

로페의 연극에 나타난 남자 주인공 상(像)에 대한 연구 — 희비극, 희극, 비극을 중심으로 —

윤 용 욱
단독/한국외국어대학교

Yoon, Yong-Wook(2007), Study on images of heroes in Lope's plays -focusing on tragicomedy, comedy, and tragedy-, *Revista Iberoamericana*, 18, pp. 153-179.

In approximately two thousand plays written by Lope during his entire literary life, there appear various types of characters. Among them, some keep a certain kind of personality in plays, creating typical character images. These typical characters become characters indispensable to contemporary plays with those of Lope's, which are called 'Teatro nacional'. In this paper, among such characters, we are going to take a closer look at various aspects of 'galán', a young hero who is always the central figure of events and plays the most important role in ending a play in most of Lope's plays, in view of tragicomedy, comedy, and tragedy. First of all, one of the representative heroes of tragicomedy could be Alonso of *El Caballero de Olmedo*. Through him, Lope presents to the audience the typical image of 'galán' in the plays at the time. Among the plays of comedy, we have Teodoro from *El perro del hortelano*. Through his words and actions unlike galán's, Lope shows how the comic mechanism works in plays. Lastly, through Federico from *El castigo sin venganza*, who resists tragic fate and fall a victim to it, Lope reveals that Aristotelian aesthetics clearly exists in his plays. Hence, the main goal of this paper is to categorize the types of heroes in three genres previously mentioned in Lope's plays, and in the end, to give a better understanding of Lope and his contemporary writers.

Key words: galán/ tragicomedy/ comedy/ tragedy/ Lope's play, 갈란/ 희비극/ 희극/ 비극/ 로페의 연극

I. 시작하는 말

로페가 일생동안 집필한 2천여 편의 방대한 연극 작품들에는 수많은 유형의 인물들이 등장하는데, 이들 인물들 중 몇몇은 극 중에서 일정한 형태의 성격들을 유지하면서 전형적인 인물 상(像)들을 창출하게 된다. 그리고 이러한 전형적인 인물들은 ‘국민 연극’(Teatro nacional)이라 불리는 로페와 동시대의 연극에서 없어서는 안 될 중요한 극 중 캐릭터로 자리 잡게 되고, 대부분의 로페 시대의 연극들은 이 정형화된 인물들을 중심으로 극적 사건들이 전개되고 있다. 루이스 라몬(Ruiz Ramón)은 이와 같이 국민 연극에서 정형화된 등장인물을 크게 여섯 가지의 형태로 나누어 설명하고 있는데, 왕(el rey), 권력자(el poderoso), 기사(el caballero), 젊은 남녀 주인공(el galán y la dama), 익살꾼 또는 재치 있는 인물(el gracioso o figura del donaire), 시골 서민(el villano) 등이 바로 그것이다.¹⁾

본 논문에서는 이와 같은 인물 상들 중 로페의 대부분의 극에서 항상 사건의 중심에 위치하고 연극의 결말을 결정짓는 데 가장 중요한 역할을 담당하는 젊은 남자 주인공, 즉 ‘갈란’(galán)의 다양한 모습들을 희비극, 희극, 비극을 중심으로 관찰해 봄으로써, 당시 로페의 국민 연극에 등장하는 남자 주인공의 유형들을 체계화시켜 보고, 궁극적으로는 이를 통해 로페와 당시 연극에 대한 보다 온전한 이해를 추구해 보고자 한다.

II. 알론소: 로페 극의 ‘갈란’의 전형

알보르그(Alborg)는 그의 저서에서 로페 연극에 나오는 ‘갈란’의 전형적인 이미지에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

갈란은 연극 안에서 (피하기 힘든 관습주의와 함께) 항상 무엇이 존재의 이상적인 측면인지를 보여주려 한다. 즉, 그는 물질적인 문제

1) Francisco Ruiz Ramón(1983), *Historia del teatro español(Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 134-141.

들 앞에서는 오만한 무관심을 나타내고, 결단력 있고 용감한 인물이며, 어떠한 문제든 명예와 관련된 것이라면 항상 칼을 뽑아 들 준비가 되어 있다. 또한 사랑에 대해서는 강렬한 감성을 소유하고 있고, 서정적이고 격정적인 개념들로 사랑을 표현하며, 심지어 그는 자신의 열정이 고통스러운 쾌감을 가지고 연인이 음미하게 되는 각종 절립 돌들과 질투심, 그리고 불안감들로 둘러싸여 분출되는 것을 즐기기도 한다. 그는 모험을 모험 자체로 좋아하며, 인생한 현실에서 벌어지는 우연한 사고들 앞에 자신의 영웅적인 의지가 놓이는 것을 꿈꾼다.²⁾

이러한 갈란의 이미지는, 루이스 라몬의 갈란에 대한 다음과 같은 설명과 크게 다르지 않다.

갈란에게서 나타나는 가장 두드러진 성향들은 용기, 대담, 관대, 일관성, 고통에 대한 인내, 이상주의, 늠름함, 훌륭한 가문 등이다.³⁾

이상과 같은 갈란의 전형적인 이미지들을 종합해 보면, 훌륭한 가문 출신, 돈과 부(富)보다는 사랑과 명예를 중시하는 이상주의적 성격, 영웅적이고 용감한 행동이라는 커다란 세 가지의 틀로 나누어 볼 수 있는데, 로페의 『올메도의 기사 *El Caballero de Olmedo*』에 등장하는 남자 주인공 알론소(Alonso)의 뒤편이에서 우리는 이 세 가지 덕목을 고루 갖춘 ‘완벽한’ 갈란의 모습을 발견할 수 있다.

실제로, 이 작품에서 알론소는 모든 이들로부터 “메디나의 별이며 올메도의 꽃”(886행-887행)이라는 칭송을 한 몸에 받는 훌륭한 인물로 나온다. 이러한 알론소의 면면을 좀 더 구체적으로 살펴보면, 우선 첫째로, 이 연극의 제목이 말해 주듯이, 기사로서 알론소의 신분적 고귀함은 이미 작품 전반을 통하여 하나의 중요한 전제가 되고 있다. 그러나 작품 내에서 그의 높은 신분적 지위를 좀 더 결정적으로 증명해주고 있는 대목은, 다음에서 보듯, 국왕이 직접 그를 기사단장(*comendador de una Orden Militar*)으로 예우하려는

2) Juan Luis Alborg(1974), *Historia de la literatura española t. II*, Madrid, Editorial Gredos, 290.

3) Francisco Ruiz Ramón(1983), *op. cit.*, 138.

장면에서 찾아볼 수 있다.

총사령관: 사람들이 알론소를 《올메도의 기사》라고 부르는데, 전하께서 그 알론소를 기사단의 기사로 임명하실 예정이지요.

왕: 그는 아주 유명하고 훌륭한 인물ियो.

총사령관: 소인 생각엔 그가 전하께 봉사하고자 내일 메디나에서 열리는 축제에 참가할 것 같습니다.

왕: 축제에서 무예를 잘 선보이라고 그에게 당부하십시오. 왜냐하면 짐이 그를 기사단장으로 예우할 작정이기 때문이오.(1596행-1609행)⁴⁾

국왕이 알론소를 기사단장으로 예우하려는 이 대목은 사실 우연히 로베에 의해 고안된 것이 아니다. 이 작품의 해설자 마린 마르띠네스(Marín Martínez)에 의하면,⁵⁾ 이 작품의 역사적 배경이 되고 있는 1521년 11월 6일에 발생한 실제의 사건에서 알론소의 모델이 되는 인물인 돈 후안 데 비베로(Don Juan de Vivero)라는 올메도의 실제 인물 역시 토르데시아(Tordesilla)와 비알라르(Villalar)에서 혁혁한 공을 세운 산띠아고 기사단(la Orden de Santiago) 출신의 유명한 기사 출신이기 때문이다.

또한 이 작품의 주제가 죽는 순간까지도 이네스(Inés)에 대한 뜨거운 사랑을 포기하지 않았던 알론소의 끝없는 집념임을 감안할 때, 우리는 이 연극에서 사랑과 명예를 위해서 목숨까지도 걸 만큼 순수하고 고결한 알론소의 모습을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 다음의 그의 대사는 그가 얼마나 이네스를 열렬히 사랑하는지를 짐작할 수 있게 해주는 대목이다.

이네스는 나를 사랑하지만 나는 그녀를 숭배하며, 나는 그녀의 존재 안에서 살고 있네. 나는 이네스가 아닌 것은 멀리하고 중요하며 아는 바가 없다네. 이네스는 나의 행복이며 나는 그녀의 노예이지. 이네스 없이 나는 존재하지 않으며, 이네스는 내가 살고 죽는 것을 결정할 나의 주인이므로 나는 그녀를 보러 올메도에서 메디나를 오

4) Lope de Vega(1991), *El Caballero de Olmedo*, Juan M. Marín Martínez ed., Madrid, Castalia, 124-125. 이후로는 별도의 각주 처리 없이 인용된 행만 밝히기로 한다.

5) Ibid., 34.

고 갈 뿐이야.(988행-997행)

이렇게 이네스와의 사랑에 완전히 몰입된 주인공 알론소의 모습은 이 연극의 또 하나의 모티브가 되고 있는 『셀레스티나 *Celestina*』의 주인공 칼리스토(Calisto)의 광적인 사랑을 연상케 한다.⁶⁾ 그러나 고귀한 신분의 기사로서 알론소는, 칼리스토와 달리, 이네스와의 사랑을 무절제하고 비윤리적인 것으로 몰고 가지는 않는다. 다음의 대사들에서 보듯, 오히려 그는 이네스와의 결혼을 통해 그녀와의 사랑을 완성하려는 숭고한 의지를 지니고 있다.

알론소: 내 사랑을 제대로 맞추었소. 그녀가 바로 나를 불태우고
있소.

파비아: 크게 데셨군요.

알론소: 그녀와의 명예로운 결합을 원함이지.(69행-73행)

알론소: [...] 난 그녀들을 따라 소성당으로 들어가 이네스와의 결혼식을 상상하였소. 사랑하는 사람이 그토록 상상하는 그 결혼식을!(152행-154행)

알론소: 나의 이네스여! 운명이 나로 하여금 나의 부모님께 대를
이을 자식을 안겨드리게 해준다면 얼마나 좋겠소!(1892행
-1895행)

알론소: 주님, 자비를 베푸소서! 저는 죽어가고 있습니다! 저의 사랑이 이네스와의 결혼을 목적으로 하였다는 걸 당신은 아시지 않습니까.(2476행-2478행)

알론소가 원했던 것은 이네스와의 불륜적 사랑이 결코 아니었다. 비록 비극적 최후를 맞으며 실패로 끝나 버렸지만, 그가 진정 추구했던 것은 그녀와의 사랑이 명예로운 결실로 이어지는 것이었다.

그러나 무엇보다도 전형적인 갈란으로서, 또한 ‘완벽한’ 기사로서 알론소

6) 이에 대해 프란시스코 리코(Francisco Rico)는 다음과 같이 언급하고 있다.

떼요와 파비아의 출현부터 작품은 『셀레스티나』를 추억하는 즐거움과 함께 진행된다. 여기에는 작가 로하스 Rojas의 희극적 재능에 대한 로페의 의식적인 경의가 표현되어 있고, 이 경의의 표시는 다소 공개적이기도 하다. Francisco Rico(1983), “La poesía dramática de El caballero de Olmedo”, *Historia y crítica de la literatura española III Siglo de Oro: Barroco*, Francisco Rico ed., Barcelona, Editorial Crítica, 350.

의 행동이 외형적으로 가장 돋보였던 대목은 로드리고(Rodrigo)가 이네스를 먼저 차지하려는 자신의 연적임에도 불구하고 그가 투우 경기에서 위험에 빠지자 망설이지 않고 용감하게 그를 구해 준 장면이라 할 수 있을 것이다.

목소리1: 로드리고가 넘어졌다!

알론소: 저리 비키시오!

목소리2: 와, 용감한 알론소가 로드리고를 멋지게 구해내는구나!

목소리: 알론소가 말에서 내린다.

목소리2: 대단한 공격이었어!

목소리1: 투우를 완전히 무찔렀어.

(알론소, 로드리고를 부축하며 등장.)

알론소:자, 힘내서 여기 있는 내 말에 올라타시오. 당신 말들은 지금 미쳐 날뛰며 광장으로 달아나 버렸소.

로드리고: 그렇게 하겠소. 내가 아주 크게 넘어졌었군.

알론소: 투우장으로 돌아가지 않는 게 좋겠소. 나는 광장으로 갈테니 여기 하인들의 도움을 받으시오. 그리고 미안하지만 내 말을 쓰신 후 다시 돌려주시기 바라오.(2014행-2030행)

이와 같은 영웅적인 행동뿐만 아니라, 알론소는 부모님에 대한 자식의 도리라는 대의명분을 위해서 사랑하는 이네스를 뒤로 하고 자신의 생명을 노리는 자들이 기다리는 곳으로 길을 떠나는 결단과 용기를 보여준다. 즉, 그는 웬지 모를 불안함과 함께, 메디나를 떠나면 이네스를 두 번 다시 못 볼 것 같은 불길한 예감을 떨쳐 버릴 수 없었지만, 하인 떼요와의 다음의 대화에서 보듯, 고향인 올메도에서 메디나의 위험한 투우 경기에 참가한 아들에 대한 걱정으로 가슴 졸이며 잠도 못 주무시고 계실 부모님을 안심시켜 드리기 위해 늦은 밤임에도 불구하고 올메도로 떠나기로 한 것이다.

알론소: [...] 내가 오늘밤 올메도에 돌아가지 않으면 부모님은 내가 죽었다고 생각하실 거야. 부모님을 뵙지 못해서 그 분들께 그런 슬픔을 안겨드리는 건 도리가 아니지. 오늘밤 안심하고 주무시게 해 드려야 하지 않겠나.

떼요: 지당하신 말씀입니다요. 두 분께서 안심하고 주무셔야지요.

걱정시켜 드리면 안 되지요.(1906행-1914행)

그러나 이렇게 완벽한 인물 알론소도 결국 운명의 거대한 힘 앞에선 한낱 초라한 존재가 되고 만다. 그에게 양심을 품은 로드리고와 그의 일행이 올메도로 향하던 알론소를 길에서 총으로 살해하였던 것이다. 이로써 “밤에 그들이 메디나의 별이며 올메도의 꽃인 그 기사를 죽였다네.”(Que de noche le mataron al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo.)(2374행-2377행)라는 당시 대중들 사이에서 유행하던 민요의 노랫말이 실제로 무대에서 재현된 것이다.

그렇다면 로페는 왜 굳이 주인공 알론소의 모습을 이토록 완벽한 갈란의 모습으로 설정해야 했을까? 이에 대한 해답은 희극적 분위기와 비극적 분위기가 한 작품 안에서 서로 교차하며 대칭을 이루고 있는 이 연극의 희비극(tragicomedia)적 특징에서 찾아볼 수 있다. 때요의 현실주의와 알론소의 이상주의, 악마적 주술행위와 기독교적 교리, 삶과 죽음, 빛과 어둠 등등, 이 작품에는 서로 상이한 이분법적 요소들이 끊임없이 대립하고 교차하고 있는 전형적인 바로크적 기법이 두드러지고 있다. 이 작품에 대한 프란시스코 리코의 다음과 같은 설명도 이와 다르지 않다.

로페는 ‘죽음’, ‘부재’, ‘삶’, ‘사랑’ 등과 같은 당시의 서정시에서 나타나는 잘 알려진 대립구도가 『올메도의 기사』의 극 행위에서 실현되도록 하고 있다. 이들은 서로 대립하며 연극 속에 직접 녹아들어 가거나 매혹적인 시적 언어를 행하면서 극의 분류 속에서 출현함으로써 관객들에게 비극적 아이러니라는 하나의 심오한 차원을 제시하고 있는 것이다.⁷⁾

『올메도의 기사』에서 나타나는 가장 중심적인 대립구도는 무엇보다도 1, 2막에서 때요와 마녀 파비아(Fabia)에 의해 조성되는 희극적 분위기와 3막에서 알론소의 비참한 최후를 통해 나타나는 비극적 분위기의 상호 대립일 것이다. 이러한 명백하고 두드러진 대립구도를 통해 작가 로페는 희극과 비극이 쉬지 않고 교차하는 실제 우리네 인간 삶의 진정한 모습을 나타내려 했

7) Francisco Rico(1983), *op. cit.*, 350.

던 것이다. 그리고 이것이 바로 위에서 리코가 언급하고 있는 “비극적 아이러니”의 진정한 의미인 것이다. 따라서, 떼오와 파비아가 관객들에게 우스꽝스럽게 보이면 보일수록, 또한 주인공 알론소가 관객들에게 완벽하고 훌륭한 인물로 비춰지면 비춰질수록, 로페가 이 연극에서 이야기하고 있는 인간 삶의 비극적 아이러니는 보다 관객들에게 선명하게 각인될 수 있을 것이다.

Ⅲ. 떼오도로: 희극적 메커니즘의 산물

로페는 많은 희극작품들을 발표하였지만, 사실 그 중에서 순수한 희극작품은 생각보다 많지 않다. 이는, 로페가 『신극작술 *Arte nuevo de hacer comedias*』(1609)에서도 밝혔듯이,⁸⁾ 극작품이 희극적이거나 비극적인 특정한 쪽의 방향만으로 치우치는 것을 지양하고자 했던 로페 자신이 지녔던 극창작상의 성향 때문이기도 하다. 『과수원지기의 개』는 이러한 로페의 대표적인 순수 희극작품으로서, 그의 극작가로서의 유머와 희극적 재능이 유감없이 발휘된 수작이다.

그런데 이 연극의 남자주인공 떼오도로의 면면을 살펴보면, 앞 장에서 살펴본 로페시대 국민 연극의 갈란에게서 흔히 볼 수 있는 특징들을 정작 그에게서는 찾아보기 어려움을 알 수 있다. 다시 말해, 훌륭한 가문 출신, 돈과 재산보다는 사랑과 명예를 중시하는 이상주의적 성격, 영웅적이고 용감한 행동 중 그 어느 것도 떼오도로와는 거리가 멀다. 우선 첫째로, 이 극에서 떼오도로는 훌륭한 가문의 출신이 전혀 아니다. 이 극의 여주인공 디아나(Diana) 백작의 비서인 그는 귀족은 고사하고 태어난 근본조차도 불분명한 비천한 신분인 것이다. 그는 자신의 주인이자 마음속 깊이 사모하는 디아나 백작에게 이러한 구체적인 자신의 신분을 다음과 같이 고백한다.

8) 로페는 『신극작술』에서 다음과 같이 언급하고 있다.

“비극적인 것과 희극적인 것을 혼합하는 것은 시인 테렌시우스와 철학자 세네카를 한 데 섞는 것과도 같은데, 이것은 파시페의 미노타우로처럼 보이겠지만, 한 부분은 심각하게 또 한 부분은 우스꽝스럽게 만드는 것을 뜻한다. 이러한 다양성은 많은 즐거움을 줄 것이며, 이는 마치 자연이 그러한 다양성으로 인해서 우리에게 아름답게 보이는 것과 같은 이치이다.” Emilio Orozco Díaz(1978), *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 67.

저는 부모님이 누구인지도 모르고 아는 친척도 하나도 없는 사생아입니다. 제가 아는 거라곤 제가 가진 재능과 지식뿐입니다.(3287행-3290행)⁹⁾

물론 작품의 첫 부분부터 주인공 페오도로는 나폴리(Nápoles)의 벨플로르(Belflor) 성주인 디아나 백작의 비서로 나온다. 그러나 그가 이 연극의 남자 주인공임을 감안할 때, 로페 연극에 열광하던 당시의 관객들은 극이 진행됨에 따라 비서인 그의 신분이 로페 연극의 전형적인 갈란인 고귀하고 젊고 멋진 귀족 남성으로 밝혀지기를 기대하였을 것이다. 실제로, 디아나와 신분상의 차이로 괴로워하는 페오도로에게 그의 충복 프리스탄(Tristán)이 다음과 같이 말하는 대목에서 관객들은 페오도로의 진짜 신분에 대해 많은 기대를 가지게 되었을 것이다.

프리스탄: 제가 만일 해결책을 제시한다면 뭐라고 말하실 겁니까요?

페오도로: 그렇다면 자네에게 올리시즈의 치밀함과 재치가 생긴 거라네.

프리스탄: 제가 만일 나리께 높은 신분의 친아버지를 찾아 드려서 나리를 디아나 백작님과 똑같은 신분으로 만들어 드린다면, 이에 대해 어떻게 생각하십니까?

페오도로: 그야 이를 말인가.(2542행-2549행)

그러나 관객들의 기대와 달리 그의 비천한 신분은 끝까지 고귀한 것으로 바뀌지 않았고, 위에서 보았듯이, 오히려 그의 진짜 신분은 근본도 불분명한 사생아로 밝혀진다. 더군다나 그가 사생아 출신임을 고백하는 대목은 이 극이 이미 결말 직전까지 도달하였을 때이다. 이는 곧 페오도로가 이 작품에서 극적으로 진정한 신분상승을 이루지 못하게 됨을 의미한다. 결국 마지막에 그에게 남은 것은 충복 프리스탄이 저지른 귀족 사칭이라는 사기행각과, 이로 인해 우스꽝스럽게 되어 버린 자신의 처지를 뒷수습하는 일 뿐이었다.

둘째로, 페오도로는 작품에서 줄곧 사랑과 명예라는 대의명분보다는 자신

9) Lope de Vega(1997), *El perro del hortelano*, Mauro Armijo ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 180. 이후로는 별도의 각주 처리 없이 인용된 행만 밝히기로 한다.

이 어렵지 않게 추구해서 얻을 수 있는 실리에 더욱 민감하게 반응하는 면을 보인다. 우리는 세르반테스(Cervantes)의 『돈키호테 *Don Quijote*』에서 로페 시대의 국민연극에 이르기까지 스페인의 바로크 문학에서 나타나는 전형적인 대칭 관계, 즉 물질적 득과 실에 지나치리만치 초월한 모습을 보이는 주인공과 이를 답답히 여기며 때때로 그의 대책 없는 이상주의적 성격에 제동을 거는 현실주의자인 그의 충복을 수도 없이 만나게 된다. 그러나 여기서 우리가 만나는 때오도로는 이러한 주인공과는 다소 거리가 멀다. 오히려 그는 현실주의적 관점에서 보았을 때 자신의 충복 프리스판과 대칭적 또는 상호보완적 관계라기보다 동반자적 관계를 형성하고 있는 듯하다. 예를 들어, 그는 처음부터 디아나 백작을 사모한 것이 아니었다. 처음에 그는 발각될 위험을 무릅쓰고 디아나의 거처에 몰래 침입해서 그녀의 몸종 마르셀라(Marcela)를 만날 정도로 마르셀라와 깊이 사귀는 사이였다. 그러던 그가 감히 자신의 주인인 디아나를 마음에 두기 시작한 것은 다른 이유에서가 아니라 바로 디아나가 자신을 대하는 태도가 예사롭지 않다는 것을 조금씩 눈치채고 나서부터이다. 즉, 디아나가 일부러 그 앞에서 넘어지자 그는 당황해서 그녀의 손을 잡고 부축해 주었는데, 이때 그의 손을 잡는 디아나의 눈길에서 그는 자신을 비서가 아닌 남자로 바라보는 그녀의 시선을 어렵듯이 느꼈던 것이다. 디아나가 그에게 자신이 넘어졌다는 사실을 비밀로 하라고 이르며 퇴장하자 그는 다음과 같이 말하며 앞으로 실현될지도 모를 디아나를 통한 신분 상승을 상상하며 혼자 흥분하게 된다.¹⁰⁾

이게 정말 사실이란 말인가? 디아나가 아름다운 여자라는 것을 내가 본 것인가? 나에게 손을 내밀었어. 그리고 손을 잡을 때, 얼굴이 두려움으로 빨개졌어. 떨고 있었어. 난 그걸 분명히 느꼈어. 뭐가 뭔지 모르겠구나. 난 어떻게 해야 하나? 이 행복한 운명을 계속 밀고

10) 마라발(Maravall)의 다음과 같은 설명에 따르면, 당시 스페인의 사회에서는 실제로 제한적이나마 이와 유사한 경우가 있었다고 한다. “신분상승의 경우는 존재했었다. 하지만 이는 개별적이고 예외적인 성격을 지닌 것이었다. 신분상승에 대한 야망이 적법하고 그 야망이 순조롭게 해결되기 위해서는 부적절한 확장으로써 체제의 안정과 근간을 뒤흔드는 일이 없도록 엄격한 제한 내에서 그리고 기존의 방식에 순응하면서 실현되어야 했다. “José Antonio Maravall(1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 36.

나가야 하나?(1173행-1178행)

이러한 떼오도로에게는, 디아나와의 사랑에 대한 실현 가능성만 있다면, 마르셀라와 이전에 맺은 사랑과 신의 따위는 이제 별로 중요하지 않았다. 따라서 떼오도로의 실리를 앞세우는 이와 같은 성향은 곧 디아나의 환심을 사기 위해 불쌍하고 죄 없는 마르셀라를 다음과 같이 헌신짝처럼 차 버리는 파렴치한 행위로 이어진다.

마르셀라: 내가 보낸 편지는 읽었나요?

떼오도로: 아니, 안 읽고 찢어 버렸어. 나는 아주 혼이 나서 당신의 편지를 찢음으로 내 사랑을 끝내 버렸어.

마르셀라: 이게 바로 편지 조각이에요?

떼오도로: 응, 그래, 마르셀라.

마르셀라: 내 사랑을 이렇게 찢어 버렸단 말이죠?

떼오도로: 이런 위험천만한 상황에서 우리가 계속 만나는 게 좋을 것 같아? 내 말을 존중한다면, 더 이상은 우리 시도하지 말았으면 해. 서로의 상처를 피하기 위해서라도.

마르셀라: 무슨 말을 하는 거예요?

떼오도로: 나는 이제 더 이상 디아나 아가씨를 화나게 하고 싶지 않아.

마르셀라: 나는 당신의 눈에서 이런 낌새를 여러 번 느꼈어요.

떼오도로: 마르셀라, 앞으로 행운이 있기를. 지금 끝난 건 우리 둘의 우정이 아니라 바로 사랑이야.(1460행-1479행)

그러나 이것으로 끝이 아니다. 어처구니없게도, 이후로 떼오도로는 마르셀라와 다시 화해를 하지만 곧 디아나와의 가능성을 다시 확인한 후 또다시 마르셀라와 결별하는 등, 두 번이나 더 마르셀라와 진심어린 화해를 했다가 재차 그녀를 배신하는 행위를 반복한다. 결국 떼오도로와 마르셀라는 하루 동안에 세 번이나 심각한 결별과 화해를 반복하는 웃지 못 할 일을 벌인 것이다. 이 모든 것에는 이들을 질투하는 디아나 백작의 심술이 작용하고 있다. 즉, 이 작품의 제목이 의미하는 바와 같이, 디아나는 마치 과수원지기의 개가 과수원의 배추를 먹지도 않으면서 남에게도 못 먹게 하듯이(“No come,

ni deja comer.”) 페오도로가 헛된 상상을 버리고 마르셀라에게 돌아가는 것도 방해하고, 동시에 그를 향해 자신이 품고 있는 사랑의 감정도 분명히 드러내지 않는 것이다. 그리고 마르셀라의 다음의 대사에서 보듯, 이 모든 소동은 또한 페오도로의 광적인 욕망으로 인한 무모함과 비겁함이 빚은 결과라고도 할 수 있다.

이젠 부정해도 늦었어요. 페오도로, 난 당신이 당신의 광적인 욕망을 통해서 무모함과 비겁함에 망가진 것이라고 생각해요. 그 비겁함 안에서 디아나 아가씨는 빚진 명예를 기다렸고, 그 무모함으로 당신의 천함이 허황된 가치를 쫓았죠.(2996행-3003행)

마지막으로, 우리는 페오도로에게서 영웅적이고 용감한 행동의 부재를 지적할 수 있을 것이다. 전형적인 갈란의 성향과 관련하여 앞서 제시된 알보르그와 루이스 라몬의 설명에서도 보듯, 당시 로뎬 극에 등장하는 남자주인공은 사랑과 명예를 위해서라면 기꺼이 목숨도 걸만큼 용기 있고, 무엇보다도 자신이 하고자 하는 일에 추진력과 결단력을 보이는 인물이었다. 이에 반해 『과수원지기의 개』에서 페오도로는 디아나와 마르셀라 사이에서 갈피를 못 잡고 우왕좌왕하는 등, 족대 없는 처신으로 일관하고 있다. 그의 충복 프리스판 조차도 이러한 페오도로의 무분별한 처신에 대해 “여자들이나 갖는 변덕을 흉내 내고 있다”(1489행-1491행)는 혹독한 평가를 내리고 있다. 또한 이와 같은 결단력의 부재와 함께 페오도로의 소심함도 역시 극이 진행되면서 점차 부각되고 있는데, 프리스판이 교활한 책략을 써서 하루아침에 페오도로를 루도비꼬(Ludovico) 백작의 잃었던 친아들로 둔갑시킨 후 그의 소심함은 본격적으로 드러나기 시작한다. 우선, 다음에서 보듯, 프리스판의 속임수 덕분에 백작의 신분을 얻게 되어 디아나와 함께 앞으로 다가올 행복을 기뻐하던 페오도로는, 그 기쁨도 잠시, 자신의 연적인 리카르도(Ricardo) 후작과 페데리꼬(Federico) 백작이 질투에 겨워 자신을 몰래 살해하려 한다는 사실을 프리스판을 통해 알게 된 후 잔뜩 겁을 집어먹고 만다.

페오도로: 여기서 자네가 저 살인마 같은 작자들과 이야기하는 것을 봤네.

프리스판: 이 고장이 배출한 가장 명칭한 두 인물이죠. 저들이 제게 이 쇠사슬을 주며 나리를 죽여주면 천 에스꾸도를 주겠다고 하더군요.

떼오도로: 자넨 도대체 어쩔 셈인가? 프리스판, 난 두려움으로 떨고 있네.(3232행-3240행)

일단 이렇게 집을 집어먹고 나자 떼오도로는 지금 프리스판과 자신이 벌이고 있는 계약과 속임수의 전말이 드러났을 때 자신에게 닥칠지도 모를 무시무시한 보복에 대해서도 문득 생각이 미치기 시작한다. 그러자 그는 곧 프리스판에게 자신의 불안한 심정을 다음과 같이 털어놓는다.

나에게 엄청난 슬픔을 야기할 수많은 상상들이 내 머리를 스치고 있네. 이 속임수가 알려진다면, 내 머리는 사람들에게 의해 잘려 나갈 걸세.(3255행-3259행)

그리고 결국 그의 이러한 소심함은, 디아나와 나누는 다음의 대화에서 보듯, 지금 벌이고 있는 위험천만한 속임수를 그만두고 디아나도, 마르셀라도 없는 스페인으로 도망감으로써 자신을 억누르고 있는 두렵고 골치 아픈 현실로부터 벗어나야겠다는 결심으로 이어진다.

디아나: 떼오도로, 아버님을 뵈러 가지 않았나요?

떼오도로: 아주 커다란 상심이 저를 붙잡고 있습니다. 결국 저는 당신에게 스페인으로 떠나게 해 달라는 부탁을 다시 드릴 수밖에 없군요.

디아나: 그런 말을 하는 걸 보니, 마르셀라가 다시 당신의 영혼을 건드렸나 보군요.

떼오도로: 마르셀라가 저를요?

디아나: 그럼, 아니란 말예요?(3266행-3274행)

요컨대, 떼오도로에게는 속임수가 들통 나 자신의 목숨이 위태로울지라도 디아나와의 사랑을 포기하지 않겠다는 용기도 없고, 그렇다고 디아나의 집요한 방해에도 불구하고 마르셀라와의 신의를 끝까지 지키겠다는 굳은 결심

도 없는 것이다.

그렇다면 로페는 왜 당시의 관객들에게 친숙한 주인공 상을 버리고 이 극 작품에서 굳이 떼오도로와 같이 갈란답지 않은 갈란을 창조하였을까? 그 이유는 이 작품이 가지고 있는 희극적 메커니즘에서 찾을 수 있을 것이다. 이 연극을 순수 희극적 관점에서 바라보려면 이 작품에 적용될 수 있는 희극적 메커니즘을 이해해야 하는데, 이를 위해 우선 우리는 연극에서 희극성이 창출되는 과정에 대한 체계적 이론을 수립한 학자 엘더 올슨(Elder Olson)의 주장에 주목해야 한다. 이 비평가가 설정한 희극성에 대한 이론을 한 마디로 요약하면 ‘다름의 효과(el efecto de lo diferente)’ 정도가 될 수 있는데, 그 이유는 그가 “익살스럽고 우스운 것의 근거는 다름(lo diferente)에 있다”¹¹⁾ 언급과 함께 희극성에 대한 자신의 이론을 피력하였기 때문이다. 그가 말하는 ‘다름’은 여러 가지 의미에서의 다름이다. 예를 들어, 어떤 특정 사건이나 사물에 대해 극중 인물이 가지고 있는 관점 혹은 가치관과 관객들의 그것이 다른 경우, 등장인물들이 속한 극중 공간적 배경과 관객들이 실생활에서 접하는 공간적 배경이 다른 경우, 등장인물의 성향이나 외모 등이 관객들 자신 또는 관객들이 실생활에서 흔히 볼 수 있는 사람들과 다른 경우 등등, 이 모든 경우들이 올슨의 ‘다름의 효과’에 해당된다. 한 마디로 말해, 연극에서 희극성이란 어떤 식으로든지 관객들이 무대에서 벌어지고 있는 상황에 심리적으로 동감 또는 동참을 하지 않을 때 비로소 발생될 수 있다는 것이다. 그리고 올슨은 특히 지금 우리의 관심사인 희극의 주인공과 관련하여 다음과 같이 설명하고 있다.

심각한 형태들에서 행복과 불행을 다루게 되는데, 비극에서 형성되는 공포와 연민 중에서 연민은 아리스토텔레스가 말했듯이 부당한 불행 때문에 형성되며, 공포는 우리 자신과 똑같은 사람의 운명으로 인해 야기된다. 희극의 가장 극단적인 형태는 이러한 상황에 대한 역전이다. 익살스런 인물은 그 익살스러움으로 인해서 우리와 ‘다르다’. 우리와 다르기 때문에 우리는 그 때문에 공포를 느끼지 않는다.¹²⁾

만일 연극의 즐거리를 가능한 한 희극적으로 만들고 싶다면 등장

11) Elder Olson(1978), *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 32.

12) Ibid., 80.

인물들을 가능한 한 우리 자신들과 다르게 보이도록 해야 한다. 그리고 그들이 극 중에서 겪는 운명도 우리들에게 실제로 일어날 수 있을 만한 것과 가능한 한 다르도록 해야 한다.¹³⁾

『과수원지기의 개』는 결말도 해피엔딩이고, 시종일관 희극적 분위기가 주를 이루는 순수 희극이다. 사실 디아나를 제외하면 이 연극의 거의 모든 등장인물들이 희극적이다. 특히 고귀한 신분의 루도비코 백작이 귀족답지 않게 어수룩한 면을 보이며 천한 신분의 프리스판에게 감쪽같이 속아 넘어가는 대목은 이 연극이 갖는 희극성의 백미라 할 수 있다. 그리고 이 연극이 갖는 이러한 희극성에는 바로 지금 살펴본 올슨의 희극적 메커니즘이 작용하고 있는 것이다. 요컨대, 이 연극의 공간적 배경은 당시의 스페인 관객들에겐 너무나도 멀고 낯선 이태리의 나폴리이다. 게다가 등장인물들 역시 일반인들과 동떨어진 채 백작의 성 안에서만 거주하는 특이한 집단의 사람들이다. 격리되고 베일에 싸인 그들의 삶은 관객들에게는 호기심 그 자체였을 것이다. 이렇게 낯선 분위기에서 벌어지는 사건들에 관객들은 심정적으로 거리를 둘 수밖에 없다. 따라서 무대에서 벌어지는 사건이 이렇게 자신과 무관하다고 느낄 때 관객들은 심리적 안도감을 느끼며 자신의 눈앞에서 전개되는 사건에 내포된 희극성에 비로소 집중할 수 있는 것이다. 만일 폐오도로가 그의 성향과 언행에 있어서 당시의 관객들에게 익숙한 전형적인 갈란의 모습을 하고 있었다면, 관객들은 그를 중심으로 전개되는 여러 희극적 상황들에 대해 충분한 집중을 하지 않았을 수도 있다. 또는 작품이 갖는 희극성이 상당 부분 축소되거나, 아예 희극성 자체를 느끼지 않을 가능성도 있다. 다행히(?) 폐오도로는 연극 내내 갈란답지 않은 처신으로 일관함으로써 이 극의 희극적 분위기 조성에 일조를 할 수 있었던 것이다. 이렇게 갈란답지 않은 그 때문에, 올슨의 이론대로라면, 관객들은 자신들이 알고 있는 갈란과 ‘다름’을 인식하였을 것이고, 이를 바탕으로 관객 쪽에서 봤을 때의 희극적인 상황들이 무대에서 무리 없이 전개될 수 있었던 것이다. 이때 관객이 느끼는 ‘다름’은 베르그송(Bergson)이나 쇼펜하우어(Schopenhauer)가 말하는 ‘가치관 또는 관점의 어긋남’일 수도 있고,¹⁴⁾ 홉스(Hobbes)가 말하는

13) Ibid., 195.

14) 베르그송의 경우, Henry Bergson(1996), *Introducción a la metafísica/La risa*, Manuel García

우월감으로 인한 ‘순간적 자만심(vanagloria repentina)의 표현’일 수도 있을 것이다.¹⁵⁾ 다른 점이 있다면, 베르그송이나 쇼펜하우어 그리고 홉스는 웃음이 유발되는 특정한 상황에 집중한 반면, 올손은 이러한 상황들을 ‘다름의 효과’라는 개념으로 일반화시켰다는 것이다.

떼오도로가 만일 다른 극의 갈란들처럼 디아나와의 사랑을 성취하기 위해 목숨을 걸고 가짜 귀족신분을 숨긴 채 그녀와 결혼하였다면, 또는 디아나의 끈질긴 방해에도 불구하고 마르셀라와의 신의를 계속 지키려 하였다면, 아마 이 극의 결말은 오히려 비극적이지 않았을까.

IV. 페데리코: 아리스토텔레스적 비극의 상정

순수 희극과 마찬가지로, 로페가 발표한 순수 비극도 역시 그리 많지 않다. 모비(Morby)가 그의 글에서 제시한 목록에 의하면, 로페 자신이 ‘비극’ 또는 ‘희비극’이라고 명명한 그의 작품은 단지 42편뿐이다.¹⁶⁾ 물론 로페 이후의 많은 학자들은 이보다 더 많은 로페의 작품들을 비극 또는 희비극으로 분류하고 있지만, 작가 로페 자신은 그렇게 생각하지 않은 것 같다.

『복수 없는 처벌 *El castigo sin venganza*』은 로페가 표지에 써넣은 ‘비극(tragedia)’이라는 라벨이 선명한 그의 대표적인 순수 비극 작품이다. 그리고 모비의 목록에 포함된 그 어느 작품보다도 아리스토텔레스의 『시학』에서 제시된 비극적 기준들에 가장 충실하게 부합되는 작품이기도 하다. 주지하다시피 로페는 그의 『신작술』을 통하여 아리스토텔레스로 대표되는 고전적 규범에 대한 개혁을 주장하였다. 예를 들어, 로페는 연극의 상연에 걸리는 시간에 대해 언급하면서 다음과 같이 설명하고 있다.

Morente trad., México, Editorial Porrúa, 64-65. 쇼펜하우어의 경우, Arthur Schopenhauer(1996), *El mundo como voluntad y representación* t. I, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 68.

15) Thomas Hobbes(1968), *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books, 125.

16) Edwin S. Morby(1943), “Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope”, *Hispanic Review*, 11, 185-209.

아리스토텔레스가 충고한 대로 태양이 있는 시간 동안에 연극 상연이 지속되어야 할 필요는 없다. 그 이유는 희극적인 찬찬 이야기에 비극적인 결말을 한데 섞으면서 이미 우리가 아리스토텔레스에 대한 존중을 버렸기 때문이다. 몇 년의 세월이 포함되는 역사를 쓰는 게 아니라면 연극 상연은 좀 더 짧은 필요가 있다.¹⁷⁾

그러나 로페가 아리스토텔레스의 고전적 규범에 대해 비판하고 있는 것은 삼단일성이라든지, 위에서 언급한 상연 시간에 대한 것과 같은 주로 형식적인 측면에 대한 것들이었고, 내용적인 측면은 오히려 아리스토텔레스적이라고 볼 수 있다.¹⁸⁾

『복수 없는 처벌』의 주인공 페데리꼬(Federico)의 비극적 운명을 통해 이와 같은 로페의 아리스토텔레스적 비극에 대한 성향을 좀 더 구체적으로 규명해 보고, 동시에 페데리꼬를 로페 극에 있어서 아리스토텔레스적 비극을 상징하는 전형적 인물로 설정해 보도록 하겠다. 이를 위해 우선 선행되어야 할 것은 아리스토텔레스 비극의 본질과 그에 따른 주인공의 면면을 좀 더 구체적으로 살펴보는 것이다.

세상의 모든 비극이 다 아리스토텔레스적인 것은 아니다. 예를 들어 셰익스피어의 유명한 비극 『햄릿 Hamlet』은 아리스토텔레스가 그의 『시학』에서 설명하고 있는 비극의 핵심적 성향에서 다소 벗어나 있다. 그것은 바로 『햄릿』에서 나타나는 비극적 결말이 아리스토텔레스가 말하는 ‘플롯’에서 비롯

17) Emilio Orozco Díaz(1978), *op. cit.*, 68.

18) 이에 대한 근거가 될 수 있는 여러 학자들의 유사한 주장들을 다음과 같이 발견할 수 있다. “이론적 근거나 사상에 있어서 아직 로페는 아리스토텔레스를 계승하고 있는 것으로 보인다.” Rinaldo Frolidi(1973), *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 25.
“유사성, 행위의 일치, 등장인물의 성격 등, 다양한 방면에 있어서 로페는 아리스토텔레스적이며, [...] 그는 아리스토텔레스의 시학뿐만 아니라 수사학도 알고 있었다.” Juan Manuel Rozas(1976), *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 35.
“17세기 스페인 연극은, 이야기 되어 온 바와 같이, 세속적인 대중들의 취향을 직접적으로 받아들이는 것이 아니다. 오히려 그 반대다. 무엇보다도 당시의 연극은 대중이 아닌 극작가들의 극 창작을 위한 미학적 취향을 현대화하기 위해 요구되어지는 몇 가지의 수정과 보완을 거친 아리스토텔레스의 시학에 기초하고 있는 것이다. 그리고 이는 대중적 취향을 선도하는 로페와 그의 추종자들이 가졌던 취향이기도 하다.” Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo(1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 51.

된 게 아니라 주인공의 ‘성격’으로부터 기인된 것이기 때문이다.¹⁹⁾ 이러한 ‘성격’과 ‘플롯’의 비교는 아리스토텔레스적 비극의 성격을 규정짓는 출발점이기도 한데, 이 그리스 철학자는 성격과 플롯에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

비극의 목적도 일종의 행동이지 성질은 아니다. 인간의 성질은 성격에 의해 결정되지만, 행·불행은 행동에 의해 결정된다. 그러므로 드라마에 있어서의 행동은 성격을 묘사하기 위한 것이 아니라, 오히려 성격이 행동을 위하여 드라마에 포함되는 것이다. 따라서 사건의 결합, 즉 플롯이 비극의 목적이며, 목적은 모든 것 중에서 가장 중요한 것이다. 또 행동 없는 비극은 불가능하겠지만, 성격 없는 비극은 가능할 것이다.²⁰⁾

따라서 다음의 설명에서 보듯 비극적 결말은 주인공의 성격에 의한 것이 아니라 주인공이 본의 아니게 저지른 중대한 과실로 인한 것이어야 한다.

주인공의 운명은 불행에서 행복으로 바뀌어서는 안 되고, 행복에서 불행으로 바뀌어야 한다. 그러나 그 원인은 비행에 있어서는 안 되고, 중대한 과실에 있어야 한다.²¹⁾

여기서 ‘하마르티아’(Hamartia)라 불리는 ‘중대한 과실’은 아리스토텔레스적 비극을 결정짓는 핵심적인 요소로서, 다음과 같은 정의를 갖는다.

비극적 결합(Hamartia)이란 비극적 주인공이 자기 자신도 모르는 가운데 저지른 도덕적 잘못 혹은 어떤 악에서도 벗어나 있는 고의성이 전혀 없는 비의도적인 행위에 의해 저지른 도덕적 잘못이다.²²⁾

19) 『햄릿』을 비롯한 셰익스피어의 4대 비극에 대한 다음의 설명에 주목할 필요가 있다. “이상으로 미루어 볼 때 재난과 파국을 초래하는 비극적 행동들의 주된 원인은 주인공들의 성격이며, 이런 의미에서 앞서 언급한 대로 셰익스피어 비극의 경우 ‘성격이 운명이다(character is destiny)’란 공식이 일단 성립되는 것이다.” 이경식(2005), 『셰익스피어 연구』, 서울, 서울대학교 출판부, 521.

20) 아리스토텔레스, 호라티우스, 플라톤(1993), 『시학』, 천병희 역, 서울, 문예출판사, 50.

21) Ibid., 75-76.

운명에 맞서 저항함으로써 그 운명의 굴레로부터 벗어나려는 주인공의 처절한 모습과 운명의 거대한 힘 앞에 어쩔 수 없이 무릎을 꿇게 되는 아리스토텔레스 특유의 비극적 주인공의 모습이 바로 이 ‘하마르티아’의 개념으로부터 비롯되는 것이다. 그리고 이러한 주인공의 모습에서 관객들이 공포와 연민의 감정을 느끼게 하기 위해서 아리스토텔레스는 비극의 주인공을 “덕과 정의에 있어 월등하지는 않으나 악덕과 비행 때문이 아니라, 어떤 과실 때문에 불행에 빠진 인물”²³⁾이며 “큰 명망과 번영을 누리는 자들 가운데 한 사람”²⁴⁾으로 설정하고 있다. 이 그리스 철학자에 의하면, 희극은 “보통 이하의 악인의 모방”²⁵⁾인 반면 비극은 “보통 이상의 인간의 모방”²⁶⁾이므로 비극적 주인공은 큰 명망과 번영을 누리는 자, 즉 고귀한 신분의 귀족이어야 한다는 것이며, 한 편, 덕과 정의에 있어서는 실제 관객들보다 그리 월등하지 않아야 그들에게 비극적 주인공의 운명이 남의 일 같지 않게 느껴지고, 따라서 감정이입과 동질감을 통해 공포와 연민의 감정에 쉽게 빠질 수 있는 것이다.

이상과 같은 아리스토텔레스적 비극의 주인공이 갖는 성향들을 요약해 보면, 첫째, 사회적 신분은 고귀한 귀족 출신이어야 하고, 둘째, 성격상 두드러지게 도덕적이거나 옳지 않아야 하며, 셋째, 자신도 모르게 또는 의도하는 바와 어긋나는 바람에 어떤 도덕적인 중대한 과실을 저질러야 하며, 넷째, 이러한 자신의 비극적 운명에 고뇌하며 저항하는 모습을 지녀야 한다는 것이다.

『복수 없는 처벌』의 주인공 페데리코의 정확한 사회적 신분은 백작으로, 페라라(Ferrara) 공작의 서자이지만 그의 모든 재산과 영지를 물려받을 공작의 공식적인 상속자이다. 이런 고귀한 신분의 페데리코이지만, 그는 작품 속에서 다른 사람들의 모범이 될 만한 고귀한 가치관을 지니고 이를 실천하는 도덕적 인물로 묘사되었다고 보기는 어렵다. 오히려 그는 지극히 인간적인 질투심이나 나약함 등을 나타내며, 모범적이고 고결한 덕성과는 다소 거리

22) 민병욱(1991), 『희곡문학론』, 서울, 민지사, 178.

23) 아리스토텔레스, 호라티우스, 플라톤(1993), *op. cit.*, 74.

24) *Ibid.*, 75.

25) *Ibid.*, 43.

26) *Ibid.*, 90.

가 있어 보인다. 예를 들어, 의붓어머니가 될 까산드라(Cassandra)의 고향 만뚜아(Mantua)로 향하며 그의 하인 바틴(Batín)에게 한 다음의 그의 대사를 통해, 아버지가 젊은 여자인 까산드라와 결혼함으로써 미래에 태어날지도 모를 자신의 이복동생에게 상속권을 빼앗길까 봐 불안해하는 페데리코의 이기적이고 속 좁은 심성을 짐작할 수 있다.

나는 내 자신으로부터 도망치고 싶다. 사람들이 아버지의 결혼에 대해 이러쿵저러쿵 나에게 떠드는 것이 신물이 난다. 나는 바로 내가 아버지의 뒤를 이을 거라고 생각을 했는데, 의붓어머니를 보러 가야 하다니, 그리고 어쩔 수 없는 당연한 도리로 사람들에게 맘에도 없는 기쁨을 나타내며 가야 하다니, 만뚜아로 향하는 이 내 영혼은 엄청난 불쾌감과 거북한 감정으로 가득 차 있고, 꼭 해로운 독을 향해 가고 있는 것 같구나.(247행-255행)²⁷⁾

하지만, 새로 태어날 아버지의 자식들이 그의 영지를 상속받을 것 이라면, 그리고 내가 천한 시종이 되어서 훗날 나를 갈기갈기 찢어 놓을 사자를 품안에 안아 데려 올 것이라면, 아버지가 평온을 되찾고 타락했던 과거를 부정하는 것이 도대체 나에게 무슨 의미가 있단 말 인가?(307행-312행)

또한 극의 후반부에 이르러 페데리코는 자신의 의붓어머니가 된 까산드라와 사랑에 빠졌으면서도 이전의 애인이었던 사촌누이 아우로라(Aurora)가 자신을 포기하고 까산드라의 부하인 곤사가(Gonzaga) 후작과 사귀는 것을 눈치 채고 일시적으로 심한 질투를 느끼며 두 사람 사이의 관계를 훼방하려는 등, 질투심 많고 관대하지 못한 그의 성격이 나타나기도 한다. 게다가, 페데리코와 까산드라 간의 다음의 대화에서 우리는 전쟁에 참여했던 아버지가 예상보다 빨리 돌아옴으로써 자신과 까산드라와의 불륜이 발각이 될 위기에 처하자 향후에 있을지도 모를 아버지의 처벌을 피하기 위해 마음에도 없는 아우로라와의 결혼을 계획하는 그의 인간적으로 나약한 면도 엿볼 수 있다.

27) Lope de Vega(1970), *El perro del hortelano El castigo sin venganza*, A. David Kossoff ed., Madrid, Editorial Castalia, 243-244. 이후로는 별도의 각주 처리 없이 인용된 행만 밝히기로 한다.

페데리꼬: (방백으로) 아버지께서 확실하게 돌아오신다니, 내 사랑
은 어떤 죽음을 기다릴 수 있었던 말인가요?

까산드라: 백작, 난 감각을 잃을 지경이에요.

페데리꼬: 전 이미 잃어버렸는걸요.

까산드라: 영혼이 다 빠져나간 느낌이에요.

페데리꼬: 전 생명을 잃은 느낌입니다.

까산드라: 이제 우린 어찌면 좋죠?

페데리꼬: 죽는 수 밖예요.

까산드라: 다른 방법은 없을까요?

페데리꼬: 없군요. 당신을 잃는데 제가 어떻게 살맛이 나겠습니까?

까산드라: 그런 말로 저를 괴롭힐 건가요?

페데리꼬: 아버지와 궁전에서 쑥덕거리는 사람들의 의심을 피하기
위해 지금부터 저는 아우로라를 사랑하는 척하면서 아버지
께 그녀와의 결혼을 승낙해달라고 해야겠어요.

까산드라: 이런 모욕이! 아직도 질투가 끝나지 않았나요? 결혼을
한다고요? 당신은 정신이 있는 거예요?

페데리꼬: 우리들이 지금 처한 위험 때문에 어쩔 수가 없습니
다.(2259행-2279행)

당시 관객들의 입장에서 보면, 이러한 페데리꼬는 그의 고귀한 신분과 달
리 어디서나 흔히 볼 수 있는, 그들과 별반 다를 바가 없는 범상한 심성의
한 인물로 비춰졌을 것이다.

이러한 페데레꼬가 바로 아버지의 아내이자 자신의 의붓어머니인 까산드
라와 사랑에 빠지고 만다는 사실이야말로 이 연극에서 그가 범하게 되는 가
장 치명적인 도덕적 과실인 것이다. 이러한 반인륜적 행위는 아리스토텔레스
적 비극의 주인공들이 다 그러하듯이 애초 그가 의도하는 바가 아니었다.
페데리꼬가 까산드라를 처음 만나 사랑의 감정을 느낀 것은 그가 만꾸아로
가는 길에서 위험에 처한 까산드라를 우연히 구해 준 직후였다. 용감하게
자신을 구해 준 젊은 페데리꼬에게 까산드라는 호감을 느꼈고, 페데리꼬 역
시 젊고 아름다운 그녀에게 마음이 끌렸다. 그리고 이러한 부분까지는 페데
리꼬도 당시의 국민 연극에서 흔히 볼 수 있는 갈란의 전형적인 모습을 나
타내고 있었다. 그러나 문제는 그들이 서로 호감을 가질 때, 그녀가 바로 그

의 의붓어머니가 될 여자였고, 그가 바로 그녀의 의붓아들이 될 남자였다는 사실을 둘 다 몰랐다는 것이다. 만일 만뚜아로 가는 길에 까산드라를 만나지 않았다면 페데리코의 비극적 운명은 바뀌었을 지도 모른다. 아니면 최소한 그녀가 자신의 양모가 될 여자라는 사실을 페데리코가 알았다면, 과연 위험에 처한 그녀를 선뜻 자신이 직접 구해 주었을지 의문이다. 아마 구해주려 했더라도 동행한 하인을 통하였거나, 앞서 그의 대사에서 보았듯이 아버지와의 결혼을 탐탁지 않게 생각하는 그의 심성으로 보아, 그냥 모른 척하고 지나쳤을 수도 있다. 그러나 결과적으로 운명은 결코 그가 이런 식으로 비극을 피해 갈 수 있도록 그냥 놔두지 않았던 것이다. 아리스토텔레스 비극의 가장 대표적인 주인공이라 할 수 있는 소포클레스의 『오이디푸스 왕』의 오이디푸스가 라이오스를 살해할 때 그가 자신의 아버지임을 알지 못했고 자신의 부인이 실은 자신의 친어머니라는 사실도 알지 못하다가 나중에야 자신이 저지른 이 치명적인 과실들을 깨달았듯이, 페데리코가 까산드라를 구해 준 후 이들은 대화를 통해 결국 서로 모자지간이 될 사이임을 알게 되고 기막힌 운명의 장난에 원망을 하지만, 다음에서 보듯, 그 전에 이미 이들은 서로에게 돌이킬 수 없는 강렬한 매력을 느낀 후였다.

페데리코: 당신을 만나기 전까지 전 제 영혼이 어디 있는지 깨닫지 못했는데, 당신 덕에 제 영혼을 느낄 수 있고, 당신은 영혼 없이 살던 저를 새롭게 다시 창조했습니다.(513행-517행)

까산드라: 루끄레시아, 저 둘이 이야기하는 동안 페데리코가 너 어땠다고 생각하는지 나한테 말해보렴. [...]

루끄레시아: 만일 운명이 뒤바뀐다면 마님께서는 더 행복하실 겁니다.

까산드라: 루끄레시아, 네 말이 옳아. 내 운명은 잘못 굴러가고 있어. 하지만 이미 저질러진걸. 왜냐하면 내가 어떤 평계를 대고 고향으로 되돌아간다면 아버지는 날 죽이려 하실 거야. 그리고 이런 내 어이없는 행동이 온 이태리에 퍼지겠지. 그럼 아버지날 페데리코와 더더욱 결혼시키지 않으실 거고. 그러니까 할 수 없이 싫어도 난 페라라에 가야 해. [...] (582행-603행)

사랑의 감정을 느끼게 된 여자가 곧 아버지와 결혼할 여자라는 사실을 알게 된 후 페데리코는 이러한 비극적 상황에서 벗어나 보려고 발버둥을 쳐보지만, 이미 그녀와 범한 근친상간을 통해 예고된 피비린내 나는 미래와 절대적인 운명의 거대한 힘 앞에 그의 몸부림은 한낱 부질없는 것으로 보일 뿐이다. 페데리코에게 운명의 굴레는 마치 헤어 나오려고 몸부림을 치면 칠수록 더욱 깊이 빠져들고 마는 음습한 늪과도 같은 존재인 것이다. 다음과 같은 그의 대사들이 이를 상징적으로 나타내고 있다.

나의 절망은 내가 호소할 길이라곤 오직 죽음밖에 없다는 사실에 이르고야 말았구나. 그런데 내가 만일 죽는다면 수천 번이라도 다시 살아날 수 있기를 바랄 것인데, 그렇다면 정말로 죽기 위해 나는 몇 번이나 다시 죽었다가 살아나야 할까. 산다는 것은 다시 죽어야 함을 의미하는 것을 안 이상, 나는 이제 감히 살 수도 죽을 수도 없는 처지에 있노라.(1200행-1211행)

아, 하늘이시여! 내가 죽으면 불사조를 살리듯 저를 다른 세계로 인도하소서.(1315행-1318행)

여기서 페데리코에게 죽음이란, 모든 게 폭로되기 전에 양어머니 까산드라와의 불륜을 정리하거나 아니면 비참한 최후를 맞거나 양자택일을 하는 것이고, 삶이란 이러한 불행한 일이 일어나기 이전 까산드라와의 행복했던 만남을 의미한다. 또한 두 번째 인용문이 의미하는 바는 이승에선 까산드라와의 사랑이 결실을 맺지 못하므로 사후 다른 세상에서나 가능하다는 것이다. 주인공 페데리코의 인간적인 깊은 고뇌를 엿볼 수 있는 대목들이다.

이렇게 운명의 거대한 힘에 저항하던 페데리코는 모든 것을 눈치 챈 아버지 페라라 공작에 의해 결국 비참한 죽음을 맞는다. 그러나 그의 죽음이 더욱 비극적으로 느껴지는 것은 물리적인 비참함 때문만이 아니다. 공작은 자신의 손에 직접 피를 묻히지 않고 아내와 아들에 대한 복수를 한꺼번에 하기로 결심한다. 이를 위해 까산드라를 불러 그녀의 손을 묶고 입을 막은 다음 다른 사람이 그녀를 알아볼 수 없도록 그녀의 얼굴과 몸을 덮은 후 그의 아들 페데리코를 불러 이 자는 자신의 명예를 심각하게 훼손하려 한 원수라

고 말하며 찢러 죽일 것일 명한다. 상대가 누구인도 모르는 상태라 페데리꼬는 망설이지만 결국 아버지의 명예를 훼손하려 했던 자라 생각하며 까산드라인지도 못한 채 그녀를 찢러 살해하고 만다. 결국 영문도 모르고 까산드라는 죽었고, 페데리꼬가 물러나자 공작은 곧 소리를 질러 사람들을 불러 모은 후 페데리꼬가 상속권 문제로 의붓어머니인 까산드라에게 앙심을 품던 중 그녀가 그에게 드디어 공작의 뒤를 이룰 아이를 임신했다고 말하자 이성을 잃은 나머지 그녀를 죽였다고 거짓말을 한다. 그러자 이에 분개한 까산드라의 부하 곤사가(Gonzaga) 후작이 페데리꼬를 죽이고 만다. 다음에서 보듯, 페데리꼬도 까산드라와 마찬가지로 자기가 왜 죽어야 하는 지 영문도 모르는 채 절규하며 숨을 거둔 것이다.

(칼을 뽑아든 채 페데리꼬 등장.)

페데리꼬: 도대체 무슨 일이죠? 아버지께서 말씀하셨던 이 배신자의 주검을 덮은 것을 들추어 이 자의 얼굴을 봐야겠군요...

공작: 입 닥치고, 그만두지 못할까. 이놈을 죽여라! 이놈을 죽여라!

후작: 죽어라!

페데리꼬: 아아, 아버지! 왜 사람들이 저를 죽이는 겁니까?

(2992행-2997행)

이처럼 페데리꼬의 죽음에 더욱 비극적인 이유는 그가 왜 죽어야 하는지도 못한 채 죽었기 때문일 것이다. 만일 공작이 그에게 까산드라와 저지른 불륜행위를 밝히고 직접 처벌을 내렸다면, 페데리꼬의 최후는 아마 덜 비극적인 것으로 비춰졌을 수도 있다. 따라서 관객들에게는 그의 죽음이 덜 드라마틱하게 느껴졌을 것이다.

로페가 아리스토텔레스적이라는 점은 바로 이러한 페데리꼬의 운명에서 발견된다. 그의 운명은 로페의 희비극이나 희극에서의 여느 갈란들과 달랐다. 아버지 몰래 자신이 사랑하는 ‘아버지의 여자’와 목숨을 걸고 먼 곳으로도망가지도, 철저하게 비밀에 부치며 평생을 아버지 몰래 그녀와의 사랑 놀음에 빠지지도 않았다. 그는 주어진 자신의 운명에 저항했고, 결국 그 운명의 거대한 힘에 무너지고 말았을 뿐이다. 페데리꼬처럼 거대한 운명 앞에 놓인 인간의 나약함을 시종일관 장중한 분위기로 상징하고 있는 주인공은

로페의 극에서 찾아보기 힘들다. 이런 의미에서 페데리코는 아리스토텔레스적 비극을 상징하는 로페의 대표적인 주인공인 것이다.

V. 맺는 말

지금까지 희비극, 희극, 비극이라는 세 가지 유형의 로페의 극을 통해 각각 그에 맞는 전형적인 남자 주인공들의 면면을 살펴보았다. 이를 통해 우리가 알 수 있는 것은 각 주인공들이 갖는 고유한 특징들은 희비극, 희극, 비극이라는 각 장르적 특성과 매우 밀접한 유기적 관련성을 가지고 있다는 사실이다. 훌륭하고 완벽한 기사라는 알론소의 모습도 사실은 희극과 비극의 대칭, 이상과 현실의 대립이라는 희비극 고유의 특성으로 요구되어진 것이고, 갈란답지 않은 갈란 떼오도로 역시 희극적 메커니즘이 잉태한 전형적인 희극의 주인공 상이었으며, 비극적 운명을 지닌 고뇌하는 영혼 페데리코도 마찬가지로 운명의 거대한 힘 앞에서 부질없는 몸부림만 칠 뿐인 인간의 비극적인 측면을 상징하는 아리스토텔레스적 인물이었던 것이다.

로페 시대의 모든 극들에 등장하는 갈란들을 예외 없이 이 세 가지 유형으로 끼워 맞추는 것은 무리일 것이다. 그러나 정도의 차이는 있겠지만 어떤 극에서의 갈란이 이 세 가지 유형들 중 어느 유형에 더 가까운지, 또는 그가 이 세 가지 유형의 특성들 중 어느 특성을 더 많이 지니고 있는지 등은 판단이 가능할 것이다. 따라서 지금까지 살펴본 갈란의 세 가지 유형들으로써 우리는 로페 연극으로 대표되는 당시 스페인 극의 남자 주인공들을 판단하고 분석하는 데에 필요한 하나의 유용한 이정표를 세울 수 있는 것이다.

참고문헌

- 민병욱(1991), 『희곡문학론』, 서울, 민지사.
- 아리스토텔레스, 호라티우스, 플라톤(1993), 『시학』, 천병희 역, 서울, 문예출판사.
- 이경식(2005), 『셰익스피어 연구』, 서울, 서울대학교 출판부.
- Alborg, Juan Luis(1974), *Historia de la literatura española t. II*, Madrid, Gredos.
- Bergson, Henry(1996), *Introducción a la metafísica/La risa*, Manuel García Morente trad., México, Porrúa.
- Froldi, Rinaldo(1973), *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya.
- Hobbes, Thomas(1968), *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books.
- Maravall, José Antonio(1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- Morby, Edwin S.(1943), "Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope", *Hispanic Review*, 11, 185-209.
- Olson, Elder(1978), *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel.
- Orozco Díaz, Emilio(1978), *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Rico, Francisco(1983), "La poesía dramática de El caballero de Olmedo", *Historia y crítica de la literatura española III Siglo de Oro: Barroco*, Francisco Rico ed., Barcelona, Crítica, 347-351.
- Rozas, Juan Manuel(1976), *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.
- Ruiz Ramón, Francisco(1983), *Historia del teatro español(Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto(1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Schopenhauer, Arthur(1996), *El mundo como voluntad y representación t. I*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Vega, Lope de(1970), *El perro del hortelano El castigo sin venganza*, A. David Kossoff ed., Madrid, Castalia.
- _____ (1991), *El Caballero de Olmedo*, Juan M. Marín Martínez ed., Madrid, Castalia.
- _____ (1997), *El perro del hortelano*, Mauro Armijo ed., Madrid, Cátedra.

윤용욱

주소: 경기도 양주시 삼송동 684번지 GS양주자이아파트 201-1306

E-mail: rehtse@naver.com

논문접수일: 2007년 10월 4일

심사완료일: 2007년 11월 19일

게재확정일: 2007년 12월 10일