

# 中世末期(14~15세기) 繪畫를 통한 服飾研究

— 이태리 聖母像을 中心으로 —

梨花女子大學校 裝飾美術科 講師

金 惠 娟

## 目 次

I. 序 論	2. 중부 이태리 지역
III. 聖母像의 성립과 발달	① 토스카니 畫派
1. 聖像의 기원과 聖母像의 성립	② 움브리아 畫派
2. 聖母像의 발달과 樣式史的 배경	IV. 服飾의 특징과 意識
III. 服飾表現의 畫派別 특성	1. 構造的 특징과 意識
1. 북부 이태리 지역	2. 造形的 특징과 意識
① 파두아 및 페라라 畫派	V. 結 論
② 베네찌아 畫派	

## I. 序 論

繪畫는 순수한 미적 가치 이외에도 史料로서 특히 服飾연구의 補助자료로서 중요하게 인식되어 왔으며 실물자료가 태부족인 시대를 대상으로 할 때 그 중요성은 더욱 실감케 한다. 그러나 회화는 寫眞이 아닌란 점과, 특히 종교화는 종교적 寓意(Allergy)의 문제가 짙게 介入되는 장르이기 때문에 선택시 세심한 배려가 필요하다. 즉 회화에서 服飾을 보기 이전 회화 자체에 대한 선행연구가 이루어져야 한다.

中世의 종교화는 표현의 자율성이 동일한 범칙 속에서 엄격히 제한이 가해졌던 장르이다. 그러나 어떤 시점부터는 개인의 표현력과 조형적 재능이 발휘되기 시작하며, '聖母'라는 동일한 표현대상이라도 다양한 형상으로 묘사됨을 목격할 수 있다. 服飾에 있어서도 표현상의 慣例를 불구하고 시대의 세속적 감각이 移入된다. 물론 聖母像이 갖는 특수성이나, 제작에 있어서 출신 배경이 相異한 계층이 참여했던 결과로, 일관성있는 개념파악에 어려움이 따르며 보편적 服飾현상을 단번에 규명할 수는

없겠으나, 그 裏面에 숨겨진 인간의 美意識을 고찰하는 데 더없는 좋은 자료라 여긴다.

### ① 연구의 범위와 목적

본 연구는 中世末期(14~15세기) 이태리 지역의 화가에 의해 제작된 종교화 중, 聖母像을 대상으로 거기에 표현된 복식의 조형적, 구조적 특징과 그 변모 과정을 畫派別로 비교하고, 종교와의 관계 속에서 인간의 美意識이 어떻게 표출되어 나갔는지 살피며, 나아가 복식연구에 繪畫史料의 활용범위를 넓히고 그 구체적 방법을 제시함에 목적을 둔다.

### ② 연구의 한계점

본 연구는 설정된 시기의 회화중 시각적으로 확인할 수 있었던 것만을 대상으로 했다. 특히 간접 자료에 대해서는 색채의 신뢰도에 관한 문제가 야기된다. 따라서 인쇄상의 色度の 오차와 회화 자체가 갖는 脫色 또는 變色の 가능성을 전제로 한다.

또한 繪畫史料의 표현상의 한계점에 의해 복식의 文樣자체가 갖는 美的 표현형식 등 文樣스타일은 고찰 대상에서 제외했다.

## II. 聖母像의 성립과 발달

### 1. 聖像의 기원과 聖母像의 성립

聖像(Icon)의 語源은 헬라語로 “ELKWV(eikona)” 인데 “Image” 또는 “portrait”의 의미를 갖는다.”

원래는 카톨릭 동방교회 지역의 나무板위에 그려지는 모든 聖畫를 지칭했으나,<sup>2)</sup> 오늘날에는 성서에 언급된 인물을 묘사한 그림이나 에피소드를 표현한 그림 모두를 포괄하며 中世에는 복식의 文樣으로 등장하기도 했다.

ELKWV의 기원은 A.D. 6~7세기 경으로 추정되지만<sup>3)</sup> 프리실라 카타콤브(Priscilla Catacomb, 로마, A.D. 3세기초)의 聖母像(프레스코 畫)에서도 확인되며, 성 누가(st. Luca)에 의한 聖母像을<sup>4)</sup> 포함시킨다면 聖母像의 성립은 A.D. 1세기 경으로 추정될 수 있다.

聖像이라 함은, 엄밀하게는, 예배의 대상을 마음속에 이미지로 그리게 될 때 최초로 형성되나,<sup>5)</sup> 예배의 대상에 대한 內的 비로소 성립된다고 본다. 즉, 聖像이란 예배대상에 대한 시각적 묘사체이다. 그 가치는 단순한 美學的인 것만이 아니고 표현

하고자 하는 대상의 全存在에 인간 자신의 全人格을 투여하는 데 있으며<sup>6)</sup> 그 모습은 모두 시대와 모든 문화에 적응되어 왔다.

‘*λογος*(로고스, Word)의 肉化’는 예배대상을 회화적으로 표현하는 데 인간적 형태를 가능케 해준다.” 사실적 표현에 대한 혐오는 偶像 파괴 운동(A.D.726~787, 815~843)을 야기해 聖像의 발달을 저해했으나 修道會를 중심으로 지속되었다.<sup>8)</sup>

中世末期(11~13세기)는 聖母에 대한 禮式이 확산되며,<sup>9)</sup> 그에 따른 이콘이 급증한다. 聖母에 관한 언급은 성서를 근거로 하며 예배의 대상으로서의 기원은 A.D. 4세기 경으로 추정된다.<sup>10)</sup> 聖母 숭배 신앙은 13세기 이후 크게 확산되며 그 요인은 다음과 같다.

첫째, 영향력있는 修道會의 조직이다.

그것은 도미니코 修道會와 프란치스코 修道會이며<sup>11)</sup> 이들의 활동은 종교적, 윤리적, 예술적인 면에 큰 영향을 끼쳤다. 이들의 활동에 관련된 聖母像의 확산 요인은 첫째, 聖母의 생애에 관한 서적의 보급이다.<sup>12)</sup> 聖母의 생애에 관한 聖書的 언급은 제한적이며, 성서 이외의 내용은 外經(Apocrypha)과 經外 書를<sup>13)</sup> 근거로 한다. 이러한 서적들은 中世人을

1) Greek-English Lexicon, Oxford University Press, London, 1955, p.228.

2) Grabar(A), “Christian Iconography : A study of It’s Origins” Princeton University press, 1968, p.99.

3) Petit Larousse de la Peinture, Larousse 社, Paris. 1979. vol I. p.857. Sinai 산의 산타카테리나 성당의 이콘은 중요한 자료가 된다.

4) Warner(M.), “The Myth and The Cult of The Virgin Mary”, N.Y. 1983, p.7

5) 윗글, p.285.

6) 반 데르 레우후, “宗教와 藝術”, 윤이홍역, 서울, 1988, p.63.

7) 윗글, p.45.

8) Le Petit Robert, vol II. p.893.

Levey(M.), “Early Renaissance-Style and Civilization-”, Middlesex, England, 1967, p.24.

9) Male(E.), “The Gothic Images—Religious Art in France of the thirteenth Century—”, D. Nussy역, London, 1972. pp.231—258.

Power(E.), “Les Femmes au Moyen Age”, J.—M. Denis역, Paris, 1980, p.22.

10) Le Petit Robert, P.955.

11) 각각 St. Francisco(1181—1226)와 St. Dominico(1170—1221)에 의해 창설되었다.

12) Bailay(A.—E). “The Gospel in Art”, Boston, 1927, p.47.

Male(E.), 1972, pp.233—235.

주요한 저자로는 Bonaventura, Duns Scotus, St. Bernardo 등이다.

13) 外經은 헬라어에서 온말로 ‘감추어진 一群의 책들’을 의미한다. 外經의 정통성에 대해 긍정적 혹은 부정적 견해가 공존하며 이밖에 經外書로 분류되는 책들도 있다.

Barnstone(W.), “The Other Bible”, San Francisco, 1961, pp.383, 394.

매혹시켰으며 예술가의 상상력을 자극하기에 충분했다.<sup>14)</sup> 둘째, 聖像의 증가이다. 이 시기의 聖像제작을 포함한 예술활동은 修道院의 工房에서 이루어졌기 때문이다.<sup>15)</sup> 여기서 聖像의 역할은 종교적 교육의 성격을 띠고 있기 때문에 聖母 숭배 신앙의 확산과 聖像의 증가는 상호작용에 의한 결과로 볼 수 있다.

둘째, 聖母 숭배 정신에서 騎士道의 理想과의 합치점을 찾는다.<sup>16)</sup>

中世人에게 고취된 女性觀은 상반된 二重 개념을 갖는다. 하나는 '이브'의 개념이고 다른 하나는 그리스도의 母親인 '마리아'의 개념이다.<sup>17)</sup> 전자는 어둠에 속한 열등한 이미지를 갖고 후자는 빛에 속한 존귀와 우월의 이미지를 갖는다. 북유럽을 중심으로 퍼져나간 귀부인에 대한 기사도 정신 즉 宮廷戀愛理想의 女性觀은 후자의 개념에 속하며 聖母 숭배 신앙이 그 특색과 결부되어 확산되었다고 본다.

聖母像의 내용은 聖母마리아의 생애를 통한 에피소드로 이루어졌으며 그 표현하고자 하는 궁극적 의미는 다음과 같이 大別된다.

첫째, 純潔이다.

'受胎告知'의 장면은 無梁始胎를 나타내며 純潔을 뜻한다.

둘째, 母性神秘이다.

'그리스도 誕生'의 장면 및 '피에타(Pietà)'像을 포함한 일련의 '聖母子'像은 모성신비 혹은 母性愛를 나타낸다.

셋째, 慈悲 또는 矜恤이다.

聖母像 중 특히 맨틀(mantle)자락 안에 군중을 묘사한 장면은 자비 또는 긍휼을 뜻한다. 또한 아기 그리스도에게 젖을 물리는 장면은 母性神秘외에 慈悲를 뜻하기도 한다.

넷째, 성스러운 위엄이다.(尊嚴性)

'聖母載冠式' 장면<그림 1> 또는 冠의 着用과 보좌위의 聖母는 존귀함을 뜻한다.

다섯째, 신앙(順從 또는 謙讓)이다.

'이집트에서의 도피'와 '할레식의 그리스도' 장면의 聖母는 순종하는 신앙을 보여준다. 聖母子像 중 아기 그리스도와 얼굴을 맞댄 경우는 특히 신앙을 상징하며, 바닥에 앉아있는 聖母像은 겸손을 의미한다.<sup>18)</sup>

## 2. 聖母像의 발달과 樣式史的 배경

聖母像은 각 시대의 문화예술적 배경에 적응하면서 발달과정을 겪는다. 中世末(14, 15세기) 이탈리아 회화에 나타난 聖母像의 服飾은 비잔틴적 전통을 기반으로 한다.<sup>19)</sup>

비잔틴 聖母像은 크게 두가지 표현 양식을 갖는다.

첫째, 터키, 이스라엘을 중심으로 한 경향인데 비잔틴적이며 謙讓의 美를 표현한다.<sup>20)</sup> 이스탄불 所在 성 소피아 교회의 "그리스도와 聖母, 세례 요한"(12~13세기)과 "聖母子"(9세기말)는 단순하며 질박한 의복을 보여주며 둔중한 주름선이 특징

메츠거, "외경이란 무엇인가", 민영진역, 서울, 1982.

14) Grimme(E.-G), "La Peinture médiévale en Europe" Paris, 1981, p.5.

15) Male(E.), "Religious Art (from the twelfth to the eighteenth century)", Princeton, 1982, p.18.

샤를르마뉴(Charlemagne, 742-813) 이후 修道院은 학문, 미술, 문학의 중심이 되었다.

16) Goenner (M.-E), "Mary-Verse of the Teutonic Knights-", Washington D. C. 1943, pp.218-221.

Walsh(S.-A.), "Mary: The Queen of The House of David and Mother of Jesus-The story of Her Life-", Pittsburg 1889, pp.36-47.

17) Power(E.), pp.18-20.

Ruether(R.R.), "Mary-The Feninine Face of the Church", Philadelphia, pp.53-63.

18) Feguson(G.), "Sings & Symboles in Christian Art", London, 1955, pp.162-163.

Grabar(A.), pp.128, 130.

Ruether(R.R.), pp.53-69.

Warner(M.), pp.285-298.

19) 로마의 프리실라 카타콤의 '聖母像'은 로마시대의 服飾을 그대로 적용한 그림으로, 비잔틴 영향 이전에는 다른 樣式이 존재했음을 보여준다.

20) Male(E.), 1982, p.22.

이고 긴 맨틀로 신체를 隱蔽시킨다.

둘째, 콘스탄티노플을 중심으로 한 그리스 지역의 장식적 경향이다.<sup>21)</sup>

소련의 트레차콥화랑(Tretyakov Gallery)의 “블라디마르의 聖母”(1125年)은〈그림 2〉 원래 콘스탄티노플에서 제작된 것으로 6세기 이래의 초기 비잔틴 聖母像의 장엄한 자태에 변화가 왔음을 보여주나 여전히 장식적이다.

콘스탄티노플의 화가가 그린 것으로 추정되는 “수태고지의 聖母”(14세기초 Macedonia 국립미술관)와 더불어 이 지역의 聖母像은 服飾에 量感이 표현되었으며 外見上 맨틀과 튜닉(Tunic)의 二重 구조이며 금색의 윤곽선 장식과 신체를 은폐한 점이 특징이다.〈그림 3〉

그리스 다프니(Daphni) 所在의 “십자가 像”(11세기)과 “수태고지 像”, 포시스(phocis) 所在의 “聖母子 像”(1020년)과 “십자가 像(1020년)”, 이탈리아 토르첼로(Torcetto)의 “聖母子 像”(11세기, Santa Maria Assunta 교회)의 服飾은 “블라디마르의 聖母像”과 비교할 때 着裝樣式과 색채에 있어서 유사성을 보여줌과 동시에, 이 시기, 그리스 및 이탈리아 일부지역에서 服飾표현의 자연주의적 접근으로 유연한 주름線에 의해 인체의 볼륨이 感知되는 이른바 소극적 의미의 노출이 이루어진다.

聖像에 대한 금색의 사용은 神秘的 특성에 상승 효과를 준다. 後光과 맨틀의 가장 자리 線, 三位의 표식이 금색처리가 된것은 비잔티움 聖母의 보편적 특성이다. 워싱턴 국립박물관의 “비잔틴 派의 聖母子”(13세기)는 금색의 圖式化된 주름선이 특징으로 반사되는 빛의 효과에 의해 화려하면서도 ‘성스러움의 특성’이<sup>22)</sup> 더욱 고조된다. 服飾의 평면적 표현

과 금색의 圖式的 주름선은 동방취향이며<sup>23)</sup> 엄밀하게는 이슬람 회화의 영향이다.<sup>24)</sup>

이러한 금색의 圖式的 주름선을 표현한 비잔틴 양식은 씨에나(Siena)의 두치오(Duccio di Buoninsegna, 1260?~1319)와 피렌체(Firenze)의 치마부에(Cimabue, 1240~1302), 베네치아(Venezia)의 파올로와 로렌조 베니찌아노(P. & L.Veneziano, 각각 14세기 전·후기에 활약), 세례요한의 大家(14세기 중엽)에 의해 수용되나 보편적 양식은 되지 못한다.

13, 14세기, 이탈리아 반도에 전해진 비잔티움적 전통이라 함은 첫째, 肉身을 철저히 은폐시킨 着裝양식이며, 둘째, 구조상으로 베일(veil), 맨틀, 튜닉류의 三重구조 양식과 세째, 금색 장식이다.

聖母服飾에 흔히 적용되는 청색은 비잔티움적 전통의 전적인 답습이라 볼 수 없는 데 그 이유는 비잔틴 聖母像의 服色이 다양성을 보이기 때문이다.<sup>25)</sup>

다만, 청색, 적색, 금색 등의 비번한 사용은 中世人들이 이들 색상에 神性を 결부시켰던 중요한 색채였음을 짐작케할 뿐이다.

로마네스크적 聖母像은 기본적으로 비잔틴적 구조를 취한다.

그 특징은 첫째, 인물묘사에 있어서 비사실성이다. 인체의 비례가 극도로 길게 왜곡되어 나타나는데, 이것은 聖에 대한 표현성을 極大化하기 위한 방식으로 풀이되며, 하우스저(A. Hauser)는 이를 ‘精神主義’라고 지적한다.<sup>26)</sup> 이는 또한 레우후(Leeuw)의 “예술가가 리얼리티에서 멀어질수록 성스러움의 표현은 더욱 사실적으로 된다<sup>27)</sup>는 내용과 그 맥을 같이 한다. 둘째, 服飾에 있어서 面과

21) M. Levey 같은 이는 비잔틴문명을 퇴보한 그리스 문명으로 간주하기도 한다.

22) Huygue(R.), “L’Art et L’Ame”, Paris, 1960, p.183.

23) Walker(J.), “National Gallery of Art”, Washington D.C. 1984, p.64.

Boucher(F.), “Histoire du Costume Occident de l’Antiquité à Nos Jours”, Paris, 1965, p.145.

Boucher에 따르면 비잔틴 服飾의 형태는 일부 로마시대의 것, 장식성과 색채는 近東의 服飾에서 영향을 받은 것으로, 비잔틴 미술에 대한 동방적 영향을 뒷받침 해준다.

24) Gowing(L.), “A History of Art” Oxford, 1983, p.p. 424~466

Myers(B.-S) & Copplestone (T.) “The History of Art” N.Y. 1985. p.p. 305~438

25) 또한 비잔틴성모상은 모자이크, 템페라, 또는 스테인드 글래스의 재료로 표현되어, 같은 색상을 의도해도 표면 재질감에 의해 약간씩 다른 색조로 나타난다.

26) 하우스저, “藝術과 文學의 社會史”, 백낙청역, 서울, 1988. 중세편, pp.211-212, 272.

27) 반 데르 레우후, p.33.

線의 그래픽(graphic)적 표현과 부드러운 곡선의 잔주름이 특징이다. 치마부에의 聖母像은 비잔틴적 전통을 기반으로 하지만 주름의 양식은 로마네스크적 특징을 보여준다. 바자리(Vasari)가 “비잔틴 畫風에서 벗어난 첫째 화가”라고 찬사를 보냈듯이 부드러운 자태와 자연스런 着裝樣式이 주목할 만하다.

聖母像의 고딕적 표현은 비잔틴이나 로마네스크 양식에 비해 服飾의 표현이 극히 자연스러워지며, 하우스의 “고딕 曲線”이 造形上의 특징이 된다. 또한 인물의 표정과 자세에 휴머니즘을 볼 수 있다. 이미 “블라디미르의 聖母”에서 미약하나마 인간적 정서가 표현되었음을 기억하나, 고딕의 聖母는 主情的 표현이 劇的인 효과를 거둔다. 이는 지오토(Giotto di Bondone 1267?~1337)와 그 계열의 화가들 즉, 갓디(A. Gaddi, 14세기 후반 활동)와 닷디(B. Daddi 1312~1348 활동), 씨에나의 마르티니(S. Martini 1284~1344)와 로렌제띠 兄弟(P. & A. Lorenzetti 1319~1347 활동, 1305~1345 활동), 베니찌아의 베네찌아노(L. Veneziano 1355?~1372)의 작품상 특징으로 부각되며 말르(E. Mâle)는 이를 “파토스(Pathos)의 생생한 표현”<sup>28)</sup>이라고 언급한다. 이러한 聖母像에 대한 인간적 정서의 移入은 프란치스코 修道會에 의해 비롯된 자유주의적 정신경향의 영향으로 보는 견해가 지배적이다.<sup>29)</sup>

지오토의 事物에 대한 사실적 접근과 자연적 묘사는 초기 르네상스 양식<sup>30)</sup>으로 간주되지만, 聖母像의 服飾은 비잔틴적 전통에서 벗어나지 못했다. 두치오의 聖母像에서도 확인되지만 인물의 자세에

따라 튜닉과 베일이 자연스럽게 노출되기도 한다. 여기서 服飾의 三重構造가 명확히 드러나며 색상도 배색, 청색, 적색, 금색의 4색으로 정착된다.

그러나 이러한 양상은 盛期 르네상스에 접근하면서 변천과정을 겪고 流派的 혹은 개인주의적 측면이 강하게 부각되어 多變化된다.

#### ① 고딕 國際樣式(Gothique Internationale)

服飾을 통한 量感의 표현은 자연주의에로 進一步한 특성이지만, 지역과 개인에 따라서는 아직 ‘고딕적 線’과 ‘圖式的 표현’에 집착한다. 이렇게 이탈리아 14, 15세기는 보수적 양식과 진보적 양식이 공존하며, 북이탈리를 중심으로, 북유럽의 宮廷 취향이 가미된 양식을 특별히 ‘고딕 국제양식’이라고 한다.<sup>31)</sup>

고딕 국제양식은 후기 고딕양식으로서 물리적 묘사보다는 정신적 표현성에 가치와 의의를 둔다.<sup>32)</sup> 프랑스의 고딕 彩色插畫양식이 그 기원이다. 이는 바자리가 “反動樣式”이라고 지적했듯이<sup>33)</sup> 사실상 자연주의 양식의 발달을 저해한 경향이다. 프랑스의 騎士文學이 롬바르디아(Lombardia) 지역에 전파되면서<sup>34)</sup> 채색삽화양식이 이탈리아 細密畫에 영향을 끼친다. 다 베소쥬(M. Da Besozzo 1388~1445)의 회화가 그 좋은 예이며 모나코(L. Monaco, 1370~1424?) 역시 修道院의 工房에서 채색 삽화제작에 참여했던 자로 고딕 국제양식의 진수를 보여준다.

고딕 국제양식은 위그가 지적했듯이 “부드러운 素描法”을<sup>35)</sup> 구사하며 聖母의 정겨운 자태, 부드러운 곡선의 실루엣, 섬세하고 우아한 감각과 밝고 화려한 高彩度の 색상이 그 특징이다. 동시에 기교

28) Mâle(E.), 1982, p.112.

29) 하우스, pp.261-262

Mâle(E.), 1972, p.232.

윌글, 1982, pp.101-105.

Bailey(A.-E), p.362.

30) 하우스는 성프란치스코 승단의 정신이 르네상스 자연주의의 태동에 결정적 역할을 한 것으로 지적한다. 이에 대해서는 E. Gebhardt의 “Origines de la Renaissance in Italie”, 1979 및 “Italie Mystique”, 1890 참고.

31) 막스 드보르작(Max Dvorák)은 理想主義 양식으로 표현한다.

32) 윌컱스, “神과 自我를 찾아서-르네상스 및 종교개혁의 사상”, 차하순역, 서울, 1985, p.242.

33) 비자리, “이탈리아 르네상스 미술가 傳”, 이근배역, 서울, 1986. p.

34) Duby(G.), “Foundation of a New Humanism(1280-1440)”, Geneva, 1966, pp.153-155.

35) Huygue(R.), p.55.

적이며 中世의 手寫本의 삽화의 아라베스끄적 장식 취향을 따랐다고 해서 ‘아라베스끄적 線의 양식’<sup>36)</sup>이라고도 한다.

움브리아(Umbria)의 누찌(A. Nuzzi 1346~1373 활동) 作 일련의 “聖母像”은 자연주의적 경향을 보이다가 후기에는 고딕적 양상을 띠므로써 1400년 직전의 국제 고딕양식에로의 변모과정을 일목요연하게 관찰할 수 있는 좋은 자료이다.

피사넬로(A. Pisanello 1395~1455?)와 다파브리아노(G. Da Fabriano 1360~1427)는 국제양식을 완숙의 경지로 이끌며, 크게는 베니찌아에 작게는 토스카니 지역에 파급시키는 중요한 역할을 한다. 또한 같은 국제양식의 聖母像이라 할지라도 조금씩 표현성을 달리하고 있음은 流派 특유의 개성과 작가 개인의 內的 現實 및 잠재적 수용태도에 기인한다고 본다.

크레이튼은 국제양식을 그 시각적 특성에 따라 두줄기로 분류해 이해를 돕는다<sup>37)</sup> 그러나 이탈리아 15세기의 국제양식은 복잡하며 다양성을 띠고 있어 명확히 분류될 수 없다. 다 파브리아노의 “三賢王의 예배”(1423, 우피치미술관)는 공간의 깊이와 빛의 효과에 따라 부각된 인물의 조형감각이 자연주의의 성과라고도 볼 수 있으며, 디 프레디(B. Di Fredi 1353~1410)의 “三賢王의 예배”(1390? 메트로폴리탄 미술관)에서 보듯이 類型化된 오브제(objet)의 累積과 線의 특성은 고딕적이며 聖母의 服飾은 다분히 비잔틴적이다.

#### ② 自然主義 樣式

자연주의 양식은 원칙적으로 反고딕적이다.<sup>38)</sup> 따라서 反낭만적이고 비궁정적이며, 사실적 표현을 추구한다. 또한 繪畫發達史的으로 고딕양식에 대해 진보적이다. 이는 피렌체의 마사치오(Masaccio 1401~1428), 움브리아의 델라 프란체스카(P. Della Francesca, 1410/20~1490), 다 메씨나(A. Da Messina 1430~1479)의 例처럼 빛과 공간, 대상의 “물리적 묘사”에 역점을 둔 양식이다.

자연주의 양식의 특징은, 첫째, 인물과 배경의 관계에서 새로운 공간개념이 적용된다. 즉 透視法의 적용과 빛과 음영에 대한 사실적 표현으로 인물이 공간과 一體가 되며, 안정감과 量感을 얻는다. 線의 표현도 간결하며, 육중하고 견고한 형태를 취한다. 둘째, 인물의 자세와 服飾 표현이 사실적이며 자연스럽다. 비장식적이며 부자연스러운 인체의 왜곡을 지양한다. 따라서 着裝상태에 있어서도 기교적 장식이나 과장된 형태를 피하며 衣服의 주름 線이 자연적인 方向性을 가지며 드레퍼리의 造形에 있어서 사실적인 量感을 갖는다.

### Ⅲ. 服飾表現의 畫派別 특성

#### 1. 북부이탈리 지역

##### ① 파두아(Padua) 및 페라라(Ferrara)畫派.

파두아는 15세기 베니찌아에 점령당해 지역적으로 베니찌아 공화국에 속한다. 두 지역의 화가들은 상호교류했으나 기본적으로 다른 개성을 보여준다.

파두아의 다 제비오(S. Da. Zevio, 1374~1438)는 국제 고딕양식의 화가이다. 원래 롬바르디아 출신으로 그곳 彩色細密畫의 영향을 받아 굵이치는 예리한 線의 조형, 고채도의 강렬한 색채, 장식적 취향을 보여준다. 메트로폴리탄 所在 “S文자를 위한 聖母子像”(1425)은 서정적인 線的 울동감 및 강렬한 色相對比가 특징이며, 베로나(P.N. Verona)의 “장미숲의 聖母像”과 더불어 비잔틴적 전통의 服飾을 보여준다.

다 제비오의 제자인 다 베소작 作 “聖母子像”(1403, 파리국립도서관)은 화려한 색상과 길게 굵이치는 드레스 자락이 다분히 국제 고딕양식을 보여준다.〈그림 4〉 특히 코뜨(Cotte)와 코따르디(Cothardie)의<sup>39)</sup> 二重드레스는 프랑스의 彩色 插畫樣式의 例를 그대로 답습한 것이다.

스파르치오네(F. Squarcione, 1394~1474)와

36) Dudy(G.), 1966, p.54.

37) Greighton (G.), “History of Renaissance Art—Painting Sculpture, Architecture—throughout Europe”, Prentice Hall, N.Y. 1973, p.280.

38) 허버트 리드, “圖像과 思想—인간 의식 발전에 있어 미술의 기능—”, 김병익역, 서울, 1987, p.117.

自然主義와 고딕理想主義는 각각 대조적 원칙을 지닌다. 전자는 생명력의 원칙, 후자는 아름다움의 원칙이다.

39) Boucher(F.), p.204.

그의 파두아 제자들의 표현 특성은 구조적인 예리한 선과 거칠고 딱딱한 표면 질감에 있다. 특히 만테냐(A. Mantegna 1430~1506)의 스타일이 그러하며 페라라의 뚜라(C. Tura, 1430~1495), 데 로베르띠(De Roberti, 1450~1496), 니콜로(N. di Maestro Antonio D'Ancona, 15세기 중엽활동), 베니찌아의 비바리니(Gio. Vivarini, 1430~1490)의 작품과 벨리니(Gio. Bellini, 1430~1516)의 후기 작품에서도 나타나는 데 지역간의 빈번한 교류로 인한 유사성을 보여준다. 만테냐의 초기작품과 말기작품은 그 개성이 확연히 다르다. 초기의 인물 표현은 고딕적 비례를 보여주나, 말기에는 인물의 비례와 형태 및 볼륨처리가 자연주의적이다. 聖母의 服飾은 비잔틴적 전통을 기반으로 하며 어두운 갈색調의 맨틀이 특징이다. 우피치 미술관(Galleria degli Uffizi)의 “三賢王의 예배”(1460), “그리스도 할례식”(1465~1470), 메트로폴리탄의 “聖母子像”(1454)과 “牧童의 예배”는<그림 5> 갈색調의 맨틀이 특징으로<sup>40)</sup> 밀라노의 베르고노네(Bergognone 1481~1522), 페라라의 뚜라, 코스타(L. Costa, 1460~1535), 델 코사(F. del Cossa, 1435~1477) 다 포를리(M. da Forli, 1438~1494)도 같은 경향을 보여준다. 특히 뚜라의 경우 “피에타像”(베네찌아 코레르 박물관, 1472경)과 “庭園의 聖母子像”(1455, N.G. of Washington)을 비교할 때, 맨틀이 각각 갈색과 청색으로 묘사되어 聖母 試鍊期에 어둡고 탁한 色調의 맨틀이 적용되었음을 알 수 있다.

만테냐, 뚜라, 조포(M. Zoppo, 1433~1478), 다 포를리, 스키타보네(Il Schiavone, 1434~1504)는 거친바위의 표면과 같은 옷의 질감을 표현하는데 반해, 크리벨리(C. Crivelli 1430/35~1493/1500)는 고운 질감을 묘사한다. 빅토리아 앤 앨버트 박물관(Victoria & Albert Museum)의 “聖母子像 I”의 요철文樣의 표면이 갖는 질감과 깊고 분명한

주름의 組合은 聖母의 服飾이 딱딱한 素材로 이루어진 것 같은 착각을 주며,<sup>41)</sup> 작품 특유의 긴박한 분위기도 이러한 조형적 특성에 기인하다.

V. & A. 박물관의 “聖母子像 I, II”(15세기말)과 런던의 국립 회화관의 “수태고지의 聖母像”(1486)은 세부묘사에 있어서 극도의 리얼리즘과 직선적 드레퍼리의 조형에서 北歐회화의 영향을 본다. 아스콜리(Ascoli)의 “피에타像”(1473, Piceno 성당) 및 보스턴 미술관(Museum of fine Art, Boston) 과 메트로폴리탄의 “피에타像”(1485 및 1476)에서 보듯, 초기 만테냐적인 선에 대한 강한 執着力과 頭髮에 공통적으로 나타나는 선의 울동은 고딕의 영향으로 본다. 또한 베로나 미술관과 V. & A. 박물관의 “聖母子像”(15세기말)의 황금빛 직물, 정교한 繡와 보석장식들은 베니찌아에 남겨진 풍요로운 비잔틴적 遺産으로서<sup>42)</sup> 크리벨리가 오랜 베니찌아에의 공백기에도 불구하고 비잔틴적 스타일에 매여있음을 보여준다. 그의 화려한 장식적 취향에도 불구하고 “피에타像 I, II”(1476 메트로폴리탄, 1473 피체노 성당)의 聖母에 修女服을 적용시킨 점은 특이하다. 이는 피렌체, 보티첼리(S. Botticelli 1444/5~1510)의 “피에타像”(1495 아르메 회화관), 벨리니의 “피에타像”(1470, 밀라노, 브레라)에서도 공통적인데 특별한 주제에 대한 개인적 반응으로 해석된다. 크리벨리의 聖母像에 청색에 적용되지 않는 점은 파두아 및 페라라 지역의 보편적 특성으로서 일치된다. 다만 만테냐 후기 작품인 내셔널 갤러리의 “聖母子와 聖人”에서 청색調의 맨틀이 표현되었음을 본다.

페라라 출신의 작가들은 드레퍼리에 독특한 조형 감각을 표현한다. 이는 다분히 表現主義이며<sup>43)</sup> 劇性이 감지된다. 뚜라의 “피에타像”(베니찌아, 코레르 미술관)에서는 劇的 緊迫感마저 자아낸다.

服飾表現에 관한 페라라 畫派의 특성으로는 첫

40) 만테냐作 “牧子들의 예배”(메트로폴리탄)의 보라색 맨틀의 황금색 주름선으로 연출되는 보색대비와 “그리스도의 할례식”(1465-70, 우피치)의 갈색맨틀과 황금색주름이 주는 강한 명도대비 및 바론찌오(Baronzio)의 “그리스도의 생애” 중에서 맨틀의 청색과 주름의 황금색으로 빛어지는 색상 및 보색대비는 주목할 만하다.

41) Chastel (A.), “The Golden Age of The Renaissance (Italy 1460-1500)”, J. Griffin 역, N.Y. 1965. p.304.

15세기 베니찌아와 루카, 제노아 등지에서 Velvet과 silk, 요철모양의 직물을 생산했고 화려한 문양의 패턴은 동양적 기원을 갖는다.

42) Art Treasures of The Metropolitan, The curatorial staff N.Y. 1952, p.224.

43) Petit Larousse de la peinture, vol2, p.1865.

째, 어두운 자주색 혹은 갈색의 服色이다.<sup>44)</sup> 둘째, 명확하고 깊은 직선적 주름의 조형이다. 특히 꼬싸 작 “성 루시”의 흰 베일과 의복의 자락에 있어서 종이를 구겨놓은 듯한 형태는 北歐작가로부터의 영향과 그 교류를 재입증한다.

이들 지역 聖母像의 服色은 일관성이 없다. 그러나 服飾의 構造는 베일 맨틀 드레스의 三重구조를 취하고 있다.

뚜라의 “수태고지의 聖母”(1469)와 내셔널 갤러리의 “聖母子像 I, II”는 머리의 露出이 특징이며 “피에타像”에서조차 흰 베일만 착용시킨 점, 또 베르고논네의 “聖母子像”은 베일과 맨틀을 착용치 않아 비잔틴적 형식이 붕괴과정에 있음을 보여준다.

## ② 베네치아 畫派

베네치아 14세기 繪畫는 이탈리아 다른 지역이 고딕적 형태에 관심을 가질 때에도 비잔틴 회화양식을 고수한다.

聖母像의 圖式的 표현과 화려한 文樣 및 금색의 사용은 비잔틴적이다.〈그림 7〉 특히 베네치아노(Paolo Veneziano)의 “그리스도의 생애”(베네치아, 아카데미아)에서 보듯 질푸른 의복에 적용된 금색 옷주름선은 강렬한 색채대비효과를 가짐으로써 主題의 神秘的 측면을 더욱 고조시킨다. P. & L. 베네치아노의 “聖母載冠”(베네치아, 아카데미아) 및 “수태고지의 聖母”(1357, 아카데미아)는 각각 服飾의 일부가 고딕적 線 감각을 보이며 후기 고딕적인 강렬한 색채대비와 함께 비잔틴과 고딕적 요소의 복합적 양상을 띤다.

15세기 베네치아 회화는 벨리니(Bellini)가와 비바리니(Vivarini)가의 활약에 의해 주도되었다. 자코포 벨리니(Jacopo Bellini, 1400~1470)의 회화

는 고딕국제양식에 기반을 둔다.<sup>45)</sup> 1423년 피렌체 체류시, 다 파브리아노와의 접촉은<sup>46)</sup> 위의 사실을 뒷받침해 준다. 그의 베르가모(Bergamo)와 루브르(Louvre)의 “聖母像”은 고딕적 예리한 쉘루엣 線을 보여주며 복식구조는 비잔틴적 전통을 답습한다. 복식표현에 대한 고딕적 유산은 젠틀레 벨리니(Gentile Bellini 1429~1507)의 작품에서도 확인되니, 고딕적 선감각에 대한 지역적 취향이 비교적 오랜동안 지속되었음을 입증한다.

자코포의 아들인 조반니 벨리니(Giovanni Bellini, 1430~1516)는 전생애를 통해 다양한 영향을 수용한다.<sup>47)</sup> 초기작품인 메트로폴리탄의 “聖母像”(1465)과 “십자가 像”(크레르 미술관), “피에타 像”(1470, 브레라)은 만테냐의 영향이 짙게 표출된다. 파두아지역과 베네치아의 교류는 바스티아니(L. Bastiani, 1449~1512)의 “聖母子像”(Gemaldegaleri, 베를린)이 만테냐의 “聖母子像”(1465, 메트로폴리탄)을 묘사한 작품이라는 사실로도 입증되며, 조반니에 대한 만테냐의 영향을 벨리니 가문과의 婚姻관계로 필연적이었다.

조반니의 聖母像 중 맨틀의 거친 질감과 회갈색의 색채가 표현된 것은 만테냐적 영향을 수용한 것이며, 전기 회화의 부드러운 주름의 조형은 후기의 딱딱하게 각이진 양상과는 대조를 이룬다. 후기의 각진 주름의 조형은 北歐회화의 영향이다. 아카데미아의 “聖母子像”(1480)과 페사로(Pesaro)의 “聖母子像”과 아카데미아의 “聖母子像”(1487)의 부드러운 볼륨의 표현은 다 메씨나(A. Da messina, 1430~1479)의 영향으로 본다.

다 메씨나는 線의 개입없이 빛의 효과만으로 형태를 표현했다. 팔레르모(Palermo, 1476말)의 “수태고지의 聖母”에서 보듯〈그림 8〉 명암의 부드

44) 聖母像의 服飾에 대한 어두운 갈색調의 적용은 P. 베네치아노(1324-58)의 마르가리또네(Margaritone, 13<sup>e</sup> 후반), 멤비(14세기 전반)의 聖母子像에서도 선택된 바있어 전혀새로운 양상이라고는 볼수없고, 그 집단적 표현양상으로서 주목된다.

45) 15세기초, 후기고딕적 요소의 發現에 대해 다 파브리아노의 베네치아 방문(1408)은 중요한 의미를 갖는다.

46) Creighton(G.), p.104.

Steer(J.), “Venitian Painting”, London, 1907, p.46.

47) Petit Larousse de la peontare, vol1, pp.155, 156.

청년기에 우첼로(P. Ucello), 립삐(F. Lippi), 까스따노(A. Castagno), 도나텔로(Donatello)가 파두아 및 베네치아에서 작업한다. 또한 빈번한 여행으로 페라라, 우르비노(Urvino), 리미니(Rimini)에서 델라 프란체스카(P. Della Francesca)의 작품을 대한다.



러운 轉移와, 공간과 인물과의 일체감은 베네치아의 他 화가에게서는 볼 수 없는 양상이다. 이는 油彩사용의 가능성을 시사해주며, 각진 주름표현과 함께 플랑드르 회화의 영향으로 보인다.<sup>48)</sup> 이는 1455년의 네델란드 방문으로<sup>49)</sup> 확실시 된다.

베네치아의 르네상스는 타지역에 비해 비교적 늦게 시작되었으며 다 메씨나의 공간과 빛에 대한 자연주의적 해석은 만테냐의 회화와 함께 이 지역 르네상스 발전을 가속화한다.

비바리니(A. Vivarini 1420~1470)의 회화는 고딕과 자연주의의 절충양식을 보여준다. 인물과 공간의 일체감은 까리타(Carità)의 “聖母子像”(1446)처럼 이미 초기작품에서 나타난 특징이다. 드레퍼리의 예리한 線은 아직 고딕적이라 하겠다. 베를린 미술관의 “三賢王의 예배”에 묘사된 참관자의 服飾은 상당히 장식적이며 바르톨로메오(B. Vivarini, 1430~1490)의 “聖母像”(1465, 까리타)의 맨틀에서도 보듯, 화려한 文樣이 주목되는데 이는 베네치아의 특징이기도 하다. 이러한 점은 만테냐의 “교회당의 아기 예수”(1465, 베를린미술관)에서 조차 반영된 요소로 두 지역간의 교류를 재확인 시켜준다.

이 지역, 15세기 聖母像의 복식구조는 비잔틴 聖母像의 전통적 구조를 비교적 후기에 까지 취한다.<sup>50)</sup> 죠반니의 聖母像에서 단적으로 관찰되듯 육신을 철저히 은폐했던 보수적 양상은 1500년을 전후로 三重구조 즉, 흰베일, 청색맨틀, 적색調의 드레스로 대체된다. 단지 “십자가 像”(코레르)과 “피에타 像”(브레라)의 聖母는 신체를 은폐한 맨틀과 어두운 톤의 服色이 적용된다. 특히 후자는 黑白의 脫俗的 服裝이 적용되어, 聖母의 試鍊期에 대한 작가의 관념적 主題意識의 표출을 본다.

## 2. 중부 이탈리아 지역

### ① 토스카니 畫派

#### a. 씨에나 派

씨에나는 두치오에 의해 流派가 형성된다. “루첸

라이의 聖母”(1285, 우피치)에서 보듯이 비잔틴적 복식구조와 장식은 고딕의 線的 특성과 결합하여 당대의 로렌제띠, 멀리는 싸세따(Sassetta, 1440~1450)와 디 죠반니(B. Di Giovanni, 1436~1518)의 작품에까지 이른다. 또한 “수태고지의 聖母”(1308, 런던, N.G.)와<그림 9> 더불어 확고한 성립 조형에 큰 관심을 갖는다. 바르톨로(D. di Bartolo, 1400~1447)는 “聖母子”(1433, 씨에나 국립회화관)에서 피렌체의 새로운 화법에 집착함을 알 수 있다. 그것은 씨에나 既存 회화에 비해 인물에 量感이 부여되며, 솔직하며 분명한 음영처리를 뜻한다.

베키에타(일명, L. Di Pietro 1410~1480)는 바르톨로의 제자로, “聖母像”(1457, Pienga)의 인물에 표현된 量感은 확실히 진보적 단계임을 보여준다. 그러나 아직은 두치오적 服飾의 구조와 색체계를 표현하며, 우아한 曲線의 美와 인체의 비현실적 비례는 고딕적이다. 衣服의 거친 질감은 씨에나의 다른 화가들에게 찾을 수 없는 특성이며, 聖母의 된 服色의 四色체계(적, 청, 백, 금색)는—작품에 따라서 약간의 톤의 차이는 있겠으나—기타지역에 비해 철저하게 고수된다. 또한 14세기 작품에는 씨에나 派의 異國的이며 裝飾的인 취향이 유감없이 발휘된다.

두치오적 聖母의 자태, 표정, 선적 특성은 마르티니의 일부작품과 맴미(L. Memmi, 1290~1356)의 聖母像에서도 유사하게 나타나는데 마르티니와 로렌제띠 兄弟의 聖母子像은, 지오토 영향으로, 主情的 표현, 인물의 量感 및 비례의 사실성은 극히 자연주의적이다. 특히 A. 로렌제띠는 밀라노의 “聖母像”(1319)에서 보듯, 씨에나 특유의 고딕적이며 동시에 異國的인 우아하고 화려한 취향과 피렌체의 자연주의적 취향의 균형 감각을 가지며 이러한 감각은 일명 ‘성조르지오의 大家’ 作 “애도(lamentation)” (메트로폴리탄)에서도 나타난다.

디 프레디(B. di Fredi, 1353~1410 활동)의 “三賢王의 예배”(1390경, 메트로폴리탄)에서는 씨에나

48) 앞글 p.59. 그의 작품세계는 Sicilia와 Napoli에서 형성되었으며 15세기 초반, 이지역은 스페인과 네델란드 작가의 활발한 교류가 있었다. 특히 Napoli 所在, Van Eyck와 P. Christus의 회화를 접했던 것으로 추정된다.

49) Chastel (A.), “L’Art Italien”, Paris, 1982, p.217.

50) 벤투리, “美術批評史” 김기주역, 서울, 1988, p.100, 첸니나는 절충양식을, 개인양식의 형성을 어렵게 만드는 요인으로 지적한다.

에서의 고딕 국제양식의 시작을 본다. 이는 當代의 독일지역과 프랑스, 이탈리아를 휩쓸었던 양식으로 특징은, 첫째, 밝고 강렬한 색채, 둘째, 화려한 服飾, 셋째, 우아하고 圖式的인 인물표현과 동물의 등장이다.<sup>51)</sup> 그러나 聖母像이라는 특수 이미지의 표현에 있어서는 대조적으로 전통양식에 충실하면서 他인물에 비해 상대적으로 儉素한 服飾을 적용시킨다.

15세기에 이르면 시에나 화가들은 일부 피렌체적 조형에 큰 관심을 갖는다. 바르톨로(D. di Bartolo, 1400~1447)는 “聖母子”(1433, 시에나 국립회화관)에서 피렌체의 새로운 화법에 집착함을 알 수 있다. 그것은 시에나 既存 회화에 비해 인물에 量感이 부여되며, 솔직하며 분명한 음영처리를 뜻한다.

베키에타(일명, L. Di Pietro 1410~1480)는 바르톨로의 제자로, “聖母像”(1457, Pienga)의 인물에 표현된 量感은 확실히 진보적 단계임을 보여준다. 그러나 아직은 두치오적 服飾의 구조와 색체계를 표현하며, 우아한 曲線의 美와 인체의 비현실적 비례는 고딕적이다. 衣服의 거친 질감은 시에나의 다른 화가들에게 찾을 수 없는 특성이며, 聖母의 頭式으로 선택된 반투명의 얇은 베일은 因習的 표현양식에서 벗어난 주목할 만한 특징이다.

다 조르지오(F. Di Giorgio, 1439~1501)는 첸니나가 그 위험성에 대해 경고했던, 이른바 ‘절충양식’을 취한다. 그의 “수태고지의 聖母”(1470, 시에나 국립회화관)와 “아기 예수 찬미”(메트로폴리탄)에서는 피렌체적 빛의 개념을 도입하며 線의 리듬은 ‘고딕 매너리즘’을 표현한다. 리베와 베로끼오(Verocchio)적 線의 우아함과 抒情性은 시에나와 피렌체의 교류를 입증한다.

싸쉴타는 바르톨로의 제자이긴 하나 고딕 국제양

식적인 線의 우아한 감각을 추구했다. 베를린 미술관의 “聖母像”은 이러한 특징을 단적으로 보여주며, 服飾의 선택은 상당히 관념적이다. 聖母像하나만을 보더라도 이 시기 색채는, 中世특유의 ‘집단적 표현’에서 벗어나 개인주의적 색체계의 성립으로, 또한 과도기의 특징으로서, 다양성을 보여준다. 따라서 一貫的 개념의 성립, 즉 상징체계의 명확한 수립이 어려워진다.

극히 드물게는, 싸쉴타의 “성프란치스코와 三美德과의 婚姻”(1440경, Chantilly, Condé 박물관)을 통해 색채와 그 상징적 의미를 일부 엿볼 수 있겠다. <도 10> 中世末 기독교인의 三美德은 淸貧, 純潔, 順從이다.<sup>52)</sup> 싸쉴타는 이를 상징적 색채로 표현한 드문 例를 남긴다. 세명의 寓意的人物은 각각 順從, 淸貧, 純潔을 나타낸다.<sup>53)</sup> 中央의 카푸치노 색의 맨발의 인물은 ‘淸貧’을 상징하는 것으로 보이며,<sup>54)</sup> 붉은 옷의 인물과 흰옷의 인물은 각각 順從과 純潔을 뜻한다.<sup>55)</sup> 摩壽意善郎에 의하면 더욱 확실시된다.<sup>56)</sup> 또한 지오토작, 성 프란치스코 성당의 프레스코畫(Assisi 所在)에 의하면, 淸貧의 개념에는 希望과 慈悲, 矜恤이, 純潔의 개념에는 貞潔, 順從의 개념에는 謙讓과 慎重이 각각 속함을 알 수 있다. 여기서 색채와 그 상징성의 관계가 규명된다면 聖母像의 服飾에 적용된 색채로부터 작품이 갖는 상세한 의미를 쉽게 이끌어 낼 수 있을 것으로 본다.

디 파올로(G. Di Paolo, 1402~1482)의 작품은 시에나 지역의 고딕국제양식이 비교적 늦게까지 발달함을 보여준다. 초기와는 달리, 후기 작품은 안제리코의 영향으로<sup>57)</sup> 강렬한 명암대비로 형태감이 강조되나, 服飾을 통해 표현된 고딕 국제양식의 線 감각은 “天國”(메트로폴리탄)에서 절정을 이룬다. 길고 완만한 曲線美는 인물의 프로필(Profil)

51) Hibbard(H), "The Metropolitan Museum of Art" N.Y. 1980, p.228.

52) Bailey (A.-E), p.362.

Vasari(G.), "Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes", Paris, 1981, vol II, p.108.

53) Creighton (G.), p.98.

54) 보나벤투라, "Assisi의 성프란치스코 大傳記", 왜관, 1979.

첼라노, "아씨시의 성프란치스코의 생애", 왜관, 1986, pp.269-360

55) Ferguson (G.), p.274.

56) 摩壽意善郎, "ルネサンス美術- イタルP 15世紀-", 東京, 1980, p.141.

57) Art Treasures of the Metropolitan, p.223.

에서 명확히 발휘된다.<sup>58)</sup> 聖母는 세속적 女人과는 달리 옆모습으로 묘사되지 않기 때문에 -스파르치오네의 “聖母像”(베를린 미술관)은 예외-인체와 服飾이 결합되어 나타나는 옆모습의 우아한 곡선미의 진수는 찾아보기 어렵다. 우피치의 “聖母子와 聖人들”에서 필요 이상 옷자락을 늘여 뜨려 화면을 장식한 것도 고딕 매너리즘의<sup>59)</sup> 표현이다.

데 란디(N. de Landi, 1447~1500)와 디조반니(B. di Giovanni 1436~1518)의 聖母像은 시에나 지역의 聖母像 표현에 있어서의 보수성을 입증한다. 전자의 “聖母子와 聖人”(1495, N.G. of Washington) 과 후자의 “三賢王의 예배”(1490, 上同)의 聖母는 맨틀, 베일, 드레스로 구성된 三重구조의 服飾과 四色체계가 적용되어 베네치아의 例와 함께 비잔틴적 着衣양식과 색상이 15세기 후반까지 지속됨을 보여준다.

#### b. 피렌체派

피렌체派의 元祖인 치마부에는 그의 聖母像에서 비잔틴적 전통에 의한 服飾을 표현한다. 그러나 잘고 유연한 주름의 매너리즘은 로마네스크적이다.

그의 인물과 服飾의 표현은 전례없이 사실적이다. 여기에 지오토의 聖母像은 가일층 사실성을 갖는데, 형태와 볼륨의 강조는 팔목할 만하며 위커는 이를 “古典的 遺産”으로<sup>60)</sup> 환기시킨다. 지오토가 선택한 聖母像의 服飾은 비잔틴적이기는 하나 두치오의 경우와 같이 內衣가 노출된다. 그의 聖母像은 짙은 청색의 맨틀과 백색 혹은 적색의 튜닉類, 그리

고 끝단을 금색으로 처리하는 일률성을 나타낸다.

지오토적 服飾表現과 표정, 자태의 주정적 측면은 갓디와 닛디, 디 치오네(A & N. di Gione)에게 이어지며, 시에나의 마르티니와 로렌제띠 兄弟에게도 영향을 끼친다. 단지 갓디(T & A. Gaddi)와 로렌제띠 兄弟의 聖母像에는 화려한 文樣의 적용이 특징이며, 이는 두 가문의 접촉의 가능성을 示唆한다. 특히 닛디, A, 갓디, N. 디 치오네作 “聖母載冠”은 각각 백색의 맨틀이 적용되었는데 他流派에게서 그 例를 찾을 수 없는 예외적 양상으로 퍼거슨은 백색에 ‘聖潔’의 의미를 부여한다.<sup>61)</sup>

디 치오네(A & N.)는 다 피렌체(A. Da Firenze 1343~1377)와 더불어 北歐의 고딕양식을 표현한다. 곧 고딕 국제양식으로서 화려한 服色과 옷자락에 나타나는 고딕적 선의 울동감이 그 중요한 조형적 특징이다.<sup>62)</sup> 모나코(L. Monaco, 1370~1422/24)는 같은 고딕 국제양식을 표현하지만 치오네의 경우같은 지오토적 강한 造形感은 찾아볼 수 없다. 그는 까말돌리(Camaldoli) 교단의 修士로서 교단 工房의 채색삽화 제작에 참여하고 있었다.<sup>63)</sup> 그 결과 채색삽화양식에 기반을 둔 선과 색채 감각이 형성된다. 우피치의 “三賢王의 예배”(그림 11) “聖母載冠式”과 아카데미아의 “수태고지의 聖母”, 런던 N.G.의 “聖母載冠式”, 메트로폴리탄의 “그리스도 誕生”은 服飾의 섬세하고 우아한 線과 실루엣, 高彩度の 강렬한 색채, 울동적 주름 안에서의 부드러운 명암과 색조의 轉移가 특징이다. 특히, “그리스도 誕生”에서의 탁한 갈색調의 배경과

58) 우첼로作 “성조르지오와 공주”와 일련의 세속화, 예를 들어, 피사넬로의 의상스케치집(루브르 박물관 所在), 델라 프란체스카, 벨라이우올로의 초상화를 종합한다면 앞머리와 관자놀이의 삭발로 인한 넓고 긴 이마곡선 및 긴 목의 線을 강조하는 패션은 의상에 나타나는 線的 특성과 더불어 국제고딕양식의 독특한 조형감각에 기인한다는 가설을 세울 수 있다.

59) Duby(G.), 1966, p.52.

60) Walker (J.), p.70.

61) 모나코, 안제리코, 디 비치(N. Di Bicci)의 “聖母載冠” 역시 백색의 맨틀이 선택되었다. “聖母載冠式” 장면이 갖는 특성을 고려할때 백색은 ‘영광’ 또는 ‘聖潔’을 의미하는 것으로 추측되며, 이는 피렌체에만 국한된 현상이다.

62) 바자리는 이를 反자연주의적 반동이라고 간주했고, 베렌슨(Berenson)은 인물에 입체감을 주는 음영처리를 치오네에게 있어서 자연주의적 성과로 지적한다.

63) 바자리, p.230.

64) 윗글, p.453.

피사넬로가 교황이 하사한 울트라마린을 구사했다는 기록은, 이색소가 흔치 않으며 특정인에 의해 사용되었음을 알 수 있다.

聖母의 울트라마린색<sup>65)</sup>의 맨틀은 금색의 後光과 함께 강렬한 색채대비-채도·명도대비-를 이루어 환상적인 仙境을 연상시킨다. 황갈색과 울트라마린의 대비는 마졸리노의 수태고지에서도 선택된 바 있으며, 신비스러운 매혹적인 분위기를 한층 고조시킨다. 크레이튼(G. Creighton)은 모나코의 繪畫가 파브리아노와는 달리 '線的'이라고 지적했으나, 미약하나마 衣服의 드레페리로 감지되는 인체의 볼륨은 이미 진보된 상태임을 증명한다. 그러나 다 파브리아노의 영향이 아닌 것은, 피렌체에서의 다 파브리아노의 작업이 1423~1427년에 이루어졌고,<sup>66)</sup> 이 시기는 모나코의 작품활동이 사실상 끝났기 때문이다. 모나코 聖母像의 服色 스타일은 오히려 오르카냐(A. di Cione, 일명)적이며 부분적 인체의 量感은 피렌체에 팽배된 자연주의의 영향으로 해석된다.

모나코의 "三賢王의 예배"(우피치)에 표현된 服飾은 지오토적 스타일을 보여주나 "수태고지의 聖母"(1410, 아카데미아)에서는 베일을 착용시키지 않았고 우피치와 N.G의 載冠式 장면은 백색을 적용시킨 점이 특징이다. 색채계에 있어서 相異한 점은 服色에 적색을 사용치 않았던 점이다.

안제리코의 회화는 宗教性和 世俗的 취향, 고딕적 요소와 자연주의적 요소가 혼합되어 복합성을 띠며, 服飾스타일의 비일률성은 많은 화가들의 다양한 영향을 수용했던 사실에 기인한다. 초기 작품인 "십자가의 像 I, II"(메트로폴리탄 1440-45, Havard 1446)과 "십자가로부터의 下降"〈그림 12〉(1432-40, 산마르코 성당), "피에타 像"에 표현된 聖母는 暗清色の 맨틀을 착용시켰으며, 우피치와 루브르의 "聖母載冠式"과 산마르코수도원의 "수태고지의 聖母"(1440-47)는 淡清色을 보여준다. 聖母의 試鍊期에 해당하는 장면에 적용된 저명도의 색상과 육신을 은폐한 着衣 형식은 當代의 보편적 양상으로서 표현상의 '묵계'였다. 안제리코의 회화는 1428년 마사치오의 사망이후, 고딕의 영향이 결정적인 경우에도 인물과 옷주름의 강한

造形感이 특징으로, "수태고지의 聖母像"이 단적인 예이다. 어떤 경우든 고명도의 밝고 화려한 색조의 화면이 그의 개성으로서, 물론 고딕국제양식의 영향도 있겠으나, 도미니코會의 修士로서 갖는 內的 現實 즉 靈的 충만함이 그의 특징적 색체계를 이룬것으로 판단된다.

고졸리(Gozzoli, 1420-1498)는 안제리코의 제자로서 역시 교시모 디 메디치의 보호를 받는다.<sup>66)</sup> 세속적 인물의 화려한 服飾은 안제리코와 유사한 특징으로서 메디치家와의 접촉으로 인한 긍정취향을 반영한다. 이러한 경우에도 聖母의 服飾은 전통적 구조를 가지며, 검소하면서 동시에 謙讓의 美를 표현한다. 그는 안제리코와 같은 밝은 색체계를 갖는다. 이는 그의 기독교적 깊은 靈性이<sup>67)</sup> 안제리코의 神秘的 색체계를 수용할 수 있는 내적 요인이 되었던 것으로 풀이된다. 주름의 線이 고딕적이지만, 비례의 정확성은 자연주의의 영향이다. "聖母子와 天使 및 成人들"(N.G)의 경우, 모가난 주름의 조형은 플랑드르의 영향으로 간주되는 데, 반 데르 고에스(Van der Goes)의 피렌체 방문(1475-1480)과 작품활동으로<sup>68)</sup> 확실시 된다. 따라서 이는 고졸리 후기의 작품으로 추정된다.

15세기 피렌체 派의 또 다른 흐름은 마사치오(1401-28)에 의해 비롯된다. 마사치오는 근본적으로 지오토적 전통을 잇는다. 우피치의 "聖안나와 聖母子"(1424)와 N.G의 "聖母子"(1426)에서 보듯이 자연주의적 성과를 확립시켰으며, 인체의 정확한 비례와 드레페리의 육중한 조형이 그 특징이다. 단지 전자의 聖母베일에 표현된 고딕적 線감각은 작품제작時 마졸리노(Masolino, 1283-1447)의 협조<sup>69)</sup>에 기인한 것으로 본다. 마사치오의 聖母像은 머리를 감싸던 맨틀의 일부가 벗겨지면서 頭髮이 노출된다. 특히 "聖안나와 聖母子"에서는 흰 반투명 베일과 연하늘색의 二重베일이 확인되며 모발이 자연스럽게 노출되는 머리은폐양식의 변모과정이 목격된다.

립피(F. Lippi, 1406-1469)는 마사치오의 자연주

65) Chastel (A.), 1982, p.204.

66) 하우저, 근세편, p.51.

67) 바자리, p.464.

68) Chastel, 1965, p.309.

69) 世界の美術-Uffizi 偏-, 東京, 講談社版, p.103.

의적 전통을 잇는다. 어떤 경우든 부드러운 음영처리로 인한 敍情性和 풍부한 量感을 표현하고 있다. 반면에 “聖母子와 天使”(우피치, 1465)와〈그림 13〉“수태고지의 聖母”(로마 Palazzo Venezia, 1455) 등에 표현된 頭節의 화려한 선의 울동감은 고딕의 殘在이다. 聖母는 아름다운 보통의 女性으로 표현되어 세속적 정취가 짙게 포출되는데, 부띠(L. Buti)라는 修鍊修女를<sup>70)</sup> 聖母像의 모델로 택했다는 것과 과격한 修士로써 세속적 향락을 탐했다는 기록은<sup>71)</sup> 위의 사실을 뒷받침해준다. 메트로톨리탄의 “聖母像”(1437-38)에서도 확인되듯, 그의 聖母像의 흰 반투명의 베일은 형식적이며 장식적의 도를 갖는다. 또한 후기의 작품에 있어서 노출이 深化됨을 보며, 초기의 밝은 청색에서 점차 어두운 청색의 맨틀이 표현되고, 드레퍼리의 조형도 육중하게 묘사되는데, 베일의 주름양식과 대조를 이루어, 베일이 갖는 材質의 감각적 특성을 極大化한다.

보티첼리(S. Botticelli, 1444-1510)의 聖母像에서는 고딕양식의 부활을 본다. 頭髮과 옷자락의 섬세하며 울동적인 曲線의 美는 세속적 주제의 작품에서 절정을 이루지만, 聖母像에서도 유감없이 발휘된다. 聖母의 모습을 포함한, 그의 작품에 등장하는 女性은 일률적 모습을 취한다. 그에게 있어서 聖母는 理想의 女性이요, 봄의 女神이었다. 가볍게 毛髮을 감싸는 반투명의 베일과 굽이치는 금발, 부드러운 드레퍼리의 衣服, 온화한 자태는 女性에 대한 보티첼리적 理想形이다.〈그림 14〉異教徒的 聖母表現양상에 반해, “피에타 像”(1494, Arte Pinacoteca)에서는 또다시 全身을 은폐한 着裝樣式을 취함으로써 보티첼리의 강한 主題意識을 보여준다.

윌컷스는 보티첼리의 스타일을 고딕 국제양식으로 단정하지만,<sup>72)</sup> 리베의 영향으로 절충적 畫風을 갖는다. 聖母의 服飾은 우피치 所在, 일련의 “聖母像”, N.G., 베를린 미술관 所在의 “聖母像”을 비교할 때, 표현의 유사성을 가지며, 특히 줄무늬의 장식

베일이 특징이다.

독특한 繡와 文樣의 표현은 그가 刺繡도안을<sup>73)</sup> 하는 등, 직물디자인에의 관심을<sup>74)</sup> 뒷받침해준다.

베셀리노(F. Pesellino, 1422-1457), 보띠치니(F. Botticini, 1446-1497), 립베(F. Lippi(子) 1457-1504)는 고딕과 르네상스의 절충적 스타일을 취하며, 다양한 화가의 영향을 흡수한다. 그들의 가벼운 장식성의 흰베일, 청색調의 맨틀과 금빛 윤곽선, 적색調의 드레스 등은 여전히 聖母表現의 전통적 맥을 잇는다.

베네찌아노(D. Veneziano 1405?~1461)의 강한 형태감과 가볍고 밝은 색체계는 안제리코적이다. 주름표현의 메너리즘은 고딕의 遺産이나 N. G.의 聖母子에서 보듯 비례의 정확성에의 추구는 자연주의적 영향으로, 이탈리아 15세기 회화의 특징인 절충주의(Electisme)를 단적으로 보여준다. 발도비네띠(Baldovinetti 1425-1499)와 우첼로 역시 절충양식을 취한다. 발도비네띠의 “수태고지의 聖母”(우피치, 1450)와 같은 초기작품에서의 밝고 강렬한 색채와 인체의 비현실적인 비례, 예리한 線感覺은 고딕적이다.

기를란다요(D. Ghirlandajo, 1449-1494)는 “聖母子”(1470, N.G. of Washington)와 “聖母誕生”(1486-90, Santa Maria Novella)에서 世俗人의 服飾表現에 종교적 삶과 세속적 삶의 만남을 각각 피렌체 귀부인의 화려한 服飾과 脫俗的 檢소한 服飾을 통해 대조시킴으로 주제의 표현성을 드높인다. 다 파브리아노의 “三賢王의 예배”와〈그림 15〉같은 경우로서 프란치스코적 정서의 표현 즉, 淸貧을 상징한다. 기를란다요의 “三賢王의 예배”(1488, 우피치)와 “牧子의 예배”(1485, 싸세티, 산타트리니타)는 날카롭게 각진 드레퍼리의 조형이 특징으로 이는 北歐르네상스의 영향이다. 메믈링(H. Memling)과의 親分관계나<sup>75)</sup> 고에스(Van der Goes)의 피렌체활동(1475-80)이 이를 뒷받침한다.

도나텔로(Donatello, 15세기 초)의 系譜에 속하는

70) 립베의 아들인 필리베노 립베의 母親이다.

71) 바자리, p.432.

72) 윌컷스, p.244.

73) 하우스, 근세편, p.65.

74) Chastel (A.), 1965. p.304.

75) Chastel (A.), 1982, p.218.

쁠라이우올로(A. Pollaiuolo 1429 / 33-1498), 델 까스따뇨(A. Del Castagno, 1421-1457), 베로끼오(A. Del Verrochio 1435-88), 디크레디(Li Di Credi, 1456 / 60-1537)는 자연주의적 조형감과 비례를 표현하나 의복의 부분적인 선의 특성은 고딕적이다.쁠라이우올로는 기를란다요와 함께 金銀細工業에 종사했던 자로서 확실하고 날카로운 선감과 섬세하고 화려한 장식의 리얼리즘을 보여준다. 이들의 장식감각은 聖母의 맨틀을 장식하는 정교한 繡와 드레스의 보석과 금속장식에서 발휘된다. 이에 대해 위그는 움직임이 없는 형태의 美術에 線의 力動性을 결합시켜주는 데, 금속미술이 차지한 비중은 크다고 지적한다.<sup>76)</sup>

크레디의 “수태고지의 聖母”(1480-85, 우피치), “授乳의 聖母”(N.G.), 까스따뇨의 “聖母와 聖人들”(베를린미술관), 베로끼오의 “聖母子”(메트로폴리탄)에서 전통적 聖母의 복식표현이 여전히 묵계로서 준수됨을 볼 수 있다. 그러나, 毛髮을 은폐하던 관습은 점차 사라지며 흰 반투명의 베일로 대신하거나 전적으로 노출되는 경우가 잦아진다.

## ② 움브리아(Umbria) 畫派

누찌(Alegretto Nugi, 14세기 중엽)는 씨모네(Puccio di Simone, 14세기 중엽), 다 파브리아노(Gentile Da Fabriano, 1360-1427)와 함께 아씨시(Assisi) 畫派를 이룬다. 그의 표현세계는 피렌체의 닷디工房에서 형성되어 진보적이다. 그러나 1348년 파브리아노에 돌아간 이후 고딕취향에 젖게된다.<sup>77)</sup>

누찌 繪畫의 衣服의 씨루엘, 毛髮의 율동적 조형, 디아뎀(Diademe) 장식은 닷디의 영향이며, 베를린 미술관의 일련의 “聖母像”은 이러한 경향을 단적으로 보여준다. 베렌슨(Berenson)이 “편협성”(Provincialism)이라 지적했듯이 몇몇 비평가들은 고딕적 표현에 대해 비판적 견해를 가진다.<sup>78)</sup> 그러

나 누찌의 제자인 다 파브리아노는 고딕 국제양식을 완숙의 경지로 이끌며, 씨에나의 도메니코 다 바르톨로, 피렌체의 안제리코, 베네치아의 자코포 벨리니, 파두아의 피사넬로에게<sup>79)</sup> 영향을 끼쳐 국제양식의 전파에 공헌을 한다. 그의 표현세계는 파두아의 켄비오나 피렌체의 모나코처럼 細密畫의 영향을 받아 화려한 색채감과 장식적 취향을 보이거나, 자연주의적 성과도 관찰된다. “三賢王의 예배”(우피치, 1423)에서 켄틸레 자신을 수행원의 일행으로 묘사해 넣음으로 다분히 世俗的 榮光과 榮華에 연루되어 있음을 보나, “그리스도 誕生”(1423)의 경우와도 같이 世俗人과 聖家族의 服飾은 대조적 양상을 띠므로써, 이 고장 출신인 성 프란치스코의 교훈이-150년이 지난 시점에서-內面의 세계에 깊숙히 스며들었음을 알 수 있다. “聖母子像”(1422, N.G. of Art)은, 예외적으로 적갈색 우쁘랑드(Houppeland)와 황색內衣가 적용되었는데, 아기예수의 청색 衣服(Robe)과 보색대비를 이루어 美的 효과를 발휘한다. 또한 聖母子의 대화를 하는 듯한 자세는 母性의 內面性을 표현한다.

이 지역에서 활동했던 일명 ‘피에타 포그의 大家’(Maestro di pietà Fogg)는 “피에타像”(Harvard University 미술관)의 聖母에서,〈그림 16〉 14세기 토스카니의 主情的 表現양식을 취함으로써 로스카니 지역과의 교류를 다시 입증한다. 聖母의 着裝양식으로서, 청색의 꼬뜨(Cotte)와 흰 베일만 취함으로써, 上記의 主題로서는 드문 例를 남긴다.

보카띠(G. Boccati, 1444~1480)는 다 파브리아노의 영향으로 주름표현에 기교적 측면을 보이나, 피렌체의 안제리코의 영향으로 르네상스적 요소를 갖춘다. “聖母子와 聖人들”(1447, 페루지아 국립화랑)은 차분하며 안정감있는 人物의 구성이 특징이며, 델라 프란체스카의 경우처럼 베일이 위브(Huve)의 형태를 보인다. 색상은 백색, 적색, 암청

76) Huyghe (R.), p.121.

77) Petit Larousse de la Peinture, p.28.

78) Berenson (B.), “Studies in Medieval Painting”, New Haven, 1930, p.71.

Panofsky (E.), “L’Oeuvre d’Art et ses Significations” Paris, 1980, p. p. 146~147

79) 피사넬로는 피사(pisa) 태생이나 끊임없는 여행으로 인해, 특정한 類派를 형성하거나, 속해있지 않았다. 피사넬로를 비롯한 고딕국제양식의 화가들은 다채로운 패션 감각을 가짐으로 當代 귀족사회의 服飾연구에 좋은 繪畫史料를 제공한다.

색의 三色을 적용해 전통성이 확인된다. 본필리(B. Bonfigli, 1420-1496) 역시, 1438년 페루지아에 체류했던 베네찌아노(d. Venegiano)의 영향으로 혼합양식을 보여준다.

까보랄리(B. Capporali, 1420-1506)는 비교적 후기까지 고딕적 요소를 취하는데 匠色출신으로서 갖는 장식성과 안제리코<sup>80)</sup> 및 고졸리의 영향이 그 요인이다. 그의 聖母像에 있어서, 인체의 비현실적 비례와 주름표현의 技巧性, 裝飾性이 특징이며, 베일, 맨틀, 드레스의 보수적 三重구조를 취한다.

까르나발레(Fra Carnavale, ?~1484)는 도미니코會 修士로서, “聖母誕生”(메트로폴리탄)과 같은 무척 端雅한 작품을 남겼다. 15세기는 宗教的 장면의 묘사時 人物에 同時代人的 服飾을 착용시켰다는 것은 보편적 사실이나, 脫俗의 삶을 누렸던 자로서 世俗的 服飾의 상세한 묘사는 주목할 만하다.

델라 프란체스카(P. Della Francesca, 1410-92)는 이 지역 르네상스 발달에 큰 몫을 담당한다. 화면의 구성에 있어서 장중한 正面性과 儀式的 형식은 그의 특징으로, 리미니(Rimini)公 말라페스타(S. Malatesta)와 리오넬로 데스페(L. D'Este)公, 우르비노(Urbino)公, 프레데리코(Frederico)의 후원을 받아<sup>81)</sup> 그들의 宮庭的 취향을 반영한 것이다. 그가 표현한 服飾은 형태가 간결하고 소박하다. 강렬하지 않은 高明渡의 색조가 특징이며, 전반적으로 밝은 청색과 황갈색의 색채대비를 의도함으로 美的 효과를 증진시킨다. 그는 聖母의 服飾 구조에 있어서 脫 전통적 자세를 갖는다. 우르비노 미술관의 “聖母子”(1474-78)와 “慈悲의 聖母”는 반투명의 베일이 적용되며, N.G.의 “예수 誕生”과 브레라의 “우르비노公과 聖母”의 경우, 머리를 완전히 노출시키기도 한다. 맨틀은 형식적이며, 장중한 표현을 위해 드레퍼리가 갖는 造形的 특성을 이용하며, 우르비노 미술관의 “聖母子”의 경우, 맨틀의 노출된 부위를 통해 꼬르세(Corset)가 확인된다. 또한 “예수 誕生”에서는 꼬뜨와 꼬따르디(Cotardie)의 二重드레스가 확인된다. 프란체스카의 힘찬 조형은 씨노렐리(L. Signorelli 1445-15

23)에 직접적 영향을 주었다. 씨노렐리의 “聖家族”(1490-95, 우피치) “聖母子”(1495이후, 우피치), 페루지노(Perugino 1445-1523)의 “聖母子 I, II”(루브르, 1492 / N.G. of London) 등은 聖母의 완전한 頭髮의 노출이 특징으로<그림 17> 전통적인 三重服飾구조의 붕괴를 단적으로 보여준다.

#### IV. 服飾의 특징과 意識

##### 1. 構造的 특징과 意識

聖母像은 거룩한 이미지로서 神秘性, 超俗性을 띤다. 따라서 표현상에 제약이 따랐고 世俗的 이미지에 비해 표현양상이 因習的이었다. 또한 聖像은 종교 教育적 성격을 띠고 있었기 때문에 화면을 구성하는 모든 Objet에 의미를 부여해 알레고리를 형성한다. 특히 服飾을 통한 알레고리는 궁극적 主題를 암시하는 중요한 수단인 하나다. 中世末期는 사회·문화 전반에 걸쳐 격변의 시기였고, 더우기 회화적 표현의 개인주의적 측면으로 기독교 상징체계의 일관성있는 구축이 불가능하다. 다음은 中世末期 聖母像에 표현된 服飾의 構造的 특징이다.

첫째, 聖母像의 服飾은 構造的으로 맨틀, 드레스, 베일의 三重구조이며, 이는 기본적으로 비잔틴 聖母像의 영향이며, 표현상의 목계로서 지켜졌다. 14세기경에는 튜닉類와 비정형의 맨틀이 적용되었고, 15세기에 이르면 재단이 가해진 衣習이 표현된다. 盛期 르네상스로 접근할수록 다시 비정형의 맨틀이 착용되며, 古典的인 육중하고 힘찬 卷衣의 미적 특성을 활용한다.

둘째, 聖母像에는 테마가 갖는 특수성에도 불구하고 世俗의 패션 감각이 移入된다. 이는 패션史 연구에 도움을 주기도 하며, 역으로 패션요소가 연대 미상의 회화의 연대설정을 가능케한다.

세속적 패션의 적용이란, 二重드레스 즉, 꼬뜨와 꼬따르디, high Waist의 드레스, 우뿔랑드, 워브,<sup>82)</sup> 꼬르세(Corset)<그림 18>, 袖口의 슬릿장식, 화려한 직물 패턴의 적용을 말한다. 세속적 감각의 표현

80) 페루지아의 산도미니코 성당에 祭壇畫를 남겼고 까보랄리는 그의 작업에 同參했다.

81) 하우저, 근세편, p.56.

Chastel (A.), 1982, p.264.

82) 15세기 세속패션의 베일장식으로 특히 우르비노 출신의 화가에 의해 빈번하게 적용된다.

은 르네상스 휴머니즘의 일환이며 이는 성 프란치스코에 의해 태동된 자유주의적 精神경향에서 비롯된다. 여기서 기독교 문화와 르네상스의 필연적인 관계가 고찰된다.

세째, 종교적 삶과 세속적 삶이 동시에 만나는 장면, 즉 “聖母誕生”, “예수 誕生”, “三賢王의 예배” 등에서는 聖母의 服飾이 세속적 인물과는 상대적으로 검소하게 표현되는 대조를 이룬다. 이는 ‘淸貧’의 표현이며, 聖프란치스코적 정서의 이입이다.

네째, 服飾이 主題의 이해를 돕는 상징적 가치를 지닌다.

두팔을 벌려 맨틀을 펼쳐들고 그 안에 群衆을 묘사한 장면은 慈悲 또는 矜恤을 의미하며, 베일의 着用은 順從을 뜻한다. 가슴을 노출시키거나, 아기 예수에게 젖을 물리는 장면은 ‘慈悲’와 ‘母性’의 상징이다. “授乳의 聖母”에서,〈그림 19〉 가슴의 노출은 기독교적 윤리관의 은폐와 노출의 의미와는 다른 측면을 갖는다. 이는 ‘慈悲’를 상징하며, 15세기에는 가정적 친밀감과 깊은 애정이라는 새로운 감각으로 이 테마를 다룬다. 또한 드레스의 복부에 묘사된 ‘슬릿’은 ‘出産’의 성모를 뜻하며, 神秘的 현상에 자연주의적 동기를 부여함으로 종교 교육적 측면에서 현실감을 증진시킨다.

다섯째, 맨틀과 베일은 본래 聖母의 육신을 가리기 위한 은폐의 의미를 지녔으나 15세기에는 형식적이며 장식적 성격이 강해진다. 특히 머리의 은폐는 기독교적 근거를 가지며 점차 노출되는 변모과정을 겪는다. 14세기의 頭飾은 맨틀자락과 베일의 二重구조에서, 베일로 단순구조화하며 베일이 반투명의 가벼운 素材로 표현되다가 15세기 말경 작가에 따라서는 완전히 노출된다.<sup>83)</sup>

女性の 머리를 가리는 관습은 東西古今을 통해 존재한다. 聖母像의 베일 着用은 聖書의 근거<sup>84)</sup>를

가지며 ‘謹身’과 ‘服從’을 의미한다.<sup>85)</sup> 특히 服從은 教會뿐 아니라 남편에 대한 복종도 뜻한다. 따라서 예배中, 女性の 베일 着用<sup>86)</sup>과 기혼여성의 베일 着用<sup>87)</sup>은 관례가 되었다.

일반적으로 聖母마리아의 婚約이전의 모습은 노출로 묘사되며 ‘수태고지’나 그 이후의 장면에서는 베일이 着用된다는 점이 위의 전통에서 기인한다. 또한 室內장면은 노출로, 室外장면은 은폐로 묘사되었던 것이 일반적 양상이다. 특히 聖母의 시련기에 해당하는 장면은 베일이 적용되나, 화가에 따라서 또한 16세기에 접근할수록 主題와는 무관한 노출현상을 보인다.

## 2. 造形的 특징과 意識

### ① 線

線의 造形은 樣式의 지배를 받으며 畫派 또는 系譜에 따라 집단적 성향을 보인다. 일반적으로 고딕 국제양식下에서는 우아한 율동적 曲線의 특성이 服飾(주름線, 실루엣線, 드레퍼리線)에 반영되며, 자연주의 양식下에서는 인물의 形態感, 즉 통일적 空間感이 주된 관심으로서 빛과 음영의 합리적 처리로 대상물에 양감을 부여하며, 공간과의 일체감을 유도해 낸다. 다만 움브리아화파에서 델라 프란체스카의 영향을 받은 회화는 예리한 인물의 실루엣線을 특징으로 한다. 립베, 베셀리노, 보티첼리 같은 절충주의 양식의 화가들은 베일과 드레스의 일부 자락에 후기 고딕적 線의 특성을 표현한다. 프랑드르 회화의 素描法을 구사한 회화에서는 모서리가 급하고 각이 진드레퍼리線을 표현한다. 그러나 이러한 경우에도 그래픽적, 고딕적 線의 특질과는 구분된다.

### ② 色 彩

色彩는 藝術家의 영혼의 感覺을 맛보게 하는

83) 聖母 服飾의 노출현상은 세속패션 감각의 적용과 함께, 교회의 위기로 비롯된 신앙심의 약화에 기인하며 휴머니즘의 표현이다.

84) Lebas (C.) & Jacques (A.), “La Coiffure en France du Moyen Age à nos jours”, Paris, , p.76.

La Sainte Bible, Société Biblique Française, Paris, 1978. 고린도전서 11 : 13~14, 베르로전서 3 : 3.

85) 이상근, “신약주해서-고린도서”, 대한예수교장로회 총회 교육부, 1961, p.149.

86) 디 바르톨로메오(Di Bartolomeo, 1447-1500)作 “설교장면”은 이를 입증한다.

87) Kybalová (L.) & Herbenová (O) & Lamarová (M.), “Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode”, Paris, 1980, p.369.



가장 정서적인 요소의 하나다. 이러한 특질 외에도 中世의 色彩에 부여된 知的, 慣習的 의미는 복잡한 알레고리를 형성하여 현대인에게 이코노그래피(iconographie)라는 새로운 방법론을 낳게도 했다.

宮廷樣式이 갖는 밝고 강렬한 색체계는<sup>88)</sup> 스테인드 글래스의 찬란하고 화려한 색체계와 그 의미가 다르다. 전자의 경우는 감각적 즐거움을 제공하고, 후자는 색채에 빛을 개입시킴으로 시각에 있어서 超俗的 체험을 유도하고 神性과 精神性을 부각시킨다. 中世末期는 회화전반에 걸쳐서 강력한 양식적 영향과 개인주의적 性向의 공존, 또한 主題의 특성과도 종종 무관함으로 색체계 있어서 일률적 개념의 형성이 불가능하다. 聖母像에 표현된 服色의 특징은 다음과 같다.

a. 일반적으로 고딕 국제양식下에서는 밝고 강렬한 原色的 색체계를 갖는다. 자연주의 양식下에서는 중간톤의 색체계를 갖는데 이는 명암표현에 따른 필연적 결과이다. 衣服과 주름에 입체감을 주기 위한 명암의 표현은 상대적으로 衣服色彩의 鮮明度(彩度)를 떨어뜨린다. 이는 첸니니(C. Cennini, 14세기 말~15세기 초)가 聖母像의 服飾 표현時 옷주름을 적게 잡을 것을 권장했던 이유이기도 하다.<sup>89)</sup>

b. 畫派 또는 系譜別 집단적 性向의 색체계를 갖는다. 씨에나와 베니스 繪畫의 경우 상호, 직접적인 영향을 주지 않았으나 비잔틴적 색체계의 특성이 비교적 후기에까지 반영됨으로 原色과 金色의 사용으로 인한 밝고 화려함이 전반적 특징이다.

파두아 및 페라라 繪畫는 저명도와 저채도인 갈색조의 服色이 특징이며 이는 만페냐 個人의 영향이다.

움브리아派는 델라 프란체스카를 中心으로 전반적 저명도와 저채도의 톤을 구사한다.

피렌체派는 系譜別로 특성을 달리하며 15세기 후반은 個人主義的 性向이 짙게 표출된다.

c. 服色에 있어서 청·적·백·금색의 四色체계는 기본적인 것으로 치마부예와 두치오에 의해 확립된다. 싸쉴타, 지오토, G. 퍼거슨에 따르면 적색은 順從, 백색은 純潔, 청색과 금색은<sup>90)</sup> 神性, 갈색(Capuccino)은 脫俗을 상징한다. 각각의 색채는 작품에 따라 다채로운 톤으로 전개되며 개인주의적 표현경향은 四色체계를 서서히 붕괴시킨다.

d. 작품의 표현성을 極大化하는 방식으로 색채 대비를 취한다. 특히 옷주름의 조형을 위한 보색대비—보라색/황색, 청색/금색—의 적용은 주목할 만하다. 이는 위그가 지적인 ‘감각적 즐거움’을 제공하는 동시에 작품이 갖는 精神性의 표현에 劇的 효과를 더해 준다.

즉, 보색대비로서 보라색/황색, 청색/금색, 녹색/적색이 사용되었으며, 명도대비로서 미색/흑색, 금색/갈색의 적용은 탁월하다. 색상대비로서 청색, 적색, 금색, 녹색은 중요한 구성원이다. 델라 프란체스카는 황갈색과 청색계열의 寒暖對比를 〈그림 20〉 즐겨취함으로써 畫面에 경쾌한 색채감을 추구했다.

e. 衣服과 衣服주름에 입체감을 주기 위해 3종류의 彩色방식이 사용되었다.

첫째, 동일한 색상에 흰색을 가감해 명암을 표현한다.

둘째, 저명도의 색상 혹은 검정색을 혼합해 명암을 표현한다.

셋째, 對比色相의 사용으로 입체감을 표현한다. 이는 테마의 神秘的 측면을 부각시킨다.

f. 특정한 테마에 대해서 樣式과 類派를 초월한 공통적 색채반응을 보인다.

그리스도의 죽음과 관련된 聖母의 試鍊期에 해당하는 장면에서는 작가 자신이 밝고 강렬한 色彩言語를 지녔다 할지라도 聖母에 극한해 어둡고 탁한 服色이 적용된다. 특히 두치오의 “십자가 像”, G. 벨리니와 크리벨리의 “통곡” 장면은 흑색으로 묘사

88) 중세 삽화양식의 색채를 뜻한다.

“Très Riches Heures de Duc de Berry”, “Belles Heures de Duc de Berry”, “Heures de Rohan” 등은 대표적이다. 세속화의 밝고 강렬한 색채를 ‘祝意’가 함축되었다.

89) 벤투리, p.101.

90) 금색은 노란색에 빛을 개입시킨 색상으로 Ferguson의 경우는 둘을 같은 색으로 취급한다. 금색은 盛期 비잔틴 시대로부터 15세기 초기까지 즐겨 사용되었으나 빛과 공간과 볼륨에 대한 자연주의적 해석으로 점차 사라졌다.

된다.<그림 21><sup>91)</sup> 이는 群像속에서 聖母의 식별을 가능케하며 그리스도와와의 특별한 因緣을 암시해 준다.

修士 안제리코와 같이 주위인물의 服色에 변화를 주지않은 채 밝고 선명한 색채로 표현한 것은 그리스도의 '고난' '죽음'의 궁극적 의미가 '사랑'이며<sup>92)</sup> '부활의 기쁨에 대한 약속'이기 때문이다.

### ③ 質 感

이 시기 繪畫에 나타난 服飾의 질감은 집단적 혹은 개인적 표현양식의 지배를 받는다.

a. 두치오, 빠올로, 베네찌아노(L)의 例처럼 衣服의 圖式的 표현은 표면 질감 표현에 관심을 두지 않는다. 가느다란 금색의 잔주름선은 작가의 정신성의 표현이지, 外的 視覺的 현실에 근거한 표현이라 믿기 어렵다. 베소쥬, 모나코, 디 빠올로의 초기 작품은 드레퍼리의 굴곡이 희미한 부드러운 빛을 반사하고 있어 우단의 質感을 연상시킨다. 베소쥬의 경우는 모나코에 비해 부드러우나 두꺼운 素材의 質感을 표현하는데 이는 形態感의 차이에 기인한다.

디 치오네의 작품에서는 은은한 광택의 질감을 표현한다. 그는 드레퍼리의 조형을 위해 동일한 색상에 백색을 혼합해 명암을 표현한다. 그 결과가 가벼운 광택있는 타프타(taffetat) 素材를 연상시킨다.

b. 자연주의 양식下에서는 일반적으로 육중하고 부드러운 材質을 표현한다.

고딕후기 양식이나 초기 르네상스 양식은 동일한 색에 백색을 개입시켜 톤의 변화를 주거나, 補色을 이용해 명암을 표현했다. 15세기 후반에는 저명도의 어두운 톤을 구사해서 量感을 표현한다. 톤의 변화는 점진적이다. 따라서 부드러운 표면질감을 나타낸다. 그러나 肉塊的 드레퍼리의 묘사는 둔중한 감각의 素材를 연상시킨다. 특히 디르레디와 다빈치가 구사했던 盛期 르네상스의 'sfumato' 技法

은<sup>93)</sup> 모호한 표면처리로 인해 거의 素材과악이 어렵고 다만 부드러운 분위기를 표현할 뿐이다.

c. 北歐 르네상스의 영향이 미친 繪畫에서는 표면이 매끄럽고 주름의 각진 造形은 뾰뚱한 질감을 표현한다. '잔혹한 그라피즘(素描法)'과 '부드러운 그라피즘'은<sup>94)</sup> 南歐와 北歐 르네상스의 대조적 소묘법의 특성이다. 15세기 말엽 이탈리아 전역에서는 北歐르네상스의 畫法을 전반적으로 수용한다.

d. 만떼냐와 그의 제자를 중심으로 한 파두아 畫派는 거친 질감을 표현한다. 이는 전례없는 파두아적 양상으로 만떼냐 個人의 영향이다. 크리벨리는 만떼냐의 제자이긴 하나 類派를 초월한 특성을 갖는다. 그는 매끄러운 금속 표면같은 광택을 묘사하며, 때로는 陽刻의 고무板, 때로는 반 아이크의 타프타의 질감을 표현한다.

e. 服飾의 항목별로는 베일과 衣服의 표현이 각각 다르다. 대체로 베일은 가볍고 반투명한 素材로 묘사된다. 15세기 후반의 육중한 衣服과 베일의 대조적 질감의 표현은 각각의 특성을 더욱 부각시킨다. 립베나 베로키오, 보티첼리는 반투명의 울동적 베일의 특성을 활용함으로 질충주의의 唯美的 성격을 극대화한다.

종합컨데, 이 시기 繪畫만을 통한 服飾의 素材과악은 그 신뢰도가 매우 낮아 實物考證과 함께한 접근방식을 취해야 한다.

### ④ 文 樣

聖母像에 표현된 衣服의 文樣은 지역별 또는 개인별 장식적 취향을 반영한다.

a. 베네찌아와 씨에나 畫派 또는 이 지역에서 형성된 畫家의 작품은 직물 文樣 표현에 고도로 집착한다. 화려한 직물표현은 15세기의 유행현상이며 비잔틴적 遺産이다. 특히 베네찌아는 굴지의 무역항으로서 Damasco와 같은 화려한 東方의 견직물과의 접촉이<sup>95)</sup> 그 주요인으로 부각된다.

b. 기타지역 출신으로 피렌체의 뿔라이우올로와 보티첼리, 기롤란다요와 파두아 출신의 크리벨리는

91) Ferguson에 따르면 흑색은 죽음과 애도, humility를 상징한다.

92) Mâe (E.), 1982, pp.112, 116.

93) 'sfumato' 技法을 사용한 繪畫는 안개가 낀듯한 몽롱하고 희미한 분위기를 연출한다.

94) Huyghe (R.), p.55.

95) Boucher (F.), p.209.

文樣표현에 대한 적극적 관심을 나타낸다. 이들이 金屬細工 또는 刺繡工房 출신임을 보면, 세밀한 文樣표현에의 취향이 예술적 형성과정과 밀접한 관련을 맺고 있음을 환기시킨다.

## V. 結論 및 提言

G. Duby가 이탈리아 14, 15세기 美意識의 기반을 古典과 비잔틴 樣式에 두었듯이, 聖母像에 표현된 服飾도 예외는 아니었다.

르네상스 휴머니즘은 단적으로 인간자신의 理想化이다. 이는 聖母像에 世俗的 표현을 가능케 했고, 표현의 個人主義化와 함께 그 변모를 초래했으며 변모의 과정에서 中世예술가의 美意識을 고찰할 수 있었다. 또한 聖母像에 표현된 服飾은, 超俗的 實體에 대한 상징적 표현에의 중요한 수단으로서, 主題의 규명을 돕는다.

純潔, 順從, 慈悲, 母性神秘의 테마로 大別되는 聖母像은 궁극적으로 기독교 최고의 美德인 '사랑'을 전하고 있다.

본 연구는 繪畫를 통한 中世末期 服飾 연구의 1차적 단계로, 聖母像을 선택했다. 따라서 다른 많은 가능성에 대해 충분히 비교 검토할 수 없었다. 종교화의 他 icon과 世俗畫, 그리고 프랑스, 플랑드르, 독일로 지역적 범위를 확대해 비교검토한다면 좀더 명확한 체계를 수립할 수 있을 것으로 기대한다.

## 참 고 문 헌

- 레우후, "宗教와 藝術", 윤이흠역, 서울, 1988.
- 리드, "圖像과 思想", 김병익 역, 서울, 1987.
- 바자리, "이탈리아 르네상스 미술가 傳", 이근배역, 서울, 1986.
- 벤투리, "美術批評史", 김기주 역, 서울, 1988.
- 보나벤투라, "Assisi의 성프란치스코대전기", 권숙애 역, 왜관, 1979.
- 신상옥, "西洋服飾史", 서울, 1986.
- 안병욱, "휴머니즘 思想-그 이론과 역사", 서울, 1976.
- 윌컷스, 神과 自我를 찾아서-르네상스 및 종교개혁의 사상", 차하순 역, 서울, 1985.
- 이상근, "신약주해-고린도서", 서울, 1961.
- 정홍숙, 服飾文化史", 서울, 1981.
- 첼라노, "아씨시 성프란치스코의 생애", 프란치스코회 한국관구역, 왜관, 1986.
- 조규화, "服飾美學", 서울, 1985.
- 하우저, "문학과 예술의 사회사", 백낙청역, 서울, 1988.
- vol, I, 古代, 中世편
- vol, II, 近世편(上)
- 世界の美術館, 講談社版, 東京, 1974.
- 摩壽意善浪, "ルネサンス美術-イタルP15世紀-東京, 1980.
- Art Treasures of the Metropolitan, The Curatorial staff. N.Y. 1952.
- Bailey(A. E), "The Gospel in Art", Boston, 1927.
- Berenson (B), "Studies in Medieval painting", Yale Univ, Press, New Haven, 1930.
- Boucher (F.), "Histoire du Costume Occident de l'Antiquité à Nos Jours", Paris, 1965.
- Chstel (A.), "The Golden Age of The Renaissance(Italy 1460-1500)", J. Griffin 역, N.Y. 1965.
- "L'Art Italien", Paris, 1982.
- Craven (T.) "A Treasurg of Art Masterpieces-from the Ronaissance to the Present Day-", N.Y. 1958.
- Creighton (G.), "History of Renaissance Art-Painting, Sculpture, Architecture, -throughout Europe", N.Y. 1973.
- Darby (M.), Burton (A), Haskins (S), Ayers (J.), "The Victoria & Albert Museum", N.Y. 1983.
- Duby (G.), "Foundation of a New Humanism(1280-1440)" Geneva, 1966.
- "History of Medieval Art", Geneva, 1986.
- Walsh (S. A), "Mary : The Queen of the House of David and Mother of Jesus-A story of her life-" Pittsbury, 1989.
- Warner (M), "The Myth and the Cult of the Virgin Mary", N.Y. 1983.
- Wilson (M), "La National Gallery", London, 1977.
- Ferguson (G.), "Sings & symbols in Christian Art" Oxford Univ, press, N.Y. 1955.
- Goemer (M.E), "Mary-verse of the Teutonic Knights" The Catholic Univ, Press, Washington D.C., 1943.
- Gowing (L.), "A History of Art" Oxford, 1983.
- Gravar (A.), "Christian Iconography : A Study of It's Origins", Princeton Univ, Press, Princeton.
- Grimme (E.-G), "La Peinture Médiévale En Europe"

- Paris, 1081.
- Hibbard(H.), "The Metropolitan Museum of Art", N. Y. 1980.
- Huyghe (R.), "L'Art et L'Ame", Paris, 1960.
- Itten (J.), "Art of Color", Germany. 1973.
- Kybalovà (L.), Herbenovà (O.), Lamarová (M), "Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode", Paris, 1980.
- Lebas (C), Jacques (A.), "La Coiffure en France du Moyen Age à Nos Jours." Paris.
- Levey (M.), "Early Renaissance—Style and Civilization" England, Middle Sex, 1967.
- Liddell (H.G.), "Greek—English Lexicon", Oxford Univ, Press, London, 1955.
- Maile(E), "The Gothic Images, Religious Art in France of the Thirteenth Century—", D. Nussy 역, N.Y. 1972.
- "Religious Art (12C—18C)", Princeton Univ. Press, Princeton, 1982.
- Mortimer(K.A), "Harvard University Art Museum—A Guide to the Collections—", N.Y. 1981.
- Myers (B.—S), Copelestone (T.), "The History of Art", N.Y. 1985.
- Panofsky (E.), "L'OEuvre d'Art et ses signification", Paris, 1980.
- Power (E.), "Les Femme Au Moyen—Age", J.M. Denis 역, paris, 1980.
- Ruether (R. R), "Mary—The Feminine Face of the church", Philadelphia, 1977.
- Steer (J.), "Venetian Painting", London, 1986.
- The Complete Catalogue of The Gemaldegalerie Berlin, Staatliche Museum, N.Y. 1986.
- Vasari (G.), "Les Vies des Meilleurs Paintres, Sculpteurs et Architectes", A. Chastel 역, Paris, 1981, vol II.
- Verlag (B), "Die Uffizien" Stuttgart & Zurich, 1984.
- Walker (J.), "National Gallery of Art, Washington", Washington D.C. 1984.



〈그림 6〉 피에타 像  
Cosimo Tura  
Venezia, Correr 미술관, 1472.



〈그림 7〉 聖母戴冠  
Paolo Veneziano  
Venezia Academia.



〈그림 8〉 수태고지의 聖母  
Antonello da Messina, Palermo,  
Galleria Nozionale, 1474.



〈그림 10〉 성프란치스코와 三美德과의 婚姻  
Sassetta, Chantilly, Musée Condé, 1440경



〈그림 11〉 三賢王의 예배  
Lorenzo Monaco  
firenze, Uffizi.



〈그림 12〉 십자가로부터의 下降  
Fra Angelico,  
Firenze, San Marco,  
1432-40경.



〈그림 1〉 聖母載冠式  
Nardo di Cione  
피렌체, 14세기



〈그림 2〉 블라디미르의 聖母  
Tretyakov Gallery, 1125경.



〈그림 3〉 수태고지의 聖母  
비잔틴 모자이크, 14세기.



〈그림 4〉 聖母子와 天使 및 聖人  
Michelino da Be sozzo  
Paris, 국립도서관, 1403.



〈그림 5〉 牧童의 예배  
Andrea Mantegna  
메트로폴리탄



〈그림 9〉 수태고지의 聖母  
Duccio di Buoninsegna,  
London, N.G., 1308.



〈그림 13〉 聖母子와 天使  
Fra filippo Lippi, Firenze,  
Uffizi, 1465.



〈그림 14〉 석류의 聖母  
Sandro Botticell.  
Firenze, Uffizi, 1487.



〈그림 15〉 三賢王의 예배  
Gentile da Fabriano, Firenze,  
Uffizi, 1423.



〈그림 16〉 피에타 像  
Maitre de la Pietà Fogg  
Havard University 미술관



〈그림 17〉 聖母子  
Perugino Louvre, 1492경.



〈그림 18〉 聖母子  
Piero della Francesca  
Urbino 국립미술관, 1474-78경.



〈그림 20〉 Federigo da Montefeltro와 聖母  
Piero della Francesca,  
Milano, Brera.



〈그림 19〉 授乳의 聖母  
Bergognone Bergamo, Galleria della  
Accademia di Carrara, 15세기말



〈그림 21〉 피에타 像  
Antonio Crivelli  
N.Y. 메트로폴리탄 미술관, 1476.