

<축복하는 아기 예수>와 17세기 필리핀의 상아 조각*

박 정 호**

요약

마드리드의 아메리카박물관에 소장된 <축복하는 아기 예수>는 17세기 스페인령 필리핀에서 제작된 상아 조각상으로, 구세주로 표현된 아기 예수와 수난 도구를 함께 보여준다. 유럽에서 이러한 도상은 판화로는 제작되었으나 조각으로 재현된 예는 발견되지 않는다. <축복하는 아기 예수>는 플랑드르에서 제작된 판화를 모델로 삼았다는 점에서 근세 아시아와 아메리카에서 제작된 그리스도교 미술의 보편적 경향을 따른다. 그러나 이를 단순한 모방이라고 보기는 어렵다. 주제의 선택과 다른 매체로의 변환에는 제작 지역의 미술 전통을 비롯한 역사적 배경이 작용하기 때문이다. 이 글은 <축복하는 아기 예수>의 제작 배경을 필리핀의 그리스도교 미술 전통 속에서 파악한다. 이 연구는 또한 실물 또는 기록으로 남아 있는 같은 주제의 다른 작품들을 비교 분석함으로써 <축복하는 아기 예수>와 같은 유형의 조각이 무역 항로를 따라 유통되고 수용된 양상을 살펴본다.

주제어: 수난 도구, 상아 조각, 무역 항로, 식민지 미술, 플랑드르 판화

* 이 논문은 덕성여자대학교 인문과학연구소와 서강대학교 동아연구소가 공동으로 개최한 심포지엄 “북방 육로와 남방 해로를 통한 문화와 예술 교류”(2022. 11. 11.)에서 필자가 발표한 내용을 수정, 보완한 것이다. 심포지엄에 초대해 주신 서강대학교의 강희정 선생님과 토론을 맡아 주신 서울대학교의 조준희 선생님께 감사드린다.

** 서울대학교 고고미술사학과 부교수, jpark7@snu.ac.kr

I. 서론

마드리드의 아메리카박물관(Museo de América)에 소장된 <축복하는 아기 예수>는 17세기 스페인령 필리핀에서 제작된 상아 조각상으로, 유럽에서 제작된 아기 예수상과는 다른 독특한 모습을 하고 있다(도 1). 오른손으로 축복을 내리는 자세를 취하고 왼손으로 세상에 대한 그리스도의 지배를 상징하는 보주(globus cruciger)를 들고 있는 구세주(Salvator Mundi)의 도상은 통상 성인 예수의 모습으로 재현되나 이 작품에서는 어린아이로 묘사되었다. 또한 보통 비탄의 예수 도상에 함께 등장하는 예수 수난의 상징물들(arma Christi)이 어린 예수가 입고 있는 앞치마의 장식으로 사용되었다는 점 역시 비슷한 예를 찾아보기 어렵다.

아메리카박물관 소장 <축복하는 아기 예수>에 대한 기존 연구는 전무하다. 이는 17세기 필리핀에서 제작된 상아 조각이 다수 발견됨에도 불구하고 개별 작품에 대한 종합적인 연구가 거의 없는 상황을 반영한다. 현재까지의 연구는 필리핀의 상아 조각 전반을 개괄적으로 살펴보거나 편년과 제작 지역 규명에 집중하는 도록의 작품 설명 정도에 그친다. 이러한 한계는 작품의 초기 소장 이력이 남아있는 경우가 거의 없고 개별 작품의 제작과 수용에 관련된 문헌 기록 역시 찾아보기 어렵다는 데서 기인한다. 작품에 대한 정보가 거의 없다시피 한 상황에서 동시대 유럽 판화와와의 비교는 필리핀 상아 조각의 이해에 단초를 제공한다. 상아 조각이 대부분 유럽에서 유입된 판화 이미지를 모델로 제작되었기 때문이다. 미국 캘리포니아대학 데이비스 캠퍼스와 페루 가톨릭대학의 협업으로 진행되고 있는 『스페인 식민지 미술의 연원이 된 판화를 밝히는 프로젝트(Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)』는 이러한 노력의 대표적인 예이다. 라틴아메리카와 필

리핀 등 과거 스페인의 식민지에서 제작된 미술품을 유럽에서 제작된 판화와 대응시키는 이 프로젝트의 결과물은 작품에 대한 문헌 기록이 거의 없는 상아 조각의 경우 특히 도상이 어떻게 전파되고 수용되었는지 추정하는 데 유용한 자료로 사용된다.

〈축복하는 아기 예수〉 역시 유럽의 판화를 모델로 제작되었다. 17세기 초 얀 비릭스(Jan Wierix, 1549-c. 1618)가 도안한 판화와 비교했을 때 어린 예수의 자세는 물론 앞치마에 묘사된 수난 도구들의 모습과 배치까지 거의 같은 모습이다(도 2). 이러한 유사성은 두 작품 사이의 직접적인 영향 관계를 드러낸다. 플랑드르의 판화를 모델로 삼았다는 점에서 이 상아 조각은 근세 아시아와 아메리카에서 제작된 그리스도교 미술의 보편적 경향을 따른다. 그러나 이를 단순한 모방이라고 보기는 어렵다. 주제의 선택과 다른 매체로의 변환에는 제작 지역의 미술 전통을 비롯한 역사적 배경이 작용하기 때문이다. 이 글은 〈축복하는 아기 예수〉의 제작 배경을 〈세부의 아기 예수〉로 대표되는 필리핀의 그리스도교 미술 전통 속에서 파악한다. 이 연구는 또한 실물 또는 기록으로 남아 있는 같은 주제의 다른 작품들을 분석함으로써 〈축복하는 아기 예수〉와 같은 유형의 상아 조각이 무역 항로를 따라 유통되고 수용된 양상을 살펴본다.

II. 구세주 아기 예수와 필리핀

〈축복하는 아기 예수〉에서 예수가 구세주의 모습으로 표현된 것은 단순히 비릭스의 판화를 따른 결과로만 해석하기는 어렵다. 판화의 모습을 그대로 모각했다고 하더라도 애당초 왜 이 이미지를 모델로 선택했는지의 문제가 남기 때문이다. 작품의 제작에 대한 기록이 남아 있지

않아 그 정황을 정확히 알기는 어려우나 여기에는 16세기 이후 아기 예수에 대한 신심이 유럽뿐만 아니라 식민지에서도 크게 유행한 점이 작용했다고 추정할 수 있다. 실제로 스페인령 필리핀에서 구세주 아기 예수상은 매우 친숙한 이미지였다. 필리핀에 전래된 최초의 그리스도교 이미지이자 현재까지 필리핀 가톨릭교회의 대표적인 성상인 <세부의 아기 예수(Santo Niño de Cebú)>는 1500년경 플랑드르 메헬렌(Mechelen)에서 제작된 채색목조상으로 구세주 그리스도의 모습을 띠고 있다(도 3). 이 상은 1521년 마젤란(Ferdinand Magellan, 1480-1521)이 세부에 도착했을 때 가져왔다고 여겨진다. <세부의 아기 예수>라고 여겨지는 성상에 대한 최초의 기록은 마젤란 원정대의 일원이었던 안토니오 피가페타(Antonio Pigafetta, c. 1490-c. 1531)가 1519년부터 1522년까지 원정의 기록을 정리하여 작성한 일지에 등장한다. 암브로시아나 코덱스(Ambrosiana codex)라고 불리는 이탈리아어 사본은 원정대가 후마본의 아내에게 “성모상, 매우 아름다운 목조 아기 예수상, 십자가”를 보여주었더니 그가 “참회의 감정에 휩싸여 눈물을 흘리며 세례를 베풀어주기를 간청했다”라고 전한다. 800여 명의 원주민과 함께 세례를 받은 뒤 후마본의 아내가 “우상 대신 모셔둘 수 있도록 그 작은 아기 예수상을 달라고 청했다”라는 서술은 마젤란 원정대가 가져간 아기 예수상이 원주민들에게 일찍부터 받아들여졌음을 시사한다(Lee 2017, 82).¹⁾

<세부의 아기 예수>가 폭넓은 공경의 대상인 된 것은 1565년 레가스피(Miguel López de Legazpi, 1502-1572)가 세부를 정복했을 때 그의 병사가 아기 예수상을 원주민의 집에서 발견한 뒤부터였다. 이 성상

1) 바이네케-에일 코덱스(Beinecke-Yale codex)라고 불리는 프랑스어 번역본도 전체적인 내용은 거의 같으나 원정대가 보여준 것이 “(아주 잘 만들어진) 아기 예수를 안고 있는 목조 성모상과 십자가”였고 후마본의 아내가 이 성모자상을 달라고 했다고 서술하여 차이를 보이거나 이는 번역 과정에서 발생한 오류일 가능성이 크다.

은 곧 마젤란이 그 지역의 주장이었던 라자 후마본의 아내에게 세례 선물로 주었다는 아기 예수상과 동일시되었으며 스페인의 필리핀 정복과 복음화의 표상으로 여겨졌다. 스페인인들이 없던 40여 년 동안 그리스도교 성상이 원주민들 손에 파괴되지 않고 남아있었다는 사실은 그 자체로 기적으로 받아들여졌다. 이는 또한 필리핀 복음화에 대한 신의 계시로 여겨지기도 했다. 레가스피의 원정대에 함께한 아우구스티노 수도회의 안드레스 데 우르다네타(Andrés de Urdaneta, 1508-1568)는 이 상이 발견된 자리에 아우구스티노회의 수도원과 성당을 짓고 <세부의 아기 예수>를 안치했다.

마젤란 원정대가 필리핀에 가져가 원주민들에게 보여준 성상들은 가톨릭교회에서 가장 중요한 경배와 공경의 대상을 재현한 것들이다. 여기서 그리스도를 표현한 여러 주제 가운데 ‘아기 예수’가 선택된 이유에 주목할 필요가 있다. 이는 물론 아기 형상이 지니는 보편적 호소력을 염두에 둔 결과였을 것이다. 가톨릭교회에서는 이러한 점을 포교와 신심 고취에 적극적으로 활용했다. 아기 예수상의 일차적인 역할은 신이 인간의 모습으로 육화했다는 교리를 생생하게 시각화하는 것이었다. 아기 예수를 단독으로 표현한 조각상은 유럽에서 14세기부터 제작되기 시작하여 갓 태어난 아기로서뿐 아니라 성인 예수의 행적과 신적인 권위를 연상시키는 여러 모습으로 재현되었다. 왼손에 세상에 대한 그리스도의 지배권을 상징하는 보주를 들고 오른손으로 인간에게 축복을 내리는 자세를 취한 구세주 도상은 일반적으로 성인 예수를 묘사한 이미지에서 나타난다. 이 도상을 아기 예수에 적용한 예는 16세기 플랑드르의 메헬렌에서 제작된 목조상에서 대표적으로 발견된다. 15세기 중반부터 예수와 성모를 비롯하여 각종 성인 단독상을 제작하던 메헬렌의 공방들은 16세기 들어 유럽 각지에서 아기 예수상을 주문하면서 구세주 아기 예수상들을 다량으로 만들어 명성을 누렸다.

아기 예수 단독상은 특히 수녀원에서 신심을 고취하는 이미지로 사용되었다. 아기 예수의 상이 관상(contemplation)에 적극적으로 사용된 예는 중세 말부터 발견된다. 14세기 독일 피딩겐의 수녀였던 마르가레타 엠펜(Margaretha Ebner)는 신에 대한 열망에 따라 목조 아기 예수상을 자신의 맨 가슴에 안았더니 “주님의 현존 안에서 크나큰 은총을 느꼈다”라고 진술한 바 있다. 그는 “아기 예수에게 젖을 먹임으로써 예수의 순수한 인성으로 정화되고 예수의 사랑으로 타오르기를 갈망한다. 예수의 현존과 달콤한 은총에 휩싸여 나는 주님의 실재를 진정으로 느끼게 될 것이다”라고 하여 목조 아기 예수상이 자신의 관상에 핵심적인 역할을 했음을 증언했다(Ippel 2014, 338). 14세기 중반 도미니코 수녀회에서는 아기 예수상을 위한 집을 만들어주고 씻길 수 있는 욕조를 마련하여 수녀들이 예수를 직접 돌보며 신심을 기를 수 있도록 했다. 16세기 독일 로슈톡(Rostock)의 시토회 수녀원에서도 메헬렌에서 들여온 아기 예수상을 성유물을 보관하는 곳의 벽감에 두고 쉽게 꺼내어 옷을 입히고 마치 살아 있는 아기를 대하듯 할 수 있게 했다(Hamburger 1998, 23).

네덜란드 아우구스티노회의 수사 요한네스 마우부르누스(Johannes Mauburnus, 1460-1501)는 관상에 입문하는 수련수사와 수녀들이 신과 만나기 위해서는 우선 자신의 영혼과 신을 매개하는 상상 속의 이미지, 또는 실제의 상이 필요하다고 주장했다. 가령 그는 신자들이 예수 탄생의 신비를 체험하기 위해서 성탄절부터 주님 봉헌 축일(Candlemas)까지 매일 아기 예수를 경배하는 순례를 떠나기를 권고했다(Berliner 1946, 252-253). 성상을 보기만 하는 것에서 나아가 마치 인간을 돌보듯 씻기고 옷을 입히는 과정을 통해 성상이 지시하는 신과 더욱 친밀하게 교류할 수 있다는 생각은 특히 신의 강생, 즉 예수의 육화를 직접적으로 표현한 아기 예수상을 통해 효과적으로 구현될 수 있었다.

아기 예수 단독상은 15세기 예수 탄생에 대한 공경이 증가함에 따라 함께 수도원 밖에서도 유행하게 된 것으로 보인다. 이탈리아에서는 15세기부터 구세주의 모습을 한 아기 예수 입상이 제작되어 제대(altar) 위에 세워지기도 했다. 1460년경 데시데리오 다 세티냐노(Desiderio da Settignano, 1428-1464)가 피렌체의 산로렌초 성당을 위해 만든 아기 예수상은 왼손에 가시관을 들고 오른손으로는 축복을 내리는 자세를 하고 있다(도 4). 바사리에 따르면 이 상은 원래 이 성당의 성체 경당의 감실(tabernacle) 위에 있었는데 성탄 축제 때에는 제대로 옮겨졌다(Vasari 1996, 474). 1515년 피렌체를 방문한 교황 레오 10세(Leo X, r. 1513-1521)가 제대 위에 놓인 이 상을 손수 안아 보고 기쁨에 차 눈물을 흘렸다는 기록은 조각상을 감각적으로 경험함으로써 예수 탄생의 신비를 느끼고자 했던 중세 말의 경향이 16세기에도 지속되었음을 보여준다(Butterfield 1999, 349). 데시데리오의 아기 예수상은 여러 차례 모각되어 중부 이탈리아의 성당들에 안치되었을 뿐만 아니라 목제상으로도 모각되어 피렌체의 종교적 행렬에 사용될 정도로 큰 공경의 대상이 되었다(Butterfield 1999, 341).

아기 예수상과의 직접적인 접촉을 통해 신앙의 신비를 체험한다는 유럽 그리스도교의 관념은 필리핀 원주민의 전통 신앙과도 통하는 것이었다. 필리핀의 토착 종교는 바탈라(Bathala)라고 하는 창조주를 중심으로 수많은 아니토(anito)-조상의 영혼을 비롯한 정령들을 섬기는 애니미즘의 성격을 띠었다. 바탈라는 인간 세계에 개입하지 않는 존재로 여겨져 상으로 만들어지지 않았던 반면 아니토는 리하(lic-ha) 또는 라라완(larawan)이라고 불리는 인물상으로 재현되어 일상과 의례 속에서 공경의 대상이 되었다. 금속, 돌, 상아, 나무로 된 이 상들은 종교 의례의 중심이 되었다(Jose 1991, 13). 필리핀의 종교 의례는 병자의 치유를 기원한다든지 결혼을 축복하기 위해 바바일란(babaylan) 또는 카탈

로난(catalonan)이라고 불리는 나이 든 여성들이 아니토와 소통하는 것으로 이루어져 있었다. 의례에 참여한 사람들은 이 우상에게 음식을 바치거나 향수를 뿌리고 그 앞에서 춤추고 노래하며 경배했다(Santner 2018).

필리핀 원주민들은 <세부의 아기 예수> 역시 릭하 또는 라라완으로 보았다. 이 점은 17세기 초 유럽인들의 보고서를 통해서도 확인된다. 예수회 사제 페드로 치리노(Pedro Chirino, 1557-1635)는 1604년에 저술한 『필리핀 군도에 대한 보고서(Relación de las Islas Filipinas)』에서 원주민들이 마젤란 원정대가 남겨둔 아기 예수상을 “카스티야인들의 디바타(Divata)라고 불렀다. 그들에게 디바타란 곧 신이라는 뜻인데, 마닐라에서는 바탈라(Bathala) 또는 아니토(anito)라고 한다”라고 서술했다. 치리노는 또한 원주민들이 이 성상에 “자신들의 방식대로 제물을 바치고 (자신들의 우상에 하듯이) 기름에 담그기도 하며 공경했다”라고 전한다(Chirino 1890, 10; Lee 2017, 92, 101). 치리노와 동시대 인물인 안토니오 데 모르가(Antonio de Morga, 1559-1636)는 마젤란의 아기 예수상이 원주민들의 공경과 청원에 따라 기적을 베풀어 그들에게 필요한 것들을 주었는데 특히 출산에 도움을 주었다고 언급했다(Lee 2017, 92). 성상으로서 <세부의 아기 예수>의 권위가 확고해짐에 따라 이 상을 전용하려는 세부인들의 노력 또한 거세졌다. 세부의 수도원장이었던 후안 데 메디나(Juan de Medina, ?-1635)의 1630년 기록에 따르면 원주민들은 이 상이 원래 자신들의 디바타였는데 스페인인들에게 빼앗겼다고 인식했다. 메디나에게 세부인들은 이 상이 어디에서 어떻게 왔는지는 모르지만 아득한 먼 옛날부터 조상 대대로 자신들과 함께 있었다고 진술했다. 이 상은 원주민들이 가뭄에 시달릴 때 물을 주었으며 그들은 이 상에 합당한 공경을 표해 왔다는 것이다(Lee 2017, 93).

이상에서 살펴보았듯 세부 원주민들에게 <세부의 아기 예수>가 수용된 방식은 일방적이지 않았다. 스페인인들이 1565년 발견된 아기 예수상을 1521년 마젤란이 원주민에게 선물한 아기 예수상과 동일시함으로써 자신들의 정복 논리를 강화했다면, 세부인들은 아기 예수상을 자신들의 토착 종교 전통의 맥락에 배치함으로써 스페인인들의 식민주의 담론에 저항했다(Lee 2017, 91-97). <세부의 아기 예수>는 정복자들과 원주민들 모두가 각자의 전통과 이해에 따라 전유하고자 한 대상이었다. 이 과정에서 구세주 아기 예수라는 도상이 권위 있는 상의 형식으로서 필리핀인들의 뇌리에 각인되었으리라는 점은 짐작하기 어렵지 않다.

Ⅲ. 엠블럼으로서의 수난 도구와 아기 예수

<축복하는 아기 예수>에 나타나는 구세주 아기 예수의 도상이 <세부의 아기 예수> 이미지와의 관계 속에서 설명될 수 있다면 수난 상징물들과의 결합은 어디에서 기인한 것인가? 앞서 서론에서 언급한 바와 같이 가장 단순한 설명은 조각가가 안 비릭스의 판화 <수난 도구가 그려진 앞치마를 입고 있는 아기 예수>를 그대로 베꼈다는 것이다. 그러나 이러한 관점은 필리핀 미술을 단순히 유럽 미술이 이식된 결과로만 보는 것으로, 작품이 제작된 사회적, 종교적 맥락을 고려하고 있지 않다. <축복하는 아기 예수>를 보다 종합적으로 이해하기 위해 중요한 문제는 이 작품의 제작자가 어떤 배경에서 비릭스의 판화를 모델로 삼았는지, 그리고 이는 동시대 유럽 미술의 전반적인 경향과 어떻게 구별되는지를 살펴보는 일일 것이다.

16세기 말 가톨릭 개혁기 유럽에서는 아기 예수에 대한 신심이 높아

졌을 뿐만 아니라 예수의 수난이 다시금 강조되면서 이에 대한 중세의 신학이 재조명되었다. 예수가 어린 시절부터 장차 자신이 당할 수난과 인간 구원을 위해 희생될 것을 알고 있었다는 관념은 중세에 등장했다. 가령 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas, 1225-1274)는 예수가 태어나면서부터 십자가 희생을 예견하고 있었다고 주장했다(Mâle 1951, 329). 토마스 아 켐피스(Thomas à Kempis, 1380-1471) 또한 『그리스도를 본받아』에서 예수가 “태어난 때부터 십자가에서 죽을 때까지 항상 슬픔과 고통을 겪었다”라고 하여 예수의 전 생애가 수난과 죽음을 예견하는 것이었음을 강조했다(Thomas à Kempis 1898, 160).

<축복하는 아기 예수>의 작자가 참고한 얀 비릭스의 판화는 이러한 신학적 배경에서 나왔다고 할 수 있다. 그러나 비릭스의 판화를 제외하면 이와 같은 시각 이미지는 16, 17세기 유럽에서 거의 제작되지 않은 것으로 보인다. 현전하는 유사한 예로 꼽을 수 있는 것은 얀 비릭스가 1620년 이전에 출판한 동판화 <구세주 아기 예수> 정도이다. 얼굴의 각도, 생김새와 옷차림, 그리고 수난 도구의 배치는 두 판화에서 서로 다르나 보주를 들고 축복의 자세를 취한 구세주 아기 예수의 이미지는 점은 동일하다. 이 이미지들은 비릭스와 그의 공방에서 제작된 작품 중에서도 거의 알려지지 않은 것으로, 남아있는 인쇄본도 매우 적다.²⁾ 얀의 동생 히에로니무스 비릭스(Hieronymus Wierix, 1553-1619)가 제작한 <구세주 아기 예수>(1619년 이전)는 앉아 있는 구세주 아기 예수를 중심으로 수난 도구들이 배경과 전경에 놓여 있는 모습이다. 이 판화는 비교적 여러 점 남아 있으나 역시 유럽에서 다른 판화나 다른 매체로 모사된 예는 없는 것으로 보인다(Van der Stock and Leesburg 2003, 33). 이러한 예로 미루어볼 때 구세주 아기 예수와 수난 도구를 결합한 이미지는 유럽에서 크게 유행하지 않은 것으로 여겨진다.

2) 얀 비릭스의 <구세주 아기 예수>는 미술관 중 루브르 미술관에만 한 점 남아있다 (Van der Stock and Marjolein 2003, 32).

16, 17세기 유럽에서 유행한 것은 구세주로 표현되지 않은 아기 예수와 수난 도구가 함께 등장하는 이미지였다. 가령 비릭스 형제들도 구세주 아기 예수와 수난 도구를 함께 넣은 판화보다는 <십자가를 진 아기 예수>, <수난 도구를 넣은 바구니를 들고 있는 아기 예수>, <수난 도구를 들고 성심(聖心)에 걸어 들어가는 아기 예수> 등의 동판화를 훨씬 더 많이 제작했다(Van der Stock and Leesburg 2003, 34-40, 55). 작자가 알려지지 않은 <수난 도구의 예수>(1550~1650년경)에서도 예수는 무릎을 꿇고 십자가를 안고 있는 모습으로 나타나며, 그 주변에는 수난의 상징물들이 화면의 빈 곳을 채우고 있다.

위 이미지들의 공통적 특징은 예수의 실제 어린 시절을 재현하려는 의도가 보이지 않는다는 것이다. 수난 도구들의 나열을 통해 예수의 고통과 죽음을 관람자에게 상기시킨다는 점에서 이러한 판화 이미지들은 엠블럼(emblem)의 역할을 수행한다. 엠블럼으로서의 성격은 판화가 대중적으로 유통되는 독립적인 이미지 또는 책의 삽화로서 관람자, 독자에게 교리를 간단명료하게 전달하는 것을 목표로 삼고 있었다는 데서 기인한다고 볼 수 있다.

수난의 도구가 이미지의 내러티브 속에서 인물들이 사용하는 도구가 아니라 시각적 상징물로 등장하는 예는 중세 말 이래 유럽의 회화에서도 찾아볼 수 있다. 1330~1350년경 라인강 하류 또는 베스트팔렌 지역에서 제작된 것으로 보이는 기도서에는 예수 수난을 묘사한 열 개의 장면 뒤에 수난 도구만을 나열하듯 그린 세 면이 나온다. 수난의 상징물들은 앞서 인물들로 표현된 내러티브를 추상적으로 요약하는 기능을 한다(Hamburger 1998, 209). 이러한 점에서 시각적 내러티브와 분리되어 독립적으로 묘사된 수난 도구는 보는 이의 기억을 돕는 그림 문자와도 같은 기능을 하는 엠블럼이라고 할 수 있다. 또한 플랑드르에서 그려진 <수난 도구와 함께 있는 구원자 그리스도와 성모>(1520년대)

에서 볼 수 있듯, 수난 도구들을 한데 모아 놓은 이미지는 예수의 인류 구원을 상징하는 일종의 문장(heraldry)으로 시각화되기도 했다(Finaldi 2000, 135). 이러한 이미지는 또한 중세 말 수난 도구에 대한 신심이 유행한 것과도 밀접하게 연관되어 있다. 14세기에 등장한 수난 도구에 대한 송가(hymn)는 이 점을 잘 보여준다. 가령 “복되어라 영광스런 창이며, 구세주의 가슴을 찌름으로써 너는 우리에게 천국의 문을 열었도다(Hail triumphal iron, by piercing the breast of the Savior, you opened the gates of heaven to us)...”와 같은 내용은 각각의 수난 도구에 대한 심상을 신자에게 구체적으로 상기시킨다(Mâle 1986, 100). 나아가 수난 도구의 이미지는 관람자가 자신의 고통을 예수의 고난과 동일시하는 데 사용될 수도 있었다. 중세 말 유럽에서 고행을 하던 신심 단체들이 수행할 때 제대 앞에 예수 수난의 도구들을 두었다는 사실은 그 극단적인 예라고 할 수 있다(이은기 2003, 120).

조각에서는 이와는 사뭇 다른 접근이 나타난다. 아기 예수가 수난의 상징과 함께 표현된 경우는 가시관, 십자가, 못 중 하나만을 들고 있는 모습이다. 관람자로 하여금 수난 도구 하나하나를 묵상하게 하기보다 어린아이의 아름다움과 죽음을 예고하는 물건을 감각적으로 대비시켜 비애감을 불러일으키는 것이 이러한 조각의 목적이었다. 이른 시기의 예로는 앞서 언급한 데시데리오 다 세티냐노의 작품이 있다. 몸에 비해 머리가 크고 배와 다리가 통통하게 묘사된 아기 예수는 왼손에 가시관을 들고 있으나 이보다 강조된 것은 아기의 귀여운 모습이었다. 이러한 경향은 17세기에도 이어졌다. 프랑수아 뒤케누아(François Duquesnoy, 1597-1643)는 가시관을 들고 있는 아기 예수, 십자가를 바라보는 아기 예수를 조각했다(도 6). 1620년대에 대리석으로 만들었을 것으로 추정되는 원본은 소실되었으나 이를 모사한 동판화를 통해 볼 때 뒤케누아는 포동포동하게 살이 오른 이상적인 모습의 어린아이를 묘사하는 데

노력을 기울였음을 확인할 수 있다. 이 작품들에 대해 17세기 이탈리아의 미술이론가 조반니 피에트로 벨로리는 뒤케누아가 티치아노가 그린 아기뿐만 아니라 실제 아름다운 아기들을 직접 찾아 그린 덕분에 “대리석의 딱딱한 느낌을 부드럽게 하여 돌이 아니라 우유처럼 보이게 만들었다”라고 언급할 정도였다(Hansen 2008, 125). 1665년 잔로렌초 베르니니(Gianlorenzo Bernini, 1598-1680)의 아들 파올로(1648-1672)는 아버지의 도움을 받아 제작한 대리석 조각에서 못으로 자신의 손을 찔러 보며 생각에 잠긴 아기 예수를 표현하기도 했다(도 7). 여기서 못은 물론 예수의 십자가형에 사용된 것으로 수난의 상징물 가운데 하나였다. 그러나 여기서도 역시 강조된 것은 비스듬히 엮드린 아기의 사실적인 아름다움이었다. 이러한 경향은 회화에서도 마찬가지로 나타났다. 바르톨로메 에스테반 무리요(Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682)가 1670년대에 그린 <십자가에 누워 쉬는 아기 예수>는 귀도 레니, 프란체스코 알바니 등의 작품을 통해 회화 분야에서도 유행한 이 주제가 스페인에서도 인기를 얻었음을 보여준다. 이 작품들에서 미술가가 의도한 효과는 귀여운 어린아이와 수난 도구의 극적인 대조를 통해 예수의 죽음이 불러일으키는 비애감을 관람자에게 강하게 환기하는 것이었다.

필리핀에서 제작된 <축복하는 아기 예수>는 주제와 제작 시기가 위의 작품들과 비슷함에도 관람자에게 불러일으키는 효과는 매우 다르다. <축복하는 아기 예수>에서는 사실적인 묘사를 통해 관람자의 감각에 호소하지 않는다. 오히려 이 상아 조각은 감각적인 접근을 배제하고 있는 것처럼 보인다. 무표정에 가까운 얼굴과 정면상, 구세주의 도상은 예수의 신적인 권위를 강조한다. 어린아이의 인체 비례와 앓된 얼굴을 통해 드러내고자 한 것은 아기 예수의 사실적인 모습을 통해 환기되는 감각이 아니라 아기 예수가 상징하는 강생의 신비, 그리고 예수가 신성

과 함께 지니고 있던 인성이었다. 상징성은 수난 상징물들의 나열을 통해 한층 강조된다. 몸의 전면을 가득 채우고 있는 수난 도구들은 인간 구원의 결정적 계기였던 예수의 수난과 희생을 상기시킴으로써 예수 탄생의 목적이 무엇이었는지를 분명하게 제시한다. 이러한 점에서 볼 때 <축복하는 아기 예수>는 그리스도교의 교리를 간명하고 압축적으로 전달하는 삼차원적인 엠블럼이라고 할 수 있다.

유럽에서는 제작되지 않은, 엠블럼의 성격이 강한 이러한 조각이 필리핀에서 제작된 이유를 직접적으로 알려주는 사료는 없다. 다만 이 지역에서 수난 도구의 시각적 표현이 유럽에서보다 더욱 강조되어 빈번히 나타난다는 점은 확인할 수 있다. 가령 구세주 아기 예수가 수난 도구와 함께 등장하는 예는 비슷한 시기에 필리핀에서 제작된 상아 부조 <항해자 그리스도>에서도 찾을 수 있다(박정호 2022, 13-15)(도 8). 역시 유럽 판화를 모각한 것으로 추정되는 <항해자 그리스도>에는 십자가를 올린 보주를 든 어린 예수가 가톨릭교회를 상징하는 배를 타고 서 있다. 배의 돛대는 십자가이고 그 주변에는 사다리와 창, 식초를 적신 해면이 달린 막대가 있다. 배의 이물과 고물, 우현도 추상적으로 표현된 수난 도구로 장식되어 있다. 한껏 부푼 돛의 안쪽에는 그리스도의 오상(五傷)이 새겨져 있다. <항해자 그리스도>에 표현된 모습은 회화와 판화 각각 한 점을 제외하고는 동시대 유럽에서 제작된 이미지에서 찾아보기 어렵다. 오히려 이와 유사한 예는 필리핀, 고아, 페루 등 스페인, 포르투갈의 식민지, 그리고 중국과 같은 교역 지역에서 제작되고 유행한 것으로 보인다(박정호 2022). 1601~1640년에 건립된 마카오의 성모승천성당(Nossa Senhora da Assunção)의 파사드 중앙 상부에도 어린 예수를 묘사한 청동상 양옆으로 양식화된 예수 수난의 도구가 부조로 새겨져 있어 아기 예수와 수난 도구의 조합이 마닐라와 마카오를 아우르는 지역에서 유행했을 가능성을 짐작하게 한다(도 9). 수난 도구

가 엠블럼의 형태로 등장하는 예는 18세기에 제작된 마린두케(Marinduque) 산타크루스성당의 레타블로(retablo)에서도 발견된다(도 10). 레타블로의 층을 나누는 프리즈에는 사각형으로 구획된 공간이 있고 각각의 공간 안에 초롱, 닭, 기둥, 성작, 주사위, 예수의 옷, 채찍, 사다리, 집게가 각각 묘사되어 있다. 이렇게 각각의 수난 도구가 레타블로의 전체적인 구성에서 중요한 비중을 차지하는 것은 동시대 유럽에서 찾아보기 어려운 특징으로, 오히려 중세의 판화와 필사본을 연상시킨다. 하베야나(René Javellana)는 이러한 모티프가 예수 수난과 관련된 교리를 상기시키는 역할을 했을 것으로 추정했다(Javellana 1991, 132-133). 비록 시각적인 근거를 특정할 수는 없으나 이는 현지인들을 그리스도교로 개종시키고 교육하기 위해 선교사들이 사용한 교리서의 삽화 또는 단독 판화에서 기원했을 가능성이 크다. 그 기원이 무엇이든 수난 도구를 엠블럼과 같이 표현하여 강조한 특징은 16, 17세기 필리핀의 시각 문화에서 비롯되었다고 간접적으로나마 추정할 수 있다.

IV. 필리핀에서 세계로

〈축복하는 아기 예수〉를 플랑드르 판화의 단순한 변안으로 볼 수 없는 이유는 상아라는 재료에서도 찾을 수 있다. 원산지와 가공되는 곳, 소비되는 곳이 다른 재료였던 상아는 그 자체로 근세 시대 국제 무역의 양상을 보여준다. 이런 점에서 상아 조각은 16, 17세기 필리핀 미술의 국제적인 성격을 단적으로 보여준다고 할 수 있다. 상아는 여러 경로를 통해 필리핀에 수입되었다. 모잠비크, 탄자니아 등 동아프리카에서 수출된 상아는 포르투갈의 항로를 따라 고아를 거쳐 시암, 말라카, 마카오에 수입되었으며 다시 마닐라에 수출되었다. 아프리카산 상아가 선

호되었던 것은 인도산에 비해 크기가 크고 더 단단한데다 연마하기가 쉬웠기 때문이다(Jose and Villegas 2004, 18-19).

상아는 필리핀이 1565년 스페인의 식민지가 된 이래 그리스도교 성상 제작에 활발히 사용되었다. 원주민들의 개종이 늘어남에 따라 현지의 종교기관들과 개인들이 필요로 하는 종교 이미지들이 증가했고, 교회는 현지에서의 성상 제작을 장려하여 이러한 수요에 대응했다. 필리핀에서 제작된 상아 조각은 십자가상(crucifix), 성모자상, 무염시태의 성모상, 구세주 아기 예수상, 그리고 성 아우구스티노, 성 프란치스코, 성 도미니코, 리마의 성녀 로사, 성 이냐시오 등 필리핀에 진출한 수도회에서 공경하는 성인들의 상이 주를 이루었다.

필리핀 상아 조각상의 국제적인 성격은 제작자들의 배경에서도 드러난다. 이들은 주로 상글레이(sangle)라고 불리던 중국인들과 이들에게서 훈련받은 필리핀인들이었다. 16세기 후반 이후 중국인들은 마닐라에 대거 정착했다. 마닐라에 중국인 구역이 형성되던 1580년대에 이미 중국인의 인구는 5,000명에 이르렀다(Martínez Esquivel 2018, 40). 1620년의 기록에 따르면 마닐라에 거주하는 중국인들은 16,000명에 달해 도시 전체 인구의 삼 분의 일 이상을 구성했다. 당시 필리핀인이 2만여 명, 일본인이 3천 명, 스페인인이 2,400명이었던 것을 고려하면 다른 외국인 인구와 비교할 수 없을 정도로 중국인의 비중이 컸음을 알 수 있다(Trusted 2007, 201). 중국인들이 마닐라에 정착한 것은 스페인의 점령 이후 필리핀이 대규모 국제 무역의 거점으로 성장했기 때문이다. 마닐라의 파리안(Parián) 구역에 모여 산 이들은 주로 상업에 종사하거나 장인으로 활동했다. 중국 출신의 장인들은 상아를 조각하는데 뛰어났던 것으로 보인다. 도미니코수도회 소속으로 마닐라의 주교였던 도밍고 데 살라사르는 1590년 다음과 같은 기록을 남겼다.

“상글레이들은 놀라운 물건들을 만들어 낸다. 그들은 솜씨가 좋고

영리해서 스페인 장인이 만든 물건을 보자마자 정확하게 베낄 줄 안다. 내가 본 어떤 아기 예수 상아 조각상들은 완벽하다고 할 수 있을 정도이다. 이것들을 직접 본 사람들은 모두 내 생각에 동의한다. 지금까지 우리 성당들에는 성상이 매우 부족했는데 이제 상글레이들이 만든 상으로 단장되기 시작했다. 이들이 스페인에서 건너온 이미지들을 모사하는 능력을 고려하면 조만간 플랑드르에서 만든 이미지들은 생각조차 나지 않을 것 같다(Clunas 1996, 15).”

살라사르 주교의 언급은 필리핀에서 상글레이들이 만든 상아 조각이 유럽인들에게 감탄을 불러일으킬 정도였다는 것을 생생히 보여준다.

상아 조각상들은 수출용으로도 다수 제작되었다. 필리핀은 아시아, 아메리카, 유럽을 잇는 스페인 무역 항로의 거점 중 하나로 교역이 활발한 곳이었다. 예수회 사제 프란시스코 콜린(Francisco Colín, 1592-1660)에 따르면 마닐라는 중국, 일본, 마카오, 술라웨시, 사이공, 시암과 직접 교역로가 있었으며 포르투갈 상인들을 통해 고아, 코친, 벵골, 나가파티남, 카나노르, 호르무즈와도 무역을 하여 당시에 “새로운 베네치아”로 여겨질 정도였다(Miyata Rodríguez 2009, 37). 특히 인도와 실론의 향신료와 보석, 면직물은 말라카를 거쳐 마닐라로 유입되었으며 일본과 중국에서 생산된 도자기, 비단, 차, 사치품은 마카오를 경유하여 마닐라에 집하했다. 이러한 물품은 일 년에 한두 차례 태평양을 건너 마닐라와 멕시코의 아카풀코를 오가는 상선에 실려 라틴아메리카로 수출되었고 그중 일부는 다시 쿠바를 거쳐 대서양 너머의 스페인 세비야로 유통되었다. 이러한 지리적 이점에 힘입어 필리핀의 상아 조각은 진귀한 물건으로 아메리카와 유럽에 수출되었다. 이 중 다수는 스페인, 포르투갈로 수출되어 수도원이나 귀족들의 컬렉션에 유입되었다.

특히 17세기 스페인에서 신대륙과의 무역을 독점한 도시로 식민지산 물건의 집산지였던 세비야를 거쳐 간 상아 조각의 기록은 주목을 요한

다. 3대 알칼라(Alcalá) 공작이었던 페르난도 아판 데 리베라(Fernando Afán de Ribera, 1583-1637)는 세비야에 있던 자신의 저택에 진기한 물건들의 방(Kunstkammer)을 꾸몄는데 그 안에는 신대륙과 아시아에서 수입된 물건들도 포함되었다. 그중 주목되는 것이 “상아로 된 성모자상(une Ymagen de nra. Sa. de marfil con el niño embraçoss)”이다(Brown and Kagan 1987, 255). 비록 제작지가 명시되지는 않았으나 유럽 바깥에서 온 물건 목록에 포함되어 있다는 점으로 보아 상아 조각의 중심지 중에서도 스페인의 식민지였던 필리핀에서 제작된 상일 가능성이 크다.

17세기 중반 안토니오 파이뇨(Antonio Paiño, 1602-1669)라는 성직자는 자신의 고향 메디나 데 리오세코(Medina de Rioseco)의 산타 마리아 데 메디아비아(Sta. María de Mediavilla) 성당에 필리핀 상아 조각 컬렉션을 기증했다. 파이뇨가 아메리카나 필리핀에 방문한 경험이 없었음에도 필리핀에서 제작된 상아 조각을 수집할 수 있었던 것은 그가 세비야의 대주교였기 때문으로 보인다(Trusted 2009, 154; Estella Marcos 1984, I:65-67). 산타 마리아 데 메디아비아 성당에 소장되어 있는 <안티오크의 성 이냐시오>(c. 1650)는 파이뇨 기증품 중 하나로, 중국 조각 전통의 영향이 두드러지는 필리핀 상아 조각의 예를 보여준다.

<축복하는 아기 예수>의 경우 제작이나 소장 이력(provenance)과 관련된 기록이 현재까지 발견되지 않아 처음부터 수출을 염두에 두고 만든 상인지는 확인할 수 없다. 그러나 이와 유사한 상이 다수 제작되어 무역 항로를 따라 유통되었을 가능성을 보여주는 예들은 존재한다. 포르투갈 포르투(Porto)의 호세 다 실바 브라가(José da Silva Braga) 컬렉션에는 <축복하는 아기 예수>와 거의 동일한 작품이 소장되어 있다(도 11). 죽음에 대한 승리의 상징인 깃발을 들고 있었을 것으로 추정되는 왼손의 모양을 제외하면 예수의 옷차림, 얼굴의 생김새, 어깨까지 내려오는 곱슬머리의 모양이 매우 흡사하다. 또한 앞치마에 나타난 수난

도구의 종류와 배열은 <축복하는 아기 예수>의 모습과 정확하게 일치한다.³⁾

한편 <축복하는 아기 예수>와 주제가 같고 도상이 유사한 상아 조각상들은 필리핀 이외의 아시아 식민지에서도 발견된다. 포르투갈령 실론에서 만들어진 수난의 아기 예수상들이 그것이다. 빅토리아 앤드 알버트 미술관과 멕시코시티의 로드리고 리베로-레이크(Rodrigo Rivero-Lake) 컬렉션에 각각 소장되어 있는 이 조각상들은 얼굴과 신체의 표현, 앞치마에 새겨진 수난 도구의 구성과 배열에서 차이를 보이나 전체적으로 위에서 언급한 필리핀의 상아 조각상들과 비슷하다(도 12, 13). 현재로서는 사료의 부족으로 이 작품들이 비릭스의 판화를 직접 참고한 것인지 또는 다른 작품을 모델로 삼았는지는 알 수 없다. 실론의 조각상들이 비릭스가 도안한 수난의 예수 판화와 차이를 보인다는 점을 고려한다면 필리핀에서 제작된 <축복하는 아기 예수>와 같은 유형의 상아 조각상이 말라카 또는 마카오를 거쳐 포르투갈령 실론으로 유입되어 이 작품들의 모델이 되었을 가능성도 배제할 수 없다. 실제로 고야, 실론, 마닐라에서 제작된 상아 조각 사이에는 내용과 형식상의 영향 관계가 종종 발견되어 상아 조각이 이 지역들에서 서로 유통되었음을 알 수 있다(Jose and Villegas 2004, 48, 62-63).

아기 예수를 수난의 도구와 함께 표현한 상아 조각상이 17세기 누에바에스파냐(Nueva España, 현재의 멕시코)에서 수집되었다는 기록은 <축복하는 아기 예수>와 같은 유형의 상이 실제로 수출되기도 했음을 보여준다. 누에바에스파냐 부왕(副王)의 딸이었던 마리아 루이사 데 톨레도의 재산 목록에는 그가 소유했던 상아 조각품이 나열되어 있다.

3) 타보라(Bernardo Ferrão de Tavares e Távara)는 포르투의 작품이 포르투갈령 실론에서 제작되었다고 보았다(Távora 1983, 99). 그러나 아메리카박물관 소장 <축복하는 아기 예수>와의 유사성, 그리고 중국의 조각 전통에서 영향을 받은 인물의 얼굴 특징을 고려하면 필리핀에서 제작되었다고 보는 편이 타당하다.

이 중에는 영광의 아기 예수 한 점과 수난의 아기 예수 두 점이 포함되어 있다(Gutiérrez and Bruquetas 2018, 133-134).⁴⁾ 구티에레스는 재산 목록의 내용을 문자 그대로 해석하여 나폴리산이라고 보았으나 이는 나폴리가 예수 탄생의 장면과 아기 예수를 표현한 조각품으로 유명했기 때문에 붙은 것이지 정확한 제작 지역을 반영한다고 단정하기는 어렵다. 오히려 주목해야 할 점은 이 작품이 상아 조각품 목록에 포함되어 있다는 사실이다. 수난의 아기 예수를 주제로 한 조각품이 유럽에서 상아로 제작된 예는 현재까지 발견되지 않았다. 따라서 재료와 주제, 소유자의 배경, 그리고 필리핀-누에바에스파냐 간의 활발한 교류를 고려할 때 이 조각품들은 필리핀에서 멕시코로 수출된 것으로 추정된다.

<축복하는 아기 예수>와 같은 상이 아프리카에서 수입된 상아를 재료로, 필리핀에 거주하던 중국계 장인들에 의해 다량으로 제작되어 무역 항로를 따라 아시아와 아메리카, 유럽으로 수출되었다는 사실은 근세 필리핀 미술이 지니고 있던 국제성을 단적으로 보여준다. 다만 <축복하는 아기 예수>는 유럽 미술에 직접적인 영향을 미치지 않는 것으로 보인다. 비슷한 도상이 17세기 이후 유럽에서 회화나 조각으로 제작된 예가 발견되지 않기 때문이다. 그러나 그렇다고 해서 <축복하는 아기 예수>와 같은 이미지가 지니는 중요성과 가치가 감소하는 것은 아니다. 이 작품, 나아가 17세기 필리핀의 상아 조각은 이 시대 필리핀과 세계가 교류하면서 형성된 독특한 시각 문화의 산물이기 때문이다.

4) “Dos niños de Nápoles, uno en Gloria y otro de Pasión, de tres cuartas de alto con peanas doradas y sus cabelleras, tasados ambos en mil seiscientos rs./Un San Juan y Un niño de pasión de Nápoles con peanas doradas, en ochocientos y ochenta rs.” Archivo Histórico Diocesano, Madrid, FUN 2127, fol. 97 (Gutiérrez 외 2018, 133).

V. 결론

〈축복하는 아기 예수〉는 표면적으로 볼 때 안 비릭스의 판화에 나타난 도상을 충실히 모각한 상아 조각상이다. 판화를 모방하여 이미지를 제작하는 경향은 필리핀을 비롯한 아시아와 아메리카의 식민지 미술에서 공통으로 나타나는 특징이다. 그러나 이를 단순한 모방이라고 보는 관점은 전통적인 미술사에서 “주변부”로 여겨져 온 지역의 미술이 전개된 과정을 유럽 주류 미술의 일방적 전파로 지나치게 단순화한다.

〈축복하는 아기 예수〉가 플랑드르의 판화를 모방하였으나 동시대 유럽의 주류 미술과는 다른 특징을 지닌다는 점, 그리고 비슷한 유형의 상아 조각이 다수 제작되어 무역 항로를 따라 국제적으로 유통되었다는 점은 필리핀 미술이 그 지역의 역사적, 사회적, 지리적 조건에 따라 독자적으로 전개되었음을 단적으로 보여준다.

작품 제작과 유통, 수용의 과정을 역사적, 지역적 맥락 안에서 종합적으로 파악하려는 시도는 소위 “주변부” 미술을 “중심부” 미술의 아류로 보는 태도에서 벗어나 각 지역 미술 전통의 특수성을 공정하게 바라보게 한다. 나아가 이러한 관점은 어느 지역 미술의 고유성이라고 여겨져 온 특징이 사실은 여러 지역과 시대를 넘나드는 교류의 산물이었음을 알게 해준다.

투 고 일: 2023년 01월 19일

심사완료일: 2023년 02월 09일

게재확정일: 2023년 02월 09일

부록. [도판]



〈도 1〉 〈축복하는 아기 예수〉, 17세기. 상아, 높이 19.5cm. 마드리드 아메리카박물관.



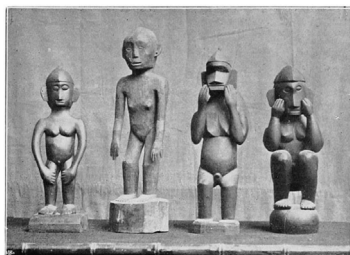
〈도 2〉 얀 비릭스 도안, 니콜라 드 마토니에르 출판, 〈수난 도구가 그려진 앞치마를 입고 있는 아기 예수〉, 17세기 초. 동판화.



〈도 3〉 〈세부의 아기 예수〉, c. 1500. 채색목조각, 높이 33cm. 필리핀 산토 니노 데 세부 대성당.



〈도 4〉 데시데리오 다 세티냐노, 〈가시관을 들고 있는 아기 예수〉, c. 1460. 피렌체 산 로렌초 성당.



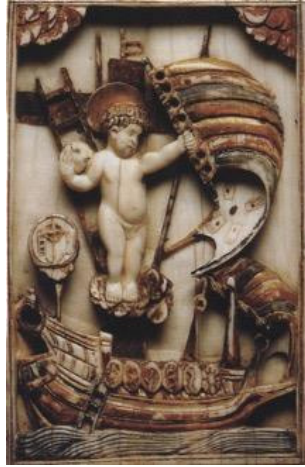
〈도 5〉 필리핀의 디바타, 19세기 이전.



〈도 6〉 니콜라 슈발리에, 〈뒤케누아의 가시관을 든 아기 예수〉, 17세기. 동판화.



〈도 7〉 파올로 베르니니, 〈못을 바라보는 아기 예수〉, 1665. 대리석, 63 x 80 cm. 파리 루브르미술관.



〈도 8〉 〈항해자 그리스도〉, 17세기. 상아에 채색. 멕시코 개인 소장.



〈도 9〉 마카오 성모승천성당 파사드의 세부



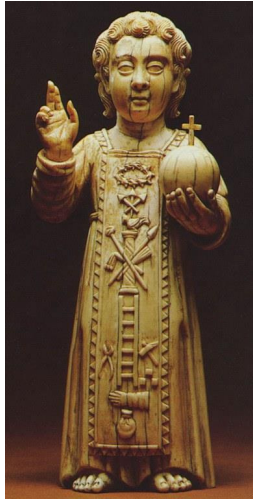
〈도 10〉
마린두케 산타크루스성당의 레타블로



〈도 11〉 〈수난 도구의 아기 예수〉,
17세기. 상아. 포르투 호세 다 실바
브라가 컬렉션.



〈도 12〉 〈수난 도구의 아기 예수〉, c.
1650. 상아, 높이 16.5cm. 런던
빅토리아 앤드 알버트 박물관.



〈도 13〉 〈수난 도구의 아기 예수〉, 17세기. 상아. 멕시코시티 로드리고 리베로-레이크 컬렉션.

참고문헌

- 박정호. 2022. “대항해시대와 미술: 17세기 항해자 그리스도 도상의 유통과 수용.” 『미술사와 시각문화』 29: 6-25.
- 이은기. 2003. “예수 수난의 종교의식과 미술: 13-15세기 이탈리아를 중심으로.” 『서양미술사학회논문집』 20: 107-131.
- Berliner, Rudolf. 1946. “The Origins of the Crèche.” *Gazette des Beaux-Arts* 30: 249-278.
- Brown, Jonathan and Richard L. Kagan. 1987. “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution.” *The Art Bulletin* 69(2): 231-255.
- Butterfield, Andrew and Caroline Elam. 1999. “Desiderio da Settignano’s Tabernacle of the Sacrament.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43(2/3): 333-357.
- Clunas, Craig. 1996. *Chinese Carving*. London: Victoria & Albert Museum.
- Estella Marcos, Margarita. 1970. “Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración.” *Archivo español de arte* 43: 151-179.
- _____. 1984. *La escultura barroca de marfil en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Finaldi, Gabriele, et al. 2000. *The Image of Christ*. London: National Gallery Company Limited.
- Gutiérrez Usillos, Andrés and Rocío Bruquetas. 2018. *La hija del*

- virrey. *El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Hamburger, Jeffrey H. 1998. *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books.
- Hansen, Morten Steen. 2008. "The Infant Christ with the *Arma Christi*: François Duquesnoy and the Typology of the Putto." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71: 121-133.
- Ippel, Iris. 2014. "A Christmas Crib as a Meek Heart of the Late Medieval Christian." *The Rijksmuseum Bulletin* 62(4): 330-347.
- Javellana, René B. 1991. *Wood & Stone for God's Greater Glory: Jesuit Art & Architecture in the Philippines*. Manila: Ateneo de Manila University Press.
- Jose, Regalado Trota. 1991. *Simbahan: Church Art in Colonial Philippines 1565-1898*. Manila: Ayala Foundation.
- ____ and Ramon N. Villegas. 2004. *Power + Faith + Image: Philippine Art in Ivory from the 16th to the 19th Century*. Manila: Ayala Foundation.
- Lee, Christina H. 2017. "Archival Sources on the Santo Niño de Cebu." *Philippine Quarterly of Culture and Society* 45(3/4): 79-106.
- Mâle, Emile. 1951. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin.
- ____. 1986. *Religious Art in France*. Vol. 3. Princeton: Princeton University Press.
- Martínez Esquivel, Ricardo. 2018. "Misión Sangley. La cristianización

- entre los chinos de Filipinas en el cambio del siglo XVI al XVII.” *Estudios de Asia y Africa* 53(1): 35-64.
- Miyata Rodríguez, Etsuko. 2009. “The Early Manila Galleon Trade: Merchants’ Networks and Markets in Sixteenth- and Seventeenth-Century Mexico.” Donna Pierce and Ronald Otsuka, eds. *Asia & Spanish America: Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850*. Denver: Denver Art Museum.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. “Los marfiles hispanofilipinos en Granada.” *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 38: 291-304.
- Santner, Kathryn. 2018. “Philippines Art and Architecture under Spanish Colonial Rule (1565-1898).” *Grove Art Online*. <https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.2000000081> (검색일: 2022. 12. 1.).
- Távora, Bernardo Ferrão de Tavares e. 1983. *Imaginária Luso-Oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Thomas à Kempis. 1898. *De imitatione Christi*. Paris: Librairie Tross.
- Trusted, Marjorie. 2007. *The Arts of Spain: Iberia and Latin America 1450-1700*. London: V&A Publications.
- _____. 2009. “Propaganda and Luxury: Small-Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines.” Donna Pierce and Ronald Otsuka, eds. *Asia & Spanish America: Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850*. Denver: Denver Art Museum.
- _____. 2013. *Baroque & Later Ivories*. London: V&A Publishing.
- Van der Stock, Jan and Leesburg Marjolein, eds. 2003. *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*

1450-1700: The Wierix Family, Part III. Rotterdam: Sound & Vision Publishers.

Vasari, Giorgio. 1996. *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*. Vol. 1. Trans. Gaston du C. de Vere. New York and Toronto: Alfred A. Knopf.

Abstract

Niño Jesús bendiciendo and Seventeenth-Century Hispano-Philippine Ivory Sculpture

Jeongho PARK
Seoul National University

Niño Jesús bendiciendo in the Museo de América in Madrid is an ivory statuette that was made in the Philippines in the seventeenth century. It features an unusual iconography that fuses Christ Child as the *Salvator Mundi* and the Instruments of the Passion, which originates from an engraving by Jan Wierix. Despite its close relationship to the Flemish print, the work cannot be considered a mere copy of a European original. This essay argues for the artistic significance of *Niño Jesús* in the tradition of Philippine art by examining the local historical context in which the work was created. By comparing *Niño Jesús* with other similar sculptures found around the world, this essay also explores the implications of the global circulation of ivories along maritime trade routes in the early modern period.

Keywords: Instruments of the Passion, ivory sculpture, maritime trade routes, colonial art, Flemish print