

16, 17세기의 스페인 문학에서 나타나는 “소설(novela)”의 개념

권 미 선
고려대, 서문학

스페인에서는 16 세기와 17 세기 초반에 엄격한 의미에 있어서의 소설에 관한 이론들을 갖추지 못하였다. 다시 말하자면, 미비하나마 존재하던 그 이론들조차 독립적인 형태를 취하지는 못하였다. 거의 대부분은 작가들의 서문이나, 극작품, 소설과 같은 한 작품내에서 도덕적, 비평적 성격을 띤, 소설에 관한 이론적 연구 내용이 전부였고, 이것들은 거의 《시론》의 내용들을 나름대로 각색한 것이었으며, 또 다시 이 시론은 수사학으로부터 많은 영향을 받고 있었다. 소설은 이미 체계를 갖춘 《시론》의 이론을 빌려 왔으나, 그다지 좋은 성과는 이루지 못 하였다. 시학에는 서사시(Epica), 서정시(Lírica), 극시(Dramática)의 세 장르에 관한, 그것도 모두 산문이 아닌, 시로 쓰여진 장르에 관한 언급만 있었기 때문이다. 《시론》은 그레코, 로마시대부터 존재하던 문학이론인데 비하여, 소설은 르네상스 시대에 새롭게 태어난 근대적인 장르로서, 그 당시 도덕가들이나 신학자를 비롯한 거의 대부분의 지식계층으로부터 천대시 받던 장르로, 그 이론을 연구할 만큼 문학적 권위가 그다지 큰 것은 아니었다. 오늘날 20세기에 누리는 소설의 인기와 권위는 19세기가 되어서야 가능했다고 볼 수 있다.

그럼 12, 13 세기 중세 때부터 폭발적인 인기를 얻었던 기사 소설이나 르네상스시대의 목가 소설, 바로크 시대인 17세기에 선풍을 일으켰던 피카레스크 소설의 “소설(novela)”은 어떤 의미의 용어인가? 20 세기에 와서 우리가 편의상 기사 소설, 목가 소설, 피카레스크 소설 등 “소설”이라 명칭을 붙이지만, 그건 “소설”의 명칭이 갖는 특유의 신축성 때문이다. 아직까지도 비평가들 사이에서는 단편, 중편, 장편 소설에 대한 규정조차 확립되어 있지 않은 것만 보아도 알 수 있을 것이다. 그러나 우리가 17세기로만 거슬러 가 보아도, 그 당시에는 기사 소설, 목가 소설, 피카레스크 소설과 같은 장편의 작품에는 “소설”이란 용어를 사용하지 않았다.

로페 데 베가 Lope de Vega의 *La Segunda Parte de las Rimas*에서, 로페는 *novela pastoril*(목가 소설)을 “*historia verdadera*”(실재 역사이야기)¹⁾라 명칭하였다. 또 그 당시에는 *Don Quijote*(돈키호테)보다 더 베스트셀러였던 피카레스크 소설 *Guzmán de Alfarache*(구스만 데 알파라체)의 작가인 마테오 알레만 Mateo Alemán도 자기 작품을 가리켜 “*poética historia*”(시적인 역사이야기)²⁾라 불렀다. 그 시대에는 *historia*(역사)가 아직 픽션의 요소들을 많이 함유하고 있었으며, 픽션도 *historia*의 사실적 내용들을 많이 존중하던 때인 만큼, 픽션과 역사와의 엄격한 구별이 없었다. 역사가들은 자신의 사서(史書)에 전설, 우화, 단편 소설 등 짤막한 이야기의, 신화 등 픽션적인 요소들을 삽입시켰으며, 또 한편, 픽션작가들도, 자신들이 서술하고 있는 이야기들은 실재로 일어난 일들이라는 것을 누누이 강조함으로써, 독자에게 더 많은 감동과 영향을 주려 하였다. 게다가 설상가상적으로 스페인어에는 장편 소설과 “*historia*”를 구분 시켜 줄 단어가 아직 없었다. 둘다 다 “*historia*”란 용어로 불려졌다.

그러나 16세기에 들어서면서부터 인문주의자들은 현실과 픽션을 분리시켜야만 하는 필요성을 주장하게 되었다. 그 이유는 15세기 인쇄의 발명 이후, 인쇄된 책들의 유포가 늘어남으로써, 그와 함께 실린 이데올로기가 쉽게 전파되어 그만큼 일반 대중에게 미치는 책의 영향이 커졌기 때문이었다. 더군다나 문학은 더욱 더 사람들의 생활에 깊숙이 침투되어 있었기 때문에, 도덕가들이나 신학자들은 이런 픽션의 악영향에 대해 늘 비판의 소리를 높였다. 그들의 주장에 의하면, 문학은, 특히 허구적인 요소를 많이 갖고 있는 소설은 자체의 예로틱하고 황당한 내용 때문에 그 당시 독자층의 대부분이었던 규방규수들의 교육에 적지 않은 해를 끼친다 하였다. 오늘날 음란 불량서적을 보듯 그 시대에는 소설을 읽는다는 것 자체가 정신 건강을 위해서는 아주 위험스러운 여가 선택이었다. 작가 자신들조차도, 자신이 이런 격이 낮은 작품을 쓴 것에 대해, 거의 대부분 작품의 머릿글에 그에 대한 변명을 덧붙이는 걸 잊지 않는다. 한 예를 들어본다면, 스페인 내에서 뿐만 아니라, 전 세계에 명작으로 알려진 *La Celestina*(라 셀레스티나)의 작가인 페르난도 데 로하스 Fernando de Rojas도 처음에는 익명으로 그 작품을 발표하였다가, 많은 계층의 독자들에게 좋은 반응을 얻

1) *Segunda Parte de las Rimas*, Madrid, 1602, fol. 244. Francisco Ynduráin에 의해서, *Lope de Vega como novelador*(Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p. 11)에 인용되어졌다.

2) Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, ed. de José María Micó. Madrid, Cátedra, 1987, p.113.

게 되자, 두번째 출판 때 자신의 이름을 밝혔다. 물론 거기에 곁들인 변명과 함께 우연한 기회에 몇 장의 원고를 발견한 후, 그것을 읽어보니 괜찮아서 여름방학의 무더운 더위도 잇을 겸, 또 법률 공부하는(원래 그의 직업은 법률가였다) 짹짹 지겨움을 막기 위하여 자신의 신분에는 맞지 않는 글을 쓰게 되었다면서, 그의 글을 쓰게 된 동기를 밝혔다.

예수교 신부인 가스파르 데 아스테테Garpar de Astete는, 모든 소설가들은 《하나님을 두려워하지 않는 양심도 없고, 허황되고, 수다스럽고, 거짓말쟁이이고, 파렴치하고, 몰상식한 인간들이다: 그들의 입은 악과 독설과 욕으로 가득차 있으며, 그들의 목구멍은 다 썩어 들어가 심한 악취를 풍기는 무덤 구덩이와 같다》³⁾라고 말할 정도로 소설가들을 신랄하게 비평하였다. 또 인문학자인 베니토 아리아스 몬타노Benito Arias Montano도 그 당시 유행하던 기사 소설을 가리켜 《흥칙하며, 명칭하고, 교묘한 궁리의 산출이며, 그걸 읽는 것은 시간 낭비이며, 그건 일반 서민들의 좋은 습관을 망쳐 놓기 위해서 모아 놓은 더러운 오물 덩어리이다》⁴⁾라 말하였다. 이들 지식인들이 이와 같이 걱정하는 것은 소설이 미치는 해로운 영향 이외에도, 일반 대중들이 소설을 읽고 나서는, 사실과 픽션조차 구분하지 못하기 때문이다. 그 좋은 예가 세르반테스의 『돈키호테』에 나오는 주막 주인의 경우이다.

“우리 주인 아저씨가 『돈키호테』 2부를 만드는데 거의 아무런 손색이 없겠는 걸”

“나도 그런 것 같아 —카르테니오가 대답하였다.— 그의 증상을 살펴보면, 그는 여기 책들에서 얘기하는 모든 일들이 실제로 일어났다고 믿는 것 같아.”

“여보게 —다시 신부가 얘기했다.— 이 세상에는 펠리스 마르테 데 이르카니아도 없었고, 돈 시로힐리오 데 트라시아도 없었고, 또 그 책에서 얘기하는 다른 모든 기사(騎士)들도 없었대네. 그건 다 꾸민 얘기이고, 또 할 일 없는 사람들이 지어낸 이야기 때문이지. 당신네들 농사꾼들이 한가할 때 시간을 때우기 위하여 그 소설들을 읽듯이, 그들도 단지 시간을 보내기 위하여 썼을 뿐이라네. 이 세상에는 그런 기사(騎士)도 없었고, 그런 무훈담이나, 거기 책에서 썩어진 그런 헛소리 같은 일들은 결코 일어나지 않았다고, 내 자네한테 맹세할 수 있지”.

“옛기 여보슈, 당신이야말로 헛소리 집어치우시구려. 그런 씨도 안먹히는 소리는 다른데나 가서 하시구려. —주막주인이 대답하였다.— 내가 뭐 다섯이 몇

3) Gaspar de Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y donzellas*, Burgos, 1603, pp. 179-180.

4) Benito Arias Montano, *Rhetoricorum Libri III*, Anterpicce, 1569, p. 64.

개인지도 모르고, 신발끈도 어떻게 매는지도 모르는 그런 바보인지 아슈? 당신 나 몰먹이려는거지? 하늘에 맹세코, 내가 그렇게 물렁한 줄 알았다면 당신 큰코 다칠 줄 알아. 아니 그래, 그 높으신 분들의 허가를 받고 인쇄된 이 좋은 책들이 다 헛소리이고, 거짓말이란 말을 대체 나보고 믿으란 말이요? 뭐 그런 사람들이 미쳤다고, 정신을 속 빼놓을 정도로 흥미진진한 이런 전쟁 이야기와 마술을 당신이 말하는 거짓말이랑 같이 인쇄하라고 내버려둘 것 같수?”⁵⁾

이런식으로 일반 대중들은 어떤 책이든 허가받고 인쇄된 책이면, 거기서 말하는 것들은 모두 다 믿을 수 있다고 생각하면서 픽션의 현실적 요소를 사실과 구별하지 못하였다.⁶⁾ 이와 같이 현실과 픽션을 구분시켜야 할 필요성과 함께 16세기 중반기부터 아리스토텔레스의 《시학》의 보급이 확대되어 가면서, 점차 시적 픽션을 정당화시켜 나아갔으며, 또 시와 역사의 차이점도 설명하기 시작하였다.

시인은 그대로 일어난 대로가 아닌, 일어날 수 있는 사건들을 얘기하거나 노래할 수 있으며, 역사가들은 일어날 수 있는 게 아니라, 보탬도 뺄도 없이 사실 그대로 일어났던 일들을 써야만 한다.⁷⁾

그러나 “역사적 진실(verdad histórica)”과 “시적 진실(verdad poética)”은 문학 안에서 각기 분리되지 않은 채 융합되어 있음으로, 작가가 이 두 요소를 어떻게 적절히 잘 조화시키느냐가 가장 중요하였다. 역사적 진실에 너무 치중하여, 자세한 세부 사항에만 매달린다면, 그 작품의 예술적 가치는 사라질 것이다. 그러므로 이 두 요소를 어떻게 잘 연결시키느냐가 그 당시 픽션 작가들의 가장 큰 과제였다. 그 시대에는 아리스토텔레스의 《시학》⁸⁾이 스페인에 널리 보급되면서부터 미메시스(mimesis)의

5) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I.* ed. de John Jay Allen, MMadrid, Cátedra, 1989, Cap. XXXII, pp. 392-393.

6) Alexio Venegas, *Primera parte de las diferencias de libros*, Valladolid, 1583; Edward C. Riley의 *Teoría de la novela en Cervantes*(Madrid, Taurus, 1971, p. 257)에서 인용되어짐.

7) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, *op. cit.*, Cap. III, p. 49.

8) 호세 알메이다(José Almeida)에 의하면, 1580년 미겔 산체스 데 리마(Miguel Sánchez de Lima)의 *El Arte Poética en Romance Castellano*가 출판되면서부터, 스페인에 아리스토텔레스의 모방 이론의 양상들이 나타났다고 본다(《El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las Letras españolas: siglo XVI》, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*,

문학적 기초는 역사적 진실이었다. 즉, 문학은 단어로 이루어진 사실의 모방이라 여겨졌었다. 현실 모방이 우선시 되다보니 가장 근본적인 문학성은 “진실성(verosimilitud)”이었다. 서술된 사건들은 사실 그대로가 아니라 사실처럼 보여야만 하는 것이다. Francisco de Cascales는 자신의 시학인 *Tablas poéticas*에서 “모방(imitación)”에 대해 아래와 같이 정의하였다.

시학은 말로 모방하는 예술이다. 모방한다는 것은 인간의 행위나, 사물의 상태 등, 여러 계층의 인간들을, 평상시 그들이 행동하던 그대로 생생하게 나타나거나 그려내는 것이다.⁹⁾

그 당시로서 보면 “사실적 의의(sentido realista)”란 주변 사실에 대한 충실한 모방을 뜻하는 것이었다. 근본적으로 허위적이기는 하지만, 늘 진실된 외면만은 유지해야 하는 이 문학의 개념은 많은 이론가들에게 문학을 역사안에 포함시켜야 하는지에 대한 문학적 문제뿐만 아니라, 시의 속성에 관한, 즉 시의 허구성에 관한 도덕적, 종교적 문제까지 제기시켰다. 도덕적인 면이 특히 중요시되던 17세기 바로크 시대에 와서는 이 문제가 더 많이 거론되어졌다.

하지만, 이 당시 작가들에게 더 중요한 과제는 “진실성(lo verosimil)”과 “경이감(lo sorprendente)”을 어떻게 적절히 조화시키는가에 달려 있었다. 아리스토텔레스 이론에 의하면, 진실성이 중요하긴 하지만 픽션에서는 이 진실성을 경이감과 잘 배합시키는데 더 많은 관심을 두고 있다고 한다. 아리스토텔레스의 많은 영향을 받은 세르반테스 또한 자신의 작품을 통해 이에 따른 어려움을 잘 서술해 주었다.

더 사실 같아 보일수록 좋은 거짓말이며, 의심스러우면서도 그럴싸하게 보이는 게 독자들을 더 즐겁게 해준다. 거짓말 같은 우화와 그것을 읽는 독자들의 이성을 결합시킴으로써, 불가능한 것을 가능하게 하고, 위대한걸 평범하게 하면서, 스틸 넘치게 하여, 독자들로 하여금 놀랍고, 감탄스럽고, 기분 좋게 즐기게

Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 41-93). 또 다른 한편, 마르셀리노 메넨데스 벨라요(Marcelino Menéndez Pelayo)에 의하면, 스페인에서는 1530년 경부터 유명하고 존경받던 고대 작가들의 표현 방법을 모방하고 연구하기 위하여 수사학 개념이나, 호라티우스개념, 키케론 개념 등이 받아들여졌다고 보고 있다(*Historia de las ideas estéticas en España I*, Madrid, CSIC, 1974, p.731).

9) Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 27.

함으로써, 경이감과 즐거움이 함께 존재할 수 있게 하여야 한다. 하지만, 이 모든 것은 완벽한 소설의 바탕이 되는 진실성과 모방을 비켜 나가면서는 불가능하다.¹⁰⁾

역사(historia)의 이 두 가지 개념으로 생겨난 혼란 이외에도, 소설은 그레코, 로마 시대에서는 전례도 찾아볼 수 없었던 장르로써, 아리스토텔레스나 호라티우스의 언급은 생각지도 못했던 분야였다. 거의 모든 문학 장르—서사시, 서정시, 극시—는 후세 작가들이 읽고, 참고삼아 자신의 작품에 응용시킬 수 있는 나름대로의 규범들과 수사학을 가지고 있었으나, 소설은 그런 이론적인 체계를 갖추고 있지 못하였다. 거기다가, 그 시대의 도덕자들이나, 신학자들, 심지어는 작가 자신들조차도 소설이 미치는 나쁜 영향, 특히 여자 독자들에게 미치는 악 영향으로 인한 폐해 때문에 이 새로운 장르에 반기를 들었다. 이런 도덕적 비판과 함께, 소설 이론 체계의 미비가 이 시대 소설이란 장르의 문학적 권위를 과소 평가하게 하였다.

이런 의미에서 볼 때, 알론소 로페스 핀치아노 Alonso López Pinciano를 스페인의 첫번째 소설 이론가로 볼 수도 있을 것이다. 핀치아노는 그의 *Philosophía antigua poética* 《고전 시학적 철학》(1596)에서 서사시의 범위를 더 넓게 잡아, 그 안에 순수하게 픽션의 요소만으로 이루어진 산문 작품들도 포함시켰다. 그전까지의 시론에는 음률로 된 작품만을 다루었으나, 핀치아노부터는 픽션의 산문 작품들도 다루게 되었다. 그에 의하면, 모방의 개념과 관련시켜 볼 때, 사람들이 일상 대화에서 음률로 된 문체로 말하는 것은, 특히 하인들이나 하류 계층의 서민들이 시로 말하는 건 자연스럽지 못하다는 것이다. 그러므로 산문체가 더 모방의 개념에 충실할 수 있다는 것이다. 또 다른 한편으로 그는 비잔틴 소설의 원조로 볼 수 있는 고대 시대의 엘리오도로 Heliodoro에 의해 씌어진 *Historia etiópica*(이디오피아 이야기)도 산문으로 씌어진 시라는 걸 강조하였다.

《이디오피아 이야기》가 산문으로 씌어져 있으면서도, 많은 칭송을 받는 시라는 걸 이제서야 깨달았다. 또, 산문으로 쓰여진 이태리 희곡들도 잘 만들어진 시인걸 볼 수 있으며, 엔트레메스(entremés)라고 불리우는 막간의 희곡들도 시로 씌어진 것보다는 산문으로 쓰여진 게 더 나아 보인다.¹¹⁾

10) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, op. cit., p. 553.

11) Alonso Pinciano, *Philosophía antigua poética II*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, pp. 206-207.

핀치아노가 정확한 의미에 있어서의 소설론을 전개시킨 것은 아니었지만, 그나마 서사시의 규칙들을 소설에 적용시킬 수 있는 길을 열어 놓았다고 볼 수 있을 것이다. 소설은 “산문으로 쓰여진 서사시”란 이런 생각은 17세기 소설을 변호할 수 있는 근본적 논리로 자리를 잡게 되었다.

핀치아노 세대는 현대적 의미의 “소설”이란 용어를 알지 못 하였다. 그럼으로 인하여, 핀치아노는 산문으로 쓰여져 있으면서, 허구적인 요소를 갖추고, 길게 씌어진 모든 이야기는 서사시에 포함시킬 수 있다 보았다. 그에 의해서 언급되어진 소설들의 주인공들은, 서사시에서와 마찬가지로, 덕과 기품의 표본이었으며, 소설의 길어도 서사시와 비슷하였다. 또 서사시에서 나타나는 백과사전과도 같은 다방면의 지식들도, 《이티오피아 이야기》에서 지리, 동물학, 인종학, 종교 등에 관한 많은 여담들로 나타나 있다.¹²⁾

핀치아노 이외에도, 비베스Vives, 소토 데 로하스Soto de Rojas, 루고 이 다빌라 Lugo y Dávila, 카스칼레스Cascales, 로페 데 베가, 곤살레스 데 살라스Gonzales de Salas 등도 상상적인 산문 작품들을 시(poesía)라 불렀다. 이와 같이, 소설 이론들은 서사시, 그럼으로 인하여, 시와 연관되어져 발전되어졌지만, 소설에다가 서사시의 개념을 응용시켰음에도 불구하고, 소설은 산문으로 쓰여진 픽션 분야에서 참고로 삼을 수 있는 권위 있는 모델들이 부족하다는 문제를 계속 안고 있었다. 결국 이 문제는 소설의 자유를 가져왔으며, 그 당시 작가들의 견해로 볼 때 이를 남용하여 만들어진 작품들이 바로 기사 소설인 것이다.

그럼 그 당시에는 “소설(novela)”이란 용어가 어떤 의미에서 사용되어졌는지 알아보도록 하자. 15세기 이태리 단편 소설들의 번역물을 명칭할 때 이외에, 현대적 의미의 픽션 작품을 가리켜 사용된 것은 16세기 초반기에 들어서면서부터 이었으며, 그 용어는 이태리로부터 도입되어졌다.¹³⁾ 하지만 처음부터 오늘날과 같은 의미의 “소설”의 뜻으로 사용되었다기보다는, 처음 오랫동안은 “소설(novela)”은 “거짓말(mentira)”, “농담(burlas)”, “속임수(engaños)”와 동의어로서 저속적인 의미와 연결되어져 있었

12) Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid. Gredos, 1970, p. 127.

13) “소설(novela)”이란 용어는 스페인에서는 처음으로, Marqués de Santillana의 작품인 *la Comedieta de Ponca*에 나타났다: 《Fablaban novelas a plazientos cuentos(재미 있는 이야기들을 가르켜 소설이라 말했다)》(*Comedieta de Ponca*, ed. de Maxime P.A.M. Kerhof, Madrid, Cátedra, 1986, p. 90)

다. 그래서 “소설(novela)” 용어의 사용은 “허풍, 꾸민 이야기(patrañas)”, “사기(embustes)”, “의심스럽거나 믿을 수 없는 일들(cosa dudosa o inverosímil)”을 칭하는 것과 동일시되었다. 또 다른 한편으로는, “사건(suceso, acontecimiento, hecho ocurrido)”의 뜻으로도 사용되어졌으며, 마테오 알레만의 《구즈만 데 알파라체》에서 “사건(suceso)”의 뜻으로 이 용어를 언급한 한 예를 볼 수 있다: 《leíamos libros, contábamos **novelas**, jugábamos juegos(우리는 책을 읽기 도하고, 사건들에 대해서 얘기하기도 하고, 카드놀이도 했다)》.¹⁴⁾ 이런 저속하고도, 경멸적인 의미 때문에, 작가들은 의식적으로 이 용어의 사용을 기피하였으며, 그 대신 “모범(ejemplo)”, “이야기(cuentos)”, “꾸민 이야기(patrañas)”, “쓴 경험(desengaños)” “불가사의한 이야기(maravillas)”, “역사(historia)”, “생애(vida)”란 명칭을 더 많이 애용하였다. 그 시대 소설 제목들을 눈여겨 살펴본다면 이를 쉽게 이해할 수 있을 것이다: 곤살로 세스페데스 이 메네세스Gonzalo Céspedes y Meneses의 *Historias peregrinas y ejemplares*, 안토니오 데 에슬라바Antonio de Esclava의 *Libro intitulado Noches de Invierno*, 마리아 데 사야스María de Zayas의 *Desengaños amorosos*, 후안 티모네다Juan Timoneda의 *Patrañuelo* 등 수 없이 많은 예를 볼 수 있다. 티모네다는 자신의 작품인 *Patrañuelo*에서 “소설”의 용어 정의를 이렇게 내렸다.

porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y com- puesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles*, y la toscana, *Novelas*, que quiere decir: 《Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y aseados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos》¹⁵⁾

(파뜨라뉴엘로는 파뜨라냐(꾸민 이야기)에서 유래되어 졌으며, 파뜨라냐는 다른 야닌, 꾸민 이야기란 뜻이다. 이것은 너무 깔끔하게 부연되어지고, 만들어져서, 진짜 어떤 사실에 대해 다루는 것과 같은 인상을 풍겨 준다. 그래서 이런 비슷한 류의 거짓말을 말할 때, 내 고향말인 발렌시아어로는 *론다예스*이며, 토스카어로는 *노벨라스*¹⁶⁾가 되며, 그 말엔 이런 뜻이 내포되어 있다: 《너, 일꾼아,

14) Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache I*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, P. 456.

15) Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986, p. 97.

일하며 밤새우지 말거라, 이 이야기들이 지어진 그대로의 재미있는 맛을 잃지 않도록, 여기 쓰여진 대로 너가 이야기할 수 있다면, 내가 이 재미있고 깔끔한 이야기들로 너가 밤을 새울 수 있도록 해주마》).

여기서 엿볼 수 있듯이 “소설”이 경시적 의미로 쓰여지긴 하였지만, 그 내용은 재미 있고 흥미로와 많은 대중들의 인기를 얻은 것으로 볼 수 있다. 소설에 대한 과소 평가와 도덕적 비판에도 불구하고, 17세기에 이르러 소설은 큰 인기를 얻은 장르였다. 그 때까지도 가장 권위있는 작가들은 시에 더 진지한 관심을 두었지만, 일반 대중의 요구에 따라 소설에도 시선을 돌릴 수밖에 없었다. 티르소 데 몰리나 Tirso de Molina도 자신의 소설, *Deleitar aprovechando*의 서문에서 이와 같은 현상을 설명 하였다.

Noelas? esso sí, libros de comedias, aunque salgan los tomos de veynte en veynte, quimeras y auenturas, con todo genero de diuertimiento asseglarado, por lo nuevo apetitoso, por lo eslabonado suspensivo, y por lo fatirico picante. Estos se compran, se buscan, y apetececen, sin que(aunque diuersas vezes se impriman) se pierden los libreros, ni los letores se me palaguen.¹⁷

(소설? 그것은 희곡을 책으로 묶어 낸 것이지요. 확실한 즐거움을 보장해 주고, 새로운 입맛을 돋구어 주고, 숨막히거나 짜릿한 환상과 모험들이 잔뜩 들어 있기 때문에 이십 권씩 많은 양으로 쏟아져 나온답니다. 이것들은 독자들이 계속 원해서 찾게 되고 팔리기 때문에 몇 번씩 출판되어도 책장사가 손해 보는 일은 없습니다).

그러나 소설이란 용어를 사용할 때는 항상 그 뜻을 보충시켜 줄 다른 도덕적인 뜻의 단어가 수반되었다. 당대의 소설가였던 세르반테스조차도 “소설”이란 용어를 쉽게 사용할 엄두는 내지 못했다. 그의 단편 소설 모음집인 *Novelas ejemplares*(모범적인 소설들)에서 볼 수 있듯이, “novela”에 “ejemplar”란 형용사를 덧붙임으로 소설의 허구적인 뉘앙스를 완화시키려 하였다. 또 이 작품의 헌사(獻辭)에서 보면, 그는 “소설”과 “이야기(cuentos)”를 동일시하고 있는 걸 볼 수 있다: 《advierta vuestra Exelencia que le envío, como quien no dice nada, **doce cuentos** que, ... (늘 과묵

16) “novelas”는 발음상 “no velas(밤을 꼬박 새우지 말아라)”와 同音(동음)이다.

17) Tirso de Molina, *Deleytar aprovechando*, Madrid, en la Imprenta Real, 1633, fol. 5.

하신, 존경하는 각하께 이 열 두개의 이야기들을 바칩니다)》.¹⁸⁾ 그리고 이 작품의 서문에서 그는 자기 스스로를 스페인 소설의 창시자이라 주장하였다.

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.¹⁹⁾

(본인이 스페인어로는 처음으로 소설을 쓴 장본인입니다. 스페인에서 출판되어진 많은 소설들은 전부 다 외국어에서 번역되어진 것들이지만, 이 작품들은 모방하지도 훔쳐 오지도 않은, 순수하게 본인이 지은 것들입니다; 나의 재주가 그것들을 잉태하여, 나의 펜이 그것들을 낳았으며, 출판사의 품안에서 자란 것들입니다)

우리가 자세히 살펴본다면, 여기서 말하는 “소설”들이란 이태리 단편 소설들을 가리킴을 알 수 있으며 스페인 자체의 소설이 탄생한 것은 *Novelas ejemplares*가 1614년에 출판되어져서야 이루어진 것임을 알 수 있다. 이렇듯 스페인에서는 “소설(novela)”이란 용어는 처음에는 “거짓말”, “사기” 등을 뜻하는 천한 어조를 띠다가, 1614년에 와서야 겨우 “단편 소설”의 의미를 얻게 되었다. 그것도 작가의 적지 않은 불안감과 혼란을 동반하면서. 이렇듯 《돈키호테》나, 《구즈만 데 알파라체》, 《아마디스 가울라》와 같은 장편 소설은 엄격한 의미에서는 소설이 아니라, 역사의 범위에 들어갔다. 스페인 최초의 파카레스크 소설이자 세계 현대 소설의 효시로 볼 수 있는 *Lazarillo de Tormes*(라사리요 데 토르메스)도 그 당시에는 라샤리요라는 한 허구 인물의 삶을 그린 소설이 아니라, 실제 인물인 한 악자의 일생을 그린 자서전으로 해석되었다.

위의 서문에서 세르반테스는 작가들이 따라야 할 모델은 이태리 소설이라고 시사하였고, 실제로 대부분의 스페인 작가들이 이 이태리 소설들을 모방하고 있었으나, 로페 데 베가는 소설을 옛날 이야기와 연관시켜, 소설의 다른 유래를 언급하였다.

En tiempos menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más

18) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987, p. 67.

19) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, op. cit., p. 67.

sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos... En España... también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes.²⁰⁾

(현자(賢者)들이 더 많기는 하였지만, 지금보다 덜 신중했던 시절에는, 소설들을 가리켜, 옛날 이야기라 불렀다. 이들은 즐거리를 다 외울 정도였으며, 본인이 기억하는 한, 이야기들이 씌어져 있는 것은 보지 못하였다... 스페인에는... 또 소설책들도 있는데, 그건 이태리 책에서 번역되어진 것들도 있고, 작가들이 지은 것도 있는데, 그 중에는 미겔 세르반테스의 재치와 문체가 빠지지 않는 소설도 있다)

로페 데 베가는 *Novelas a Marcia Leonarda*《마르시아 레오나르다에게 보내는 이야기들》(1624)을 편지체로 써서는, 소설 중간중간에 수취인이자, 자신의 연인인 가명의 한 여인인 마르시아 레오나르다에게 가끔 말을 건네면서, 이야기꾼처럼 등장한다. 로페는 마르시아에게 생생한 목소리로 옛날 이야기해 주는 듯, 이 소설 구조를 진행시킨다. 우리는 즐거리 한가운데서 이야기의 흐름을 막는 마르시아와의 대화를 수 없이 많이 발견할 수 있다. “Para Lope el quid de la novela está en el modo de contar, en el decir(로페에게 소설의 정수는 이야기하는 방법, 말하는 태도에 있다)”²¹⁾고 할 정도로, 그는 소설을 옛날 이야기의 전통과 연관시키고 그에 따른 소설의 구조를 형성해 나가려 했다. 로페는 스페인 전통의 이야기들(cuentos)와 이태리 전통의 단편 소설(novelas)을 분리시켜 서소설의 독창성을 강조하면서 두 전통을 접목시키려 하였지만, 그조차 스페인에서는 아직 문학적 전통이 미비한 이 새로운 장르앞에서 애매모호한 태도를 취하게 된다. 이 소설의 첫번째 단편 소설에 해당하는 *Las Fortunas de Diana*《디아나의 운명들》의 앞부분에서 그는 자신이 이런 천박한 소설을 쓰게 된 동기와 경유를 밝혔다. 그건 마르시아의 권유에 어쩔 수 없이 쓰게 된 것이었으며, 자신은 이런 소설책을 쓰기에 적합한 사람이 아니라는 것을 누누

20) Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 27.

21) Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p.68. Angel G. Loureiro 또한 로페의 독창성은 이야기들을 말하는 방법, 특히, 부재중인 마르시아 레오나르다와 대화체로 이루어진 서술 방법이 매우 특이하다고 말했다(《La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*》, *Hispanic Journal*(Indiana) VI, n.2(1984-85), pp. 123-136).

이 강조한다.

제가 소설을 쓰게 되리라고는 꿈에서조차 생각해 보지 못했었는데, 당신이 그렇게 원하시고, 또 그것을 따라야 하는 저의 입장이 매우 난처하다고 봅니다...²²⁾

다시 다음 소설인 *Prudente venganza*(*신중한 복수*)에서 각 작가 개인들은 자신의 글쓰는 취향이 있지만, 자신의 취향은 소설 쓰는 건 절대로 아니라는 걸 또 강조한다. 하지만 처음 《디아나의 운명들》을 썼을 당시인 1621년에 취했던 소설에 대한 강한 반감이 1624년 나머지 세편의 소설을 썼을 때는 많이 수그러진걸 볼 수 있다. 《디아나의 운명들》에서 로페는 자신의 세르반테스에 대한 나쁜 감정²³⁾과 연결시켜서 소설을 쓰는 사람들은 반드시 과학적인 사람들이거나, 적어도 건전한 정신을 가져야 한다는 걸 자신의 소설에서 실행에 옮기려 하는 듯했다. 이걸 세르반테스가 대학 교육을 못 받은 것을 빗대어 말함으로써, 그의 자존심을 건드리려는 속셈도 엿보인다.²⁴⁾ 세르반테스는 그 시대 대부분의 작가들이 살라망카나 알칼라 데 에나레스 대학 출신인 것에 대한 심한 콤플렉스를 지녔으며, 또 대부분이 귀족 후원자를 갖은 데 비해 자신은 아무런 보호자가 없어 늘 경제적 어려움을 겪어야 했다.²⁵⁾ 로페는 늘 자신의 지식을 과시하였었으며, 그래서 그런지, 그의 첫번째 소설에서도 수많은 현학적 인용 구절들과 격언, 경구 등을 볼 수 있다. 하지만 그의 마지막 소설인 *Desdicha por la honra*(*체면으로 인한 불행*)에서는 이런 현학적 자세를 포기하고, 《대중에게 만족과 기쁨을 주자》는 새로운 시각을 취하였다. 이제 그의 말에 따르면, 역사도 시론도 아닌 산문체의 평범함으로 소설을 써야 한다는 것이다.²⁶⁾

22) Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, p. 28.

23) 마르셀 바따윤(Marcel Bataillon)은 로페가 늦으나마 소설을 쓰게 된 이유를 세르반테스와의 경쟁심에서 비롯된 것이라 보았다(《“La desdicha por la honra”: génesis y sentido de una novela de Lope》, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1(1974), pp.13-42). W. Pabst(*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 263-267)과 Angel G. Loureiro(*op. cit.*, p.128)에서 로페의 소설을 세르반테스에 대한 반발로 해석한다.

24) Lope de Vega, *op. cit.*, p. 28.

25) 돈키호테의 풍자적인 서문에서 그의 경제적, 지적 의로움과 로페에 대한 적대감을 엿볼 수 있다(*Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp.79-85).

26) Lope de Vega, *op. cit.*, p.96.

이런 종류의 문장에는, 귀에 거슬리지 않는 한, 펜이 가는 대로 써야 만합니다. 고귀한 일들에 대해서나, 우화에 대해서나, 질책이나 모범에 대해서나, 유명한 작가들의 식귀나 인용에 대해서, 그것들을 모르는 사람들에게는 너무 부담스러운 문체가 되지 않도록, 또, 그것을 이해하는 사람들에게는 너무 장식적인 기교가 부족하지 않도록, 전 이것들을 다 사용할 것입니다. 그 외에도, 전 이 소설들이 희곡과 같은 법칙을 가졌다고 봅니다. 이 희곡의 목적은 예술을 목매달아 죽여도, 작가는 일반 대중에게 만족과 기쁨을 선사하는데 있으며, 이는 소설과 같은 목적을 지녔다고 생각합니다; 그리고, 이전 지나가면서 언급한 것이지만, 아리스토텔레스의 견해이기도 하였습니다.²⁷⁾

이렇듯 소설에 해당되는 이론서의 부재로 인하여 작가마다 소설에 대한 각기 다른 견해를 나타내었으며, 그에 따른 문학적 과소 평가는 더 심화되어, 심지어는 소설가 자신들조차도, “소설가(novelist)”보다는 “사학자(historiador)”라고 불려지길 더 원하였다. 17세기 중반기까지도 이런 현상은 계속 되어졌다고 볼 수 있다. 사아베드라 파하르도(Saavedra Fajardo)의 *República literaria* 《문학 공화국》(1655)²⁸⁾에서 작가는 모든 문학 작가들을 줄지어 세웠는데, 그 중에는 단 한 명의 소설가나 단 한 작품의 소설도 포함되어 있지 않았다. 이 문학 공화국에선 시인들, 철학자들, 사학자들, 법률가들, 수학자들, 의사들, 천문가들이 나타나지만, 소설가는 단 한 명도 보이지 않는다. 이걸 그 당시 소설 장르에 대한 문학적 경시를 한 눈에 볼 수 있는 분명한 한 예이다. 앞에서 언급했듯이, 이러한 이유 등으로 인하여, 소설 작가들은 자신의 작품들을 “소설”이라기보다는, “역사(historia)”, “불가사의한 이야기(maravillas)”, “모범(ejemplos)”으로 명칭하길 더 원했다.

위에서 본바와 같이, 16, 17세기에 사용되어졌던 “소설”은 20세기 현재 우리가 알고 있는 “소설”의 개념과는 많이 다르다는 것을 알 수 있을 것이다. 《돈키호테》, 《아마디스 데 가울라》, 《구즈만 데 알파라체》와 같은 장편 소설은 “historia”의 범주에, 데카메론식 단편 소설은 “novela”의 범주, 즉 픽션의 세계에 속하였던 것이다. 역사와 문학이 아직 정확히 분리되어 정립되어 있지 않던 시대, 소설이란 장르의 태동은 그 명칭 사용에 따른 혼란과 이론적 뒷받침의 부족으로 많은 어려움을 겪어 왔으며, 그로 인하여 20세기의 독자들, 특히 외국 문학을 접하게 되는 우리에게 더 큰 혼란이 가중되기에 나름대로 그 당시 “소설”의 명칭에 대한 개념을 정리해 보았다.

27) Lope de Vega, *op. cit.*, p. 74.

28) Agustín González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española I*, Madrid, CCSIC, 1956-58, p. 353.

El término "novela" en la literatura española de los siglos XVI y XVII

Aunque nosotros denominamos como "novela" a las obras de ficción, escritas en prosa en el siglo XVII, en realidad no se usaban la palabra "novela" para aquellas obras. Por lo tanto, en aquel tiempo no se aplicó el término "novela" a una obra pastoril, caballeresca, picaresca, morisca, sentimental o bizantina. Los escritores de su tiempo llamaron "historia" a las obras de prosa. Hasta el siglo XVII, la historia todavía se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia. Los historiadores llamaban sus historias de leyendas, fábulas o incluso las novelaban deliberadamente. Los autores de obras de ficción afirmaban que la historia que narraban era verdadera y con ello trataban de impresionar y conmover al lector. Para mayor confusión, no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: ambas se podían designar con el nombre "historia".

Pero los esfuerzos eruditos de los humanistas, descubrieron la necesidad de separar la realidad y la ficción. Porque los libros impresos facilitaban una mayor difusión de las ideas, y la literatura influía cada vez más en la vida de las gentes, lo cual no era considerado favorable. Las literaturas imaginativas afectaban, sobre todo, a la educación de las doncellas por su contenido pernicioso y erótico según el juicio de los moralistas y teólogos. La lectura de ficción fue considerada por aquel entonces un pasatiempo peligroso para la formación de las mentalidades. Además, aparte de este contenido perjudicial, el vulgo era incapaz de distinguir la ficción de la realidad, pensando que cualquier libro impreso siempre contiene la verdad.

Junto a esta necesidad de distinguir la ficción y la realidad, la difusión de la *Poética* de Aristóteles, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, vino a justificar la ficción poética y a explicar su diferencia respecto a la historia. Pero

la “verdad histórica” y la “verdad poética” no están separadas sino unidas dentro de la literatura. La armonía de ambas verdades es importante para el escritor. Si consideraba demasiado la verdad histórica, se podría perder el valor artístico. Por lo tanto, cómo relacionar ambos elementos es el problema que han de resolver los escritores de ficción de aquella época. Así, desde la divulgación de la *Poética* de Aristóteles en España, el principio literario de la *mimesis* era la verdad histórica. La literatura o poesía es considerada como imitación de la realidad hecha con palabras. Al ser imitación de la realidad, la principal cualidad literaria sería la verosimilitud. Los hechos que se narran han de parecer verdaderos, pero no serlo. La concepción de la literatura como algo falso, pero que guarda siempre apariencia de verdad, planteó a los teóricos varios problemas, no sólo literarios, como el incluir la historia dentro de la literatura; sino religiosos, como la moralidad intrínseca de la poesía, es decir, de lo falso. Sobre todo, en la época del Barroco, cuando las consecuencias morales cobran mayor importancia.

Además de esta confusión creada por la doble acepción del término “historia”, la novela era un género sin precedente en la Antigüedad, del que nada supieron Aristóteles ni Horacio. Casi todos los géneros literarios -drama, épica y lírica- tienen sus Retóricas y Preceptivas, que sus cultivadores leen, respetan, consultan y aplican en sus obras. Además, los moralistas y los teólogos de aquella época, incluso los escritores mismos, son los enemigos de este nuevo género literario por los daños y males que causan su lectura, sobre todo, para las mujeres. Junto a esta reprobación ética, la falta de preceptivas de la novela en aquel tiempo contribuye a la desestimación literaria de ésta.

Alonso López Pinciano podría ser considerado como el primer preceptista español de la novela. En su *Philosophia antiqua poética*(1596) él hace de la poesía épica una ampliación que incluye también las obras en prosa de naturaleza puramente ficticia. Aparte de Pinciano, Vives, Soto de Rojas, Lugo y Dávila, Cascales, Lope de Vega y González de Salas, etc., llamaron también “poesía” a obras de prosa imaginativa. De este modo, las preceptivas novelísticas van unidas a las obras de la épica, y por lo tanto, a la poesía. Sin

embargo, la novela sigue con el problema de la escasez de modelos autorizados en el terreno de la ficción en prosa, que contribuyó a la libertad de la novela. Un ejemplo del abuso de esta libertad son los libros de caballerías.

El término de "novela", dejando a un lado las traducciones del siglo XV, en su sentido moderno como obra de ficción, empieza a usarse en el primer tercio del siglo XVI, importado de Italia. Pero al principio, y , durante mucho tiempo, el término de "novela" estaba unido al sentido vulgar, sinónimo de mentiras, burlas y engaños. Así el empleo de la voz "novela" equivalía a "patrañas", "embustes", "cosa dudosa o inverosímil". También se empleaba en el sentido de "suceso", "acontecimiento", "hecho ocurrido". Por causa de este sentido peyorativo, conscientemente se evitaba usarlo y, en cambio, se empleaban los de "ejemplo", "cuentos", "patrañas", "maravillas" o "historias". Pero la "novela", aquí, no alude para nada a la redacción de narraciones extensas. Sus palabras apuntan hacia las colecciones de relatos cortos a la manera italiana. Nunca se aplicó este término a una obra pastoril, de caballerías, picaresca, morisca, sentimental o bizantina. De modo que aparece el término "novela" aclimatada sin el menor asomo italiano en 1614 y designa al género que hoy llamaríamos novela corta o cuento, dentro de la poco rigurosa terminología de los géneros literarios. Así que la *Arcadia* y *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, *Don Quijote* y *El Persiles* de Cervantes, *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán no pertenecen a la especie de la "novela".

BIBLIOGRAFIA

- ABAD, Francisco, 《Sobre el concepto literario del Siglo de Oro: su origen y su crisis》, *Anuarios de Estudios Filológicos* (Cáceres), IX(1986), pp. 13-22.
- AGUILAR E SILVA, Víctor Manuel, *La teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- ALEMAN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- ALMEIDA, José, 《El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI》, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp.41-43.
- BASANTE, Angel, 《Cervantes y el Quijote en algunas novelas españolas de nuestro tiempo》, *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantes*, Alcalá de Henares, 29/30 nov. y 1/2 dic. 1988.
- BASANTE, Angel, *Cervantes y la creación de la novela moderna*, Madrid, Anaya, 1992.
- BROWNLEE, Marina Scordilis, *The Poetics of literary theory*, Madrid, Porrúa, 1981.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1989.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1987.
- LOPE DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.
- SEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- YNDURAIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelavo, 1962.