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

벨라스케스가 그린 동성사회적 욕망

- 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

김 도 연

벨라스케스가 그린 동성사회적 욕망

- 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉 -

지도교수 박 정 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2023년 5월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
김 도 연

김도연의 석사 학위논문을 인준함
2023년 6월

위 원 장 신 준 형 (인)

부위원장 박 정 호 (인)

위 원 한 유 나 (인)

국문초록

본 논문은 17세기의 스페인 궁정화가였던 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez, 1599-1660)의 회화와 이탈리아 조각의 관계를 재조명하여 〈마르스(Mars)〉와 〈거울 앞의 비너스(Venus at Her Mirror)〉의 제작 의도를 규명한 글이다. 두 작품은 고대 및 동시대 이탈리아 조각의 누드 형태와 감정적 효과를 연상시킨다는 점에서 주목된다. 〈마르스〉에서 벨라스케스는 로마에서 발굴된 고대 조각인 〈루도비시 마르스(Ludovisi Mars)〉와 미켈란젤로의 〈로렌초 데 메디치(Lorenzo de' Medici)〉의 이미지를 중첩하여 우울감에 잠긴 전사(戰士)의 모습을 표현했다. 〈거울 앞의 비너스〉는 당시 빌라 보르게세(Villa Borghese)에 전시되어 있던 〈잠자는 헤르마프로디테(Sleeping Hermaphrodite)〉의 관능적인 뒤태와 양성구유(兩性具有)적 존재에 대한 성적 불안감을 연상시킨다. 두 신화화에서 벨라스케스는 이탈리아 조각을 스페인 궁정의 문화적 맥락에 맞게 창의적으로 변용했다. 이로써 그는 동시대 스페인 지배층 남성이 자신의 동성사회적 욕망(homosocial desire)을 투사할 수 있는 신체 이미지를 제공했다.

17세기 스페인 궁정사회의 시각문화에서 남성의 동성사회적 욕망은 두 가지 주요한 방식으로 나타났다. 먼저 스페인 왕실과 귀족은 갑옷으로 무장한 영웅적인 기사의 모습으로 자신을 표상했다. 남성의 신체 형태를 강조한 갑옷은 상류층 남성의 특권과 남성성을 나타냈으며 특히 가톨릭 신앙을 수호하는 세속 군주로서 합스부르크 왕가의 권위를 나타내는 상징물이었다. 또한 그들은 사회적으로 금기시된 여성 누드화를 수집하고 감상함으로써 동성사회적 연대를 강화했다. 강경한 가톨릭주의를 고수했던 스페인은 도덕적인 이유로 여성 누드화를 엄격히 검열했다. 그러나 여성 누드화는 권력과 결부된 문화적 자본이기도 했다. 스페인 왕실과 귀족은 여성 누드화를 경쟁적으로 수집하고 밀실(密室)에서 여성 누드화를 은밀하게 감상하며 자신들의 특권을 확인했다.

그러나 이와 같은 방식으로 정형화된 스페인 지배층의 남성성은 당시의 사회와 문화의 변화에 따라 불안정하게 동요했다. 17세기 초중반 내내 이어진 전쟁에서 스페인은 잇따른 패배를 겪었으며 영웅적인 기사로 표방되었던 스페인 남성 지배층의 입지를 약화시켰다. 또한 동시대 스페인에서는

헤르마프로디테와 같이 성적 정체성이 모호한 존재가 종교적 탄압과 과학적 탐구의 대상으로 주목받았다. 헤르마프로디테는 스페인 엘리트층의 지적 호기심을 자극하면서 전통적인 성별범주를 혼란스럽게 만드는 위협적인 존재였다. 벨라스케스는 자신의 두 신화화에 불안정한 남성성을 둘러싼 스페인 지배층 남성의 내밀한 감정과 심리적 경험을 반영했다.

〈마르스〉는 장기간의 소모적인 전쟁으로 인해 우울감을 겪었던 스페인 지배층 남성이 이입할 수 있는 남성 누드를 나타낸다. 왕실의 개인 사냥 별장인 토레 데 라 파라다(Torre de la Parada)에 전시되었던 〈마르스〉는 감각적 경험과 에로틱한 묘사가 두드러진 신화적 소재를 통해 전쟁에 대한 기억과 참상을 은유적으로 다루었다. 이 작품에서 벨라스케스는 〈루도비시 마르스〉를 창의적으로 재구성하여 마르스와 비너스의 은밀한 정사를 암시했다. 또한 그는 미켈란젤로의 〈로렌초〉로부터 영감을 받아 전쟁으로 인한 상실감과 우울감을 마르스의 신체로 표현했다. 이로써 〈마르스〉는 군사적 승리가 강조된 스페인 왕실 프로파간다의 이면에 있던 스페인 지배층의 심리적 경험을 반영했다.

〈거울 앞의 비너스〉는 스페인 궁정 엘리트 남성에게 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 연상시켜 양성구유적 존재에 대한 성적 불안감을 자극했다. 헤르마프로디테는 동시대 스페인 엘리트 남성을 매료시키면서 동시에 두렵게 만드는 존재였다. 16-17세기 스페인 지성인은 헤르마프로디테를 신의 경이로운 창조물로 여기거나, 상극이 조화롭게 합일하여 이룬 기적으로 찬양하거나, 자연을 거스르는 죄악의 흉조로 두려워하는 등 양성구유적 존재에 대해 상충된 태도를 보였다. 또한 당시 헤르마프로디테는 남성의 지위와 성적 수행성을 위협하고 사회 질서를 혼란스럽게 만드는 존재로 인식되었다. 이 작품에서 벨라스케스는 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 누드 형태를 스페인 지배층에게 익숙한 베네치아 르네상스 누드화 형식으로 재현함으로써, 잠재적으로 암시된 헤르마프로디테의 관능적인 육체를 그들에게 익숙한 욕망의 대상인 여성 누드로 향유할 수 있게 했다.

요컨대 벨라스케스의 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 17세기 중반에 불안정한 남성성을 둘러싼 스페인 지배층 남성의 내밀한 감정적 경험을 포착하고 이를 지적·예술적으로 승화한 작품이다. 이로써 벨라스케스는 스페인 남성 지배층의 동성사회적 연대를 자극하면서 동시에 궁정사회의 상류층에 합류하고자 한 자신의 동성사회적 열망을 실현하고자 했다. 〈마르

스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 벨라스케스와 동시대 스페인 지배층 남성의 동성사회적 욕망을 그린 그림이라고 할 수 있다.

주요어 : 벨라스케스, 동성사회적 욕망, 이탈리아 조각, 신화화, 누드, 17세기 스페인
학 번 : 2019-25809

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
Ⅱ. 이탈리아 조각과 동성사회적 욕망 ····· 13
1. 스페인 궁정과 이탈리아 조각 ····· 16
2. 벨라스케스와 이탈리아 조각 ····· 21
3. 회화와 조각의 파라고나레 ····· 29
Ⅲ. 전쟁과 멜랑콜리아: 〈마르스〉 ····· 35
1. 전쟁의 휴식과 〈루도비시 마르스〉 ····· 38
2. 전사의 멜랑콜리아와 〈로렌초 데 메디치〉 ····· 43
Ⅳ. 벨라스케스의 헤르마프로디테:
〈거울 앞의 비너스〉 ····· 50
1. 보르게세의 현대화된 헤르마프로디테 ····· 53
2. 스페인 궁정사회와 비너스 ····· 58
3. 헤르마프로디테와 성적 불안감 ····· 61
Ⅴ. 결론 ····· 67

참고문헌 ····· 69
표 목록 ····· 78
도판 목록 ····· 79
표 ····· 84
도판 ····· 87

Ⅰ. 서론

본 논문은 17세기 스페인의 궁정화가였던 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez, 1599-1660)의 회화와 이탈리아 조각의 관계를 재조명하여 그의 독창적인 신화화인 〈마르스(Mars)〉와 〈거울 앞의 비너스(Venus at Her Mirror)〉의 제작 의도를 규명한 글이다. 벨라스케스는 주로 스페인 왕실의 초상화를 제작했으나 고대 신화를 주제로 한 회화도 소수 제작했다.[1] 그중 〈마르스(Mars)〉와 〈거울 앞의 비너스(Venus at Her Mirror)〉는 고대 및 동시대 이탈리아 조각의 누드 형태와 그러한 누드가 유발하는 감정적 효과를 연상시킨다는 점에서 주목된다(도 1, 2). 〈마르스〉는 고대 로마 조각인 〈루도비시 마르스(Ludovisi Mars)〉와 미켈란젤로(Michelangelo, 1475-1564)의 〈로렌초 데 메디치(Lorenzo de' Medici, 이하 '로렌초')〉를 연상시킨다(도 3, 4). 벨라스케스는 비스듬히 앉아 있는 두 전사상을 중첩하여 전쟁의 신을 우울감에 잠긴 노장(老將)의 모습으로 묘사했다. 한편 〈거울 앞의 비너스〉는 당시 빌라 보르게세(Villa Borghese)에 전시되어 있던 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 관능적인 뒤태를 떠올리게 한다(도 5). 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 관람자는 조각을 입체적으로 감상하다가 여성의 뒷모습에 감춰져 있던 헤르마프로디테의 남성 성기를 발견하는 반전을 경험한다(도 6). 이와 유사하게 〈거울 앞의 비너스〉의 관람자는 비너스의 뒤태를 관음증적으로 감상하다가 그의 성기 앞에 놓인 거울을 발견하게 된다. 거울에 비친 비너스의 불가해한 시선과 표정은 관람자를 심적으로 동요하게 만든다(도 7).[2]

---

1) 벨라스케스가 제작한 총 130점의 그림 중 96점이 초상화이다. 마드리드 궁정에서 활동했던 시기만 고려한다면, 1623-1660년에 제작된 105점 중 88점, 약 80퍼센트가 초상화였다. 벨라스케스가 제작한 신화화는 16-18점가량 되며, 그중 현전하는 작품은 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉를 포함하여 여섯 점에 불과하다. Javier Portús, ed. *Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 14; José López-Rey. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre*. London: Faber and Faber, 1963, pp. 139-146.

벨라스케스의 두 신화화와 이탈리아 조각의 형태적 유사성은 카를 유스티(Carl Justi)를 필두로 기존 연구자들에 의해 지적된 바가 있다.[3] 그러

2) 본 논문에서는 남녀의 성별로 분류되지 않는 모호한 성 정체성을 지닌 개인을 가리켜 "헤르마프로디테(hermaphrodite)"라는 표현을 사용할 것이다. 17세기 스페인에서 "헤르마프로디테"는 양성구유뿐만 아니라 여성화된 남성 혹은 남성화된 여성까지 통칭하였다. 그러나 이 용어가 지닌 기형, 괴물성과 같은 부정적 암시를 인지하기 시작하면서 20세기 초부터는 "헤르마프로디테"가 아닌 "간성(間性, intersex)"이라는 용어가 대신 사용되었다. 필자는 생물학적 성과 젠더 정체성의 구별을 인지하며 1990년대 개인의 생식기에 대한 의료적 개입 반대 운동의 역사적 맥락 속에서 간성이라는 용어가 지닌 의의를 인정하는 바이다. 그러나 헤르마프로디테라는 용어가 모욕적 의미를 함축하고 있음에도 불구하고 간성이라는 용어의 시대착오적 사용을 피하기 위해 17세기 스페인의 용법에 따라 성적 정체성이 모호한 개인을 헤르마프로디테(hermafrodita)라고 지칭할 것이다. 헤르마프로디테와 간성의 용법과 역사에 관해서는 Jane Seymour. "Hermaphrodite." *The Lancet*, vol. 377, no. 9765, 2011, p. 547과 Iain Morland. "Intersex." *Transgender Studies Quarterly*, vol. 1, no. 1-2, 2014, pp. 111-115 참고.

3) Carl Justi. *Velázquez and His Times*, translated by A. H. Keane. London: H. Grevel & Co., 1889, pp. 457-466; Enriqueta Harris. *Velázquez*. Oxford: Phaidon, 1982, pp. 137-138. Dawson Carr, et al. *Velázquez*. London: National Gallery, 2006, p. 36; Guillaume Kientz. *Velázquez: Sous la Direction Scientifique de Guillaume Kientz*. Paris: Musée du Louvre, 2015, pp. 224-225. 미겔 모란 투리나(Miguel Morán Turina)는 심지어 벨라스케스가 고대 조각의 복제본을 전시한 스페인 왕실 컬렉션의 맥락을 중시했을 뿐, 이탈리아 조각 자체에는 관심이 없었다고 단정지었다. Miguel José Morán Turina. "La Venus del espejo: Velázquez, Rubens y Tiziano." *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Akal, 2006, p. 109.

한편 〈머큐리와 아르고스〉도 이탈리아 조각으로부터 영향을 받은 벨라스케스의 신화화 중 하나로 종종 언급되곤 한다. 유스티는 이 그림이 고대 조각 〈죽어가는 갈리아 병사〉(카피톨리니박물관)로부터 영감을 받았다고 설명한다. 그러나 〈머큐리와 아르고스〉는 이탈리아 조각에서 발견되는 누드의 신체 표현을 강조하고 있지 않으며 본고에서 다루는 두 신화화와 관람자나 전시 공간의 성격이 상이하므로 필자의 논의에서는 제외했다. 다른 두 신화화는 제한된 집단만이 접근 가능한 사적 공간에 전시되었던 반면, 〈머큐리와 아르고스〉는 공식 행사가 열리는 마드리드 알카사르(Alcázar)의 거울의 방(Salón de Espejos)에 전시되어 있었다. 거울의 방의 맥락에서 〈머큐리와 아르고스〉를 포함한 벨라스케스의 신화화 연작을 분석한 연구로는 Steven N. Orso. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986, pp. 86-103 참고. 〈머큐리와 아르고스〉와 고대 조각 〈죽어가는 갈리아 병사〉의 관계를 심층적으로 해석한 연구로는 Svetlana Alpers. "Waiting for Death: Velázquez's Mercury and Argus." In *The Vexations of Art: Velázquez and*

나 대부분 벨라스케스가 이탈리아 조각으로부터 누드의 형태를 빌렸다는 양식적 영향 관계 이상으로 논의를 발전시키지 않았다.[4] 예외적으로 자일스 녹스(Giles Knox)의 연구는 벨라스케스의 신화화와 이탈리아 조각의 관계를 심층적으로 분석하려 했다는 점에서 주목할 만하다.[5] 녹스는 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉의 독창적인 면모를 회화와 조각의 파라고네

Others. New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 111-132 참고.

4) 벨라스케스의 신화화와 이탈리아 조각의 관계가 기존 연구에서 본격적으로 연구되지 않았던 이유는 그의 미술이 주로 자연주의적 성향과 선에 비해 색채를 중시하는 콜로리토(colorito) 회화의 전통으로 설명되어왔기 때문이다. 많은 학자들은 사물과 자연의 직접적인 관찰을 토대로 대상을 재현하는 벨라스케스의 자연주의적 성향이 그가 제작한 신화화의 독창성을 설명해준다고 보았다. 벨라스케스가 신화 속 인물을 영웅화하지 않고 인간의 현실을 충실하게 반영한 결과로 전례 없는 형식의 신화화가 탄생했다는 것이다. 호세 오르테가 이 가세트(José Ortega y Gasset)를 필두로 한 이와 같은 시각은 오늘날까지도 되풀이되고 있다. 대상에 대한 섬세한 관찰과 생동감 있는 표현이 벨라스케스의 미술에서 특징적으로 드러나는 것은 사실이나 이를 지나치게 강조함에 따라 벨라스케스의 두 신화화를 이해하는 데 핵심적인 이탈리아 조각의 역할은 경시되었다. José Ortega y Gasset. *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 41; Peter Cherry. "Velázquez and the Nude." Portús, 앞의 책(2007), pp. 241-269; Giles Knox. *Sense Knowledge and the Challenge of Italian Renaissance Art: El Greco, Velázquez, Rembrandt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, pp. 49-84, 121-140; 조민현, 「벨라스케스의 회화에 나타난 고전 신화의 의미」, 『비교문화연구』 12, 2008, pp. 325-344.

또한 벨라스케스의 미술은 콜로리토 회화 전통 속에서 주로 이해되었기 때문에 색이 결여된 이탈리아 조각이 벨라스케스의 회화에 미친 영향이 간과되었다. 베네치아 르네상스 미술로 대표되는 콜로리토 회화 전통은 드로잉과 선적인 형태를 강조한 피렌체·로마 미술의 디세뇨(disegno) 전통과 대립되는 것으로 이해되었다. 벨라스케스의 미술은 그중 티치아노와 페테르 파울 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)의 계보를 잇는 콜로리토 회화로 인식되었다. 따라서 이탈리아 조각은 벨라스케스의 회화에서 콜로리토 회화 전통을 강조한 기존 연구에서 다소 주목받지 못했다. Jonathan Brown. "Velázquez and Italy." In *The Cambridge Companion to Velázquez*, edited by Suzanne L. Stratton-Pruitt. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 46; Alpers, 앞의 책(2005), pp. 135-218; Morán Turina, 앞의 논문(2006); 디세뇨와 콜로리토 회화 전통의 대립 관계에서 벨라스케스의 회화를 분석한 대표적인 연구로 Giles Knox. *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance*. Farnham, UK: Ashgate, 2009 참고.

5) "Vulcan, Mars, and Venus: Erotic Touch." Knox, 앞의 책(2019), pp. 121-140.

(paragone)로 설명한다. 파라고네는 "비교하다"라는 뜻을 가진 이탈리아어 단어 "파라고나레(paragonare)"의 명사형으로, 서로 다른 두 예술 분야를 비교하고 우열을 가리는 논의를 말한다.[6] 회화와 조각의 파라고네에서 촉각성은 회화에 결여된 조각의 우월한 속성으로 여겨지곤 했다. 녹스는 벨라스케스의 두 신화화가 에로틱한 신화적 주제를 촉각적으로 경험하게 한다고 보았다. 또한 그는 벨라스케스가 두 신화화를 통해 앞서 언급한 이탈리아 조각들을 떠올리게 함으로써 자신의 회화와 조각의 속성을 비교하게 한다고 주장했다.

녹스의 주장은 파라고네라는 개념을 통해 두 신화화에서 연상되는 이탈리아 조각의 경험을 단지 촉각성을 부각시키는 장치로 단순화한다. 파라고네는 벨라스케스의 회화와 이탈리아 조각의 복합적인 관계를 충분히 설명해주지 못한다. 크리스토퍼 나이그렌(Christopher Nygren)은 당시 유럽에서 회화와 조각을 비교하는 관행이 체계화된 이론으로 정립된 것이 아니라 두 가지 이상의 서로 다른 대상을 비교함으로써 새로운 것을 만들어내는 생산적인 실천이었다고 지적한 바 있다. 따라서 동시대인들도 이를 지칭할 때 명사형인 "파라고네"가 아닌 동사형의 "파라고나레"를 사용했다고 한다.[7] 벨라스케스는 이탈리아 조각의 누드와 그 감정적 효과를 끌어와 비슷한 주제를 다룬 기존의 시각 이미지에서 볼 수 없었던 새로운 마르스와 비너스의 모습을 그려냈다. 두 신화화의 독창성을 이해하기 위해서는 벨라스케스가 이탈리아 조각과의 "파라고나레"를 통해 창출하고자 했던 새로운 의미와 경험, 그리고 그것이 작용했던 당시의 시대 문화적 맥

6) 특히 회화와 조각은 16-17세기 예술가와 식자들 사이에서 자주 언급된 비교 대상이었다. 르네상스 비평 전통에서 회화와 조각의 파라고네는 각 미술 장르의 감각적 능력에 근거하여 이루어졌다. 조각의 우월성을 주장한 이들은 조각이 시각뿐만 아니라 촉각을 통해 입체적으로 경험되므로 촉각적 경험이 어려운 회화보다 더 진실하고 완전한 경험을 제공한다고 보았다. 반면 회화를 옹호한 이들은 촉각은 성적 쾌락과 결부된 미천하고 부도덕한 감각이며 2차원적 평면을 3차원적 환영으로 변모하는 회화야말로 경이로움(meraviglia)을 일으키는 우월한 예술이라고 주장했다. Andrea Bolland. "*Desiderio* and *Diletto*: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's *Apollo and Daphne*." *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 2, 2000, pp. 318-322.

7) Christopher J. Nygren. "Titian's Ecce Homo on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting." *The Art Bulletin*, vol. 99, no. 1, 2017, p. 51.

락을 파악하는 것이 필수적일 것으로 판단된다.

본 논문에서는 벨라스케스가 이탈리아 조각의 누드를 창의적으로 변용하여 자신의 두 신화화에 동시대 궁정 엘리트 남성의 동성사회적 욕망(homosocial desire)을 투영했다고 주장될 것이다.[8] 동성사회적 욕망이란 동성 간에 서로를 닮고 싶어 하는 욕망으로, 에로틱한 감정이 잠재되어 있다. 미국의 여성학자 이브 코소프스키 세즈윅(Eve Kosofsky Sedgwick)에 따르면 남자는 남자들의 집단에 스스로를 동일화하면서 남성이 된다. 그 과정은 공통된 남성상을 추구하면서 이루어질 뿐만 아니라 성적 욕망의 대상인 여성을 두고 경쟁하거나 동성애자를 노골적으로 혐오하는 등 제3자를 배제하고 주변화하면서 이루어지기도 한다. 이를 통해 남성들 간의 사회적 유대 및 권력 관계가 형성되고 유지된다.[9] 16-17세기 궁정사회와 미술계는 동성사회적 성격을 띠었다. 동시대 스페인 지배층 남성은 여성의 사회적 역할에 대해 억압적인 관점을 견지하며 여러 사회적 특권과 관계망에서 여성을 배제했다.[10] 스페인 미술계도 철저히 남성 중심적이었다. 스페인에서 여성 장인이나 미술가는 길드에 소속될 수 없었다. 또한 화가

---

8) 여기서 궁정(court)은 군주가 생활하는 물리적 공간으로서의 궁정과 아울러 왕실의 권위와 일상생활과 연계된 여러 인적 자원과 정치·문화적 제도를 아우르는 개념이다. 근대 초기 스페인 궁정에서는 권력 구조와 자산 구조의 구분이 모호했다. 군주가 공무를 수행하는 외정(外廷)과 일상생활을 하는 내정(內廷)은 가까이 접해있었으며 명료하게 구분되지 않았다. 궁정인의 직책에서도 국정과 관련된 행정적 업무와 왕실의 시중을 드는 임무가 긴밀하게 연계되어 있었다. 따라서 스페인 궁정의 규모와 구성을 정확하게 정의하기란 어렵다. Jonathan Brown and John H. Elliott. *A Palace for King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 1980, p. 37.

9) Eve K. Sedgwick. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 1-11.

10) 가톨릭개혁 이후 스페인 교회와 정부는 겸허하고 순종적이며 가정적인 여성을 이상적인 여성상으로 규정하고 여성의 생활영역과 행동방식을 규제하려 했다. 예를 들어, 『완벽한 아내(La Perfecta Casada)』(1584)를 저술한 아우구스티누스회 수도사 루이스 데 레온(Luis de León, ca. 1527-1591)은 여성이 오직 기초적인 교육만 받아야 하며 외출을 삼가고 항상 집에 머물며 가정의 안녕을 유지하기 위해 노력해야 한다고 주장했다. 레온의 이러한 관점은 이후 수세기 동안 많은 저자들에 의해 답습되었다. Catherine Hall-Van Den Elsen. *Luisa Roldán*. Los Angeles: Getty Publications, 2021, pp. 11-16.

나 조각가의 공방의 경우 여성을 매개로 장인-사위 미술가가 관계를 맺고 가족 공방을 꾸리는 양상이 지배적이었다.[11] 이처럼 동성사회성은 동시대 스페인 미술의 생산과 수용의 근간을 이루는 주요한 요소 중 하나였다.[12]

17세기 스페인 궁정사회의 시각문화에서 남성의 동성사회적 욕망은 두 가지 주요한 방식으로 나타났다. 먼저 스페인 왕실과 귀족은 갑옷으로 무장한 영웅적인 기사의 모습으로 자신을 표상했다. 당시 유럽에서 남성의 신체 형태를 강조한 갑옷은 상류층 남성의 특권과 남성성을 나타냈다. 이는 16세기 중반 이후 모든 보병에게 총기가 보급되면서 갑옷과 칼은 실용적인 기능보다 상징적인 의미를 내포했기 때문이다.[13] 갑옷은 특히 가톨릭 신앙을 수호하는 세속 군주로서 합스부르크 왕가의 권위를 나타내는 중요한 상징물이었다. 스페인 왕이자 신성로마제국 황제였던 카를로스 1세(Carlos Ⅰ, 재위 1516-1556)는 고대 로마 황제와 가톨릭 기사의 모습을 결합하여 자신의 권위를 표상했다(도 8-10). 티치아노(Tiziano Vecelli, ca. 1488-1576)의 카를로스 1세 초상화는 고대 이후 갑옷으로 완전히 무장한 모습으로 묘사된 첫 황제 초상화로 알려져 있다.[14] 이후 스페인 왕위를 계승한 세 명의 펠리페도 자신을 완전 무장한 전쟁 영웅으로 표현했다(도 11-15). 또한 스페인 귀족층도 왕실 초상화의 형식을 따라 스스로를 기사의 모습으로 나타냈다(도 16-18). 이처럼 갑옷을 입은 영웅적인 기사

---

11) Zahira Véliz. “Becoming an Artist in Seventeenth-Century Spain.” Stratton-Pruitt, 앞의 책, pp. 14-15.

12) 물론 주로 스페인 권력층 남성이 작성한 16-17세기 젠더와 관련된 자료에 의거하여 실제 스페인 여성의 사회적 역할을 축소하는 것은 무리가 있을 것으로 보인다. 당시 스페인 여성의 삶은 대부분 제약이 많고 억압적이었던 것은 사실이나 여성은 간접적이고 비가시적인 방식으로 정치·사회적 주체성을 발휘하기도 했다. 이와 관련하여 Magdalena S. Sánchez. “Court Women in the Spain of Velázquez.” 위의 책, pp. 87-108; “Women in Early Modern Spain.” Hall-Van Den Elsen, 앞의 책, pp. 11-24 참고.

13) 근대 초기 유럽의 갑옷 문화에 관한 대표적인 연구로 Carolyn Springer. *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2010 참고.

14) 티치아노의 초상화는 왕관, 보주, 로브 등 황제권의 다른 상징물을 배제하고 황제의 갑옷과 투구를 강조한다는 점에서 주목된다. “Charles V Habsburg 1500-58.” 위의 책, pp. 104-131; Joana Woods-Marsden. “The Sword in Titian’s Portraits of Emperor Charles V.” *Artibus et Historiae*, vol. 34, 2013, pp. 201-218.

상은 스페인 궁정사회에 널리 퍼져 있었다.

아울러 스페인 왕실과 귀족은 사회적으로 금기시된 여성 누드화를 수집하고 감상함으로써 동성사회적 연대를 강화했다(도 19-23).[15] 강경한 가톨릭주의를 고수했던 스페인 교회는 도덕적인 이유로 누드화, 그중에서도 여성 누드화를 엄격히 검열했다. 그러나 여성 누드화는 권력과 결부된 문화적 자본이기도 했다. 티치아노의 주요한 후원자였던 카를로스 1세와 펠리페 2세(Felipe Ⅱ, 재위 1556-1598), 루벤스의 미술을 애호했던 펠리페 4세(Felipe IV, 재위 1621-1665)는 베네치아 화풍의 여성 누드화를 지속적으로 수집했다. 그 결과 스페인 합스부르크 왕가의 여성 누드화 컬렉션은 유럽 전역의 여느 왕실에도 견줄 만한 규모와 수준을 자랑했다. 스페인 왕실과 귀족은 이탈리아와 플랑드르 출신 화가의 여성 누드화를 경쟁적으로 수집하고 밀실(密室)에서 은밀하게 감상하며 자신들의 문화적 특권을 확인했다.

그러나 이와 같은 방식으로 정형화된 스페인 지배층의 남성성은 당시의 사회·문화적 변화에 따라 불안정하게 동요했다. 17세기 초중반 내내 이어진 전쟁은 스페인에 잇따른 패배를 안겨주었으며 영웅적인 기사로 표방되었던 스페인 왕실·귀족 남성의 입지를 약화시켰다. 또한 이 시기에 이르면 양성구유(兩性具有)와 같이 성적 정체성이 모호한 존재가 종교적 탄압과 과학적 탐구의 대상으로 주목받았다. 양성구유는 스페인 엘리트층의 지적 호기심을 자극하면서 동시에 전통적인 성별범주를 혼란스럽게 만드는 위협적인 존재였다. 본고에서 다루는 벨라스케스의 두 신화화는 불안정한 남성성을 둘러싼 스페인 지배층 남성의 내밀한 생각과 감정을 대변한 작품이다.

〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 비록 크기나 구도, 인물의 표현 등에

---

15) 본고에서는 여성 누드화와 남성의 동성사회적 욕망의 관계와 관련하여 마리아 H. 로(Maria H. Loh)의 연구를 참고했다. 로는 16-17세기 이탈리아 궁정사회에서 티치아노풍 여성 누드화가 궁정 엘리트 남성의 동성사회적 욕망을 강화했다고 주장한 바 있다. Maria H. Loh. “The ‘Delicious Nude’: Repetition and Identity.” In *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007, p. 17.

서 상당한 차이를 보이나 세 가지 중요한 특징을 공유하고 있다. 첫째, 이 두 작품은 1650년대 초에 제작된 것으로 추정된다. 두 작품 모두 분명한 제작 연도는 알 수 없으나 벨라스케스의 1640-1650년대 작품에서 주로 관찰되는 자유롭고 간결한 필치가 특징적으로 드러난다. 또한 자주색과 감청색을 주로 활용한 유사한 색채 구도는 두 작품이 비슷한 시기에 제작되었다는 주장에 설득력을 더한다.[16] 1650년대 초는 벨라스케스가 두 번째 이탈리아 여행을 다녀온 직후로 고대 및 동시대 이탈리아 조각에 대한 그의 관심이 정점에 이르렀던 시기다. 두 신화화의 제작시기를 추론하는 작업은 본문에서 더 자세히 다루어질 것이다.

둘째, 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 신화적 서사보다 인물의 누드가 더 강조된 신화화이다. 벨라스케스는 색조와 구성이 단순한 공간을 배경으로 마르스와 비너스의 육체와 자세를 부각시켰다. 또한 인물의 정체를 가늠할 만한 최소한의 표지나 정물만이 남겨진 채 나머지 장식물은 거의 배제되었다. 그 결과 두 신화화는 서사를 효과적으로 표현하기 위해 누드가 차용되었다기보다는 누드의 형태와 그것이 자아내는 감각적 경험을 중심으로 신화적 소재가 묘사된 듯한 인상을 준다.[17] 하비에르 포르투스

16) 벨라스케스는 말년으로 갈수록 점점 적은 종류의 안료를 가지고 다양한 채도의 변화를 주면서 채색하는 경향을 보인다. 또한 채색 기법에서는 점차 빠르고 간결한 붓 터치로 생동감 있게 대상을 표현하는 특징이 드러난다. 그러나 벨라스케스의 회화 양식이 일관된 변화 양상을 보이는 것은 아니다. 예를 들어, 벨라스케스의 화풍은 작품의 주제에 따라 변화했다. 궁정 초상화에서는 합스부르크 왕실 초상화의 전통과 궁정 관례를 따라야 한다는 제약이 있었기 때문에 다소 절제된 화풍이 특징적이다. 반면 궁정 난쟁이 초상화에서는 얼굴의 형상을 흐릿하게 뭉개거나 배경을 공간감 없이 무채색으로 처리하는 등 여러 실험적인 표현과 자유로운 화풍이 돋보인다. Jonathan Brown and Carmen Garrido. *Velázquez: The Technique of Genius*. New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 17-19.

17) 기존 연구에서는 벨라스케스의 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉가 고대 신화 및 동시대 문학의 맥락에서 파악되기도 했다. 혹자는 벨라스케스가 고대 이교도 문화를 해학적으로 해석했다고 주장하는 한편, 혹자는 도리어 화가가 고전 문화에 대한 깊은 이해를 토대로 신격을 인간화하는 고대 신화의 성격을 충실히 따르고 있다고 보았다. 벨라스케스의 신화화를 고전 신화에 대한 해학적 패러디로 본 관점은 F. J. Sánchez Cantón. “La Venus del Espejo.” *Archivo Español de Arte*, vol. 33, no. 130, 1960, pp. 137-148; José López-Rey. *Velázquez: The Artist As a Maker*. San Francisco:

(Javier Portús)는 벨라스케스가 유럽 미술 전통에서 누드가 지닌 높은 위상을 염두에 두고 자신의 신화화에서 누드를 강조했다고 주장한 바 있다.[18] 다른 한편으로 누드는 육체라는 물질적인 현실을 다루며 권력과 욕망의 무의식적 이입과 투사가 일어나는 영역이기도 하다.[19] 특히 스페인에서 누드 이미지의 제작과 유통이 엄격히 금지되었다는 사실을 고려한다면, 스페인에서 활동한 궁정화가인 벨라스케스가 누드를 강조한 신화화를 제작했다는 점은 특기할 만하다.[20]

Alan Wofsy Fine Arts, 1979, pp. 43, 82-83 참고. 이와 같은 부정적인 해석을 반박한 연구로는 Harris, 앞의 책, p. 133; Diego Angulo Iñiguez. "La Fábula de Vulcano, Venus y Marte y La Fragua de Velázquez." *La mitología en el arte español: del renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, pp. 267-312 참고. 마르시아 L. 웰스(Marcia L. Welles)는 더 구체적으로 벨라스케스의 신화화가 고대 신들에 대한 오비디우스의 태도를 따르고 있다고 주장한다. Marcia L. Welles. "Velázquez: His Mythological Paintings." In *Arachne's Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. San Antonio: Trinity University Press, 1986, pp. 131-165.

일부 학자들은 〈불카누스의 대장간〉, 〈마르스〉, 〈거울 앞의 비너스〉가 비너스의 남편인 불카누스가 정분이 난 마르스와 비너스에게 복수하는 오비디우스의 『변신 이야기』 일화로 연결된다고 보았다. 특히 올리버 J. 노블 우드(Oliver J. Noble Wood)는 이 오비디우스 신화를 다룬 스페인 황금기 문학의 흐름을 종합하고 문학적 맥락 속에서 벨라스케스의 세 신화화를 분석하는 것을 시도했다. Oliver J. Noble Wood. *A Tale Blazed through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 그러나 문학적 레퍼런스를 이미지에 병치하는 것만으로는 이 둘이 연관되었다는 것을 증명할 수 없다. 노블 우드도 벨라스케스의 신화화가 동시대 스페인 문학에서 서술하는 신화적 서사의 내용과 형식에 잘 일치하지 않음을 인정한다. 위의 책, p. 191.

18) 포르투스는 벨라스케스의 신화화가 도덕적 또는 문학적 텍스트를 참고한 전형적인 이미지가 아니라 미술사적 지식과 다각적 시각을 바탕으로 이지적으로 구성한 작품이라고 보았다. 그의 표현을 빌리자면 벨라스케스의 신화화는 "미술을 주제로 삼고 있다." 포르투스를 비롯한 일부 학자는 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉에서 누드가 강조된 이유를 당시 유럽 미술에서 누드가 지닌 이론적 의미 또는 상징적 가치에서 찾았다. Portús, 앞의 책(2007), pp. 32-50.

19) Abigail Solomon-Godeau. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York: Thames & Hudson, 1997, pp. 31-32. 비록 애비게일 솔로몬-고도의 연구는 프랑스 혁명기 전후의 남성 누드화를 집중적으로 다루지만, 역사의 추이에 따라 남성성의 문화적 형태가 변모하는 양상을 분석한 저자의 방법론은 필자에게 큰 도움을 주었다.

마지막으로 두 작품은 매우 사적인 전시 공간에서 소수의 문화적 특권을 누린 관람자에 의해 향유되었다. 〈마르스〉는 스페인 합스부르크 왕실의 사냥 별장인 토레 데 라 파라다(Torre de la Parada, 이하 '토레')에 전시되었다. 토레는 왕실 사냥 별장 중에서도 왕의 최측근만이 출입할 수 있었던 매우 사적인 공간이었다. 따라서 토레에서는 왕실의 공식적인 이미지의 이면에 있던 소수의 스페인 궁정 엘리트 남성의 취향과 경험이 공유되었다. 〈거울 앞의 비너스〉는 비록 주문자나 소장처에 대해 알려진 바가 없으나 여성 누드화라는 장르의 특성상 살라 레세르바다(sala reservada)에 전시되었을 가능성이 높다. 살라 레세르바다는 부적절한 미술 작품, 그중에서 특히 여성 누드를 포함한 이미지를 따로 모아 전시하기 위해 왕실과 귀족의 저택 내 마련된 사적인 공간이었다.[21] 동시대 스페인 궁정사회는 군주와의 물리적·심리적 거리가 가까울수록 더 높은 지위와 특권을 누릴 수 있는 구조였다.[22] 즉 사적 친밀감과 감정적 공감은 스페인 궁정사회

---

20) 기존 연구에서는 스페인의 엄격한 종교적 분위기를 염두에 두고 벨라스케스의 신화화를 도덕적 알레고리로 이해하려는 시도가 있다. 예를 들어, 존 F. 모피트(John F. Moffitt)는 동시대 스페인에 유통된 고대 신화 편람서, 특히 벨라스케스가 소장했던 후안 페레스 데 모야(Juan Pérez de Moya, ca. 1512-1596)의 『숨겨진 철학(Philosophia secreta)』(1585)을 지침 삼아 벨라스케스의 신화화 속에 숨겨진 윤리적 의미를 추출하고자 하였다(John F. Moffitt. "The 'Euhemeristic' Mythologies of Velázquez." *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 19, 1989, pp. 157-175). 이 해석은 스페인의 엄격한 종교적 분위기와 벨라스케스의 신화화가 양립할 수 있는 해석을 모색했다는 점에서 의의가 있다. 그러나 이러한 해석은 그의 신화화를 도덕적 의미가 내포된 기호로 환원하여 각 작품의 개별적 특징과 맥락을 충분히 고려하지 않았다는 한계가 있다.

21) 살라 레세르바다에서 여성 누드화를 전시하고 감상하는 관행은 누드의 공개적 전시가 금지된 스페인만의 고유한 문화였다. 포르투스에 따르면 마드리드 알카사르의 1층에 위치한 피서용 공간인 여름방(Cuarto bajo de Verano)은 스페인 왕실의 살라 레세르바다로 기능했던 것으로 추정된다. 그곳은 왕실의 사실(私室)들로 구성되었기 때문에 오직 왕실의 최측근만이 드나들 수 있었다. 밀실 안에서도 누드화의 관람은 세심하게 통제되었던 것으로 보인다. 1626년 카시아노 달 포초(Cassiano dal Pozzo, 1588-1657)가 스페인 궁정을 방문했을 때 남긴 일지에 따르면 왕비가 그 방을 방문할 때 그 방에 있던 누드가 있는 그림은 모두 베일로 가려졌다고 한다. Javier Portús. *The Sala Reservada and the Nude in the Prado Museum*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 39.

22) 합스부르크 스페인을 포함한 근대 초기 유럽의 궁정에서는 개인적 친분이 권력 관계를

내 동성사회적 특권을 이루는 근간이었다. 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 전시 공간의 성격을 반영하여 시각화 또는 텍스트화되기 어려웠던 스페인 지배층 남성의 생각과 감정을 나타냈을 개연성이 크다.

벨라스케스는 스페인 지배층 남성의 내밀한 심리적 경험을 포착한 두 신화화를 통해 상류층에 편입하고자 한 자신의 욕망을 실현하려 했던 것으로 보인다. 1640-1650년대는 벨라스케스가 스페인 궁정사회에서 자신의 신분 상승을 위해 적극적으로 노력하고 있었던 시기였다. 그는 궁정에서 여러 관직을 역임하고 스페인 대귀족만이 들어갈 수 있었던 산티아고 기사단(Orden de Santiago) 입회를 시도했다. 이를 위해서 벨라스케스는 자신의 회화가 귀족 신분에 걸맞은 지적인 활동임을 증명하고자 했다. 비록 과중한 궁정 업무로 인해 전반적인 작품 생산량은 감소했지만 1640-1650년대에 벨라스케스는 회화의 지적인 역량을 강조한 작품들을 제작하는 경향을 보인다. 본 논문에서는 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉도 유사한 동기에서 제작된 작품일 가능성을 제기할 것이다.

이와 같은 주장을 위해 본고의 서술 순서는 다음과 같다. Ⅱ장에서는 스페인 궁정사회와 벨라스케스의 미술에서 고대 및 동시대 이탈리아 조각이 갖는 역할과 중요성에 대해 설명한다. 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉의 제작 배경과 동기를 살펴봄으로써 이 두 신화화에서 연상되는 이탈리아 조각의 경험이 스페인 지배층 남성의 동성사회적 욕망과 긴밀하게 관련되어 있음을 밝히고자 한다. 다음 두 장에서는 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너

형성하는 정치적 토대가 되었다. 개인적 친분의 위계는 곧 궁정사회 내 공간과 경험의 위계로 이어졌다. 예를 들어, 펠리페 3세와 4세의 총신(privado)이었던 레르마 공작(Duque de Lerma, 1553-1625)과 올리바레스 백공작(Conde-duque de Olivares, 1587-1645)은 왕궁 집사(sumiller de corps)직을 수행하였다. 왕궁 집사는 궁정에서 가장 사적인 공간인 왕의 사실을 드나들며 왕의 수발을 드는 관직이었다. 이 관직은 오직 대귀족만이 맡을 수 있었으며 왕과 함께 보내는 개인적인 시간이 많았던 만큼 정치적 결정이나 관직 임용 등에서 큰 영향력을 미치는 지위였다. José Martínez Millán. “The political configuration of the Spanish Monarchy: the court and royal households.” In *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555-1665*, edited by René Vermeir, Dries Raeymaekers, and José Eloy Hortal Muñoz. Leuven: Leuven University Press, 2021, pp. 21-58.

스〉에 대한 사례 연구를 진행한다. Ⅲ장에서는 〈루도비시 마르스〉와 미켈란젤로의 〈로렌초〉가 어떠한 방식으로 〈마르스〉의 의미와 경험을 구성했는지 분석한다. 이를 바탕으로 〈마르스〉가 소모적인 전쟁으로 인해 스페인 지배층 남성이 겪고 있었던 우울감을 대변한 그림임을 주장할 것이다. Ⅳ장에서는 〈거울 앞의 비너스〉와 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 관계를 다룬다. 이 장에서는 벨라스케스가 로마를 방문했을 당시 잔 로렌초 베르니니(Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680)에 의해 현대화된 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 수용 양상을 살펴본다. 아울러 스페인 궁정에서 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 복제본을 감상한 경험이 벨라스케스의 〈거울 앞의 비너스〉를 수용하는 방식에 어떠한 영향을 미쳤을지 살펴본다. 마지막으로 양성구유적 존재에 대한 스페인 엘리트 남성의 성적 불안감을 상세히 분석하여 벨라스케스의 비너스가 야기했을 심리적 경험을 구체화할 것이다. 이를 통해 본 논문에서는 벨라스케스의 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉를 중심으로 불안정한 남성성을 둘러싼 17세기 스페인 궁정 엘리트 남성의 동성사회적 욕망의 일면을 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 이탈리아 조각과 동성사회적 욕망

1648년 11월 말 벨라스케스는 펠리페 4세의 명에 따라 이탈리아로 파견되었다. 이탈리아 여행은 스페인 궁정을 장식할 미술품, 특히 고대 로마 조각을 수집한다는 구체적인 임무를 띠었다. 펠리페 4세는 중요한 문화적 상징물인 고대 조각의 원본 및 복제본을 수집하여 군주로서의 문화적 위상을 드높이고자 했다. 그는 동시대 이탈리아의 각 도시에 있었던 귀족들의 궁정을 모방하여 회화와 고대 조각을 함께 전시하는 방식으로 마드리드 왕궁 알카사르(Alcázar)의 새로운 방들을 단장하고자 했다. 그러나 스페인 왕실의 조각 컬렉션은 회화 컬렉션에 비해 규모가 작았다. 주세페 마르티네스(Jusepe Martínez, 1600-1682)에 따르면, 합스부르크 왕실의 훌륭한 회화 작품과 함께 배치할 고대 조각이 필요하다고 직접 왕에게 조언한 사람이 바로 벨라스케스였다. 그는 "회화 작품의 아래 공간을 고대 조각으로 장식할 필요가 있으며, 만약 원본을 얻을 수 없다면 복제본을 주조하거나 주형(鑄型)을 스페인으로 가져와 여기서 복제본을 만들 수 있다"고 자신의 의견을 적극적으로 개진했다.[23]

근대 초기 유럽에서 고대 로마 조각은 문화적 권위를 나타내는 지표였다. 유럽의 왕실과 귀족은 고대 조각의 수집을 통해 지식을 소유하고 가문의 권위를 과시하고자 했다. 고대 로마 조각은 귀족들을 로마 제국의 영광스러운 과거와 물리적으로 연결시켜주는 매개체였기에 소장자의 고귀한

23) "Vuestra magestad no ha de tener cuadros que cada hombre los pueda tener [...] yo me atrevo señor (si V.M. me da licencia) ir a Roma y a Venecia a buscar y feriar los mejores cuadros que se hallen de Ticiano, Pablo Veronés, Basán, de Rafael de Urbino, del Parmesano y de otros semejantes, que de estas tales pinturas hay muy pocos príncipes que las tengan, y en tanta cantidad como V.M. tendrá con la diligencia que yo hare; y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieran haber se vaciarán, y traerán las hembras a España para vaciarlas aquí con todo cumplimiento." Jusepe Martínez. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675). Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866, pp. 118-119(밑줄은 필자).

혈통과 권력을 상징적으로 나타내기에 적합했다. 또한 이탈리아 조각은 고대 문화의 유산으로서 고고학적 가치를 지녔기에 인문학자와 문인들의 주목을 받았다. 르네상스 시기 이후 유럽의 수많은 미술가와 미술 이론가들은 고대 로마 조각의 상징적 가치와 고전적인 아름다움에 주목하여 고대 조각을 모방해야 할 전범(典範)으로 삼았다. 16세기 말-17세기에 이르면 이탈리아에 집중되어 있던 고대 조각의 수집 활동은 점차 유럽 전체로 확산되었다. 또한 고대 로마 조각의 삽화가 담긴 판화집이 널리 유통되고 고대 조각의 복제본이 유럽의 여러 지역에서 구매되었다.[24] 이탈리아 내외의 여러 왕실과 귀족은 고대 이탈리아 조각과 그 복제본을 수집하여 가문의 지위와 아취(雅趣)를 과시하고자 했다.

동시대 문헌과 후대 연구에서는 스페인 합스부르크 왕실이 이탈리아 조각에 대한 관심이 부족하다고 판단했다. 펠리페 2세와 펠리페 3세(Felipe Ⅲ, 재위 1598-1621) 치세에 스페인 궁정을 방문했던 토스카나 대사들은 스페인 왕실과 궁정 인사들이 조각뿐만 아니라 미술 전반에 대한 지식과 심미안이 부족하다고 평했다.[25] 이후 스페인 궁정의 회화 컬렉션에 대한 재평가는 많이 이루어졌지만 조각 컬렉션에 대한 부정적인 인식은 여전히 이어지고 있다. 회화 컬렉션의 규모나 수준에 비해 스페인 왕실의 조각 컬렉션은 현저히 미비했기 때문이다.[26]

그러나 켈리 헬름투틀러 디 디오(Kelley Helmstutler Di Dio)를 비롯한 일부 학자들의 연구를 통해 이는 사실이 아님을 확인할 수 있다.[27] 본 장

---

24) Elizabeth Bartman. “Collecting in Premodern Europe.” In *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, edited by Elise A. Friedland, Melanie Grunow Sobocinski, and Elaine K. Gazda. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 13-20.

25) Kelley Helmstutler Di Dio. “Sculpture in Spanish Collections from Philip Ⅱ to Philip Ⅳ.” *Studies in the History of Art*, vol. 70, 2008, p. 247.

26) Kelley Helmstutler Di Dio and Rosario Coppel. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Burlington: Ashgate, 2013, p. 58n24.

27) Helmstutler Di Dio, 앞의 논문(2008); Helmstutler Di Dio and Coppel, 앞의 책(2013). Kelley Helmstutler Di Dio, “Shipping Sculptures, Shaping Diplomacy: Gifts of Sculpture of Spain.” In *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, edited by Kelley Helmstutler Di Dio. Burlington: Ashgate, 2015, pp.

에서 살펴보듯이 스페인 왕실은 오히려 고대 조각과 아울러 동시대 이탈리아 조각에 꾸준히 관심을 기울였다. 특히 17세기 후반에 펠리페 4세는 재단장을 거친 알카사르를 장식할 이탈리아 조각을 적극적으로 수집했다. 이때 벨라스케스는 고대 조각에 대한 감식안을 갖춘 궁정 큐레이터로서 스페인 왕실의 고대 조각 수집과 전시에 직접적으로 관여했다.[28] 본 장에서는 벨라스케스의 두 신화화에서 연상되는 이탈리아 조각의 경험이 스페인 궁정의 시각문화와 벨라스케스의 미술에서 가졌던 의미를 살펴보고자 한다.

167-190.

28) 기존 연구에서는 벨라스케스가 맡은 궁정 업무가 근대적 직업인 큐레이터와 유사한 점에 기인하여 벨라스케스를 종종 "궁정 큐레이터"라고 표현했다. Alpers, 앞의 책(2005), p. 183. 1643년에 벨라스케스는 왕궁 공사 감독(superintendente de obras particulares)으로 임명되어 공사의 설계와 현장을 담당하고 공사에 필요한 장인과 비용을 결정했다. 또한 1647년 1월 22일부터 알카사르 팔각형 방의 감독(veedor de las obras de la pieza ochavada)을 겸임하면서 마드리드 궁정의 여러 공간을 재단장하는 작업을 총괄했다. Jonathan Brown. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 191.

1. 스페인 궁정과 이탈리아 조각

스페인 궁정사회에서 이탈리아 조각은 고위 지배층이 소장했던 사회·문화적 자산이었다. 동시대 스페인에서는 청동이나 대리석으로 조각을 제작하는 전통이 없었기 때문에 왕실과 귀족은 청동 및 대리석 조각을 이탈리아로부터 수입해야 했다. 그 과정에서 드는 비용은 막대했으며 작품이 손상될 위험도 매우 높았다.[29] 조각의 값비싼 원자재, 포장비, 수송비, 운송 과정에 필요한 가축과 노동력, 관세 등의 실질적인 문제는 스페인 후원자들이 이탈리아 조각을 수집하는 데 큰 걸림돌이 되었다.[30] 즉 스페인 궁정에서 이탈리아 조각은 고대부터 이어져 온 문화적 가치와 아울러 희소성과 금전적 가치 또한 높은 사치품이었다.

16-17세기 스페인 왕실은 이탈리아 조각에 많은 관심을 기울였다. 합스부르크 왕실 인사들은 고대 이탈리아 조각에 내포된 문화적 특권을 인식하고 있었다. 그들은 주로 로마 교황과 이탈리아 각지의 군주들로부터 선물 받는 방식으로 조각을 수집했다. 또한 레오네 레오니(Leone Leoni, 1509-1590)와 폼페오 레오니(Pompeo Leoni, 1533-1608) 부자, 피에트로 타카(Pietro Tacca, 1577-1640)를 비롯한 동시대 이탈리아 조각가들에게 직접 작품을 주문하기도 했다(도 10, 14, 15). 이처럼 스페인 왕실도 고대 및 동시대 이탈리아 조각을 왕가의 권위를 드러내는 중요한 조형 매체로 주목했다.[31]

특히 펠리페 4세는 전례 없는 규모로 높은 수준의 이탈리아 조각을 수집하고 전시했다. 17세기 초까지만 해도 스페인 왕실은 이탈리아 조각의 대다수를 창고에 보관할 수밖에 없었다. 알카사르를 비롯한 많은 궁정 건축물이 당시에 완공되지 않았기 때문이다.[32] 1630년대에 이르면 이탈리아 조각은 새롭게 건설되거나 증축된 궁정 공간을 장식할 미술품으로 수요가

29) Helmstutler Di Dio and Coppel, 앞의 책(2013), p. 26.
30) Helmstutler Di Dio, 앞의 논문(2015), pp. 167-190.
31) “Royal Collections of Sculpture.” Helmstutler Di Dio and Coppel, 앞의 책(2013), pp. 37-55.
32) 위의 책, p. 5.

높아졌다. 1622년 7월 펠리페 4세는 즉위한 지 1년 만에 알카사르의 창고에 있던 조각들을 꺼내 아란후에스(Aranjuez) 왕궁을 장식했다. 또한 그의 총신(valido) 올리바레스 백공작 가스파르 데 구스만(Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares, 1587-1645)은 조각 컬렉션의 일부를 1630년대에 지어진 부엔 레티로(Buen Retiro) 궁으로 이전했으며 새로운 조각 작품을 이탈리아에 추가로 주문했다. 1640년대에는 마드리드 알카사르의 방들이 차차 완공되었다. 펠리페 4세는 벨라스케스의 조언에 따라 회화 작품과 고대 조각을 함께 전시하는 방식으로 알카사르를 재단장하고자 했다. 이를 위해 그는 스페인 왕실 역사상 처음으로 이탈리아로부터 조각 3백여 점을 직접 수입했다.[33] 이처럼 벨라스케스가 활동하던 시기에 스페인 궁정의 조각 컬렉션은 다른 유럽 군주의 것에 비견되는 수준으로 확장되었다.

왕실의 미술 취향을 모방한 스페인 귀족도 여건에 따라 이탈리아 조각을 수집했다. 이탈리아 조각을 소장한 귀족층은 대부분 조각의 제작비 및 수송비를 감당할 수 있는 부와 조각 작품을 전시할 수 있는 넓은 저택을 소유한 이들이었다. 또한 이들은 대부분 외교적 직무를 맡아 이탈리아나 다른 유럽 궁정을 방문하면서 여러 고대 및 동시대 조각 컬렉션에 쉽게 접근할 수 있었다. 디에고 우르타도 데 멘도사(Diego Hurtado de Mendoza, ca. 1503-1575), 3대 알칼라 공작 페르난도 엔리케스 아판 데 리베라(Fernando Enríquez Afán de Ribera, Ⅲ Duque de Alcalá, 1583-1637), 7대 카르피오 후작 가스파르 데 아로(Gaspar de Haro, Ⅶ Marqués de Carpio, 1629-1687) 등은 모두 스페인 대사로 로마에 파견되었거나 부왕직을 맡아 나폴리나 시칠리아에 머물면서 이탈리아 조각 컬렉션을 구축했다.[34]

그러나 이탈리아 조각, 그중에서도 특히 신화적 주제를 다룬 조각은 당시 스페인 사회에서 금기시하고 있던 누드를 관능적으로 표현한 경우가 많았다. 초기에 스페인 합스부르크 왕실은 주로 로마 황제 흉상과 같은 초상 조각을 선물 받아 전시했다. 그러나 펠리페 4세의 치세에는 왕실과 귀

33) 위의 책, pp. 46-53.
34) “Aristocratic Collections of Sculpture.” 위의 책, pp. 65-82.

족 컬렉션에 고대 이교도 신화의 주제를 다룬 누드 조각의 비율이 급증했다.[35] 1650년대 초에 벨라스케스가 이탈리아로부터 입수한 고대 조각의 복제본도 대부분 누드상이었다(표 1). 이때 수입되었던 고대 조각 복제본 중 일부는 소수의 특권을 가진 이들만 출입하여 은밀하게 누드를 감상하는 공간인 티치아노 방(Bóvedas de Tiziano)에 전시되었다.[36]

17세기 스페인에서 누드는 금기와 특권의 경계에 있는 이미지였다. 반종교개혁의 조류 속에서 강경한 가톨릭주의를 고수했던 스페인 교회는 풍기를 문란하게 한다는 이유로 누드 이미지, 그중에서도 특히 여성 누드를 엄격히 검열했다.[37] 검열의 주체인 종교재판소는 누드화 및 누드상의 보급과 유통을 면밀하게 주시했으며 이를 제작한 미술가는 파문과 추방을 당할 것이라는 엄중한 입장을 보였다. 종교재판소의 『금서목록(Index Expurgatorum)』(1640)은 다음과 같이 밝힌다.

> 그 누구도 이 나라에 외설적인 그림, 판화, 또는 조각을 감히 들여와서는 안 되며, 공공장소나 광장, 거리, 가정 내 공용 공간에서 사용해서도 안 된다. 또한 화가들과 다른 장인들(artífices)이 외설적인 이미지를 그리거나 조각하거나 만드는 것을 금한다. […] 위의 사항을 어떠한 방식으로든 위반한 화가 또는 개인은 파문되고 1년간 추방될 것이다.[38]

---

35) 위의 책, p. 9.

36) 위의 책, pp. 46-51.

37) 17세기 스페인에서의 이미지 검열과 관련하여 José Sánchez Castro. “La censura de la figuración artística en España (1487-1820).” *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar*, vol. 65, 1996, pp. 37-98 확인.

38) “Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas mandamus: que ninguna persona sea osada á meter en estos reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas ú otras de esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles ó aposentos amunes de las casas. Y asimismo se prohíbe de los pintores que las pinten, y á los demás artífices, que las tallen ni hagan, so pena de excomunión mayor […], y un año de destierro á los pintores y personas particulares que las entraren en estos reynos ó contravinieron en algo á lo referido.” *Novissimus librorum prohibitorum es expurgandorum index*. Madrid: por Diego Díaz, 1640. Juan Otavio Picón. *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte*

그러나 누드화 및 누드상의 소장과 감상은 예술이라는 명목 하에 용인되었을 뿐만 아니라 그것을 감상할 줄 아는 안목은 문화적 수준과 사회적 신분을 드러내는 표지가 되었다. 르네상스 미술 이론에서 고대 이탈리아 조각의 누드는 자연보다 아름답고 완벽한 이상적인 재현의 대상이자 높은 수준의 예술적 기교가 필요한 미술의 정수(精髓)로 여겨졌다. 동시대 스페인 식자층도 시각예술에서 누드가 지닌 의미와 가치를 인지하고 있었다. 1605년 호세 데 시구엔사 신부(Fray José de Sigüenza)는 외설적인 누드의 사용을 경계하면서도 인간의 신체 표현이 미술에서 "가장 고귀하고 가장 어려운 주제"라고 인정했다.[39]

일부 식자층은 사회 고위층의 누드화 및 누드상 소장을 변호했다. 살라망카와 알칼라 대학의 성직자와 학자의 견해를 모은 『외설스럽고 부도덕한 조각과 회화의 남용에 대한 견해와 검열(Copia de los pareceres y censuras [⋯] sobre el abuso de las figuras lascivas y deshonestas)』(1632)에서는 누드 이미지가 다수의 무지하고 심약한 일반 사람을 현혹시키지만 분별력과 도덕성을 갖춘 특권층은 관능적인 외형에 현혹되지 않고 고전적인 신체의 아름다움과 이를 재현한 예술적 기교를 감상할 수 있다고 주장했다.[40] 즉 누드는 오직 교육 받고 높은 안목을 지닌 사람만이 육욕에 매혹되지 않고 향유할 수 있는 고급 예술이라는 것이다. 따라서 그들은 누드 이미지의 공개적 전시를 막되 그것의 소장을 전적으로 금지할 필요는 없다고 보았다. 이처럼 누드를 다룬 조각과 회화 작품

---

español. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1902, p. 35에서 재인용.

39) José de Sigüenza. *Descripción del Escorial* (1605). Madrid: Aguilar, 1963, pp. 289-290. Portús, 앞의 책(2007), p. 41에서 재인용.

40) *Los pareceres y censuras de los reverendissimos padres maestros, y señores catredaticos de las insignes universidades de Salamanca y Alcala, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra que es picado mortal pintarlas, esculpirlas, y tenerlas patentes donde sean vistas*. Madrid: por la viuda de Alonso Martin, 1632; Javier Portús. "Nudes and Knights: A Context for Venus." Carr, 앞의 책, p. 63.

의 수집과 감상에는 스페인 왕실과 귀족의 특권의식과 섹슈얼리티를 중심으로 한 엘리트 문화의 형성이 포착된다.

2. 벨라스케스와 이탈리아 조각

벨라스케스는 스페인 궁정화가 중에서도 드물게 이탈리아 조각에 대한 식견이 높았다. 그는 세비야의 견습생 시절부터 궁정 큐레이터로 활동한 말년까지 이탈리아 조각에 다양한 방식으로 꾸준히 노출되었다. 벨라스케스가 처음으로 이탈리아 조각을 접했던 것은 세비야의 파체코 아카데미(Academia de Pacheco)의 인문학적인 환경에서였다. 벨라스케스의 스승이자 장인(丈人)인 프란시스코 파체코(Francisco Pacheco, 1564-1644)는 학문에 조예가 깊은 화가이자 미술 이론가였다. 그는 당대 세비야의 예술가와 지성인이 모여 인문학과 신학, 예술에 대해 자유롭게 논하는 비공식적인 아카데미를 운영하고 있었다. 벨라스케스는 파체코 아카데미에 드나들며 고대 문화에 대한 견식을 넓혔던 것으로 보인다.[41]

아카데미의 일원이었던 3대 알칼라 공작 페르난도 아판 데 리베라는 세비야 명문가 출신으로 그의 저택인 카사 데 필라토스(Casa de Pilatos, 빌라도의 집)에 고대 조각 컬렉션을 소장했다. 세비야 귀족과 문인은 종종 카사 데 필라토스에 모여 고대 문화에 대해 토론하곤 했다.[42] 벨라스케스는 스승 파체코를 따라 이곳을 종종 방문했을 것으로 추정된다. 파체코와 알칼라 공작은 비슷한 학구적 관심을 토대로 친밀한 관계를 맺고 있었기 때문이다. 또한 알칼라 공작은 파체코에게 카사 데 필라토스를 장식할 천장화를 의뢰했으며 벨라스케스, 알론소 바스케스(Alonso Vázquez,

41) 이와 같은 벨라스케스의 교육 및 견습 환경은 17세기 초 스페인에서 매우 이례적인 경우에 해당했다. 스페인 화가들은 대부분 문맹이었으며 당대 미술 이론이나 신학 논의에 대해 무지했다. 그들은 미술 시장 경제에 영향을 받으며 문화적으로 제약된 환경에서 장인이나 공예가로서 일했으며 예술가로서의 자의식을 갖추고 있지 않았다. 오히려 그들은 화가의 높은 사회적 지위를 전제로 하는 아카데미 제도에 대해 회의적이었다. 아카데미는 그들이 일할 권리나 기존의 길드 체계에 도리어 위협이 되었기 때문이다. Jonathan Brown. *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998, p. 4; Zahira Véliz. “Becoming an Artist in Seventeenth-Century Spain.” Stratton-Pruitt, 앞의 책, pp. 12-14.

42) 카사 데 필라토스의 고대 조각 컬렉션의 역사에 관해서는 Markus Trunk. *Die ‘Casa de Pilatos’ in Sevilla: Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jahrhunderts*. Mainz: Zabern, 2002 참고.

1565-1608), 파블로 데 세스페데스(Pablo de Céspedes, 1538-1608) 등 파체코 아카데미와 연고가 있는 미술가들을 후원했다.[43] 그러나 알칼라 공작과 파체코 아카데미 일원들은 고대 조각의 심미적 가치보다는 그것이 지닌 고고학적 가치에 더 주목했던 것으로 보인다. 카사 데 필라토스 컬렉션도 고대 조각뿐만 아니라 옛 필사본과 명문(銘文)을 포함하여 고문화 전반에 대한 관심을 반영했다.[44] 즉 벨라스케스는 세비야의 문화 엘리트들이 향유했던 고대의 문화적 유산으로 고대 로마 조각을 처음 접했다.

벨라스케스가 고대 이탈리아 조각을 중요한 예술적 영감으로 주목하기 시작했던 계기는 궁정화가로 활동하면서 두 차례 이탈리아를 방문하면서부터이다. 첫 번째 이탈리아 여행(1629-1631)은 "그의 미술을 완성하기 위해서" 왕실로부터 공식 허가를 받고 떠난 것이었다.[45] 특히 신체의 형태와 움직임의 표현은 당시 벨라스케스의 각별한 관심사였다. 이 시기에 그는 스페인 왕실의 초상화가로 출세하고 있었으나 인물의 신체 표현과 입체적인 공간 구성에 대한 감각이 부족하다는 비판을 받았다. 그의 초기작인 <바쿠스의 축제>(1629)에서는 여러 인물을 원근감이 느껴지지 않게 겹겹이 포갠 미숙한 구성이나 자색 천으로 어설프게 덮은 바쿠스의 나체가 관찰된다(도 24). 이는 "머리밖에 그릴 줄 모른다"는 동료 궁정화가들의 비판이 근거 없는 비방이 아니었음을 보여준다.[46]

1628-1629년에 마드리드 궁정을 방문한 루벤스와의 교류는 벨라스케스가 이탈리아 여행을 떠나게 된 결정적인 동기가 되었다.[47] 당시 루벤스는 스페인령 네덜란드의 총독을 맡은 이사벨라 클라라 에우헤니아 왕녀(Infanta Isabella Clara Eugenia, 1566-1633)의 특사 신분으로 영국과 스페인의 원활한 평화 조약 체결을 위해 마드리드에 방문했다. 공식적인 업무 외에도 루벤스는 회화에 관심이 많은 펠리페 4세를 위해 화가로서의

---

43) Jonathan Brown and Richard L. Kagan. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution." *The Art Bulletin*, vol. 69, no. 2, 1987, p. 234.
44) Helmstutler Di Dio and Coppel, 앞의 책(2013), p. 1.
45) Brown, 앞의 책(1986), p. 68.
46) Martínez, 앞의 책, p. 117.
47) 루벤스와 스페인 왕실의 관계에 대해서는 Alexander Vergara. *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999 참고.

면모를 발휘했다. 마드리드에 머무는 동안 루벤스는 왕실 초상화를 여러 점 제작하고 궁정에 있는 티치아노의 작품을 모두 모사하는 등 활발히 그림을 제작했다. 파체코에 따르면 루벤스는 마드리드 궁정화가 중 유일하게 벨라스케스와 친분을 쌓았다.[48] 뛰어난 그림 실력과 외교관이자 궁정인이라는 높은 신분, 지적인 화가(pictor doctus)로서 국제적 명성까지 갖춘 루벤스는 벨라스케스에게 이상적인 화가상(像)을 제시했다.

벨라스케스는 루벤스와 교류하면서 고대 조각의 누드를 토대로 한 효과적인 신체 표현의 중요성을 익혔던 것으로 보인다. 주지하다시피 벨라스케스는 루벤스를 사숙(私淑)하면서 자신만의 고유한 화풍을 발전시켰다.[49] 루벤스는 고대 조각의 신체 형상과 그것이 주는 동적인 효과를 중시했다. 그는 고대 조각을 직접 수집했을 뿐만 아니라 고대 조각의 신체 형상을 극적으로 표현한 드로잉을 말년까지 꾸준히 제작했다(도 25). 1610년경에 저술한 「조각 모방론(De imitatione statuarum)」에서 루벤스는 회화를 완벽하게 하기 위해서는 고대 조각을 모방하는 것에서 더 나아가 형태를 "흡수(imbibitium)"해야 한다고 역설했다. 다시 말해 고대 조각의 형상에서 나타나는 역동적인 형태와 감정적 효과를 자신의 것으로 만들어 분별있게 활용해야 한다는 것이다.[50] 루벤스와의 교류를 통해 벨라스케스는

48) 파체코의 전기에 따르면, 루벤스와 벨라스케스는 합스부르크 왕실 묘지이자 수도원인 엘에스코리알(El Escorial)에 전시된 미술 작품을 함께 감상하며 교류했다고 한다. Francisco Pacheco. *Arte de la Pintura* (1649), edited by Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid: Cátedra, 1990, p. 202.

49) Jonathan Brown. "Velázquez, Rubens, and Van Dyck (1999)." In *Collected Writings on Velázquez*. New Haven: Yale University Press, 2008, pp. 201-244.

50) "Aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis. Concludo tamen ad summam eius perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imò imbibitionem: Sed judiciosè applicandum earum usum, & omninò citra saxum. Nam plures imperiti & etiam periti non distinguunt materiam à forma, saxum à figura, nec necessitatem marmoris ab artificio." Roger De Piles. "Extract of a Latin MS. of Rubens, *Concerning the Imitation of the Antique Statues*." In *The Principles of Painting* (English translation). London: printed for J. Osborn, at the Golden Ball, in Pater-Noster Row, 1743, pp. 86-87. 루벤스의 「조각 모방론」은 프랑스 미술이론가 로제 드 필르(Roger De Piles, 1635-1709)의 『회화원론강의(Cours de peinture par principes, 1708)』에 수록되면서 처음으로 출판되었다.

베네치아 화가들의 화풍을 재발견했을 뿐만 아니라 고대 조각의 신체 표현에 대한 루벤스의 관점을 직간접적으로 익혔을 것이다. 이후 1629년 6월 28일, 루벤스가 떠난 지 두 달도 채 되지 않아 벨라스케스는 왕의 허가를 받고 이탈리아로 떠났다.

첫 번째 이탈리아 여행은 1629년 8월 10일 바르셀로나에서 출발하여 베네치아를 먼저 방문하고, 이후 페레라를 거쳐 로마에서 약 1년간 체류한 뒤, 다시 나폴리를 거쳐 1631년 초에 마드리드로 돌아오는 여정이었다.[51] 벨라스케스가 여정의 절반 이상을 할애한 로마에서는 당시 교황권과 연계된 귀족 가문을 중심으로 고대 조각의 수집이 성행하고 있었다. 바르베리니(Barberini), 팜필리(Pamphilj), 보르게세(Borghese), 루도비시(Ludovisi) 등 로마의 실권을 장악했던 교황 가문들은 고대 조각을 거의 독점하다시피 수집했다. 또한 그들은 잔 로렌초 베르니니(Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680)를 위시한 뛰어난 동시대 조각가들을 경쟁적으로 후원했다. 특히 1620년대와 1630년대 초는 베르니니가 로마 조각계에 등장하여 새로운 자극을 불어넣고 있었던 시기다. 제2의 미켈란젤로라고 일컬어진 베르니니는 벨라스케스가 로마를 방문했을 당시 교황 우르바노 8세(Urban VIII, 재위 1623-44)와 바르베리니 가문의 후원을 받고 있었다. 그는 고대 조각을 복원하고 그 형태로부터 영감을 받은 혁신적인 조각 작품을 제작했다. 조각을 중심으로 한 예술적 활동이 성행하던 시기에 벨라스케스는 로마를 방문했던 것이다.

벨라스케스는 스페인 궁정화가라는 유리한 입지를 이용해 로마의 중요한 미술 후원자들과 그들의 컬렉션에 쉽게 접근할 수 있었다. 그중 일부는 벨라스케스와 이미 안면을 익힌 사이였다. 예를 들어 우르바노 8세의 조카였던 프란체스코 바르베리니 추기경(Cardinal Francesco Barberini, 1597-1679)과 그의 비서이자 골동품 애호가(antiquarian)인 카시아노 달 포초(Cassiano dal Pozzo, 1588-1657)는 1626년 5월부터 8월까지 마드

51) 벨라스케스의 첫 번째 이탈리아 여정의 과정은 파체코의 저서에 잘 기록되어 있다. Pacheco, 앞의 책, pp. 206-209. 벨라스케스의 첫 이탈리아 여행과 이탈리아 미술을 수용한 양상에 관해서는 Brown. “Velázquez and Italy.” Stratton-Pruitt, 앞의 책, pp. 30-47 참고.

리드 궁정을 방문했을 때 벨라스케스에게 초상화를 의뢰한 바 있다.[52] 바르베리니 추기경은 벨라스케스가 로마에 머무는 동안 바티칸 궁전에 거류할 수 있도록 허가했다.[53] 그곳에서 벨라스케스는 고대 조각뿐만 아니라 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483-1520)와 미켈란젤로의 프레스코화를 자유롭게 관찰하고 모사하며 회화적 기교를 연마할 수 있었다.

그러나 벨라스케스는 고대 조각 컬렉션에 대한 접근성을 우선적으로 고려하고 있었다. 파체코의 전기에 따르면, 바티칸 궁전에 머물던 중 벨라스케스는 당시 교황청에 스페인 대사로 재임 중이었던 몬테레이 백작(Conde de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga, 1560-1606)에게 빌라 메디치(Villa Medici)로 거처를 옮기고 싶다는 의사를 피력했다고 한다. 빌라 메디치는 비교적 지대가 높은 트리니타 데이 몬티(Trinità dei Monti) 주변에 있어 여름을 보내기에 적합했을 뿐만 아니라 "그가 모방할 수 있는 매우 훌륭한 고대 조각상들"이 있었기 때문이다.[54] 테베레(Tevere) 강 건너편에 고립되어 있는 바티칸 궁전과 달리 빌라 메디치는 빌라 보르게세, 빌라 루도비시(Villa Ludovisi), 팔라초 바르베리니(Palazzo Barberini) 등 주요한 미술 후원자들의 저택이 밀집한 핀치오(Pincio) 언덕 주변에 위치해 있다(도 26). 따라서 이곳은 다양한 범주의 고대 및 동시대 조각을 공부하기에 최적의 환경이었다. 1630년경 벨라스케스는 메디치 정원 풍경을 그린 풍경화에서 고대 조각 <잠자는 아리아드네>를 화면의 중심에 배치했다(도 27). 이 시각적 기록은 당시 로마 귀족층의 주택 문화에서 그리고 벨라스케스가 로마에 체류하면서 쌓은 경험에서 고대 이탈리아 조각이 지녔던 중요성을 시사한다.

---

52) 프란체스코 바르베리니의 미술 후원에 관해서는 Francis Haskell. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1963, pp. 27-28 참고.

53) Brown, 앞의 책(1986), p. 64.

54) "Despues viendo el Palacio ó Viña de los Médicis que está en la Trinidad del Monte, y pareciéndole el sitio á propósito para estudiar y pasar allí el verano, por ser la parte más alta y más airosa de Roma, y haber allí excelentísimas estátuas antiguas de que contrahacer, pidió al conde de Monterey, Embajador de España [...]" Pacheco, 앞의 책, p. 138 (밑줄은 필자).

또한 벨라스케스는 동시대 로마의 귀족, 문인, 화가들이 고대 조각을 수용하는 양상을 주의 깊게 관찰했을 것으로 보인다. 16-17세기 초에 고대 로마 조각들은 본래의 맥락과 주제에서 분리된 채 발굴되었다. 이탈리아 문인과 귀족은 인물의 신체 표현과 자세에 기반하여 고대 조각의 주제를 추론하거나 문학적 텍스트를 근거로 조각의 주제와 의미를 자유롭게 재해석했다.[55] 특히 17세기에 이르면 발굴된 이름 없는 고대 조각을 창의적으로 복원하고 각색하는 작업이 고대 조각을 전시하기 위한 필수적인 관행으로 자리 잡았다. 세월의 풍파에 깎이고 부서진 고대 조각은 교황 가문의 권위를 공간적으로 시각화한 저택 실내에 전시되기에 불완전했기 때문이다. 따라서 이러한 고대 조각은 원래 모습으로 추정되는 형태로 복원되거나 새로운 형태로 각색되었다.[56] 베르니니, 알레산드로 알가르디(Alessandro Algardi, 1595-1654), 프랑수아 뒤케노아(François Duquesnoy, 1597-1643)와 같이 동시대 유명한 조각가들도 고대 조각의 복원을 맡았다는 사실은 이 작업이 지녔던 중요성을 시사한다.[57]

자신의 미술을 완성하기 위한 목적으로 이탈리아를 방문했던 벨라스케스는 동시대 로마의 시각 문화와 예술적 조류에 주의를 기울였을 것이다. 벨라스케스는 로마에서 약 1년간 고대와 동시대 로마 조각을 직접 관찰하고 그리며 자신의 예술적 역량을 키울 수 있었다.

1648년에 펠리페 4세는 당시 궁정의 개조와 실내 장식 프로그램을 총괄하고 있던 벨라스케스를 다시 이탈리아로 파견했다. 이탈리아를 처음 방문했을 때의 벨라스케스가 자신의 회화를 완성시키고자 한 학생이었다면, 두 번째로 방문했을 때 그는 성숙한 화풍을 구사하는 거장이자 공식 임무를 맡은 궁정 관료였다. 벨라스케스는 첫 번째 이탈리아 여행 때 관찰했던 이탈리아 조각을 새로운 시각에서 다시 볼 수 있게 되었다.

벨라스케스의 임무는 고대 조각을 면밀히 감정하고 주조 및 복제해야

---

55) Michael Cole. “Giambologna and the Sculpture with No Name.” *Oxford Art Journal*, vol. 31, 2008, pp. 342-343.

56) Bartman, 앞의 논문, p. 18.

57) Jennifer Montagu. *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. New Haven: Yale University Press, 1989; Bartman, 앞의 논문, p. 20.

할 작품을 선별하는 것이었다.[58] 이를 위해 벨라스케스는 로마의 유명한 귀족 가문의 조각 컬렉션에 다시 접근했다. 벨라스케스는 로마에 동행한 조수인 후안 데 코르도바(Juan de Córdoba, ca. 1610-1670)와 이탈리아 조각가 줄리아노 피넬리(Giuliano Finelli, ca. 1601-1653)의 도움을 받아 이들 컬렉션으로부터 40-50점가량의 주형 및 복제본을 얻을 수 있었다(표 1).[59] 본고에서 다루는 벨라스케스의 신화화와 조형적으로 유사한 고대 로마 조각인 〈루도비시 마르스〉와 〈잠자는 헤르마프로디테〉도 이때 함께 복제되어 마드리드 궁정으로 수입되었다.

---

58) 고대 조각을 선별하기 위한 벨라스케스의 기준은 알려진 바가 없다. 그러나 그가 이탈리아에서 입수한 대부분의 조각이 1638년 로마에서 출판된 프랑수아 페리에(François Perrier)의 고대 조각 판화집 《고귀한 조상과 조각의 파편들(Segmenta nobilium signorum et statuarum)》(1638)에 수록되어 있는 것을 볼 때, 벨라스케스는 페리에의 판화집을 일종의 카탈로그처럼 참고했을 가능성이 있다. Ángeles Solís Parra, et al. "The Restoration of Two Plaster Casts Acquired by Velázquez in the Seventeenth Century: The Hercules and Flora Farnese." In *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, edited by Rune Frederiksen and Eckhart Merchand. Berlin: De Gruyter, 2010, pp. 385-386.

59) 벨라스케스가 주문한 고대 조각 복제본은 안토니오 팔로미노(Antonio Palomino de Castro y Valesco, 1655-1726)의 『스페인 계관(桂冠) 화가의 파르나수스(El Parnaso Español pintoresco laureado)』와 1686년 마드리드 알카사르 재산 목록, 벨라스케스가 계약한 주문서들을 토대로 알 수 있다. 팔로미노의 전기에서 고대 조각 복제본의 목록은 Antonio Palomino de Castro y Valesco. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, translated by Nina Ayala Mallory. New York: Cambridge University Press, 1987, pp. 159-162 참고; 1686년 알카사르 재산 목록은 Yves Bottineau. "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle." *Bulletin Hispanique*, vol. 58, no. 4, 1956, pp. 421-452. Yves Bottineau. "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (suite, 3e article)." *Bulletin Hispanique*, vol. 60, no. 2, 1958, pp. 145-179 참고; 조각 복제본 주문서는 J. M. Pita Andrade and Ángel Aterido Fernández, eds. *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, I. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 212-216에서 확인할 수 있다. 벨라스케스의 고대 조각 복제본은 출처가 불분명하거나 주제를 잘못 식별하는 경우도 다수 있어 그 목록을 완전하게 파악할 수는 없다. 현재까지 총 45점 정도 알려져 있으며 일부 청동 복제본을 제외하면 대부분 석고 복제본이다. Frederiksen and Merchand, 앞의 책, pp. 385-386.

벨라스케스는 고대 조각을 선별하는 것에서 더 나아가 복제본의 제작 과정에도 깊이 관여했다.[60] 주형 제작자인 지롤라모 페레리(Girolamo Ferreri, 생몰년 미상)와 벨라스케스가 맺은 계약서를 보면, 벨라스케스는 주형과 복제본의 제작 과정에 대한 배경 지식을 토대로 매우 구체적인 사항까지 세세하게 요구했다. 예를 들어, 계약서에는 석고 반죽은 어떤 암석으로 어떤 과정을 통해 만들어야 하는지, 순수하게 정제된 석고는 어디에 사용되어야 하는지, 그리고 주형은 어떻게 잘라야 하는지 등이 명시되었다.[61] 벨라스케스는 피넬리와 협업하면서 석고 복제본과 주형에 대한 기술을 배웠던 것으로 보인다.[62] 그는 석고 주형 및 복제본의 제작에 관여하면서 고대 조각의 입체적인 형태가 변모하고 재탄생하는 과정을 관찰하고 익혔을 것이다.

이와 같은 여정을 거친 뒤 벨라스케스는 고대 및 동시대 이탈리아 조각의 형태와 경험을 연상시키는 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉를 제작했다. 두 작품에서 벨라스케스는 이탈리아 조각을 향유한 엘리트 시각문화에 대한 자신의 견식을 드러내고 있다. 아울러 그는 동시대 로마에서 고대 로마 조각을 복원하고 각색하는 관행과 유사한 방식으로 로마 조각의 누드 형태를 창의적으로 차용했다. 벨라스케스가 이탈리아 조각을 어떻게 변용했는지 상세히 분석하기에 앞서 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉에 나타나는 회화와 조각의 파라고나레의 의미에 대해 짚어보고자 한다.

---

60) 석고 복제본은 3차원 형태를 해체하고 다시 조립하는 과정을 거쳐 탄생한다. 먼저 원본을 여러 부분으로 나누어 주형을 뜬다. 이후 주형들을 결합한 다음 틀 안에 액체 상태의 석고를 붓는다. 내용물이 굳으면 주형틀을 깨뜨려 완성된 석고 복제본을 꺼낸다.

61) Frederiksen and Merchand, 앞의 책, pp. 387-388; 페레리와 벨라스케스가 작성한 복제본 제작에 관한 계약서의 본문은 Pita Andrade and Aterido, 앞의 책, pp. 214-215 참고.

62) Frederiksen and Merchand, 앞의 책, p. 387.

3. 회화와 조각의 파라고나레

〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉에서 특징적으로 드러나는 회화와 조각의 파라고나레는 스페인 궁정 내 고위 지배층 남성 사회에 소속되고자 한 벨라스케스의 신분 상승 욕구와 깊은 관련이 있다. 동시대 이탈리아와 달리 17세기 스페인 사회에서는 화가를 지성을 갖춘 예술가가 아닌 직공으로 보는 시각이 여전히 지배적이었다.[63] 이러한 사회적 인식에 반해 벨라스케스는 귀족 사회에 편입하기 위해 두 가지 전략을 취했다. 첫 번째 전략은 궁정화가에서 더 나아가 궁정인으로서 활동하는 것이었다. 벨라스케스는 왕실 초상화가 이외에 궁정의 다른 새로운 직책들을 맡아 승진을 거듭하여 신분 상승을 이루려 했다. 그는 왕의 화가(pintor del rey, 1623), 왕실의 화가(pintor de cámara, 1628), 의상 보관실의 시종(ayuda de guardarropa, 1636), 왕실 시종(ayuda de cámara, 1642) 등의 관직을 거치고 1652년에는 궁정화가로서 오를 수 있는 최고의 관직인 시종장(aposentador mayor de palacio)이 되었다.[64] 알카사르를 장식할 미술품을 수집하러 간 두 번째 이탈리아 여행도 그의 궁정인으로서의 업무의 일환이었다.

---

63) 알카발라(alcabala)를 둘러싼 일부 화가와 정부 간의 법적 공방은 회화 및 화가에 대한 낮은 사회적 인식을 보여주는 단적인 사례다. 알카발라는 근대 초기 스페인 왕실 정부가 제조품에 부과한 판매세였다. 회화 작품에 알카발라가 부과된 것은 곧 회화가 예술이 아닌 일반 제조업으로 분류되었음을 뜻했다. 따라서 비센테 카르두초(Vicente Carducho, ca. 1576-1638)를 비롯한 일부 화가들은 화가의 알카발라 면제 특권을 주장하며 회화의 지위를 공고히 다지고자 했다. 그러나 오랜 공방 끝에도 17세기 중반까지 스페인 왕실의 재무부는 회화를 알카발라 부과 대상으로 치부했다. Brown, 앞의 책(1998), pp. 180-181.

64) Brown, 앞의 책(1986), pp. 187-188; 관직명의 번역은 이은해, 「스페인 바로크 화가 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez)의 신분과 혈통에 대한 집착」, 『스페인어 문학』 93, 2019, pp. 236-237 를 참고하였다. 다만 위 논문으로부터 두 가지 사항을 수정하였는데, (1) “ayuda”는 “시종”으로 통일하였으며 (2) “왕궁의 숙영담당관리”로 번역된 “aposentador mayor de palacio”는 벨라스케스에 관한 아래 단행본의 국문 번역을 참고하여 “시종장”으로 번역했다. 노르베르트 볼프, 전예완 역, 『디에고 벨라스케스』, 서울: 마로니에북스, 2007, p. 78. 왕실 살림 전반을 담당하는 직책이라는 점과 상당히 높은 지위라는 점을 전달하려면 “시종장”이 더 적절한 번역으로 판단된다.

벨라스케스의 최종적인 목표는 산티아고 기사단 입회였다. 칼라트라바 기사단(Orden de Calatrava), 알칸타라 기사단(Orden de Alcántara)과 함께 스페인의 3대 기사단으로 꼽혔던 산티아고 기사단은 오직 기사단 평의회(Consejo de Órdenes)에 의해 검증된 혈통의 귀족만이 입회할 수 있었다. 따라서 산티아고 기사단원이 된다는 것은 곧 그의 신분과 가문의 영예가 보증됨을 뜻했다.[65] 벨라스케스는 1650년부터 1659년까지 10년에 가까운 세월 동안 산티아고 기사단에 들어가기 위해 만고의 노력을 기울였다. 그의 두 번째 이탈리아 여행에는 공식적인 명분 외에 자신의 야망을 실현하기 위한 개인적인 목적이 있었다. 바로 자신의 기사단 입회에 대한 교황 인노첸시오 10세(Inocencio X, Giovanni Battista Pamphilj, 재위 1644-1655)의 지지를 얻는 것이었다.[66] 벨라스케스는 왕실의 공식 업무를 수행하느라 빠듯한 일정에도 인노첸시오 10세의 초상화를 훌륭하게 제작하여 교황의 환심을 샀다(도 28). 1650년 12월 17일 판치롤리(Panciroli) 추기경은 마드리드 주재 교황 대사에게 벨라스케스의 기사단 입회에 대한 교황의 지지 의사를 전달했다. 교황은 벨라스케스가 그의 초상화를 제작할 때 훌륭한 미덕을 드러냈기 때문에 벨라스케스의 기사단 입회를 옹호한다는 것이었다.[67] 즉 교황의 지지는 벨라스케스의 화가로서의 뛰어난 재능을 근거로 했다.

그러나 스페인 궁정사회에서 화가라는 신분은 도리어 기사단 입회에 걸림돌이 되었다. 산티아고 기사단 평의회는 1563년 규정에 따라 생계를 위해 그림을 그리는 화가를 육체노동 생활자로 분류했다.[68] 기사단 평의회는 벨라스케스가 궁정화가로 일하기 전에 화가 일을 생계 수단으로 삼았는지, 돈을 받고 그림을 판매했는지의 여부에 대해 조사했다. 화가 프란시스코 데 수르바란(Francisco de Zurbarán, 1598-1664)과 알론소 카노(Alonso Cano, 1601-1667)를 비롯한 증인들은 모두 벨라스케스가 생계

65) 이은해, 앞의 논문, pp. 233-234.
66) 인노첸시오 10세는 전임자 우르바노 8세의 반(反)스페인 정책을 뒤집고 스페인에 우호적인 입장을 보였던 교황으로, 과거 교황 대사로 스페인에 방문했을 때 벨라스케스와 안면을 익혔다. Brown, 앞의 책(1986), p. 197.
67) 위의 책, p. 208.
68) 위의 책, p. 251; 이은해, 앞의 논문, pp. 233-234.

를 위해서가 아닌 본인의 취미를 위해 그림을 그렸다고 진술했다.[69]

벨라스케스는 두 번째 전략으로 창작을 통해 자신의 회화가 귀족 신분에 걸맞은 고결하고 지적인 활동임을 몸소 증명하고자 했다. 그의 말년에 제작된 작품에는 회화의 독창성과 지성적인 면모를 강조하는 경향이 드러난다. 예를 들어 〈실 잣는 여인들(Las Hilanderas)〉(1655-1660)은 폭넓은 미술사적 배경 지식과 다각적 분석을 필요로 하는 복합적인 구도가 특징적이다(도 29). 〈실 잣는 여인들〉은 아라크네와 아테나의 베짜기 대결을 소재로 삼은 오비디우스 일화를 다룬다. 전경에는 실 잣는 여인들이, 후경에는 루벤스가 마드리드에 머무는 동안 모사한 티치아노의 〈에우로파의 납치〉가 태피스트리로 배치되었다(도 30, 31). 벨라스케스는 티치아노와 루벤스의 미술을 독창적인 방식으로 끌어와 고귀한 귀족 화가의 계보에 스스로를 위치시켰다.

또한 〈실 잣는 여인들〉에서 벨라스케스는 합스부르크 왕실의 고급 미술품인 태피스트리와 회화의 파라고나레를 통해 독창적인 구성과 화풍을 선보였다. 스베틀라나 알퍼스(Svetlana Alpers)의 관찰대로 이 작품은 실의 결에 가까운 가늘고 물성 있는 붓 터치나 태피스트리에 대한 직접적인 인용이 특징적이다(도 32).[70] 즉 〈실 잣는 여인들〉에서 벨라스케스는 태피스트리의 제작 과정과 결과물을 그린 동시에 태피스트리의 속성을 연상시키는 화풍을 구사한 것이다. 동시대 스페인 궁정에서 태피스트리는 고도의 직조 기술을 필요로 하는 스페인령 플랑드르의 특산품이자 사치품이었다. 과거 순회하는 궁정 생활을 영위했던 합스부르크 왕실은 전통적으로 태피스트리에 대한 기호를 가지고 왕실의 권위를 드러낼 수 있는 시각매체로 태피스트리를 적극적으로 활용했다. 벨라스케스는 마드리드 알카사르를 재단장할 때 왕실 태피스트리의 전시를 감독하면서 태피스트리의 속성에 대해 고찰할 기회를 가졌을 것이다.[71]

1640-1650년대에 벨라스케스는 스페인 왕실의 궁정 큐레이터로 활동하면서 조형 매체 간의 관계에 주의를 기울였던 것으로 보인다. 마드리드 알

69) 이은해, 앞의 논문, p. 246.
70) Alpers, 앞의 책(2005), p. 146.
71) 위의 책, pp. 168-175.

카사르와 엘에스코리알(El Escorial)의 재단장을 총괄했던 그는 왕실 미술품 전시와 배치를 감독하고 실내 장식 프로그램을 기획하면서 회화뿐만 아니라 대리석 조각, 청동상, 석고상, 태피스트리, 가구 등 다양한 매체를 꾸준히 접했고 따라서 자연스럽게 서로 다른 조형 매체를 비교하고 대조할 수 있었다. 특히 회화 작품의 아래에 고대 조각을 함께 배치하는 알카사르의 전시 방식은 벨라스케스로 하여금 회화와 조각의 관계를 돌아보게 했을 것이다.

회화와 조각의 파라고나레는 지적인 예술로서 회화를 표방한 미술 이론서에서 빠지지 않고 등장하는 논의였다. 파체코는 『회화론(Arte de la pintura)』의 3-5장에서 회화와 조각의 속성을 비교했다. 그는 이탈리아 르네상스 미술 이론서의 서술 방식에 따라 조각을 옹호하는 입장을 개괄하고 이를 반박하며 회화의 유구한 역사와 우월한 속성을 논리적으로 주장했다. 즉 벨라스케스의 회화관(觀)에 결정적인 영향을 미쳤을 파체코는 회화가 조각보다 훌륭한 지적인 예술 활동이라는 입장을 견지했다.[72]

세비야의 견습 과정의 일부인 목조각을 채색하는 경험은 벨라스케스에게 회화와 조각의 관계에 대해 고찰할 기회를 주었던 것으로 보인다. 17세기 스페인에서 융성한 미술 전통인 채색 목조각은 조각가와 화가의 협업으로 제작되었다. 조각가가 목재를 깎아 형상을 만들면 화가 길드의 시험을 통과한 성상 화가(pintor de ymaginería)가 이를 채색했다. 비록 벨라스케스가 채색한 목조각에 대한 기록은 없으나, 그는 1617년 3월 14일 세비야의 성 루카 길드의 시험을 치르고 공식적으로 “성상과 유화와 그것과 관련된 모든 것[을 제작하는] 화가(pintor de ymaginería y al ólio y todo lo a ello anexo)”가 되었다. 따라서 벨라스케스는 목조각을 전문적으로 색칠하는 훈련 또한 마쳤을 것이다.[73]

17세기 스페인 회화와 목조각의 관계를 조명한 자비에르 브레이(Xavier Bray)는 입체적인 조각을 채색하는 경험이 벨라스케스의 회화에 반영되었다고 주장한다. 한 예로, 브레이는 벨라스케스의 <십자가에 못 박힌 그리

72) Pacheco, 앞의 책, pp. 94-163.
73) “Carta de examen de Velázquez como pintor.” Pita Andrade and Aterido, 앞의 책, pp. 30-31.

스도>에서 십자가 뒤의 빈 공간에 드리워진 짙은 그림자 표현에 주목하며, “벨라스케스가 그의 채색된 십자가상과 목조로 된 것 사이의 의도적인 유희를 시도했을” 가능성을 제기한다(도 33, 34).[74] 자신의 화풍을 형성하던 시기에 조각을 관찰하고 그 제작 과정에 참여했던 경험은 벨라스케스의 미술을 구성하는 중요한 토대가 되었을 것이다.

채색 목조각의 제작 과정에서 일어나는 조각가와 화가의 분업 갈등은 스페인 미술계에 각 매체의 속성을 비교하게 하는 계기를 마련하였다. 1621년에 조각가 후안 마르티네스 몬타녜스(Juan Martínez Montañés, 1568-1649)가 조각부터 채색까지 제작의 모든 과정을 도맡으려 하자, 파체코를 위시한 세비야 화가들은 크게 반발하였다. 1622년 7월 16일 파체코는 회화의 우월성을 주장하는 글을 작성하였다. 그는 회화의 속성인 색채가 목조각에 결정적으로 생명력을 불어넣기 때문에 채색이 목조각의 제작에서 가장 중요한 단계라고 주장하였다. 그에 따르면 채색은 전문적으로 훈련받은 화가들의 특권이었다.[75] 파체코의 제자이자 세비야의 성상 화가였던 벨라스케스도 채색 목조각 제작에 참여하면서 회화와 조각의 파라고나레에 관해 고찰했을 것이다.

파체코와 달리 벨라스케스는 조각을 회화에 비견되는 고결한 창작 활동으로 인식했던 것으로 보인다. 〈후안 마르티네스 몬타녜스〉 초상화에서 벨라스케스는 조각가 몬타녜스를 지적인 창작 활동에 몰입한 높은 신분의 궁정인처럼 묘사했다(도 35). 조각가는 돌이나 목재의 파편과 가루가 흩날리는 비위생적인 환경 속에서 강도 높은 육체노동을 통해 조각한다. 그러나 벨라스케스의 그림에서 몬타녜스는 말끔한 검정색 더블릿(doublet)에 흰색 칼라를 착용한 귀족 옷차림을 하고 있다. 그는 마치 깃펜을 든 문인처럼 조각칼을 집어 들고 형상을 창조하고 있다. 화면 밖을 향한 그의 시

74) Xavier Bray. *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery, 2009, pp. 28-30.

75) Francisco Pacheco. “A los Profesores del arte de la pintura” (1622)의 영문 번역은 “Francisco Pacheco’s Letter of Rebuttal to Juan Martínez Montañés.” 위의 책, pp. 194-195 참고; 파체코는 자신의 미술이론서에서도 조각과 회화를 비교하며 회화의 우월성을 주장하였다. Pacheco, 앞의 책, pp. 494-503.

선은 조각의 재현 대상인 펠리페 4세가 이 자리에 함께 있음을 암시한다. 펠리페 4세의 존재는 조각이 군주의 권위로 뒷받침되는 고결한 활동임을 간접적으로 나타낸다.[76] 〈후안 마르티네스 몬타녜스〉 초상화에서 확인할 수 있듯이, 벨라스케스는 회화와 조각을 비록 성격은 다를지라도 비슷한 수준의 지성을 요구하는 자매 예술로 인식하고 있었다.

이처럼 벨라스케스는 세비야의 지적인 환경, 로마와 마드리드의 이탈리아 조각 수집 문화, 그리고 상류층 편입에 대한 욕구를 바탕으로 이탈리아 조각을 중요한 예술적 자극으로 받아들였다.

76) "The *Portrait of Juan Martínez Montañés* by Diego de Silva Velázquez (1991)." Brown, 앞의 책(2008), pp. 143-146.

Ⅲ. 전쟁과 멜랑콜리아: 〈마르스〉

벨라스케스의 〈마르스〉는 전쟁의 신을 그린 기존의 시각 이미지와 큰 차이를 보인다. 본래 유럽 미술의 전통에서 마르스는 우락부락한 용모에 완전무장을 한 전사의 모습으로 표현되었다(도 36-39). 마르스의 견고한 갑옷과 까무잡잡한 피부는 종종 부드러운 비단을 걸치거나 벌거벗은 여성 인물의 하얗고 매끄러운 피부와 대조를 이루며 부각되었다(도 38, 39). 이와 유사하게 동시대 스페인 문학에서 마르스는 잔혹하고 난폭한 전사로 묘사되었다. 16세기 스페인 문학에서는 "잔인하고 격노한 마르스(el fiero Marte airado)", "피비린내 나는 전쟁의 신(el sangriento señor de las batallas)", "전적으로 오만하고 참혹하고 잔인한 마르스(todo orgulloso, Marte, horrible y fiero)" 등의 표현을 찾을 수 있다.[77] 반면 벨라스케스의 마르스는 갑옷을 벗고 침대에 무력하게 앉아 사색에 잠겨 있다(도 1). 노화된 육체와 턱을 괸 자세, 불안정한 눈빛은 마르스의 사색과 고뇌를 시각적으로 전달한다.

전쟁의 신을 묘사하는 새로운 이미지가 등장한 것은 동시대에 전쟁에 대한 새로운 인식이 바탕이 되었던 것으로 보인다. 17세기 초중반에 펠리페 4세와 그의 총신 올리바레스 백공작은 스페인 제국의 패권을 회복하고자 수십 년간 대내외적으로 전쟁을 치렀다. 스페인 귀족들은 대부분 콜레히오 임페리알(Colegio Imperial)에서 훈련받은 군사적 엘리트로 직접 전장에 나섰으나 잇따른 패배로 심각한 정치·경제적 타격을 입었다.[78] 1640년대에 이르면 올리바레스의 군사 정책에 대한 귀족층의 피로감과 회의감이 극에 달했고, 결국 1643년 1월 스페인 왕실은 올리바레스를 실각시켰

77) Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536). *Canción* V, 13행. Diego Hurtado de Mendoza (ca. 1503-1575). *Epístola* V, 121행. Francisco de Aldana (1537-1578). "Marte en aspecto de Cáncer," 2-3행. Noble Wood, 앞의 책(2014), pp. 50-90에서 재인용.

78) 1625년에 설립된 콜레히오 임페리알은 예수회가 운영하는 학교로 귀족 자제들에게 교양과 아울러 수학, 과학, 전쟁 기술과 같은 실용적인 지식을 가르쳤다. 존 H. 엘리엇, 김원중 역, 『스페인 제국사 1469-1716』, 서울: 까치, 2000, pp. 390-391.

다. 이 정치·사회적 격변기에 제작된 벨라스케스의 〈마르스〉는 군사적 어휘로 내세운 왕실 프로파간다의 이면에 있던 스페인 남성 지배층의 전쟁에 대한 감정적 경험을 반영한 것으로 보인다.

〈마르스〉는 1650년대 초반 스페인 왕실이 영토를 팽창하고자 했던 제국적 이상을 단념하고 외교적 평화를 모색했던 시기에 제작된 것으로 추정된다. 〈마르스〉의 소장처인 프라도미술관(Museo del Prado)은 〈마르스〉의 제작 시기를 1638년경으로 추정했다. 이는 미술관 측에서 〈마르스〉가 1635-1638년에 토레가 재단장되면서 그 실내를 장식하기 위해 제작되었을 것이라고 판단했기 때문이다.[79] 그러나 〈마르스〉가 처음으로 사료에 등장한 것은 1700년이다. 실상 제작년도를 특정할 수 있는 문헌적 근거는 없으며 이후에 토레의 실내 장식 프로그램에 추가되었을 가능성을 배제할 수 없다.[80] 본 논문은 양식 감정(鑑定)을 통해 본작의 제작 시기를 1640-1650년대로 보는 선행 연구를 따르고자 한다. 더 구체적으로는 벨

79) 1638년은 스페인 궁정에서 외빈과 사절단을 환영하는 축하연이 열린 해로, 새롭게 완공된 토레도 축하연 장소 중 하나였다. 이에 대한 근거로 기존 학자들은 1636년 10월 말 벨라스케스가 왕에게 보낸 서간을 든다. 이 서간에서 벨라스케스는 왕에게 밀린 보수를 요청하면서 토레의 재단장을 위한 회화 작업을 언급했다. 즉 토레에 전시된 벨라스케스의 그림 중 일부는 이 시기에 제작되었을 가능성이 있다. “Suplica a V. Mgd. le haga merced de mandar se le paguen con efecto los dichos 15.803 reales, para que pueda major acudir al servicio de V. Mgd. en esta ocasión que se ha mandado pintar para la Torre de la Parada en la Rª *(sic)* [reforma] muy grande.” Pita Andrade and Aterido, 앞의 책, p. 114(밑줄은 필자). 그러나 이 시기에 벨라스케스가 어떤 작품을 그렸는지 구체적으로 명시되어 있지 않다. <마르스>는 1650-1651년경에 제작된 <거울 앞의 비너스>와 유사한 양식을 보이는 반면 토레에 전시된 벨라스케스의 다른 그림들, 예를 들어 <이솝>과 <매니푸스>나 왕실 사냥 초상화와 다소 상이한 화풍과 색채 구도를 보이므로 그 그림들과 다른 시기에 제작되었을 가능성이 높다.

80) <마르스>는 1700년 스페인 왕궁 재산목록에서 처음으로 등장한다. “[95, 96, 97] … Iten tres pinturas yguales, de mano de Velazquez la una de Marte, la otra de Isopo, y la otra de Menipus, tasadas a cinquenta doblones cada una.” Svetlana Alpers. “Appendix II: The Inventories of the Torre de la Parada of 1700, 1747, and 1794, and the Fourth Presupuesto of the 1747 Inventory of the Pardo Palace, as Preserved in the Archivo General de Palacio, Madrid.” In *The Decoration of the Torre de la Parada*. London: Phaidon, 1971, p. 295.

라스케스가 두 번째 이탈리아 여행을 다녀온 직후인 1650년대 초에 〈마르스〉가 제작되었다고 보고 있다.[81] 〈마르스〉에서는 미켈란젤로의 메디치 묘소에 장식된 조각의 시각적 형태와 그것이 주는 감정적 효과의 영향이 드러나는데, 벨라스케스는 두 번째 이탈리아 여행 때 메디치 묘소가 있는 피렌체를 방문했기 때문이다. 〈마르스〉는 1650년대 초 벨라스케스가 루도비시 빌라에 있던 고대 조각상의 복제본을 주문하고 피렌체 메디치 경당(經堂)에 있던 〈로렌초〉 상을 직접 접한 뒤 제작된 작품으로 보인다. 벨라스케스는 고대 조각인 〈루도비시 마르스〉와 미켈란젤로의 〈로렌초〉의 형식을 중첩하고 각 작품의 주제와 심리적 경험을 중심적으로 다루어 독창적인 마르스 상을 빚어냈다.

81) Andreas Prater. *Venus at Her Mirror: Velázquez and the Art of Nude Painting*. Munich: Prestel Verlag, 2002, p. 109; Carr, 앞의 책, p. 212; Knox, 앞의 책(2019), p. 132.

1. 전쟁의 휴식과 <루도비시 마르스>

벨라스케스의 〈마르스〉는 왕실의 사냥 별장인 토레에 전시되었다(도 40). 토레는 전쟁에 대한 스페인 지배층의 내밀한 감정을 간접적으로 표현하기에 적합한 공간이었다. 1636년경에 펠리페 4세의 주도하에 지어진 토레는 마드리드 근교에 있던 왕실 산장인 엘 파르도(El Pardo)를 구성한 여러 사냥 별장 중 하나였다. 엘 파르도의 사냥 별장 중에서도 규모가 작은 편이었으며 다소 고립된 장소에 위치해 있었다. 토레는 왕실의 대외적 이미지를 구현한 다른 궁정 건축물과 달리 오직 왕과 그의 최측근만이 출입할 수 있었던 매우 사적인 휴식 공간이었다. 따라서 그 내부도 왕실의 공식적인 양식에서 벗어나 소수의 특권층이 공유했던 사적인 감정과 취향을 반영하여 장식되었다.[82)]

토레에 전시되었던 〈마르스〉는 전쟁에 대한 경험을 신화적 소재를 통해 지적이고 유희적인 방식으로 다뤘다. 사냥은 생사를 넘나드는 전쟁을 유희적으로 풀어낸 궁정 스포츠였다. 야생 동물을 몰아세우고 학살하는 과정에는 기마, 사격, 검술 등의 군사적 소양이 요구되었다. 따라서 동시대인들은 사냥을 전쟁의 평화적 등가물로 여겼다. 벨라스케스의 〈마르스〉는 휴식을 취하고 있는 전쟁의 신을 그렸다는 점에서 사냥의 성격에 부합한다. 또한 고대 신화는 사냥 중 휴식과 즐거움을 제공하는 사냥 별장을 장식하는 회화의 주제로 적합했다. 특히 오비디우스(Ovidius)의 『변신 이야기(Metamorphoses)』는 풍부한 감각적 경험과 에로틱한 묘사로 가득 차 있어 큰 인기를 끌었다. 토레에도 펠리페 4세가 특별히 이곳을 장식하기 위해 루벤스 공방에 주문한 신화화 연작이 전시되어 있었다. 그중 3분의 2 이상이 오비디우스의 『변신 이야기』를 소재로 삼았다.[83)] 왕궁의 장식과 가구 비치 전반을 담당했던 벨라스케스는 토레에 전시된 루벤스의 신화화 연작에 대해 숙지하고 있었던 것으로 보인다.[84)]

---

82) Alpers, 앞의 책(1971), pp. 107-145 참고.

83) 루벤스에게 주문된 63점의 신화화 중 41점이 오비디우스의 『변신 이야기』를 다루고 있다. 그 외에 약 열두 점은 오비디우스에 등장하지 않는 신화화, 아홉 점은 비(非)서사적 신화 인물화, 나머지 한 점은 주제 미상이다. 위의 책, p. 78.

매들린 칼(Madlyn M. Kahr)과 조나단 브라운(Jonathan Brown)은 벨라스케스의 〈마르스〉가 오비디우스 일화에 묘사된 마르스의 일탈적인 사랑을 나타낸다고 설명한 바 있다.[85] 『변신 이야기』에서 마르스와 비너스는 밀애를 즐기다가 비너스의 남편인 불카누스의 계략으로 올림푸스 신들에게 공개적으로 발각되는 수치를 겪었다. 벨라스케스의 〈마르스〉에서 흐트러진 침대와 바닥에 벗어 둔 갑옷과 무기, 인물의 반나체는 마르스의 은밀한 정사를 암시한다. 그러나 비너스와의 정사 이후 홀로 남은 마르스의 모습은 동시대 문학 작품에서 거의 다뤄지지 않았으며 시각 이미지로도 묘사된 경우가 없는 이례적인 주제이다. 벨라스케스는 베르니니가 복원한 〈루도비시 마르스〉에서 착안하여 이 작품을 그렸던 것으로 보인다(도 3).

〈마르스〉는 〈루도비시 마르스〉와 조형적으로 유사하다. 왼쪽 다리를 접어 올리고 구부정하게 앉은 자세, 앉은 방향에서 살짝 우측으로 튼 고개, 허공을 응시하는 시선은 두 전사의 이미지를 겹쳐 보이게 한다. 벨라스케스는 1630년 초에 핀치오의 루도비시 궁정에서 이 조각을 처음으로 실견했을 것이다. 이후 1650년경에 로마를 다시 방문했을 때 벨라스케스는 〈루도비시 마르스〉의 석고 복제본을 주문했다.

〈루도비시 마르스〉는 사랑의 암시와 함께 앉아 있는 전사의 모습을 나타낸 고대 조각이다. 특히 1622년에 베르니니가 〈루도비시 마르스〉를 복원하면서 덧붙인 큐피드는 전사의 일탈적인 사랑을 강조한다(도 41).[86] 베르니니는 고대 조각의 도상과 양식에 얽매이지 않고 자신의 조형적 스타일을 자유롭게 드러내며 큐피드를 조각했다. 큐피드는 베르니니의 아스카

84) 위의 책, p. 30.

85) Madlyn M. Kahr. *Velázquez: The Art of Painting*. New York: Harper and Row, 1976, p. 92. Brown, 앞의 책(1986), p. 168. Brown and Garrido, 앞의 책, p. 172.

86) 베르니니는 <루도비시 마르스>의 코, 오른손, 왼손의 엄지와 검지의 끝부분, 오른발 앞부분, 왼발의 엄지발가락, 생식기, 그리고 마르스의 검자루와 큐피드를 복원했다. 마르스의 신체는 거의 온전하게 남아 있었으므로 베르니니가 주로 복원한 부분은 그의 누드를 장식하는 부수적인 요소들이었다. 특히 마르스의 발치에 있는 큐피드는 베르니니의 손길을 가장 많이 거친 부분이다. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. “5. Ares Ludovisi,” In *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, p. 389.

니우스(Ascanius)에서 볼 수 있는 갸름한 얼굴형과 이목구비, 입체적으로 구불구불한 머리칼을 지녔다(도 42). 이는 고대 로마의 소년상, 예를 들어 <프리마 포르타의 아우구스투스(Augustus of Prima Porta)>의 큐피드 소상(小像)에서 관찰되는 동글동글한 얼굴과 부조처럼 처리된 머리칼과 차이를 보인다(도 43).[87] 또한 베르니니는 자신이 복원한 흔적을 전혀 숨기지 않았다. 새로 덧붙인 부분의 대리석을 원본과 비슷한 색조로 맞추지 않았으며 표면을 연마하지 않고 거칠게 남겨두어 어디까지가 원본이고 어디까지가 자신의 창작인지 뚜렷하게 구분했다.[88] 따라서 베르니니의 큐피드가 〈루도비시 마르스〉에 새롭게 덧붙여진 동시대의 시각적 주해라는 점이 도드라진다.

마르스의 발치에 있는 큐피드는 당시 이 조각을 감상하고 해석하는 방식에 결정적인 역할을 했다. 1620-1630년대에 〈루도비시 마르스〉는 비너스의 연인인 아도니스와 마르스, 또는 파우스티나(Faustina) 여왕의 정인이었던 검투사 등으로 일컬어졌다. 모두 사랑에 빠진 사냥꾼 또는 전사로 큐피드의 존재를 반영한 적절한 묘사이다.[89] 벨라스케스는 〈루도비시 마르스〉의 복제본을 티치아노 방(Bóvedas de Tiziano)에 전시하여 티치아노의 관능적인 여성 누드화들과 함께 감상하게끔 했다. 알카사르의 아래층(planta baja)에 위치했던 티치아노 방은 왕실의 허가를 받은 자만이 출입하여 티치아노의 그림을 비롯한 누드 이미지를 은밀하게 감상하는 장소였다. 이와 같은 전시 환경은 〈루도비시 마르스〉에서 암시된 사랑의 요소를 더욱 부각시켰을 것이다.

벨라스케스는 〈루도비시 마르스〉에 더해진 베르니니의 시각적 주해를 독창적으로 재구성했다. 그는 화면 속 공간을 침실 내부로 구체화했다. 또한 〈루도비시 마르스〉의 창백한 대리석 몸을 붉게 상기된 피부로 채색했으며 물성 있는 붓 터치로 대상의 윤곽선을 흐릿하게 처리하여 사랑의 열기로 짙어진 실내의 대기를 감각적으로 표현했다. 벨라스케스의 화폭에서

87) Montagu, 앞의 책, pp. 158-159.
88) 위의 책, pp. 158-159.
89) Francis Haskell and Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 260.

〈루도비시 마르스〉의 큐피드는 마르스의 방패로 대체되었다(도 44). 거울처럼 반사된 방패의 표면은 다양한 각도에서 감상할 수 있는 조각의 입체적인 경험을 상기시킨다. 그 표면에 칠해진 진홍색 안료는 전쟁의 폭력과 육체적 사랑을 함축적으로 나타낸다. 방패에 반사된 흐트러진 이불의 붉은색은 전사를 쉴 수 있게 해주는 관능적인 사랑의 존재를 역설한다. 이와 동시에 진홍색 안료는 피 묻은 방패를 연출한다. 피 묻은 방패는 마르스의 잔혹함을 나타내는 표지로 여겨졌다. 체사레 리파(Cesare Ripa, 1555-1622)는 마르스의 공포스러운 용모를 설명하면서 "핏빛의 방패(uno scudo di splendore sanguigno)"를 언급했다.[90] 스페인 문인 후안 데 오로스코 이 코바루비아스(Juan de Horozco y Covarrubias, 1540?-1610)도 마르스가 "피의 색채로 물든(tenido de la color de la sangre)" 방패를 들고 있다고 묘사했다.[91] 벨라스케스의 그림 속 마르스의 방패에 어린 진홍빛은 격정적인 정사를 연상시키는 홍조이면서 피 튀기는 전쟁의 흔적을 나타낸다.

군사적 행위를 궁정 오락으로 승화시킨 사냥처럼, 벨라스케스의 〈마르스〉는 비극적인 전쟁의 기억과 참상을 지적이고 예술적인 방식으로 승화시킨다. 마르스와 비너스의 정사를 다룬 오비디우스 신화는 16세기부터 스페인 궁정사회에 매우 익숙한 문학적 소재였다. 동시대 문인들은 마르스와 비너스를 사랑에 의해 전쟁이 무력화된 평화의 상태로, 사랑을 전쟁에 빗댄 페트라르카(Petrarch)적 은유로, 권위적이며 가혹한 이성과 이를 무력하게 만드는 열정의 대립으로 해석하곤 했다.[92] 〈마르스〉를 감상한 토레의 방문자는 벨라스케스의 그림에서 암시된 마르스의 일탈적인 사랑을 다양하게 해석하면서 지적 쾌락을 얻을 수 있었을 것이다. 요컨대 〈마르스〉는 고대 조각인 〈루도비시 마르스〉와 아울러 오비디우스 신화, 전쟁과 사랑의 맥락, 그리고 동시대 다양한 문학적 해석을 함께 떠올리게 한다.

---

90) Cesare Ripa. *Iconologia*. Padova: Per Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 60.
91) Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas morales de Don Iuan de Couarrubias Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segouia*. Segovia: Por Juan de la Cuesta, 1591, p. 27.
92) Noble Wood, 앞의 책(2014).

그러나 벨라스케스의 〈마르스〉에서 전해지는 우울감은 〈루도비시 마르스〉를 포함한 기존의 시각 이미지에서 찾아볼 수 없는 감정이다.[93] 우울감은 유럽 미술 및 문학 전통에서 전쟁의 신에게 매우 낯선 감정적 상태이다. 이는 〈마르스〉가 오비디우스의 불카누스, 마르스, 비너스 신화의 특정한 한 장면을 나타낸다는 기존 연구의 주장을 고려했을 때도 마찬가지다. 앞서 언급했듯이 이 일화를 다룬 이미지와 텍스트에서는 정사가 발각된 이후 마르스의 상태를 묘사한 경우가 거의 없을뿐더러, 설령 묘사되었을 때도 마르스는 분노와 복수심에 불타오르는 모습으로 그려졌다. 예를 들어 후안 데 쿠에바(Juan de Cueva, 1543-1612)의 시에서 마르스는 불카누스의 사슬에서 풀려나자마자 완전 무장을 하고 황급히 사건의 현장에서 벗어난다. 그는 "격노하고 수치스럽게 여기며 분노로 말을 잇지 못한 채 이 능욕을 갚아줄 것을 다짐"한다.[94] 복수심으로 격앙된 쿠에바의 마르스와 달리, 벨라스케스의 마르스에게서는 우울감과 피로감이 느껴진다. 〈마르스〉가 자아내는 우울감의 효과는 벨라스케스가 참고한 또 다른 이탈리아 조각과의 관계에서 이해해볼 수 있다.

---

93) 기존 연구자들도 <마르스>의 독특한 감정적 상태를 특기하였다. 일부 학자들의 표현을 빌리자면, 벨라스케스의 마르스는 "지쳐 보이고" "기가 꺾여 있고" "당혹스러워하고" 있으며, 또한 "쓸쓸하고" "우울하고" "낙담한" 모습을 하고 있다. Carr, 앞의 책, p. 36; Brown and Garrido, 앞의 책, p. 170; Lorenzo Hernandez Guardiola. "El Marte imprudente de Velázquez." *Ars longa: cuadernos de arte*, no. 1, 1990, pp. 43-45; Portús, 위의 책(2007), p. 258; Knox, 앞의 책(2019), p. 126; Brown, 앞의 책(1986), p. 168; Oliver J. Noble Wood. "Mars Recontextualized in the Golden Age of Spain: Psychological and Aesthetic Readings of Velázquez's Marte." In *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, edited by Isabel Torres. Woodbridge: Tamesis, 2007, p. 149.

94) "Luego que Marte en libertad se vio / y que mover los fuertes brazos pudo, / el fuerte arnés habiéndose vestido, / se caló el yelmo by embrazó el escudo; / empuñando la espada enfurecido, / avergonzado y de coraje mudo, / resuelto de vengar su desafuero, / se fue desde allí a Tracia el tracio fiero." Juan de Cueva. 'Los amores de Marte y Venus' (1604), 133행. Noble Wood, 앞의 책(2014), pp. 190-191에서 재인용.

2. 전사의 멜랑콜리아와 〈로렌초 데 메디치〉

벨라스케스는 미켈란젤로의 〈로렌초〉로부터 영감을 받아 전쟁으로 인한 우울감을 마르스의 신체로 표현했다(도 4).[95] 〈마르스〉와 〈로렌초〉는 턱을 괴고 사색에 잠긴 전통적인 멜랑콜리아(melancholia)의 자세를 취하고 있다.[96] 마르스의 머리를 받치고 있는 왼손과 늘어뜨린 오른팔, 푹 눌러쓴 투구와 투구의 그림자가 드리워진 얼굴은 미켈란젤로의 〈로렌초〉를 더욱 연상시킨다. 무장한 전사가 멜랑콜리아의 도상을 따르는 것은 매우 이례적인 경우이기에 이 둘의 유사성은 주목을 요한다. 벨라스케스는 조르조 바사리(Giorgio Vasari, 1511-1574)의 『미술가평전(Le vite)』과 그의 스승 파체코를 통해 미켈란젤로가 조성한 메디치 묘소에 대해 잘 알고 있었을 것이다. 그는 1650년경에 피렌체를 방문하여 이 조각을 직접 관찰했던 것으로 보인다.[97]

---

95) 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 1917년 저술 「애도와 우울(Mourning and Melancholia)」에 따르면, 우울감은 대상의 상실에 따른 감정적 상태이다. 상실의 대상은 사랑하는 사람뿐만 아니라 조국, 자유, 이상 등 자신이 지향하거나 숭상하는 가치일 수 있다. 우울감은 대상의 상실을 해소하지 못한 채 잃어버린 대상을 자신의 일부로 내면화하고 갈망하면서 발현된다. 프로이트는 우울의 특징으로 "극도로 고통스러운 실의, 바깥세상에 대한 흥미의 단절, 애정 능력의 상실, 모든 활동의 억제, 그리고 자존감의 하락"을 지목한다. Sigmund Freud. "Mourning and Melancholia (1917)." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, vol. XIV. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1994, pp. 243-245.

96) 벨라스케스는 체사레 리파의 도상집을 통해 멜랑콜리아 도상을 잘 숙지하고 있었던 것으로 보인다. 또한 <마르스>의 자세는 그의 동료 궁정화가이자 미술 이론가인 비센테 카르두초가 설명한 멜랑콜리아 도상에 상당 부분 상응한다. "La melancolia, pensativos, y llenos de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baja, el codo sobre la rodilla, la mano debajo de la quijada, echado debajo de cualquier árbol, o entrepiedras, o cavernas, el color pálido y amarillo." Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1632, fol. 142r.

97) 파체코는 이 기념비적인 작품을 미켈란젤로의 주요한 공공 미술 프로젝트로 손꼽으며, "혹 예술이 소멸한다 하더라도 이 여섯 점의 인물상[두 메디치 조상과 하루의 시간대를 나타내는 네 점의 누드상]은 그것[소멸된 예술]을 충분히 되찾을 것"이라고 극찬했다. "pero en lo que ganó más nombre, como obra pública, fue en las figuras de

〈로렌초〉는 메디치 경당인 피렌체 산 로렌초 성당(Basilica di San Lorenzo)의 신(新)제의실을 장식한 메디치 가문의 묘소 조각이다(도 45). 메디치 경당에는 네 명의 메디치 선조들이 매장되어 있는데, 미켈란젤로는 그중 느무르 공작 줄리아노(Giuliano de' Medici, 1479-1516, Duke of Nemours)와 우르비노 공작 로렌초 2세(Lorenzo II de' Medici, 1492-1519, Duke of Urbino)의 무덤 조각을 제작했다(도 46, 47).[98] 두 메디치 조상은 신제의실의 입구를 중심으로 서로 마주보는 두 벽에 각각 배치되었다. 〈줄리아노〉는 몸을 꼿꼿이 세우고 언제든 앞으로 내딛을 듯한 능동적인 모습으로 조각된 반면, 〈로렌초〉는 살짝 뒤로 물러나 내면적 성찰에 몰두한 모습으로 조각되었다(도 4, 48). 이들은 하루의 시간대를 의인화한 누드 조각 쌍과 함께 개별적인 조각군을 구성한다. 〈밤〉과 〈낮〉, 〈새벽〉과 〈황혼〉은 석관의 페디먼트 위에 사선으로 누워 메디치 조상과 함께 안정적인 삼각형 구도를 이룬다. 메디치 묘소의 대칭적이고 간결한 건축 구조는 몸을 불안정하게 굽히고 뒤트는 인물상을 강조한다.[99]

〈로렌초〉는 전쟁에 대한 파토스를 나타낸다. 〈줄리아노〉와 〈로렌초〉 조상이 두 메디치 공작의 실제 생김새나 인격을 반영한 초상이 아니라 추상적 가치를 구현한 인물상이라는 점은 동시대에도 잘 알려져 있었다.[100] 줄

---

mármol que hizo para el sepulcro del Duque Juliano y Cosme de Médices. Una fue la Noche, otra el Día, otra la Aurora, otra el Crepúsculo, con bellísima forma, acciones y artificio de músculos; y los dos duques armados; todas seis figuras bastantes a restaurar l'arte si se perdiera." Pacheco, 앞의 책, pp. 154-155; 팔로미노에 따르면 그는 "신적인 미켈란젤로"를 비롯한 뛰어난 미술가들을 양성했던 피렌체의 예술적 환경에 감탄했다고 한다. Palomino, 앞의 책, p. 158.

98) 신제의실에 매장된 나머지 두 명의 메디치 선조는 동명이인인 위대한 로렌초(Lorenzo de' Medici, 'Il Magnifico', 1449-1492)와 그의 형제이자 공동통치자인 줄리아노 데 메디치(Giuliano de' Medici, 1453-1478)다. 느무르 공작 줄리아노 데 메디치는 위대한 로렌초 데 메디치의 아들이며 로렌초 2세는 로렌초의 손자다.

99) 당시에 미켈란젤로의 메디치 묘소 조각은 매우 혁신적이었다. 기존의 묘소 조각은 큰 건축적 구조 안에 석관 위에 놓인 망자의 와상(臥像)이 그 일부로서 동화되어 있다면, 메디치 무덤 조각은 최소화된 건축적 요소들이 망자의 좌상(坐像)에 집중하게 조성되어 있다. Joachim Poeschke. *Michelangelo and His World: Sculpture of the Italian Renaissance*. New York: Harry N. Adams, 1996, p. 49.

리아노와 로렌초 2세 데 메디치가 주목할 만한 군사적 위업을 세우지 않았음에도 불구하고 미켈란젤로는 두 메디치 조상을 고대 갑옷을 착용한 모습으로 조각했다. 고대 갑옷을 입은 망자의 상은 미켈란젤로 이전까지 묘소 조각에서 볼 수 없었던 새로운 요소이다.[101] 미켈란젤로의 메디치 묘소 조각에서 〈로렌초〉는 전쟁에 대한 상징적 의미나 감정적 상태를 시사하고 있음을 유추할 수 있다.

『미술가평전』에서 바사리는 메디치 묘소 조각의 설명 앞뒤로 피렌체의 전시(戰時) 상황을 서술한다. 1527년 5월 로마의 약탈로 인해 메디치 가문의 교황 클레멘스 7세(Clement Ⅶ, 재위 1523-1534)가 산탄젤로 성(Castel Sant'Angelo)에 유폐되었다. 평소 메디치 독재 정부에 불만을 품었던 피렌체 시민은 이를 기회 삼아 메디치 가문을 도시에서 추방했다. 이에 신성로마제국의 군대는 클레멘스 7세와 조약을 맺고 피렌체를 공격했다. 미켈란젤로는 메디치 묘소 조각을 제작하던 중 전쟁 준비 과정에 동원되었다. 그는 피렌체 정부의 의뢰로 축성술을 익히고 도시를 보호하기 위한 요새화 작업을 맡게 된 것이다. 전쟁 중에 진행된 메디치 묘소 조각 작업(1526-1533)은 빈번하게 중단되다가 결국 1529년 피렌체가 포위되면서 미완성 상태로 남겨질 수밖에 없었다.[102] 그는 신변의 위험과 창작 활동의 좌절을 겪으며 전쟁에 대한 무력감과 우울감을 자신의 작품에 투영했다. 메디치 묘소 조각 중 일부인 〈밤〉에게 바치는 미켈란젤로의 시에서는 전쟁으로 인한 피로와 우울감이 느껴진다(도 49).

> 나는 잠을 좋아하노라, 잠이여.
> 부끄러움과 한탄이 이 세상을 뒤덮는 한 내 몸은 돌이 되어
> 눈도 안 보이고 귀도 안 들리니 얼마나 행복하랴.
> 나를 깨우지 마라, 나지막이 이야기해다오.[103]

---

100) 니콜로 마르텔리(Niccolò Martelli)에 따르면, 이에 대해 미켈란젤로는 천 년이 지나면 어차피 아무도 실제 인물이 어떻게 생겼을지 알 수 없을 것이라며 스스로를 정당화했다고 한다. 위의 책, p. 50.

101) 위의 책, p. 49.

102) 조르조 바사리, 이근배 역, 『르네상스 미술가 평전(1550)』 5, 파주: 한길사, 2018, pp. 2968-2981.

이 사행시에서 드러나듯이 미켈란젤로는 전쟁의 격동으로부터 벗어난 평안을 열망하며 메디치 묘소 조각을 제작했다. 『미술가평전』을 소장했던 벨라스케스는 미켈란젤로의 〈로렌초〉로부터 스페인 궁정사회를 둘러싼 것과 비슷한 정황과 심리적 경험을 발견했던 것으로 보인다.

17세기 전반에 스페인 왕실 정부는 제국의 전통을 고수한 결과 군사적 분쟁에 휘말리게 되었다. 카를로스 1세와 펠리페 2세 치세의 합스부르크 스페인은 유럽, 아메리카 식민지, 필리핀 군도까지 아우르는 방대한 제국을 이루었다. 총신이자 실권자였던 올리바레스 백공작은 16세기 말부터 서서히 약화되어온 스페인 제국의 패권을 회복하고자 했다. 그는 이베리아 반도를 군사적으로 통합하기 위한 개혁을 시행했으며 아메리카와 유럽 내 스페인의 지배권을 되찾기 위해 호전적인 군사정책을 강행했다.[104]

왕실의 권위를 시각화한 궁정에는 용맹한 기사의 이미지가 대대적으로 전시되었다. 대표적인 예로 부엔 레티로 궁의 왕국의 방(Hall of Realms)에는 왕실 기마초상화가 전시되어 있었다. 1635년경에 벨라스케스가 제작한 펠리페 3세와 펠리페 4세, 왕세자 발타사르 카를로스(Baltasar Carlos, 1629-1646)의 기마초상화는 합스부르크 가문의 고귀한 혈통을 군사적 기백으로 표현했다(도 50-52). 올리바레스는 왕실 기마초상화와 함께 열두 점의 전쟁화 연작을 주문하여 1625년 "기적의 해(annus mirabilis)"에 스페인이 연달아 거머쥔 승리를 대대적으로 기념했다(도 53). 벨라스케스는 왕실의 시각적 프로파간다에 참여하면서 군사적 승리와 왕실의 권위의 관계를 잘 파악하고 있었다.

그러나 올리바레스의 기대와 달리 스페인의 전세는 점점 악화되었다(표 2). 네덜란드 공화국이 사실상 독립하며 스페인 제국은 분열되기 시작했다. 왕실 정부가 의존하고 있었던 카스티야의 인적·금전적 자원은 고갈되었으며 강압적인 징집과 전쟁 자금의 착취는 이베리아 반도 내부의 분열

---

103) "Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso." 위의 책, p. 2974.

104) 존 H. 엘리엇, 앞의 책, pp. 370-380.

을 가속화시켰다. 카탈루냐는 적대국 프랑스와 손을 잡고 반란을 일으켰고, 포르투갈은 혁명을 통해 완전한 독립을 쟁취했다. 혁명의 바람이 불자 나폴리와 시칠리아, 안달루시아와 발렌시아 지역도 호시탐탐 반란의 기회를 노렸다. 군사적 엘리트로 훈련받은 스페인 귀족 남성은 이탈리아와 저지대 지역의 부왕령에 파견되어 전쟁의 현장을 생생하게 목격했으며 생명의 위협을 받고 실제로 목숨을 잃은 경우도 적지 않았다.[105] 그들의 모습은 군사적 승리와 영웅적인 기사상과 거리가 멀었다. 도리어 올리바레스 백공작은 스페인의 군사적 실패에 대한 책임을 스페인군 지휘관의 자질 부족에서 찾으며 귀족층을 노골적으로 비난했다.[106]

이 시기에 펠리페 4세는 무력감과 낮은 자존감, 그에 따른 우울증 증상을 보였다. 마드리드를 방문한 루벤스는 "왕은 유독 나의 동정심을 불러일으킨다"며 그는 충분히 치세를 이룰 수 있는 재능을 갖췄음에도 불구하고 "자신을 불신하고 다른 이들의 판단에 지나치게 의지"한다고 기록했다.[107] 펠리페 4세도 직접 전장에서 나서서 영웅적인 군주의 이상을 실현하고자 했다. 특히 그는 성공적인 군사 작전을 이끈 자신의 매부이자 적대국 프랑스의 왕 루이 13세(Louis XIII, 재위 1610-1643)를 보며 전쟁터에서 활약하고자 하는 자신의 열망을 더욱 불태웠다. 그러나 올리바레스는 자신의 실질적 권력 기반인 국왕이 마드리드 궁정을 떠날 수 없도록 저지했다.[108] 포부가 좌절된 펠리페 4세는 그저 사냥 별장에서 상징적인 전쟁을 수행하는 것밖에 할 수 없었다.

궁정인 화가 벨라스케스는 스페인 지배층 남성의 군사적·심리적 상황을 생생하게 목격하고 있었다. 1644년 당시 왕실 시종이었던 벨라스케스는 카탈루냐의 지배권을 회복하기 위해 직접 전장에 나선 펠리페 4세를 수행했다. 그는 스페인 군대의 본영인 프라가(Fraga)에서 레리다(Lleida) 재탈환을 기념하여 왕의 초상화를 제작했다(도 54).[109] 전쟁의 여파는 마드리드 궁정에까지 미쳤다. 계속된 전쟁은 곧 국고의 파산을 초래했다. 왕실의

105) 위의 책, pp. 393-398.
106) 위의 책, pp. 390-391.
107) Brown and Elliott, 앞의 책, p. 49.
108) 위의 책, p. 51.
109) Brown, 앞의 책(1986), p. 173.

경제적 어려움으로 벨라스케스를 비롯한 궁정 관료의 급료는 거의 항상 밀려 있었으며 1627년에는 봉급을 받는 궁정화가의 임용이 금지되었다.[110] 1643년에는 귀금속으로 만들어진 궁정 미술품이 녹여져 레알(real) 은화로 주조되었다.[111] 이 시기 벨라스케스는 직간접적으로 스페인 궁정사회에 미친 전쟁의 폐해를 실감했다.

〈마르스〉는 전쟁에 대한 새로운 인식을 반영하여 고대 신화 속 전쟁의 신을 새로운 모습으로 재현했다. 벨라스케스가 그린 마르스는 갑옷을 벗고 침대에 걸터앉아 자신의 반나체를 노출하고 있다. 잔주름이 잡힌 겨드랑이 골과 푹 꺼진 흉부, 깊게 패인 복부의 주름은 영웅적인 남성의 신체와 거리가 멀다(도 55). 노화된 신체는 매끄럽고 완전한 신체와 다른 감정적 반응을 일으킨다. 그 대표적인 예로 미켈란젤로의 메디치 묘소 조각인 〈밤〉의 신체 표현을 들 수 있다(도 49). 바사리는 〈밤〉을 "위대하고 고귀한 것을 잃어버린 자의 슬픔과 우수를 담은 적막"을 찾을 수 있는 "불멸의 걸작"이라고 칭송하며 그 감정적 힘을 특기한다.[112] 질 버크(Jill Burke)는 〈밤〉의 주름지고 팽창된 복부와 축 처진 유방이 출산과 수유를 거친 신체를 나타내며 "보는 이에게 실제 육체에 가해지는 시간의 효과, 그리고 관람자 자신의 필연적 죽음을 상기시킨다"고 관찰한다.[113] 즉 노화된 신체는 세월에 의한 상실을 시각화하여 우울감의 효과를 고조한다.

〈마르스〉는 마드리드 궁정의 군사적 프로파간다에 가려진 스페인 지배층 남성의 전쟁에 대한 우울감을 인식하고 공유하도록 한다. 벨라스케스의 마르스는 전쟁터를 떠나 실내 공간에 고립되어 화면 밖의 관람자를 응시한다. 침실 안에 있는 마르스와 시선을 교환하는 관람자는 마르스의 감정

110) 1627년 칙령에 따라 궁정화가 에우헤니오 카헤스(Eugenio Cajés, ca. 1574-1634)와 비센테 카르두초가 사망한 이후 궁정화가의 자리는 한동안 채워지지 않았다. Brown, 앞의 책(1998), p. 124.

111) Brown and Elliott, 앞의 책, p. 113.

112) 조르조 바사리, 앞의 책, p. 2973.

113) Jill Burke. *The Italian Renaissance Nude*. New Haven: Yale University Press, 2018, pp. 10-12. 세월의 흐름이 새겨진, 따라서 죽음을 상기하는 신체라는 해석은 미술가의 제작 의도에 부합했던 것으로 보인다. 미켈란젤로는 <밤>의 사전 드로잉에 "모든 것을 집어 삼키는 시간(il tèmpo che consuma tutto)"이라는 메모를 남겼다. 위의 책, p. 13.

적 상태를 목격하고 공감할 수 있는 특권적인 위치에 있으며 마르스와 친밀한 심리적 관계를 형성한다.[114] 즉 벨라스케스의 〈마르스〉에서는 신화적 인물의 매개로 한 감정이입(empathy)이 매우 사적으로 이루어진다. 왕실의 개인 별장인 토레에 출입했던 〈마르스〉의 관람자들은 왕실 프로파간다의 이면을 누구보다 잘 알고 직접 체험했던 집단이었다. 〈마르스〉는 전쟁에 대한 스페인 지배층의 내밀한 심리적 경험을 반영하여 이들의 동성사회적 공감을 이끌어내기에 효과적인 이미지였다.

114) 이때 벨라스케스의 그림 속 마르스와 남성 관람자 간의 감정적 연대에서 비너스는 철저히 배제되었다. 시각 이미지 전통에서 승리(la victoria), 평화(la paz), 조국(la patria)과 같이 전쟁에서 남성들이 수호하고 경쟁하고 열망하는 가치는 주로 여성으로 표상되었다. 벨라스케스의 〈마르스〉에서 부재하는 비너스는 마르스와 정사를 나눈 사랑의 여신이라는 구체적인 신화적 인물을 넘어 스페인 지배층이 열망한 승리, 평화, 조국의 이상으로 치환될 수 있다.

Ⅳ. 벨라스케스의 헤르마프로디테: 〈거울 앞의 비너스〉

〈거울 앞의 비너스〉는 당시 빌라 보르게세에 전시되어 있던 〈잠자는 헤르마프로디테〉와 유사한 신체 형태와 감상 경험을 보인다(도 2, 5). 두 누드는 모두 움푹 파인 허리와 육감적으로 돌출된 둔부가 특징적이다. 팔로 머리를 받치고 다리를 살짝 구부려 몸이 완만한 S자를 그리고 있다는 점 역시 공통적이다. 이 둘은 누드의 형상뿐만 아니라 감상 방식과 그에 따른 심리적 효과에서도 매우 흡사하다. 두 작품의 감상 방식을 추적해보자면 각각 다음과 같다. 먼저 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 관람자는 관능적인 뒤태에 매혹되어 헤르마프로디테에게 다가간다. 그는 매트리스를 빙 돌며 누드를 입체적으로 감상한다. 반대편에 이르러 조각의 앞모습을 보는 순간, 관람자는 예상치 못한 반전에 맞닥뜨린다. 바로 이 매혹적인 여성 누드가 발기한 남성 성기를 가지고 있다는 것이다(도 6). 이 반전의 순간에 남성 관람자는 기이한 양성구유적 존재에 매료됨과 동시에 거부감을 느낀다.

벨라스케스의 비너스를 감상하는 경험은 이와 유사하다. 〈거울 앞의 비너스〉의 관람자는 실물 크기로 그려진 비너스의 나체를 훑어본다. 그의 시선은 노골적으로 돌출된 비너스의 둔부에 이르러 둔부 너머에 있는 거울로 향한다. 이때 거울의 표면에 흐릿하게 비춰진 비너스의 얼굴이 그를 마주한다(도 7). 관람자는 자신의 관음증적 시선이 비너스와의 직접적이면서 모호한 시선 교환으로 전환되면서 불안을 느낀다. 특히 이전에 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 감상했던 관람자라면 더욱 강렬하게 불안을 느낄 것이다. 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 감상 경험은 〈거울 앞의 비너스〉 속 '비너스'에게 무의식적으로 팔루스(phallus)를 부여하기 때문이다.[115]

115) 영어의 페니스(penis)에 해당하는 팔루스는 불어로 남근 또는 남근의 이미지를 뜻한다. 정신분석학에서 팔루스는 결여된 욕망의 대상 또는 절대 권력을 나타내는 주인 기표를 상징한다. 프로이트는 남성 성기의 유무가 남녀 간의 문화적 성차를 만든다고 보았다. 라캉은 팔루스를 생물학적 의미의 남근에서 더 나아가 권력, 언어, 법과 같은 상징적

벨라스케스의 〈거울 앞의 비너스〉는 화가가 주문 없이 독립적으로 제작한 작품이었던 것으로 추정된다. 이 그림의 첫 소장자로 알려진 도밍고 게라 코로넬(Domingo Guerra Coronel, 1605-1651)은 생애와 작품 활동이 잘 알려지지 않은 무명 화가이다.[116] 따라서 파문의 위험을 무릅쓰고 여성 누드화를 주문할 만한 역량이 있는 후원자로 보기 어렵다. 다만 그의 사후 재산 목록을 살펴보면 게라 코로넬은 벨라스케스의 〈거울 앞의 비너스〉뿐만 아니라 엘 그레코(Domenikos Theotokopoulos, "El Greco," 1541-1614)의 초상화, 그리고 루벤스, 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528), 라파엘로와 같은 대가의 판화집 등을 소장하고 있었다. 좋은 작품을 많이 소장했던 만큼 그의 사후 재산 경매에는 알론소 카노, 안토니오 페레다(Antonio Pereda, 1611-1678), 후안 카레뇨(Juan Carreño de Miranda, 1614-1685)를 포함한 궁정화가들과 카르피오 후작 가스파르 데 아로를 비롯한 귀족들이 와서 작품을 구매했다.[117] 이로 미루어보건대 게라 코로넬은 마드리드의 미술계와 궁정사회에 자신의 네트워크를 구축했으며 수집 또는 재판매를 목적으로 높은 수준의 미술 작품을 소장했던 것으로 보인다.[118]

의미로 격상시켰다. Sedgwick, 앞의 책, p. 24 참고.

116) Marqués del Saltillo. "Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel." *Arte Español*, vol. 15, 1944, pp. 43-48; Ángel Aterido Fernández. "The First Owner of the Rokeby Venus." *Burlington Magazine*, vol. 43, no. 1175, 2001, pp. 91-94.

117) 위의 논문, p. 94.

118) 게라 코로넬의 컬렉션에는 미술 작품뿐만 아니라 서적도 다수 있었다. 그는 비센테 카르두초의 『회화 문답(Diálogos de la Pintura)』, 바사리의 『미술가 평전』, 로렌초 시리가티(Lorenzo Sirigatti, 1561-1614)의 『원근법의 실제(La pratica di prospettiva)』, 세바스티아노 세를리오(Sebastiano Serlio, 1475-ca. 1554), 비트루비우스(Vitruvius, ca. 80 BCE-ca. 15 BCE), 뒤러의 저술 등 건축, 기하학, 문학을 아우르는 서적을 소장했다. 그의 서적 컬렉션은 지성인 화가의 이상적인 도서 목록을 따르고 있다는 점에서 주목된다. 그는 자신의 서책을 대여하면서 동료 미술가들뿐만 아니라 "알칸타라 기사 후안 파모 데 콘트레라스(D. Juan Pamo de Contreras, Caballero de Alcántara)", "산티아고 기사 프란시스코 델 페소(el santiaguista D. Francisco del Peso)" 등을 비롯한 귀족들과도 교류했던 것으로 보인다. Marta Cacho Casal. "Courtiers, Fables and Dictionaries: Italian Books in the Collections of Velázquez, Carducho and Guerra Coronel." In *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*,

벨라스케스는 이전에도 주문 없이 독립적으로 작품을 제작한 적이 있다. 그는 1630년경에 〈불카누스의 대장간〉과 〈요셉의 피 묻은 옷을 받는 야곱〉을 제작한 뒤 1634년에 펠리페 4세에게 판매했다(도 56, 57).[119] 고대 이교도 신화와 성서의 일화를 묘사한 두 작품은 벨라스케스가 첫 이탈리아 여행 동안 관찰하고 배운 것을 잘 보여준다. 두 그림은 모두 고전적인 신체 묘사가 특징적이며 여러 인물을 3차원의 공간에 안정적으로 배치하고 서사의 내용을 극적으로 표현하는 역사화의 형식을 따른다. 이와 비슷한 방식으로 벨라스케스는 두 번째 이탈리아 여행 동안 경험한 것을 자유롭게 실험하여 〈거울 앞의 비너스〉를 제작했을 가능성이 있다.[120]

---

edited by Kelley Helmstutler Di Dio and Tommaso Mozzati. New York: Routledge, 2020, pp. 165-167; Saltillo, 앞의 논문, p. 44.

119) “108. Gastos de pinturas para el Buen Retiro, con pagos a Giovanni Battista Crescenzi y Velázquez.” Pita Andrade and Aterido, 앞의 책, p. 107.

120) Brown, 앞의 책(1986), p. 71.

1. 보르게세의 현대화된 헤르마프로디테

벨라스케스가 로마를 방문했던 1630년 초에 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 시피오네 보르게세(Scipione Borghese, 1577-1633) 추기경과 베르니니에 의해 '현대화(rimodernata)'되어 있었다(도 5, 6).[121] 이 고대 조각상은 1608년에 발굴되어 보르게세 추기경의 컬렉션에 들어오게 되었다. 1620년에 보르게세 추기경은 베르니니에게 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 복원을 의뢰했다. 이때 베르니니가 수행한 복원이란 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 신체를 거의 온전하게 보전하는 한편 그를 떠받칠 대리석 매트리스를 제작하는 것이었다. 베르니니의 매트리스는 이 조각의 본래 맥락을 지우고 동시대 이탈리아 저택의 실내라는 새로운 맥락을 부여했다.

〈잠자는 헤르마프로디테〉는 숲속이라는 신화의 배경을 고려하여 원래 정원에서 감상된 조각이었다. 오비디우스의 『변신 이야기』는 헤르마프로디테의 탄생 일화를 담고 있다. 요정 살마키스(Salmacis)는 샘 근처에서 비너스와 머큐리의 아들인 헤르마프로디투스(Hermaphroditus)를 발견하고 첫눈에 그와 사랑을 나누고 싶은 욕망에 사로잡힌다. 그러나 헤르마프로디투스는 살마키스의 유혹을 뿌리쳤다. 이에 살마키스는 잠시 물러났다가 소년이 샘에 들어가는 순간 순식간에 그를 덮쳤다. 살마키스는 헤르마프로디투스에게 몸을 밀착하며 그 누구도 자신과 소년을 떼어낼 수 없게 해달라

121) 고대 이탈리아에서 헤르마프로디테는 다양한 형식으로 조각되었다. (1) 페르가몬(Pergamene) 유형에서 헤르마프로디테는 콘트라포스토 자세로 선 채 치마를 들춰내 자신의 남성 성기를 드러낸다. (2) 본고에서 다루는 보르게세 유형은 조각의 입체적인 경험에 따른 반전의 놀라움을 선사한다. (3) 드레스덴(Dresden) 또는 심플레그마(symplegma) 유형에서 헤르마프로디테는 몸부림치는 사티로스를 압도하는 모습으로 표현되었다. Katherine T. von Stackelberg. "Garden Hybrids: Hermaphrodite Images in the Roman House." *Classical Antiquity*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 399-401; 보르게세 유형의 헤르마프로디테 조각은 오늘날 여덟 점이 전해지고 있다. 모두 비슷한 크기와 형식을 보이고 있어 아마 공통된 하나의 모델에서 파생된 것으로 유추된다. Jennifer Trimble. "Beyond Surprise: Looking Again at the Sleeping Hermaphrodite in the Palazzo Massimo." In *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption: Familiar Works Reconsidered*, edited by Brenda Longfellow and Ellen E. Perry. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, pp. 13-14.

고 신들에게 청원했다. 이로써 살마키스/헤르마프로디투스는 “더는 둘이 아니라, 여자라고도 소년이라고도 할 수 없으며 둘 중 어느 쪽도 아니면서 둘 다인 것처럼 보이는 한 몸”이 되었다.[122] 고대 로마인들은 신화의 전원적 배경에 따라 헤르마프로디테 조각을 정원에 배치했다. 〈잠자는 헤르마프로디테〉도 정원에서 발굴되었다. 피에트로 바르톨리(Pietro Santi Bartoli)는 이 조각이 산타 마리아 델라 비토리아(S. Maria della Vittoria)의 건설 현장에서 발견되었다고 하는데, 그곳은 고대 살루스트의 정원(Garden of Sallust)이 있던 곳이었다. 프랑수아 페리에(François Perrier, 1590-1650)도 자신의 판화집에서 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 매트리스 위에 누운 모습이 아닌 강가에 누워 있는 모습으로 묘사했다(도 58).[123] 페리에의 삽화는 벨라스케스의 동시대 사람들 역시 헤르마프로디테를 전원 풍경 속의 인물로 인식하고 있었음을 방증한다.

그러나 보르게세 추기경은 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 대리석 매트리스에 눕혀 자신의 저택 실내로 옮겼다. 이와 유사하게 루도비코 루도비시 추기경(Cardinal Ludovico Ludovisi, 1595-1632)도 1622년에 자신이 쓸 여름 침상과 함께 침대를 하나 더 주문하여 자신의 〈잠자는 헤르마프로디테〉 조각을 그 위에 눕혔다(도 59). 비록 루도비시의 여름 침상이 어떤 모양이었는지 알 수 없지만, 잠든 헤르마프로디테를 눕혔던 침대와 비슷한 디자인이었을 것으로 추정된다. 즉 루도비시가 주문한 두 침대는 일종의 트윈베드였다.[124] 이처럼 동시대 로마에서 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 침대나 매트리스를 추가하여 현재 이 자리에 누워 있는 나체의 인물로 감상되었다. 보르게세의 매트리스와 루도비시의 침상은 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 향한 남성 관람자의 성적 욕망을 보여주는 사례이다.

〈잠자는 헤르마프로디테〉는 여성적인 뒤태 너머 남성 성기가 있는 앞모

122) 오비디우스, 천병희 역, 『변신 이야기』, 파주: 숲, 2019, pp. 174-180.
123) François Perrier. *Segmenta nobilium signorum et statuarum: quae temporis dentem invidium evasure Urbis aeternae ruinis erepta*. Rome: s.n., 1638, no. 90. 페리에의 고대 로마 조각 판화집은 17세기 유럽에서 큰 인기를 누렸다. 이 판화집에서 페리에는 고대 조각 삽화에 상상의 건축적인 배경 또는 자연 배경을 함께 삽입하곤 하였다. Haskell and Penny, 앞의 책, p. 21.
124) Montagu, 앞의 책, p. 161.

습의 반전이 특징적인 조각이다. 그러나 벨라스케스가 두 번째로 로마에 방문했을 때 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 그리 입체적으로 감상되지 않았다. 오히려 마치 한 점의 누드화처럼 다소 평면적으로 감상되었을 것이다. 1650년에 출판된 자코모 마닐리(Giacomo Manilli)의 『핀치아나 문 밖의 빌라 보르게세(Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana)』에 따르면, 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 빌라 보르게세의 2층 북서쪽에 위치한 헤르마프로디테의 방(Stanza del Hermafrodito)에 전시되어 있었다(도 60).[125] 관람자는 먼저 입구에 접해 있던 두 비너스 상을 본 뒤 반시계 방향으로 돌아 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 본다. 즉 이 조각은 비너스와 같은 여성 누드의 맥락에서 감상되었다. 또한 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 360도로 둘러 볼 수 있게 방 중앙에 배치된 것이 아니라 고대 로마 흉상을 양옆에 두고 남쪽 벽에 밀착되어 있었다. 따라서 관람자가 조각을 감상할 수 있는 위치는 고정되어 있었다. 그의 시선은 헤르마프로디테의 뒷모습을 수평적으로 훑지만 남성의 성기가 있는 앞모습까지 미치지 못한다. 관람자는 이미 잘 알려진 이 조각의 정체를 상상하며 불안을 느끼는 상태에 머물렀을 것이다. 즉 동시대에 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 감상하는 경험은 벨라스케스의 누드화를 감상하는 경험과 흡사했을 것으로 추정된다.

1649년 말에 벨라스케스는 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 주형을 주문하면서 베르니니의 매트리스도 함께 주조해줄 것을 구체적으로 요구했다.[126] 이로 미루어 보건대 그는 이 조각의 동시대적 수용 양상을 염두에 두었을 가능성이 있다. 벨라스케스는 두 번째 이탈리아 여행을 다녀온 뒤 1651년 6월과 11월 사이에 〈거울 앞의 비너스〉를 제작했다.[127]

〈거울 앞의 비너스〉에서 벨라스케스는 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 깨운다. 비너스의 상체는 하얀 대리석을 연상시키는 반면 하체는 혈기가 도는

---

125) Giacomo Manilli. *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana*. Roma: Grignani, 1650, pp. 98-99.

126) Pita Andrade and Aterido, 앞의 책, p. 214.

127) 그림의 소장처인 런던 내셔널갤러리는 〈거울 앞의 비너스〉의 제작 시기를 1647-1651년으로 표기했다. 본고에서는 〈거울 앞의 비너스〉의 첫 소장자를 추적한 앙헬 아테리도 페르난데스(Ángel Aterido Fernández)의 연구에 따라 제작 시기를 1651년 6-11월로 본다. Aterido, 앞의 논문(2001), p. 94.

살결과 같다. 이는 정적인 상체와 역동적인 움직임을 암시하는 하체가 대조를 이루는 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 신체와 상응한다. 또한 대리석처럼 창백한 상체에서 혈기가 도는 하체로 이행하는 명암과 색조의 변화는 피그말리온(Pygmalion) 신화를 연상시킨다. 피그말리온 신화는 조각의 감각적이고 에로틱한 호소력을 전형적으로 보여주는 『변신 이야기』의 일화다. 키프로스 섬의 조각가 피그말리온은 자신이 만든 상아 여인상과 사랑에 빠진다. 그는 여인상을 실제 연인처럼 애무하고 그와 일상을 함께 한다. 피그말리온은 조각에게 말을 걸고 입을 맞췄으며 침상을 마련하여 여인상을 그 위에 눕혔다. 사랑의 여신 비너스는 그의 기도에 응하여 여인상에 생명을 불어넣었다. 이로써 피그말리온의 갈라테아는 부드럽고 온기를 띤 살결을 지닌 인간이 되었다.[128]

베르니니의 매트리스 위에 누운 〈잠자는 헤르마프로디테〉는 피그말리온 신화를 연상시킨다.[129] 침상을 마련하여 여인상을 그 위에 눕힌 피그말리온처럼 베르니니는 대리석 매트리스를 만들어 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 그 위에 눕혔다. 베르니니의 매트리스는 대리석으로 만들어졌다는 사실이 믿기지 않을 만큼 사실적이다. 베르니니는 매트리스의 푹신함, 부드러운 촉감, 터프트의 격자형 배치에 따라 정교하게 잡힌 주름 등을 생생하게 표현했다. 베르니니의 동시대 화가이자 전기 작가인 루이지 스카라무차(Luigi Scaramuccia, 1616-1680)는 빌라 보르게세에 있는 베르니니의 조각을 보고 “대리석보다는 밀랍을 사용한 것처럼 보인다”고 감탄한 바 있다.[130] 스카라무차의 찬사는 밀랍의 비유를 통해 딱딱한 상아 조각에서 부드러운 살결의 여인으로 변신한 피그말리온의 갈라테아를 떠올리게 한다.[131]

---

128) 오비디우스, 앞의 책, pp. 438-440.

129) Bolland, 앞의 논문, pp. 318-319.

130) “più tosto in cera che, in Marmo poteva credersi impiegato.” Luigi Pellegrini Scaramuccia. *Le finezze de pennelli italiani*. Pavia: Per G. A. Magri, Stampatore, 1674, p. 18.

131) “그가 만지자 상아는 물러지기 시작하더니 딱딱함을 잃고는 손가락에 눌렸소. 그 모습은 마치 휘멧투스의 밀랍이 햇볕에 물러지기 시작하며 손가락에 주물러져 여러 형상으로 만들어지고 그렇게 쓰임으로써 쓸모 있게 될 때와도 같았소.” 오비디우스, 앞의 책,

벨라스케스는 피그말리온 신화가 연상되는 〈잠자는 헤르마프로디테〉에 색채를 입혀 생기를 불어넣고 잠에서 깨어난 상태로 그렸다. 파체코는 『회화론』에서 조각은 색채를 입힘으로써 비로소 생명을 얻게 된다고 주장했다.

> 조각은 […] 색채 없이는 아름다움과 생명을 지닐 수 없다. 따라서 조각은 회화에 비해 빈약하고 탁하며 죽음의 상태에 있다. 반면 채색된 이미지는 조각의 도움 없이도 그 자체로 존재하고 생명력을 주입하는 자신만의 색채를 지녔다.[132]

벨라스케스는 파체코의 제자이자 사위로서 파체코의 회화 이론에서 역설된 색채의 힘을 숙지하고 있었다. 〈거울 앞의 비너스〉에서 '잠자는 헤르마프로디테'는 색채의 생명력과 붓질의 애무로 인해 잠에서 깨어났다.

---

pp. 439-440.

132) "[…] la escultura no puede hacer una imagen perfectamente […] sin sus colores para que tenga hermosura y vida, queda bastantamente probado, que respeto de la pintura es pobre, oscura y muerta: y que la imagen pintada tiene el ser de suyo, sin aprovecharse de la escultura, y tiene los colores de suyo que le dan vida, y es generosa, rica, y fecunda; pues se comunica, no solo a la escultura, sino a tanta artes que de ella proceden." Pacheco, 앞의 책, p. 136.

2. 스페인 궁정사회와 비너스

기존 연구에서는 벨라스케스가 가로로 긴 티치아노풍 여성 누드화의 구도와 단장하는 비너스(Venus at her toilette) 모티프를 창의적으로 결합하여 〈거울 앞의 비너스〉를 제작했다고 보았다(도 19-23). 그러나 〈거울 앞의 비너스〉는 16-17세기 베네치아 및 플랑드르 화가들이 제작한 여성 누드화와 상당한 차이를 보인다. 먼저 벨라스케스의 비너스는 티치아노와 루벤스의 그림에서 볼 수 있는 풍만한 몸이 아니라 〈잠자는 헤르마프로디테〉와 같은 고전적인 여성 누드상에 가까운 날씬한 체형이다. 또한 〈거울 앞의 비너스〉는 다른 비너스의 단장 그림과 달리 거울을 바라보고 있을 뿐 비단이나 장신구로 스스로를 치장하고 있지 않다. 따라서 이 그림은 엄밀히 말하자면 '비너스의 단장'을 나타내고 있지 않다.

결정적으로 벨라스케스의 비너스는 관람자로부터 돌아누워 가슴과 성기를 감추고 있다. 16-17세기 이탈리아 회화에서도 옆으로 누운 채 등을 돌린 자세의 여성 누드화가 없지는 않다. 그러나 대부분 비너스와 아도니스 신화처럼 신화적 서사를 전달하면서 자연스럽게 취한 자세거나 사티로스나 마르스처럼 남성 관람자의 시선을 대리하는 신화적 인물이 시야에서 가려진 비너스의 몸을 감상한다(도 61, 62). 반면 벨라스케스는 큐피드와 거울 이외에 누드의 형태로부터 시선을 분산시키는 부수적인 요소를 최대한 배제했다. 이로써 〈거울 앞의 비너스〉에서는 비너스의 신체적 형태가 화면을 장악한다.

〈거울 앞의 비너스〉의 잠재적 관람자인 스페인 왕실과 귀족은 벨라스케스의 그림을 보고 곧바로 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 떠올렸을 것으로 보인다. 펠리페 4세는 벨라스케스가 가져온 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 석고 복제본에 만족하지 않고 1651년에 청동 복제본을 따로 주문했다. 마테오 보누첼리(Matteo Bonuccelli, 1630-1654년 활동)가 실물 크기로 제작한 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 청동 복제본은 현재 프라도미술관에 전시되어 있다(도 63).[133] 조각 복제본 중에서도 청동 복제본은 매우 값비쌌

133) "Hermafrodita." Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 앞의 책,

다. 특히 청동상을 주조하는 조각 전통이 없었던 스페인에서 실물 크기 이상의 청동상은 대부분 엄두조차 못 낼 정도로 비싸 대귀족이 아니면 소유할 수 없었다.[134] 1666년 왕실 재산목록에 따르면 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 청동 복제본의 감정가는 6천 두카트(ducat)로 왕실 미술 컬렉션에서 가장 높았다.[135]

〈잠자는 헤르마프로디테〉 청동상이 설치된 알카사르의 북서쪽 탑은 "헤르마프로디테 탑(torre del hermaphrodita)"[도 64의 19]이라고 불렸다(도 64).[136] 헤르마프로디테 탑은 벨라스케스의 작업실이 접해 있던 북동풍 갤러리(galería del cierzo) 옆에 위치해 있었다[도 64의 20, 21]. 또한 탑의 입구가 있는 대기실(antechamber)은 왕과 귀족층이 정기적으로 교류하는 장소였다[도 64의 6]. 그곳에서 펠리페 4세는 정기적으로 집회를 열고, 궁정인들 앞에서 공개적으로 식사를 하고, 황금기사단 연회를 주최하였다. 즉 〈잠자는 헤르마프로디테〉 청동상은 벨라스케스의 작업실로부터 가까울 뿐만 아니라 많은 귀족 인사들의 접근성이 높았던 위치에 있었다. 청동 복제본의 높은 금전적 가치나 왕실 내에서의 명성을 고려할 때 〈거울 앞의 비너스〉는 스페인 궁정사회의 관람자에게 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 연상시켰을 가능성이 높다.

〈거울 앞의 비너스〉와 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 조형적 유사성은 벨라스케스의 그림 속 '비너스'가 여성 성기가 아닌 남성 성기를 가졌을 가능성을 심어준다. 비록 거울을 든 큐피드가 그림 속 인물이 비너스임을 시사하고 있으나 그림 속 누드가 여성의 육체임을 특정할 만한 결정적인 표지는 없다. 흥미롭게도 〈거울 앞의 비너스〉에서 거울은 비너스의 성기 앞에 놓여 있다. 거울에는 바로 앞에 있는 성기나 반사 각도를 고려할 때 비춰질 가능성이 높은 비너스의 토르소가 아닌 얼굴이 흐릿하게 보인다(도

---

pp. 447-448.

134) Helmstutler Di Dio and Coppel, 앞의 책, p. 16; Haskell and Penny, 앞의 책, p. 16.

135) 참고로 벨라스케스의 <시녀들(Las Meninas)>은 1,500 두카트로, 티치아노의 일부 그림들은 4,000 두카트로 감정되었다. Helmstutler Di Dio, 앞의 논문(2008), pp. 247-55, 274n69.

136) Orso, 앞의 책, pp. 17-18.

7). 원근법을 따른다면 거울에 비친 비너스의 얼굴은 실제 머리보다 더 작게 그려져야 하지만, 벨라스케스는 얼굴의 크기에 변화를 주지 않았다. 즉 이 그림에서 거울은 투시도법에 대한 탐구 혹은 누드의 입체성을 나타내기 위한 장치가 아니다.[137] 〈거울 앞의 비너스〉의 관람자는 거울 안의 뭉개진 형상 속에서 비너스의 시선도, 표정도, 정체도 분명하게 읽어낼 수 없다. 즉 비너스의 거울은 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 물리적·심리적 경험을 연상시키며 남성 관람자의 성적 불안감을 높였을 것으로 보인다.

137) 거울과 비너스의 거리와 각도를 계산하여 벨라스케스가 그린 것처럼 비너스의 얼굴이 나올 수 있는지 고찰한 연구로는 Ángel del Campo y Francés. "La Venus de Velázquez y su engañoso espejo." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 78, 1994, pp. 53-66 참고.

3. 헤르마프로디테와 성적 불안감

헤르마프로디테는 동시대 스페인 남성을 매료시키면서 동시에 두렵게 만드는 존재였다. 16-17세기 스페인 지성인은 성적 정체성이 불분명한 존재들에 대해 상충된 태도를 보였다. 그들은 헤르마프로디테를 인간의 이해 범주를 뛰어넘는 신의 경이로운 창조물(mirabilia)로 여기거나, 상극이 조화롭게 합일하여 이룬 기적(miraculus)으로 찬양하거나, 자연을 거스르는 죄악의 흉조(magicus)로 두려워하기도 했다.[138] 특히 17세기는 헤르마프로디테나 성변화(sex change)에 대한 논의가 활발하게 이루어졌던 시기다.[139] 양성구유에 대한 동시대 스페인 엘리트층의 관심은 문학, 의학, 법학 등 여러 영역에서 관찰된다.[140] 성직자들은 헤르마프로디테처럼 전통적인 성별 범주에서 벗어난 사람들을 가혹하게 처벌했으며 극단적인 경우 사형을 선고하기도 했다. 성적 모호성은 흔히 남색과 연계되었기 때문이

---

138) Richard Cleminson and Francisco Vázquez García. *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. London: Pickering & Chatto, 2013, pp. 11-39.

139) 17세기에 헤르마프로디테에 대한 관심이 급증하게 된 배경에는 성(性) 모델에 대한 지성적 흐름의 변화가 있다. 16세기까지만 해도 스페인에서는 히포크라테스 전통의 단성 모델(one-sex model)이 지배적이었다. 이 모델에 의하면 여성과 남성이 본질적으로 같다고 한다. 여성과 남성은 동일한 해부학적 구조의 생식기를 가졌지만 그것의 위치에 따라 다르게 인식된다. 이때 여성은 남성과 동일한 생식기가 신체 안으로 뒤집힌 퇴행적 존재다. 따라서 단성 모델에 따르면 여성이라는 한 극단과 남성이라는 또 다른 극단 사이에 중간적 존재는 실재 가능하다. 그러나 17세기가 되면서 양성 모델(two-sex model)이 제기되면서 단성 모델에 도전하기 시작했다. 양성 모델은 두 성별의 생식기가 근본적으로 다르며 각각 특수한 기능에 상응하는 고유한 구조를 지녔다고 주장했다. 양성 모델의 이러한 주장은 헤르마프로디테나 성변화의 가능성에 의문을 제기하고 간성의 존재 여부에 대한 논의를 촉발하였다. 위의 책, pp. 20-26.

140) 예를 들어, 스페인 왕실의 어의(御醫)였던 페드로 가르시아 카레로(Pedro García Carrero, 1555-1628)와 가스파르 브라보 데 소브레몬테(Gaspar Bravo de Sobremonte, 1603-1683)는 실제 헤르마프로디테가 존재할 가능성을 인정하고 이에 대한 과학적 설명을 모색하였다. 위의 책, pp. 20-24. 즉 벨라스케스의 동시대에 궁정에서 활동했던 두 영향력 있는 의원도 헤르마프로디테에 대한 논의에 참여하고 있었던 것이다.

다.[141] 이처럼 헤르마프로디테의 신체에는 성적 일탈에 대한 종교적 억압과 섹슈얼리티에 대한 지적·과학적 관심이 교차하고 있었다.[142]

동시대 스페인에서 헤르마프로디테는 남성의 성적 수행성(sexual agency)을 위협하고 불안정하게 만드는 존재였다. 오비디우스 신화에서 헤르마프로디투스는 폭력적으로 성관계를 시도하는 살마키스에게 압도당하여 결국 여성화되고 만다. 16-17세기 스페인에서는 성별에 따른 사회적 역할, 위치, 행동, 규범이 생물학적 성과 같이 자연적으로 부여된 것이라고 여겨졌다.[143] 따라서 헤르마프로디투스가 겪은 것과 같은 남성의 여성화는 단순한 성별의 변화가 아니라 남성의 사회적 지위의 실추를 의미하는 것으로 인식되었다. 반대로 살마키스와 같이 남성화된 여성은 남성의 지위를 위협하고 사회 질서를 혼란스럽게 만드는 존재로 여겨졌다. 〈거울 앞의 비너스〉에서 암시된 헤르마프로디테의 팔루스는 남성의 권위와 정체성을 뒤흔드는 존재였다.

양성구유적 존재에 대한 16-17세기 스페인 엘리트 남성의 호기심과 성적 불안감은 동시대 스페인에서 인기를 끌었던 수염 난 여인(la mujer barbuda)의 이미지에서도 나타난다.[144] 예를 들어 1631년에 주세페 데 리베라(Jusepe de Ribera, 1591-1652)가 그린 수염 난 여인의 초상화는 아브루치(Abruzzi) 마을 출신의 막달레나 벤투라(Magdalena Ventura)를

---

141) 위의 책, p. 30.

142) 근대 초기 헤르마프로디테를 향한 모순된 태도는 비단 스페인에 국한되지 않았다. 다른 유럽 지역에서도 헤르마프로디테는 자연을 초월한 존재로 추앙받는 동시에 전통적인 규범에서 이탈한 문제적 존재로 매장되었다. 16세기 후반부터 유럽 각지에서 간성을 포함한 성별의 다양성에 관한 논의가 종교, 의학, 연금술 등의 분야에서 전개되었다. 관련 연구로 Kathleen P. Long. *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Burlington: Ashgate, 2006. Ruth Gilbert. *Early Modern Hermaphrodites: Sex and Other Stories*. New York: Palgrave, 2002 참고.

143) Cleminson and Vázquez García, 앞의 책, pp. 12-14.

144) 수염 난 여인을 묘사한 회화 작품은 희귀하고 기이한 문화적 가공물을 모은 동시대 스페인 귀족의 컬렉션에 종종 포함되곤 했다. 대표적인 예로 3대 포사 후작 프란시스코 데 로하스 이 엔리케스(Francisco de Rojas y Enríquez, Ⅲ Marqués de Poza)의 컬렉션이 있다. Sherry Velasco. “Women with Beards in Early Modern Spain.” In *The Last Taboo: Women and Body Hair*, edited by Karín Lesnik-Oberstein. Manchester University Press, 2006, p. 183.

위엄 있게 묘사했다(도 65). 전경에 놓인 돌에 새겨진 라틴어 명문에 따르면 막달레나는 아들 셋을 낳은 어엿한 아내이자 어머니로 15년 전 37세의 나이 때 수염이 풍성하게 자라기 시작했다고 한다.[145] 이 초상화는 당시 나폴리 부왕으로 재임하고 있던 3대 알칼라 공작이 주문한 작품이었다. Ⅱ장에서 언급했듯이 알칼라 공작은 세비야 명문가 출신으로 높은 수준의 지적·문화적 교양을 갖춘 고위 귀족이었다.[146] 알칼라 공작은 수염 난 여인이라는 주제에 각별한 관심을 보였다. 그는 〈막달레나 벤투라〉 초상화를 2미터에 가까운 크기로 주문했으며 그림 속 라틴어 명문을 직접 짓는 등 제작 과정에 적극적으로 참여했다.[147] 또한 알칼라 공작은 사람들을 저택으로 초대해 제작 과정에 있던 〈막달레나 벤투라〉를 함께 감상했다. 그중 1631년 2월 11일 알칼라 공작의 나폴리 저택을 방문한 베네치아 대사는 다음과 같이 기록한다. "각하는 내게 경이로운 존재로서(come cosa meravigliosa) 그녀[막달레나 벤투라]를 보여주는 것을 즐겼다. 그녀는 참으로 [경이로웠다]."[148] 이처럼 알칼라 공작은 리베라의 초상화를 매개로

---

145) 명문의 전문은 다음과 같다. "EN MAGNVM NATVRA / MIRACVLVM / MAGDALENA VENTVRA EX / OPPIDO ACVMVLI APVD / SAMNITES VVLGO EL A / BRVZZO REGNI NEAPOLI / TANI ANNORUM 52 ET / QUOD INSOLENS EST CVM / ANNVM 37 AGERET COE / PIT PVBESCERE, EOQVE / BARBA DEMISSA AC PRO / LIXA EST VT POTIVS / ALICVIVS MAGISTRI BARBATI / ESSE VIDEATVR QVAM MV / LIERIS QVAE TRES FILIOS / ANTE AMISERIT QVOS EX / VIRO SVO FELICI DE AMICI / QVEM ADESSE VIDES HA / BVERAT. / IOSEPHVS DERIBERA HIS / PANVS CHRISTI ARVCE / INSIGNITVS SVU / TEM / PORIS ALTER APELLES / IVSSV FERDINANDI II / DUVCIS III DEALCALA / NEAPOLI PROREGIS AD / VIVVM MIRE DEPINXIT / XIIIJ KALEND. MART. / ANNO MDCXXXI."

146) Brown and Kagan, 앞의 논문, p. 232.

147) James Clifton. "'Ad vivum mire depinxit.' Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory." *Storia dell'Arte*, vol. 83, 1995, p. 113.

148) "Nelle stanze del V.Re stava un pittore famosissimo facendo un ritratto di una donna Abruzzese maritata e madre di molti figli, la quale ha la faccia totalmente virile, con più di un palmo di barba nera bellissima, ed il petto tutto peloso, si prese gusto sua Eccellenza di farmela vedere, come cosa meravigliosa, et veramente è tale." 위의 논문, pp. 111, 126-127n5에서 재인용(밑줄은 필자).

수염 난 여인에 대한 지적 관심을 다른 엘리트 남성과 공유했다.

〈막달레나 벤투라〉의 전경에 있는 라틴어 명문도 막달레나를 "자연의 위대한 기적(EN MAGNVM NATVRA / MIRACVLVM)"라는 구절과 함께 경이로움을 표하며 시작된다. 그러나 막달레나 옆에 있는 그의 남편 펠리치 데 아미치(Felici de Amici)는 아내의 존재에 가려진 채 불안한 모습을 보인다. 막달레나 벤투라와 펠리치 데 아미치 부부는 기묘한 대조를 이룬다. 막달레나는 중앙을 독점하여 빛을 전면으로 받고 있는 반면 펠리치는 그림자가 드리워진 주변부로 물러나 있다. 막달레나의 채도 높은 옷차림은 펠리치의 어두운 무채색 옷과 대비된다. 막달레나의 근엄한 표정 또한 펠리치의 초조함이 깃든 불안정한 시선과 대비된다. 막달레나의 덥수룩한 수염은 펠리치의 것보다 더 정력이 넘쳐 보인다. 아울러 막달레나는 한쪽 가슴을 노출한 채 아기에게 젖을 먹이는 모습을 자랑스럽게 내보여 펠리치에게 결여된 모성과 재생산의 능력을 과시한다. 리베라의 초상화에서 남성은 남성적 자질과 여성적 자질에서 모두 수염 난 여인에 비해 한없이 부족하다.

동시대 스페인에서 수염 난 여인의 이미지는 헤르마프로디테와 긴밀하게 결부되었다. 세바스티안 데 코바루비아스(Sebastián de Covarrubias)가 저술한 『도덕적 상징들(Emblemas morales)』의 64번째 엠블럼은 수염 난 여인의 삽화와 헤르마프로디테 신화를 병치했다(도 66).[149] 삽화의 도상은 후안 산체스 코탄(Juan Sánchez Cotán, 1560-1627)의 〈브리히다 델 리오(Brígida del Río)〉 초상화에 기반을 두고 있다(도 67).[150] "둘 중

149) Sebastián de Covarrubias Horozco. *Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco*. Madrid: Por Luis Sanchez, 1610, p. 164, no. 64. 코바루비아스의 『도덕적 상징들』은 상징적인 이미지가 그려진 삽화에 대한 도덕적 해석과 문학적 배경에 관해 설명하는 상징서 및 우의화집(寓意畵集)이다. 총 100점의 삽화가 수록되어 있다.

150) 코탄의 〈브리히다 델 리오〉는 현재 확인되는 수염 난 여인을 그린 스페인 회화 중 가장 이른 시기의 작품이다. 브리히다 델 리오는 페냐란다(Peñaranda) 출신의 수염 난 여인으로 16세기 말-17세기 스페인의 문학과 시각이미지에 종종 등장할 정도로 명성이 자자했다. 코탄의 브리히다 초상화는 당시 판화를 통해 널리 유통되었다. Velasco, 앞의 논문, p. 183.

어느 것도 아니면서 모두인 것(NEVTRVM·Q·ET·VTRVM·Q)"이라고 적힌 얇은 띠는 수염 난 여인의 양성적 상태를 명시한다. 삽화를 동반한 텍스트에서 저자는 오비디우스의 살마키스와 헤르마프로디투스 일화를 소개한다. 흥미롭게도 수염 난 여인이 분명 여성의 남성화 사례임에도 불구하고 코바루비아스는 여성의 남성화가 아닌 남성의 여성화의 위험에 대해 재차 경고한다. 글의 서두는 수염 난 여인의 목소리로 다음과 같이 시작한다.

> 나는 '그'이고 '그녀'이며 '그것'이다. 분명하게 말하건대 나는 남자이고 여자이며 제3의 무엇이다. 어느 하나도, 다른 하나도 아닌, 분명하지 않은 무엇이다. […] 사람들은 나를 사악하고 해로운 흉조로 본다. 나를 본 자에게는 이렇게 경고하라. 만약 그가 여성적으로 산다면 그는 또 다른 내가 될 것이다.[151]

코바루비아스의 텍스트에서 나타나는 남성의 여성화에 대한 경계는 두 가지를 시사한다. 첫째, 이 텍스트의 주요한 독자층은 남성이었다. 특히 이 글의 독자는 라틴어와 자국어 스페인어를 읽을 줄 아는 교육 받은 남성이었을 것이다. 둘째, 헤르마프로디테적 존재인 수염 난 여인은 성적 수행성을 박탈당하는 것에 대한 남성의 불안감을 야기하는 존재였던 것으로 보인다. 동시대 스페인의 문헌에서는 수염 난 여인의 특징으로 살마키스와 같은 음탕함을 꼽기도 했다. 예를 들어 1601년 『자연생리학서(Libro de fisionomía natural)』에서 헤로니모 코르테스(Jerónimo Cortés, ca. 1560-ca. 1611)는 "얼굴과 턱에 수염이 많이 난 여자는 건장한 체격에 지독한 천성을 지녔으며 높은 체온은 그녀를 남성적이고 욕정에 가득차게 한다"고 설명한다.[152] 수염 난 여인의 사례에서는 헤르마프로디테에 대한 동시대 스페인 엘리트 남성의 지적 관심과 성적 불안감이 함께 포착된다.

---

151) "Soy hic, et hac, et hoc. Yo me claro, Soy varon, soy muger, soy un tercero, Que no es uno ni otro, ni está claro […] Me tienen por siniestro, y mal agüero, Advierta cada cual que me ha mirado, que es otro yo. Si vive afeminado." Covarrubias Horozco, 앞의 책, p. 164 (필자 번역).

152) Velasco, 앞의 책, p. 184.

벨라스케스의 비너스는 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 연상시켜 스페인 궁정의 남성 관람자가 느꼈을 양성구유에 대한 성적 불안감을 자극했을 것이다. 그러나 한편으로 이 그림은 스페인 왕실과 귀족이 열렬히 수집했던 베네치아풍 여성 누드화의 형식을 띠고 있다. 벨라스케스의 비너스는 티치아노풍 누드화 속 여인과 유사하게 화면을 가로 질러 침대 위에 길게 누워 있다(도 19, 20). 배경은 붉은 커튼이 살짝 드리워진 침실로 비너스와 남성 관람자 간의 은근한 친밀감을 조성한다. 벨라스케스의 비너스는 또한 티치아노와 루벤스가 그린 단장하는 비너스처럼 큐피드가 들고 있는 거울을 바라보고 있다(도 21-23). 비너스는 거울에 비친 자신의 용모에 집중하는 듯하면서도 거울의 반사된 상을 통해 화면 밖의 관람자를 바라보는 듯하다. 이처럼 〈거울 앞의 비너스〉는 양성구유적 존재를 스페인 지배층에게 익숙한 베네치아 르네상스 누드화 형식의 비너스로 재현했다. 벨라스케스의 〈거울 앞의 비너스〉는 잠재적으로 암시된 헤르마프로디테의 관능적인 육체를 그들에게 익숙한 욕망의 대상인 여성 누드로 향유할 수 있게 했다.

Ⅴ. 결론

본 논문은 17세기 스페인 궁정화가 디에고 벨라스케스의 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉의 제작 의도와 사회적 기능을 밝히려는 시도였다. 이에 대한 결정적인 단서로 벨라스케스가 두 신화화에서 고대 및 동시대 이탈리아 조각의 누드 형태를 이례적인 방식으로 인용하고 있다는 점에 주목했다. 16-17세기 스페인 궁정사회에서 고대 및 동시대 이탈리아 조각은 소수의 고위 지배층만이 수집하고 감상할 수 있었던 고급 미술품이었다. 다른 한편으로 이탈리아 조각, 그중에서도 신화적 주제를 소재로 삼은 누드상의 경우 종교적·도덕적인 이유로 엄격히 금지되었던 검열의 대상이었다. 두 작품에서 벨라스케스는 사회적 금기와 문화적 특권의 경계에 있던 이탈리아 누드 조각을 스페인 궁정의 문화적 맥락에 맞게 적극적으로 차용하고 변용했다.

〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 특정한 이탈리아 조각의 형태와 경험을 끌어와 스페인 궁정 엘리트 남성의 내밀한 생각과 감정을 포착했다. 벨라스케스는 마르스를 전쟁으로 인해 상실감과 우울감을 겪었던 스페인 지배층 남성이 이입할 수 있는 남성 누드로 제시했다. 〈마르스〉에서 벨라스케스는 잔 로렌초 베르니니가 복원한 〈루도비시 마르스〉와 미켈란젤로의 〈로렌초 데 메디치〉의 이미지를 결합했다. 두 조각의 내용과 형식, 감정적 효과는 〈마르스〉의 의미와 경험을 구성한다. 〈마르스〉가 전시되었던 왕실 사냥 별장인 토레는 펠리페 4세의 최측근만이 드나들 수 있었던 왕의 개인 휴식처로 소수의 스페인 지배층의 내밀한 취향과 감정을 공유하는 공간이었다. 당시 스페인 왕실 프로파간다에서는 군사적 승리와 용맹한 기사의 이미지가 강조되었으나, 〈마르스〉는 다른 한편으로 스페인 지배층이 장기간의 소모적인 전쟁에 우울감을 겪고 있었음을 보여준다.

〈거울 앞의 비너스〉는 〈잠자는 헤르마프로디테〉를 연상시켜 양성구유적 존재에 대한 성적 불안감을 자극했다. 당시 궁정에서 〈잠자는 헤르마프로디테〉 복제본이 가졌던 명성과 높은 금전적 가치를 고려할 때, 스페인 궁정 엘리트 남성은 〈거울 앞의 비너스〉를 보고 곧바로 헤르마프로디테 조

각을 떠올렸을 개연성이 크다. 16-17세기 스페인 엘리트 남성은 헤르마프로디테로부터 호기심과 경이로움을 느끼면서도 남성의 지위와 성적 수행성을 위협하는 두려운 존재로 인식했다. 〈거울 앞의 비너스〉에서 벨라스케스는 〈잠자는 헤르마프로디테〉의 감상 경험으로 인해 잠재적으로 암시된 헤르마프로디테의 관능적인 육체를 스페인 지배층에게 익숙한 베네치아 르네상스 누드화 형식으로 재현했다. 이로써 벨라스케스는 비너스를 헤르마프로디테에 대한 성적 불안감을 자극하면서 욕망되는 타자로 표현한 여성 누드로 제시했다.

벨라스케스의 두 신화화는 이탈리아 조각을 비롯한 미술사적 지식과 경험을 끌어와 스페인 왕실과 귀족층이 공유하고 있던 감정적 유대를 환기시켰다. 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 스페인 지배층 남성이 체감하고 있던 내밀한 감정적 경험들, 즉 전쟁으로 인한 우울감과 섹슈얼리티에 대한 불안감을 포착하고 승화시킨다. 이로써 벨라스케스는 스페인 남성 지배층의 동성사회적 연대를 자극하면서 동시에 궁정사회의 상류층에 소속되고자 한 자신의 사회적 열망을 실현하고자 하였다. 요컨대 벨라스케스의 〈마르스〉와 〈거울 앞의 비너스〉는 동시대 스페인 지배층 남성의 동성사회적 욕망을 그린 그림이라고 할 수 있다.

참 고 문 헌

노르베르트 볼프, 전예완 역, 『디에고 벨라스케스』, 서울: 마로니에북스, 2007.

오비디우스, 천병희 역, 『변신 이야기』, 파주: 숲, 2019.

이은해, 「스페인 바로크 화가 디에고 벨라스케스(Diego Velázquez)의 신분과 혈통에 대한 집착」, 『스페인어 문학』 93, 2019, pp. 231-252.

조르조 바사리, 이근배 역, 『르네상스 미술가 평전(1550)』 5, 파주: 한길사, 2018.

조민현, 「벨라스케스의 회화에 나타난 고전 신화의 의미」, 『비교문화연구』 12, 2008, pp. 325-344.

존 H. 엘리엇, 김원중 역, 『스페인 제국사 1469-1716』, 서울: 까치, 2000.

Alpers, Svetlana. *The Decoration of the Torre de la Parada*. London: Phaidon, 1971.

_____. *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. New Haven: Yale University Press, 2005.

Angulo Íñiguez, Diego. "La Fábula de Vulcano, Venus y Marte y La Fragua de Velázquez." *La mitología en el arte español: del renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, pp. 267-312.

Aterido Fernández, Ángel. "The First Owner of the Rokeby Venus." *Burlington Magazine*, vol. 43, no. 1175, 2001, pp. 91-94.

Bartman, Elizabeth. "Collecting in Premodern Europe." In *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, edited by Elise A. Friedland, Melanie Grunow Sobocinski, and Elaine K.

Gazda. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 13-26.

Bolland, Andrea. "*Desiderio* and *Diletto*: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's *Apollo and Daphne*." *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 2, 2000, pp. 309-330.

Bottineau, Yves. "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle." *Bulletin Hispanique*, vol. 58, no. 4, 1956, pp. 421-452.

_____. "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (suite, 3e article)." *Bulletin Hispanique*, vol. 60, no. 2, 1958, pp. 145-179.

Bray, Xavier. *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. London: National Gallery, 2009.

Brown, Jonathan. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven: Yale University Press, 1986.

_____. *Painting in Spain, 1500-1700*. New Haven: Yale University, 1998.

_____. *Collected Writings on Velázquez*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Brown, Jonathan, and John H. Elliott. *A Palace for King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Brown, Jonathan, and Carmen Garrido. *Velázquez: The Technique of Genius*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Brown, Jonathan, and Richard L. Kagan. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution." *The Art Bulletin*, vol. 69, no. 2, 1987, pp. 231-255.

Burke, Jill. *The Italian Renaissance Nude*. New Haven: Yale University Press, 2018.

Cacho Casal, Marta. "Courtiers, Fables and Dictionaries: Italian Books in the Collections of Velázquez, Carducho and Guerra Coronel." In *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*, edited by Kelley Helmstutler Di Dio and Tommaso Mozzati. New York: Routledge, 2020, pp. 152-172.

Campo y Francés, Ángel del. "La Venus de Velázquez y su engañoso espejo." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 78, 1994, pp. 53-66.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1632.

Carr, Dawson, et al. *Velázquez*. London: National Gallery, 2007.

Cleminson, Richard, and Francisco Vázquez García. *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. London: Pickering & Chatto, 2013.

Clifton, James. "'Ad vivum mire depinxit.' Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory." *Storia dell'Arte*, vol. 83, 1995, pp. 111-132.

Cole, Michael. "Giambologna and the Sculpture with No Name." *Oxford Art Journal*, vol. 31, 2008, pp. 337-359.

Covarrubias Horozco, Sebastián. *Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco*. Madrid: Por Luis Sanchez, 1610.

De Piles, Roger. "Extract of a Latin MS. of Rubens, *Concerning the Imitation of the Antique Statues*." In *The Principles of Painting* (English translation). London: printed for J. Osborn, at the Golden Ball, in Pater-Noster Row, 1743, pp. 86-92.

Frederiksen, Rune, and Eckhart Marchand, eds. *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity*

to the Present. Berlin: De Gruyter, 2010.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia (1917)." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, vol. XIV. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1994, pp. 243-258.

Gilbert, Ruth. *Early Modern Hermaphrodites: Sex and Other Stories*. New York: Palgrave, 2002.

Hall-Van Den Elsen, Catherine. *Luisa Roldán*. Los Angeles: Getty Publications, 2021.

Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Oxford: Phaidon, 1982.

Haskell, Francis. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1963.

Haskell, Francis, and Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. New Haven: Yale University Press, 1982.

Helmstutler Di Dio, Kelley. "Sculpture in Spanish Collections from Philip Ⅱ to Philip Ⅳ." *Studies in the History of Art*, vol. 70, 2008, pp. 246-277.

Helmstutler Di Dio, Kelley, and Rosario Coppel. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Burlington: Ashgate, 2013.

Helmstutler Di Dio, Kelley, "Shipping Sculptures, Shaping Diplomacy: Gifts of Sculpture of Spain." In *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, edited by Kelley Helmstutler Di Dio. Burlington: Ashgate, 2015, pp. 167-190.

Hernández Guardiola, Lorenzo. "El Marte imprudente de Velázquez." *Ars longa: cuadernos de arte*, no. 1, 1990, pp.

43-48.

Horozco y Covarrubias, Juan. *Emblemas morales de Don Juan de Couarrubias Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segouia*. Segovia: Por Juan de la Cuesta, 1591.

Justi, Carl. *Velázquez and His Times*, translated by A. H. Keane. London: H. Grevel & Co., 1889.

Kahr, Madlyn M. *Velázquez: The Art of Painting*. New York: Harper and Row, 1976.

Kientz, Guillaume. *Velázquez: Sous la Direction Scientifique de Guillaume Kientz*. Paris: Musée du Louvre, 2015.

Knox, Giles. *The Late Paintings of Velázquez: Theorizing Painterly Performance*. Farnham, UK: Ashgate, 2009.

_____. *Sense Knowledge and the Challenge of Italian Renaissance Art: El Greco, Velázquez, Rembrandt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

Loh, Maria H. "The 'Delicious Nude': Repetition and Identity." In *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007, pp. 17-52.

Long, Kathleen P. *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Burlington: Ashgate, 2006.

López-Rey, José. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre*. London: Faber and Faber, 1963.

_____. *Velázquez: The Artist As a Maker*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1979.

Manilli, Giacomo. *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana*. Roma: Grignani, 1650.

Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675). Madrid: Imprenta de Manuel Tello,

1866.

Martínez Millán, José. “The political configuration of the Spanish Monarchy: the court and royal households.” In *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555-1665*, edited by René Vermeir, Dries Raeymaekers, and José Eloy Hortal Muñoz. Leuven: Leuven University Press, 2021, pp. 21-58.

Moffitt, John F. “The ‘Euhemeristic’ Mythologies of Velázquez.” *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 19, 1989, pp. 157-175.

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

Morán Turina, Miguel José. “La Venus del espejo: Velázquez, Rubens y Tiziano.” In *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Akal, 2006, pp. 121-152.

Morland, Iain. “Intersex.” *Transgender Studies Quarterly*, vol. 1, no. 1-2, 2014, pp. 1111-1115.

Mormando, Franco. *Bernini: His Life and His Rome*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Noble Wood, Oliver J. “Mars Recontextualized in the Golden Age of Spain: Psychological and Aesthetic Readings of Velázquez’s Marte.” In *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, edited by Isabel Torres. Woodbridge: Tamesis, 2007, pp. 139-155.

_____. *A Tale Blazed through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Nygren, Christopher J. “Titian’s Ecce Homo on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting.” *The Art Bulletin*, vol. 99, no. 1, 2017, pp. 36-66.

Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Octavio Picón, Juan. *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1902.

Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura* (1649), edited by Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.

Palomino de Castro y Valesco, Antonio. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, translated by Nina Ayala Mallory, New York: Cambridge University Press, 1987.

Penny, Nicholas, and Eike D. Schmidt, eds. *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2008.

Perrier, François. *Segmenta nobilium signorum et statuarum: quae temporis dentem invidium evasure Urbis aeternae ruinis erepta*. Rome: s.n., 1638.

Pita Andrade, J. M., and Ángel Aterido Fernández, eds. *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, I. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.

Poeschke, Joachim. *Michelangelo and His World: Sculpture of the Italian Renaissance*. New York: Harry N. Adams, 1996.

Portús, Javier. *The Sala Reservada and the Nude in the Prado Museum*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.

_____, ed. *Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

_____. "Displaying the Nude in Spain, 1550-1834: The

Sala Reservada." In *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, edited by Thomas J. Loughman, et al. New Haven: Yale University Press, 2016, pp. 50-66.

Prater, Andreas. *Venus at Her Mirror: Velázquez and the Art of Nude Painting*. Munich: Prestel Verlag, 2002.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

Ripa, Cesare. *Iconologia*. Padova: Per Pietro Paolo Tozzi, 1611.

Saltillo, Marqués del. "Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel." *Arte Español*, vol. 15, 1944, pp. 43-48.

Sánchez Cantón, F. J. "La Venus del Espejo." *Archivo Español de Arte*, vol. 33, no. 130, 1960, pp. 137-148.

Sánchez Castro, José. "La censura de la figuración artística en España (1487-1820)." *Boletín del Museo e Instítuto Camon Aznar*, vol. 65, 1996, pp. 37-98.

Scaramuccia, Luigi Pellegrini. *Le finezze de pennelli italiani*. Pavia: Per G. A. Magri, Stampatore, 1674.

Sedgwick, Eve K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Seymour, Jane. "Hermaphrodite." *The Lancet*, vol. 377, no. 9765, 2011, p. 547.

Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York: Thames & Hudson, 1997.

Springer, Carolyn. *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Stackelberg, Katherine T. von. "Garden Hybrids: Hermaphrodite

Images in the Roman House." *Classical Antiquity*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 395-426.

Stratton-Pruitt, Suzanne L., ed. *The Cambridge Companion to Velázquez*. New York: Cambridge University Press, 2002.

Trimble, Jennifer. "Beyond Surprise: Looking Again at the Sleeping Hermaphrodite in the Palazzo Massimo." In *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption: Familiar Works Reconsidered*, edited by Brenda Longfellow and Ellen E. Perry. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, pp. 13-37.

Trunk, Markus. *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla: Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jahrhunderts*. Mainz: Zabern, 2002.

Velasco, Sherry. "Women with beards in early modern Spain." In *The Last Taboo: Women and Body Hair*, edited by Karín Lesnik-Oberstein. Manchester: Manchester University Press, 2006, pp. 181-190.

Vergara, Alexander. *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999.

Welles, Marcia L. "Velázquez: His Mythological Paintings." In *Arachne's Tapestry: The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*. San Antonio: Trinity University Press, 1986, pp. 131-165.

Woods-Marsden, Joana. "The Sword in Titian's Portraits of Emperor Charles V." *Artibus et Historiae*, vol. 34, 2013, pp. 201-218.

Woollett, Anne T., Davide Gasparotto, and Jeffrey Spier, eds. *Rubens: Picturing Antiquity*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2021.

표 목 록

표 1. 벨라스케스가 주문한 고대 로마 조각의 석고 복제본 목록[153]
표 2. 1600-1650년대 스페인 안팎에서의 전쟁들

153) 표 1은 산 페르난도 왕립미술아카데미 큐레이터 호세 마리아 루손(José María Luzón) 교수가 정리한 벨라스케스가 로마에서 얻은 석고 복제본 목록을 참고하여 필자가 정리한 것이다. Ángeles Solís Parra, et al. “The Restoration of Two Plaster Casts Acquired by Velázquez in the Seventeenth Century: The Hercules and Flora Farnese.” In *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, edited by Rune Frederiksen and Eckhart Merchand. Berlin: De Gruyter, 2010, p. 386.

도 판 목 록

도 1. 디에고 벨라스케스, <마르스>, 1651년경. 캔버스에 유채, 179 × 95 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 2. 벨라스케스, <거울 앞의 비너스>, 1647-1651. 캔버스에 유채, 122.5 × 177 cm. 런던 내셔널갤러리.

도 3. <루도비시 마르스>, 기원전 2세기 말. 대리석, 높이: 156 cm. 로마국립미술관.

도 4. 미켈란젤로, <로렌초 데 메디치>, 1524-1531. 대리석, 높이: 168 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 5. <잠자는 헤르마프로디테>, 100-150. 잔 로렌초 베르니니, 대리석 매트리스, 1620. 대리석, 173.5 × 90.5 cm. 파리 루브르박물관.

도 6. <잠자는 헤르마프로디테> 반대면.

도 7. 벨라스케스, <거울 앞의 비너스> 세부.

도 8. 티치아노, <뮐베르크 카를로스 5세 황제 기마 초상화>, 1548. 캔버스에 유채, 335 × 283 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 9. 후안 판토하 데 라 크루스, <카를로스 5세 황제>, 1605. 캔버스에 유채, 183 × 110 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 10. 레오네 레오니와 폼페오 레오니, <카를로스 5세 황제와 분노>, 1551-1555. 청동 주조, 높이: 251 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 11. 티치아노, <펠리페 2세>, 1551. 캔버스에 유채, 193 × 111 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 12. 판토하 데 라 크루스, <펠리페 3세>, 1606. 캔버스에 유채, 204 × 112 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 13. 벨라스케스의 공방, <갑옷을 입은 펠리페 4세>, 1653년경. 캔버스에 유채, 234 × 131.5 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 14. 피에트로 타카, <펠리페 3세 기마상>, 1617. 청동 주조. 마드리드 마요르 광장.

도 15. 타카, <펠리페 4세 기마상>, 1634-1640. 청동 주조. 마드리드

오리엔테 광장.
도 16. 안토니스 모르, <제3대 알바 공작, 페르난도 알바레스 데 톨레도>, 1549. 목판에 유채, 108 × 83.5 cm. 뉴욕 히스패닉 소사이어티 오브 아메리카.
도 17. 페테르 파울 루벤스의 공방, <제1대 로스 발바세스 후작, 암브로조 스피놀라>, 17세기. 캔버스에 유채, 91.9 × 114.2 cm. 개인 소장.
도 18. 벨라스케스, <올리바레스 백공작 가스파르 데 구스만 기마초상화>, 1636년경. 캔버스에 유채, 313 × 252.5 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 19. 티치아노, <오르간 연주자, 강아지와 함께 있는 비너스>, 1550년경. 캔버스에 유채, 138 × 222.4 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 20. 티치아노, <다나에와 황금 소나기>, 1560-1565. 캔버스에 유채, 129.8 × 181.2 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 21. 티치아노, <거울 앞의 비너스>, 1555년경. 캔버스에 유채, 124.5 × 105.5 cm. 워싱턴 국립미술관.
도 22. 루벤스, <비너스와 큐피드>, 1606-1611. 캔버스에 유채, 137 × 111 cm. 마드리드 티센보르네미사 미술관.
도 23. 루벤스, <거울 앞의 비너스>, 1614-1615. 캔버스에 유채, 123 × 98 cm. 빈 리히텐슈타인박물관.
도 24. 벨라스케스, <바쿠스의 축제(주정뱅이들[Los Borrachos])>, 1628-1629. 캔버스에 유채, 165 × 225 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 25. 전(傳) 루벤스, <헤르마프로디테>, 17세기. 종이에 붉은 분필, 23 × 36.8 cm. 뉴욕 메트로폴리탄미술관.
도 26. 로마 핀치오(Pincio) 언덕 주변 지도와 주요 교황 가문 빌라의 위치.
도 27. 벨라스케스, <아리아드네 조각이 있는 빌라 메디치의 정원>, 1630년경. 캔버스에 유채, 44 × 38 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 28. 벨라스케스, <인노첸시오 10세>, 1650. 캔버스에 유채, 141 × 119 cm. 로마 도리아 팜필리 미술관.
도 29. 벨라스케스, <실 잣는 여인들(Las Hilanderas)>, 1655-1660. 캔버스에 유채, 220 × 289 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 30. 티치아노, <에우로파의 납치>, 1559-1562년. 캔버스에 유채, 178 × 205 cm. 보스턴 이사벨라 스튜어트 가드너 미술관.
도 31. 루벤스, <에우로파의 납치>, 1628-1629년. 캔버스에 유채, 182.5 × 201.5 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 32. 벨라스케스, <실 잣는 여인들> 세부.
도 33. 벨라스케스, <십자가에 못 박힌 예수>, 1632년경. 캔버스에 유채, 248 × 169 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 34. 후안 마르티네스 몬타녜스, 프란시스코 데 파체코, <십자가에 못 박힌 예수(자비의 예수[Cristo de la Clemencia])>, 1603-1606. 채색 목조각, 높이: 190 cm. 세비야미술관.
도 35. 벨라스케스, <후안 마르티네스 몬타녜스>, 1635년경. 캔버스에 유채, 109 × 88 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 36. <마르스(피로스[Pyrrhus])>, 110-138. 대리석, 높이: 360 cm. 로마 카피톨리니박물관.
도 37. 줄리오 로마노, <비너스의 파빌리온에서 아도니스를 내쫓는 마르스>, 1526-1528. 프레스코화. 프시케의 방(Sala di Psiche), 만토바 팔라초 델 테(Palazzo del Tè).
도 38. 파올로 베로네세, <사랑으로 이어진 마르스와 비너스>, 1570년대. 캔버스에 유채, 205.7 × 161 cm. 뉴욕 메트로폴리탄미술관.
도 39. 루벤스, <마르스와 레아 실비아(Mars and Rhea Silvia)>, 1616-1617. 캔버스에 유채, 208 × 272 cm. 빈 리히텐슈타인박물관.
도 40. 펠릭스 카스테요(Felix Castello), <토레 데 라 파라다>, 1637년경. 캔버스에 유채, 214.5 × 128.5 cm. 마드리드 역사박물관.
도 41. <루도비시 마르스> 큐피드 세부.

도 42. 베르니니, <아이네이아스, 안키세스, 아스카니우스> 아스카니우스 세부, 1618-1619년. 대리석, 높이: 220 cm. 로마 보르게세 갤러리.
도 43. <프리마 포르타의 아우구스투스> 큐피드 세부, 기원전 20년. 대리석, 높이: 208 cm. 바티칸미술관.
도 44. 벨라스케스, <마르스> 방패 세부.
도 45. 미켈란젤로, 메디치 경당, 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.
도 46. 미켈란젤로, <줄리아노 데 메디치 묘>, 1526-1533. 대리석, 630 × 420 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.
도 47. 미켈란젤로, <로렌초 데 메디치 묘>, 1524-1531. 대리석, 630 × 420 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.
도 48. 미켈란젤로, <줄리아노 데 메디치>, 1526-1533. 대리석, 높이: 168 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.
도 49. 미켈란젤로, <밤>, 1519-1534. 대리석. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.
도 50. 벨라스케스, <펠리페 4세 기마초상화>, 1635년경. 캔버스에 유채, 303 × 317 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 51. 벨라스케스, <펠리페 3세 기마초상화>, 1635년경. 캔버스에 유채, 300 × 212 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 52. 벨라스케스, <발타사르 카를로스 왕자 기마초상화>, 1635년경. 캔버스에 유채, 211.5 × 177 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 53. 벨라스케스, <브레다의 항복>, 1635년경. 캔버스에 유채, 307.3 × 371.5 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 54. 벨라스케스, <펠리페 4세(프라가 펠리페[Fraga Felipe])>, 1644. 캔버스에 유채, 129.9 × 99.4 cm. 뉴욕 프릭 컬렉션.
도 55. 벨라스케스, <마르스> 세부.
도 56. 벨라스케스, <불카누스의 대장간>, 1630. 캔버스에 유채, 223 × 290 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 57. 벨라스케스, <요셉의 피 묻은 옷을 받는 야곱>, 1630. 캔버스에

유채, 223 × 250 cm. 마드리드 엘에스코리알.
도 58. 프랑수아 페리에, <빌라 보르게세 정원의 헤르마프로디테>, 《고귀한 조상과 조각의 파편들(Segmenta nobilium signorum et statuarum)》, 로마, 1638, no. 90.
도 59. <잠자는 헤르마프로디테[루도비시 헤르마프로디테]>, 대리석, 목재 침상. 피렌체 우피치미술관. From Montagu (1989), p. 161.
도 60. 빌라 보르게세 2층 헤르마프로디테의 방 도면. Appendix Ⅱ of Kalvaram, Katrin. *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese: Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995.
도 61. 안니발레 카라치, <비너스, 사티로스, 두 큐피드>, 1588년경. 캔버스에 유채, 112 × 142 cm. 피렌체 우피치미술관.
도 62. 티치아노, <비너스와 아도니스>, 1554. 캔버스에 유채, 186 × 207 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 63. 마테오 보누첼리, <헤르마프로디테>, 1652. 청동, 36 × 160 × 90 cm. 마드리드 프라도미술관.
도 64. 후안 고메스 데 모라, <마드리드 알카사르 3층 설계도>, 바티칸 사도 도서관. Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986, p. 17, figure 6.
도 65. 주세페 데 리베라, <막달레나 벤투라>, 1631. 캔버스에 유채, 196 × 127 cm. 톨레도 레르마 재단 박물관, 오스피탈 데 타베라.
도 66. 세바스티안 코바루비아스 오로스코, 『도덕적 상징들(*Emblemas morales*)』, 마드리드, 1630, p. 164, no. 64(일리노이 대학교 컬렉션).
도 67. 후안 산체스 코탄, <페냐란다의 수염 난 여인, 브리히다 델 리오>, 1590. 캔버스에 유채, 102 × 61 cm. 마드리드 프라도미술관.

표

표 1. 벨라스케스가 주문한 고대 로마 조각의 석고 복제본 목록

컬렉션	조각 복제본의 주제
바티칸 벨베데레 (Vatican Belvedere)	라오콘(Laocoön), 벨베데레 안티누스(Antinoüs Belvedere), 나일(Nile), 잠자는 아리아드네, 벨베데레 아폴로
쇠사슬의 성 베드로 성당(Church of San Pietro in Vincoli)	미켈란젤로의 율리우스 2세 묘에 있는 <모세>의 흉상
보르게세(Borghese) 컬렉션	보르게세 검투사, 실레누스와 어린 바쿠스(Silenus with the Infant Bacchus), 헤르마프로디테, 보르게세 마르스, 조가비를 든 비너스(Vénus à la coquille), 스포루스(Sporus, 또는 “어린 네로”), 보르게세 케레스, 바쿠스, 춤추는 판(또는 “나르시소스”), 님프
카에타니(Caetani) 컬렉션	휴식을 취하는 사티로스
팔라초 파르네세 (Palazzo Farnese)	파르네세 헤라클레스, 파르네세 플로라, 여러 흉상들(그중 디오니소스와 갈리에누스[Gallienus]만 파악됨)
루도비시(Ludovisi) 컬렉션	헤르메스 로기오스(Hermes Loghios), 루도비시 마르스, 죽어가는 갈리아 병사
팔라초 마테이 (Palazzo Mattei)	마테이 케레스(Ceres Mattei), 흉상 10점(주제 미상)
빌라 메디치(Villa Medici)	니오베(Niobe), 메디치 비너스, 씨름꾼(Wrestlers), 큰 규모의 사자상
페레티-몬탈토(Peretti-Montalto) 컬렉션	게르마니쿠스(Germanicus, “황제상” 또는 “마르셀루스[Marcellus]”)
비텔레스키 (Vitelleschi) 컬렉션	원반 던지는 사람(Discobolus)
-	베스타(Vesta), 비너스

표 2. 1600-1650년대 스페인 안팎에서의 전쟁들

연도	전쟁	비고
1566-1648	네덜란드 독립 전쟁	12년 휴전(1609-21)
1618-1648	30년 전쟁	신성로마제국에 반기를 든 신교 세력에 맞서 스페인도 참전.
1628-1631	만토바 전쟁	북부 이탈리아 지배권을 두고 프랑스와 스페인 군대의 대립.
1635-1659	프랑스-스페인 전쟁	
1637	포르투갈 폭동	에보라(Evora)를 비롯한 포르투갈 도시들에서 폭동이 일어남.
	네덜란드의 브레다 수복	2년 전에 암브로지오 스피놀라(Ambrogio Spinola)가 탈환한 브레다를 다시 빼앗김.
1638-1640	브라질 재정복 시도	스페인-포르투갈 연합 함대의 브라질 재정복 시도.
1639	다운즈 전투 (Battle of Downs)	네덜란드 함대의 스페인 함대 격파. 네덜란드의 영국해협에 대한 제해권 확립.
	프랑스의 카탈루냐 침략	
1640-1659	카탈루냐 반란	파우 클라리스(Pau Claris I Cassademunt)의 반동 세력과 프랑스가 연합하여 반란을 일으킴.
1640-1668	포르투갈 혁명	미겔 데 바스콘셀로스(Miguel de Vasconcelos)의 피살. 브라간사 공작의 즉위(주앙 4세).
1641	안달루시아의 반란 계획	안달루시아 귀족의 올리바레스 백공작 암살 및 안달루시아 독립 계획이 발각됨.
1642	레리다 탈환 전투	레가네스 후작(Marqués de Leganés)이 이끈 스페인 군대의 패배
1643	로크루아 전투 (Battle of Rocroi)	스페인 보병의 패배.

1647	시칠리아와 나폴리의 반란	스페인 부왕 정부에 대한 반란이 일어났으나 곧 진압됨.
1648	스페인-네덜란드 조약	네덜란드의 독립과 주권이 공식적으로 인정됨.
	베스트팔렌 평화 조약	30년 전쟁 종결.
1659	프랑스-스페인 피레네 평화 조약	

도 판

도 1. 디에고 벨라스케스, <마르스>, 1638년경. 캔버스에 유채, 179 × 95 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 2. 벨라스케스, <거울 앞의 비너스>, 1647-1651. 캔버스에 유채, 122.5 × 177 cm. 런던 내셔널갤러리.

도 3. <루도비시 마르스>, 기원전 2세기 말. 대리석, 높이: 156 cm. 로마국립미술관.

도 4. 미켈란젤로, <로렌초 데 메디치>, 1524-1531. 대리석, 높이: 168 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 5. <잠자는 헤르마프로디테>, 100-150. 잔 로렌초 베르니니, 대리석 매트리스, 1620. 대리석, 173.5 × 90.5 cm. 파리 루브르박물관.

도 6. <잠자는 헤르마프로디테> 반대면.

도 7. 벨라스케스, <거울 앞의 비너스> 세부.

도 8. 티치아노, <뮐베르크 카를로스 5세 황제 기마 초상화>, 1548. 캔버스에 유채, 335 × 283 cm. 마드리드 프라도미술관.

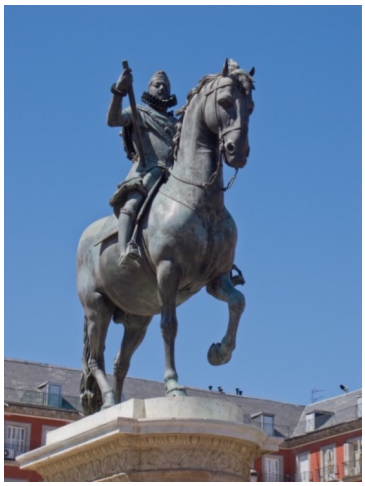
도 9. 후안 판토하 데 라 크루스, <카를로스 5세 황제>, 1605. 캔버스에 유채, 183 × 110 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 10. 레오네 레오니와 폼페오 레오니, <카를로스 5세 황제와 분노> 연작, 1551-1555. 청동 주조, 높이: 251 cm. 마드리드 프라도미술관.

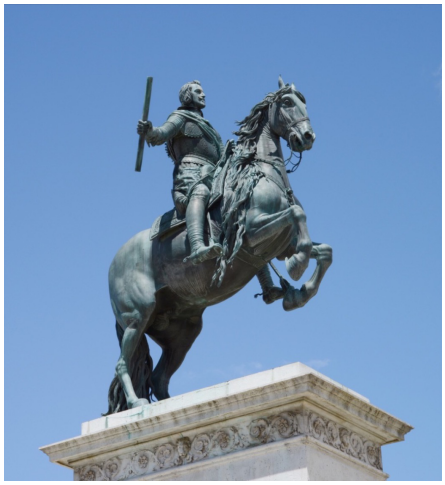
도 11. 티치아노, <펠리페 2세>, 1551. 캔버스에 유채, 193 × 111 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 12. 판토하 데 라 크루스, <펠리페 3세>, 1606. 캔버스에 유채, 204 × 112 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 13. 벨라스케스의 공방, <갑옷을 입은 펠리페 4세>, 1653년경. 캔버스에 유채, 234 × 131.5 cm. 마드리드 프라도미술관.



도 14. 피에트로 타카, <펠리페 3세 기마상>, 1617. 청동 주조. 마드리드 마요르 광장.



도 15. 타카, <펠리페 4세 기마상>, 1634-1640. 청동 주조. 마드리드 오리엔테 광장.

도 16. 안토니스 모르, <제3대 알바 공작, 페르난도 알바레스 데 톨레도>, 1549. 목판에 유채, 108 × 83.5 cm. 뉴욕 히스패닉 소사이어티 오브 아메리카.

도 17. 페테르 파울 루벤스의 공방, <제1대 로스 발바세스 후작, 암브로조 스피놀라>, 17세기. 캔버스에 유채, 91.9 × 114.2 cm. 개인 소장.

도 18. 벨라스케스, <올리바레스 백공작 가스파르 데 구스만 기마초상화>, 1636년경. 캔버스에 유채, 313 × 252.5 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 19. 티치아노, <오르간 연주자, 강아지와 함께 있는 비너스>, 1550년경. 캔버스에 유채, 138 × 222.4 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 20. 티치아노, <다나에와 황금 소나기>, 1560-1565. 캔버스에 유채, 129.8 × 181.2 cm. 마드리드 프라도미술관.

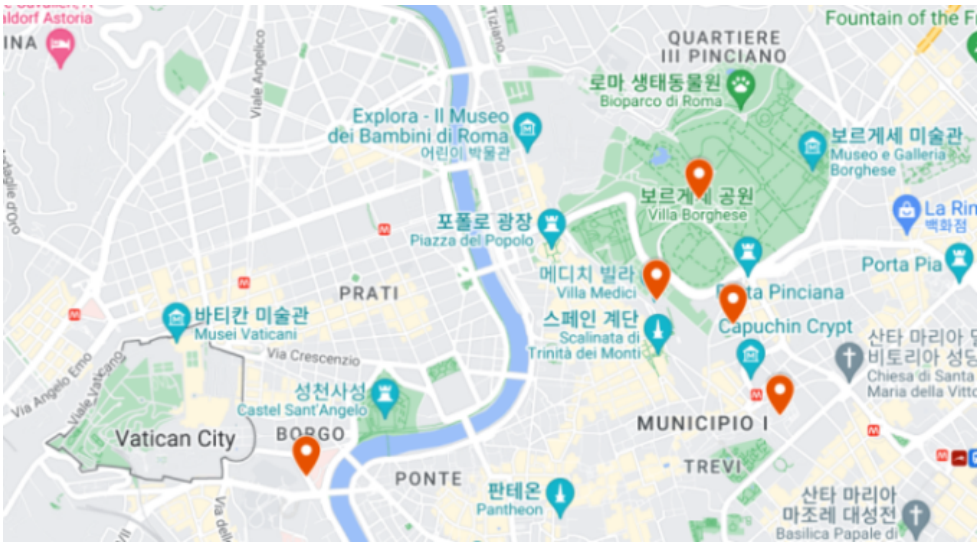
도 21. 티치아노, <거울 앞의 비너스>, 1555년경. 캔버스에 유채, 124.5 × 105.5 cm. 워싱턴 국립미술관.

도 22. 루벤스, <비너스와 큐피드>, 1606-1611. 캔버스에 유채, 137 × 111 cm. 마드리드 티센보르네미사 미술관.

도 23. 루벤스, <거울 앞의 비너스>, 1614-1615. 캔버스에 유채, 123 × 98 cm. 빈 리히텐슈타인박물관.

도 24. 벨라스케스, <바쿠스의 축제 (주정뱅이들[Los Borrachos])>, 1628-1629. 캔버스에 유채, 165 × 225 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 25. 전(傳) 루벤스, <헤르마프로디테>, 17세기. 종이에 붉은 분필, 23 × 36.8 cm. 뉴욕 메트로폴리탄미술관.



도 26. 로마 핀치오(Pincio) 언덕 주변 지도와 주요 교황 가문 빌라의 위치. A: 빌라 보르게세. B: 빌라 메디치. C: 빌라 루도비시. D: 팔라초 바르베리니. E: 빌라 바르베리니. F. 바티칸.

도 27. 벨라스케스, <아리아드네 조각이 있는 빌라 메디치의 정원>, 1630년경. 캔버스에 유채, 44 × 38 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 28. 벨라스케스, <인노첸시오 10세>, 1650. 캔버스에 유채, 141 × 119 cm. 로마 도리아 팜필리 미술관.

도 29. 벨라스케스, <실 잣는 여인들(Las Hilanderas)>, 1655-1660. 캔버스에 유채, 220 × 289 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 30. 티치아노, <에우로파의 납치>, 1559-1562년. 캔버스에 유채, 178 × 205 cm. 보스턴 이사벨라 스튜어트 가드너 미술관.

도 31. 루벤스, <에우로파의 납치>, 1628-1629년. 캔버스에 유채, 182.5 × 201.5 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 32. 벨라스케스, <실 잣는 여인들> 세부.

도 33. 벨라스케스, <십자가에 못 박힌 예수>, 1632년경. 캔버스에 유채, 248 × 169 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 34. 후안 마르티네스 몬타녜스, 프란시스코 데 파체코, <십자가에 못 박힌 예수>, 1603-1606. 채색 목조각, 높이: 190 cm. 세비야미술관.

도 35. 벨라스케스, <후안 마르티네스 몬타녜스>, 1635년경. 캔버스에 유채, 109 × 88 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 36. <마르스 (피로스[Pyrrhus])>, 110-138. 대리석, 높이: 360 cm. 로마 카피톨리니 박물관.

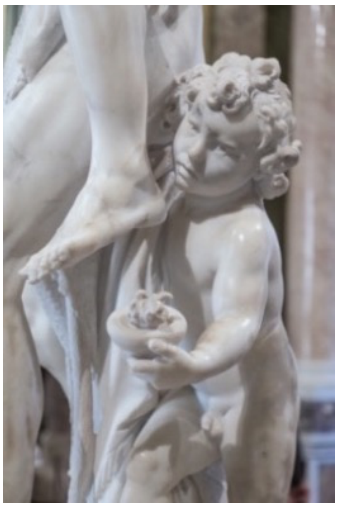
도 37. 줄리오 로마노, <비너스의 파빌리온에서 아도니스를 내쫓는 마르스>, 1526-1528. 프레스코화. 프시케의 방(Sala di Psiche), 만토바 팔라초 델 테(Palazzo del Tè).

도 38. 파올로 베로네세, <사랑으로 이어진 마르스와 비너스>, 1570년대. 캔버스에 유채, 205.7 × 161 cm. 뉴욕 메트로폴리탄미술관.

도 39. 루벤스, <마르스와 레아 실비아(Mars and Rhea Silvia)>, 1616-1617. 캔버스에 유채, 208 × 272 cm. 빈 리히텐슈타인박물관.

도 40. 펠릭스 카스테요, <토레 데 라 파라다>, 1637년경. 캔버스에 유채, 214.5 × 128.5 cm. 마드리드 역사박물관.

도 41. <루도비시 마르스> 큐피드 세부.



도 42. 베르니니,
<아이네이아스, 안키세스,
아스카니우스>
아스카니우스 세부,
1618-1619년. 대리석,
높이: 220 cm. 로마
보르게세 갤러리.

도 43. <프리마 포르타의
아우구스투스> 큐피드 세부,
기원전 20년. 대리석, 높이: 208
cm. 바티칸미술관.

도 44. 벨라스케스, <마르스> 방패 세부.

도 45. 미켈란젤로, 메디치 경당, 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 46. 미켈란젤로, <줄리아노 데 메디치 묘>, 1526-1533. 대리석, 630 × 420 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 47. 미켈란젤로, <로렌초 데 메디치 묘>, 1524-1531. 대리석, 630 × 420 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 48. 미켈란젤로, <줄리아노 데 메디치>, 1526-1533. 대리석, 높이: 168 cm. 피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 49. 미켈란젤로, <밤>, 1519-1534. 대리석.
피렌체 산 로렌초 성당 신제의실.

도 50. 벨라스케스, <펠리페 4세 기마 초상화>, 1635년경. 캔버스에 유채, 303 × 317 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 51. 벨라스케스, <펠리페 3세 기마 초상화>, 1635년경.
캔버스에 유채, 300 × 212 cm.
마드리드 프라도미술관.

도 52. 벨라스케스, <발타사르 카를로스 왕자 기마 초상화>, 1635년경. 캔버스에 유채, 211.5 × 177 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 53. 벨라스케스, <브레다의 항복>, 1635년경. 캔버스에 유채, 307.3 × 371.5 cm. 마드리드 프라도미술관.

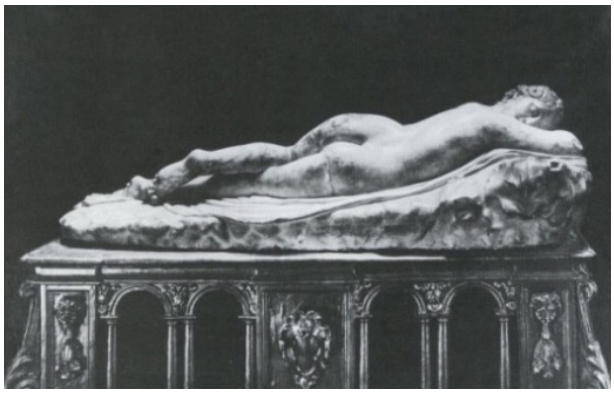
도 54. 벨라스케스, <펠리페 4세(프라가 펠리페[Fraga Felipe])>, 1644. 캔버스에 유채, 129.9 × 99.4 cm. 프릭 컬렉션.

도 55. 벨라스케스, <마르스> 세부.

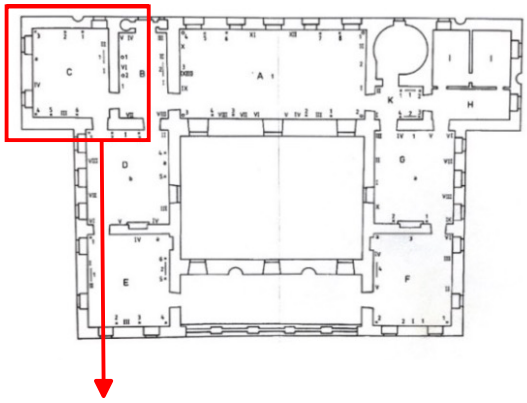
도 56. 벨라스케스, <불카누스의 대장간>, 1630. 캔버스에 유채, 223 × 290 cm. 마드리드 프라도미술관.

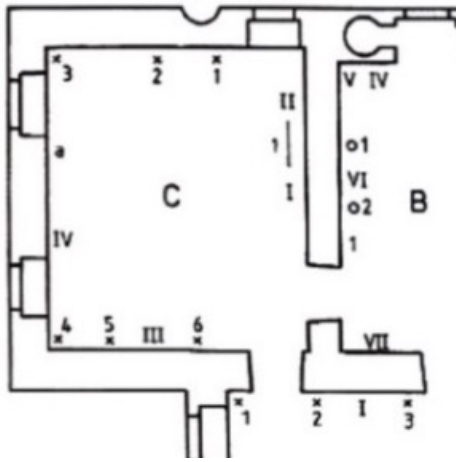
도 57. 벨라스케스, <요셉의 피 묻은 옷을 받는 야곱>, 1630. 캔버스에 유채, 223 × 250 cm. 마드리드 엘에스코리알.

도 58. 프랑수아 페리에, <빌라 보르게세 정원의 헤르마프로디테>, 《고귀한 조상과 조각의 파편들(Segmenta nobilium signorum et statuarum)》, 로마, 1638, no. 90.



도 59. <잠자는 헤르마프로디테[루도비시 헤르마프로디테]>, 대리석, 목재 침상. 피렌체 우피치미술관. From Montagu (1989), p. 161.





Ⅰ. 비너스 불가리스
Ⅱ. 비너스 푸디카
Ⅲ. 헤르마프로디테
Ⅳ. 잠자는 푸티

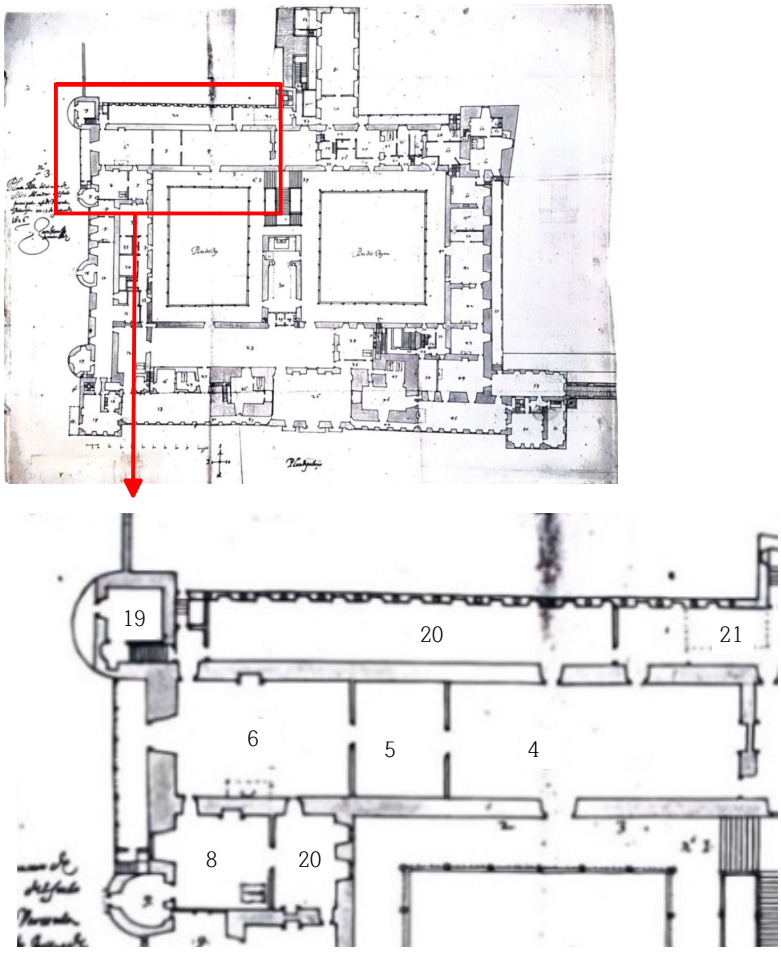
×1. 파우스티나
×2. 안토니아 아우구스타
×3. 오타실리우스(Ottacilius)
×4. 트라이아누스
×5. 갈리아인
×6. 집정관

도 60. 빌라 보르게세 2층 헤르마프로디테의 방 도면.

도 61. 안니발레 카라치, <비너스, 사티로스, 두 큐피드>, 1588년경. 캔버스에 유채, 112 × 142 cm. 피렌체 우피치미술관.

도 62. 티치아노, <비너스와 아도니스>, 1554. 캔버스에 유채, 186 × 207 cm. 마드리드 프라도미술관.

도 63. 마테오 보누첼리, <헤르마프로디테>, 1652. 청동, 36 × 160 × 90 cm. 마드리드 프라도미술관.



도 64. 후안 고메스 데 모라, <마드리드 알카사르 3층 설계도>, 바티칸 사도 도서관.

19: 헤르마프로디테 탑(torre del hermafrodita)
20: 북풍 갤러리(galería del cierzo)
21: 궁정화가의 공방(벨라스케스의 스튜디오)
6: 대기실(antecámara)
7: 대사들의 소(小)대기실(antecamarilla de los embajadores)
8: 사실(私室, cámara)

도 65. 주세페 데 리베라, <막달레나 벤투라>, 1631. 캔버스에 유채, 196 × 127 cm. 톨레도 레르마 재단 박물관, 오스피탈 데 타베라.

도 66. 세바스티안 코바루비아스 오로스코, 『도덕적 상징들(*Emblemas morales*)』, 마드리드, 1630, p. 164, no. 64(일리노이 대학교 컬렉션).

도 67. 후안 산체스 코탄, <페냐란다의 수염 난 여인, 브리히다 델 리오>, 1590. 캔버스에 유채, 102 × 61 cm. 마드리드 프라도미술관.

Abstract

Homosocial Desire in Velázquez's *Mars* and *Venus at Her Mirror*

Kim, Doyun

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

Diego Velázquez's mythological nude paintings, *Mars* and *Venus at Her Mirror*, have been remarked for their formal affinity to the Italian sculptures: *Ludovisi Mars* and *Lorenzo de' Medici* by Michelangelo for the former and *Sleeping Hermaphrodite* for the latter. Earlier studies, however, exhibit lack of clarity on Velázquez's motivation or intention for this visual citation which resulted in the singular representations of Mars and Venus. This thesis observes how *Mars* and *Venus at Her Mirror* both visually and psychologically invoke these Italian sculptures. It argues that through this artistic strategy Velázquez projected the underlying homosocial desire of the Spanish male nobility revolving around the unstable masculinity of the mid-seventeenth century.

Italian sculpture functioned as an exceptional artistic medium for homosociality among male nobilities in Spain. *Mars* and

Venus at Her Mirror, which recall particular Italian sculptures, present new bodily images of male homosociality in the first half of the seventeenth century. *Mars* shows a male nude that resonates with melancholy experienced by noblemen whose self-image as heroic knights wore out as Spain's military defeats continued. *Venus at Her Mirror* presents a female nude that arouses male sexual desire and at the same time evokes male anxiety by insinuating the nude is that of a hermaphrodite. Velázquez sought to fulfill his own social desire of integrating himself into the upper echelons of court society by capturing the underlying emotional experiences of the ruling-class males in his mythological nude paintings.

keywords : Velázquez, Homosocial Desire, Italian Sculpture, Mythological Painting, Nude, Seventeenth-century Spain
***Student Number* : 2019-25809**