美術敎育論總・第六輯・1997 韓國美術敎育學會

17세기 벨라즈케즈의 초상화 연구[1)]

김 현 화*

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 세빌리아 시대 - 카라바지오 양식의 수용
Ⅲ. 궁전화가 시대 - 객관적 사실주의와 빛의 포착
Ⅳ. 시녀들(Las Meninas) 작품분석
Ⅴ. 맺음말
참고문헌
도판

Ⅰ. 머리말

마네(E. Manet)에 의해 '화가 중의 화가'로서 추앙된 벨라즈케즈(Diego de silva Velazquez 1599-1660)는 당대의 가장 뛰어난 궁정화가로서 활동하였으며, 같은 고향 세빌리아 태생의 화가인 수르바란(Zurbaran 1598-1639)과 더불어 스페인 바로크 미술의 전성기를 이끈 대표적인 화가이다.

벨라즈케즈는 카라바치오(Caravaggio)의 영향을 거쳐, 19세기 인상파 화가들처럼 광선, 즉 반사광에 의해 변화되는 색채와 형

* 숙명여대 교수

1) 본 논문은 1996년도 숙명여대 교비 연구 비 지원으로 이루어졌다. 한국미술교육학회 제 10회 학술심포지움에 발표된 논문 이다.

1) 본 논문은 1996년도 숙명여대 교비 연구 비 지원으로 이루어졌다. 한국미술교육학회 제 10회 학술심포지움에 발표된 논문 이다.

태를 탐구하면서, 순수 시각적인 방법안에서 회화의 이상을 획득하였다. 다시 말해서 그는 자연 대상의 고유의 형태와 색채를 사실적으로 재현하고자 노력한 것이 아니
태를 탐구하면서, 순수 시각적인 방법안에
서 회화의 이상을 획득하였다. 다시 말해서
그는 자연 대상의 고유의 형태와 색채을
사실적으로 재현하고자 노력한 것이 아니
라, 인상주의자들처럼 객관적으로 주의깊게 자연을 관찰하면서 빛과 거리, 시간의 정도에 따라 변화되어지는 광학적 효과를 포착하고자 하였다. 그 당시 많은 화가들이 풍부한 상상력으로 그들의 감정, 이상과 꿈을 전달하고자 한 반면에, 벨라즈케즈는 가능한한 주관적인 개인의 감정을 배제하면서 날카로운 관찰력을 가지고 자신의 눈에 보이는 정도만을 객관적으로 표현하고자 하였다. 이것은 그가 단순하게 눈에 보이는 사물을 여과없이 재현하기만 했다는 것을 의미하지 않는다. 그는 과장된 허식을 용납하지 않았으며, 객관적 관찰에 의존한 정확한 묘사는 내적 진실을 표현한다고 믿었다. 그는 초상화에 있어서도 흔히 있기 마련인 모델과 화가와의 감정의 교류를 억제하였으며, 선입관을 배제하였고, 객관적이며 섬세하게 절제된 시각을 보여주었다.

벨라즈케즈는 궁정화가로 활동하면서 초상화를 많이 그렸고, 또한 그의 회화적 특징이 초상화에서 뚜렷이 표현되었기 때문에 일명 '초상화가'로 불리워진다. 그러나 화가로서 궁정에 들어가기 이전, 초기 세빌리아 시절에는 종교화, 장르화 등의 여러분야를 탐구하였다. 특히 종교화는 그 시대 화가들이라면 대부분이 다루었던 분야였듯이, 벨라즈케즈도 종교화를 매우 잘 그리고 싶어했다. 1715-1724년에 벨라즈케즈의 최초의 전기를 발간한 팔로미노(Palomino)에 의하면, 벨라즈케즈는 세빌리아에서 그림을 그릴 당시, 라파엘의 작품을 보고 종교화를 매우 열심히 공부하였다고 한다. 그러나 그는 자신의 종교화의 수준이 라파엘보다 뒤진다고 판단했다. 실제로 상상력보다 관찰력이 뛰어난 화가였던 벨라즈

케즈가 그린 종교화들은 때때로 천상의 인물들이 군상초상화처럼 보였고, 신앙적 감흥을 주어야 하는 종교화의 기능을 충분히 발휘하지 못했을 때가 종종 있었다. 따라서 종교화에 대한 재능이 부족하다고 스스로 느낀 벨라즈케즈는 "개척된 분야에서 二 인자가 되기보다 미개척된 분야에서 一 인자가 되는 편이 낫다"[2] 라고 판단하고 종교화보다 초상화에 주력하였다. 그는 대부분의 화가들이 상상력을 펼치는데 가장 제약을 받고, 객관적 관찰에 따른 구속감을 느끼는 초상화에서 회화의 이상을 가장 자유롭게 추구하였으며, 그의 재능을 아낌없이 표출하였다.

II. 세빌리아 시대 - 카라바치오 양식의 수용

벨라즈케즈[3]는 스페인 세빌리아에서 1599년에 태어났으며, 아들을 화가로 만들기로 결정한 부모의 뜻에 의해 그는 그 당시 유명한 화가 파케코(Francisco Pachecho) 스튜디오의 문화생으로 입학한다.[4] 파케코의 아틀리에에서 5년간 도제수업을 받은 후 1617년부터 마스터[5]가 되어서 정식으로 화가로서의 길을 걷게 된다. 스승 파케코는 벨라즈케즈를 사위로 삼을 만큼 그의 재능을 높이 평가한 사람으로, 미술이론에 해박한 지식을 가졌고 <회화의 기술>[6]이라는 책을 발표하기도 하였다. 그가 주장한 많은 이론들은 벨라즈케즈가 초기 화필을 다지는데 영향을 미쳤으리라 짐작된다. 파케코는 화가는 자연으로 부터 안내되어야 한다고 주장하면서, 무엇보다도 드로잉을 그림의 생명체로서, 영혼으로 중요하게 간주했다. 드로잉에는 용기와 단호성이 요구된다고 말하면서 뒤러를 미켈란젤로보다 위대한 화가로 생각하였다. 그러나 벨라즈케즈는 이러한 스승의 견해에도 불구하고, 독립된 장르로써 드로잉에는 그다지 의미를 두지 않았다. 정확한 형태 묘사를 보여주는 몇몇의 드로잉 작품은 있지만 벨라즈케즈에게 있어서 드로잉은 대부분의 경우 그림을 그리기 위한 하나의 밑그림에 지나지 않는 것이었다.

일반적으로 벨라즈케즈가 성 루카 길드의 멤버가 되어 독립된 화가로서 활동한 1618년부터 궁전화가가 되기 전인 1622년까지를 초기시대로 규정짓는다. 그러나 세빌리아에서의

---

2). Joseph-Emile Muller, *Velazquez,* (London: Thames & Hudson, 1976), p.40.

3). 벨라즈케즈(Velazquez)란 姓은 母系의 것이다. 그의 모친의 이름은 제로니마 벨라즈케즈(Jeronima Velezquez), 그의 아버지는 후안 로드리게즈 드 실바(Juan Rodrigez de Silva)이다. 그의 아버지는 포르투갈의 후손이다.

4). 파케코 화실에 입학하기 전에 벨라즈케즈는 Francisco Herrera the Elder라는 화가의 스튜디오에 입학했으나, 이 화가의 난폭한 성격으로 곧 그만두고 파케코의 문화생이 되었다.

5). 마스터가 되었다는 것은 화가들의 조직인 '성 루카 길드(the Gild of St. Luke)'의 멤버가 되었다는 것을 의미하고, 그리고 화가로서 독자적으로 스튜디오를 설립할 수 있다는 것을 의미한다.

6). 1649년에 발간된 <회화의 기술>은 死後에 발표되었다. 이 책은 오늘날에도 읽혀지고 있고 부분적으로 벨라즈케즈의 생에 관한 내용과 그 당시 스페인 미술의 개념과 경향을 보여주고 있다.

대부분의 초기작품들 각각은 정확한 연대를 알기 힘들다. 세빌리아에서 젊은시절 벨라즈케즈는 장르화, 종교화, 초상화 등을 다양하게 탐구하였다. 그러나 이것들은 뚜렷이 구별되는 것이 아니라 때때로 장르화, 초상화 등은 종교적인 주제와 혼합되어 나타난다. 예를 들어 작품 <마르타와 마리아 집에 있는 예수 그리스도>(도.1)는 풍속화적인 요소안에 종교적 이야기를 도입하고 있다. 섬세하게 묘사된 인물들, 정물들은 따로따로 떼어 보면 마치 초상화, 정물화를 보는 것처럼 분명하고 명확하게 표현되어 있다. 즉 어린 처녀와 노파는 마치 초상화처럼, 그리고 음식재료가 되는 부엌의 생선과 야채들은 마치 한 폭의 정물화를 보는 듯하다. 반면에 이 그림의 주제가 되는 마르타와 마리아의 집을 방문한 예수의 장면은 부엌의 뒷벽에 걸린 액자처럼 가볍게 처리되고 있다. 그러므로 화면의 오른편 위에 그려져 있는 예수와 마르타, 마리아는 전경과 전혀 연결이 되지 않아서 종교화로서의 감흥을 주지 않고 애매모호함을 느끼게 한다. 또한 주제가 종교화라기에는 의심스러울만큼 전경의 정물과 인물들의 묘사는 마치 독립된 인물화, 정물화처럼 치밀하고 정교하게 그려져 있는 반면에, 이 회화의 주제인 예수와 마르타, 마리아는 대충 성의 없이 그려진 느낌을 준다. 왜 그가 이런 양식을 택하였는지 분명히 알 수 는 없으나, 어쩌면 그는 상상력보다 관찰력이 뛰어났던 화가로서 관찰할 수 있는 전경의 대상들은 분명하고 단단하게 묘사할 수 있었던 반면에 상상력에 의존하여 그려야 되는 예수와 마르타, 마리아는 상상력의 한계로 자신없게 표현할 수 밖에 없었다고 생각할 수 도 있다. 그가 세빌리아에서 종교화 영역에서 선대 화가들에게 열등감을 느꼈다는 점에서 이와같은 견해는 설득력을 가질 수 도 있다. 그러나 벨라즈케즈의 초기 작품에는 대부분 정확히 해석할 수 없는 알레고리를 내포하고 있기 때문에 상상해서 그릴 수 있는 능력의 부족에 기인한 것이라고 단정짓는 것도 무리가 따른다. 그와같은 문제점은 차치하고, 벨라즈케즈 초기작품들에서 무엇보다도 눈길을 끄는 것은 카라바치오를 연상시키는 테네브리즘(Tenebrism)적인 극단적인 명암의 대조이다. 강렬한 명암의 대조로 인물들과 정물들은 마치 부조처럼 공간밖으로 돌출할 것 같은 분위기를 주고 있다. 또 다른 작품 <물장수, 1619-1620>에서도 벨라즈케즈는 강렬한 극단적인 명암대조의 기법으로 인물들을 부조적으로 처리하였고, 유리컵, 물항아리는 마치 정물화속의 대상물들 같다. 이 회화에서 노인과 아이는 초상화처럼 분명하게 묘사되어 있지만 장년의 사람은 어두운 배경 뒷면에 불분명하게 마치 유령과 같이 표현되어 있을 뿐이다. 이것은 그림 <물장수>가 표면적으로 드러난 풍속화적인 요소 이면에 세명의 인물들은 인간의 生, 즉 유년, 중년, 노년을 상징하는 알레고리에 싸여 있음을 짐작하게 해준다. 이처럼 초기에 벨라즈케즈는 냉혹한 관찰을 통해 내적인 진실과 은유를 드러내고 있다.

세빌리아 시기의 벨라즈케즈의 전반적인 작품 경향은 초상화에서도 마찬가지로 강력한 명암의 대조로 단단하고 조각적이며, 견고한 느낌을 주는 특징을 보여 준다. 파케코의 얼굴로 추측되는 초상화 <수염을 가진 남자, 1620>(도.2)와 <시인 돈 루이, 1622>(도.3)는 명암의 완전한 효과를 불러 일으키는 3/4 측면의 얼굴로 되어있고, 어둡고 평면적인 배경으로 부터 틀 밖으로 튀어나올 듯이 부조적으로 강렬하게 표현되어 있다. 이러한 극단적인 명암법은 카라바지오 양식의 수용으로 추측되어 진다. 1610년경에는 원본이든 사본이든 카라바치오 작품이 세빌리아에 알려져 있었고, 젊은 세빌리아 화가들 사이에서 카라바치오의 테네브리즘 양식은 크게 유행되었다. 이 당시 벨라즈케즈 역시 카라바치오 작품을

보았으며, 그의 동료들처럼 열광적으로 카라바치오 양식을 받아들였으리라 믿어진다. 또 한편으로 미술사학자 르네 위그(René Hygue)에 의하면, 17세기에 유행되었던 카라바치오의 양식과 유사한 명암법이 스페인에도 독자적으로 이미 16세기에 후안 페르낭데 나바레트(Juan Fernandez de Navarrete)에 의해 창시되었고, 엘 그레코 역시 그러한 기법을 사용하였다. 그러므로 벨라즈케즈가 사용한 극단적인 명암의 대비 효과는 카라바치오 영향보다는 스페인의 전통에서 받아들였다.[7] 그러나 비록 엘 그레코를 비롯한 강렬한 명암의 대조를 스페인 작가들이 구사하였다 할지라도 벨라즈케즈의 부조와 같은 견고하고 날카로운 강렬한 명암의 대조기법은 카라바치오의 테네브리즘 양식에 더욱 근접한다. 그 당시 1610년경에는 카라바치오의 작품이 원본이든 사본이든 세빌리아에 들어와 있었고, 젊은 세빌리아의 화가들은 카라바치오의 테네브리즘에 매료되었으며, 유행처럼 테네브리즘 양식을 실험하였다. 그러므로 벨라즈케즈도 원본이든 사본이든지 간에 카라바치오의 작품을 보았을 것이며, 그의 동료들처럼 열광하면서 카라바치오 영향권안에 있었다는 것이 일반적인 견해이다. 아직 완숙기에 들어서지 않은 젊은 화가가 자신의 독창성을 완성하기 위해 당대의 유행하는 기법과 양식을 받아들이고 모색하는 것은 자연스러운 일이다. 그러나 이것은 벨라즈케즈가 맹목적으로 유행을 따랐다는 것을 의미하지는 않는다. 벨라즈케즈는 항상 확신에 찬 신념을 탐구하였다. 예를들어 스승 파케코가 이태리 고전주의에 관심을 가졌음에도 불구하고 벨라즈케즈는 당대에는 혁신적이고 파격적이었던 카라바치오 양식을 적극적으로 탐구하였다. 이런 점은 벨라즈케즈가 스승을 무조건 따른 것이 아니라 자신의 개성과 의도에 따라 취사선택 했다는 것을 나타내주고 있다. 때로는 파케코가 벨라즈케즈의 작품을 보고 그의 이론을 새롭게 정립하기도 하였다. 조셉-에밀 물러(Joseph-Emile Muller)는, 회화에 있어서 부조적인 효과에 대한 파케코의 회화이론은 벨라즈케즈의 작품에서 아이디어를 얻었다는 견해를 밝히고 있다.[8] 피케코는 <회화의 기술>에서 회화는 부조적으로 이미지는 틀 밖으로 튀어 나오도록 하여서 생명감과 운동감을 주어야 한다고 주장을 하였는데 이런 이론에 부합되는 것은 그의 회화가 아니라 벨라즈케즈이며, 따라서 그의 회화이론은 벨라즈케즈의 작품에서 아이디어를 얻었다고 추측된다.

III. 궁전화가 시대 - 객관적 사실주의와 빛의 포착

궁전화가가 되기 위해 벨라즈케즈는 시인 프란시스코 드 리오자(Franciso de Rioja)의 추천으로 1623년에 올리바르(Olivares) 백작을 만나게 된다. 백작의 후원으로 마드리드로 가서 그 해 10월 초순에 공식적으로 궁전화가가 되었다. 궁전화가로서 그린 최초의 전신상 초상화 <필립 4세, 1624>(도.4)를 보면 카라바치오의 테네브리즘 양식이 여전히 엿보인다. 모델과 배경의 비슷한 색채에도 불구하고 모델은 배경에서 분리되어 견고하게 구성되어 있다. 그러나 카라바치오 양식의 격렬한 명암대조는 초기보다 많이 약화되어 모델은 부조적 효과보다는 실루엣같은 분위기를 주고 있다. 세빌리아 시절의 테네브리즘 양식

---

7). Réne Hygue, *L'Art et l'homme,* (Paris, 1964), p.50.
8). Joseph-Emile Muller, *Velazquez*, p.11.

은 궁전화가가 된 이후에 점점 약화되면서 1차 이태리 여행(1629-1630)을 할때까지 지속된다. 이 작품에서 필립4세는 1623년에 내려진 의복의 사치스러움을 비난하는 칙령의 결과로 검소한 옷을 입고 있다. 단순하고 어두운 색채의 옷을 입고 있는 필립4세와 화려한 실내의 묘사가 배제되고 거의 무채색으로 처리된 배경은 벨라즈케즈가 대부분의 작품에서 특징적으로 보여주는 절제되고 검소한 회화적 분위기와 매우 일치하고 있다. <필립4세>에서 보여지는 실루엣같은 효과는 초기의 극단적인 테네브리즘의 명암의 효과로 인한 신비스러운 분위기에서 생명감 넘치는 인간상의 표현으로의 전환을 예고한다. 이제부터 후기로 갈수록, 벨라즈케즈는 반사광을 포착한 밝은 색채를 가지고 생명감 넘치는 인상을 표현한다.

벨라즈케즈는 초상화를 그리는데 있어서 순간적인 감정, 동작 등의 일시적인 분위기 묘사는 억제하고자 하였으며 항상 모델의 영구한 성격적인 본질을 드러내고자 노력하였다. 따라서 그의 회화에서 모델들은 변화없는 엄숙한 표정을 띠고 있다. 다시말하면, 벨라즈케즈는 객관적인 시선으로 관찰하면서 모델이 가지고 있는 본질적인 속성 그대로를 표현하기 위하여, 순간적인 동작의 포착이나 웃고 우는 감정 등의 표출은 엄격히 제한하였고, 또한 일반적으로 개인의 직업과 지위가 주는 선입관과 관습적인 이미지를 철처하게 배제하고자 하였다. <필립 4세>의 초상화에서 일반적으로 평인들이 선입관으로 갖는 강력한 국가의 군왕의 풍모는 엿볼 수 없다. 필립4세는 강력한 국가 스페인의 한시대를 풍미한 왕으로서 과장되어 표현된 것이 아니라, 온유한 분위기를 지니고 있는 남자로서 나약한 성품의 한 개인의 모습으로 본질적 특성을 드러내고 있다. 대부분의 경우 초상화가들은 모델의 지위나 부의 정도 등의 외적인 조건을 의식적이든 무의식적이든 초상화에 가미하게 마련이다. 초상화를 그릴 때 모든 선입관을 배제하면서 철처하게 객관적으로 모델의 본질적인 속성을 파악하고자 하는 노력은 쉽게 무시되기도 하고 때로는 초상화를 주문한 모델들의 요구에 의하여 의도적으로 간과되기도 한다. 그럼에도 불구하고 벨라즈케즈는 객관적으로 모델의 지위, 부, 지식 정도 등의 모든 외적 조건에 대한 편견을 배제하고 냉철하게 모델의 본성을 객관적으로 파악하고자 하였다. 객관적이란 용어은 외적 조건에 대한 편견의 배제 뿐만 아니라 작가와 모델과의 감정적인 교류, 친분성까지 배제한다는 것을 의미할 것이다. 이것은 작품 <올리바르Olivares 백작>(1624, 도.5)에게서 확연히 알 수 있다. 백작은 위에서 밝혔듯이 벨라즈케즈가 궁전화가가 되는데 결정적인 도움을 준 사람이다. 그렇지만 올리바르 백작은 그다지 情이 많거나 부드러운 사람은 아니였으며, 오히려, 거칠고 난폭한 성격의 소유자였다고 한다. 백작의 성격에 대한 이 같은 묘사는 벨라즈케즈의 초상화에서 확연히 드러난다. 대부분의 화가들은 초상화를 그릴때 모델의 실제 그대로의 성격적 진실를 묘사하기 보다는 화가와의 친분 혹은 모델의 사회적 지위를 고려하여 실제보다 훨씬 아름답거나 자비로운 모습으로 표현한다. 그러나 벨라즈케즈는 백작이 그의 후원자였음에도 불구하고, 이 작품에서 백작의 성미 급하고 거칠고 호전적인 성격을 솔직하게 드러내는 것을 꺼리지 않았다. 이 그림에서, 백작은 마치 급한 일을 두고 잠시 화가앞에 서 있는 것 같은 분위기를 준다. 특히 모나게 처리된 백작의 그림자는 온유한 필립 4세의 곡선으로 처리된 그림자와 대조를 주면서, 왕과 백작의 대조되는 성격을 비유하고 있다.

필립4세는 견고미와 소박함을 가지고 내적진실을 드러내는 것을 꺼리지 않는 벨라즈케

즈 작품을 좋아했고 그를 신임하였다. 왕의 각별한 신임은 그 당시 궁정에서 활동했던 다른 화가들의 질투를 불러 일으켰다. 벨라즈케즈가 궁전화가가 되기 전에 이미 3명의 화가(바토로르메Bartolome, 곤잘레스Gonzales, 빈센트 카르두초Vincent Carducho, 위제니오 카쎅시Eugenio Caxesi)가 활동하고 있었는데, 그 중 카르두초(Carducho)는 1632년에 출판된 '회화의 대화(Diologos de la pintura)'에서 벨라즈케즈를 反크리스트, 反미켈란젤로 라고 기술하면서, 또한 초상화도 저급하다고 평을 하였다. 그는 "벨라즈케즈는 위대한 화가도 아니고 뛰어난 화가도 아니고 단지 초상화가이다"라고 비판했다. 그러나 벨라즈케즈는 동료 궁전 화가들의 공격에도 불구하고 젊은 화가들에게서 많은 지지를 얻었고 필립4세는 벨라즈케즈의 절대적인 후원자였다.

필립 4세는 우수한 화가들을 발굴하기 위해서 1627년에 콘테스트를 열었는데 이 콘테스트의 최고 우승자는 벨라즈케즈에게 돌아갔다. 콘테스트 우승의 副賞으로 그는 왕의 침실의 의전관으로 임명되었고 궁전에서의 그의 위치를 확고히 다지는 계기가 된다. 이러한 궁정에서의 확고한 위치는 벨라즈케즈의 회화의 폭을 넓히는데도 큰 기여를 하게 된다. 그가 의전관으로 임명을 받은 그 다음해 1628년에 유럽에서 높은 명성을 얻고 있었던 루벤스(Rubens)가 마드리드에 왔다. 벨라즈케즈는 최고의 궁전화가로서 루벤스와 접촉할 수 있는 많은 기회를 갖게 된다. 이 당시 루벤스가 마드리드를 방문한 것은 화가로서의 업무 때문이 아니라, 홀랜드 대공비 이사벨라의 외교사절단으로서 정치적 업무의 성격을 띤 것이었다.[9] 그렇지만 루벤스가 화가로서 스페인 미술과 화가들에게 깊은 관심을 가졌으리라는 것은 분명할 것이다. 벨라즈케즈의 스승이자 장인인, 파케코가 "플랑드르 화가는 다른 화가들과는 거의 접촉이 없었다. 그는 나의 사위와 친하게 되었다. 그는 벨라즈케즈의 작품에 매우 호의를 보였고 특별하게 소박하고 수수함을 칭찬했으며 그들은 함께 에스코리아(Escorial)를 방문했다."[10] 라고 기술하였듯이, 루벤스와 벨라즈케즈는 회화에 대한 관심을 서로 충분히 교환하였으리라 짐작된다. 그러므로 플랑드르에서 온 화가 루벤스와의 만남은 벨라즈케즈가 새로운 외국의 회화를 보거나 안목을 높이는 기회가 되었을 것이다. 그러나 이것은 벨라즈케즈가 루벤스의 작품양식을 수용하면서 직접적으로 영향을 받았다는 것을 의미하지는 않으며, 그가 외국에서 전개되고 있는 이국적인 미술형식에 깊은 감동과 놀라움을 느끼고 자극을 받아 새로운 방향을 모색하게 되는 기회가 되었다는 것을 의미한다. 루벤스는 필립 4세에게 선물을 주기 위해서 여덟개의 회화를 가지고 왔는데, 벨라즈케즈는 이 작품들을 보고 플랑드르의 활발한 예술적인 활동에 놀라워했다. 플랑드르 회화의 요소는, IV장에서 자세하게 고찰할 예정인 말년의 최고의 걸작품 <시녀들>에서 확연하게 나타나는데, 벨라즈케즈의 플랑드르 미술에 대한 관심은 이미 이때부터 시작되었다고 할 수 있다. 사실상 루벤스의 양식과 벨라즈케즈는 너무나 대조적인 취향을 보여준다. 루벤스 작품의 넘치는 생기, 빛나는 색채는 벨라즈케즈를 당혹하게 했으리라 짐

---

9). 루벤스는 홀랜드의 대공비 이사벨라에게는 정치적 문제까지 루벤스와 상의하였지 했다. 루벤스의 마드리드 방문 역시 있어서 단순한 화가가 아니었고, 대공비 있었다. Joseph-Emil Muller, *Velazquez,* pp.69-71. 으며, 그를 외교사절단으로 임명하기 까 화가로서가 아니라 이사벨라의 외교사절단으로서의 목적이 있었다.

10). Ibid. p.73.

작된다. 두사람은 기질적으로 너무나 달랐고 루벤스의 육감적이고 과장된 빛나는 색채감각은 벨라즈케즈의 검소하고 절제된 이지적인 분위기와는 대립되었다. 두 사람의 만남은 서로에게 회화의 다양한 성격을 확인시켜 주는 계기가 되었지만 그러나 직접적으로 서로가 서로에게 영향을 미치기에는 그들의 취향은 너무나 달랐다. 아뭏든 루벤스와의 만남으로 벨라즈케즈는 외부세계에 대한 호기심을 가지게 되었고, 다양한 양식의 작품들과 접촉하기 위해 1629년에 이태리로 떠난다. 이태리 여행 동안 벨라즈케즈는 로마미술보다 베네치아 미술에 감동을 받았으며, 특히 베네치아 화가들의 작품들 중에서도 티치아노의 회화가 보여주는 빛의 중요한 역할에 대해서 눈을 뜨게 되었다. 즉 회화에 있어서 빛이 밝고 어두운 명암의 역할만 하는 것이 아니라, 형태와 색채를 결정한다는 것을 깨달았다. 그러므로 1년 후 1630년에 스페인으로 다시 돌아왔을 때 벨라즈케즈는 카라바지오 양식을 버리고 인상파적인 기법의 급한 터치, 화사한 색채 등의 새로운 변화를 보여주게 된다.[11]

회화에 있어서 빛의 중요성을 깨달은 변화는 1635년作 <필립4세의 초상화>(도.6)에서 분명히 나타난다. 과거의 초상화와는 달리 화사하게 은빛으로 자수가 놓인 옷을 입고 있는 왕은 이전의 초기 작품보다 훨씬 생기가 넘치고 실제인물이 우리앞에 놓여있는 것 같다. 벨라즈케즈의 친구 마티네(Martinez)가 이 작품을 보고 "배경을 뒤로 두고 서 있는 왕은 실루엣이 아니라, 왕이 실제로 방안에 서 있는 것 같다."[12]라고 말한바 있다. 이 같은 색채의 부활, 즉 밝은 태양빛을 받고 있는 듯한 화사한 색채감각은 루벤스, 티치아노, 그리고 이태리 여행 동안 베네치아 화가들의 작품을 보고 포괄적으로 받아들인 결과이다. 무엇보다 큰 변화는 이 작품에서 정교한 극사실적인 기법의 묘사가 중단되었다는 것이다. 예를들어 왕이 입고 있는 옷의 자수를 보면 거친 터치로서 낙서처럼 갈겨 그렸기 때문에 그 정확한 형태를 알기 힘든다. 이것은 벨라즈케즈가 사물의 고유한 형태에 집착하는 것이 아니라, 빛에 따라 변화되는 색채와 형태를 포착하였다는 것을 의미한다. 즉 그는 모델과의 거리를 두고 서있는 자신의 눈에 보이는 정도만을 그렸다. 벨라즈케즈는 사물이 존재하는 그대로를 정확히 그리는 극사실주의자들과는 다른 시선을 가지고 화가의 눈에 보이는 정도만을 그리는 사실주의를 추구하였다. 또한 색채의 문제에 있어서도 사물이 갖고 있는 고유의 색채에 대한 선입관을 버리고 광선에 의해 변화되는 색채를 포착하였다. 이와같은 변화는 후기로 갈수록 더욱 더 성숙해진다. 이러한 광선과 색채의 효과는 캔버스에 깊이를 주고 인물과 대상에 보다 훈훈한 생명감을 부여하는데, 이러한 양식은 2세기 후에 인상파 화가들에게서 활짝 만개를 하게 된다.

벨라즈케즈가 완전하게 19세기 인상주의자들의 원칙과 동일한 신념을 가진 것은 아니다. 19세기 인상주의 화가들처럼 대단한 회화적 이상에서 빛에 대한 관심을 가졌다기 보다는 빛이 주는 새로운 효과를 베네치아 화가들을 통하여 깨달았기 때문이며, 정직하고 진실된 것을 좋아하는 그의 취향에 의하여 객관적인 태도가 회화에 스며나오는 것이다.

---

11). 벨라즈케즈는 테네브리즘 경향을 2차 이태리 여행(1648-1651) 후에 완전히 버리지만, 이미 1차 이태리 여행 후에 그 변화는 예고되어 진다. Maurice Sérullaz, Velazquez, (New York : Harry N. Abrams, 1981), p.20.

12). Enriqueta Harris, *Velazquez,* (New York : Cornell University Press, 1982), p.82.

그럼에도 불구하고 색채와 형태의 결정에 미치는 빛의 중요성, 빛의 역할을 작품에 포착한다는 것은 인상파 작가들의 분명한 선구자라고 할 수 있을 것이다. 더 나아가 인상주의자들 보다 벨라즈케즈에게 더욱 분명하게 주목되는 특징은 인간 내면을 파악하는 객관적인 냉철한 관찰이다. 벨라즈케즈는 빛을 사물의 고유색에 대한 선입관을 없애고 보이는 그대로 즉 감정을 배제시킨 객관적 사실주의를 이루는데 사용하였다. 이같은 객관적인 태도는 주제선택에 있어서도 마찬가지였다. 그는 광대, 난장이, 정신박약아들을 표현할때에도 왕이나 왕자를 바라보는 시선으로 그들을 바라보았다. 동정이나 가련한 존재로서의 불쌍한 느낌을 배제하고 객관적으로 그들을 바라보았고, 보이는 그대로를 그렸다. 물론 그 당시 비정상아들은 神에게 저주받은 사람으로 치부되었고, 궁전에서 그들의 존재는 왕자와 공주의 장난감같은 유희적인 요소로서 호기심의 대상이었으며 아무도 그들을 동정하지는 않았다. 벨라즈케즈 역시 이들을 모델로 그린 것은 그들에 대한 동정심이 아니라 자신의 단조로운 주제에서 벗어나기 위함이였고 이러한 비정상아를 모델로 한 것은 리베라, 고야, 피카소에 이르기까지 스페인 출신의 화가들에게 특징적으로 보여지는 스페인적인 특성이기도 하다. 벨라즈케즈는 자신의 작품에서 비정상아들의 본질, 궁중에서의 그들의 역할, 그들의 내면적인 속성을 솔직하게 표현하였다. 작품 <파블로 드 바라도리드(Pablo de Valladolid, 1624-1633)>(도.7)에서 우리는 그가 광대라는 것을 분명히 알 수 있다. 그러나 벨라즈케즈는 광대의 연극하는 장면 등의 외부적 특징을 묘사한 것이 아니라, 광대의 직업을 가진 개인의 내면을 드러내고 있다. 마치 대사를 잊어버린 듯한 멍청한 얼굴표정, 어설픈 제스체어는 몽롱한 배경으로 인해 더욱 더 부각되며, 배경의 노랑색은 검은 옷을 입은 광대를 더욱 더 고립시킨다. 중립적이며 아무것도 시사되어 있지 않은 배경처리는 순수하게 회화적인 표현으로서 그 당시로서는 혁신적인 현대적인 기법이다. 이 초상화는 19세기 마네의 <햄릿역할을 하는 배우>의 전형이 된다. 마네가 배우를 주제로 선택했다는 것도 벨라즈케즈의 영향이며, 배우의 제스체어, 뒤로 물러나는 그림자와 더불어 얼굴의 몽롱성을 나타내고 있으며 중립적이고 회화적인 배경처리 역시 벨라즈케즈에게서 차용된 것이다.

마네는 1885년 마드리드를 방문해서 벨라즈케즈의 작품을 보고 크게 감명을 받고 아스트럭(Astruc)에게 보내는 편지에서 밝히길, "벨라즈케즈는 화가중의 화가이다. ---나는 회화에 있어서 이상의 실현을 그에게서 발견했다."[13)]

벨라즈케즈는 필립4세의 미술작품을 구입하기 위해 1648년에 이태리로 2차 여행을 떠난다. 그는 1차 여행때 보다 더 많은 작품을 보았고, 여러 화가들을 만날 수 있었다. 이 당시 살바토르 로자(Salvator Rosa)라는 화가와 자주 만났는데 그가 벨라즈케즈에게 묻기를 "'라파엘을 어떻게 생각하느냐'라고 하자 벨라즈케즈는 '나는 정직하고 진실된 것을 좋아하기 때문에 그를 좋아하지 않는다'라는 말을 하면서 '좋은 작품이 발견되는 곳은 베네치아이고 그 지방의 프라이드는 붓이며 티치아노이다.'"[14)] 라고 답했다. 벨라즈케즈는 로마미술 보다는 베네치아 미술에 특히 빛의 미묘한 움직임을 포착한 티치아노에게서 내적

---

13). Alain de Leiris, "Manet and El Greco : The opera ball", *Art Magazin,* (sept. 1980), p.95.

14). Joseph-Emile Muller, *Velazquez,* p.191.

진실을 발견하였다. 벨라즈케즈는 이태리에서 라파엘이 그린 <두명의 추기경과 있는 교황 레오 10세(Leo X), 1517-1519>과 티치아노의 <두명의 조카와 있는 교황 바오로 3세(Paul III), 1546>(도.8)의 초상화를 보고난 후 자신도 화업의 결산으로서 교황의 초상화를 그리고 싶어했다. 교황을 그리기에 앞서 이태리 갈 때 동행한 혼혈아 <후안 드 파레자(Juan de Pareja)>를 그렸다. 이 그림은 1650년 3월 19일에 로마의 팡테옹(Pantheon)에서 전시되어 대단한 절찬을 받았고 '성 루카(St. Luke) 아카데미'에 소장되는 영광을 가져다 주었다. 이런 찬사의 결과로 벨라즈케즈는 교황 인노센트 10세의 초상화를 그리는 기회를 갖게 된다. 작품 <교황 인노센트Innocent X, 1650>는 벤츄리(Lionello Venturi)가 "이 초상화를 詩이고 역사이다"[15]라고 평하였듯이 벨라즈케즈 초상화 세계의 힘의 절정을 보여주고 있다.

벨라즈케즈의 작품 <인노센트 10세Innocent X, 1650>(도.9)를 티치아노의 <두명의 조카와 있는 바오로 3세>와 비교해서 분석해 보면 반사광 처리와 밝은 색채에서 벨라즈케즈가 티치아노의 감각을 고려하였다는 것을 엿 볼 수 있다. 무엇보다도 티치아노는 교황이 솔직하게 깡마른 노인이라는 것을 숨기지는 않았지만, 교황을 피라미드 형식으로 장엄하게 만들고, 두명의 조카를 들러리로 세움으로써 교황이라는 계급을 부각시켰다. 그러나 벨리즈케즈 작품에는 교황이라는 지위가 전혀 암시되어 있지 않다. 기록에 따르면, 교황은 모든 사람을 불신하고 음흉하며 냉혹한 성격을 가졌으며, 지성이 결여된 인물로서, 그 시대 사람들은 그를 추하게 얘기하였다고 한다. 교황이라는 직업적 평가가 갖는 선입관을 배제하고, 교황의 실재적인 면모가 벨라즈케즈 작품에는 솔직하게 드러나있다. 교황 자신이 "너무나 사실적이다"고 평하였듯이 선입관으로 갖는 교황의 이미지를 깨뜨리고 객관적으로 의심많고 매사에 부정적인 '인노센트 10세(Innocent X)의 성격적인 진실을 우선하여 그려내고 있다. 벨라즈케즈 뿐만 아니라 베르니니(Bernini), 알가르디(Algardi) 역시 '인노센트 10세'를 초상조각으로 제작하였다. 알가르디는 교황을 보다 더 쇠약하고 정신적인 문제로 몰두하는 것처럼 보이도록 하였고, 또한 베르니니는 교황이 존엄과 지혜, 절제감을 주는 인물로 표현하였다. 이와 같은 실례는 미술가들이 높은 지위를 가진 인물들을 그리거나 조각할때 선입관을 버린다는 것이 얼마나 어려운가를 보여주는 단적인 예이다.

또한 벨라즈케즈의 작품은 구도면에서 엘 그레코의 추기경을 떠오르게 한다. 벨라즈케즈는 1622년에 엘 그레코 작품들을 보았다. 그는 엘 그레코가 활동하였던 '에스코리알(Escorial)'를 방문했고, '톨레도(Toledo)'도 방문하였으리라 짐작된다.[16] 그는 엘그레코의 기괴하고 표현적인 것이 자신의 취향과는 틀리지만, 엘그레코를 위대한 종교화가라고 생각했다. 엘그레코의 작품 <추기경>(도.10)과 비교하면, 벨라즈케즈의 <인노센트 10세>는 엘 그레코의 <추기경>과 반대 방향으로 앉아 있고, <인노센트 10세>가 쪽지를 손에 쥐고 있는 반면에, 엘 그레코의 <추기경>은 종이를 바닥에 두고 있다는 미미한 변화는 있지만 구도는 서로 비슷하다. 특히 벨라즈케즈는 교황이 들고있는 종이에 사인을 함으로써 교황을 그린 사람이 스페인에서 온 화가라는 사실을 강조하고있다.

벨라즈케즈의 객관적 사실주의의 극치는 많은 사람들에게 깊은 감동을 가져다 주었고,

---

15). Maurice Sérullaz, *Velazquez*, p.132.
16). Joseph-Emile Muller, *Velazquez,* p.37.

1900년을 전후한 미국 초창기 화가들도 벨라즈케즈에게 열광했다. 벨라즈케즈의 <인노센트 10세>에 영향을 받은 작품의 대표적인 실례는 토마스 에킨스의 <대주교 윌리엄 헨리 엘더William Henry Elder, 1903>(도.11)이다. 에킨스는 1869-1870년 동안에 마드리드에 거주하면서 벨라즈케즈를 공부하였다. 물론 그의 초상화에는 렘브란트 양식이 많이 반영되나, 작품 <대주교 윌리엄 헨리 엘더>의 엄숙하게 절제된 이미지는 벨라즈케즈의 형태감각에 기인한 것이다. 에킨스를 비롯한 많은 미국의 초창기 화가들이 벨라즈케즈의 작품을 좋아했지만, 19세기 프랑스 인상파 화가들이 광선의 포착이라는 문제에 깊은 감명을 받은 반면, 그들은 벨라즈케즈가 반사광을 통해 형태와 색채의 미묘한 변화를 포착하였다는 것을 인식하지 못했다. 미국의 화가들은 벨라즈케즈의 중립적인 색채감각, 섬세하게 절제된 모뉴멘탈한 분위기에 심취하였고, 이러한 특징을 적극적으로 받아들였다. 이것은 프랑스 인상파 화가들과는 달리 미국화가들은 원본을 보지 못하였고, 사본만을 본 결과이기도 하다.

IV. 시녀들 (Las Meninas) 작품분석

1656년에 완성한 <시녀들Las Meninas>(도.12)은 벨라즈케즈가 말년에 제작한 대표작으로 손꼽히는 그림이다. <시녀들>이라는 제목은 19세기에 붙여졌으며, 'Menina'라는 단어는 시녀(maid of honor)라는 의미로써 포르투칼에서 유래된 것이다.

작품 <시녀들>은 공주와 시녀들, 난장이 친구 등의 모습과 더불어 그림을 그리고 있는 벨라즈케즈 자화상이 있는 군상 초상화로써, 마가렛 공주와 그의 시녀들이 벨라즈케즈의 작업실을 방문했다는 내용을 보여주는, 궁전의 어느 하루의 일상생활을 그린 것이다. 이 회화는 공주, 하녀, 난장이, 난장이 꼬마동이, 왕비의 시녀, 개, 화가가 한데 어울린 장면이지만, 측면과 뒤쪽, 문에서 들어오는 광선의 초점을 공주가 받고 있기 때문에 공주의 초상화라고 불리워지기도 하는 작품이다. <시녀들>은 실제로는 벨라즈케즈가 자신을 제외한 여덟명의 사람을 모델로 그린 것인데, 왼편에다 자신의 자화상을 그려넣으므로써 미묘한 공간적인 착각을 불러일으킴과 동시에 여러가지 알레고리와 영원히 해결될 수 없는 신비속에 있다. 캔바스안의 아홉명의 사람들은 엄격한 침묵안에서 누군가를 바라보고 있다. 화면안의 인물들의 시선이 관람객을 바라보고 있는 것은 바로크 미술의 일반적인 특징이지만, 그림안의 벨라즈케즈 존재로 인하여 <시녀들>의 군상들의 시선은 바로크 미술의 일반적 특징을 떠나서 어떤 알레고리를 형성하고 있는 듯 하다. 이 사람들이 바라보고 있는 것이 무엇이냐 하는 것이 이 캔바스가 제시하고 있는 첫 번째 질문이라 할 수 있다. 우선적으로 공주를 비롯한 화면의 인물들이 바라보고 있는 것은 관객인 우리라고 단순하게 생각할 수 있다. 그러나 이들이 서 있는 장소가 벨라즈케즈의 스튜디오이므로 이들은 이 작업실안의 누군가를 바라보고 있다고 공간개념을 좁혀서 생각할 수 있을 것이다. 일반적으로 제기되고 있는 다음과 같은 주장은 상당히 설득력있다. 관람객이 있는 자리에 왕과 왕비가 화가의 모델로서 서 있고, 벨라즈케즈는 그들을 그리고 있고 그의 옆에 있는 캔바스가 뒷벽에 걸려있는 거울에 반사되고 있다는 이론이다. 이 주장을 뒷받혀 주는 것은 뒷벽의 열려진 문앞의 계단위에 서 있는 사람 파로미노 호세 니에토(Palomino José

Nieto)이다. 이 사람은 <시녀들>에서 두가지의 역할을 하고 있다. 첫째는 뒤쪽의 열려져 있는 문앞에 서있음으로써 광선을 차단시켜 빛이 공주에게만 집중되도록 하는 역할을 하여 이 회화에서 가장 중요한 인물이 공주라는 것을 암시하는데 기여하고 있다. 두 번째로는 왕과 왕비가 이 스튜디오안에 있다는 것을 암시해주는 역할을 한다. 이 당시에 파로미오 호세 니에토는 왕비의 시중과 경호를 담당하였으며, 그는 1685년에 죽을때까지 왕비를 그림자처럼 따라다녔다고 한다. 열려진 문에서 계단에 서 있는 그의 자세 역시 관찰과 주의하는 긴장된 태도를 보여 주고 있다. 그러므로 그가 이 스튜디오안에 있다는 것은 왕비가 이 스튜디오안에 있다는 것을 암시한다고 할 수 있겠다. 왕과 왕비가 이 작업실에 있다는 또 다른 증거로서 미술사학자 메리 크라우포드 볼크(Mary Crawford Volk)는, 오른쪽 뒤편에 수녀복을 입고 있는 여인을 주목한다. 수녀복을 입고 있는 여인은 왕비의 시녀로서 도나 마르셀라(Dona Marcela)인데, 이 당시 미망인들은 이런 복장을 하였다고 한다.[17] 무엇보다도 이 회화의 장소인 벨라즈케즈의 스튜디오안에 왕과 왕비가 있다는 것을 확인해 주는 결정적인 열쇠는 그림의 중앙에 우리들 시선의 초점이 되는 장소에 위치하면서 왕과 왕비의 초상을 반사하고 있는 거울이다. 화면의 중앙에 위치한 남녀가 있는 사각형의 형태가 거울인지 아니면 단순하게 벨라즈케즈 작업실에 걸려져 있는 하나의 캔버스인지 분명하게 단정지어 말 할 수 는 없을 것이다. 그러나 항상 풍요로운 알레고리를 회화에 부여한 벨라즈케즈 작품의 특징으로 미루어보아, 더 나아가 화면의 군상들의 시선의 방향과 벨라즈케즈 자화상 옆에 있는 큰 캔버스와의 위치적 관계에서 고려할때 분명히 이것은 왕과 왕비의 초상이 반사된 거울로서 단정지어도 무리가 없을 것이다. 이 당시에 벨라즈케즈에게 있어서 회화안에서 거울의 사용이라는 아이디어는 이미 새로운 것은 아니었다. 직접적으로 묘사될 수 없는 공간을 거울을 사용하여 더욱 확장시키는 방법은 이미 15세기의 얀 반 아이크(Jan Van Eyck)의 <아르놀피니의 결혼식, 1434>(도.13)에서 볼 수 있다. 여기에서 거울은 화면의 저편에서 일어나고 있는 상황을 은밀히 드러내므로써 공간을 확장시키고, 신비적 요소를 첨가시키는데 사용된다. <아르놀피니의 결혼>에서 거울은 이중 기능을 가진다. 화면에 표현할 수 없는 부부의 뒷 모습을 보여주고, 방문을 열고 들어오는 결혼식의 증인들인 신부, 수녀의 두 사람을 묘사함으로써, 이 회화의 주제의 비밀을 드러내고 있다. 벨라즈케즈 역시 화면안에 설정되어 있지 않은 왕과 왕비의 모습을 거울의 요소를 차용해서 관람객들에게 이 방안에서 그들이 있음을 알레고리적으로 제시하고 있다. 다시말해서 벨라즈케즈는 왕과 왕비를 모델로 하여 초상을 그리고 있고, 작업중에 있는 왼편의 벨라즈케즈의 캔버스가 뒤편의 거울에 반사되어 있다는 것이다. 거울의 존재를 인정하면서 해석해 보면, <시녀들>은 공주가 부모의 초상화를 그리고 있는 벨라즈케즈의 작업실을 방문하였다는 일상생활의 한 단면이라고 짐작할 수 있다. 거울을 통한 공간의 확장과 비밀스러운 알레고리를 부여하는 것은 직접적으로 얀 반 아이크의 <아르놀피니의 결혼>에서 영향을 받았을 것이다. 얀 반 아이크의 <아르놀피니의 결혼>은 그 당시 필립 4세가 소유하고 있었으며, 벨라즈케즈는 왕의 소장품의 감독관으로서 이 그림을 보았을 것이다. 거울에 대한 신비적인 개념은 그 당시 널리 알려지고 있었으며, 르

---

17). Mary Crawford Volk, "On Velazquez and the Liberal Arts", *Art Bulletin,* (march 1978), p.70.

네상스의 알베르티, 레오나르도 다빈치는 거울의 기능을 화가의 안내자로써 간주하였다. 이러한 거울에 대한 개념을 벨라즈케즈는 충분히 알고 있었으며, 알베르토, 레오나르도 등을 연구했고 그들의 작품과 저술을 죽을 때 까지 소유하고 있었다.

<시녀들>은 벨라즈케즈가 제시하는 새로운 종류의 사실주의 즉 19세기 인상주의자들이 제시한 눈으로 보이는 대로 그린다는 객관적 사실주의가 완숙된 작품이다. <시녀들>을 얼핏 보면 세심한 사실주의로 제작한 것 같은 느낌을 주지만 세부를 자세히 보면 어느 것 하나도 세밀하게 그려진 것은 없다. 머리카락, 공주 옷의 리본, 벨라즈케즈의 손 등 정교하게 그려진 것은 어떤 것도 없다. 벨라즈케즈는 대상의 물질에서 반사되는 광선을 통해 그의 눈에 보여지는 정도만을 그렸다. 광선에 따라 그리고 모델과의 거리의 정도에 따라서 다르게 망막에 비쳐지는 색채와 형태를 포착했을 뿐이다. 즉 벨라즈케즈는 대상이 가지고 있는 고유의 형태나 색채를 자세히 관찰하는 것이 아니라 물체가 자신의 위치에서 멀리 있으며 흐릿하게, 가까히 닥아가면 뚜렷하게, 그리고 빛의 광도에 따라 변모되는 색채를 물감으로 바꾼다. 그가 보여주고자 하는 것은 풍요로운 상상력에 의한 열정이나 신비로움이 아니라 사물과 대상 각각이 갖는 그 자체의 존재를 눈에 보이는 대로 표현하고자 하는 것이다.

<시녀들>의 벽의 뒷면에 열려져 있는 문, 벽면에 걸린 그림들 (루벤스Rubens와 요르다엔Jordaen의 작품), 측면에서 들어오는 빛은 플랑드르의 회화적 요소인데, 벨라즈케즈는 <시녀들>을 그릴 때 플랑드르에서 널리 유행했던 '갤러리 피쳐(Gallery Picture)의 양식을 염두에 두고 있었다. 미술사학자 마드린 밀너 카르(Madlyn Millner Kahr)의 견해에 따르면 <시녀들>에게서 보이는 실내, 즉 배경에 여러개의 그림이 있는 '갤러리 피쳐(Gallery Picture)' 양식의 최초의 창시자는 플랑드르의 화가이자 건축가인 아벨 그리머(Abel Grimmer)이다.[18] 아벨 그리머(Albel Grimmer) 작품 <마르타와 마리아 집에 있는 그리스도, 1615>(도.14)에서 보여지는 투시법이 썩 잘된 실내, 측면에서 들어오는 광선, 정돈되어 벽면에 걸려진 그림은 <시녀들>과 유사하다. 그러나 이 작품을 벨라즈케즈가 직접 보았는지는 알 수 가 없다. 그가 틀림없이 보았으리라 생각되는 '갤러리 피쳐(Gallery Picture)' 양식은 다비드 터니에 (David Tenier II)의 <브뤼셀에 있는 그의 화실에서의 레오폴드 윌리엄(Leopold William)>(도.15)이라는 작품으로 이 그림은 플랑드르에서 1653년에 필립 4세에게 보내져 왔다. 따라서 이것은 벨라즈케즈가 <시녀들>를 그릴 때 당시 신선한 감각을 주었으며, 전형이 되었으리라 짐작된다. 그러나 벨라즈케즈는 플랑드르 회화적 특성을 무조건 모방한 것이 아니라, 자신의 취향으로 여과시켜 독창적으로 재해석하였다. 캔바스가 잡다하게 널려있는 혼잡한 분위기의 플랑드르 회화와는 달리 자신의 스튜디오의 가구를 과감히 생략하고 그림의 액자들도 벽면에 두 개만 배치함으로써 인물에 초점이 가도록 하였다. 거울을 부가해서 공간적인 착각현상을 불러일으키도록 한 점 등 세밀한 하나하나의 요소는 이미 새로운 것이 아니라 할지라도 그의 구성안에서 위대하게 재탄생되었다. 이것은 그가 사물을 단순하게 재현만 하는 화가가 아니라, 연구하고 공부하는 화가라는 것을 증명해 준다. 실제로 <시녀들>에서 실내의 투시법적인 효과

---

18). Madlyn Millner Kahr, *Velazquez,* (New York : Harper & Row, 1976), pp.142-143.

가 눈에 띄는데 이것은 벨라즈케즈가 오랫동안 투시법과 원근법을 공부한 결과이다. 그가 죽고난 뒤에 작성된 도서목록에 따르면 그는 레오나르도, 알베르트, 파케코, 바사리 등의 작품과 저술, 그리고 투시법과 원근법에 관한 많은 책을 소유하였다고 한다. 또한 플랑드르의 '갤러리 피쳐(Gallery Picture)' 양식은 공통된 하나의 요소를 가지고있는데, 그것은 화가의 스튜디오에 황실의 측근이나 귀족인 높은 계급의 사람이 찾아온다는 내용이다. '갤러리 픽쳐' 양식에서 화가들은 높은 신분의 귀족이나 황실가족과 대화를 나누거나 그림을 보여주는 자신들의 자화상을 나란히 그려넣어 화가들도 귀족들과 비슷한 신분이라는 것을 은근히 드러내고자 하였다. 벨라즈케즈 역시 <시녀들>에서 이러한 목적을 차용하고 있다. 캔바스에 화가 자신을 그려넣는다는 것은 오늘날은 흔한 일이지만 16세기까지는 보기 힘든 현상이였다.

자화상의 기원을 살펴보면 1402년에 마르시아(Marcia), 타마(Thamar) 등의 여류화가들의 사본장식화가들이 최초로 자화상을 그린 것으로 짐작된다. 마르시아와 타마의 사본장식삽화를 보면 거울을 보는 여인들을 표현하면서 자신들의 얼굴을 그렸다. 그 당시 프리니(Pliny)의 기록에 의하면 이런 자화상을 그린 몇몇의 여류화가들의 그림이 대중들에게 꽤 인기가 있었다고 한다.[19] 점차로 자화상이 그려지면서 16세기에 들어오게 되면 플랑드르와 홀랜드에서 <마리아를 그리고 있는 성, 루카St. Luka>라는 테마가 성행하는데 여기에서 화가들은 성 루카를 자신의 자화상으로 표현했다. 그러나 이것은 종교화이고 종교화가 아닌 장르에서 작업을 하는 화가의 자화상을 그린다는 것은 16세기에도 보기드문 현상이였고 평범한 것은 아니였다. 이런 단계를 거쳐 17세기에 도달하면 스튜디오에서 작업을 하는 자화상을 그린다는 것은 빈번한 주제가 되었으며, 많은 화가들은 자신의 아틀리에를 배경으로한 작품을 하였으며, 벨라즈케즈 역시 <시녀들>에서 자신의 스튜디오에서 그림을 그리고 있는 자신의 모습을 그려 넣었다.

<시녀들>이 던져주는 회화의 알레고리는 많은 의문점을 자아내면서 더욱 큰 수수께끼 속으로 우리를 이끌고 간다. 특히 그 중 하나는 산티에이고 수도회의 기사작위를 드러내는 벨라즈케즈가 가슴에 달고 있는 산티에이고 훈장이다. <시녀들>은 1656년에 완성되었는데, 벨라즈케즈가 이 훈장을 받은 해는 1659년이다. 그럼 어떻게해서 이 훈장이 여기에 그려져 있는가 하는 의문이 있다. 여기에는 세가지 견해가 표명되고 있다. 첫째로, <시녀들>을 완성한 뒤에 산티에이고 수도회에서 최고의 영예인 기사작위가 결정되자 벨라즈케즈 본인이 너무나 감격스러워 직접 그려넣었다는 견해이고, 둘째는 1659년에 훈장을 받고 얼마후 벨라즈케즈가 죽자 필립 4세가 다른 화가에게 명령해서 그려넣었다는 주장과 마지막으로 필립 4세가 사랑하는 신하의 죽음을 애도하는 마음에서 직접 그려넣었다는 견해가 있다. 세 번째 주장도 상당히 타당성이 있다. 벨라즈케즈가 훈장을 받게된 경위를 살펴보면, 필립 4세가 그에게 훈장을 신청하도록 권하여 주교단에 신청서를 제출하였다. 그러나 주교단 측에서 8개월의 심사 끝에 그의 모친측에 이상이 있다하여 부결이 되었다.[20] 벨라즈케즈는 너무나 실망하였고, 그를 안타깝게 생각한 필립4세는 주교단에 재탄

---

19). Madlyn Millner Kahr, *Velazquez,* p.186.

20). 산티에이고 수도회의 기사가 되기 위해서는 100여 개 이상의 항목에 이르는 조건을 갖추고, 이를 증언해 주는 사람이 있어야 했다. 그 중 항목 79는 화가

원서를 제출하였고, 자신이 보증을 서는 등 열성을 가지고 간청을 하였다. 그 결과 벨라즈케즈가 훈장을 받게 되었는데, 얼마후 그가 죽게되자 너무나 안타까운 마음에서 필립4세가 직접 <시녀들>의 벨라즈케즈 자화상 위에 산티에이고 훈장을 그려넣었다는 것이다. 물론 필립4세의 현존하는 작품은 없지만 그림을 대단히 잘그려 웬만한 화가의 수준을 능가했다는 기록이 있다. 그러나 어느 것도 분명하지 않으며, 혹은 세가지 이외에 다른 견해가 있다 할지라도 정답은 될 수 가 없고 <시녀들>의 영원한 수수께끼로 남을 수 밖에 없다.

신비스러운 회화적 알레고리를 갖는 <시녀들>은 후세의 화가들에게 큰 감명을 불러일으키게 된다. 18세기의 고야는 벨라즈케즈를 존경하였고 이런 존경심의 발로로 벨라즈케즈의 많은 작품을 드로잉 혹은 엔그레빙(engraving)하였다. <시녀들> 역시 엔그레빙 하였으며 자신의 작품에서 <시녀들>를 반영한 걸작품을 남겼다. 그것은 <카를로스 4세의 가족, 1800>(도.16)이다. 고야의 그림도 <시녀들>처럼 카를로스 4세의 가족이 고야의 스튜디오에 찾아왔다는 내용이다. <시녀들>과 달리 투시법은 덜 사용되었지만, 벽면에 그림이 두 폭 걸려져 있고, 측면에서 비치는 광선의 실내, 마가렛 공주와 같은 포우즈를 취하고 있는 왕비, 그리고 벨라즈케즈처럼 자신만만 하지는 않지만 고야가 왼쪽 구석에 자신의 자화상을 그려넣고 있는 것은 <시녀들>에게서 차용한 요소들이다. <시녀들>과 비슷한 유형은 또한 19세기 쿠르베의 작품 <화가의 스튜디오 - 현실의 우화, 1854-1855>에서도 엿 보인다. 화면의 인물들이 일렬로 배치되어 있는 것은 유사하지만, <시녀들>에서는 광선의 초점을 공주가 받고 있는 반면에, 쿠르베의 작품에서는 화가자신이 중앙에서 광선의 초점을 받고 있다. 즉 <시녀들>과 고야의 회화에서 왼편 구석에 있는 자화상은 쿠르베의 작품에서는 화면의 주인공이 되고 있고, 그리고 주변인물은 화가 자신의 주변인물의 표본으로서 등장했을 뿐이다. 좌측은 고향 사람들, 우측은 파리 사람들, 그리고 중앙의 여자는 진실의 상징으로 부각되고 있다.

20세기에 들어와서도 <시녀들>에 대한 관심은 여전히 사라지지 않고, 피카소는 벨라즈케즈 작품을 44개 정도로 개작하였다. <시녀들>에서의 공주 마가렛은 피카소의 개작으로 오히려 더 유명해졌다. <시녀들의 개작, 1957>에서 피카소는 벨라즈케즈를 과장되게 크

가 보테가를 갖고 있어서는 안되고, 오 직 폐하가 좋아하는 일만을 해야 한다 는 내용이다. 벨라즈케즈가 스승 파케코 밑에 있을때 함께 견습생이였던 알폰소 카노(Alfonso Cano)는 항목 84를 위하여 "벨라즈케즈는 손일을 전혀 하지 않았으며, 견습생으로 있었던 적도 없었고, 보테가를 소유한 적도 없고, 그림을 팔아본 적도 없으며, 오직 자기의 즐거움을 위하여 그리고 폐하에게 복종하기 위하여만 연습하였다"고 증언하였다. 귀족이 되기 위하여 화가는 보테가, 견습생, 손일, 판매 등 직업인으로서의 화가의 생활을 모두 부정해야 해야 했던 것이다. 이외에도 "말을 탈 줄 알아야" 하며(항목 101) "자신의 소유재산과 연금으로만 생활하여야 했다."(항목 112) 그러나 위의 증언들에도 불구하고 벨라즈케즈는 자신의 힘으로는 귀족이 되지 못하고 황제 필립 4세의 호의에 의해 기사가 되었다. 이은기, 「장이에서 예술가로」, 『미술사 논단』, 제2호 1995, p.139.

게 그려서 그의 허식을 풍자하고는 있지만, 그를 가장 스페인적인 화가로서 생각했다. <스페인적>이라는 말을 정의하기에는 매우 곤란한 문제이지만 여기에서 피카소가 의미하는 <스페인적> 이라는 말은 원색이 아닌 중립적인 색채감각으로서 간주할 수 있다. 그가 작품 <화실, 1956>을 그렸을 때 누군가가 그의 작품을 보고 가장 왼편의 흰색, 검은색, 황토색의 배치는 너무나 스페인적 이라고 하자 그가 말하길, "벨라즈케즈를 보라"하고 답변하였다고 한다.

V. 결 론

벨라즈케즈는 일생에 있어서 큰 기복이 없었고 당대의 성공한 화가로서 부귀와 명예를 누린 화가이다. 동시대의 작가 렘브란트가 성공과 절망, 행운과 불행이 뒤범벅된 생애를 살다가면서, 회화에 있어서도 거듭되는 변화를 보이고 깊은 내면의 영혼을 표출한 것과는 대조적으로, 벨라즈케즈는 냉혹한 주의력을 가지고 대상을 냉철하게 관찰하면서 자신의 눈에 보이는 정도만을 포착하고자 한 가장 객관적인 철처한 사실주의자였다. 그러나 표면을 피상적으로 묘사하는 것이 아니라 대상의 성격적인 본성, 불변의 속성을 선입관을 버리고, 감정을 최대한 배제시키면서 관찰에 의존하면서 표현하였다. 초기에는 카라바치오 영향을 받아 어두운 배경을 설정하면서 테네브리즘 명암법으로 견고하고, 부조적인 느낌을 주는 경향에 몰두하였다. 그러나 카라바치오가 광폭하고 야수적으로 드라마틱한 통렬한 연민의 비젼을 표현한 반면, 벨라즈케즈는 절제되고 단단하게 대상 하나하나를 존중했고 그들의 속성에 주의를 기울렸다. 일반적으로 화면의 유기적인 연결을 위하여 어떤 것은 크고 중요하게 또 다른 것은 작고 희미하게 하는 태도에는 관심이 없었고, 화면에 나타나는 것은 무엇이든, 인물이든, 사소한 기물, 정물이든 간에 똑같이 주의를 기울렸다.

벨라즈케즈는 존재하는 사물을 관찰해서 그리는 것이 진실이라고 생각했다. 이와같은 그의 기질은 위대한 초상화가로서의 길을 가게하는 원인이 되었다. 대부분의 화가들이 가장 제약을 많이 받는 초상화에서, 그는 가장 자유롭게 회화의 이상을 추구하였고, 그의 재능을 유감없이 드러내었다. 벨라즈케즈가 생애를 통하여 작품세계를 구축하는 가운데 가장 혁신적인 것은 광선의 포착이라는 문제이다. 그는 1차 이탈리아(1629-1630) 여행후 카라바치오의 테네브리즘을 버리고 광선에 따라 변화되는 색채를 추구함으로써 생명감과 부피를 주었다. 이것은 19세기 인상파 화가들과 유사한 경향으로, 인상파 화가들을 열광시켰다. 이와같은 요소는 말년으로 가면서 더 발전하고 성숙해져서 대표작 <시녀들>의 탄생을 가져다 주었다. 벨라즈케즈가 17세기 당시에 인상파적인 기법을 쓴 유일한 화가였느냐, 혹은 다른 화가들도 그러한 시도를 하였는지는 분명하지 않다. 대부분의 학자들은 벨라즈케즈가 인상파적인 기법을 사용한 17세기 유일한 화가였다는 견해를 갖고 있다. 물론 스페인에서 뮤릴러(Murillo), 후안 데 발데 리얼(Juan de Valdés Leal)도 인상파적인 기법을 사용하였다는 견해가 있으나 그러나 그들은 벨라즈케즈 이후의 사람들이기 때문에 그들이 벨라즈케즈의 영향을 받았으리라 짐작된다.

파케코가 벨라즈케즈를 사위로 삼으면서 "성실하고 정직하며 근면하기 때문이다" 라고 밝혔듯이 그는 근면하고 성실하였으며, 그의 검소함과 절제성은 회화의 조형성으로 승화

되고 있다.

지금까지 고찰하였듯이, 그는 근면성과 성실성을 가지고 외국의 다른 작가들의 양식의 다양성을 자신의 조형성으로 변형시켰다. 벨라즈케즈는 세잔느, 피카소처럼 돌풍적인 영향을 후세에 미친 것은 아니지만, 그의 작품을 본 화가들은 깊은 감명을 받았고, 자신의 작품에 그 흔적을 남겼다. 당대의 후배작가들 뿐만 아니라 현대에 이르기 까지 그의 작품은 개작을 통하여 오늘날까지 기억되고 있다. 벨라즈케즈의 작품은 벤츄리의 말처럼 詩이며 역사이다.

참 고 문 헌

Bazin, Germain, *Baroque and Rococo,* London : Thames & Hudson, 1985.

Emile, Muller-Josép, *Velazquez,* London : Thames & Hudson, 1976.

Gerdts, William, H, "Thomas Eakins and the episcopal portrait: Archbiship William Henry Elder", *Arts Magazin,* may 1979, pp.153-156.

Harris, Enriqueta, *Velazquez,* New York : Cornell university press, 1982.

Held Julius, S & Posner, Donald, *17th and 18th century art,* New York : Pretice-Hall Inc.

Huyghe, René, *L'Art et l'homme,* Paris, 1964.

Kahr Madlyn, Millner, *Velazquez,* New York : Harper & Row, 1976.

Lassaigne, Jacques, *Spanish painting - from velazques to picasso,* New York, 1952.

Leiris, Alain de, "Manet and El Greco : The opera ball", *Arts Magazin,* sept. 1980, pp.94-98.

Rey-José Lopez, *Velazquez'work and world,* New York, 1968.

Sérullaz, Maurice, *Velazquez,* New York : Harry N. Abrams, 1981.

Volk, mary Crawford, "On Velazquez and the Liberal Arts", *Art Bulletin,* march 1978, pp.69-86.

이은기, 「장이에서 예술가로」, 『미술사 논단』, 제2호 1995, pp.119-147.

피카소 백주년 기념, 유네스코 꾸리에, 1981.