

『동방박사 소시극』의 주요 논점: 장르, 주제, 연극적 독창성을 중심으로

김 선 욱
고려대학교

김선욱(2017), 『『동방박사 소시극』의 주요 논점: 장르, 주제, 연극적 독창성을 중심으로』, 이베로아메리카연구, 28(2), 1-25.

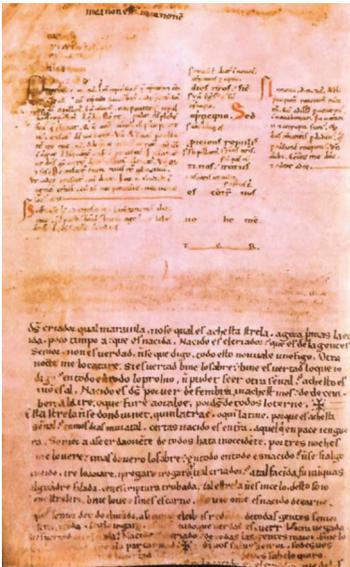
초 록 본 연구는 현전하는 최초의 스페인 중세극 『동방박사 소시극』의 장르와 주제를 알아보고 작품의 연극적인 독창성을 고찰한다. 이 작품은 비록 동방박사들이 아기 예수에게 경배를 드리는 장면이 나오지 않은 채 갑자기 작품이 끝나는 것처럼 보인다. 그러나 예배극의 장르적인 특징을 살펴보았을 때 이 작품은 미사에 삽입되는 예배극이기에 147행정도의 분량만을 가질 수밖에 없었다. 그러나 이렇게 짧은 분량에도 불구하고 『동방박사 소시극』은 동방박사의 에피소드와 헤롯왕의 에피소드가 구조적으로나 내용적으로 서로 적절하게 균형을 맞추면서 대비를 이루고 있고, 이러한 균형감 있는 대비를 통해 진실 추구라는 작품의 주제를 효율적으로 도출하고 있다는 점에서 이 작품의 우수성을 알 수 있다. 나아가 마태복음에 나타난 동방박사들의 이야기를 독창적이고 연극적인 장치를 통해 긴장감 넘치고 흥미로운 연극작품으로 탈바꿈시키고 있다는 점이 이 작품의 가치를 높여주고 있다.

핵심어 동방박사 소시극, 스페인 중세극, 예배극

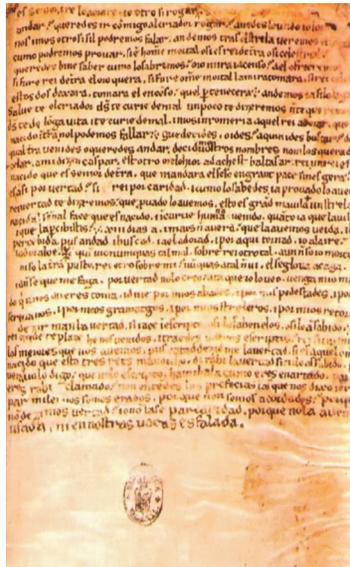
I. 들어가기

『동방박사 소시극 *Auto de los Reyes Magos*』은 이베리아 반도에서 발견된 가스피야 로망서어로 기록된 가장 오래된 작품이면서 동시에 가스피야 왕국의 유일한 중세극이다. 이 작품의 필사본은 18세기 말 페르난데스 바예호(Felipe Fernández Vallejo)가 톨레도 대성당 도서관에 보관된 고문서에서 발견하였고, 1863년 아마도르 데 로스 리오스(Amador de los Ríos)가 『스페인 문학의 비평사 *Historia crítica de la literatura española*』에 삽입하면서 처음으로 알려지게 되었다(Ruiz Ramón 1986, 24).

대부분의 중세 작품이 그렇듯이 고문서에 삽입되어 있는 이 작품 역시 제목이 없다. 현재의 『동방박사 소시극』이라는 제목은 1900년 스페인의 저명한 인문학자 메넨데스 페달(Menéndez Pidal)이 처음으로 비평판본으로 출판하면서 명명한 것이다. 그는 필사본의 문자와 어휘의 특징을 바탕으로 이 작품이 12세기 중엽에 작성되었다는 것을 밝혀냈으며, 최초로 스페인어로 쓰인 중세 스



〈그림 1〉 필사본 첫 번째 페이지



〈그림 2〉 필사본 두 번째 페이지

페인 서사시 『미오 시드의 노래 *Cantar de Mio Cid*』보다 몇 년 후에 쓰인 것으로 추정하였다(Luis Alborg 1992, 198).

그림에서 볼 수 있듯이 이 작품은 두 페이지에 걸쳐 적혀있다.¹⁾ 그러나 흥미로운 점은 이 작품이 행구분이 없이 마치 산문처럼 쓰였으며, 오직 몇몇의 문장 부호만이 대화를 나누고 있다는 점이다. 그런데 1900년 메넨데스 빠달이 이 작품을 연구하면서 운율에 따라 행을 나누고, 등장인물의 등·퇴장에 따라 장을 나누어, 총 5장²⁾ 147행으로 편집하여 출판하였다(Teijeiro Fuentes 1995, 471). 즉 이 작품의 필사본은 겉으로 보기에는 산문처럼 기록되어 있으나, 메넨데스 빠달이 내재적인 측면을 고려하여 이 작품이 등장인물이 등장하고 다운올의 운문으로 된 극작품인 것을 밝혀낸 것이다.

또 다른 흥미로운 점은 이 작품의 결말부분인데, 헤롯왕의 궁정에 온 동방박사들이 새로운 왕의 도래를 예언하자, 이에 불안을 느낀 헤롯왕이 자신의 책사들을 불러 대책을 마련하는 장면에서 갑자기 끝난다는 점에서, 이 작품이 불완전한 중세 종교극이라는 의견이 지배적이다.³⁾ 그러나 본 연구는 스페인 최초의 중세극인 『동방박사 소시극』이 불완전한 작품이 아니라 하나의 완결된 작품이라는 것을 증명하면서 이 작품의 장르를 결정할 것이며, 그러한 장르적인 특징을 바탕으로 주제를 도출해보고자 한다.

사실 이 작품의 창작 시대와 작가, 장르와 완결성 여부 등에 대한 연구들은 이미 존재하고 있다. 그러나 어떤 연구도 확실한 결말을 제시하지 못하고 있다. 그

- 1) 첫 번째 페이지에서 『동방박사 소시극』은 페이지의 중간 부분부터 시작한다. 그렇기 때문에 작품의 실질적인 분량은 한 페이지가 조금 넘는 것에 불과하다.
- 2) 이 작품은 처음에 세 명의 동방박사가 각각 등장하여 독백을 하는 것으로 시작되는데, 메넨데스 빠달은 세 명의 동방박사들이 각각 나와서 하는 독백을 모두 합쳐서 1장으로 여겼다. 그러나 후대의 많은 연구자들은 동방박사 세 명이 각각 독백을 하는 부분을 독립된 3개의 장으로 간주하여 이 작품을 총 7장으로 이루어진 작품으로 출판했다. 일반적으로 장의 구분은 등장인물의 등·퇴장으로 나누기 때문에, 세 명의 동방박사들이 각각 등장하는 장면은 각각 하나의 장으로 처리하는 것이 더 논리적으로 보인다.
- 3) 『동방박사 소시극』이 후반부가 사라진 불완전한 작품이라는 의견을 제시한 가장 대표적인 학자는 아마도르 데 로스 리오스와 메넨데스 빠달이다(Huerta Calvo 2003, 193).

만큼 이 작품은 불확실성에 쌓여 있는 흥미로운 작품이다. 이에 본 연구는 이 작품의 계보와 장르에 대한 또 하나의 가설을 제시하면서 이 작품의 주제를 도출하고, 나아가 작품에 나타난 독창적이고 연극적인 장치에 대하여 살펴보고자 한다.

II. 『동방박사 소시극』의 계보와 장르

『동방박사 소시극』은 까스피야 로망스어로 기록된 가장 오래된 중세 극작품이다. 기원전 6세기경부터 본격적으로 시작된 고대 그리스 연극은 로마시대까지 문화 및 오락의 한 장르로 존속하다가 중세 시대에 들어서면서 교회에 의해 금지되었다. 그리하여 최소한 공적인 영역에서 연극은 교회에 의해 약 500년 동안 철저히 금지되었다. 그러나 역설적이게도 교회에 의해 금지되었던 연극은 교회에 의해 다시 받아들여져 중세 연극이 탄생하게 된다. 그렇기 때문에 초창기 중세 연극은 종교성이 짙을 수밖에 없으며, 그런 만큼 세속적인 대중성과는 거리가 있었다고 받아들여졌다. 그러나 연극은 대중성이 강한 장르이다. 아무리 중세 연극이라 할지라도 연극이 발전하기 위해서는 세속적이고 대중적인 요소가 필요하다. 더군다나 10세기경 교회라는 공간은 가장 중요한 시민 생활의 중심지였다. 사람들이 대부분 기도하기 위해 교회에 가긴 했으나 역시 상업적인 교역을 하러 가기도 하고, 이웃들과 이야기를 하고 심지어는 즐거움을 위해 교회에 가곤하였다(Lázaro Carreter 1976, 21).

당시 교회의 이런 종교적·사회적인 분위기에서 중세 연극이 나타났는데, 10세기경에 교회에 의해 받아들여진 연극을 예배극(teatro litúrgico)이라고 한다. 이 예배극은 성탄절이나 부활절 미사의식 가운데 대화의 형태로 교창(咬創)되던 트로포(tropo)라고 불리는 짧은 시구(詩句)에서 비롯된다. 트로포는 9세기 스위스의 생 골(St. Gall) 수도원에서 창조되어 9세기 말부터 10세기 초에는 유럽 전역에 널리 퍼졌다. 현존하는 가장 오래된 트로포는 부활절에 불렀던 「누구를 찾는가 *Quem quaeritis*」라는 4줄로 된 짧은 트로포이다.⁴⁾ 부활절 미사 도입부에 있는 이 시구는 처음에는 단지 두 집단이 서로 번갈아 노래 부르는 교

창이었고 이런 인물을 연기하는 배우들도 없었을 것이다. 그러나 시간이 지나면서 배우들이 나와서 서로 노래로 대화하면서 연극적인 형태를 갖추어갔을 것이다. 이것이 바로 중세 예배극이다.

현존하는 가장 오래된 예배극은 영국의 윈체스터의 주교 에셀우드(Ethelwold)가 965년부터 975년 사이에 편찬한 『수도원 협약 *Regularis Concordia*』에서 발견된다. 당시 수도원에서는 단일한 미사의식을 확립하고 목적의식과 질서를 정립하기 위해 『수도원 협약』을 고안했는데, 에셀우드가 수도사들을 자극하고 교육시키려는 목적으로 예배극을 도입했을 것으로 추정된다. 예배극이 어떻게 시작되고 정립되었는지 간에 10세기가 끝날 무렵 예배극은 유럽 전역에 널리 보급되었다(오스카 브로켓·프랭클린 힐디 2003, 145). 종합적으로 보았을 때, 노래를 동반한 이러한 예배극은 제단 근처에서 공연된 짧은 공연 텍스트인 것이다.

널리 알려진 초창기 예배극은 부활절 미사의식과 관련된 것으로, 십자가에 못 박힌 예수를 찾아온 세 명의 마리아가 천사와 대화를 나누는 <누구를 찾느냐> 혹은 <묘지방문 *Visitatio sepulchri*>을 소재로 한 텍스트로 10, 11세기에 전 유럽에 널리 퍼졌다. 이베리아 반도에서 존재하는 가장 오래된 텍스트는 11세기말 산토 도밍고 데 실로스 수도원(Monasterio de Santo Domingo de Silos)에서 기록된 것이다. 이외에도 다른 미사의식에 사용된 예배극들도 등장한다. 아기 예수에게 경배를 드리는 목동들을 다룬 <목동들의 일 *El Officium pastorum*>을 소재로 한 작품들과 동방박사의 베들레헴 방문을 다룬 <별의 행렬 *El Ordo stellae*>을 소재로 한 작품들과 구약 성경의 예언자들이 예수의 도림을 알리는 <예언자 행렬 *El Ordo prophetarum*>을 소재로 한 작품들이 있

4) 이 트로포의 전문은 다음과 같다.

천사들: 무덤에서 누구를 찾는 것인가, 신도들이여?

세 명의 마리아들: 십자가에 못 박힌 나사렛의 예수입니다, 천사님.

선사들: 그 분은 여기 계시지 않는다. 그 분은 말씀하신대로 부활하셨다.

돌아가서 주님이 무덤에서 부활하셨음을 알리라(오스카 브로켓·프랭클린 힐디 2003, 145).

다. 그리고 시간이 지남에 따라 이런 예배극은 점차로 길어지게 되면서 처음과 다른 형태를 띠게 되고 중국적으로는 미사의식과 관계없이 종교적 특성을 지닌 신성극으로 발전한다(안영옥 2014, 11).

신성극은 예배극처럼 미사의식의 발전과 밀접한 관련을 맺고 사제들이 연기하지만 예배극과는 다르게 미사의식으로부터 독립되었다. 이 신성극의 공연에는 보다 많은 대중적인 요소들이 첨가되고 움직임이 많은 긴 연극이 되면서, 극의 공연은 제단에서 맨션(Mansión)으로 불리는 무대가 마련된 교회의 다른 공간으로 옮겨지게 된다.

12세기 중반부터는 이런 형태의 연극이 교회 밖에서 공연되면서 점차로 길이가 긴 종교극으로 발전하고, 이후에는 교회를 벗어나 사람들이 많이 모이는 광장이나 시장으로 연극 공간이 확대된다. 이런 연극을 일반적으로 중세 종교극이라 하며, 1200년에서 1350년 사이에 유럽의 지역어로 만들어진 중세 종교극은 이전의 예배극보다 더 지배적인 위치를 갖게 되며(오스카 브로켓·프랭클린 힐디 2003, 153), 신비극⁵⁾, 기적극⁶⁾, 수난극⁷⁾, 도덕극⁸⁾ 등의 하위 장르로 세분되어 발전한다.

그러나 까스피야 왕국에서 중세 예배극과 종교극의 전통은 상당히 미미하다. 15세기까지 이베리아 반도내의 아라곤 왕국과 카탈루냐어를 사용하는 지역에서는 예배극 전통이 존재하고 있으나 까스피야 왕국에서는 예배극의 전통이 거의 없었기 때문이다. 이런 상황에서 까스피야 로망스어 작품으로는 유일하게 12세기 중엽에 쓰인 『동방박사 소시극』이 나타난다. 중세극의 전통이 없던 지역에서 갑자기 연극 작품이 나타난 것이다. 게다가 더욱 이상한 점은 『동방박사 소시극』 이후에 까스피야 로망스어로 기록된 어떤 연극 작품도 나타나

-
- 5) 신비극은 천지창조로부터 최후의 심판에 이르기까지 성경의 사건을 다룬 연극이다. 신비극은 성경의 사건들을 연속적인 장면으로 공연하기 때문에 순환적인 구조를 띠게 되어 순환극(cycle play)이라고도 불린다.
 - 6) 기적극은 성경의 내용을 극화한 장르로 주로 예수와 성자의 기적이나 공적을 다룬 종교극이다.
 - 7) 수난극은 예수가 십자가를 짊어지고 당한 수난과 부활과 승천을 다룬 종교극이다.
 - 8) 도덕극은 도덕적인 교훈을 다룬 종교극이다.

지 않았다는 점이다. 이는 이 작품이 당대 및 후대에 전혀 반향을 일으키지 못했다는 의미이다. 최소한 300년 정도의 시간이 흐른 다음에야 비로소 고메스 만리께(Gómez Manrique)의 『주님의 탄생극 *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*』(1476)이 나타나고 작자 미상의 『이집트로의 도피 소시극 *Auto de la huida a Egipto*』(1500경)이 나타날 뿐이다. 결국 『동방박사 소시극』은 15세기 이전에 이베리아 반도에서 발견된 유일한 까스띠야 로망스어 연극인 것이다. 그렇다면 이 작품의 계통과 장르가 예배극일까 아니면 12세기 중반부터 새롭게 발전하던 종교극의 불완전한 일부분일까?

중세 연극의 발전 과정에서 『동방박사 소시극』은 분명히 <별의 행렬 El Ordo stellae>을 소재로 한 텍스트들 중의 하나로 중세 예배극의 전통을 따르는 극으로 볼 수 있다. 그러나 사건이 갑자기 중간에 끊기는 것처럼 보인다. 헤롯 왕 궁정의 랍비들이 모여 새로운 왕이 태어나는 것을 암시하는 종교적인 기록이 있는지에 대한 토론을 벌이다가 갑자기 작품이 끝나기 때문이다. 그래서 이 작품은 후반부가 사라진 불완전한 종교극이라는 주장이 나온다. 이런 주장을 받아들이는 학자들은 『동방박사 소시극』의 마지막 장면인 랍비들의 토론 장면에 이어서 동방박사들이 아기 예수가 태어난 곳을 방문하여 아기 예수를 찬양하는 장면이 있을 것이라고 추정한다. 즉 현재 전해지는 『동방박사 소시극』은 완결된 이야기 구조를 가지는 중세 종교극의 앞부분이라는 것이다.

그러나 중세극의 계통에서 예배극의 특징을 파악한다면 결말 부분에 대한 다른 의견도 가능하다고 본다. 예배극의 특징은 완결된 하나의 이야기를 보여 주지 않는다는 것이다. 더욱이 예배극은 미사 중간에 삽입된 연극이기 때문에 짧은 길이가 필수적이다. 미사에서 중요한 것은 미사의식의 형식과 내용이지 연극 공연이 아니기 때문이다. 예배극은 미사를 보다 효율적으로 진행하기 위해 미사 도중에 삽입된 짧은 도구일 뿐이다. 그렇기 때문에 <누구를 찾느냐>처럼 예수 부활의 가장 중요한 장면을 보여주면 되는 것이지 예수의 죽음과 부활에 대한 전체 이야기를 맥락화하여 전달할 필요는 없는 것이다. 긴 줄거리를 보여주는 연극은 많은 시간이 걸리고, 그만큼 미사 시간이 늘어날 것이고, 그렇

게 된다면 결국 미사가 공연에 의해 오염될 위험이 있기 때문이기도 할 것이다. 그렇기 때문에 미사에 삽입되는 예배극은 공연 시간이 짧아야 한다. 예배극에서는 줄거리의 완결성 보다는 내용의 핵심만을 전해주는 것이 중요하다. 이것이 바로 예배극의 가장 중요한 특징이다.

이처럼 완결된 이야기를 하지 않아도 되는 것이 예배극의 특징이라고 본다면 『동방박사 소시극』은 하나의 완결된 예배극 작품으로 보아도 무방할 것이다. 예배극은 당시의 관객이 다 알고 있는 동방박사들의 아기 예수 찬양과 같이 잘 알려진 결말을 반드시 필요로 하지는 않는다. 예배극이라는 장르의 특성상, 미사를 집전하는 사제가 예수 탄생이나 동방박사에 대해 언급하는 시점에 이런 예배극이 삽입된다면, 무지한 랍비들의 토론 장면에서 작품이 마무리되어도 별 무리가 없기 때문이다. 예수의 탄생을 믿고 찬양하려는 동방박사들과 그것을 믿지 못하는 헤롯왕과 랍비들의 대립 구도, 즉 믿음과 의심의 대립 구도만 보여주면 예배극으로서의 충분한 기능을 다하고 있다고 볼 수 있기 때문이다.

시간적으로도 147행으로 이루어진 『동방박사 소시극』의 분량이면 공연하는데 넉넉하게 잡아도 5분 정도면 충분할 것이다. 미사 중간에 5분 정도 걸리는 공연은 충분히 가능한 정도의 길이로 판단된다. 또한 앞에서 볼 수 있는 『동방박사 소시극』의 필사본 사진의 두 번째 페이지를 보면, 페이지의 중간에서 작품이 끝난 이후가 공백으로 나타나 있다. 이것 역시 이 작품이 이 부분에서 완결되었다는 것을 보여주는 증거일 것이다. 만일 이 작품이 불완전한 텍스트라면 필사본이 이처럼 페이지 중간에서 끝나지 않을 것이라는 것이 합리적인 의심이기 때문이다.

이런 점들을 고려해볼 때, 『동방박사 소시극』은 불완전한 초기 종교극이라기 보다는 동방박사의 단편적인 사건을 다룬 완결된 예배극으로 보는 것이 더 타당할 것이다.

III. 『동방박사 소시극』의 주제

성경의 내용을 연극적인 대화 형식으로 보여주는 예배극의 내용은 비교적 명확하다. 초창기 작품일수록 그런 경향은 더하다. 최초의 예배극인 「누구를

찾는가는 겨우 4줄 분량의 텍스트이다. 그 짧은 분량의 작품에 심오한 주제를 담아내기 어려운 일이다. 그렇기 때문에 예배극은 깊은 주제의식보다는 성경의 내용을 함축적으로 보여주려는 측면이 강하다. 그러나 시간의 흐름에 따라 분량이 점차로 길어지면서 예배극도 함축적인 주제를 다루기 시작한다. 비교적 후기의 예배극인 『동방박사 소시극』도 마찬가지이다.

앞선 장에서 『동방박사 소시극』의 연극적인 계통에 대해서 살펴보았다면, 이곳에서는 작품의 주제에 대하여 살펴보고자 한다. 구조적인 측면에서 이 작품은 7개의 장으로 나누어져 있다. 1장부터 3장까지는 세 명의 동방박사들인 가스빠르(Gaspar), 발파사르(Baltasar), 멜초르(Melchor)가 각각 등장하여 독백으로 신비한 별자리의 탄생이 이 땅의 주인이 태어났음에 대한 징조인지에 대해 자문하는 장면이다. 이 장면의 특징은 동방박사들이 별자리의 움직임을 보고 무비판적으로 이것을 새로운 왕의 탄생으로 받아들이지 않는다는 점에 있다. 새로운 왕의 탄생을 믿고 싶은 마음과 아직까지는 불확실성과 의심의 마음이 공존하고 있는 동방박사들의 내적인 갈등이 보인다. 동방박사들은 아직까지 새로운 왕이 태어났다는 암시에 대하여 완전히 납득하지 않은 상태이다. 이러한 내적인 갈등이 연극적인 긴장감을 야기하고 있는데, 나아가 동방박사들의 심리적인 갈등도 각각 차별적으로 표현되고 있다. 그중에서 가스빠르는 가장 회의적인 모습을 보여준다.

가스빠르 인간들의 주인이신
창조주께서 태어나셨단 말인가?
사실이 아니야. 내가 무슨 말을 하는지 모르겠군.
이런 쓸데없는 생각을 하다니.(5-8행)⁹⁾

그러나 신이 태어난 것이 맞다면 가서 경배를 드릴 것이라고 말하면서, 비록 의심을 하고 있지만 동시에 신이 이 땅에 온 것을 기뻐하는 측면도 보이고

9) 본 논문에서 인용문은 페레스 뿌리예고(Pérez Priego)의 『중세연극 2 Teatro medieval 2』에 수록된 텍스트를 사용하고자 한다. 앞으로 나오는 인용문은 본문에서 행수만을 언급하기로 한다.

있다. 반면 발파사르는 새로운 왕의 탄생을 믿고 싶은 마음이 강하다.

발파사르 결국 태어나셨다는 건가?
 내가 본 것이 무엇인지 모르겠네.
 나는 가서 그분께 경배를 드리고,
 기도하고 간구해야지.(29-32행)

마지막으로 등장한 멜초르는 새로운 왕의 탄생에 대해 확신하고 있다.

멜초르 그런 별은 하늘에 있는 아무런 별이 아니야.
 나는 좋은 점성술사야,
 그래서 아무문제없이 잘 알 수 있지.
 이 세상의 주인이
 사람의 모습으로 태어나신 거야.
 하늘이 둥글듯이 이걸 확실해.
 모든 사람들의 주인이 되실 자가
 모든 시간에 대한 판결을 내리실 거야.(36-43행)

이처럼 점성술사이기도 한 세 명의 동방박사들은 하늘을 바라보다가 새로운 별을 보고 새로운 왕의 탄생에 대한 예언을 떠올리며 각자 의심을 품기도 하지만 결국 별자리가 나타난 곳을 찾아 예수의 탄생을 확인해보려 한다. 처음에 가졌던 비판적인 의심이 신에 대한 믿음으로 기울어지고 있음을 보여준다. 이처럼 동방박사 세 명은 비록 완전히 의심을 거두지는 않았지만 종교적으로는 하늘의 뜻을 따르려는 결심과 신을 경배하고자 하는 믿음을 보여주고 있다.

4장에서는 새로 탄생한 왕을 찾아 떠난 각각의 동방박사들이 서로 만나 자신들이 새로운 별자리의 탄생을 보았다는 사실을 교환한다. 앞서와 마찬가지로 가스파르가 가장 회의적인 모습을 견지하며 새로 태어난 왕을 만날 수 있을지를 묻자 가장 확신이 강한 멜초르가 별자리를 따라가면 만날 수 있을 거라고 확신한다. 이어서 발파사르가 새로 태어난 왕이 어떤 왕인지 어떻게 알 수 있다고 불안한 마음을 드러내자 역시 멜초르가 황금과 몰약과 향을 드려서 하늘의 왕이라면 향을 선택할 것이라고 확신한다. 그러자 가스파르와 발파사르가 동

의하며 하늘의 왕을 찾아 나선다. 1장부터 3장까지의 장면에서 아직까지 완전히 해결되지 않은 믿음이 4장에 이르러서 비로소 해결될 조짐을 보이고 있다. 4장이 의심에서 확신으로 기울어지는 장면이기 때문이다.

그리고 5장부터는 헤롯왕이 등장하며 극이 새로운 국면으로 흐른다. 새로운 왕을 찾으러 가던 동방박사들이 헤롯왕을 찾아와 지상의 새로운 왕이 탄생했음을 알린다. 그러면서 이들은 새로운 왕의 탄생이 확실하다고 언급한다. 앞장까지 보였던 동방박사들의 의심이 이제 완전히 확신으로 바뀌어졌음이 드러난다.

멜초르	왕이시여, 저희는 사실을 말씀드리는 것입니다. 저희는 이미 그것을 확인하였습니다.
헤롯왕	상당히 경이로운 일이오!
가스빠르	새로운 별이 태어났습니다.
멜초르	별자리는 왕이 태어나셨고 인간의 몸으로 이 땅에 오셨음을 알려줍니다.(90-95행)

이런 동방박사들의 확신에 헤롯왕은 새로운 왕을 찾아보라고 말하면서, 찾으면 자신도 경배를 드릴 것이니 알려달라고 말한다. 헤롯왕도 동방박사의 확신을 따르는 것처럼 보인다.

그러나 동방박사들이 떠나고 혼자 남은 헤롯왕의 독백으로 이루어진 6장은 구조적으로 새로운 긴장감을 야기하면서 동시에 주제적인 측면에서도 중요한 기능을 수행한다. 먼저 구조적으로 6장에서는 다시 의심이 나타난다. 이번에는 헤롯왕이 의심하는 것이다. 그러나 헤롯왕의 의심은 경쟁 상대에 대한 두려움에서 비롯된 의심이다.

헤롯왕	지금까지 누구도 이런 불길한 일은 한 번도 본 적이 없었다. 왕 위에 또 다른 왕이라니! 아직 내가 죽지 않았는데, 아직 땅에 묻히지도 않았는데! 내 위에 다른 왕이라고?(107-111행) [...] 그자를 볼 때까지
-----	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

나는 그것을 사실로 받아들일 수 없어.(115-116행)

이어서 그는 새로운 별자리의 예언에 대해 자세히 알아보기 위해 궁정의 지식인들을 부른다. 그는 하늘의 예언을 알 수 있는 지식이 없기 때문에 동방박사들처럼 진실을 찾기 위해 하늘로 눈을 돌리지 않고 궁정의 지식인들을 소집한 것이다.

구조적 층위에서 보면 의심에서 확신으로 기울었다가 다시 의심이 나오게 된 것이다. 그러나 의미론적으로 동방박사들의 의심과 헤롯왕의 의심은 출발 점도 다르고 진행되는 방향도 다르다. 동방박사들의 의심은 신의 도래에 대한 정신적인 가치에 대한 의심이고, 새로운 왕의 탄생에 대한 희망과 신에 대한 경배에 대한 마음이 깃들여있는 의심이다. 그렇기 때문에 이들의 대사에는 “진실(verdad)”이라는 단어가 7차례나(7, 10, 11, 45, 47, 50, 53행) 반복된다. 그러나 헤롯왕의 의심은 자신의 왕위를 위협하는 존재가 등장한 것이 아닌가 하는 세속적인 의심이다. 또한 그는 하늘을 바라보는 동방박사들과는 다르게 인간이 겪어온 “시간(el siglo)”과 인간의 “글로 기록된 사실(la verdad escrita)”에 의존하고 있다. 그는 경험적으로 이해하고 싶었던 것이다. 그렇기 때문에 인간의 지식 너머에 있는 초월적인 존재에 대해서는 의심할 수밖에 없는 것이다.

마지막 7장에서는 헤롯왕의 명을 받아 궁정의 지식인들과 두 명의 랍비¹⁰⁾가 등장하여 새로운 왕에 대한 예언이 사실인지, 또 그런 기록이 있었는지에 대하여 토론한다. 그러나 작품은 랍비들의 불화와 무지를 드러내며 끝난다.

헤롯왕	만일 그대가 진실을 안다면, 말하시오, 랍비
랍비 1	사실대로 말씀드리자면 저는 기록을 발견하지 못했습니다.(135-137행)
랍비 2	[...] <p>우리는 왜 의견일치를 못 합니까? 왜 우리는 진실을 말하지 않습니까?</p>

10) 랍비는 유대의 율법학자를 지칭하는 명칭이며, 동시에 존경받을만한 인물이나 학식이 많은 지식인을 부르는 존칭어이기도 하다.

랍비1 나는 정말로 그것을 모릅니다.
 랍비2 왜냐하면 진실을 써본 적도 없고
 우리가 발견하지도 못했으니까.(143-147행)

7장에서 드러난 사실은 헤롯왕과 그의 랍비들은 신성한 진실에 대한 확실한 지식이 없기 때문에 의심에서 벗어나지 못하는 것이다.

아래 표에서 볼 수 있듯이 이 작품의 전반적인 구조는 크게 동방박사와 헤롯왕이라는 두 개의 층위로 이루어져 있다. 그리고 이를 세분화하면 동방박사들은 의심(1-3장)으로 시작하여 점차로 확신하는 방향(4-5장)으로 나아가는 반면에 헤롯왕과 그의 신하들은 의심(6장)에서 시작하여 더 불확실한 의심(7장)으로 빠져든다.

〈표 1〉 『동방박사 소시극』의 전반적 구조

장	1~3장	4~5장	6장	7장
주체	동방박사	동방박사	헤롯왕	유대 지식인
내용	의심	확신	의심	더 큰 의심

그리고 이런 구조를 통해 1-3장과 6장의 의심이 서로 대비되고, 그런 대비를 통해 작품의 주제가 드러난다. 동방박사들의 의심은 신의 탄생의 진실성에 대한 의심에서 시작되나 결국 확신으로 인도되고, 헤롯왕의 의심은 세속적인 욕망에서 시작되어 결국 더 큰 의심으로 귀결된다. 동방박사들은 비록 의심을 하기는 했지만 초월적인 진리인 하늘의 뜻을 추구했기 때문에 신에 대한 확신을 갖게 되며 진실을 추구한다. 그리고 작품에서는 나타나지 않지만, 그러나 당시 모든 관객들은 다 알고 있는 것처럼, 결국 동방박사들은 아기 예수를 찾아 그에게 경배를 드린다. 그러나 권력이라는 세속적인 욕망을 추구하는 헤롯왕과 하늘을 보지 못하는 랍비들은 진정한 지식을 알지 못한 채 분열하고 만다.

이러한 흐름에 비추어보았을 때, 『동방박사 소시극』의 주제는 신에 대한 믿음이라고 볼 수 있다. 의심할 수는 있지만 결국 믿음으로 결국 새로운 왕이 태어났다는 진리에 도달했다는 것이 이 작품의 근본적인 메시지인 것이다.

IV. 『동방박사 소시극』의 독창성과 연극적인 장치

『동방박사 소시극』의 독창성은 이 작품이 동방박사의 베들레헴 방문이 상징하는 예수 공현(Epifanía)을 연극으로 만든 첫 번째 시도라는 데에 있다. 라틴어나 로망스어로 기록된 예수 공현을 다른 다른 어떤 작품도 시기적으로 이 작품보다는 늦게 나타난다(Sturdevant 1927, 4).

동방박사들의 방문과 경배에 관한 이야기는 신약성경 마태복음의 2장 1절부터 12절에 나타난 짧은 이야기이다. 모두 23절로 이루어진 마태복음 2장은 동방박사의 경배(1-12절), 헤롯왕의 살해음모(13-18절), 그에 따른 이집트 피난과 나사렛으로의 귀환(19절-23절)의 세 부분으로 나뉜다.

147행의 짧은 극인 『동방박사 소시극』의 핵심 줄거리는 신약성경 마태복음 2장을 통해서 이미 유럽의 기독교 사회에 널리 알려진 이야기이다. 그러나 『동방박사 소시극』은 이런 성경의 내용을 허구적인 상상력을 가미하여 갈등을 중심으로 한 연극작품으로 재창조하였다. 결국 『동방박사 소시극』은 유려하고 개연성 있는 줄거리와 다음과 같은 독창적인 연극 장치들을 통하여 마태복음 2장의 내용을 연극화한 것이다.

1. 동방박사의 의심과 길을 떠난 이유

성경에서 동방박사의 존재는 오직 마태복음 2장(1-12절)¹¹⁾에서만 간략하게

-
- 11) 동방박사의 이야기는 마태복음 2장 1절부터 12절에 나타난다. 『개혁신글판 성경전서』에 나오는 전문은 다음과 같다.
- (1절) 헤롯 왕 때에 예수께서 유대 베들레헴에서 나시매 동방으로부터 박사들이 예루살렘에 이르러 말하되
 - (2절) 유대인의 왕으로 나신 이가 어디 계시노 우리가 동방에서 그의 별을 보고 그에게 경배하러 왔노라 하니
 - (3절) 헤롯왕과 온 예루살렘이 듣고 소동한지라
 - (4절) 왕이 모든 대제사장과 백성의 서기관들을 모아 그리스도가 어디서 나겠느냐 물으니
 - (5절) 이르되 유대 베들레헴이오니 이는 선지자로 이렇게 기록된 바
 - (6절) 또 유대 땅 베들레헴아 너는 유대 고을 중에서 가장 작지 아니하도다. 네게서 한 다스리는 자가 나와서 내 백성 이스라엘의 목자가 되리라 하였음이니이다
 - (7절) 이에 헤롯이 가만히 박사들을 불러 별이 나타난 때를 자세히 묻고

언급되어 있으며, 동방박사가 누구이며, 어디서 왔는지, 이름이 무엇인지, 몇 명인지에 대해서는 모두 후대에 창작된 것이다. 마태복음은 “동방의 박사들”이라는 복수명사를 사용하여 적어도 두 명의 박사들이 있었음을 알리고, 이들이 황금, 유향 그리고 몰약의 세 가지 예물을 아기 예수에게 바쳤다고 이야기할 뿐이다.

우선 마태복음에 나오는 동방박사라는 단어는 라틴어 성경에서는 ‘Magus’로 나타나고 그리스어 성경에서는 ‘Magos’로 나타난다. ‘Magus’는 고대 페르시아어인 ‘Magi’에서 비롯한 단어로 마니교 사제 혹은 고대 점성술사를 의미한다. 이후에 ‘Mago’는 신성한 지식의 소유자라는 의미로 쓰이며, 영어 성경에서는 동방에서 온 현자들(Wise men from the East)로 번역되고, 한국 성경에서는 일반적으로 동방박사로 번역된다(박영수 2014, 구글도서).

『동방박사 소시극』에서도 이들은 점성술사답게 새로운 별자리를 보고 창조주의 탄생을 추정한다. 이들은 초창기 기독교 시대에는 단순히 현자로 여겨졌으나 3세기 초에 이르러 왕의 신분으로 격상되었고, 5세기에 교황 레오 1세(재위 440-461)는 동방박사들이 실제로 존재했다는 것과 그들의 수를 세 명으로 확정하였다(Rodríguez Flores 2000). 그리고 6세기 무렵부터 서유럽의 기독교에서는 동방박사 3명의 이름과 상징이 정리되었다. 이탈리아 라베나에 있는 유명한 산 아폴리나리레 누오보 성당의 모자이크에 이들의 이름이 처음으로 멜초르, 발파사르, 가스빠르로 나온 것이다(Wikipedia).

이렇듯 세 명이라는 동방박사의 수와 이름은 비록 마태복음에는 나타나지 않지만, 이미 6세기부터 서유럽에서 받아들여진 사항이고, 12세기 중엽에 쓰

(8절) 베들레헴으로 보내며 이르되 가서 아기에 대하여 자세히 알아보고 찾거든 내게 고하여 나도 가서 그에게 경배하게 하라.

(9절) 박사들이 왕의 말을 듣고 갈새 동방에서 보던 그 별이 문득 앞서 인도하여 가다가 아기 있는 곳 위에 머물러 섰는지라

(10절) 저희가 별을 보고 가장 크게 기뻐하고 기뻐하더라

(11절) 집에 들어가 아기와 그의 어머니 마리아의 함께 있는 것을 보고 엎드려 아기께 경배하고 보배함을 열어 황금과 유향과 몰약을 예물로 드리니라

(12절) 꿈에 헤롯에게로 돌아가지 말라 지시하심을 받아 다른 길로 고국에 돌아가니라.

인 것으로 추정된 『동방박사 소시극』은 이런 서유럽의 전통을 따른 것으로 보인다. 그러나 성경에서처럼 동방박사들이라는 집합명사로 등장하는 것이 아니라, 자신들의 인간적인 심리를 표현하는 개인으로 등장하여 자신의 생각을 드러내고 상대방과 대화를 나누고 갈등을 일으킨다는 점에서 동방박사들을 개별적인 인물로 만들고 있다. 이러한 동방박사들의 개인화가 바로 이 작품의 기본적인 연극화 장치가 되는 것이다. 갈등의 문학이라고 불리는 희곡이라는 장르의 가장 기본적인 요인이 바로 개인들의 대립 즉 갈등이기 때문이다.

마태복음 1절은 자세한 언급 없이 동방박사들이 예루살렘에 왔다고만 이야기하고 있다. 동방박사들이 어떻게 새로운 왕이 태어났다는 사실을 알고, 왜 길을 떠났는지에 대한 정보가 없다. 그러나 『동방박사 소시극』은 작품에 연극적인 상황이라는 요소를 창출하여 동방박사들의 여행 과정을 간략하지만 능숙하게 처리한다. 작품은 별자리의 해석자인 세 명의 동방박사들이 신비로운 별의 탄생을 보고 그 의미를 의심하다가 결국 새로운 별이 탄생한 곳을 찾아가기로 결심하는 것으로 만든다. 이것이 바로 작가가 창출한 연극적인 상황이며, 이러한 측면은 이전의 예배극이나 종교극에서는 볼 수 없었던 독창적이면서 발전적인 연극 장치라고 볼 수 있다.

또한 1장부터 3장은 개인의 층위로 기능하는 세 명의 동방박사들이 새로운 별자리를 보고 그 별자리가 암시하는 내용에 대해 의심하는 장면을 다루고 있는데, 일단 이러한 동방박사들의 의심 역시 이전의 예배극에서는 한 번도 볼 수 없었던 새로운 연극적인 장치이다. 앞서도 언급했듯이 세 명의 동방박사들의 의심은 연극이 발전한 후대의 극작품들에서 볼 수 있는 인물의 내적인 갈등으로 볼 수 있다. 그리고 이들의 의심은 별자리가 암시하는 극적인 긴장감과 재미를 배가시키고 있다. 나아가 세 명의 동방박사들의 의심도 일률적이고 기계적으로 드러나는 것이 아니라 인물에 따라 그 정도가 각각 다르게 제시되고 있는데, 이로써 작품의 핏진성(verosimilitud)과 개연성(probabilidad)이 보다 설득력 있게 표현되고 있다. 이는 작가의 극작 기량이 뛰어나다는 것을 보여주는 매우 독창적인 장면이다.

2. 동방박사가 서로 만나는 장면

『동방박사 소시극』의 1장부터 3장에서 세 명의 동방박사들이 각자 등장하여 새로운 별자리의 탄생을 보고 그것이 새로운 왕의 탄생을 의미하는지에 대한 의심을 하다가 그것을 직접 확인하고자 새로운 별자리가 탄생한 곳을 찾아 나서기로 결심한다. 이렇게 동방박사들이 내적인 갈등을 보이다가 새로운 왕의 탄생을 직접 확인하기 위하여 길을 나선다는 설정은 작품의 팝진성과 개연성을 높여주고 긴장감을 불러일으키는 연극적인 장치이다. 바로 이어서 나온 4장은 이런 팝진성과 개연성을 더욱 강화하고 있다.

4장은 각자 길을 나선 세 명의 동방박사들이 서로 만나 자신들의 의심을 교환하고 자신들의 믿음을 재확인하는 것으로 구성되어 있다. 새로운 별자리가 나타난 곳을 따라가던 동방박사들이 서로 만나는 것으로 처리한 것은 상당히 논리적인 진행이다. 별자리의 해석자들이 새로운 별자리가 나타난 곳을 향해 길을 나섰다면 분명히 어느 한 곳을 향할 것이고, 그렇기 때문에 어느 지점에서든 그들이 서로 만날 가능성은 충분히 높기 때문이다. 또한 동방박사들이 별자리를 따라가다가 서로 만나는 장면 역시 어떤 예배극에서도 볼 수 없던 장면으로, 4장은 『동방박사 소시극』의 독창적이면서 동시에 작품의 팝진성과 개연성을 높이는 장면이라고 볼 수 있다.

3. 동방박사의 시험

동방박사들이 새로 태어난 아기의 존재가 정확히 무엇인지 알기 위해 선물을 주면서 시험해보기로 결심하는 것 또한 당시까지 어떤 예배극에서도 볼 수 없었던 독창적인 장면이다. 마태복음 2장 11절은 동방박사들은 아기 예수께 경배하고 황금과 유향과 몰약을 예물로 봉헌했다고 말한다. 황금과 유향과 몰약을 보배합에서 꺼내 바쳤다는 것은 유향과 몰약이 황금정도로 귀한 물건이었을 것으로 추정할 수 있다. 또한 성경에서 이 세 가지 물품은 상징적인 의미를 가지고 있다. 당연히 황금은 경제적인 가치가 높은 물품이기 때문에 현실적인 가치에 대한 상징성이 있고, 유향은 모든 물건을 향기롭게 만든다는 점에서

정신적인 가치에 대한 상징성이 있고, 마지막으로 죽은 사람에게 바르는 몰약은 부패를 방지한다는 점에서 영원성에 대한 상징성이 있다고 볼 수 있다. 동방박사들이 아기 예수에게 이런 선물을 바쳤다는 것은 현실적이고 동시에 정신적으로 영원한 왕이 이 땅에 오셨다는 것을 상징한다고 볼 수 있다.

그러나 『동방박사 소시극』은 이러한 선물 봉헌을 새로 태어난 아기 예수의 신성성을 알기 위한 연극적 장치로 바꾸어 놓았다.

가스빠르	우리가 어떻게 죽을 인간이신지 지상의 왕이신지 아니면 천상의 왕이신지 시험해 볼 수 있을까요?
멜초르	어떻게 알 수 있을지 정말 알고 싶으십니까? 그분께 황금과 몰약과 유향을 보여드리는 겁니다. 이 땅의 왕이시라면 황금을 원하실 것이고, 죽을 인간이라면 몰약을 택하실 것입니다. 만일 하늘의 왕이시라면 이 둘을 놓아두고 그분에게 속한 유향을 택하실 것입니다.
가스빠르	가시지요. 그렇게 하십시오.(65-73행)

이처럼 『동방박사 소시극』의 작가는 절대적인 가치를 가진 물품에 대한 상징으로 사용한 황금과 유향과 몰약의 상징성을 바꾸고 있다. 경제적인 가치를 가진 황금은 지상의 권력자가 택하는 물품의 상징으로, 부패를 막기 위해 주로 장사지낼 때 사용하는 몰약¹²⁾은 죽음을 면치 못하는 인간의 상징으로, 그리고 좋은 향을 발하는 유향은 정신적인 가치를 가지는 상징으로 변환시킨 것이다.

이 장면은 우선 1장부터 3장까지 보여준 동방박사들의 내적인 갈등의 해결을 보여준다. 그때까지 새로 태어난 사람이 어떤 왕일지에 대한 의심을 계속하고 있는 상태에서 동방박사들의 시험은 바로 이런 의심을 해결하는 기능을 하고 있기 때문이다. 또한 이 부분은 앞선 동방박사들의 의심과 내적인 갈등에 이

12) 성경의 요한복음 19장에 따르면, 니고데모를 비롯한 사람들 역시 십자가에 못 박힌 주 예수님의 몸을 장사 지내기 위하여 준비할 때, 몰약을 사용했다.

은 논리적인 장면으로, 관객들에게 새로 태어난 왕이 과연 어떤 선물을 선택할 것인지에 대한 궁금증을 야기하기도 한다. 결국 동방박사들의 시험 계획은 관객들의 관심과 집중성을 강화시키는 매우 독창적인 장치이면서 동시에 연극적으로도 꽤 성공적인 장치라고 볼 수 있다.

4. 헤롯왕의 이중성

『동방박사 소시극』의 5장에서 동방박사들은 새로운 별이 태어난 자리를 찾아 길을 나섰다. 헤롯왕에게 새로운 왕이 탄생했음을 알린다. 새로운 왕이 태어났다는 소식을 듣고 헤롯왕은 당황해하며 놀라나, 겉으로는 동방박사들에게 새로운 왕이 태어난 것이 사실이면 자신도 경배를 드릴 것이니 바로 알려달라고 말하며, 관대하고 자비로운 태도로 동방박사들을 보낸다. 이는 마태복음의 2장 8절의 내용과 거의 일치한다. 그러나 헤롯왕의 독백으로 이루어진 『동방박사 소시극』의 6장에서는 전혀 다른 모습을 보인다.

헤롯왕	지금까지 누구도 이런 불길한 일은 한번도 본 적이 없었다. 왕 위에 또 다른 왕이라니!(107-109행) [...] 세상이 거꾸로 흘러가겠구나. 무슨 일인지 모르겠구나.(113-114행)
-----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

헤롯왕은 동방박사들이 떠난 후 혼자 남았을 때 자신이 왕인데 또 다른 왕이 나타난 것에 대한 불안감과 분노를 드러내며, 관대함과 불안함이라는 이중적인 측면을 보여준다. 이런 측면은 당대까지의 작품에서는 전혀 볼 수 없었던 새로운 모습이라고 볼 수 있다. 헤롯왕에게 후대의 작품들에서나 볼 수 있는 이중적인 성격과 심리가 부여되어 있기 때문이다.

이처럼 비록 『동방박사 소시극』은 147행에 불과한 짧은 소시극이지만 헤롯왕은 다(多)층위적인 인물로서의 인간적인 면모를 보여준다. 다른 왕이 태어났다는 말을 듣고 놀라워하다가 그 놀라움이 자신의 왕위에 대한 불안감과 두려움으로 변하는 헤롯왕의 모습은 작품의 긴장감과 흥미를 보여주는 연극적인

장치이다. 다른 한편으로는 정치인다운 간계한 모습도 보여주는데, 새로 태어난 왕에 대한 지대한 관심을 보이는 척하면서 동시에 이에 대한 동방박사의 정보를 이용하려고하기 때문이다. 이처럼 5, 6장에 나타난 헤롯왕의 대사와 독백은 앞선 예배극이나 종교극에서 볼 수 없었던 수준 높은 극작의 실례를 보여주는 작가의 독창적인 장면으로 볼 수 있다.

5. 분열된 유대 사회

『동방박사 소시극』의 마지막 7장에 나타난 유대 지식인들의 논쟁은 마태복음에서는 볼 수 없는 이야기이다. 이 장면은 유대인들의 분열과 무지함을 드러냄으로써 신이 이 땅에 도래했음을 확신하는 동방박사들의 태도와 대비되어 천상적인 가치의 우월함을 돋보이게 하는 효과적인 장치로 기능하며 동시에 유대교회에 대한 가톨릭교회의 승리를 예찬하는 교리적인 선언이기도 하다.

6장의 마지막 부분에서 동방박사들이 간 후에 불안감에 사로잡힌 헤롯왕은 동방박사들의 예언을 확인하기 위해 왕궁의 현자들을 불러 모은다.

헤롯왕	나의 사제들과 나의 관관들과 나의 공증인들과 나의 문법학자들과 나의 점성술가들과 나의 수사학자들을 불러오너라. 그들은 내게 진실을 말해야 한다. 그것이 글로 기록되어 있는지, 그것을 아는지 혹은 이미 알았었는지를 말해야 한다. (119-126행)
-----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

그러나 어느 누구도 정확하게 설명하지 못하고 진실을 말하지 못한다. 동방박사들이 말했던 새로운 왕이 태어났는지에 대한 헤롯왕의 질문에 랍비들은 자신들이 읽었던 경서에는 그것과 관련된 어떤 글도 없다고 말하며, 새로운 왕의 탄생에 대한 무지함을 드러내는 논쟁만을 벌일 뿐이다. 랍비들의 논쟁은 비

록 아주 짧게 나타나고 있지만 앞 시기의 예배극이나 종교극에서는 볼 수 없었던 독창적인 연극적인 장치이다.

물론 종교적인 논쟁이나 토론의 장치를 통한 기독교의 예찬은 이미 2세기부터 있어왔다. 2세기에 그리스 철학자 아리스티데스가 집필한 『아리스티데스의 변증 *The Apology of Aristides*』은 종교 간의 논쟁을 통해서 여러 종교 중에서 기독교가 가장 훌륭한 종교임을 드러내는 기독교 책이다. 그리고 10세기경에 쓰인 『바를람과 호사팻 *Barlaam y Josafat*』의 그리스어 판본에도 여러 종교들에 대한 논쟁을 통해 기독교의 궁극적인 승리를 예찬하는 부분이 있다(김선욱 2005, 164).¹³⁾ 이처럼 종교 논쟁을 통해 기독교만이 진정한 종교라고 예찬하는 것은 중세까지 유럽의 담론에서 종종 사용되었던 문학적인 장치였다. 그러나 기독교의 우월성을 보여주는 논쟁이 연극 장르에서 사용된 것은 『동방박사 소시극』이 처음이다.

V. 나아가며

마태복음 2장에 있는 이야기를 극화한 『동방박사 소시극』은 까스피야 로망스어로 된 가장 오래된 스페인 최초의 중세극으로 12세기 중엽에 쓰인 것으로 추정된다. 147행으로 이루어진 이 작품은 아직까지는 초보적이고 연극 기법도 단순하다고 볼 수 있다. 그러나 이 작품이 스페인 최초의 중세극이라는 점을 감안한다면 이 작품의 작가가 상당히 뛰어난 연극적인 재능과 감각을 가진 작가임을 알 수 있다. 짧은 분량에도 불구하고 비교적 잘 짜인 연극 구조와 또 표층적인 구조 이면에 명확한 주제를 내포하고 있다는 점은 이 작품이 비록 최초의 중세극이라 할지라도 상당한 수준에 이른 예배극이라 할 수 있다.

우선 『동방박사 소시극』은 미사에 삽입되는 예배극이기에 147행 정도의 상

13) 부처설화가 기독교 성인열전으로 변형된 『바를람과 호사팻』은 그리스어 판본 이후에 라틴어 판본으로 번역되고, 이후 유럽 각국의 지역어로 번역되어 나타나는데, 13세기에는 스페인어로도 번역된다(김선욱 2004, 38-39).

당히 짧은 분량을 가질 수밖에 없었지만, 동방박사의 에피소드와 헤롯왕의 에피소드가 구조적으로나 내용적으로 서로 적절하게 균형을 맞추면서 대비를 이루고 있고, 이 대비를 통해 진실 추구라는 작품의 주제를 도출하고 있다. 또한 마태복음에 나타난 짧은 내용의 이야기를 여러 가지 독창적이고 연극적인 장치를 통해 비교적 유려한 연극작품으로 탈바꿈시키고 있다는 점에서 이 작품의 가치를 확인할 수 있다.

참고문헌

- 김선욱(2004), 「부처설화의 스페인으로의 전이과정 연구」, 이베로아메리카연구, Vol. 15, pp. 21-45.
- _____ (2005), 『바를람과 조사팔』의 마니교 판본과 그루지야어 판본」, 지중해 지역연구, Vol. 7, No. 1, pp. 141-168.
- 대한성서공회(1993), 『개역한글판 성경전서』, 보진재.
- 박영수(2014), 『영어유래사전-단어편』, 필링박스.
 (<https://books.google.co.kr/books?id=JdxwBgAAQBAJ&pg=PT59&dq=magos%EC%99%80+magus&hl=ko&sa=X&ved=0ahUKEwiY8LeF7uTUAhXLVbwKHRpUCv4Q6AEIJAA#v=onepage&q=magos%EC%99%80%20magus&f=false>)
- 안영옥(2014), 『스페인 중세극』, 지식을 만드는 지식.
- 브로켓, 오스카/힐디, 프랭클린(2003), 『연극의 역사 I』, 전준택/홍창수 옮김, 연극과 인간.
- Álvarez Pellitero, Ana María(1985), “Aportaciones al estudio del teatro medieval en España”, *Crotalón*, Vol. 2, pp. 13-35.
- Cacho Blecua, Juan Manuel(1995), “*La Representación de los Reyes Magos: Texto literario y espectáculo religioso*”, Juan Salvador Paredes Núñez(Dir.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, pp. 445-461.
- Castro Caridad, Eva/Lorenzo Gradín, Pilar(1991), “De lo espectacular a lo teatral: Consideraciones sobre el Teatro Medieval Castellano”, *Medievalia*, Vol. 2, pp. 361-373.

- Deyermond, Alan(1989), “*El Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII”, Sebastian Neumeister(Dir.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert, pp. 187-194.
- Díaz Plaja, Guillermo(1959), “*El Auto de los Reyes Magos*”, *Estudios Escénico*, Vol. IV, pp. 99-126.
- Gómez Moreno, Ángel(2001), “La clave del *Auto de los Reyes Magos*”, *eHumanista*, Vol. 15, pp. 376-384.
- Gutiérrez, César(2009), “Estudio y edición del *Auto de los Reyes Magos*: Análisis, paleográfico, lingüístico y literaria”, *Diálogo de la lengua*, Vol. I, pp. 26-69.
- Huerta Calvo, Javier(Dir.)(2003), *Historia del teatro español I, De la Edad media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos.
- Kariya, Hiroko(2008), “*Auto o Representación de los Reyes Magos*. Del escepticismo a la firmeza en la fe”, Jopep Lluís Sirea Turó(Ed.), *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 99-111.
- Lázaro Carreter, Fernando(1976), *Teatro medieval*, Madrid: Castalia.
- Luis Alborg, Juan(1992), *Historia de la literatura española I, Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Gredos.
- Pérez Priego, Miguel Ángel(ed.)(1997), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Barcelona: Crítica.
- _____ (2004), “*El Auto de los Reyes Magos*”, *Arbol*, Vol. CLXXVII, pp. 611-621.
- Regueiro, José María(1977), “*El Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval”, *Hispanic Review*, Vol. 45, No. 2, pp. 149-164.
- Rodríguez Flores, Jesús Gerardo(2000), “Tras la pista de los Reyes Magos y la Estrella de Belén”, *Astronomía Digital*, No. 7, <http://www.astro-digital.com/7/reyesmagos.html>.
- Rodríguez Velasco, Jesús(1989), “Redes temáticas y horizontes de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*”, *Vox Romanica*, Vol. 48, pp. 147-152.
- Rueda, Hortensia Viñes(1977), “*El Auto de los Reyes Magos* desde el punto de

vista de la significación”, *Príncipe de Viana*, Vol. 38, No. 148, pp. 493-504.

Ruiz Ramón, Francisco(1986), *Historia del teatro español(Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.

Sturdevant, Winifred(1927), *The Misterio de los reyes magos, its position in the development of the legend of the Three Kings*, Baltimore: Johns Hopkins Press.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel(1995), “*El Auto de los Reyes Magos: Consideraciones para una lectura y edición del texto*”, *AEF*, Vol. XVIII, pp. 463-497.

Wardropper, Bruce W.(1955), “The dramatic texture of the *Auto de los Reyes Magos*”, *Modern Language Notes*, Vol. 0, No. 1, pp. 46-50.

Wikipedia, “Reyes Magos”, https://es.wikipedia.org/wiki/Reyes_Magos.

_____, “Teatro medieval español”, https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_medieval_esp%C3%B1ol.

김 선 욱

고려대학교
seonukk@hanmail.net

논문투고일: 2017년 7월 7일

심사완료일: 2017년 8월 30일

게재확정일: 2017년 8월 30일

El Auto de los Reyes Magos: Its genre, theme and theatrical originality

Seon-Uk Kim
 Korea University

Kim, Seon-Uk(2017), “*El Auto de los Reyes Magos: Its genre, theme and theatrical originality*”, *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 28(2), 1-25.

Abstract This study investigates the genre, theme and theatrical originality of *El Auto de los Reyes Magos*, the first spanish medieval theatre. The text of *El Auto de los Reyes Magos* seems incomplete. Because the work seems to end suddenly in the scene of discussion by the rabbis without adoration of the Magi. But if we consider the genre of liturgical theatre, since *El Auto de los Reyes Magos* is a liturgical theatre which is inserted in the middle of the mass, it had to have only 147 lines. However, the Magi’s episode and the Herod’s episode balance each other in both structure and content, and contrast with each other. And through the contrast of two episodes this work efficiently and effectively derive the theme of the work, truth triumphs over falsehood. And using the original theatrical equipments, *El Auto de los Reyes Magos* transform the original biblical story into a tensioned and exciting play.

Key words El auto de los Reyes Magos, Spanish Medieval Theatre, Liturgical Theatre