Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos 28.2 (2017): 61-87.

17세기 스페인 궁중환상극에 대한 분류의 문제 –띠르소의 『사랑을 고치는 의사』를 중심으로–

윤 용 욱
한국외국어대학교

윤용욱(2017), 「17세기 스페인 궁중환상극에 대한 분류의 문제–띠르소의 『사랑을 고치는 의사』를 중심으로–」, 이베로아메리카연구, 28(2), 61–87.

초 록 17세기 스페인의 궁중환상극은 망토와 검의 극과 함께 당시의 스페인 연극계를 지배했던 커다란 두 가지 희극적 흐름이었다. 그 본질은 잘못된 사회적 관습과 유행에 대한 패러디이고, 이 패러디를 실현하기 위한 극작가의 자유로운 상상력이 담보되어야 했는데, 이를 위하여 이국적인 공간적 배경, 귀족과 하인이라는 대칭적 등장인물, 도덕적 판단이나 정치적 선전을 막기 위한 희극적 분위기라는 세 가지 주요 극적 장치가 구체적으로 사용되어졌다. 지난 1990년대부터 스페인의 학계에서는 이 궁중환상극에 대한 연구와 그 결과물들이 봇물 터지듯 쏟아져 나왔다. 그런데 이 과정에서 궁중환상극의 본질과 그 변별적 특징들에 대한 지나치게 피상적이고 부분적인 해석과 적용이라는 부작용도 적지 않게 드러났다. 띠르소의 연극 『사랑을 고치는 의사』에 대한 분석을 통하여 이와 같은 궁중환상극에 대한 그릇되고 피상적인 분류가 어떻게 이루어지는지를 구체적으로 알 수 있다. 이 연극은 최초의 현대적 주석본을 완성한 오떼이사 교수에 의해 17세기 궁중환상극으로 분류되고 있는데, 공간적 배경과 등장인물들을 구체적으로 분석해보면 관객들에게 신비롭고 이국적인 정취를 제공하기에 다소 부족한 면이 있고, 이로 인해 작가의 자유로운 상상력이 충분히 담보되고 있지 못함을 알 수 있다. 결국 이는 궁중환상극의 본질인 패러디의 부재로 이어진다. 향후 17세기 스페인연극의 실체와 본질에 대한 온전한 접근의 일환으로 궁중환상극에 대한 보다 정확한 성격규정과 이론화에 따른 보다 신중한 극적 분류가 절실히 요구되어진다.

핵심어 궁중환상극, 패러디, 작가의 상상력, 이국적 공간적 배경, 대칭적 등장인물, 희극적 분위기

I. 시작하는 말

지난 1990년대부터 스페인에서는 17세기 초반 빠르게 스페인 연극계를 점령했던 궁중환상극에 대한 관심이 급증하고 이에 따라 궁중환상극에 대한 연구와 재조명이 활발하게 이루어지면서 그 결과물들이 봇물 터지듯 쏟아져 나왔다. 예컨대 1996년에는 로뻬 데 베가(Lope de Vega)의 대표적 궁중환상극인 『과수원지기의 개 *El perro del hortelano*』가 스페인에서 상업영화로 제작되기도 하였고 2015년에는 스페인 고전연극에 대한 학술잡지 *Cuadernos de Teatro Clásico*를 발간하고 있는 '국립고전연극단(Compañía Nacional de Teatro Clásico)'이 31호를 이 17세기 궁중환상극에 대한 특집호로 제작하기도 하였다. 그런데 궁중환상극에 대한 이와 같은 급작스러운 관심과 인기는 학술적 관점에서 보았을 때 다소 부작용을 야기하기도 하였다. 즉, 다음 장에서 구체적으로 살펴보겠지만, 17세기 궁중환상극에 대한 본질과 변별적 특징들은 이제 문학사적으로, 이론적으로 충분히 확립이 되어있음에도 불구하고, 많은 학자들이 분규극(comedia de enredo)과의 혼동을 적지 않게 범하고 있고, 궁중환상극의 본질과 변별적 특징들을 지나치게 피상적이거나 부분적으로 해석하는 경우도 많다. 물론 궁중환상극에서도 일반적으로 복잡다단한 남녀 간의 사랑이야기와 이로 인한 소동과 분규가 전개되므로 이런 의미에서는 일반 분규극과 다를 바가 없다고도 할 수 있겠지만, 궁중환상극은 일반적인 분규극과 확연하게 구별되는 다양한 변별적 특징들이 있는 바, 단지 사랑에 얽힌 분규나 소동이 묘사되었다고 해서 일반 분규극에 해당되는 연극들을 섣불리 궁중환상극의 범주에 넣는 것은 곤란하다. 요컨대, 궁중환상극은 분규극의 특수한 형태인 것이다. 그러나 더 큰 문제는 궁중환상극 고유의 특징들을 지나치게 피상적으로 또는 부분적으로만 해석하는 오류라고 할 수 있다. 분규극과의 혼동은 궁중환상극만이 지닌 변별적 특징들을 제대로 제시만 하여도 해결될 수 있는 문제이지만 궁중환상극의 변별적 특징에 대한 피상적이고 부분적인 적용은 그 본질을 곡해할 위험이 있기 때문이다. 따라서 본 논문에서는 17세기 당시의 대표적 극작가인 띠르소 데 몰리나(Tirso de Molina)의 『사랑을 고치는 의사 *El amor médico*』

라는 구체적인 연극에 대한 분석을 통해 이와 같은 궁중환상극에 대한 피상적이고 부분적인 적용으로 인해 발생할 수 있는 분류의 오류에 대한 예를 지적해 보고자 한다.

II. 17세기 스페인 궁중환상극의 문학사적·이론적 배경

스페인 연극사에서 가장 커다란 족적을 남긴 위대한 극작가 로뻬 데 베가의 극적 혁신으로 시작된 17세기 스페인 연극은 로뻬와 그의 추종자들이 이끄는 '국민연극(Teatro nacional)'의 커다란 성공으로 당시 대중들의 일상생활에서 없어서는 안 될 가장 중요한 오락거리로 온전하게 자리 잡게 된다. 특히 로뻬와 띠르소라는 두 걸출한 극작가에 의해 생산되었던 수많은 희극작품들이 당시 대중의 많은 지지와 사랑을 받게 되었고, 이로 인해 17세기 초반 스페인 연극은 그야말로 희극의 전성시대라고 해도 과언이 아니었다.

17세기 당시의 희극은 주지하다시피 크게 두 가지의 하위 장르로 구분된다. 하나는 'comedia palatina'라고 불리는 '궁중환상극'이고, 다른 하나는 'comedia de capa y espada' 또는 'comedia urbana'라고 칭하여지는 '망토와 검의 극'인데, 전자는 로뻬 시대에 폭발적인 인기를 구가하다 로뻬 시대의 종말과 함께 급격히 자취를 감추었고, 후자는 전자처럼 급격하고 엄청난 대중적 인기는 누리지 못하였지만 대신 17세기가 끝나갈 때까지도 사멸하지 않고 끈질기게 그 생명력을 이어나갔다. 이와 같이 17세기에 급격한 인기와 쇠퇴를 겪은 궁중환상극의 본질을 이해하기 위하여 다음과 같이 문학사적·이론적 배경과 실체를 추적해보기로 한다.

1. 문학사적 배경

17세기 초반을 풍미하였던 궁중환상극이라는 희극의 형태는 문학사적으로 그 원류를 추적해보면, 이전 세기인 16세기 초의 대표적인 스페인 희극작가였던 바르똘로메 데 또레스 나아로(Bartolomé de Torres Naharro)가 1517년 발

표한『쁘로빠야디아 *Propalladia*』라는 책의 일부 내용에서 그 시발점을 발견할 수 있다. 이 책에서 또레스 나아로는 다음과 같이 설명하며 희극을 크게 '환상적 희극(comedia a fantasía)'과 '사실적 희극(comedia a noticia)'이라는 두 가지의 범주로 구분하였다.

> 희극의 종류에 관해서는 우리들의 언어인 까스띠야어로 된 연극의 경우 두 가지면 충분하다고 생각된다. 사실적 희극과 환상적 희극이 바로 그것이다. 사실적 희극은『병영생활 *Soldadesca*』과『띠네야리아 *Tinellaria*』처럼 실제 생활에서 볼 수 있는 명백하고 확실한 사건에 대한 것이고, 환상적 희극은『세라피나 *Seraphina*』나『이메네아 *Ymenea*』처럼 사실이 아닐지라도 사실처럼 보이는 환상적이고 꾸며낸 이야기를 의미한다.(1994, 9)

궁극적으로 17세기의 '궁중환상극'과 '망토와 검의 극'에 연결될 수 있는 또레스 나아로의 이와 같은 '환상적 희극'과 '사실적 희극'이라는 개념들은 17세기 후반기에 활동하였던 극작가 프란시스꼬 반세스 깐다모(Francisco Bances Candamo)가 17세기동안 유행하였던 연극들을 정리하고 분석한 그의 저서『지난 세기들과 현 세기의 연극들에 관한 연극 *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*』에서 다음과 같이 좀 더 구체적인 방식으로 설명되어진다.

> 연극은 두 가지로 나눌 수 있는데, 사랑이야기와 역사이야기가 바로 그것이다. 성인들의 이야기는 역사이야기의 범주로 들어가는데, 더 이상의 다른 형태의 연극은 없다. 사랑이야기는 근거 없이 지어낸 이야기로, 이는 망토와 검의 이야기와 기교로 지어낸 허황된 이야기로 나뉜다. 망토와 검의 이야기는 그 등장인물들이 돈 후안이나 돈 디에고처럼 실제로 접할 수 있는 특정한 인물들이고, 극적사건들은 결투, 질투, 남녀주인공들의 은신, 숨김 등과 같이 일상생활에서 나타나는 남녀 간의 애정이야기로 국한된다. 기교로 지어낸 허황된 이야기는 극적 사건들을 가지고 어떤 의도를 시험하려는 목적을 지닌 연극인데, 그 등장인물들은 왕, 왕자, 장군, 공작 등등과 같은 자들이다. 이와 같이 우월한 직위를 지닌 등장인물들은 구체적인 이름이 없거나 역사적으로 입증이 될 만한 인물들이 아니며, 이 이야기를 만들어내는 기교는 우발적인 사건, 기나긴 순례, 유명한 결투, 정복, 고매한 사랑 등과 같이 기이하고 이상하고 진기하며 고매한 사건들에 기초한다.(1970, 33)

위에서 보듯, 반세스 깐다모는 망토와 검의 이야기는 실제로 접할 수 있는 인물들이 등장하고 극적 사건은 누구나 경험하고 접할 수 있는 남녀 간의 애정 이야기(sucesos caseros de un galateo)에 국한되는 반면, 기교로 지어낸 허황된 이야기(comedia de fábrica)는 어떤 목적(algún particular intento)을 지닌 연극이고, 그 이야기는 기이하고 이상하고 진기하며 고매한 사건들(sucesos extraños, y más altos y peregrinos)에 기초한다고 설명하는 등, 당시의 궁중환상극과 망토와 검의 극에 관해 이전의 또레스 나아로의 주장보다 훨씬 더 구체적인 정보들을 우리에게 전하고 있다. 특히 '기교로 지어낸 허황된 이야기'가 단순히 환상만을 묘사하려는 연극이 아니라 어떤 특정한 목적을 지닌 연극이라고 한 반세스 깐다모의 주장은 후에 이 연극에 대한 극 이론화에 일정 부분 매우 중요한 역할을 담당하였다는 사실을 명심해야 한다. 이는 다음 절에서 좀 더 자세히 살펴보도록 하겠다. 반세스 깐다모에 이르러서는 용어 또한 또레스 나아로의 'comedia a noticia'와 'comedia a fantasía'에서 'comedia de capa y espada'와 'comedia de fábrica'로 변모하였다.

이와 같은 17세기의 희극에 대한 분류와 그 개념들은 19세기에 와서 메넨데스 뻴라요(Menéndez Pelayo)에 의해 한 번 더 언급되어지는데, 뻴라요는 그의 저서『깔데론과 그의 연극 *Calerón y su teatro*』[1]에서 17세기 희극의 분류와 그 종류에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 망토와 검의 극은 등장인물들, 극적 사건들, 줄거리의 전개, 스타일, 사실성 등 모든 면에 있어서 이 연극에 적합한 것으로 여겨지는 본보기와 모델을 지니게 되었는데, 망토와 검의 극에 속한 연극들은 이 정해진 본보기를 벗어나는 경우가 거의 없다. 그리고 또 다른 형태의 극이 있는데, 궁중극이라고 불리는 연극이 이에 해당한다. 이 연극에서는 망토와 검의 극과 마찬가지로 사랑과 질투와 같은 위태로운 열정들과 복잡다단한 분규가 전개된다. 그러나 등장인물은 망토와 검의 극에서 등장하는 인물들과 다르다. 즉, 주인공들은 평범한 인물들이 아니고 왕자 또는 위대한 영웅들인데, 이들은 자신들의 인물 됨됨

1) 본 논문에서 인용되고 있는 이 저서의 1884년판은 출판지만 알려져 있을 뿐 구체적인 출판사는 미상으로 남아있다.

> 이 자체를 통해서, 그리고 자신들을 둘러싼 환경을 통해서 이 연극이 망토와 검의 극과 다른 또 다른 형태의 연극임을 보여주고 있는 것이다.(1884, 336)

충분히 자세하거나 구체적인 설명은 아니지만, 뻴라요에 이르러 비로소 '궁중환상극'에 해당하는 유사한 용어, 즉 'palaciana', 'palaciega'와 같은 형용사가 처음으로 사용되었음을 알 수 있다. 요컨대, 또레스 나아로의 comedia a fantasía와 반세스 깐다모의 comedia de fábrica가 뻴라요에 이르러 comedia palaciana/palaciega로 정리되었고, 이것이 1970년대에 이르러 궁중환상극에 대한 극 이론화가 처음으로 이루어지면서 비로소 오늘날 우리가 공통적으로 사용하고 있는 'comedia palatina'라는 용어로 정립된 것이다. 그러나 무엇보다도 뻴라요의 설명에서 우리가 가치를 두어야할 것은 궁중환상극을 형성하는 핵심적 요소가 바로 등장인물과 극적 환경이라는 사실을 군더더기 없이 보다 명확하게 지적하였다는 점이다.

이상 살펴본 바와 같이 스페인 문학사 내에서는 17세기의 궁중환상극과 관련한 유사한 설명과 주장들이 다양하게 존재함을 알 수 있다. 그리고 궁중환상극에 대한 이와 같은 산발적 사유와 의견들은 1970년대에 이르러서 비로소 여러 학자들에 의해 본격적으로 체계화되고 이론화되기 시작하였는데, 프리다 웨베르 데 쿠를라트(Frida Weber de Kurlat)의 연구들이 바로 그 시작이다.

2. 이론적 배경

웨베르 데 쿠를라트는 자신의 논문을 통해 17세기 스페인연극에서의 궁중환상극에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 스페인이 아닌 공간적 배경과 불분명한 시간적 배경 안에서 극작가는 이와 같은 비(非)스페인적 설정을 통해 가능해진 배신, 속임수, 잘못된 비난, 생명에 대한 위협, 전횡을 휘두르는 왕자에 의해 저질러진 죽음과 이에 따른 왕자의 후회, 너무나도 다른 사회적 신분을 지녔지만 결국 결혼에 이르는 행복한 결말을 맺는 남녀 간의 사랑 등등과 같은 자유로운 극적 설정을 허락받는다. 결과적으로 이러한 모든 것은 형태학적 관점으로 볼 때 일련의 궁중환상극

> 고유의 성격에 해당하는 것이다. 반면 궁중환상극이 아닌 다른 모든 연극들은 당시의 스페인적인 관습들을 공유한다.(1977, 870-871)

위의 설명에서 보듯 웨베르 데 쿠를라트는 궁중환상극이 지닌 가장 변별적인 특징으로 이국적인 공간적 배경과 불분명한 시대적 설정을 들고 있는데, 이러한 시공간적 설정의 궁극적인 목적은 바로 극작가가 가질 수 있는 제약 없는 극적 상상을 담보하는 것이라 할 수 있다. 이는 역으로 말해서 17세기 당시의 스페인사람들에게 스페인이라는 지극히 친밀한 공간적 배경과 구체적인 시기를 가늠할 수 있는 시대적 배경 하에서는 극적 사건에 대한 극작가의 상상력이 사회적으로 철저하게 제약받을 수밖에 없었기 때문이다.[2] 예를 들어 17세기 스페인사회에서 현실적으로 불가능했던 귀족과 서민과의 혼인이 연극무대에서 실현되었다면 17세 스페인의 사회적 현실 하에 있었던 그 어느 관객도 그 혼인 장면에서 고개를 끄덕이지는 않았을 것이다.

그리고 이와 같은 궁중환상극을 해석하는 데 있어서 웨베르 데 쿠를라트는 그 핵심을 '가치의 전도(顚倒)'라고 다음과 같이 주장하고 있다.

> 지금 우리의 관심사인 궁중환상극의 상황들은 매우 다르다. 그 의미의 주축은 암묵적으로 통용되는 규칙들 -사회를 유지시키는 규칙들이나 연극의 장르를 유지시켜주는 관례적인 극적 규칙들 모두 다- 에 대한 단절이나 이러한 규칙들에 대한 우발적인 폐지에 있는 것이 아니다. 가치의 전도가 바로 그 의미의 주축인 것인데, 이는 일종의 강조라 할 수 있다. 가치의 전도를 통한 강조는 […] 스페인적인 것이 아닌 궁중환상극이기에 가능하다고 본다. 궁중환상극에서는 로뻬를 둘러쌌던 세상, 즉 로뻬와 그의 관객들이 매일 접했던 세상이 그 극적 시공간이 되었던 당시의 풍속극이나 망토와 검의 극에서와 같은 방식으로 문제가 제시되고 해결될 수는 없었을 것이다.(1975, 349)

요컨대, 여기서 말하는 '가치의 전도와 이를 통한 강조'라는 의미는 궁중환

2) 이 경우, "17세기 스페인 연극을 고려할 때 우리가 즉각적으로 깨달아야하는 것은 당시의 연극은 당시의 사회적 기반에 의해 철저하게 좌우되었던 문학적 생산물이라는 것이다"(Maravall 1990, 12).라는 마라발(Maravall)의 설명에 주의할 필요가 있다.

상극에서 관객들이 느낄 수 있는 시공간적 낯설음과 연극의 주인공들로부터 받게 되는 신분적 이질감을 통해 무대에서 통용되는 가치들이 자신들이 실제로 살고 있는 사회의 가치들과 다를 수밖에 없음을 인정하고, 이렇게 다르게 전개되는 낯선 가치들을 목격하며 자신들이 몸담고 있는 사회의 가치들을 다시 한 번 곰곰이 되짚어보게 된다는 것을 말한다. 이는 17세기 말 반세스 깐다모가 언급하였던 '어떤 의도를 시험하려는 목적을 지닌 연극'이라는 개념과 일맥상통한다고 할 수 있다. 즉, 반세스 깐다모의 이와 같은 주장을 실제로 염두에 두었는지는 확실히 알 수 없지만, 웨베르 데 쿠르라트는 궁중환상극에 나타나는 이국적 배경 등과 같은 환상적 요소들이 단순히 관객들의 극적 호기심을 충족시키기 위한 것만이 아니라 어떤 특정한 의도가 있는 극적 장치라는 사실을 암시하고 있는 것이다.

궁중환상극에 대한 이와 같은 개념들은 마르크 빗스(Marc Vitse)에 이르러 보다 더 온전하고 명료한 모습으로 체계화되고 이론화되었다. 빗스는 17세기 스페인연극의 궁중환상극에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 이 성격을 체계화하여 일반화시키면, 17세기 초기의 연극에는 최소한 다음과 같은 세 가지의 특징들을 공유하는 일련의 연극들이 존재한다는 사실을 확인할 수 있을 것이다. 첫째, 이국적인 공간 배경이다. 이 이국적 정취는 많은 경우 요란스럽고 피상적이며 익살스러운 것이다(이태리, 프랑스, 헝가리, 폴란드, 그리스, 그리고 포르투갈과 갈리시아도 이에 해당되는데 아무튼 당시의 기준으로 어떤 외국도 모두 해당된다). 둘째, 한편으로는 왕, 왕자, 고귀한 귀족과 같은 높은 신분의 등장인물들과 다른 한편으로는 비서나 농민들과 같은 비천한 신분의 등장인물들로 이루어지는 극중 배역이다. 이 사회적 거리감은 겉으로는 너무나도 견고하게 보이지만, 성공하든 못하든 경멸적인 인물들을 통하거나 다양한 의미의 사랑으로 대응함을 통하여 평정의 과정을 거치게 된다. 마지막으로, 그저 단순하게 가볍거나 익살스럽거나 괴상하거나 광대 같거나 환상적인 색조를 띠거나 경이로운 이야기라는 것이다. 이 경우 패러디적 특징을 반영하는 것이라면, 그리고 도덕적 양심을 일깨우는 것을 지속적으로 방해하고 연극을 반어법으로 가득 찬 것으로 이해하거나 반(反)체제 순응주의에 대한 신중한 질문을 던지는 것으로 해석하지 못하게 하는 것이라면 어떤 형용사를 갖다 붙여도 좋을 것이다.(1983, 557)

위의 설명에서 보듯 빗스는 17세기 궁중환상극에 대해 지금까지 언급되어진 특징들을 바탕으로 그 본질을 보다 더 명료한 모습으로 구체화시켰는데, 패러디적 성격이 바로 그것이다. 즉 궁중환상극은 어떤 도덕적 가치를 강조하는 교훈극도 아니고, 체제순응과 관련된 정치적 목적의 연극도 아니며, 오로지 당시의 사회가 지녔던 어떤 현상이나 관습에 대한 패러디라는 것이다. 그리고 이러한 패러디의 주요 대상은 궁중환상극의 두 번째 특징에서 그 실마리를 찾을 수 있다. 바로 스페인사회에 존재하였던 엄청난 간격의 사회적 신분의 차이와 그 차이로 인한 사회적 폐해가 야기하는 다양한 문제들이 그 대상인 것이다. 요컨대, 17세기 말 반세스 깐다모가 궁중환상극에 대해 언급하였던 '어떤 의도를 시험하려는 목적'은 웨베르 데 쿠를라트에 의해 '가치의 전도를 통한 강조'로 해석되어졌고, 이는 빗스의 이론을 통하여 '패러디적 성격'이라는 특징으로 명료화되기에 이른 것이다.

결론적으로, 지금까지 살펴본 17세기 궁중환상극에 대한 문학사적·이론적 배경을 토대로 궁중환상극에 대한 다음과 같은 핵심적 본질을 확인할 수 있다.

첫째, 17세기 궁중환상극의 본질적 핵심은 당시의 사회적 현상과 관습에 대한 패러디이다. 둘째, 이 패러디를 위해 전적으로 담보되어야하는 게 바로 극작가의 제한 없는 극적 상상력이다. 셋째, 궁중환상극에서는 극작가의 자유로운 극적 상상력을 담보하기 위한 극적 장치들로 다음과 같은 세 가지의 변별적 특징들이 서로 유기적 관계를 맺으며 기능하고 있는데, 첫째는 어느 시기인지를 가늠하기 어려운 애매한 시대의 외국에 위치한 낯선 궁중이라는 이국적이고 환상적인 시공간적 배경이고, 둘째는 국왕, 왕자, 공작, 백작 등, 일반 대중들이 일상생활에서 접하기 힘든 극단적으로 고귀한 신분의 인물들을 주인공으로 하고 이들에 속한 비천한 계급의 하인들이 대칭적으로 등장하는 극적 배역 방식이며, 셋째는 연극 전체를 장악하는 익살스럽고 가볍고 우스꽝스러우며 환상적인 극적 분위기이다.

3. 궁중환상극의 분류와 관련된 문제 제기

띠르소 연극의 전문가인 루이스 바스께스(Luis Vázquez)는 띠르소의 연극 『석상에 초대된 세비야의 농락자 *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*』를 궁중환상극으로 분류하며 그 근거를 다음과 같이 제시하고 있다.

> 그러나 돈 후안은 동시에 궁중 생활과 고귀한 신분의 여성들에 대한 위선을 총체적으로 적나라하게 드러내고 있는데, -이것이 이 연극을 궁중환상극으로 분류하게 하는 핵심적인 요소이다- 이 지체 높은 궁중의 여성들은 자신의 위엄을 유지하기 위해 사람들과 자기 자신을 속였던 것이다.(2003, 144)

주지하다시피 띠르소의 이 연극에서 바람둥이 돈 후안(Don Juan)에게 농락당한 여성은 모두 네 명이고, 이들 중 두 번째와 네 번째 여성은 각각 어부의 딸인 띠스베아(Tisbea)와 농민의 딸인 아르민따(Arminta)로, 궁중의 지체 높은 여성과는 거리가 너무 멀다. 또한 극의 공간적 배경도 1막에서 첫 번째 돈 후안의 희생양이 된 이사벨라(Isabela)가 농락당할 때만 잠시 이태리의 나폴리로 설정되었을 뿐, 그 이후에는 거의 모든 사건들이 스페인에서 전개된다. 무엇보다도 이 연극에는 여성들을 닥치는 대로 농락한 돈 후안의 비도덕적인 행적들과 이에 따른 하늘의 심판만 묘사되고 있을 뿐, 사회적 관습이나 유행에 대한 그 어떤 패러디도 찾아볼 수 없다. 따라서 바스께스의 주장대로 이 연극을 온전하게 궁중환상극으로 분류하기엔 그 해석이 지나치게 피상적이고 부분적이다.

한편 또 다른 학자 미겔 수가스띠(Miguel Zugasti) 교수는 17세기 궁중환상극을 '희극적 궁중환상극(comedia palatina cómica)'과 '비(非)희극적 궁중환상극(comedia palatina seria)'으로 분류하기도 하는데, 그 근거를 다음과 같이 들고 있다.

> 전반적으로 궁중환상극은 희극적 세계와만 연관하여 생각되어져왔고, 비(非)희극적 측면들에 대한 비평은 그동안 생략되어져왔다. 궁중환상극에는 권력의 남용, 총애, 훌륭한 국가 등과 같은 주제들이 처음부터 줄기차게 반복되어져왔음에도 불구하고 말이다. 이는 (궁중환상극의 모범적 예가 되는 작품을

> 다루면서)『과수원지기의 개』나『궁전으로 간 수줍은 목동』이라는 두 연극을 중점적으로 관찰하는 등, 주로 이 궁중환상극이 발생할 때부터 누려온 공고화와 승리라는 측면을 주로 연구하여온 점 때문이라고 생각한다.『과수원지기의 개』나『궁전으로 간 수줍은 목동』은 사실 모두 희극적 궁중환상극이다. (2003, 176-177)

그러나 수가스띠 교수가 말하는 권력의 남용, 총애, 훌륭한 국가 등과 같은 주제는 사실 당시의 사회적 관습과 유행에 대한 패러디의 대상이라고 하기엔 다소 무리가 있는 것으로 보인다. 또한 궁중환상극의 본질이 사회적 패러디에 있고, 이를 위해 작가의 자유로운 상상력이 담보되어야하며, 비일상적인 시공간과 연극 전체를 지배하는 희극적이고 환상적인 분위기가 그 제약 없는 작가의 상상력을 담보해준다고 할 때, 비(非)희극적 궁중환상극이라는 개념은 사실 다소 상호모순적인 개념으로 보인다.

또한 본 논문의 구체적 분석의 대상이 될 띠르소의『사랑을 고치는 의사』에 대한 최초의 현대적 주석본을 완성한 블랑까 오떼이사(Blanca Oteiza) 교수는 이 연극을 궁중환상극으로 분류하면서 "빗스는 희극적 요소들의 확산, 지리적 지형도, 사회적 지형도에 주안점을 두며 이 궁중환상극의 유형의 경계를 가장 효과적으로 정하였다"(1997, 38)라고 언급함으로써 궁중환상극에 관한 빗스 교수의 주장을 그 근거로 제시하고 있다. 여기에서 '희극적 요소들의 확산'은 앞의 2절에서 살펴본 궁중환상극의 세 가지 변별적 요소들 중에서 '단순하게 가볍거나 익살스럽거나 괴상하거나 광대 같거나 환상적인 색조를 띠거나 경이로운 이야기'를 말하는 것이고, '지리적 지형도'는 '이국적인 공간 배경'과, 그리고 '사회적 지형도'는 귀족과 하인이라는 '대칭적인 극중 배역'과 각각 관련이 있는 개념일 것이다. 물론 띠르소의『사랑을 고치는 의사』에는 오떼이사 교수의 설명대로 궁중환상극을 위한 이 세 가지의 변별적 특징들이 모두 발견되어진다. 그러나 앞의 2절에서 웨베르 데 쿠를라트와 빗스의 주장들을 통해 살펴본 궁중환상극의 본질은 이 세 가지의 요소들이 서로 유기적으로 기능함으로써 작가에게 무한한 극적 상상력을 가능하게 해주고 이를 통하여 궁극적으

로는 당시의 사회적 부조리에 대한 유쾌한 패러디를 실현하는 것이라고 할 수 있다. 요컨대, 작가의 자유로운 상상력과 패러디를 위한 것이 아니라면 이 세 가지의 변별적 요소들은 사실상 궁중환상극과는 본질적으로 아무런 관련이 없다고 해도 과언이 아닌 것이다. 오떼이사 교수는 궁중환상극적 요소들이 이 연극에 존재하고 있음을 정확히 지적하고는 있지만 아쉽게도 그 요소들이 어떻게 작가의 자유로운 상상력과 사회적 패러디로 연결되는지는 설명하지 않고 있다. 결론적으로, 오떼이사 교수는 그의 주석본에서 이 연극을 궁중환상극으로 분류하기 위하여 빗스 교수가 정리한 궁중환상극의 핵심적 세 가지 요소를 다소 피상적으로 적용한 것으로 보인다. 적용을 위한 적용에 다름 아닌 것이다. 다음에 이어지는 III장과 IV장에서 띠르소의『사랑을 고치는 의사』를 실제로 분석·비평해보면서 이와 같은 비판의 구체적 근거를 제시해보도록 하고, 오늘날 존재하는 17세기 궁중환상극에 대한 오류적 분류의 문제를 추론해보기로 하겠다.

III. 띠르소의『사랑을 고치는 의사』에 나타난 궁중환상극적 요소

우선 이 연극을 궁중환상극으로 분류하는 근거들 중 앞 장에서 정립된 바 있는 궁중환상극의 변별적 특징들에 부합하는 측면들이 과연 존재하는지, 존재한다면 그 측면들이 구체적으로 어떤 것인지를 먼저 살펴보기로 하겠다.

1. 주인공들의 사회적 신분

사실 연극이라는 예술이 물리나 화학적 현상이 아닌 이상, 어떤 특정한 이론적 본질에 완벽하게 부합하거나 또는 한 가지조차도 전혀 부합하지 않는다는 것은 불가능할 것이다. 띠르소의『사랑을 고치는 의사』도 궁극적으로 궁중환상극으로 분류될 수 있는지의 여부를 떠나 연극 곳곳에는 궁중환상극적 요소가 다양하게 발견되는데, 우선 이 연극의 등장인물들이 지닌 사회적 신분에 주목해볼 필요가 있다.

이 연극의 남자주인공은 가스빠르(Gaspar)라는 똘레도(Toledo) 출신의 청년인데, 포르투갈 꼬임브라(Coimbra)의 길에서 우연히 마주친 친구에게 한 다음과 같은 그의 대사에서 보듯, 그는 이 연극에서 매우 높은 사회적 신분을 지닌 인물로 묘사된다.

> 나는 내가 부탁을 잘 하였다고 생각했지. 왕께서 나에게 큰 배를 주셨는데, 우리 삼촌께서 페르난도 폐하의 대사로 이곳 포르투갈에 오신 것을 알고 난 삼촌께서 도착하시는 날 배에 타는 걸 그만 두었네.(Molina 2008, 46)[3]

즉, 가스빠르와 그의 가족은 스페인 국왕의 대리자인 포르투갈 주재 스페인 대사를 배출한 명문집안인 것이다. 한편 가스빠르는 꼬임브라로 오기 전 세비야(Sevilla)에서 친구인 곤살로(Gonzalo)의 집에 한 달 동안 묵었었는데, 곤살로의 여동생 헤로니마(Jerónima)가 가스빠르를 보자 곧 사랑에 빠지게 되고, 그후 가스빠르와 헤로니마의 숨바꼭질 같은 사랑이야기가 이 연극의 중심 테마로 자리 잡는다. 또한 가스빠르와 헤로니마의 커플에 대립적 관계를 형성하는 에스떼파니아(Estefanía)와 로드리고(Rodrigo)의 커플 역시 고귀한 집안 출신의 젊은이들이다. 즉, 에스떼파니아는 바로 가스빠르의 삼촌이자 스페인대사인 이니고(Íñigo)의 딸이고, 로드리고는 가스빠르의 똘레도 출신의 매우 가까운 친구인 것이다. 이들 두 커플 외에 이 연극의 등장인물로서 어느 정도 중요한 극적 역할을 수행하는 그 외의 인물로는 앞서 언급한 가스빠르의 세비야 친구이자 헤로니마의 오빠인 곤살로와, 가스빠르의 삼촌인 스페인대사 이니고가 있는데, 이들 역시 일반 대중들이 일상에서 쉽게 접할 수 없는 고귀한 신분의 인물임에는 두말할 나위가 없다. 사실 지금 언급된 등장인물들의 구체적인 사회적 신분은 연극에서 일일이 명시되어있지는 않지만, 위에서 살펴본 가쓰빠르의 대사를 통해 그의 집안과 그 집안의 사회적 위치를 알 수 있으며, 나머지 인물들의 사회적 지위도 이를 통해 충분히 가늠할 수 있는 것이다. 이들과

3) 향후 작품 인용시 인용문 끝에 쪽수만 밝히기로 한다.

신분적으로 완전히 대칭적인 비천한 신분에 속하는 하인들 중 연극에서 비교적 중요한 극적 역할을 담당하는 등장인물들이 있는데, 바로 여주인공 헤로니마의 하녀 끼떼리아(Quiteria)와 남자주인공 가스빠르의 하인 떼이요(Tello)가 그들이다. 특히 떼이요는 자신의 주인인 가스빠르를 시종일관 그림자처럼 따라다니며 때로는 그의 변덕스러운 행동에 비난을 가하기도 하고, 때로는 절망에 빠진 주인을 재치 있는 농담으로 위로해 주기도 하는 등, 당시 스페인 희극에서 빠지지 않고 등장하던 '그라시오소(gracioso)'의 전형적인 역할을 수행해 낸다.

이상 살펴본 바와 같이 이 연극의 주요 등장인물들이 나타내고 있는 사회적 신분의 양상에 대해서는 앞 장에서 다루었던 궁중환상극의 '고귀한 신분의 인물들을 주인공으로 하고 이들에 속한 비천한 계급의 하인들이 대칭적으로 등장하는 극적 배역 방식'에 상당 부분 부합하는 면이 있음을 알 수 있다.

2. 공간적 배경

이 연극의 주된 공간적 배경은 한 장소로 특정하기 힘들다. 우선 이 연극의 무대가 되고 있는 도시를 보면 1막은 스페인 세비야에서 그리고 2막과 3막은 포르투갈의 꼬임브라에서 각각 사건들이 전개되고 있는데, 세비야가 배경인 1막의 경우 극 내용 전개의 컨텍스트상 헤로니마의 집, 세비야의 어느 거리, 귀부인들의 정원(jardín de las Damas)이 그 구체적인 공간적 배경이 되고 있다. 꼬임브라에서 전개되는 2막과 3막은 구체적으로 꼬임브라의 어느 거리, 스페인대사 이니고의 집안, 의사 바르보사(Barbosa)의 집 근처, 꼬임브라의 왕궁에서 그 극적 사건들이 전개되고 있다. 사실 구체적인 공간적 배경만을 살펴보면, 1막의 경우는 당시의 스페인 대중들이 친근하게 느낄 수 있는 세비야에서 극이 전개되고 있고, 궁중환상극 특유의 환상적이고 베일에 싸인 외국의 궁전과 같은 이국적 정취에는 다소 미치지 못하고 있음을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 이 연극에는 누구도 부인할 수 없는 이국적인 분위기를 확실하게 감지하도록 이끄는 요소가 있는데, 바로 2막부터 연극의 결말까지 곳곳에서 나타나는 포

르투갈어의 빈번한 사용이다. 등장인물들 중에서 주로 가스빠르의 하인인 떼이요, 의사 바르보사의 여동생 마르따 데 바르셀로스(Marta de Barcelos)[4] 그리고 헤로니마의 하녀 끼떼리아가 빈번하게 포르투갈어를 사용하는데, 오떼이사 교수의 다음의 설명에서 보듯, 당시의 스페인 관객들에게 포르투갈어는 전혀 이해 못할 언어는 아니었으며[5] 이 연극에서는 포르투갈어가 나름대로의 일정한 극적 기능도 수행하고 있다는 것이다.

> 포르투갈어는 당시의 대중에게 충분히 이해되어졌음에 틀림이 없다. 만약 그렇지 못했다면 포르투갈어의 극중 역할은 아무 것도 없는 무의미한 것일 수밖에 없었을 것이다. 이 연극에서 포르투갈어는 연극의 공간적 배경을 알려주는 기능을 수행할 뿐만 아니라, 떼이요의 포르투갈어는 희극적인 목적을 지니고 있고, 마르따의 포르투갈어는 가스빠르가 받은 편지에서 보듯 사랑의 표현을 가능하게 하게 있으며 극적 사건을 더욱 복잡하고 혼란스럽게 만드는 역할을 수행하고 있는 것이다.(1997, 62)

요컨대, 공간적 배경과 관련해서 극중에서의 빈번한 포르투갈어의 사용은 이 연극이 스페인이 아닌 포르투갈에서 전개되고 있다는 사실을 관객들에게 지속적으로 주지시켜줌으로써 궁극적으로 연극 안에서 일정 부분 이국적 정취가 창출되도록 돕는 기능하고 있는 것이다.

3. 희극적 분위기

이 연극의 희극적 분위기를 이끄는 주된 요소는 가스빠르의 하인 떼이요와 헤로니마의 하녀 끼떼리아의 우스꽝스럽고 익살스러운 연기이다. 특히 떼이요는 2막부터 포르투갈의 꼬임브라에서 본격적으로 자신의 주인인 가스빠르와

4) 의사 바르보사와 그의 여동생 마르따는 사실 모두 여주인공 헤로니마이다. 즉 헤로니마는 이 연극에서 일인삼역을 하고 있다. 이 모두는 가스빠르의 사랑을 얻기 위한 그녀의 계략으로부터 비롯되었다.

5) 극작가 띠르소 자신도 그의 다른 극작품『갈리시아 여인 마리-에르난데스 *La gallega Mari-Hernández*』에서 등장인물의 입을 빌어 "우리가 그 사람 옷을 입으면 포르투갈어로 말해도 사람들은 잘 모를 겁니다. 포르투갈어와 갈리시아어는 별로 다를 게 없잖아요"(1972, 30)라며 이와 유사한 언급을 하고 있다.

동행하며 연극의 결말부분에 이를 때까지 포르투갈어와 관련된 기발하고 재미있는 말장난을 끊임없이 전개하고, 끼떼리아를 상대로 자신의 주인의 애정행각을 우스꽝스럽게 모방하는 등 지속적으로 희극적인 분위기를 창출해낸다. 특히 다음과 같이 떼이요가 자신의 주인을 우스꽝스럽게 모방하는 장면은 당시의 스페인 희극에서 발견할 수 있는 매우 전형적인 희극적 요소라 할 수 있다.

> **가스빠르** 오, 내 행운의 무지개여! 당신은 어둠 속에 숨어서 나를 기쁘게 하는 색깔들을 몇 번이고 어루만져주는구려. 당신 손에 내가 입 맞추도록 나에게 그 손을 건네주오.
> **떼이요** (끼떼리아에게) 그럼 그대도 나에게 손을 건네주구려. 그대 손은 다른 사람들이 하도 입을 맞춰서 절구통 티눈 같은 못자국이 그대 손에 가득 하지만 말이요.(42)

앞장에서 살펴본 바와 같이 궁중환상극에서의 익살맞은 희극적 분위기는 매우 중요하다. 희극적 분위기 자체로서가 아니라 희극적 분위기로 인해 연극이 심각한 교훈극이나 정치극 등과 같이 의도하지 않은 방향으로 흘러가는 것을 막을 수 있기 때문이다. 그런데 떼이요의 익살맞은 대사와 연기를 배제하면 전체적으로 바라보았을 때 이 연극에서는 사실상 희극적인 분위기를 감지하기가 어렵다. 따라서 이 연극의 '그라시오소'로서의 떼이요의 우스꽝스러운 역할은 이 연극이 필요로 하는 희극성을 담보해내는 가장 중요하고도 유일한 수단이라고 할 수 있겠다.

IV. 띠르소의 『사랑을 고치는 의사』에 나타난 반(反) 궁중환상극적 요소

앞장에서 살펴본 궁중환상극적 요소들에도 불구하고 띠르소의 『사랑을 고치는 의사』는 정작 궁중환상극의 핵심적 본질에 가까이 다가가는 데는 그 요소들이 여러 가지로 한계를 지니고 있음을 부인할 수 없다. 이 연극에서 보이는 반 궁중환상극적 요소들은 다음과 같다.

1. 공간적 배경의 한계

앞장에서 이 연극이 지닌 궁중환상극적 요소로서의 공간적 배경으로 2장과 3장에서 무대가 포르투갈의 도시 꼬임브라로 설정되어있음을 언급하였다. 그리고 지속적으로 사용되어지는 포르투갈어 대사가 이 극의 공간적 배경이 한계로 지니고 있는 부족한 이국적 정취를 보완해주고 있다고 지적하였다. 그럼에도 불구하고 이 연극의 공간적 배경은 이 연극을 궁중환상극으로 규정하는 것을 어렵게 만드는 결정적인 결함을 안고 있다. 이 연극의 무대에 설정되는 극적 장소들이 관객들에게 충분히 낯설음을 느끼게 해주지 못하고 있다는 사실이 바로 그것이다.

어떻게 보면 이국적 분위기는 그 자체로서는 궁중환상극을 형성하는 데 그다지 본질적이지 않은 것일 수도 있다. 만일 외국을 배경으로 하는 것 자체가 그렇게 중요하다면 깔데론(Calderón)의『꿈과도 같은 인생 *La vida es sueño*』이나 로뻬의『복수 없는 처벌 *El castigo sin venganza*』과 같은 연극들도 궁중환상극의 범주에 들어갈 수 있을 것이다. 즉, 핵심은 이국적인 분위기 그 자체가 아니라 연극 안에서 이국적인 정취가 과연 어떤 역할을 하느냐에 있을 것이다. 그리고 그 역할은 바로 관객들이 일상에서 한 번도 접해보지 못한 공간을 무대에 전개시킴으로써 관객들에게 연극의 공간적 배경에 대해 신비로움과 낯설음을 느끼도록 이끄는 것이라 할 수 있다. 이런 의미에서 궁중환상극에서 자주 사용되어지는 장소가 어느 고귀한 신분의 귀족이 생활하는 호화스럽고 신비로운 분위기의 궁전(palacio)인 것은 당연하다. 예컨대 당시의 공작이나 백작의 영지에 위치한 궁전은 일반 대중들과 모든 면에서 철저하게 분리되어 있었기에 당시의 대중들은 그 궁전 안의 생활이나 분위기를 전혀 알 수가 없었으므로 당시의 궁전이야말로 궁중환상극을 위한 최적의 장소일 수밖에 없었던 것이다. 게다가 그 궁전이 스페인이 아니고 낯선 외국에 위치한다면 금상첨화였을 것이다.

이러한 의미에서『사랑을 고치는 의사』의 배경들은 비록 포르투갈의 꼬임브라에서 낯선 포르투갈어를 곁들이며 전개되고 있지만 관객들에게 충분한 신비스러움과 낯설음을 주기엔 다소 부족함이 있어 보인다. 우선 1막을 보면, 사건

전개는 대부분 헤로니마의 집에서 이루어지고 있고, 헤로니마가 고귀한 신분에 속한 여성인 것은 맞지만 그렇다고 그녀의 집이 백작이나 공작의 호화로운 궁전과 같은 곳임을 암시하는 어느 특별한 묘사나 극적 장치는 텍스트에 나와 있지 않다. 예컨대, 신분이 높은 어느 귀족의 성이 당시 연극의 배경이 되는 경우, 식탁 서비스와 음식의 안전성을 담당하는 하인들의 우두머리인 'maestresala'나 성 안의 모든 하인들의 우두머리인 'mayordomo'와 같은 인물들이 주인공과 함께 등장하는 것이 일반적이었다. 그러한 인물을 등장시킴으로써 연극이 지금 어떤 고귀한 귀족의 성 안에서 전개되고 있음을 관객들에게 알릴 수 있었기 때문이다. 무대장치가 오늘날같이 발달하지 못했던 당시로서는 무대에서 설정된 극의 공간적 배경에 대한 정보를 이러한 방식으로 관객들에게 전달해주기도 했던 것이다. 이 연극의 1막의 무대인 헤로니마의 집에서 등장하는 인물은 헤로니마와 그녀의 몸종 끼떼리아, 헤로니마의 오빠 곤살로, 곤살로의 친구 가스빠르와 그가 데려온 하인 떼이요가 전부이다. 'maestresala'나 'mayordomo'와 같은 인물은 전혀 등장하지 않는다. 게다가 1막에서 가장 중요한 장면인 얼굴을 가리고 다른 여성으로 변장한 헤로니마와 가스빠르의 만남이 이루진 장소 역시 특별히 관객들이 신비롭거나 낯설게 느낄 만한 장소도 아니다. 그 장소는 '귀부인들의 정원(jardín de las Damas)'라는 곳인데, 떼이요의 다음의 대사에서 보듯, 오히려 이곳은 상당히 많은 사람들이 왕래하는 대중적인 공간이다.

> 많은 여자들이 얼굴을 안 가리면 큰일 나는 것처럼 작달만한 바구니로 다들 얼굴을 가리고 있네요. 여자들이 다들 눈만 반쯤 내놓고 천으로 다 가려놓으니까 우리를 불러주지 않으면 우린 틀림없이 길을 잃게 생겼습니다요.(38-39)

2막과 3막의 배경으로 묘사된 포르투갈의 꼬임브라도 마찬가지로 관객들에게 신비로움이나 이질감을 주기엔 상당히 부족한 면이 없지 않다. 물론 꼬임브라라는 도시 자체는 당시의 관객들에게 이국적 정취나 이질감을 주기에 충분한 장소이겠지만, 당시의 빈약했던 무대장치의 수준을 감안한다면, 관객들이 무대의 배경이 포르투갈의 꼬임브라라는 사실을 명확히 인지하기 위해서는 무

대장치를 통해서가 아니라 등장인물들의 다양한 대사를 통해 지속적으로 공간적 배경이 꼬임브라임을 관객들에게 주지시켜야 했는데, 2막과 3막에서는 이를 위한 적절한 대사가 거의 눈에 띠지 않는다. 이와 같은 역할을 수행하는 유일한 수단은 곳곳에서 벌어지는 하인 떼이요의 우스꽝스러운 포르투갈어 구사일 뿐이다. 그러나 이보다는 등장인물의 직접적이고 명확한 대사를 통해 지금 극이 전개되는 곳이 포르투갈의 꼬임브라라는 사실을 관객들에게 지속적으로 주지시키는 것이 더욱 효과적인 방법임은 분명하다. 이는 띠르소 연극의 대가인 빨로모(Palomo) 교수의 다음과 같은 설명을 통해 확인할 수 있다.

> 오직 극 텍스트만을 통하여 -독백이나 대사에 적절한 언급을 삽입하면서- 극작가는 극 행위가 전개되는 장소에 대해 관객들과 의사소통을 할 수 있었다고 말하고 싶다. 최소한 17세기 초반부까지만 해도 무대장식이라는 것은 거의 부재했었는데, 이 경우 연극의 상연에서 이미지를 통해 공간적 배경을 설명하는 것은 현실적으로 불가능했으리라는 생각을 해야 한다. 그 당시의 무대장식은 구체적 공간을 지시하는 역할을 한 것이 아니고, 필요한 무대장치의 몇몇 속임수들을 통하여 극 행위가 전개되기 위해 쓰인 것에 불과했던 것이다. 또는 고작해야 어떤 연극의 어떤 무대에서도 공통적으로 묘사되는 흔한 장소들, 이를테면 정원, 거리, 들녘 등을 위한 것일 뿐이었다.(1988, 107)

2막과 3막을 통해서 등장인물이 무대의 공간적 배경으로서의 꼬임브라를 직접적으로 언급한 것이 다음과 같이 2막이 시작될 무렵의 한 차례임을 감안한다면, 당시의 조악했던 무대장치 하에서 관객들이 무대의 공간적 배경이 머나먼 포르투갈의 도시 꼬임브라라는 사실을 새삼스럽게 염두에 두며 줄곧 이 연극을 관람했을 것이리라는 개연성은 그리 많지 않아 보인다.

> **로드리고** 리스본에서 일이 잘 될 거라고 믿어서 사업을 벌였던 게 아주 골치만 아파졌었지. 하지만 여기서는 일들이 흔들림 없이 잘 될 것 같군. 희망이 내 일들을 잘 정착시킬 걸세.
> **가스빠르** 페스트가 리스본에서 모두를 공포와 위험으로 몰아넣었네. 하지만 꼬임브라는 건강하고 온화한 도시일세.(48)

궁중환상극과 관련된 공간적 배경이 지닌 이와 같은 한계는 등장인물에서도 발견된다.

2. 등장인물이 지닌 한계

이 극의 등장인물들의 출신 역시 앞 절에서 살펴본 공간적 배경의 한계에서 지적된 연극의 신비스럽고 낯선 분위기 창출의 부족성과 관련이 깊다. 2막과 3막에서 극의 무대가 포르투갈의 꼬임브라로 옮겨졌다면 당연히 무대에 등장하는 인물들도 역시 포르투갈 사람들이어야 함에도 불구하고 실제 등장하는 인물들은 모두가 스페인 출신이다. 물론 1막에서부터 등장한 이 극의 주인공들인 헤로니마와 가스빠르 그리고 그들에게 속한 하인들이야 어쩔 수 없겠지만, 2막과 3막에서 새로이 등장하는 주요 인물들마저도 역시 모두 하나같이 스페인 출신들이다. 2막부터 새로이 등장하게 되는 가스빠르의 친구 로드리고, 헤로니마의 연적(戀敵)이자 가스빠르의 사촌인 에스떼파니아, 가스빠르의 삼촌이자 스페인대사인 이니고 등, 이들 모두는 비록 포르투갈에 살고는 있지만 모두 스페인 사람들이다. 단 한 명만이 예외인데, 3막 앞부분에서 잠시 등장하는 포르투갈의 국왕 돈 마누엘(Don Manuel)만이 포르투갈 출신의 인물일 뿐이다. 이와 같은 등장인물들로써 당시의 관객들이 포르투갈의 이국적 분위기를 느낄 수 있을 것이라고 기대하는 것은 다소 무리일 것이다. 이렇게 공간적 배경과 등장인물들이 신비롭고 이국적인 극적 분위기를 관객들에게 충분히 조성해주지 못하면, 당시의 관습적이고 사회에서 허용되는 범위 밖의 파격적인 가치와 극적 결말을 추구하기 위해 궁중환상극 작가들에게 주어져야 할 무한한 극적 상상력은 담보되기 힘들다고 할 수 있겠다. 『과수원지기의 개』, 『분수를 아는 시골사람 *El villano en su rincón*』, 『여성들의 복수자 *La vengadora de las mujeres*』, 『궁전으로 간 수줍은 목동 *El vergonzoso en palacio*』, 『오해에 대한 벌 *El castigo del penseque*』, 『침묵은 긍정의 답 *Quien calla, otorga*』 등등과 같은 동시대의 로뻬와 띠르소의 다양한 궁중환상극들에서의 등장인물들은 거의 예외 없이 모두 외국인이거나 대다수가 외국인이다. 그리고 극작가는 이러한 등장인물들을 통해

궁극적으로 극적 상상력을 비교적 제약 없이 펼칠 수 있었던 것이고, 이 제약 없는 상상력 덕분에 당시의 일반 스페인 연극에서와는 전혀 다른 극적 갈등의 해결 방향을 제시할 수 있었던 것이다.

II장에서 살펴본 궁중환상극의 본질과 변별적 특징들을 고려해볼 때, 『사랑을 고치는 의사』의 등장인물들이 나타내는 문제는 이 뿐만이 아니다. 빗스가 정리한 궁중환상극의 두 번째 변별적 특징에 의하면 일반적으로 궁중환상극은 지극히 높은 신분의 등장인물들의 복잡다단한 이야기가 그들에게 부속된 비천한 신분의 하인들과의 상호연관이나 대립을 통해 갈등을 겪으며 전개되는 패턴을 나타내는데, 이는 신분이 다른 남녀 간의 사랑이나 여성에 대한 사회적 핍박과 같은 당시의 난공불락의 피라미드형 계급사회가 야기하는 심각한 사회적 문제들을 패러디하기 위한 궁중환상극 고유의 방식을 의미한다. 그런데 『사랑을 고치는 의사』에서 등장하는 인물들의 면면을 보면, 주요 인물들로 고귀한 신분의 귀족들(곤살로, 헤로나마, 가스빠르, 로드리고, 에스떼파니아, 이니고)과 이들에게 속한 두 명의 남녀 하인(떼이요와 끼떼리아)이 신분적 대칭을 이루며 등장하지만, 이 연극의 주요 극적 갈등으로 작용하는 헤로니마와 가스빠르의 애정문제는 이 고귀한 신분의 등장인물들 사이에서만 공방이 이루어질 뿐이고 하인인 떼이요나 끼떼리아는 이 애정문제에 아무런 직접적 영향을 미치지 않는다. 떼이요와 끼떼리아는 이 연극에서 희극적 분위기를 창출하는 데 없어서는 안 될 매우 중요한 역할을 담당하고는 있지만, 정작 이 연극의 주요 갈등 구도의 형성과 해결에는 존재감이 거의 없다. 한마디로 헤로니마와 가스빠르의 애정문제는 사회적으로 고귀한 그들만의 문제일 뿐인 것이다. 사실 이 연극에서 신분이 다른 남녀 간의 애정과 이에 따른 갈등이 잠시 묘사되고 있기는 하다. 바로 스페인대사의 딸 에스떼파니아와 그녀의 주치의 바르보사 간의 사랑이다. 다음의 에스떼파니아의 독백에서 보듯 그녀는 아무도 몰래 그녀의 주치의인 바르보사를 깊이 사랑하고 있었던 것이다.

> 폭군과도 같은 상상이여, 사람들이 나를 혼자 있게 내버려두어 이제 나는 그대와 함께 있노라. 상상이여 말해보라. 그대를 가볍게 만드는 고통이 그대에

> 게 뭐라고 충고하는가? 언제부터 그대는 여기에서 헛된 것이 되어서 내가 사람들을 만나도록 하는 미친 짓을 하는 건가? 그대는 밝은 빛이 못 맞추는 것을 어떻게 어둠 속에서 맞출 것인가? 그대는 왜 나로 하여금 가능하지도 않고 안전하지도 않은 신분이 다른 자와의 사랑을 하도록 만들었는가? […] 내가 의사를 사랑하다니. 입 다물자. 사람들에게 이를 말하는 건 미친 짓이야.(57)

이후 에스떼파니아는 바르보사가 자신 외에도 자신의 다른 사촌인 레오노르(Leonor)를 자주 만나 그녀의 맥박을 재며 그녀와 몰래 깊이 사귀고 있다는 사실을 알고는 다음과 같이 말하며 강한 질투심을 나타내기도 한다.

> 자기의 맥박을 재보는 사람과 결혼을 하다니, 말 다했구나. 레오노르가 날 죽이네. 그럼 나는 무엇을 잃고 무엇을 얻지 못하는가? 하긴, 맥박을 잡다가 결혼한다는데 이상할 것도 없지. 내 마음이 너무 아프구나. 이 고통에서 낫고 싶어. 엄격하신 우리 아버지가 내 영혼을 불살라버린 페스트를 내쫓지 않고 오히려 집으로 데려오셨고, 이 페스트는 내 영혼을 건드려 불살라버렸으니 아버지께서 어떻게 해주시려나.(120)

그럼에도 불구하고 고귀한 신분의 에스떼파니아와 비천한 신분의 그녀의 주치의 바르보사 간의 위험해 보이는 사랑은 관객들에게 그리 커다란 긴장감도 흥미진진함도 제공해주지 않는다. 사실 바르보사는 헤로니마가 가스빠르의 사랑을 얻기 위해 계략을 꾸미는 과정에서 변장한 인물이기 때문이다. 처음부터 이 사실을 잘 알고 있는 관객들이 아무것도 모른 채 바르보사와 사랑에 빠진 에스떼파니아의 한탄과 근심걱정과 질투심에 심리적으로 동조할 리는 없었을 것이다. 연극의 결말부분에 가서 에스떼파니아는 자신을 짝사랑해온 로드리고의 청혼을 받아들여 그와 혼인을 약속함으로써 커다란 갈등이 될 수도 있었던 그녀와 바르보사 간의 위험한 사랑은 사회적 관습이 허용하는 방식으로 문제를 매듭짓는다.

요컨대, 궁중환상극에 나타나는 등장인물들의 대조적 신분계급은 결국 이를 중심으로 한 심각한 갈등을 야기하고 이 갈등이 예상치 못한 방식을 통해 극적으로 해결되는 과정을 보여주어야 하는데, 『사랑을 고치는 의사』의 등장인물

들과 그들이 맡은 극적 역할들이 이와 같은 극적 목적을 실현하는 데 적합한지에 대해서는 다소 의문을 가질 수밖에 없다.

3. 패러디의 부재

지금까지 살펴본 공간적 배경과 등장인물들이 지니고 있는 궁중환상극으로서의 한계는 결국 작가의 자유로운 상상력을 담보해내지 못하였다. 그 명백한 증거가 바로 이 연극에서 설정된 유일한 갈등구도인 헤로니마와 가스빠르의 애정문제이다. 앞의 III장에서 살펴보았듯이 이 두 젊은 남녀는 모두 귀족집안 출신으로, 신분적으로 사랑의 결실이 맺어지는 데 아무 걸림돌도 없고, 집안 간의 갈등이나 개인적으로 치명적인 결함이 있는 것도 아니다. 유일한 걸림돌이라면 가스빠르가 세비야의 헤로니마 집으로 오기 전 똘레도에서 미까엘라(Micaela)라는 여인과 연인관계였다는 점이다. 그러나 가스빠르를 시기하는 사람들의 모함으로 그는 사람을 살해하고 쫓기는 몸이 되었고, 다음의 그의 대사에서 보듯, 그가 사랑하던 미까엘라는 이미 다른 남자와 결혼하였으므로 똘레도에서의 갈등은 더 이상 문제가 되지 않는다.

> 사실 그 배은망덕한 미까엘라는 이미 결혼을 했다네. 돈 하이메가 거짓말과 거짓된 우정을 통해서 자기 형을 사주하여 나를 죽일 목적으로 나를 모욕하였고 그녀와의 결혼을 성사시기도록 했거든.(27-28)

또한 헤로니마가 가스빠르를 사랑하게 된 것도 어떤 놀라운 계기가 있었거나, 아니면 어떤 불가피한 인연이 있어서가 아니라 다음에서 보듯 단순히 그가 집안에서 유일하게 지체 높은 신분의 젊은 여자인 자신에게 아무런 관심을 보이지 않아서이다.

> 세상에 이렇게 무례한 손님이 다 있나? 우리 오빠의 손님으로 한 달 동안 같이 식사를 하면서도 이 집에 어떤 여자가 사는지 알려고 하지도 않는단 말인가! 혹 만일 알고 있다면, 필시 알고 있을 테지만, 나한테 한 번도 아첨을 하지도 않고 방문하지도 않는단 말인가!(9)

> 끼떼리아, 이 분은 새롭고도 특별한 문을 통해서 나의 영혼에 들어와 사랑을 심었어. 처음에 나의 사랑은 그 분을 경멸하는 것으로 시작되었지. 하지만 하느님 맙소사, 나에게서 그런 무례함으로 사랑이 시작될 줄 누가 알았겠어? (34-35)

이와 같이 시작된 헤로니마와 가스빠르의 애정 문제는, 관객들에게 앞으로 어떤 심오한 메시지를 남기거나 흥미를 유발할 수 있는지의 여부를 떠나서, 사실 신비롭고 이국적인 극적 분위기라든지 아니면 귀족과 하인이라는 극단적인 대칭적 인물 구도와 같은 의도적인 극적 장치를 굳이 통하지 않고서도 얼마든지 설정이 가능한 '관습적인' 것이다. 다시 말해서 이 연극에서 설정된 주된 갈등구도인 헤로니마와 가스빠르의 사랑은 작가의 무한한 상상력의 불가피한 결과물로는 보이지 않는다는 것이다. 만일 이 연극 전체를 통해서 환상적이고 이국적인 정취가 보다 확실하게 극적 분위기를 장악했다면, 그리고 이 극의 대칭적 등장인물들이 보다 강렬하게 극적 갈등관계를 형성하였다면, 극의 완성도나 관객이 느낄 흥미의 정도와는 상관없이 아마 가스빠르와 헤로니마와의 애정적 갈등관계는 지금 살펴본 것보다 훨씬 더 이례적이고 상식을 벗어난 놀라운 것으로 설정되고 전개되었을 것이다. 따라서 극의 결말부분에서 이루어지는 갈등의 해결도 당시의 사회적 관습에 벗어나거나 아무도 상식적으로 예상하지 못한 방식이 아니라, 당시의 일반 관객이라면 누구나 받아들일 수 있는 지극히 정상적인 방식으로 이루어진다. 즉, 그동안 꼬임브라에서 의사 바르보사와 그의 여동생 마르따의 역할을 동시에 하느라 에스떼파니아와 가스빠르 사이를 변장하며 분주히 오고가던 헤로니마의 원래의 정체가 밝혀지고 이를 계기로 헤로니마는 가스빠르와, 에스떼파니아는 로드리고와 각각 맺어진다.

띠르소는 처음부터 공간적 배경과 등장인물들이 지니고 있는 한계로 인해 자유로운 상상력을 작품의 구도와 메시지에 투영하지 못했고, 극의 결말 또한 이로부터 자유롭지 못하였는데, 결과적으로 이러한 극적 상상력의 제한은 당시의 부조리한 사회적 관습들에 대한 패러디로 이어지지 못한 것이다. 이러한 패러디의 부재는 이 연극을 17세기의 궁중환상극으로 분류하는 데 가장 결정

적인 하자로 작용한다고 할 수 있다. 앞의 II장에서 살펴보았듯이, 궁중환상극의 세 가지 변별적 성격들이 서로 별개의 것들이 아니고 사회적 패러디 -도덕적 교훈의 제시나 체제순응에 대한 독려가 아닌- 를 가능케 하기 위해 서로 유기적으로 연결되어 있는 요소들이라는 사실을 감안할 때, 사회적 패러디야말로 궁중환상극의 궁극적인 존재 이유이기 때문이다.

V. 맺는 말

지금까지 띠르소의 희극작품『사랑을 고치는 의사』의 분석을 통해서 궁중환상극의 변별적 요소들에 대한 피상적이고 부분적인 적용과 이에 따른 오류적인 분류의 예를 구체적으로 살펴보았다. 이는 궁중환상극의 변별적 특징들이 서로 유기적인 관련을 맺으며 극에서 온전하게 기능함으로써 작가의 극적 상상력을 담보해주고 궁극적으로 사회적 패러디를 가능하게 한다는 궁중환상극의 본질에 대한 철저한 이해와 적용을 통해 개선될 수 있을 문제라 사료된다.

17세기 당시의 어떤 특정 극작품이 궁중환상극으로 분류될 수 있는지의 여부는 그 연극이 오늘날까지도 많은 사람들이 공감할 수 있는 소중하고 아름다운 보편적 진리와 가치를 지닌 걸작인지의 여부와는 전혀 별개의 문제이다. 하지만 17세기 당시 스페인에서 발표되고 상연되었던 셀 수 없을 만큼 방대한 양의 연극작품들을 일관되고 체계적인 원칙과 변별적인 특징으로 정확하게 분류하는 작업은 17세기 스페인연극의 실체와 본질에 대한 온전한 접근의 일환으로 매우 중요한 의미를 가진다고 할 수 있을 것이다. 이러한 의미에서 스페인의 17세기 초기를 풍미했던 희극의 한 형태인 궁중환상극에 대한 보다 정확한 성격규정과 이론화에 따른 보다 신중한 극적 분류가 절실히 요구되어진다.

참고문헌

Bances Candamo, Francisco Antonio(1970), *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, London: Tamesis Books.

Maravall, José Antonio(1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica.

Menéndez Pelayo, Marcelino(1884), *Calderón y su teatro(3ª edición)*, Madrid.

Molina, Tirso de(1972), *La gallega Mari-Hernández La firmeza en la hermosura*, Madrid: Espasa-Calpe.

_____(2008), *El amor médico*, Charleston: BiblioBazar.

Oteiza, Blanca(1997), "Estudio de *El amor médico*", Tirso de Molina, *El amor médico*, Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 9-88.

Palomo, María del Pilar(1968), "Prólogo", Tirso de Molina, *Obras*, Barcelona: Vergara, pp. 1-125.

Torres Naharro, Bartolomé de(1994), *Obra completa*, Madrid: Turner.

Vázquez, Luis(2003), "*El burlador de Sevilla y convidado de piedra* como comedia palatina", Eva Galar y Blanca Oteiza(eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 125-147.

Vitse, Marc(1983), "El hecho literario", José M. Díez Borque(ed.), *Historia del teatro en España I, Madrid: Taurus*, pp. 507-645.

Weber de Kurlat, Frida(1975), "El perro del hortelano, comedia palatina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXIV, No. 2, pp. 337-363.

_____(1977), "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", *Actas del Qinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos: Universidad de Bordeaux III, pp. 867-871.

Zugasti, Miguel(2003), "comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro", Eva Galar y Blanca Oteiza(eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159-185.

윤 용 욱

한국외국어대학교
rehtse@naver.com

논문투고일: 2017년 7월 15일
심사완료일: 2017년 8월 14일
게재확정일: 2017년 8월 22일

Problem of Classification of 17th Century Spanish Comedia Palatina – Focus on Tirso's *Amor médico* –

Yong-Wook Yoon
Hankuk University of Foreign Studies

Yoon, Yong-Wook(2017), "Problem of Classification of 17th Century Spanish Comedia Palatina-Focus on Tirso's Amor Médico-", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 28(2), 61-87.

Abstract Spanish comedia palatina during the 17th century was one of two large comic streams along with comedia de capa y espada, which ruled Spanish theatrical world during that time. The essence was the parody of wrong social custom and trend, and the playwriter's free imagination to realize this parody should have been guaranteed, for this, three dramatic devices such as exotic spatial background, symmetric characters such as nobleman and slave, and comic atmosphere to prevent moral judgment or political advertisement were concretely utilized. Since 1990s, researches on comedia palatina and the outputs were pouringly produced in Spanish academic circles. However, there were not a few side effects such as too superficial and partial interpretation or application of the essence of court illusionary drama and differential characteristics thereof in the process. Through the analysis of Tirso's play *El amor médico*, it can be concretely determined how such wrong and superficial classification of comedia palatina could be performed. This play is classified as the 17th century's comedia palatina by professor Oteiza, who completed the first modern annotation, when concretely analyzing spatial background and characters, there is somewhat inadequate aspect to provide mysterious and exotic flavor to the audience, due to this, it can be said that the writer's free imagination was not guaranteed. Eventually, this is connected with absence of parody, the essence of court illusionary drama. Henceforth, as a part of perfect approach to the actuality and essence of the 17th century's Spanish play, more careful dramatic classification according to more accurate character determination and theorization of comedia palatina is definitely required.

Key words comedia palatina, parody, writer's imagination, exotic spatial background, symmetric characters, comic atmosphere