 서술하며 두 가지 이유를 제시한다. 그 이유는 인노첸시오 10세의 본명이 조반니 바티스타, 곧 세례 요한이며, 팜필리 가문의 수호성인 역시도 세례 요한이라는 것이다.[59] 그러나 알가르디가 <예수의 세례>를 제작할 당시, 세례 요한과 인노첸시오 10세 사이에는 더 긴밀한 연관성이 존재했는데 그것은 바로 두 인물의 역할이 대응된다는 사실이었다.

우선 <예수의 세례>에서 세례 요한이 흘려보내는 물은 단순한 강물이 아니라 사람을 영적으로 정화하는 물이다. 많은 신학자들은 세례 요한이 부은 물이 예수로 인해 영적인 정화 능력을 갖게 되었다고 설명하였다. 가령 나지안주스의 그레고리(Gregory of Nazianzus, 329-390)는 요르단 강물이 예수의 정화로 인해 성화(聖化)되었다고 말하였으며 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas, 1225-1274) 또한 예수가 세례를 통해 물에 속죄의 능력을 부여하였다고 서술하였다.[60] 트렌트 공의회의 교리문답서

와 시각문화』 10 (2011), pp. 60-61.

58) 알가르디 이전에 미술가들은 대부분 예수를 요르단강 안에 서 있는 모습으로 재현하였다. 이 경우에 산소비노와 모키의 작품처럼 배경을 아예 묘사하지 않은 경우는 논외로 한다.

59) Bellori, 앞의 책, p. 299.

60) 나지안주스의 그레고리의 견해에 대해서는 Gregory of Nazianzus, *Oration* 38.16; Everett Ferguson, *Baptism in the Early Church: History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries* (Chicago: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2013), p. 114에서 재인용한 내용을 참고. 토마스 아퀴나스의 해석에 대해서

(Catechism of Council of Trent)는 나지안주스의 그레고리와 히포의 아우구스티누스(Augustine of Hippo, 354-430)의 견해를 인용하며 세례 요한이 부은 물이 예수의 순결한 몸에 닿아 영적인 정화 능력("the power of cleansing")을 갖게 되었다고 설명하였다.[61] 이처럼 예수의 세례에 쓰인 물이 예수로 인해 영적인 정화 능력을 얻게 된다면, <예수의 세례>에서 세례 요한은 정화 능력이 있는 물을 흘려보내는 자이다.

동시에 <예수의 세례>에서 세례 요한은 물의 움직임에 적극적으로 개입한다. 세례 요한은 예수에게 주수세례를 베풀기 위해 요르단강으로부터 물을 직접 퍼 올려 예수의 이마에 붓는다. 이러한 역할은 침수세례에서 세례 요한이 강물의 흐름에 어떠한 영향도 미치지 않았던 것과 대비된다. 요컨대 <예수의 세례>에 나타난 구성은 정화 능력이 있는 물을 흘려보내고 물의 움직임을 통제하는 자로서 세례 요한의 역할에 주목하게 만든다.

이와 관련해 알가르디가 <예수의 세례>를 제작하였을 무렵 인노첸시오 10세가 분수 조성을 추진하고 있었다는 사실이 주목을 요한다. 인노첸시오 10세는 1645년 4월 석공 루도비코 보시(Ludovico Bossi)에게 아쿠아베르지네로부터 나보나광장으로 물을 공급하기 위한 기반 시설을 설치하도록 명하였다.[62] 교황이 선출된 이듬해에 서둘러 이러한 지시를 내렸다는 사실은 분수대를 축조하는 것이 그에게 얼마나 긴요한 사안이었는지 보여준다.

교황이 분수대를 세우는 것은 선대 교황들이 중요하게 추진한 일을 계승하는 것이었다. 16세기 후반부터 로마의 교황들은 공적인 장소에 분수

는 Kilian McDonnell, *The Baptism fo Jesus in the Jordan: The Trinitarian and Cosmic Order of Salvation* (Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1996), pp. 232-233 참고.

61) Rev. J. Donovan trans., *The Catechism of the Council of Trent* (Baltimore: Sands & Neilson, 1833), p. 156. 앞서 제시한 토마스 아퀴나스의 견해 또한 아우구스티누스의 해석을 참조한 것이다. 그런데 킬리안 맥도넬은 토마스 아퀴나스와 트렌트 공의회의 교리문답서에서 인용하는 아우구스티누스의 설교를 위아우구스티누스(pseudo-Augustine)의 설교로 보고 있다. Kilian McDonnell, 위의 책, pp. 232-233.

62) Leone, 앞의 글, pp. 931-932.

를 조성하여 신선한 물을 공급하고자 했다. 16세기까지 로마인들 대부분은 테베레강으로부터 식수, 생활용수, 산업용수를 구하여 썼는데, 이 시기의 테베레강은 각종 쓰레기, 산업 폐기물, 유기된 시체들로 인해 극도로 오염된 상태였다.[63] 더러운 물을 사용한 탓에 1566년 상당한 수의 로마인들이 장티푸스로 사망했을 정도로 당시 로마의 위생 상태는 심각했다.[64] 교황이 로마인들의 삶의 질을 개선하기 위해서는 깨끗한 물을 공급해야 했으며, 이를 위해 교황들은 고대의 송수로인 아쿠아베르지네, 아쿠아파올라, 아쿠아펠리체를 복원하기 시작하였다. 복원된 송수로로 유입된 샘물은 교황들이 추가로 설치한 송수로를 따라 저택, 광장, 수도원, 병원 등으로 흘러갔고 사람들은 송수로의 끝에 설치된 분수대에서 물을 얻었다.[65] 교황이 주문한 분수대에는 장식용 분수대와 공용 분수대가 있었다.[66] 두 분수대의 주된 기능에는 차이가 있었으나 이들은 모두 신선한 물을 운반하고 공급하는 데 쓰였다.

17세기에 모든 분수대에 흘러내리는 물은 신선한 물로 여겨졌다.[67] 이는 고대의 송수로가 복원되면서 샘으로부터 깨끗한 물이 흘러들어온 결과이기도 하지만 분수가 물을 추가로 정화하기 때문이기도 했다. 물이

---

63) 린느는 공용 분수 혹은 공용 수조 근처에 살거나 개인용 우물을 소유했던 사람을 제외하고 대부분의 로마인들이 테베레강물 내지는 가정용 수조에 보관하였던 소량의 물을 사용하였다고 설명했다. Rhinne, 앞의 책, p. 18. 테베레강물이 얼마나 더러웠는지에 대한 구체적인 내용은 Rhinne, 위의 책, pp. 24-37 참고.

64) Katherine Rhinne, "Urban ablutions: cleansing Counter-Reformation Rome," in *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hyginee in the Eternal City from Antiquity to Modernity* eds. Mark Bradley and Kenneth Stow (Cambridge University Press, 2012), p. 195.

65) 공용 분수대의 종류에는 구유(beveratori), 공공분수대(fontane pubbliche), 반공공분수대(fontane semi-pubbliche), 세탁용분수대(lavatori), 공업용분수대(burgatoi)가 있었다. 공용 분수대의 종류와 각각의 쓰임새에 대한 구체적인 설명은 Rhinne, 위의 책, pp. 155-180. 이 분수대들은 장식용 분수대에 쓰였던 물을 재사용(acqua di ritorno)하곤 했다. 공용 분수대가 물을 재사용하는 것과 관련해서는 Rhinne, 위의 책, p. 158 참고.

66) 교황청은 교령을 통해 장식용 분수대와 공용 분수대의 기능 및 사용 여부를 명시하였다. 일례로 바르베리니광장(Piazza Barberini)에 설치된 새 분수와 관련해 교황궁무처(Camera Apostolica)가 1644년 6월 22일에 내린 칙령을 들 수 있다. Rhinne, 위의 책, pp. 156-157.

67) 장식용 분수대가 정화된 물을 이용해 장관을 연출한다면 공용 분수대는 정화된 물을 로마인들에게 직접 제공하는 수단이었다.

분수를 거치며 정화된다는 생각은 1588년 라틴어본으로 출간된 히포크라테스의 『공기, 물, 그리고 장소에 관하여(De aere, aquis, locis)』와 아리스토텔레스의 『기상학(Meteorology)』을 그 뿌리로 삼는다. 히포크라테스와 아리스토텔레스에 따르면 발산(exhalatio)은 외부 요인에 의해 액체 중 가장 곱고 가벼운 입자가 위로 올라가는 현상이다. 이때 불순물과 같은 무거운 입자는 남겨지기 때문에 액체는 발산을 거치며 정화된다.[68] 16-17세기 유럽의 지식인들은 히포크라테스와 아리스토텔레스의 이론을 분수에 적용하여 물리적인 압력에 의해 물이 솟구치는 분수에서도 발산이 일어난다고 보았다.[69] 귀도 귀디, 베르나르 팔리시, 게오르기우스 아

---

68) "빗물은 가장 가볍고, 달콤하고, 미세하며, 맑다. 왜냐하면 본래 태양이 물에서 가장 미세하고 가벼운 입자들을 끌어 올려 모으기 때문이다. 이것은 소금의 경우에 자명하다. 가장 짠 부분이 무겁고 입자가 굵기에 남겨진 채 소금을 이루는 반면, 태양은 가장 미세하고 가벼운 부분을 끌어올린다. (Rain-waters, then, are the lightest, the sweetest, the thinnest, and the clearest; for originally the sun raises and attracts the thinnest and lightest part of the water, as is obvious from the nature of salts; for the saltish part is left behind owing to its thickness and weight, and forms salts; but the sun attracts the thinnest part, owing to its lightness.)" Hippocrates, *On Airs, Waters, and Places: The received Greek Text of Littré, with Latin, French and English Translations by Eminent Scholars* (London: Messrs. Wyman & Sons, 1881), p. 33.

69) 가령 베르나르 팔리시는 자신의 분수가 자연에서 발생하는 발산의 원리를 차용하였기 때문에 효과적으로 물속 불순물을 걸러낸다고 설명하기도 했다. 구체적인 내용은 다음과 같다. "가장 가벼운 물이 가장 좋다는 일반적인 법칙이 있습니다. 비보다 가벼운 물이 과연 있습니까? 이전에 말했듯 물은 상승한 후에 떨어지며, 이는 따뜻한 발산에 의한 것입니다. 상승한 물에는 대지의 물질이 거의 없으며, 광물질 또한 거의 없습니다. 발산을 통해 상승했다가 땅으로 떨어진 이 물은, 모든 광물질은 물론 물을 오염시키는 다른 물질이 제거된 상태라는 것을 아실 겁니다. 따라서 내가 만든 분수는 자연적인 분수라고 불려야 마땅합니다.(Item, tu scçais bien que c'est une règle générale que les eaux les plus légères sont les meilleures; je te demande, y a-t-il des eaux plus légères que celles des pluyes? Je t'ay dit par cy devant qu'elles sont montées au paravant que descendre, et cela a esté fait par la vertu d'une chaude exalation; or les eaux qui sont montées ne peuvent porter en elles que bien peu de substance terrestre, et encores moins de substance minérale. Et ceste eau, qui est ainsi légèrement montée par exalation, redescend sur les terres, lesquelles tu sçais bien qui sont nettes de tous minéraux et autres choses qui peuvent rendre les eaux mauvaises. Voilà pourquoy je puis conclureque les eaux des fontaines, faites selon mon dessein, seront plus asseurément bonnes que non pas les naturelles, et ne devront point estre appellées autrement que fontaines

그리콜라와 같은 학자들은 분수에서 발산이 일어난다는 생각을 전제로 물을 정화하기에 적합한 구조를 제시하였다.[70] 이들이 간행한 연구서들은 16-17세기에 유럽 전역으로 유통되어 분수 제작에 참조되었다.

교황들은 송수로와 분수대에 흐르는 물을 활용해 로마를 물리적으로 정화하고자 했다.[71] 가령 교황 비오 5세(Pius V, Antonio Ghislieri, 1504-1572)는 송수로들을 연이어 설치하며 자신이 로마에 흐르는 더러운 물을 제거하고 로마인들에게 신선한 물과 공기를 제공할 것이라고 밝힌 바 있다.[72] 송수로와 분수대를 통해 유입된 물로 로마를 정화할 수 있다

---

naturelles.)" Bernard Palissy, *Discours Admirables de la Nature des Eaux et Fontaines* (Paris, 1580), p. 48. 밑줄은 필자.

70) 대표적인 저술들의 예로 귀도 귀디가 1596년에 출간한 『약학(Ars Medicinalis)』, 베르나르 팔리시가 1580년에 발간한 『경탄할 만한 대상에 대한 논의(Discours admirables, de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des metaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des maux)』, 게오르기우스 아그리콜라가 1556년에 집필한 『금속에 대하여(De Re Metallica)』를 들 수 있다.

71) 교황은 로마를 정화할 수 있는 분수대를 주문하고 송수로를 복원 및 신설하여 자신의 자비로움을 과시할 수 있었다. 이는 아고스티노 스테우코(Agostino Steuco, 1497-1548)가 교황 바울 3세(Paul III, Alessandro Farnese, 1534-1549)에게 보낸 편지에서도 확인할 수 있다. 스테우코는 교황이 고대의 송수로를 복원하고 그 물을 공급할 수 있는 분수들을 연이어 설치한다면, 로마인들이 신선한 물을 얻게 된 것에 기뻐하며 교황의 자비로움을 칭송할 것이라 설명하였다. "Medius fidius omnia fora, domos, palatia, hortos fontibus irrigua uideremus. Ipsam plane Vrbem huius aquae commodo reflorentem, ingenti ad eam colonorum facta accessione spectaremus. (So help me God, we would see all the piazze, the houses, the palaces, the gardens well watered by fountains. With the benefit of this aqueduct, we would see the city itself completely flowering again with a great increase of new inhabitants as a consequence.)" 로마인들이 교황의 자비로움을 칭송하는 것과 관련된 내용은 다음과 같다. "ferebar enim cupiditate inueniendi, quae magno commodo clarissimae terrae futura prospicerem, incedendiq ad hanc laudem, quos Deus ad eam destinasset (For I was carried by the desire of discovering these things, which I saw would be of great utility to the very bright land and (by the desire of) inspiring to that glory those destined to it by God.)" 라틴어 원문은 Avgvstini Stevchi, *De Aqua Virgine in Vrbem Reuocanda* (Lyon: Gryphivm, 1547), p. 8, 11 참고. 영문 해석은 Chiara Bariviera and Pamela O. Long, "An English Translation of Agostino Steuco's De Aqua Virgine in Urbem Revocanda (Lyon: Gryphius, 1547)," *The Waters of Rome* 5(2015), p. 8, 10 참고.

72) Ludwig, Freiherr von Pastor, *History of the Popes: From the Close of the Middle Ages*, vol. 17, trans. Dom Ernest Graf, O.S.B. (St. Louis: Herder,

는 생각은 고대 로마에서부터 나타났다. 가령 고대 로마의 공학자였던 프론티누스(Sextus Julius Frontinus, c. 35-103)는 송수로에 흐르는 거센 물줄기가 로마를 정화한다고 서술하였으며, 고대 로마의 대규모 하수 처리 체계인 클로아카막시마(Cloaca Maxima)에서 “cloaca”의 어원인 동사 “cluere”는 흐르는 물로 정화한다는 의미를 지녔다.[73]

인노첸시오 10세 역시 <콰트로피우미분수>를 설치하며 로마의 위생 상태를 개선하겠다는 의지를 내비쳤다. <콰트로피우미분수> 중앙에 서 있는 오벨리스크 받침대에는 다음과 같은 명문(**도42**)이 새겨져 있다.

“이 광장에서 바람 쐬는 자들에게 흡족한 광경을 제시하고,
목마른 자들에게 마실 것을 제공하고,
학식이 있는 자들에게는 명상의 대상을 제공하기 위해,
교황이 이처럼 위엄 있는 분수대를 축조하고,
고대의 오벨리스크를 세웠으니,
이 오벨리스크는 이집트 상형문자 혹은 엠블럼 같은 형상들로 장식되어 있다.”[74]

1938), p. 106

73) 프론티누스와 관련한 내용은 Trevor A. Hodge, *Roman Aqueducts and Water Supply* (London: Duckworth, 2002), p. 72를 참고.
“Cluere”의 의미와 관련한 내용은 Pontus Reimers, ““Opus omnium dictu maximum”: litereary sources for the knowledge of Roman city drainage,” *Opuscula Romana* 17(1989), pp. 137-141; John Hopkins, “The ‘sacred sewer’: tradition and religion in the Cloaca Maxima,” in *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hyginee in the Eternal City from Antiquity to Modernity* eds. Mark Bradley and Kenneth Stow (Cambridge University Press, 2012), p. 91, 97에서 재인용한 것을 참고.

74) “INNOCENTIUS X. PONT. MAX. / Niloticis Ænigmatib. / exaratum Lapidem Amnibus subterlabentibus imposuit Ut Salubrem Spatiantibus amoenitatem. / Sitientibus potum. / Meditantibus escam Magnifice largiretur. (To afford an agreeable Sight to those who are taking the Air in this Square, Drink to the Thirsty, and Matter of Meditation of the Learned, the fame Pope has raised this stately Fountain, and erected this ancient Obelisk, ornamented with Egyptian Hieroglyphical, or Emblematical Figures.)” 영문 번역은 De Blainville, *Travels Through Holland, Germany, Switzerland, and Other Parts of Europe; But especially Italy,* trans. Lockman (London: 1745), pp. 58-59 참고.

명문에서 교황은 자신이 로마인들에게 마실 물을 제공하고자 이 분수대를 축조하였다고 밝힌다. 인노첸시오 10세는 교황으로 선출되자마자 깨끗한 물을 공급할 수 있는 <콰트로피우미분수>를 조성하여 로마인들의 건강을 돌보고자 했던 것이다. 이처럼 <예수의 세례> 속 세례 요한과 현실에서의 인노첸시오 10세는 모두 정화 능력이 있는 물을 흘려보낸다는 점에서 공통점을 지녔다.

아울러 인노첸시오 10세는 명문에서 자신이 분수대를 축조하였다고 밝힌다. 교황이 분수대를 주문하는 것은 그의 자비로움뿐 아니라 가톨릭 수장으로서의 권위와 부를 과시하는 행위였다. 17세기 로마에서는 분수대에 흘려보낼 물을 소유하고 있으며, 뛰어난 조각가와 공학자를 고용할 수 있을 정도의 재력과 안목을 지닌 사람만이 분수대를 주문할 수 있었다.[75] 그렇기에 분수대를 세우는 것만큼 중요한 것은 누가 분수대의 설치를 주관하였는지 알리는 일이었다. 교황들은 명문과 가문의 문장을 활용하여 후원자를 드러내고자 했다. 가령 우르반 8세는 재위 말년에 설치한 <벌들의 분수>(도43)에서 자신이 분수대를 설치했다고 명시하며 바르베리니 가문의 문장인 벌 세 마리를 분수대에 부착하였다.[76] <콰트로피우미분수>의 중앙에 놓인 오벨리스크에도 팜필리 가문을 상징하는 비둘기 형상(도44)이 나타난다. 인노첸시오 10세도 비둘기 형상을 통해 분수대가 자신의 소유물이며 분수대에 흐르는 물 역시 자신의 소유라는 것을 드러내고자 했던 것이다.[77]

분수대에 물이 흐르는 것은 교황이 물의 흐름을 통제하여 분수대로 물

---

75) 가령 피에트로 알도브란디니(Pietro Aldobrandini)는 피오레 산(Mount Fiore)에 있는 알젠티아나(Algentiana)로부터 벨베레데 별장(Villa Belvedere)까지 물을 끌어오고자 5마일 이상의 송수로를 설치하였다. 에흘리히에 따르면, 피에트로는 이를 통해 자신이 고대 로마의 황제들이 지녔을 법한 재정적·인적 자원을 확보하고 있다는 것을 보여주고자 했다. Ehrlich, 앞의 책, p. 86

76) 라틴어 명문 해석은 Matthew Knox Averett, "'Redditus orbis erat': The Political Rhetoric of Bernini's Fountains in Piazza Barberini," *The Sixteenth Century Journal* 45(2014), p. 7 참고.

77) 17세기 로마에서는 물에 대한 소유권을 지닌 자만이 분수대를 주문할 수 있었다. 또한 이 시기에는 물이 마치 재화처럼 거래되었으며 기부 내지는 선물의 대상이 되었다. 관련 내용은 Rhinne, 앞의 책, pp. 181-192.

을 공급하였기에 가능한 일이었다. 이에 교황은 분수대를 통해 본인이 치수(治水)에 능하다는 것을 과시할 수 있었다. 16세기 후반부터 로마로 유입되는 물의 양이 급격히 늘면서 치수의 중요성은 더욱 커졌다. 교황 비오 5세가 길, 다리, 분수를 관리하는 위원회를 교황청 내에 설치한 이래, 교황들은 로마의 물을 효율적으로 다스렸다.[78] 교황은 위원회를 통해 물에 대한 소유권을 귀족들, 성직자들, 관리들, 자선단체 등에 일부 판매하거나 선물하기도 했으며, 로마 내에서 물의 소유권을 거래한 내역 또한 철저하게 관리하였다.[79]

인노첸시오 10세도 <콰트로피우미분수>에서 자신이 로마를 넘어서 세상의 물을 다스린다는 것을 드러냈다. 중앙의 동굴 위에는 가톨릭의 진리를 상징하는 오벨리스크가 놓여 있으며 그 주변에는 다뉴브강, 나일강, 갠지스강, 플라타강이 의인화된 모습으로 등장한다(도45-48). 네 강이 각각 유럽, 아프리카, 아시아, 아메리카 대륙을 대표한다는 점에서 이 분수 조각은 가톨릭의 복음이 세상에 전파되는 모습을 재현한다.[80] 오벨리스크 꼭대기에 비둘기 형상이 놓여 있다는 점을 고려할 때, 세상의 강들에 영향력을 발휘하는 주체는 가톨릭의 수장인 인노첸시오 10세이다.

인노첸시오 10세는 <콰트로피우미분수>에 흐르는 물을 활용해 자신이 물을 통제한다는 것을 극적으로 보여주기도 했다. 인노첸시오 10세는 "홍수가 난 광장(piazza allagata)"을 연출하기 위해 <콰트로피우미분수>의 배수관을 막아 물이 빠지지 못하도록 만들곤 했다(도49).[81] <콰트로피우미분수>를 비롯해 나보나 광장에 있는 세 분수로부터 많은 물이 흘

78) 교황 비오 5세가 길, 다리, 분수를 관리하는 위원회를 설치한 것과 관련해 Pamela Long, "Repairing the Acqua Vergine: Conflict and Process," in *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), pp. 79-80 참고.

79) 교황이 이 위원회를 통해 물을 판매하고 선물한 것에 대한 내용은 Rhinne, 앞의 글, p. 158 참고.

80) 이에 로즈 마리 산 후안(Rose Marie San Juan)은 <콰트로피우미분수>에 네 대륙의 사람들이 가톨릭 포교에 보였던 태도가 반영되어 있다고 주장하였다. Rose Marie San Juan, "The Transformation of the Rio de la Plata and Bernini's Fountain of the Four Rivers in Rome," *Representations* 118(2012), pp. 72-102.

81) Rhinne, 앞의 책, p. 224.

러넘쳤고 그 결과 광장에는 얕은 호수가 형성되기도 했다.[82] 테베레강이 1530년, 1557년, 1598년에 크게 범람하면서 로마인들이 막대한 피해를 입었던 만큼, 로마인들에게 홍수는 공포의 대상이었다.[83] 그러나 인노첸시오 10세는 "홍수가 난 광장"을 통해 두려움의 대상이었던 홍수를 오락거리로 변화시켰다. 이러한 시도는 물의 흐름을 철저히 통제할 수 있다는 인노첸시오 10세의 자신감을 드러낸다.

1645년부터 기초 공사로 분주한 나보나 광장을 보고 알가르디를 포함해 교황의 계획을 알아채지 못하는 사람은 없었다. 알가르디가 <예수의 세례>에서 세례 요한의 역할을 시각적·기능적으로 강조한 것은 교황의 정치적 관심사에 기민하게 반응한 결과로 보인다. 정화 능력을 지닌 물을 흘려보내고 요르단강물을 자신의 힘으로 옮기는 세례 요한의 모습은 당시 인노첸시오 10세의 모습을 닮아있다. 알가르디는 <예수의 세례>를 바쳐 인노첸시오 10세의 역할을 세례 요한의 역할에 대응시키고자 했던 것이다. 요컨대 <예수의 세례>는 알가르디가 분수 조성을 추진하던 인노첸시오 10세에게 바친 시각화된 헌사라고 할 수 있다.

분수대를 둘러싼 교황의 역할을 강조하기 위해 교황을 성경 속 인물에 빗댄 것은 전례 없는 시도가 아니었다. 이미 로마에는 비유적인 조각을 통해 교황이 신의 뜻에 따라 로마의 물을 다스린다는 것을 보여주는 예들이 있었다. 가령 교황 식스토 5세(Sixtus V, Felice Piergentile, 1521-1590)의 명으로 세워진 <아쿠아펠리체분수>의 중앙에는 모세의 조각이 세워져 있다(**도50**). 식스토 5세는 자신이 퀴리날레 언덕(Quirinale Hill)에 물을 공급하는 모습이 마치 하나님의 명을 받아 이스라엘인들에게 물을 제공하는 모세처럼 보이기를 원했던 것이다.[84] 모세 조각의 예

82) Rhinne, 앞의 책, p. 224.

83) 로마에서 세 홍수가 발생했을 때 강물의 수위는 해수면으로부터 16미터를 넘어섰다. 특히 1598년의 홍수는 그 수위가 19.56미터에 이르렀으며 3000명에 가까운 사망자를 낳았다. 강물은 17세기에도 범람하여 로마에서 대규모 홍수가 다섯 차례 발생하였다. 로마의 홍수 피해에 대한 구체적인 내용은 Rhinne, 위의 책, pp. 20-24 참고.

84) Pamela Long, "Contested Infrastructure," in *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), p. 111.

는 알가르디가 세례 요한과 인노첸시오 10세를 유비하는 데 영감을 주었을 것이다.

17세기 로마에 설치된 분수는 대개 신화적인 주제를 담고 있었으나 <아쿠아펠리체분수>는 로마에서 분수와 기독교적인 주제가 별개의 영역이 아니었음을 보여준다. 이탈리아에서 분수가 기독교적인 주제와 결부될 수 있었다는 사실은 1623년에 세미데아 포지(Semidea Poggi)라는 볼로냐 귀족 여성이 쓴 시에서도 드러난다.[85] 포지가 쓴 시에는 분수대의 형상과 십자고상을 결합한 피의 분수(the fountain of blood) 모티프가 등장한다. 시에서 포지는 자신이 성스러운 피의 분수로부터 치유의 능력이 샘솟는 것을 보았다고 노래하는데, 포지의 시를 통해 볼로냐 귀족 사회에 피의 분수 모티프가 널리 알려져 있었다는 것을 알 수 있다.[86]

알가르디의 <예수의 세례>와 인노첸시오 10세 사이에는 또 하나의 접점이 존재하는데, 그것은 바로 성령이다. 성령은 초월적인 영역에서 예수의 세례를 주관하며, 동시에 성령의 상징인 비둘기는 팜필리 가문을 대표하는 새이다. 팜필리 가문은 비둘기가 갖는 여러 상징적인 의미를 활용해 가문의 정체성을 수립하곤 했다. 가령 피에트로 다 코르토나(Pietro da Cortona, 1596-1669)가 팜필리 가문을 위해 제작한 템페라화 <비너스의 전차>(1622)(**도51**)에서 비둘기는 비너스와 팜필리 가문을 연결하

---

85) 세미데아 포지는 크리스토포로 디 크리스토포로 포지(Cristoforo di Cristoforo Poggi)라는 볼로냐의 남성 귀족과 루도비카 페폴리(Ludovica Pepoli)라는 볼로냐의 여성 귀족 사이에서 태어난 딸이다. Sharon T. Strocchia, *Forgotten Heale: Women and the Pursuit of Helth in Late Renaissance Iatly* (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2019), p. 272, n. 87.

86) 관련 대목은 다음과 같다. “Da le vene del Cielo, mio Salvator, mio Dio, per l’acquedotto del costato pio, scatorì nel mirare, misto d’acqua e di sangue sacro e salubre fonte, ch’ha virtù di sanar chi giace e langue: probatica de l’alme, in ch’io m’affondi, e n’escano i miei sensi integri e mondi. (From the veins of heaven, my Savior, my God, through the aqueduct of his blessed side, there sprang as I watched a holy and health-giving fountain of blood mixed with water, with the power to heal those who lie ailing: a Probatic Pool for souls, in which I immerse myself, and from which my senses emerge whole and pure.)” 원문과 영문 번역은 Virginia Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013), p. 262.

는 장치로 사용되었다.[87] 팜필리 가문은 비둘기를 매개로 비너스의 속성인 사랑을 가문의 정체성 안으로 포섭할 수 있었다.[88] 교황과 팜필리 가문이 주문하였던 분수대에도 많은 경우 비둘기 형상이 부착되어 있었으며 이때의 비둘기는 팜필리 가문과 더불어 성령을 연상시키는 장치였다.[89]

현전하는 <예수의 세례> 상에는 비둘기가 나타나지 않는다. 그러나 카밀로가 1666년에 사망하며 남긴 재산을 기록한 장부에 따르면, 원본인 소형 은제상에 비둘기 형상이 있었을 가능성은 높다. 장부에 의하면 인노첸시오 10세가 카밀로에게 남긴 원본으로 추정되는 소형상에는 은으로 된 비둘기 형상이 부착되어 있었다.[90] 감상자들은 그 형상을 보고 세례

---

87) Ingrid Rowland, "Vergil and the Pamphili Family in Piazza Navona," in *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, eds. Joseph Farrell and Michael C. J. Putnam (Oxford, UK: Wiley Blackwell, 2010), p. 258.

88) Rowland, 위의 논문, p. 258.

89) <콰트로피우미분수> 또한 비둘기가 팜필리 가문과 성령을 동시에 상징하는 예라 할 수 있다. Mary Christian, "Bernini's 'Danube' and Pamphili Politics," *The Burlington Magazine* 128(1986), p. 354.

90) 카밀로의 재산 목록에는 예수의 세례를 재현한 소형 은제상 한 점이 등장한다. 몬태규는 이 소형상을 인노첸시오 10세가 카밀로에게 남긴 원본으로 보았다. Montagu(1972), 앞의 논문, p. 68. 몬태규의 추정은 크게 두 가지 측면에서 설득력 있어 보인다. 우선 카밀로가 교황의 총애를 받았으며 카밀로의 소장본과 원본은 세 가지 측면에서 유사하기 때문이다. 장부의 내용에 따르면, 카밀로의 소장본에서도 <예수의 세례>와 마찬가지로 작은 천사가 예수의 옷자락을 들고 있다. 또한 카밀로의 소장본은 벨로리의 글에 묘사된 원본과 그 크기가 유사할 뿐 아니라 은으로 만들어졌다는 공통점을 지닌다. 제프리 프레이만(Jeffrey Fraiman) 역시 카밀로의 소장본을 소실된 원본으로 보고 있다. Denise Allen et al., 앞의 책, p. 404. 구체적으로 장부에 기록된 내용은 다음과 같다. "세 명의 은으로 만들어진 인물이 은으로 된 받침대 위에 있으며 작은 천사가 구주의 옷을 들고 있다. (받침대의) 중앙에는 교황 인노첸시오 10세의 문장이 도금된 청동으로 만들어져 있으며, 중앙에는 은으로 된 비둘기가 있고, 주변에는 두 명의 케루빔이 마찬가지로 도금된 청동으로 만들어져 있다. 보관함의 안쪽에는 붉은 융단을 덧댔으며 바깥에는 금색 장식용 수술로 장식되어 있다. 모두 2.5 팔미(palmi) 정도의 높이이다. (Tre figure d'argento di basso rilievo sopra a piedistallo d'argento rappresentano il Battesimo di S. Gio. Battista nel Giordano con un Angelino piccolo in atto di tener il manto di N. S. con arme nel mezo di rame dorato di P. P. Innocenzo decimo con palomba nel mezo d'argento dalle bande due Cherubini similmente di rame dorata dentro a sua cassa foderata di velluto rosso dentro e fuori guarnita per di fuori di passamano d'oro alto in tutto due palmi e mezo in circa.)" Rome, Archivio Doria Pamphili, Scaff. 86, Busta 23,

를 주관하는 성령과 팜필리 가문을 더욱 분명하게 떠올렸을 것이다. 이처럼 알가르디의 <예수의 세례> 속 세례 요한과 성령은 모두 인노첸시오 10세와 긴밀하게 연관되어 있다. 이 사실은 <예수의 세례>가 인노첸시오 10세를 위한 시각화된 헌사라는 것에 의미를 보탠다.

Tomo XX Doppione, fol. 104 v°; Montagu(1972), 앞의 논문, p. 76, n. 24에서 재인용.

Ⅳ. 흐르는 은: 알가르디의 출사표

15세기 이래 이탈리아에서 독창성(ingegno)과 지성은 빼어난 미술가가 갖추어야 하는 덕목으로 여겨졌다. 시대와 분야에 따라 요구되는 독창성에는 차이가 있었으나, 도메니코 베르니니가 집필한 『잔 로렌초 베르니니의 전기』는 그중 17세기 로마에서 조각가의 독창성에 대한 인식이 어떠하였는지 짐작하게 한다.[91] 역사학자 프랑코 모르만도(Franco Mormando)는 『잔 로렌초 베르니니의 전기』에 등장하는 "독창성"이 학습만으로는 습득되지 않는 미술가의 비범한 창의성을 가리킨다고 설명한 바 있다.[92] 그런데 도메니코가 쓴 전기의 내용을 보면, 독창성은 단순히 새로운 것을 만들어내는 능력이 아니라 대상의 본질을 시각화하는 능력과 밀접하게 결부되어 있음을 알 수 있다. 도메니코는 잔 로렌초의 전기에서 잔 로렌초가 제작한 드로잉과 초상 조각을 그의 독창성을 보여주는 예시로 제시한다. 도메니코에 따르면, 잔 로렌초는 인물의 겉모습을 있는 그대로 묘사하기보다 인물의 성격과 기질까지 압축적으로 보여줄 수 있는 표현을 선호하였다. 가령 잔 로렌초는 인물의 참된 본질을 표현하는 캐리커처를 그리기 위해 서슴지 않고 실물을 과장하거나 변형하였다.[93] 도메니코는 잔 로렌초의 초상 조각 또한 외관을 모방하는 수준을

---

91) 독창성이 모든 분야에서 일관된 의미를 지니지 않았다는 문제의식에서 출발해 수공업에서 독창성이 어떤 의미를 지녔는지 밝히는 연구로는 *Ingenuity in the Making: Matter and Technique in Early Modern Europe* eds. Richard J. Oosterhoff, José Ramón Marcaida, and Alexander Marr (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021)를 들 수 있다.

92) Domenico Bernini, *The Life of Gian Lorenzo Bernini: A Translation and Critical Edition, with Introduction and Commentary* trans. Franco Mormando (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011), pp. 69-74.

93) 원문은 다음과 같다. "외적인 닮음을 전혀 따르지 않은 채, 베르니니는 대상을 가장 생생한 방식으로 종이에 그렸는데, 비록 그들의 외모 중 어느 하나가 변형되거나 과장된 것처럼 보일지라도 그들은 본질적인 상태로 있는 듯 보였다. (Without taking away any of their resemblance, Bernini captured his subjects on paper in a most true-to-life fashion, just as they were in their essence, even though one feature of theirs may be notably altered and exaggerated.)" Domenico Bernini, 위의 책, p. 114.

넘어서 상대의 본질을 시각화한 결과물이었기에 마치 살아 움직이는 것처럼 생생했다고 서술하였다.[94] 이렇듯 잔 로렌초의 작품에서 나타나는 혁신적인 형태는 모두 대상의 본질을 표현하려는 노력에서 비롯된다. 잔 로렌초의 일화들은 17세기 로마에서 조각가의 독창성이 대상의 본질을 날카롭게 포착하여 전례 없는 형상으로 구현하는 능력이었다는 것을 보여준다.[95]

17세기 로마에서는 조각가들의 지적인 소양 또한 그들의 역량을 평가하는 척도로 기능했다. 조각가가 인문학과 신학에 대해 깊은 이해를 갖추고 있을 때 종교와 세속을 넘나드는 다양한 주제에서 독창성을 발휘할 수 있기 때문이다. 도메니코는 잔 로렌초가 고위 성직자, 교황청 인사, 귀족들과 어울려 다닐 정도로 인문학적, 신학적 소양이 풍부했다고 강조하였다.[96] 도메니코가 잔 로렌초의 지적인 면모를 반복해서 서술했다는 사실은 그만큼 17세기 로마에서 독창성과 더불어 지성이 조각가에게 중요한 덕목이었다는 것을 보여준다.

이탈리아 미술가들은 종종 고위 성직자, 교황청 인사, 왕족과 귀족들에게 자신의 독창적인 구상이 담긴 작품을 선물하곤 했다.[97] 가령 파르미자니노(Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino, 1503-1540)는 볼록 거울에 비친 자신의 모습을 이차원의 목판 위에 그려 교황 클레멘

---

94) 각주 93의 내용에서 알 수 있듯이 대상의 본질을 형상화하는 것은 대상을 생생하게 재현하는 것과 긴밀하게 연관되어 있었다. 생생한 조각을 만드는 것을 조각에 숨을 불어넣는 행위에 비유하는 관습은 17세기에도 이어졌다. 이에 베르니니의 독창성 또한 신이 부여한 신성한 능력으로 여겨지곤 했다. Jan Joris van Gastel, *Il Marmo Spirante Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome* (Berlin: De Gruyter Akademie Forschung, 2013), pp. 29-30. 또한 베르니니가 제작한 초상 조각이 마치 살아있는 듯 보였다는 일화들은 Frank Fehrenbach, "Bernini's Light," *Art History* 2005(28), pp. 1-7 참고.

95) 팔라비치노가 잔 로렌초와의 대화를 기록하며 남긴 글에서도 17세기에 독창성이 대상의 본질을 통찰하는 능력과 관련이 있다는 것을 알 수 있다. 팔라비치노는 자신이 한 농담에 담긴 진의를 잔 로렌초가 그의 "독창성(ingegno)"을 발휘하여 파악하였다고 서술하였다. Maarten Delbeke, "The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly," *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 70(2000), p. 182.

96) Domenico Bernini, 앞의 책, pp. 57-60.

97) 미술가의 독창성을 과시하는 것이 관건이었던 만큼 선물이 언제나 완성작일 필요는 없었다.

트 7세(Clement VII, Giulio de′ Medici, 1478-1534)에게 선물한 바 있다.[98] 17세기에 베르니니 역시 독창적이고 지적인 미술가로서의 면모를 드러내고자 유력한 인물들에게 끊임없이 선물을 보냈다. 예컨대 베르니니는 성가족을 그린 드로잉을 교황 클레멘트 9세(Clement IX, Giulio Rospigliosi, 1600-1669)에게 선물하였으며 스웨덴의 여왕 크리스티나(Kristina, 1626-1689)에게도 이례적인 모습의 예수 흉상을 선물로 바쳤다.[99] 알가르디가 교황에게 <예수의 세례>를 선물한 것 또한 이러한 관행을 따른 것으로 보인다.

소형 은제상은 알가르디가 교황에게 선물하기에 적합했다. 대형 조각상과 소조상에 비해 제작 비용이 낮아 선물용으로 부담스럽지 않았을 뿐 아니라 알가르디에게 익숙한 매체였기 때문이다. 1625년 알가르디가 로마에 당도한 이후 곧바로 로마에서 커다란 대리석 조각 내지는 대형 금속상을 도맡아 제작하기란 쉽지 않았다. 주문자들은 막대한 시간과 비용이 들어가는 대형상을 실력이 입증되지 않은 신예 조각가들에게 맡기기를 꺼렸다.[100] 그 결과 대형상 제작의 기회는 베르니니를 위시한 기성 조각가들에게 돌아가곤 했다. 큰 규모의 주문을 따내지 못한 채 고군분투하던 알가르디는 생계를 위해 귀족들이 수집한 고대 조각을 수시로 복원하거나 소형상을 제작하였다.

그런데 소형상이 알가르디에게 불가피한 선택이기만 했던 것은 아니다. 소형상은 비교적 저렴했던 만큼 성직자들과 평신도들 모두에게 실내 장식용 내지는 경당에 비치할 작은 봉헌용 상으로 인기를 끌었다.[101] 더욱이 조각가가 원형을 해치지 않는 선에서 조각을 복원해야만 했던 고대 조각과 달리, 알가르디는 소형상을 제작할 때 보수적인 제작 관습으로부

---

98) Babette Bohn, and James M. Saslow, eds., *A Companion to Renaissance and Baroque Art* (Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013), p. 194.

99) 베르니니가 교황 클레멘트 9세에게 보낸 선물에 대한 내용은 Domenico Bernini, 앞의 책, p. 409 참고. 그가 크리스티나 여왕에게 보낸 선물에 대한 내용은 Lilian H. Zirpolo, "Christina of Sweden's Patronage of Bernini: The Mirror of Truth Revealed by Time," *Woman's Art Journal* 26(2005), p. 40 참고.

100) Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-century Art & Architecture* (Upper Saddle River, N.J.: Pearson/Prentice Hall, c2008), p. 85.

101) Grabski, 앞의 글, p. 22.

터 자유로워질 수 있었다.[102] 알가르디는 <채찍질 당하는 예수>를 비롯해 여러 소형상에서 창의적이면서도 정교한 세부 묘사를 선보이며 자신의 이름과 실력을 알렸다. 소형상을 통해 쌓은 명성과 신뢰는 이후 알가르디가 커다란 상들을 주문받는 데 일조하였다.[103]

금속상을 만드는 것은 알가르디의 오랜 특기이기도 했다. 대리석이 생산되지 않는 고향 볼로냐에서 알가르디는 점토와 치장벽토를 다루는 법을 익혔다.[104] 꾸준히 소조를 훈련했던 만큼 알가르디는 조각보다 소조에 능한 조각가였다. 알가르디 작품의 특징인 우아한 형태와 섬세한 질감 표현은 대리석상보다 테라코타상이나 금속상에서 더 잘 드러나며, 그로 인해 알가르디는 대리석 조각에 능숙하지 않다는 비난을 받기도 했다.[105] 따라서 알가르디가 미술가로서의 손기술과 독창성을 발휘하기에는 소조상이 적합했을 것이다. 이는 벨로리가 동시대 알가르디에게 가했던 비난을 통해서도 알 수 있다. 벨로리는 알가르디가 로마에 이주한 후 그의 젊음과 천재성을 대리석 조각이 아니라 테라코타상과 밀랍상을 제작하는 데 낭비하고 있다며 신랄하게 비난했다.[106] 벨로리의 평가는 알가르디의 정수가 오히려 테라코타상과 밀랍상, 그리고 그것을 토대로 만든 금속상에 담겨 있다는 것을 시사한다.

알가르디가 금속 소형상을 효율적인 자기선전 수단으로 사용했다는 것은 그가 교황에게 선물한 소형 <십자고상>(**도28**)을 통해서도 알 수 있

---

102) 상의 규모가 양식에 미친 영향은 알가르디가 제작한 산파올로마조레(S. Paolo Maggiore) 성당의 제단에서도 나타난다. 알가르디는 사도 바울의 순교 장면을 대형의 대리석 조각과 소형의 청동 부조로 제작하였다. 알가르디는 소형의 청동 부조에서 인물들의 옷자락과 몸짓을 더욱 역동적으로 표현하였다. 가령 대리석 조각과 청동 부조에는 모두 사형 집행인이 등장하나 사형 집행인의 옷자락과 머리카락은 청동 부조에서 훨씬 격하게 흩날리고 있다. 이는 대리석 조각에서 인물들의 몸짓과 옷자락의 움직임이 절제되어 있는 것과 대조적이다.

103) 그라브스키는 알가르디가 소형상을 통해 자신의 실력을 입증한 것이 대형 조각상들을 제작하는 데 결정적으로 기여했다고 주장한 바 있다. Grabski, 앞의 글, p. 22.

104) Montagu, 앞의 책, vol. 1, p. 1.

105) Montagu, 위와 같음.

106) Bellori, 앞의 책, p. 303. 또한 벨로리의 말은 17세기 로마인들의 인식에서 대리석 조각이 우월하다고 인식되었음을 보여준다. 베르니니 또한 대리석 조각에서 탁월한 기량을 선보여 칭송받았다.

다. 알가르디는 <예수의 세례> 이후에 소형 <십자고상>을 만들어 교황에게 바쳤다. 소형 <십자고상>은 알가르디가 1643년에 에르콜레 알라만디니(Ercole Alamandini)의 주문을 받아 만들었던 만든 대형 <십자고상>(도52)을 작은 규모로 제작한 상이다.[107] 대형 <십자고상>이 알가르디에게 지니는 의미는 남달랐다. 알가르디가 대형 <십자고상>을 통해 명예를 얻고자 했다는 사실은 크리스토포로 세니가 알라만디니에게 보낸 편지에서 확인할 수 있다. 세니는 편지에서 알가르디가 <십자고상> 속 예수를 "한 번에, 단일한 상(tutto in una volta, in un pezzo)"으로 만들 것이라고 전했다.[108] 당시 대형 금속상을 만들 때에는 각 부분을 별도로 제작한 뒤에 붙이는 것이 일반적이었는데, 대형 금속상을 통째로 주조하는 것은 실패할 가능성이 높았기 때문이다.[109] 이는 금속의 속성을 파악하고 있어 주조공과 원활하게 협업할 수 있는 뛰어난 조각가만이 해낼 수 있는 작업이었다. 따라서 <십자고상> 속 예수를 단일한 상으로 만들겠다는 알가르디의 계획에는 고대와 동시대의 조각가들을 월등히 능가하겠다는 알가르디의 포부가 담겨 있었다. 세니가 알가르디의 작품이 "아름답고 유명한 것(una bella e famosa cosa)"이 되리라 믿었던 이유가 여기에 있다.[110] 비록 <십자고상>은 하나의 상이 아닌 세 부분을 붙인 형태로 만들어지기는 했으나 조반니 스테파노 마리니(Giovanni Stefano

---

107) 알가르디가 알라만디니를 위해 제작한 <십자고상>은 19세기 이래 소실되었다. 그러나 1651-1652년에 아고스티노 프란초네(Agostino Franzone)가 주문한 청동 <십자고상>을 토대로 알라만디니가 주문한 <십자고상>의 형태를 추론할 수 있다. 프란초네는 알가르디에게 같은 모델을 활용해 <십자고상>을 만들도록 주문하였다. 프란초네가 주문한 청동 <십자고상>은 현재 성 비토레와 카를로(SS. Vittore e Carlo) 성당에 있는 프란초네 경당에 걸려 있다. Carla Mazzarelli, "New Documents for Algardi's Alamandini 'Crucifix', 'a Beautiful and Famous Thing'," *The Burlington Magazine* 155(2013), p. 769.

108) "그는 이 상을 한 번에, 단일한 조각으로 만들고자 합니다.(lo vuole gettare tutto in una volta, in un pezzo.)" Mazzarelli, 위의 글, p. 773, Appendix 2.

109) 모델 제작, 금속상 주조, 연마와 끌질에 이르는 모든 작업이 완벽해야만 대형 금속상을 단일한 상으로 만들 수 있었다. 대형 금속상을 통째로 주조하는 것의 어려움에 대해서는 Michael Cole, "Cellini's Blood," *The Art Bulletin* 81(1999), pp. 219-221 참고.

110) "이분은 매우 훌륭해서, 예수상을 다 만들고 나면 그것은 아름답고 유명한 것이 될 것입니다.(questo M.ro è troppo bravo, quando ci rissolusca(?) del Cristo haveriano una bella e famosa cosa.)" Mazzarelli, 위의 글, p. 773, Appendix 2.

Marini)가 <십자고상>에 대해 남긴 시는 알가르디가 소정의 목표를 달성했다는 것을 보여준다. 마리니는 <십자고상>을 제작한 알가르디에 대해 리시포스(Lysippus, 390BCE-300BCE)를 굴복시킬 정도("Cedati pur Lisippo, Algardi mio")로 탁월한 조각가라고 평하였다.[111] 알가르디가 <십자고상>을 통해 명성을 떨쳤다는 것을 고려할 때, 소형 <십자고상>은 알가르디가 인노첸시오 10세에게 자신의 기량을 상기시키는 역할을 했을 것이라고 생각할 수 있다.[112]

커다란 금속상을 단일한 상으로 만들겠다고 자부할 정도로 금속에 대해 깊은 이해를 지녔으며 소조를 전문으로 했던 만큼, 알가르디에게 금속상은 그의 독창적인 구상을 선보이기에 안성맞춤이었다. 가령 알가르디는 1647년경에 제작한 대형 금속상 <악마를 물리치는 성 미카엘>**(도53)**에서 인물의 속성을 형상으로 드러내는 독창성을 뽐낸 바 있다. 알가르디는 이 작품에서 미카엘의 머리카락을 불꽃처럼 맹렬히 솟아오르는 모습으로 표현하였다.[113] 미카엘의 머리카락은 이전의 작품들에서 많이 보였던 자연스러운 금발과 차이를 보이며, 오히려 알가르디가 복원한 <헤라클레스와 히드라>에 등장하는 불과 시각적으로 유사하다**(도54, 도55)**.[114] <악마를 물리치는 성 미카엘>에서 옷자락이 휘날리는 방향을

---

111) Scipione della Staffa et al., *Poesie Dedicate alle Glorie del Sig. Alessandro Algardi Ottimo degli Scultori* (Perugia, 1643), p. 22.

112) 당시 교황청에서 근무하였던 세니는 소형 <십자고상>에 담긴 알가르디의 의도를 실현하는 데 기여했을 것이다. 세니는 <십자고상>의 제작 과정에서부터 알가르디에게 조언을 아끼지 않았을 뿐만 아니라 주문자였던 알라만디니와도 소통하였다. <십자고상> 제작에 깊이 관여하였던 만큼 세니는 교황에게 <십자고상>에 담긴 알가르디의 역량을 설명해줄 수 있었다. <십자고상>을 만들 때 세니의 역할에 대해서는 Mazzarelli, 앞의 글 참고.

113) 알가르디가 <악마를 물리치는 성 미카엘>을 1647년경에 제작했다는 것은 필리포 발디누치의 기록을 통해 추론할 수 있다. 발디누치는 도메니코 귀디(Domenico Guidi, 1625-1701)가 이 작품을 주조하였다고 서술했다. 이에 몬태규는 귀디가 1647년에 로마에 당도했다는 것을 고려할 때 <악마를 물리치는 성 미카엘>이 1647년 이후에 완성되었으리라 분석한다. 더욱이 몬태규는 <악마를 물리치는 성 미카엘>의 양식이 <예수의 세례>, <유피테르와 유노>와 유사하다는 점에서 발디누치의 서술이 신뢰할 만하다고 밝힌다. F.S. Baldinucci, B.N.F., Cod., Mag. Ⅱ, Ⅲ. Ⅱ°, f. 54; Montagu, 앞의 책, vol. 2, p. 365.

114) 아울러 알가르디가 제작한 <악마를 물리치는 성 미카엘>과 귀도 레니의 회화를 비교하면 머리를 표현하는 방식의 차이가 더욱 분명하게 드러난다.

볼 때 미카엘의 머리카락을 솟구치게 만든 것은 바람이 아니다. 대신 불꽃을 닮은 머리카락은 미카엘의 내면이 악마에 대한 분노로 불타오르고 있다는 것을 보여준다.[115] 이례적인 구성과 세부 표현을 통해 주제의 본질을 시각화하려는 시도는 <예수의 세례>에서도 나타난다.

알가르디의 <예수의 세례>에서 예수는 흐르는 듯한 옷자락으로 자신의 몸을 휘감고 있다. 작품 속 예수의 옷자락은 그의 왼쪽 팔뚝을 넘어 천사가 있는 방향으로 흘러내리는 동시에 여러 겹으로 접혀 바위를 향해 쏟아지는 모습이다. 표면이 매끄럽게 연마되어 있다는 사실 또한 예수의 옷자락이 유려하게 흐르는 모습을 시각적으로 강조한다. 이러한 예수의 옷차림은 이탈리아에서 예수의 세례를 재현하던 관습을 벗어나는 것이었다. 이탈리아 조각에서 세례에 임하는 예수는 얇은 천으로 하반신만 가린 채 나타나곤 했다(**도11, 13-15, 도22-24**).[116] 16세기까지 예수는 거의 예외 없이 반쯤 벗은 상태로 등장하였으며 이 전통은 장식적인 옷 주름이 두드러지던 17세기로도 이어졌다. 가령 17세기에 프란체스코 모키가 제작한 대형 대리석 조각(**도16**)에서 세례받는 예수는 빳빳한 질감의 천을 하반신에 두르고 있는 모습이다.[117]

알가르디가 세례받는 인물의 옷차림을 표현할 때 언제나 곡선의 흐름을 강조했던 것은 아니다. 알가르디는 <예수의 세례>를 제작한 직후인 1648년경 <성 다마수스의 분수>에 부착하기 위해 <교황 리베리오의 세례>(**도56**) 부조를 제작하였다. 부조 속 교황 리베리오(Pope Liberius, 310-366) 앞에 한 남성이 무릎을 꿇고 교황이 베풀 세례를 기다리고 있다. <교황 리베리오의 세례>에서 이 남성이 입고 있는 옷은 그 형태와

---

115) 화가 불을 통해 표출되는 것은 성경에서 하나님이 분노하여 불을 보내는 것에서도 확인된다.

116) 세례에 임할 때 옷을 벗는 것은 인간이 세례를 통해 죄를 벗는다는 것을 비유적으로 보여주었다. Véronique Dalmasso, “Integritas, Proportio, and Claritas: The Body in Tuscan Representations of Baptism, 1300-1450,” in *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, ed. Sherry C.M. Lindquist (London, [England]; New York: Routledge, 2016), p. 232.

117) 베르니니는 예수의 세례를 주제로 한 조각을 만들지 않았던 것으로 보인다. 또한 17세기에 예수의 세례를 주제로 한 소형상 중 알가르디 이전에 제작된 예는 드물다.

움직임이 <예수의 세례>에 나타난 예수의 옷차림과 확연히 다르다(**도57**). 남성의 옷은 예수의 옷과 달리 흐르는 듯한 주름도 거의 잡히지 않았을 뿐 아니라 몸에 거의 부착되어 있다. 비슷한 시기에 제작한 두 작품 사이에 나타나는 시각적 차이는 <예수의 세례> 속 흐르는 듯한 옷자락이 알가르디의 의도적인 선택이었음을 보여준다.

알가르디는 옷자락에서 자연물에 이르기까지 다양한 물질의 흐름을 표현하는 데 관심이 많았던 조각가였다. 너울거리는 옷자락은 알가르디 작품의 특징으로 꼽히는데, 이러한 표현은 알가르디가 옷자락의 물리적 흐름을 탐구한 결과물이라 할 수 있다. 가령 <비너스의 품에서 죽은 아도니스>, <무염시태>, <악마를 물리치는 성 미카엘>, <성모자상> 등에는 옷자락이 몸을 가로지르며 유려한 곡선으로 흘러내리는 모습이 나타난다.(**도58-60, 도53**) 옷자락뿐 아니라 자연물의 흐름에 대한 알가르디의 관심이 드러난 작품으로는 <사도 바울의 참수> 부조(**도61**)와 <구름 속의 성모자>(**도62**) 등을 들 수 있다. <사도 바울의 참수> 부조에서 인물들의 옷자락은 바람에 휘날리고 있으며, 마치 바람결을 연상시키는 무늬가 하늘과 땅을 채우고 있어 자연물의 흐름을 느끼게 한다. <구름 속의 성모자>에서도 굵은 곡선을 그리며 힘차게 굽이치는 성모의 옷자락과 함께, 자체적인 흐름을 형성하며 어지럽게 피어오르는 구름이 표현되어 있다. 따라서 <예수의 세례>는 물질의 흐름에 대한 알가르디의 지속적인 관심을 반영하는 작품이라고 할 수 있다. 물질의 흐름이 재현된 알가르디의 작품 중에서도 <예수의 세례>는 옷자락의 흐름과 자연물의 흐름이 서로 긴밀하게 연관되어 있다는 점에서 특징적이다. 2장에서 지적하였듯 옷자락의 흐름은 조개껍데기로부터 물이 흘러나오는 모습을 상상하도록 돕기 때문이다.

예수의 옷자락이 은으로 만들어졌다는 점에서, 힘차게 흘러내리는 옷자락은 흐르는 듯한 은의 모습을 연상시킨다. 선행연구자들은 흐르는 듯한 옷자락이 작품에 역동성과 우아함을 더한다는 점에 주목하였으나, 그러한 옷자락의 표현이 은이라는 매체와 결부될 때 어떤 의미를 지니는지에 대해서는 관심을 기울이지 않았다. 그런데 흐르는 은으로 만들어진

것 같은 예수의 옷자락이야말로 주제의 본질을 시각화하기 위한 알가르디의 독창성과 지적인 역량이 돋보이는 부분이다. 17세기 금속에 대한 인식에 비추어 볼 때, 예수의 옷자락은 세례가 일으키는 영적인 변화를 효과적으로 형상화하기 때문이다.[118]

성경에서 옷은 인물의 영적인 상태를 반영한다. 인간이 경험하는 영적인 변화는 종종 새로운 옷을 입는 것처럼 묘사되곤 했다. 예컨대 바울은 『갈라디아서』 3장 27절에서 "누구든지 그리스도와 합하기 위하여 세례를 받은 자는 그리스도로 옷 입었느니라(ἐνδύω)"라고 말하며, 『에베소서』 4장 22절에서도 에베소 교회의 신자들을 향해 "하나님을 따라 의와 진리의 거룩함으로 지으심을 받은 새 사람을 입으라(ἐνδύω)"라고 촉구한다.[119] 두 문장에서 바울은 일상에서 옷 입는다는 의미로 쓰였던 헬라어 동사 "ἐνδύω"를 활용해 신자들의 영적인 변화를 비유적으로 서술한다.[120]

예수 역시 세례를 받아 인류를 대신해 영적인 정화를 경험하였다. 신학자들은 예수의 세례와 그의 십자가 죽음을 유비하며 예수의 세례가 인류의 죄를 대신 씻는 상징적인 행위라고 설명하였다.[121] 예수의 세례가

---

118) 이후 Ⅳ장에서는 17세기 이탈리아인들이 금속을 어떻게 이해하였는지에 대해 다룬다. 이 내용은 금속의 형성 과정에서 금속이 갖게 되는 물리적인 속성에 대한 설명으로 모든 금속에 일괄 적용된다. 금과 은은 다른 금속에 비해 높은 경제적인 가치를 지녔으나 물리적인 속성의 측면에서 다른 금속들과 크게 구별되지는 않았던 것으로 보인다.

119) 바울은 세례뿐 아니라 인간의 속성이 변화하는 것을 옷을 입는 행위에 비유한다. 가령 『골로새서』 3장 12절에서는 독자에게 "긍휼과 자비와 겸손과 온유와 오래 참음을 옷 입으라"라고 촉구하고 있다.

120) William Arndt et al., *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), p. 333.

121) 예수의 세례는 육화(肉化)와 대속(代贖)의 관점에서 설명되곤 했다. 우선 알렉산드리아의 오리겐(Origen of Alexandria, c. 185-c. 253)과 같은 신학자들은 신성한 하나님의 아들인 예수가 인간의 몸으로 이 땅에 태어났기에 그 역시도 세례를 받아야 했다고 설명하였다. Origen, *Homilies on Luke 14.4*; Everett Ferguson, 앞의 책, p. 114에서 재인용. 나지안주스의 그레고리(Gregory of Nazianzus, 329-390)를 필두로 한 신학자들은 예수가 인류의 죄를 대신 씻기 위해 세례를 받았다고 해석하기도 했다. Gregory of Nazianzus, *Oration 38.16*; Everett Ferguson, 앞의 책, p. 114에서 재인용. 또한 포이티에의 힐러리(Hilary of Poitiers, 315-367)는 예수가 인간의 몸으로 세례를 받은 결과 인류를 구원하였다

수반하는 인류의 대속, 이것이 바로 알가르디가 작품으로 구현해야 하는 세례의 본질이었다. 성경에서 옷이 지니는 상징성에 주목하는 것은 세례의 본질을 시각화하기에 효과적인 전략이었다.

17세기의 학문적·종교적인 관점에서 액체 상태의 은은 정화된 물질이자 생명을 지닌 물질로 여겨졌다. 고대로부터 이어졌던 금속에 대한 연구는 16세기에 유럽 내 광산 개발이 본격화되면서 특히 왕성해졌다.[122] 16-17세기에 이탈리아뿐 아니라 유럽 전역에서 금속을 이해하는 데 중요한 토대가 되었던 것은 아리스토텔레스의 기상학 이론이었다.[123] 알가르디 또한 아리스토텔레스의 이론에 영향을 받았던 것으로 보인다. 알가르디는 장작 받침대 장식인 <유피테르와 유노>(**도63**)를 제작한 바 있다. 유피테르와 유노는 독수리와 공작 위에 각각 앉아 서로를 바라보고 있으며, 그들의 옷은 중앙의 장작불이 만들어내는 바람에 휘날리고 있다(**도64, 도65**).[124] 장작불이 바람의 근원이 된다는 발상은 아리스토텔레스의 이론을 반영한 것이다. 아리스토텔레스는 발산의 결과로 형성된 공기 중 가장 건조한 공기가 바람이 된다고 설명하였다.[125] 건조한 공기는

고 서술한 바 있다. Hilary, *On Matthew* 2.5; Everett Ferguson, 위의 책, pp. 119-120에서 재인용.

122) Andrés Vélez-Posada, "Handsteine: The Generative Powers of a Mineral Artifact," in *Ingenuity in the Making: Matter and Technique in Early Modern Europe* eds. Richard J. Oosterhoff, José Ramón Marcaida, and Alexander Marr (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021), pp. 50-62.

123) 아리스토텔레스의 기상학 이론이 유럽 전역에 미친 영향에 대해서는 Fabio Barry, "Im/material Bernini," in *Material Bernini*, eds. Evonne Levy and Carolina Mangone (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), p. 47 참고.

124) 인물들의 옷자락이 이처럼 나부끼는 모습은 알가르디 이전에 제작된 장작 받침대 장식에서 거의 나타나지 않는다. 가령 알레산드로 비토리아(Alessandro Vittoria, 1525-1608)의 모델을 토대로 만들어진 <유노와 공작>(1525-1608)에서 유노는 옷자락을 늘어뜨린 채 차분하게 서 있다. 지롤라모 캄파냐(Girolamo Campagna, 1549-1625)의 구성을 토대로 제작된 <세레스와 미네르바>(1549-1625)에서 세레스와 미네르바는 이전보다 자유로운 움직임을 보인다. 그럼에도 불구하고 그들의 옷자락은 몸이 움직이는 것에 따라 끝자락만 살짝 펄럭일 뿐이다.

125) "The exhalation of the moist, which is more extensive, is the source of rainwater, as has already been said; that of the dry is the source and nature of all winds." 영문 번역은 Daniel W. Graham, Zachary Herzog and Michael

불의 속성을 띠는 공기로, 가장 가볍기에 움직이는 바람이 된다.[126] 장작불에 달궈진 공기가 바람이 되어 신들의 옷자락을 날리는 모습으로부터 알가르디가 아리스토텔레스의 이론을 알았으리라 추정할 수 있다. 그런데 아리스토텔레스의 이론에서 열은 발산을 일으키는 대표적인 요인이다. 따라서 굳은 상태의 은이 열을 받아 흐르는 성질을 갖게 되면 그 은은 정화된 물질이라 할 수 있다.

흐르는 상태의 은이 정화된 물질이라는 생각은 아리스토텔레스의 저술 외에도 고대로부터 다양한 텍스트에 등장했다. 가령 성경의 『시편』 12편 6절에서는 "여호와의 말씀은 순결함이여 흙 도가니에 일곱 번 단련한 은 같도다"라고 말한다. 『민수기』 31장 21-23절에 나타난 "금, 은, 동, 철, 주석과 납 등 불에 견딜 만한 모든 것이 불을 지나면 깨끗해진다"라는 내용 또한 열이 금속을 정화한다는 생각을 반영한다.

마찬가지의 생각은 오비디우스(Ovid, 43 BCE-17 CE)의 책에도 나타났다. 오비디우스는 『행사력(Fasti)』 4권에서 양을 제물로 바치는 것의 기원을 설명하였다. 오비디우스에 따르면 양을 태우는 이유는 불이 양을 정화하여 제물로서 적합한 상태로 만들기 때문이다. 그런데 불이 양을 정화한다는 오비디우스의 발상은 열이 금속을 정화한다는 생각으로부터 유추해낸 것이다. "걸신들린 불이 모든 것을 제거하여 금속으로부터 찌꺼기를 녹이듯이 (불은) 양치기와 양을 정화한다"라는 내용으로부터 오비디우스 역시 열이 금속을 정화한다는 생각을 가지고 있었음을 알 수 있다.[127] 이처럼 인문학적, 종교적 관점에서 흐르는 은이 정화된 물질로 여겨졌다는 사실을 고려할 때, 알가르디는 흐르는 은으로 만들어진 듯한

Williams, "Earth, Wind, and Fire: Aristotle on Violent Storm Events, with Reconsideration of the Terms ἐκνεφίας, τυφῶν, κεραυνός, and πρηστή," *Apeiron(Clayton)* 55(2022), p. 421 참고.

126) Paul Emmons and Marco Frascari, "Making Visible the Invisible: Signs of Air in Architectural Treatises," in *Aeolian Winds and the Spirit in Renaissance Architecture: Academia Eolia Revisited*, ed. Barbara Kenda (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006), p. 94.

127) "omnia purgat edax ignis vitiumque metallis excoquit" F. A. Paley, *P. Oividii Nasonis Fastorum Libri Sex with English Notes* (London: Gilbert and Rivington, 1860), p. 191.

예수의 옷을 통해 예수가 인류를 대신하여 영적인 정화를 경험했다는 것을 표현할 수 있었다.

세례는 기독교적인 관점에서 영원한 생명을 부여하는 행위이다. 아리스토텔레스의 이론 및 연금술의 전통에서 흐르는 상태의 은은 정화된 물질인 동시에 생명을 지니는 물질로 여겨졌다. 아리스토텔레스는 『동물발생론(Generation of Animals)』에서 "물에 프네우마(pneuma: 숨)가 있고 모든 프네우마는 생명열(vital heat, 또는 생체열, 호흡열)을 지닌다"라고 말하며 물에 숨이 깃들어 있다고 서술하였다.[128] 이러한 관점에서 금속을 녹여 액체 상태로 환원시키는 것은 금속의 생명을 회복시키는 행위로 간주되었다. 아리스토텔레스의 이론은 고대로부터 금속상 주조공들의 인식에 영향을 미쳤으며 연금술의 발달과 함께 후대로 전승되었다. 가령 금속이 흐르는 상태가 되면 다시 숨을 쉰다는 생각은 고대 로마에서 금속상을 주조할 때에도 나타났는데, 본래 "숨을 내쉰다"는 의미의 라틴어 "proflare"가 "광석을 녹인다"는 의미로도 쓰인 것을 한 예로 들 수 있다.[129] 이와 유사한 생각은 16세기에 쓰인 벤베누토 첼리니(Benvenuto Cellini, 1500-1571)의 『자서전(Vita)』에도 나타난다. 첼리니는 『자서전(Vita)』에서 굳어가던 금속을 가까스로 녹인 일화를 소개하며 이 모습을 시체가 살아난 것에 비유하였다.[130] 자신이 금속을 녹여 소생시켰다는 첼리니의 발상 역시 아리스토텔레스의 이론을 토대로 한 것이다. 녹은 은이 생명을 회복한 물질로 여겨졌다는 점에서, 흐르는 은으로 만들어진 듯한 옷은 세례가 영원한 생명을 부여한다는 것을 보여주기에 적절했다.

한편 세례에서 물이 인간의 죄를 씻어내는 것은 예수의 피가 인류의

---

128) Geoffrey Lloyd, "Pneuma between Body and Soul," *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 13(2007), p. 141

129) Pliny the Elder, *Natural History*, trans. H. Rackham, 34.97; Michael Cole, "The Medici Mercury and the Breath of Bronze," in *Large Bronzes in the Renaissance*, ed. Peta Motture (Washington [D.C.]: National Gallery of Art; New Haven [Conn.]; London: Distributed by Yale University Press, c2003), p. 140

130) Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa and the Loggia dei Lanzi: Configurations of the State* (Leiden; Boston: Brill, 2015), p. 53.

죄를 사하는 것에 비견되곤 하였다.[131] 세례에 쓰인 물과 예수가 흘린 피가 대응한다는 점을 고려할 때, 16-17세기 유럽에서 광물질이 대지에 흐르는 피로 여겨졌다는 사실은 주목을 요한다. 광맥을 대지의 혈맥으로 이해하는 관점은 고대 스트라보(Strabo, 63BCE-23), 플리니우스(Pliny the Elder, 23/24-79), 아리스토텔레스 등에게서 그 뿌리를 찾을 수 있다.[132] 고대의 논의를 계승하여 16-17세기에는 이탈리아의 바노치오 비링구치오, 지롤라모 카르다노를 비롯해 유럽의 많은 자연철학자들이 광물질을 자연의 섭리에 따라 형성된 대지의 피로 보았다.[133] 여기에 자연의 섭리를 곧 신의 뜻으로 보는 기독교적인 세계관이 결합하면서 16-17세기에 광물질은 신의 은총으로 형성된 물질, 나아가 예수의 피가 작용하여 만들어진 물질로 생각되었다.[134] 광물질의 근원을 예수의 피에서 찾는 관점은 16세기에 유럽 전역에서 무수히 많이 제작되었던 한트슈타인(handstein: 은이나 철광석으로 만든 공예품)들과 1575년에 집필된 『금속에 대한 연구(Speculum Metallorum)』 등에 반영되었다.[135] 한트슈타인은 유럽의 여러 궁정에서 수집하였던 공예품으로, 많은 경우 광산

131) 이러한 생각은 『사도행전』 2장 38절과 『마태복음』 26장 28절의 내용을 토대로 한다. 『사도행전』 2장 38절에서 베드로는 참회하고 세례받는 자가 그 죄를 용서받을 것이라고 말하였으며 예수는 『마태복음』 26장 28절에서 포도주를 두고 그것이 많은 사람들의 죄를 사할 언약의 피라고 말한다.

132) Tina Asmussen, "Spirited Metals and the Oeconomy of Resources in Early Modern European Mining," *Earth Sciences History* 39(2020), p. 381.

133) 가령 이탈리아에서는 야금학자 바노치오 비링구치오, 수학자이자 과학자였던 지롤라모 카르다노를 들 수 있다. 바노치오 비링구치오(Vannoccio Biringuccio, 1480-1539)는 『불꽃놀이(Pirotechnia)』의 서문에서 "광물질들은 마치 동물의 몸속에 있는 혈관의 피처럼 스스로를 드러내거나 아니면 나무의 가지처럼 서로 다른 방향으로 뻗어나간다. (They show themselves almost like the veins of blood in the bodies of animals, or the branches of trees spread out in different directions.)"라고 기술한 바 있다. Vannoccio Biringuccio, *The Pirotechnia of Vannoccio Biringuccio: The Classic Sixteenth-Century Treatise on Metals and Metallurgy*, trans. and eds. Cyril Stanley Smith and Martha Teach Gnudi (New York: Dover Publications, Inc., 1990), p. 13.

134) 전근대 시기에 학자들이 광물을 이해하였던 방식은 신학적인 태도와 긴밀히 연관되어 있었다. 그 내용은 Tina Asmussen, 위의 글, pp. 371-388 참고.

135) Pamela H. Smith, *From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2022), pp. 56-57.

을 연상시키는 은이나 철광석 위에 십자고상을 부착한 형태로 제작되곤 했다(도66). 한트슈타인의 구성은 광물질이 예수의 피에서 비롯되었다는 생각을 시각화한다. 또한 『금속에 대한 연구(Speculum Metallorum)』의 56쪽 뒷면 삽화에는 예수의 피가 여러 행성에 작용하여 행성에 대응하는 광물질들을 만들어내는 모습이 확인된다(도67).[136] 예수의 십자가 죽음과 광물질의 형성 사이의 관련성은 같은 책 16쪽 앞면에 그려진 삽화에 더욱 분명히 드러난다(도68). 이와 같이 16-17세기에 광물질이 대지에 흐르는 피 내지는 예수의 피에서 비롯된 물질로 여겨졌다면, 알가르디는 흐르는 은을 상기시키는 옷자락을 통해 예수의 피와 세례 사이의 연관성까지 표현할 수 있었다.

독특한 옷자락을 통해 주제의 본질을 시각화했다는 점에서 <예수의 세례>는 알가르디의 독창성, 그리고 인문학과 신학을 아우르는 지적인 소양을 드러낸다. 조각가로서의 독창성과 지성이 응축된 구상을 그가 능숙하게 다루었던 매체에 담아낸 것이 바로 알가르디의 <예수의 세례>이다. 알가르디는 미술에 대해 높은 식견을 지녔던 교황 인노첸시오 10세가 자신의 탁월한 소조 실력은 물론 조각가로서의 독창성과 지적인 면모를 알아보리라 기대했을 것이다.[137] <예수의 세례>는 그러한 기대를 품

---

136) Smith, 앞과 같음.

137) 수잔 러셀은 인노첸시오 10세가 팜필리 가문의 도서관에서 심미안을 길렀을 것이라고 주장하였다. 인노첸시오 10세는 성직을 역임하던 초창기부터 문학, 역사, 종교, 언어, 미술 서적들이 가득한 팜필리 가문의 도서관에 빈번하게 출입하였다고 알려져 있다. 그는 조르조 바자리(Giorgio Vasari, 1511-1574)와 조반니 발리오네(Giovanni Baglione, 1566-1643)가 각각 집필한 미술가들의 전기, 자코모 바로치 다 비뇰라(Giacomo Barozzi da Vignola, 1507-1573)와 세바스티아노 세를리오(Sebastiano Serlio, 1475-c. 1554)의 이론서 등을 언제든 열람할 수 있었다. Susan Russell, "A Taste for Landscape: Innocent X and Palazzo Pamphilj in Piazza Navona," in *Art and Identity in Early Modern Rome*, eds. Jill Burke and Michael Bury (Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, c2008), p. 156.

인노첸시오 10세의 심미안은 그가 아고스티노 타시(Agostino Tassi, 1578-1644)를 등용한 것에서도 드러난다. 타시에 대한 세간의 평가가 부정적이었음에도 불구하고 인노첸시오 10세는 순전히 그의 예술적 재능을 높이 평가하여 그를 고용했다. 이러한 사례는 인노첸시오 10세가 동시대인들의 평가보다도 미술가의 역량을 중요하게 생각했을 뿐 아니라 그 능력을 알아보는 안목을 지녔다는 것을 보여준다. 일화의 구체적인 내용은 다음과 같다. "(…) 그럼에도 불구하고 그는 미술

고 알가르디가 내민 출사표와 같은 작품이다.

에 대한 진솔함이 있었다. 인노첸시오 10세는 그가 그 자신보다도 그들 모두에 의해 속았다고 말했다. 이는 궁정인들을 모두 놀라게 하였다. 그러나 교황은 "우리가 이 직업을 가진 사람에 대해 나쁜 생각을 품었으나, 실제 일을 시켰을 때, 그들이 명예로운 사람이고 뛰어난 사람인 경우가 많았다. 불운한 아고스티노에 대해서도 항상 (그러한 생각을) 품었으나, 모든 경험에서 성공적인 것이 있으니, 그에 대해서 그렇게 생각하도록 속지 않을 것이다. (Ad onta di cio avea una certa onesta nell'arte. Innocenzo dicea che da tutte era stato ingannato meno che da lui. Di che stupirono i cortigiani. Ma il papa aggiunse: 《abbiamo tenuto sempre in cattivo concetto molti di questa professione, ma con averli praticati, ci sono riusciti onorati e di buone qualita, ed avendo sempre tenuto per uno sciagurato Agostino, ci e sempre in ogni esperienza riuscito tale, e cosi non ci siamo ingannati ne pensar di lui.)" Ignazio Ciampi, *Innocenzo X Pamfili e la sua corte, Storia di Roma dal 1644 al 1655 da Nuovi Documenti* (Roma, 1878), p. 285, n. 1; Russell, 앞의 책, p. 158.

Ⅴ. 결론

알가르디의 <예수의 세례>는 미술가로서 결정적인 기회가 찾아왔을 때 알가르디가 교황에게 내민 야심작이다. 베르니니를 총애하던 우르반 8세가 선종하고 새로운 교황으로 인노첸시오 10세가 등극하면서 상황은 알가르디에게 유리하게 돌아갔다. 인노첸시오 10세가 선대 교황의 절대적인 신임을 받았던 베르니니를 견제했기에 베르니니의 위상은 흔들리는 듯 보였다. 반면 이 시점에 알가르디는 로마 안팎에서 베르니니와 어깨를 나란히 하는 뛰어난 조각가로 부상하고 있었다. 더욱이 인노첸시오 10세가 이끄는 교황청에는 볼로냐 출신인 알가르디를 물심양면으로 도와줄 수 있는 인사들이 대거 포진해 있었다. 이 무렵 베르니니의 뒤를 이어 교황의 후원을 받을 조각가가 있다면 그 유력한 후보는 알가르디였다. 이때 알가르디가 교황 앞에 내놓은 야심작이 바로 <예수의 세례>였다.

<예수의 세례>에는 인노첸시오 10세의 정치적 관심사를 반영해 그의 환심을 얻으려는 욕구와 조각가로서의 역량을 과시해 교황에게 인정받으려는 욕구가 공존한다. 각각의 욕구를 대변하는 것이 <예수의 세례>에 등장하는 두 가지 물질의 흐름이다. 첫째로 작품에 나타난 물의 흐름은 <예수의 세례>가 지니는 시각화된 헌사로서의 성격을 대변한다. 알가르디는 흘러넘치는 옷자락을 활용해 감상자가 세례 요한이 붓는 물의 흐름을 상상하도록 유도하였다. 옷자락을 들고 있는 천사로 인해 감상자는 물이 역동적인 움직임을 보이며 떨어지는 모습을 머릿속에 그리게 된다. <예수의 세례>에서처럼 인위적인 장치로 물의 흐름을 바꾸는 것은 알가르디가 같은 시기 제작에 몰두해 있던 분수 조각에서 볼 법한 시각적인 효과였다. 인노첸시오 10세가 교황으로 선출되자마자 대규모 분수대를 주문했다는 점에서 <예수의 세례>에 나타난 물의 흐름은 로마의 물을 다스리는 교황에게 세례 요한의 이미지를 투사하려는 전략의 일부로 해석된다.

둘째로 예수의 옷자락이 연상시키는 은의 흐름은 알가르디가 지닌 조

각가로서의 독창성과 지성을 보여준다. 흐르는 은으로 만들어진 듯한 형태를 통해 알가르디는 흐르는 상태의 금속이 지니는 속성을 옷자락의 의미로 포섭하였다. 그 결과 알가르디는 예수의 세례라는 주제의 본질을 표현할 수 있었다. <예수의 세례>에 나타난 은의 흐름에는 주제와 매체에 대한 깊은 이해를 토대로 독창적인 형상을 만들어낼 수 있다는 알가르디의 자신감이 담겨 있다.

두 물질의 흐름을 부각하는 독창적인 구상으로 인해 <예수의 세례>는 고정된 상이 지니는 시간적 한계까지도 넘어설 수 있었다. <예수의 세례>는 세례 요한이 물을 흘려보내는 찰나를 포착한 작품처럼 보인다. 그러나 알가르디는 흐르는 물과 은의 속성을 활용해 조개껍데기로부터 쏟아진 물이 옷자락을 타고 흘러내리는 모습, 그리고 그 물이 예수를 적시며 일으키는 영적인 변화를 모두 재현하였다.[138]

알가르디의 <예수의 세례>는 미술가의 전략과 혁신이 대형 대리석 조각뿐 아니라 소형 금속상에서도 나타났다는 것을 보여준다. 알가르디가 활동했을 당시에도 매체와 크기를 기준으로 조각상과 소조상에 위계를 부여하는 관점은 존재했다. 그러한 관점에 따르면 가장 뛰어난 작품은 대형 대리석 조각이었으며 금속 소형상은 열등한 장식용 미술품에 불과했다. 알가르디 또한 대형상이 전통적인 위계에서 차지하는 위치를 알고 있었으나 로마에 갓 입성한 미술가로서 그가 기성 조각가들을 제치고 대

---

138) 연속적인 사건을 하나의 조각에 담아내려는 노력은 알가르디에게서만 나타나지 않았다. 비슷한 시도가 나타난 예로 베르니니가 제작한 <아폴로와 다프네>를 꼽을 수 있다. <아폴로와 다프네>는 베르니니가 쉬피오네 보르게제(Scipione Borghese, 1577-1633) 추기경을 위해 제작한 대형 대리석 조각이다. <아폴로와 다프네>에는 아폴로가 다프네를 잡은 결과 다프네가 월계수로 변하는 일련의 과정이 재현되어 있다. 이에 요리스 반 가스텔(Joris Van Gastel)은 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 "살아있는 현재(the living present)" 개념을 빌려와 <아폴로와 다프네>에 과거, 현재, 미래가 응축되어 있다고 설명하기도 했다. 알가르디의 <예수의 세례> 역시도 연속적인 사건을 단일한 조각에 담아냈다는 점에서 베르니니의 <아폴로와 다프네>에 필적하는 작품이라고 할 수 있다. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2002), p. 388; J. Joris van Gastel, "Bernini's Metamorphosis Sculpture Poetry and the Embodied Beholder," *Word & Image* 28(2012), p. 198.

형상들을 주문받기란 현실적으로 어려웠다. 이에 알가르디는 소형 금속상에서 자신의 독창성과 지성을 과시하는 기지를 발휘했다. 그중에서도 <예수의 세례>는 가톨릭의 수장을 자신의 후원자로 만들기 위한 알가르디의 치밀한 전략이 담겨 있는 작품이다. 알가르디의 치밀한 전략은 작품의 전례 없는 구성과 세부 표현에서 확인할 수 있다. <예수의 세례>는 매체와 크기에 대한 오랜 선입견에서 벗어나 작품의 시각적인 특징에 주목하기를 다시금 요구한다.

참 고 문 헌

〔단행본〕

Allen, Denise et al. *Italian Renaissance and Baroque Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2022.

Arndt, William et al. *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Bellori, Giovan Pietro. *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*. trans. Alice Sedgwick Wohl. New York: Cambridge University Press, 2005.

Bernardini, Maria Grazia, and Mario Lolli Ghetti, eds. *Lo Stato dell'Arte l'Arte dello Stato: Le Acquisizioni del Ministero dei Beni e delle Attivita Culturali e del Turismo. Colmare le Lacune. Ricucire la Storia*. Gangemi, 2015.

Bernini, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma: A spese di Rocco Bernabo, 1713.

Bernini, Domenico. *The Life of Gian Lorenzo Bernini: A Translation and Critical Edition, with Introduction and Commentary trans. Franco Mormando*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011.

Biringuccio, Vannoccio. *The Pirotechnia of Vannoccio Biringuccio: The Classic Sixteenth-Century Treatise on Metals and Metallurgy*. trans. and eds. Cyril Stanley Smith and Martha Teach Gnudi. New York: Dover Publications, Inc., 1990.

Bohn, Babette, and James M. Saslow, eds. *A Companion to*

Renaissance and Baroque Art. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.

Ciampi, Ignazio. *Innocenzo X Pamfili e la sua corte, Storia di Roma dal 1644 al 1655 da Nuovi Documenti*. Roma, 1878.

Corretti, Christine. *Cellini's Perseus and Medusa and the Loggia dei Lanzi: Configurations of the State*. Leiden; Boston: Brill, 2015.

Cox, Virginia. *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.

De Blainville, *Travels Through Holland, Germany, Switzerland, and Other Parts of Europe; But especially Italy*. trans. Lockman. London: 1745.

Della Staffa, Scipione et al. *Poesie Dedicate alle Glorie del Sig. Alessandro Algardi Ottimo degli Scultori*. Perugia, 1643.

Dickerson Ⅲ, C. D., Anthony Sigel, and Ian Wardropper. *Bernini Sculpting in Clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

Donovan J. trans. *The Catechism of the Council of Trent*. Baltimore: Sands & Neilson, 1833.

Evelyn, John. *Diary and Correspondence of John Evelyn, F.R.S.* vol. 1, ed. William Bray. London: Henry Colburn, 1850.

Ehrlich, Tracy L. *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ferguson, Everett. *Baptism in the Early Church: History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries*. Chicago: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2013.

Harris, Ann Sutherland. *Seventeenth-century Art & Architecture*. Upper Saddle River, N.J.: Pearson/Prentice Hall, c2008.

Hippocrates. *On Airs, Waters, and Places: The received Greek Text*

of Littre, with Latin, French and English Translations by Eminent Scholars. London: Messrs. Wyman & Sons, 1881.

Hodge, Trevor A. *Roman Aqueducts and Water Supply*. London: Duckworth, 2002.

MacDougall, Elisabeth B. "Introduction." In *Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountain*, ed. Elisabeth B. MacDougall. 3-14. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1978.

McDonnell, Kilian. *The Baptism of Jesus in the Jordan: The Trinitarian and Cosmic Order of Salvation*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1996.

Male, Emile. *L'art religieux de la fin du XVIe siecle, du XVIIe siecle et du XVIIIe siecle; etude sur l'iconographie apres le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*. A. Colin Paris, 1951.

Malvasia, Carlo Cesare. *Le Pittvre di Bologna*. Bologna, 1706.

Marino, Giambattista. *L'Adone: Poema del Cavalier Giambattista Marino*. Paris: Baudry, Libreria Europa, 1849.

Montagu, Jennifer. *Alessandro Algardi*, vol. 1. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

_____. *Alessandro Algardi*, vol. 2. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

_____. *Gold, Silver and Bronze*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1996.

_____. *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Nussdorfer, Laurie. *Civic Politics in the Rome of Urban VIII*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.

Paley, F. A. P. *Oividii Nasonis Fastorum Libri Sex with English*

Notes. London: Gilbert and Rivington, 1860.

Pallavicino, P. Sforza. *Del Bene: Libri Quattro*. Roma, 1644.

Palissy, Bernard. *Discours Admirables de la Nature des Eaux et Fontaines*. Paris, 1580.

Rhinne, Katherine Wentworth. *The Waters of Rome: Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque city*. New Haven; London: Yale University Press, c2010.

Smith, Pamela H. *From Lived Experience to the Written Word: Reconstructing Practical Knowledge in the Early Modern World*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2022.

Stevchi, Avgvstini. *De Aqua Virgine in Vrbem Reuocanda*. Lyon: Gryphivm, 1547.

Strocchia, Sharon T. *Forgotten Heale: Women and the Pursuit of Helth in Late Renaissance Iatly*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2019.

Van Gastel, Jan Joris. *Il Marmo Spirante Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung, 2013.

Von Pastor, Ludwig, Freiherr. *History of the Popes: From the Close of the Middle Ages*, vol. 17, trans. Dom Ernest Graf, O.S.B. St. Louis: Herder, 1938.

_____. *History of the Popes: From the Close of the Middle Ages*, vol. 30. trans. Dom Ernest Graf, O.S.B. St. Louis: Herder, 1938.

〔단행본(챕터)〕

Barry, Fabio. “Im/material Bernini.” In *Material Bernini*, eds. Evonne

Levy and Carolina Mangone. pp. 39-68. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

Cole, Michael. "The Medici Mercury and the Breath of Bronze." In *Large Bronzes in the Renaissance*, ed. Peta Motture. pp. 129-154. Washington [D.C.]: National Gallery of Art; New Haven [Conn.]; London: Distributed by Yale University Press, c2003.

Dalmasso, Veronique. "Integritas, Proportio, and Claritas: The Body in Tuscan Representations of Baptism, 1300-1450." In *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, ed. Sherry C.M. Lindquist. pp. 231-250. London, [England]; New York: Routledge, 2016.

Dunn, James D. G. "The Experience of Jesus at Jordan." In *Baptism in the Holy Spirit: A Re-Examination of the New Testament Teaching on the Gift of the Spirit in Relation to Pentecostalism Today*. pp. 23-37. Philadelphia: The Westminster Press, 1970.

Emmons, Paul and Marco Frascari. "Making Visible the Invisible: Signs of Air in Architectural Treatises." In *Aeolian Winds and the Spirit in Renaissance Architecture: Academia Eolia Revisited*, ed. Barbara Kenda. pp. 87-102. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.

Giorgi, Alessandro. "Introduttione di Alessandro Giorgi Alli Spiritali di Herone." In *Spiritali di Herone*, trans. Alessandro Giorgi. pp. 1-6. Urbino: Ragusi, 1592.

Hopkins, John. "The 'sacred sewer': tradition and religion in the Cloaca Maxima." In *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hyginee in the Eternal City from Antiquity to Modernity*, eds. Mark Bradley and Kenneth Stow. pp. 81-102.

Cambridge University Press, 2012.

Long, Pamela. "Repairing the Acqua Vergine: Conflict and Process." In *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome*. pp. 63-92. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

_____. "Contested Infrastructure." In *Engineering the Eternal City: Infrastructure, Topography, and the Culture of Knowledge in Late Sixteenth-Century Rome*. pp. 93-112. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

Mirka Beneš, "Landowning and the Villa in the Social Geography of the Roman Territory: The Location and Landscapes of the Villa Pamphilj, 1645-70." In *Form, Modernism, and History: Essays in Honor of Eduard F. Sekler, ed. Alexander von Hoffman*. pp. 187-209. Cambridge(Massachusettes) and London: Harvard University Graduate School of Design, 1996.

Rhinne, Katherine. "Urban ablutions: cleansing Counter-Reformation Rome." In *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hyginee in the Eternal City from Antiquity to Modernity*, eds. Mark Bradley and Kenneth Stow. pp. 182-202. Cambridge University Press, 2012.

Rowland, Ingrid. "Vergil and the Pamphili Family in Piazza Navona." In *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, eds. Joseph Farrell and Michael C. J. Putnam. pp. 251-269. Oxford, UK: Wiley & Blackwell, 2010.

Russell, Susan. "A Taste for Landscape: Innocent X and Palazzo Pamphilj in Piazza Navona." In *Art and Identity in Early Modern Rome*, eds. Jill Burke and Michael Bury. pp. 155-170. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, c2008.

Velez-Posada, Andres. "Handsteine: The Generative Powers of a

Mineral Artifact." In *Ingenuity in the Making: Matter and Technique in Early Modern Europe*, eds. Richard J. Oosterhoff, Jose Ramon Marcaida, and Alexander Marr. pp. 50-62. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021.

〔논문〕

정은진, 「성찬으로서의 세례: 조반니 벨리니의 <그리스도의 세례>」, 『미술사와 시각문화』 10 (2011), pp. 52-73.

Asmussen, Tina. "Spirited Metals and the Oeconomy of Resources in Early Modern European Mining." *Earth Sciences History* 39(2020), pp. 371-388.

Averett, Matthew Knox. "'Redditus orbis erat': The Political Rhetoric of Bernini's Fountains in Piazza Barberini." *The Sixteenth Century Journal* 45 (2014), pp. 3-24.

Bariviera, Chiara and Pamela O. Long. "An English Translation of Agostino Steuco's De Aqua Virgine in Urbem Revocanda (Lyon: Gryphius, 1547)." *The Waters of Rome* 5(2015), pp. 1-17.

Christian, Mary. "Bernini's 'Danube' and Pamphili Politics," *The Burlington Magazine* 128(1986), pp. 352+354-355.

Cole, Michael. "Cellini's Blood." *The Art Bulletin* 81(1999), pp. 215-235.

Delbeke, Maarten. "The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly." *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 70(2000), pp. 179-223.

Eichholz, D. E. "Aristotle's Theory of the Formation of Metals and Minerals." *The Classical Quarterly* 43(1949), pp. 141-146.

Fehrenbach, Frank. "Bernini's Light." *Art History* 2005(28), pp. 1-42.

Grabski, Józef. “The Corsini “Flagellation” Group by Alessandro Algardi.” *Artibus et Historiae* 8(1987), pp. 9-23.

Graham, Daniel W., Zachary Herzog and Michael Williams, “Earth, Wind, and Fire: Aristotle on Violent Storm Events, with Reconsideration of the Terms ἐκνεφίας, τυφῶν, κεραυνός, and πρηστήρ.” *Apeiron(Clayton)* 55(2022), pp. 417-442.

Leone, Stephanie C. “Cardinal Pamphilj Builds a Palace: Self-Representation and Familial Ambition in Seventeenth-Century Rome.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 63(2004), pp. 440-471.

_____. “Innocent X Pamphilj’s Architectural Network in Rome.” *Renaissance Quarterly* 73(2020), pp. 897-952.

Lloyd, Geoffrey. “Pneuma between Body and Soul.” *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 13(2007), pp. 135-146.

Mazzarelli, Carla. “New Documents for Algardi’s Alamandini ‘Crucifix’, ‘a Beautiful and Famous Thing’.” *The Burlington Magazine* 155(2013), pp. 769-773.

Montagu, Jennifer. “Le Bapteme du Christ d’Alessandro Algardi,” *Revue de l'Art* 15(1972), pp. 64-78.

_____. “Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome.” *Studies in the History of Art* 70(2009), pp. 278-289.

Ostrow, Steven F. “The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's Moses,” *The Art Bulletin* 88(2006), pp. 267-291.

Raggio, Olga. “Alessandro Algardi e Gli Stucchi di Villa Pamphili.” *Paragone* 251(1971), pp. 3-38.

Rhinne, Katherine. “Trickle Down: Water in Late Sixteenth- and Seventeenth-Century Rome.” *Memoirs of the American Academy in Rome* 66(2021), pp. 151-183.

San Juan, Rose Marie. “The Transformation of the Rio de la Plata and Bernini’s Fountain of the Four Rivers in Rome,” *Representations* 118(2012), pp. 72-102.

Tchikine, Anatole. “Giochi d’Acqua: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy.” *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 30(2010), pp. 57-76.

Underwood, Paul A. “The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels.” *Dumbarton Oaks Papers* 5(1950), pp. 41-138.

Van Gastel, J. Joris. “Bernini’s Metamorphosis Sculpture Poetry and the Embodied Beholder.” *Word & Image* 28(2012), pp. 193-205.

Vitzthum, Walter. “Disegni di Alessandro Algardi.” *Bolletino d’Arte* 48(1963), pp. 75-98.

Wittkower, Rudolf. “Eine Bronzegruppe des Melchiore Cafa.” *Zeitschrift fur bildende Kunst* 26(1928-1929), pp. 227-231.

Zirpolo, Lilian H. “Christina of Sweden’s Patronage of Bernini: The Mirror of Truth Revealed by Time.” *Woman’s Art Journal* 26(2005), pp. 38-43.

도 판 목 록

도1 알레산드로알가르디, <예수의 세례>, 1646년경, 청동, 62.5 x 46.8 x 33.4 cm , 클리블랜드미술관(Cleveland Museum of Art)
도2 알가르디의소조상을 가지고 제작, <예수의 세례>, 17세기 후반, 청동, 44.5 x 26 x 45.7cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)
도3 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 1646년 초 소조상을 토대로 제작, 청동, 43.5 x 44 x 25.5cm, 로스앤젤레스카운티박물관(LACMA)
도4 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 테라코타, 높이 48.7cm, 바티칸도서관
도5 알레산드로 알가르디의 작품을 토대로 제작, <예수의 세례>, 17세기 후반, 대리석 받침 위에 청동, 45.72 x 40.64 x 27.31cm, 넬슨앳킨스미술관(Nelson-Atkins Museum of Art)
도6 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 1610-1654, 청동, 45 x 41 x 23cm, 덴마크국립미술관
도7 알레산드로 알가르디 제작으로 추정, <예수의 세례>, 1644-1654, 청동, 높이 45.5cm, 코르시니바르베리니국립미술관
도8 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 드로잉, 피렌체 우피치미술관(Galleria degli Uffizi)
도9 조반니 바티스타 팔다, <비너스의동굴>, 1691년 이후, 인그레이빙, 29 x 51.4cm, 조반니자코모드로시(G. G. de Rossi)가 출판한『로마의 팔라쪼들과정원들에 있는 분수들』 중 26번 판화
도10 <바다호랑이 분수>, 17세기 중엽으로 추정, 인그레이빙, 21.8x 16.8cm, 조반니자코모드로시의 『티볼리와프라스카티에서새롭게 볼 수 있는 분수들』중 12번 판화
도11 로렌조 기베르티, <세례대>, 1427년경, 도금된 청동, 79 x 79cm, 시에나 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Siena)
도12 안드레아 피사노, <예수의 세례>, 1329-1336, 청동, 43 x 50cm, 피

렌체 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Florence)
도13 안드레아 산소비노, <예수의 세례>, 1502년경, 대리석, 높이 282cm, 피렌체 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Florence)
도15 파올로 베로네제, <예수의 세례>, 1580년경, 캔버스에 유화, 196 x 133cm, 피렌체 우피치미술관(Le Gallerie degli Uffizi, Firenze)
도15 야코포 틴토레토, <예수의 세례>, 1578/1580, 캔버스에 유화, 538 x 465cm, 베네치아 스쿠올라그란데디산로코(Scuola Grande di San Rocco, Venezia)
도16 프란체스코 모키, <예수의 세례>, 1634년경, 대리석, 높이 315cm, 로마 피렌체인들의산조반니성당(The Basilica of San Giovanni dei Fiorentini, Roma)
도17 클리블랜드미술관 소장본의 세부
도18 메트로폴리탄미술관 소장본의 세부
도19 로스앤젤레스카운티미술관 소장본의 세부
도20 넬슨앳킨스미술관 소장본의 세부
도21 조토, <예수의 세례>, 1304-1306년, 프레스코화, 185 x 200cm,파두아스크로베니경당(Scrovegni Chapel, Padua)
도22 안드레아 델 베로키오와 레오나르도 다 빈치, <예수의 세례>, 1472-1475, 패널에유채, 177 × 151cm, 우피치미술관(Uffizi Gallery)
도23 피에트로 페루지노, <예수의 세례>, 1482년경, 프레스코화, 335 x 540cm, 로마 시스티나경당(Sistine Chapel, Rome)
도24 치마 다 코넬리아노, <예수의 세례>, 1492, 패널에 유채, 350 × 210cm, 베네체아브라고라의 산조반니성당(Chiesa di San Giovanni in Bragora, Venice)
도25 조반니 바티스타 포지니, <예수의세례>, 1723, 청동, 37.5 x 27.5 x 23.5cm, 우피치미술관(Uffizi Gallery)
도26 팜필리 가문의 연도별 빌라팜필리 토지 매입
도27 시몬 펠리체가 그리고 조반니 자코모 드 로시가 출판, <벨레스피로 카지노의 측면 모습>, 1677 이후, 에칭, 23.3 x 42.4cm, 메트로폴리탄미

술관(The Metropolitan Museum of Art)
도28 알레산드로알가르디, <십자고상>, 1641-1651, 흑색으로 물들인 청동과 배나무, 전체: 188.9 x 75.6cm; 예수: 77.5 x 59.2cm, 시카고아트인스티튜트(Art Institute of Chicago)
도29 알레산드로 알가르디, <성 다마수스의 분수>, 1646-1647, 돌과 대리석, 교황청 사도궁 다마소안뜰(Vatican, Cortile S. Damaso)
도30 주세페 바시, <산피에트로광장>의 세부, 1752, 빈센트 부오나노콜렉션(Vincent Buonanno Collection), 『고대와 동시대 로마의 위대함에 대하여 2권(Delle Magnificenzedi Roma antica e moderna, librosecondo)』 중 27번 판화
도31 조반니 바티스타 팔다, <베르니니가 제작한, 트리니타데이몬티광장의 분수>, 1691년 이후, 에칭, 21.3 x 28.9cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art), 『광장과 공공장소에 있는 로마의 분수들』 중 15번 판화
도32 조반니 바티스타 팔다, <빌라알도브란디니에있는 인공폭포>, 1665-1691, 에칭, 21.3 x 28.8cm, 조반니 자코모 드 로시가 출판한 『프라스카티에있는 빌라들의 분수들』 2권 중 8번 판화
도33 조반니 바티스타 팔다, <빌라알도브란디니에있는 바람의 방>, 1691년 이후, 에칭, 31.8 x 23.5cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art), 『광장과 공공장소에 있는 로마의 분수들』2권 중 7번 판화
도34 알레산드로 알가르디, <테베레강의 분수 드로잉>, 흑연 위에 펜과 갈색 잉크, 25.3 x 18.2cm, 베네치아 아카데미아(Venice, Academia)
도35 도27의 세부. 중앙에 <바다호랑이 분수>가 위치
도36 알레산드로 알가르디, <아쿠아베르지네 분수를 위한 구상>, 종이 위에 흑연, 펜, 검은 잉크, 26.9 x 9.10cm, 스코틀랜드국립현대미술관(Scottish National Gallery of Modern Art)
도37 귀도 레니, <예수의 세례>, 1622/1623, 캔버스에 유채, 263.5 x 186.5cm, 비엔나미술사박물관(KunsthistorischesMuseum, Vienna)

도38 클리블랜드미술관 소장본의 세부
도39 귀도 레니 작품의 세부
도40 클리블랜드미술관 소장본의 세부
도41 클리블랜드미술관 소장본의 세부
도42 <콰트로피우미분수>의 오벨리스크 받침대
도43 잔 로렌초 베르니니, <벌들의 분수>, 1644, 대리석, 로마 바르베리니광장(Piazza Barberini, Rome)
도44 <콰트로피우미분수> 꼭대기에 있는 비둘기
도45 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 다뉴브강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관
도46 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 나일강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관
도47 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 갠지스강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관
도48 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 플라타강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관
도49 조반니 파올로 파니니, <홍수가 난 나보나광장>, 1756, 캔버스에 유채, 95.5 x 136cm, 스위스국립박물관(Niedersachsisches Landesmuseum Hannover)
도50 레오나르도 소르마니와 프레스페로 브레시아노, <모세>, 1587-1588, 대리석, 로마 퀴리날레 구역(Quirinale District, Rome)
도51 피에트로 다 코르토나, <비너스의 전차>, 1622, 캔버스에 템페라화, 1060 x 2380cm, 카피톨리니미술관(MuseiCapitolini)
도52 알레산드로 알가르디, <십자고상>, 청동, 제노아, 산비토레카를로성당(Genoa, SS. Vittore e Carlo)
도53 알레산드로 알가르디, <악마를 물리치는 성 미카엘>, 1647년경, 청동, 높이 74cm, 볼로냐시립박물관(Museo Civico, Bologna)
도54 알가르디가 복원한 <헤라클레스와 히드라>, 대리석, 높이 200cm, 로마카피톨리니미술관(Musei Capitolini, Rome)

도55 <악마를 물리치는 성 미카엘>의 세부
도56 알레산드로 알가르디, <교황 리베리오의 세례>, 1648년경, 테라코타, 90 x 57cm, 미네소타 미네아폴리스미술관(The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota, USA)
도57 <교황 리베리오의 세례>의 세부
도58 알레산드로 알가르디, <비너스의 품에서 죽은 아도니스>, 청동에 갈색 파티나, 높이 48cm, 파리 조르주 드 라스틱후작 콜렉션(Paris Collection the Marquis Georges de Lastic)
도59 알레산드로 알가르디, <무염시태>, 도금된 청동, 받침대를 제외한 높이 36.8cm, 런던 마티에센갤러리(Matthiesen Fine Art Ltd., London)
도60 알레산드로 알가르디, <성모자상>, 청동에 흑색 파티나, 상의 높이 48.3cm, 노퍽 크라이슬라박물관(Chrysler Museum, Norfolk)
도61 알레산드로 알가르디, <사도 바울의 순교>, 17세기 후반, 청동 부조, 지름 45.7cm, 런던 빅토리아앤알버트미술관(Victoria and Albert Museum, London)
도62 알레산드로 알가르디, <구름 속의 성모자>, 청동에 흑색 바니시, 지름 55cm, 함부르크미술공예박물관(Museum fur Kunst und Gewerbe Hamburg)
도63 알가르디의 모델로 후대에 제작, <유피테르와 유노 장작 받침대 장식>, 17세기 후반, 청동, 높이 115.6cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)
도64 도63의 세부
도65 도63의 세부
도66 카스파르 울리히, <한트슈타인>, 16세기 후반, 은, 에나멜, 유리, 금등, 30 x 14 x 11cm, 빈미술사박물관(Kunsthistorisches Museum Vienna)
도67 『금속에 대한 연구(Speculum metallorum)(1575), fol. 56v.
도68 『금속에 대한 연구(Speculum metallorum)(1575), fol. 16r.

도 판

도1 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 1646년경, 청동, 62.5 x 46.8 x 33.4cm , 클리블랜드미술관(Cleveland Museum of Art)

도2 알가르디의 소조상을 가지고 제작, <예수의 세례>, 17세기 후반, 청동, 44.5 x 26 x 45.7cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)

도3 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 1646년 초 소조상을 토대로 제작, 청동, 43.5 x 44 x 25.5cm, 로스앤젤레스카운티박물관(LACMA)

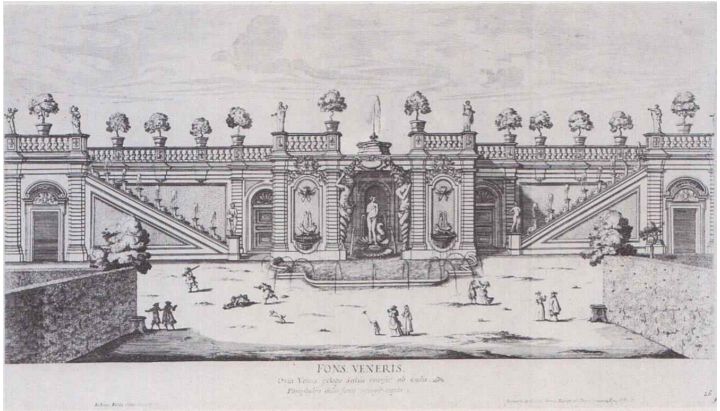
도4 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 테라코타, 높이 48.7cm, 바티칸도서관

도5 알레산드로 알가르디의 작품을 토대로 제작, <예수의 세례>, 17세기 후반, 대리석 받침 위에 청동, 45.72 x 40.64 x 27.31cm, 넬슨앳킨스미술관(Nelson-Atkins Museum of Art)

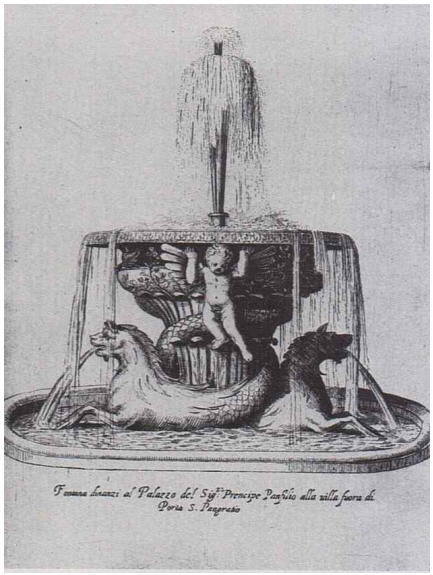
도6 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 1610-1654, 청동, 45 x 41 x 23cm, 덴마크국립미술관

도7 알레산드로 알가르디 제작으로 추정, <예수의 세례>, 1644-1654, 청동, 높이 45.5cm, 코르시니바르베리니국립미술관

도8 알레산드로 알가르디, <예수의 세례>, 드로잉, 피렌체 우피치미술관 (Galleria degli Uffizi)



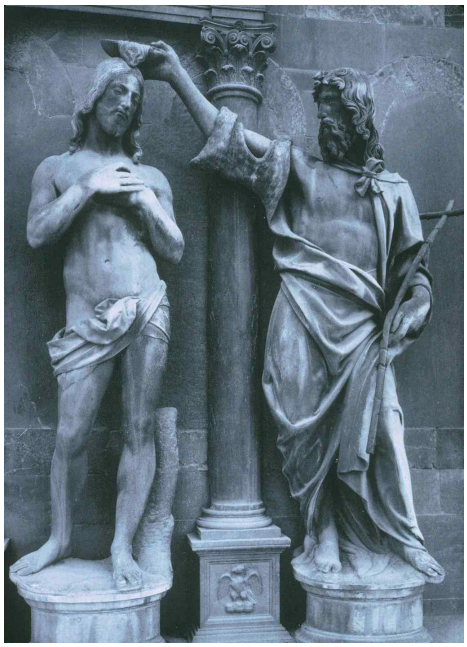
도9 조반니 바티스타 팔다, <비너스의 동굴>, 1691년 이후, 인그레이빙, 29 x 51.4cm, 조반니 자코모 드 로시(G. G. de Rossi)가 출판한『로마의 팔라쪼들과 정원들에 있는 분수들』 중 26번 이미지.



도10 <바다호랑이 분수>, 17세기 중엽으로 추정, 인그레이빙, 21.8x 16.8cm, 조반니 자코모 드 로시의『티볼리와프라스카티에서 새롭게 볼 수 있는 분수들』중 12번째 이미지

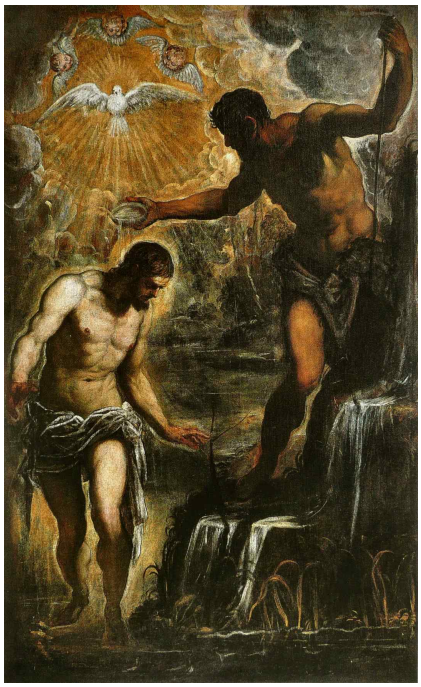
도11 로렌조 기베르티, <세례대>, 1427년경, 도금된 청동, 79 x 79cm, 시에나 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Siena)

도12 안드레아 피사노, <예수의 세례>, 1329-1336, 청동, 43 x 50cm, 피렌체 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Florence)



도13 안드레아 산소비노, <예수의 세례>, 1502년경, 대리석, 높이 282cm, 피렌체 산조반니세례당(Baptistery of San Giovanni, Florence)

도14 파올로 베로네제, <예수의 세례>, 1580년경, 캔버스에 유화, 196 x 133cm, 피렌체 우피치미술관(Le Gallerie degli Uffizi, Firenze)



도15 야코포 틴토레토, <예수의 세례>, 1578/80, 캔버스에 유화, 538 x 465cm, 베네치아 스쿠올라 그란데디산로코(Scuola Grande di San Rocco, Venezia)

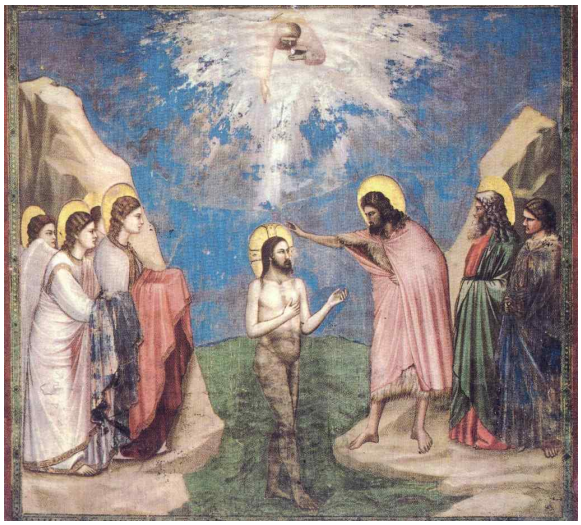
도16 프란체스코 모키, <예수의 세례>, 1634년경, 대리석, 높이 315cm, 로마 피렌체인들의 산조반니성당(The Basilica of San Giovanni dei Fiorentini, Roma)

도17 클리블랜드미술관 소장본의 세부

도18 메트로폴리탄미술관 소장본의 세부

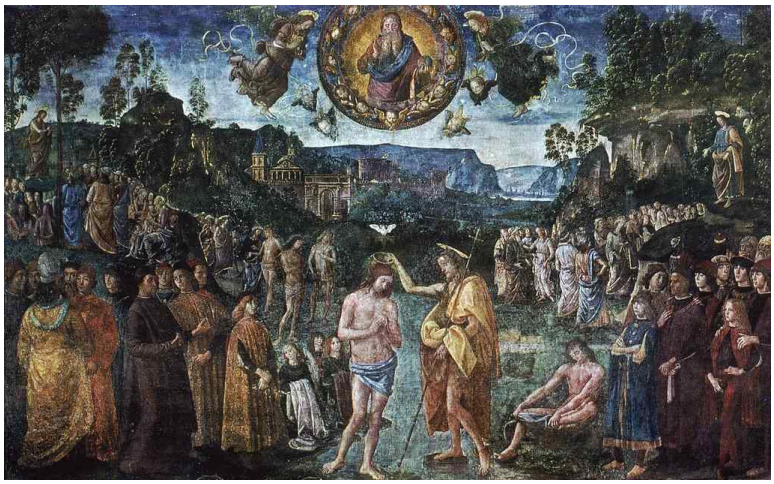
도19 로스앤젤레스카운티미술관 소장본의 세부

도20 넬슨앳킨스미술관 소장본의 세부



도21 조토, <예수의 세례>, 1304-1306년, 프레스코화, 185 x 200cm, 파두아스크로베니경당 (Scrovegni Chapel, Padua)

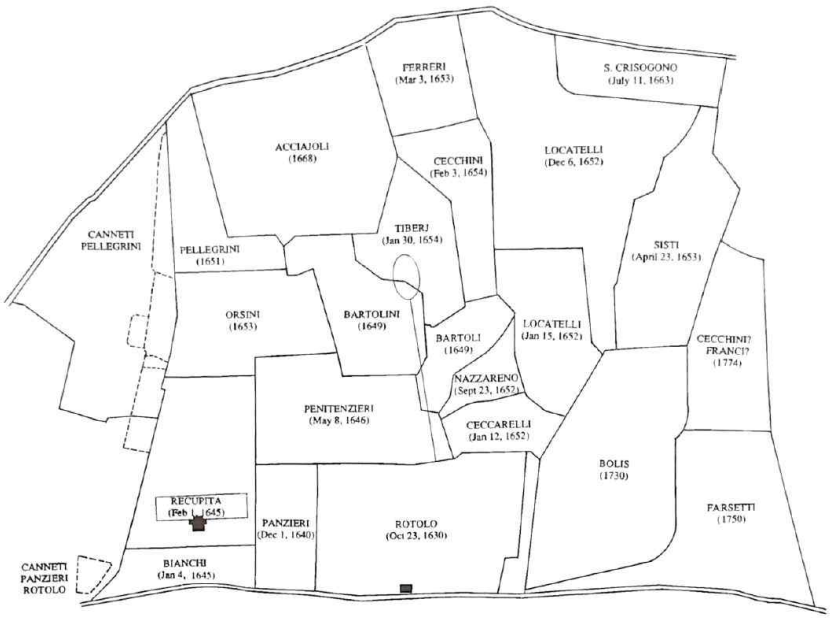
도22 안드레아 델 베로키오와 레오나르도 다 빈치, <예수의 세례>, 1472-1475, 패널에 유채, 177 × 151cm, 우피치미술관 (Uffizi Gallery)



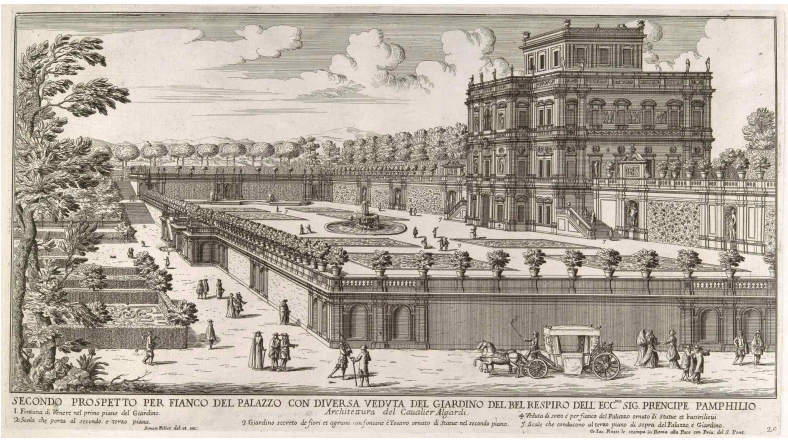
도23 피에트로 페루지노, <예수의 세례>, 1482년경, 프레스코화, 335 x 540cm, 로마 시스티나경당(Sistine Chapel, Rome)

도24 치마 다 코넬리아노, <예수의 세례>, 1492, 패널에 유채, 350 × 210cm, 베네체아 브라고라의 산조반니성당(Chiesa di San Giovanni in Bragora, Venice)

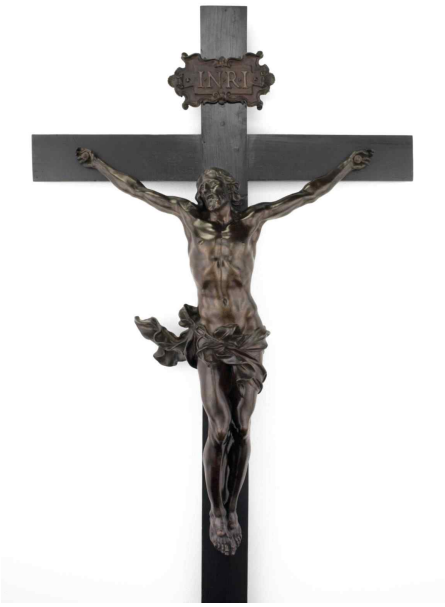
도25 조반니 바티스타 포지니, <예수의세례>, 1723, 청동, 37.5 x 27.5 x 23.5cm, 우피치미술관(Uffizi Gallery)



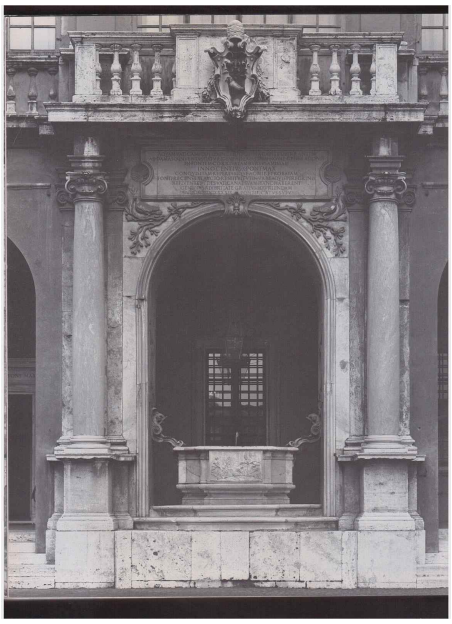
도26 팜필리 가문의 연도별 빌라팜필리 토지 매입



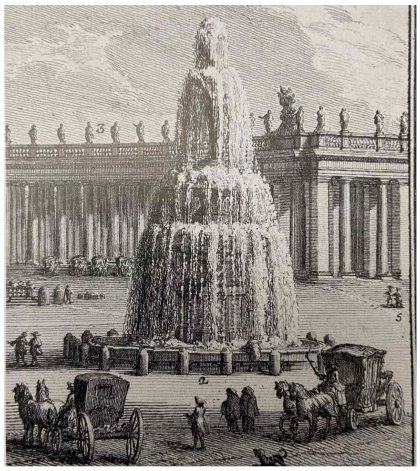
도27 시몬 펠리체가 그리고 조반니 자코모 드 로시가 출판, <벨레스피로 카지노의 측면 모습>, 1677 이후, 에칭, 23.3 x 42.4cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)



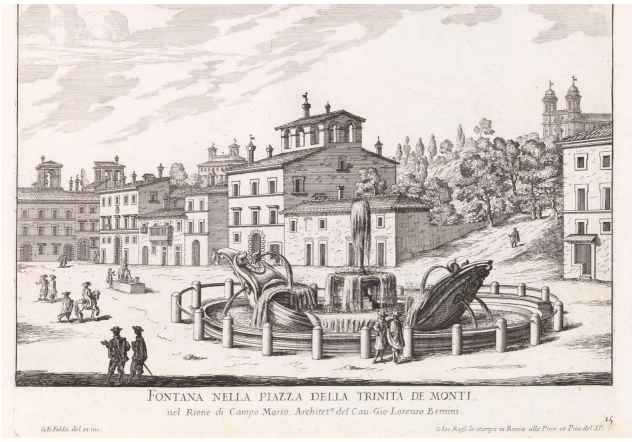
도28 알레산드로알가르디, <십자고상>, 1641-1651, 흑색으로 물들인 청동과 배나무, 전체: 188.9 x 75.6cm; 예수: 77.5 x 59.2cm, 시카고아트인스티튜트(Art Institute of Chicago)



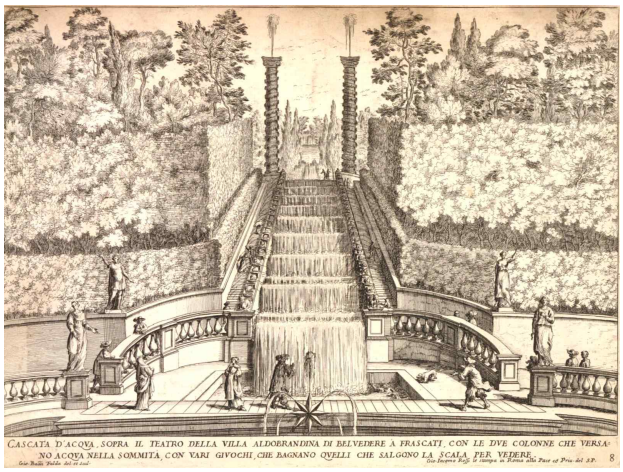
도29 알레산드로 알가르디, <성 다마수스의 분수>, 1646-1647, 돌과 대리석, 교황청 사도궁 다마소안뜰(Vatican, Cortile S. Damaso)



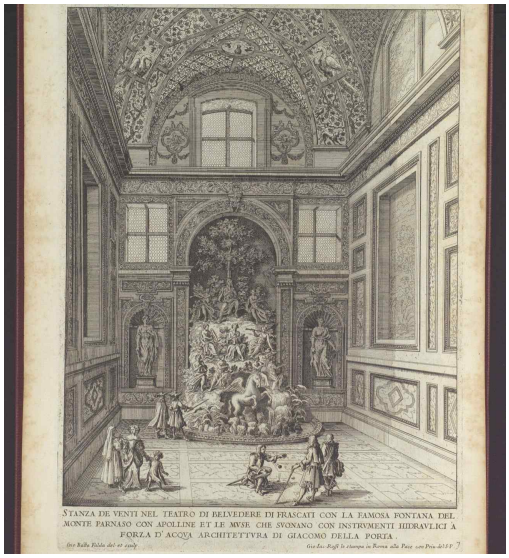
도30 주세페 바시, <산피에트로 광장>의 세부, 1752, 빈센트 부오나노콜렉션(Vincent Buonanno Collection), 『고대와 동시대 로마의 위대함에 대하여 2권(Delle Magnificenzedi Roma antica e moderna, librosecondo)』 중 27번 이미지.



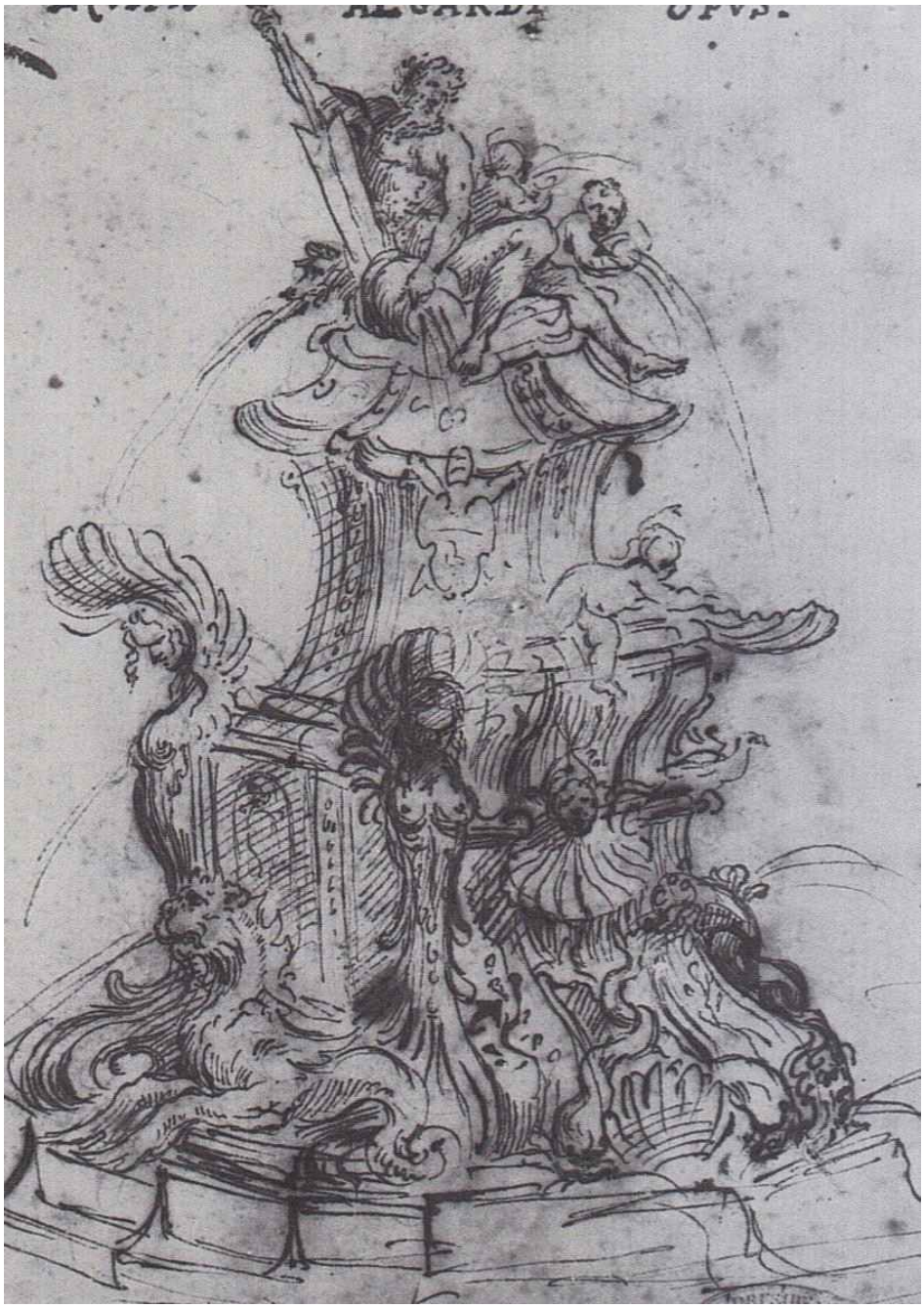
도31 조반니 바티스타 팔다, <베르니니가 제작한, 트리니타데이몬티광장의 분수>, 1691년 이후, 에칭, 21.3 x 28.9cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art), 『광장과 공공장소에 있는 로마의 분수들』 중 15번 이미지.



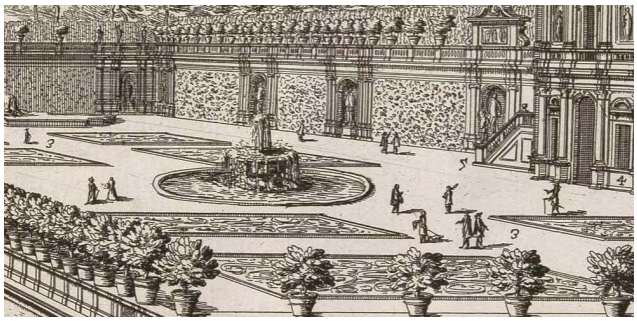
도32 조반니 바티스타 팔다, <빌라알도브란디니에 있는 인공폭포>, 1665-1691, 에칭, 21.3 x 28.8cm, 조반니 자코모 드 로시가 출판한 『프라스카티에 있는 빌라들의 분수들』 2권 중 8번 이미지.



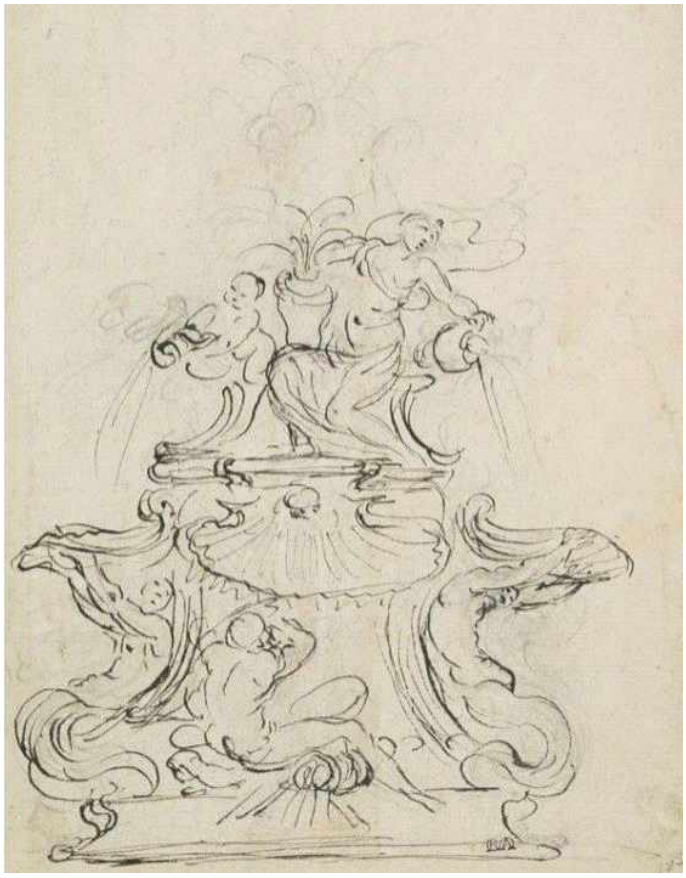
도33 조반니 바티스타 팔다, <빌라알도브란디니에있는 바람의 방>, 1691년 이후, 에칭, 31.8 x 23.5cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art), 『광장과 공공장소에 있는 로마의 분수들』2권 중 7번 이미지.



도34 알레산드로 알가르디, <테베레강의 분수 드로잉>, 흑연 위에 펜과 갈색 잉크, 25.3 x 18.2cm, 베네치아 아카데미아(Venice, Academia)



도35 도27의 세부. 중앙에 <바다호랑이 분수>가 위치

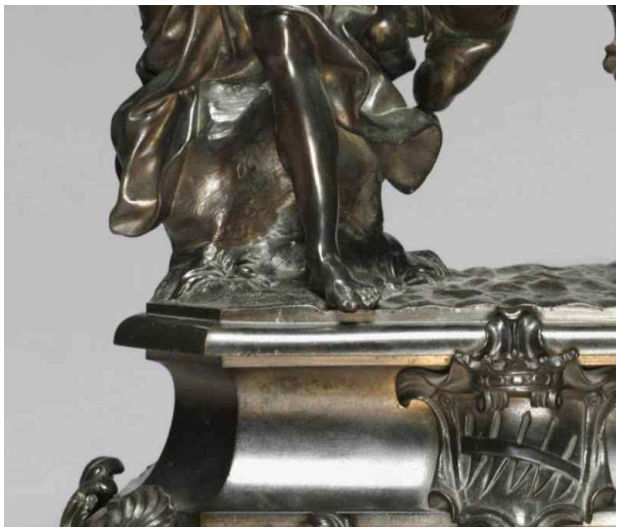


도36 알레산드로 알가르디, <아쿠아베르지네 분수를 위한 구상>, 종이 위에 흑연, 펜, 검은 잉크, 26.9 x 9.10cm, 스코틀랜드국립현대미술관(Scottish National Gallery of Modern Art)

도37 귀도 레니, <예수의 세례>, 1622/1623, 캔버스에 유채, 263.5 x 186.5cm, 비엔나미술사박물관 (KunsthistorischesMuseum, Vienna)

도38 클리블랜드미술관 소장본의 세부

도39 귀도 레니 작품의 세부



도40 클리블랜드미술관 소장본의 세부

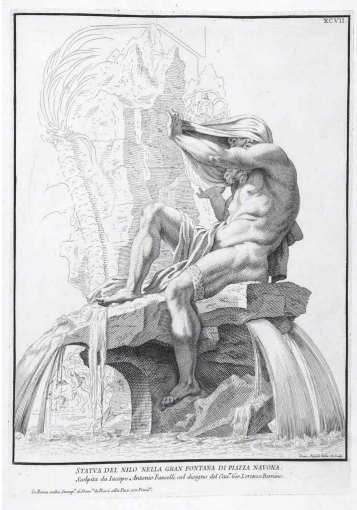
도41 클리블랜드미술관 소장본의 세부

도42 <콰트로피우미분수>의 오벨리스크 받침대

도43 잔 로렌초 베르니니, <벌들의 분수>, 1644, 대리석, 로마 바르베리니광장(Piazza Barberini, Rome)

도44 <콰트로피우미분수> 꼭대기에 있는 비둘기

도45 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 다뉴브강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관



도46 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 나일강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관

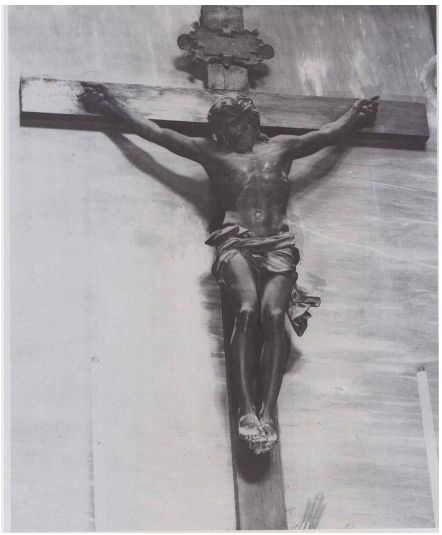
도47 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 갠지스강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관

도48 프란체스코 파라오네 아퀼라, <콰트로피우미분수 중 플라타강>, 1704, 인그레이빙, 35.7 x 25.5cm, 바르부르크인스티튜트도서관

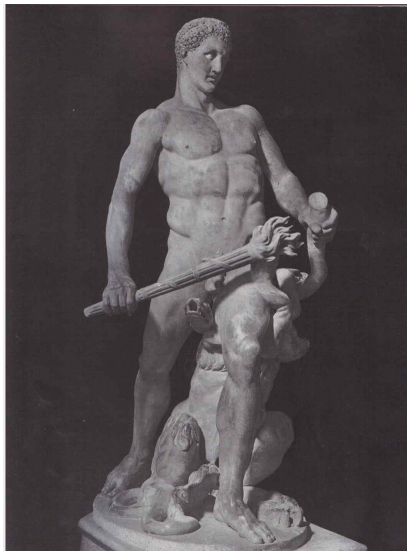
도49 17세기에 '홍수가 난 광장'의 모습을 가늠할 수 있게 해주는 조반니 파올로 파니니의그림. 조반니 파올로 파니니, <홍수가 난 나보나광장>, 1756, 캔버스에 유채, 95.5 x 136cm, 스위스국립박물관(Niedersächsisches Landesmuseum Hannover)

도50 레오나르도 소르마니와 프레스페로 브레시아노, <모세>, 1587-1588, 대리석, 로마 퀴리날레 구역(Quirinale District, Rome)

도51 피에트로 다 코르토나, <비너스의 전차>, 1622, 캔버스에 템페라화, 1060 x 2380cm, 카피톨리니미술관(MuseiCapitolini)



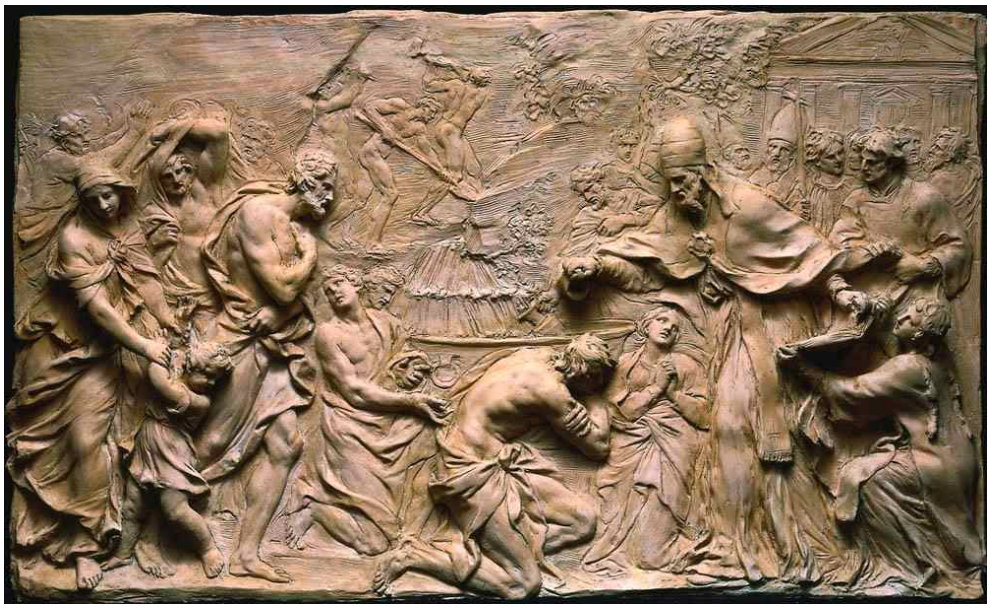
도52 알레산드로 알가르디, <십자고상>, 청동, 제노아, 산비토레카를로성당(Genoa, SS. Vittore e Carlo)



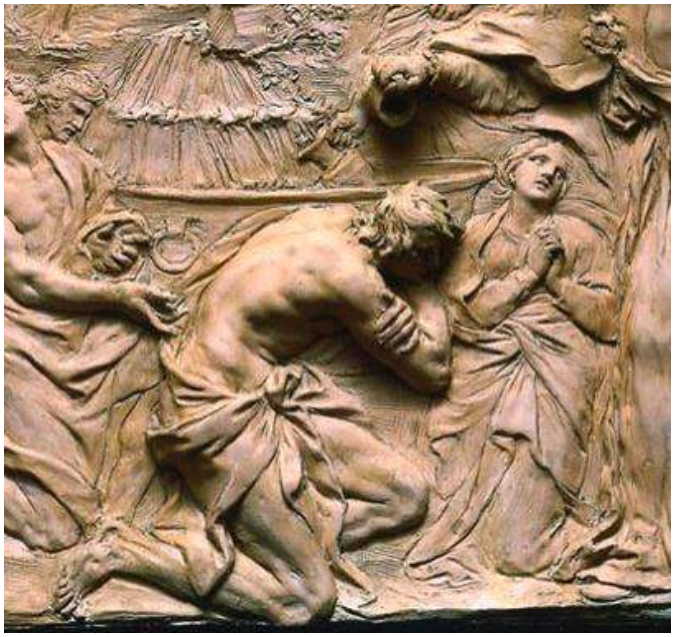
도54 알가르디가 복원한 <헤라클레스와 히드라>, 대리석, 높이 200cm, 로마카피톨리니미술관(Musei Capitolini, Rome)

도53 알레산드로 알가르디, <악마를 물리치는 성 미카엘>, 1647년경, 청동, 높이 74cm, 볼로냐시립박물관(Museo Civico, Bologna)

도55 <악마를 물리치는 성 미카엘>의 세부



도56 알레산드로 알가르디, <교황 리베리오의 세례>, 1648년경, 테라코타, 90 x 57cm, 미네소타 미네아폴리스미술관(The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota, USA)



도57 <교황 리베리오의 세례>의 세부

도58 알레산드로 알가르디, <비너스의 품에서 죽은 아도니스>, 청동에 갈색 파티나, 높이 48cm, 파리 조르주 드 라스틱후작 콜렉션(Paris Collection the Marquis Georges de Lastic)

도59 알레산드로 알가르디, <무염시태>, 도금된 청동, 받침대를 제외한 높이 36.8cm, 런던 마티에센갤러리(Matthiesen Fine Art Ltd., London)

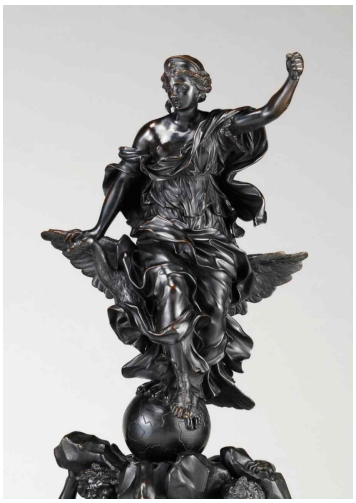
도60 알레산드로 알가르디,<성모자상>, 청동에 흑색 파티나, 상의 높이 48.3cm, 노퍽 크라이슬라박물관(Chrysler Museum, Norfolk)

도61 알가르디, <사도 바울의 순교>, 17세기 후반, 청동 부조, 지름 45.7cm, 런던 빅토리아앤알버트미술관(Victoria and Albert Museum, London)

도62 알레산드로 알가르디, <구름 속의 성모자>, 청동에 흑색 바니시, 지름 55cm, 함부르크미술공예박물관(Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)

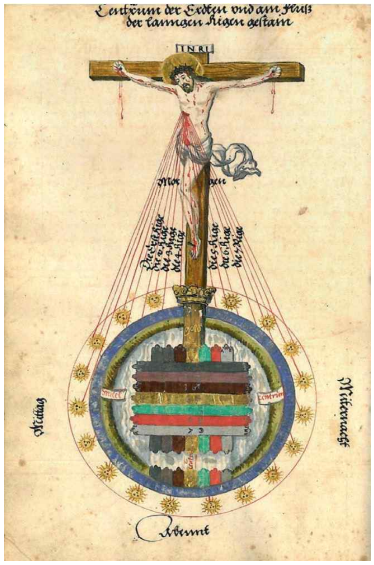
도63 알가르디의 모델로 후대에 제작, <유피테르와 유노 장작 받침대 장식>, 17세기 후반, 청동, 높이 115.6cm, 메트로폴리탄미술관(The Metropolitan Museum of Art)

도64 도63의 세부

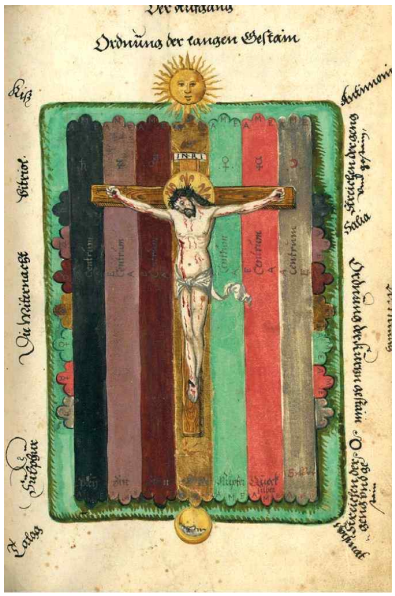


도65 도63의 세부

도66 카스파르 울리히, <한트슈타인>, 16세기 후반, 은, 에나멜, 유리, 금 등, 30 x 14 x 11cm, 빈미술사박물관 (Kunsthistorisches Museum Vienna



도67 『금속에 대한 연구(Speculum metallorum)(1575), fol. 56v.



도68『금속에 대한 연구(Speculum metallorum)(1575), fol. 16r.

Abstract

Fluid Matters: Water and Silver in Algardi's *Baptism of Christ*

Lee, Jiwon

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

This thesis focuses on the two fluid matters expressed in *Baptism of Christ* by Alessandro Algardi (1598-1654): water and silver. In *The Lives of the Artists*, Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) relates that Algardi sculpted a silver statuette depicting Christ's baptism as a gift for Innocent X (1574-1655), the newly elected pope. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), the most prominent sculptor during Urban VIII (1568-1644)'s reign, fell into disfavor with Innocent X, while Algardi's reputation peaked to the extent of being considered Bernini's possible alternative. Algardi's gift reveals his intention to achieve the Pope's patronage. Unlike previous scholarship that revolved around the stylistic aspects of this statuette, this thesis examines how the unique representation of fluid matters constitutes Algardi's strategy to win the Pope's favor.

Baptism of Christ is distinctive in its representation of the flowing water. Before Algardi, the water was represented as flowing straight to the river without interruption. Algardi attempted to change the direction of the water by introducing an angel who holds up the heavy drapery along which the

viewer can envision water flowing until it reaches the Jordan River. According to Bellori, Algardi engaged with several fountain designs when he created this silver statuette. His treatment of water is understood to be the result of incorporating the visual effects of fountains, where artists have manipulated water with their artistry.

Embracing the fountains' water effects may be interpreted as being a part of Algardi's strategy to please the Pope. In *Baptism of Christ*, Algardi underscores the role of John the Baptist through subtly modified composition that stresses John's affusion. Algardi was aware that Innocent X commissioned a fountain in Piazza Navona shortly after his election. By presenting *Baptism of Christ*, Algardi sets up an analogy between the role of John the Baptist and that of Innocent X, who both distributed purifying water and possessed control over it. The fact that fountains played a pivotal role in governing water inspired Algardi to adopt the water effects of fountains to form a visual tribute.

In *Baptism of Christ*, the drapery covering the body of Christ shows a rippling movement. The concept of *ingegno* provides context for understanding the meaning of this cloth. In seventeenth-century Rome, the *ingegno* of an artist is defined as the ability to capture and reveal the essence of the subject. To manifest the spiritual purification involved in Christ's baptism, Algardi chose to draw on the symbolic meaning of fluid silver through drapery. Christ's rippling drapery invites the viewer to imagine silver in a fluid state. According to contemporary discourses on minerals, with which Algardi was familiar, molten metal was a purified matter that was imbued with life. Additionally, molten metals were often associated with Christ's blood. Therefore, fluid silver, suggested by the rippling cloth, materializes the spiritual purification Christ experiences on behalf of humanity.

Two fluid matters, water and silver, represent Algardi's efforts to celebrate the Pope's political role and to demonstrate his *ingegno* and intellect. His efforts paid off since he received several papal commissions. The strategy employed in *Baptism of Christ* attests that Algardi's *ingegno* resides not only in his massive sculptures but also in small statuettes. Thus, this work compels us to reconsider the hierarchy of sculptures that has

prevailed to the present day.

keywords : Algardi, Baptism of Christ, Water, Silver, Fountain, Purification
Student Number : 2020-26758