

Revista Iberoamericana, 19-2, 2008

로페 데 베가의 연극에 반영된 사랑의 이미지들에 대한 고찰

윤 용 욱

단독 / 한국외국어대학교

Yoon, Yong-Wook(2008), A Study of 'Love' Images reflected in Plays of Lope de Vega, *Revista Iberoamericana*, 19-2, pp. 139-164.

Lope de Vega, a famous 17th-century Spanish playwright, is regarded as one of the greatest playwrights in Spanish history. Lope lived a life full of as many vicissitudes as his vast and varied works. Above all, his intimate relationships with women became a basic and decisive element in constituting the value of love that provides an important motive in the world of his works. Therefore, it will be very interesting to associate a variety of love images described in his plays with those images of love Lope had sought throughout his life and their backgrounds.

Lope left a great number of images of love for us while engaging in creative writing for more than 50 years from the age of 20 in the early 1580s until when he died in 1634. This paper explores the images of love in three different ways: The first is renaissance-style enthusiastic love; and the second is sublime love above and beyond social status, and the third is urban-style bourgeois love. These images of love go along with the traces of Lope's own life. Actually, while young he was fascinated with renaissance values and dreamed of a little unrealistic but passionate love. Lope was charmed with love-specific values during the peak of his life when he was madly in love with a number of women. Finally, he tried to discover the value of true love in the placidity of his common everyday life during the closing days of his life after experiencing ups and downs.

[Renaissance-style enthusiastic love / love above and beyond
social status / everyday life / images of love / Lope's plays;

르네상스풍의 광적인 사랑 / 신분을 초월한 사랑 /
일상적 생활 / 사랑의 이미지들 / 로페의 연극]

I. 시작하는 말

17세기 스페인의 대표적 극작가로서, 스페인의 역사상 가장 위대한 문필가들 중의 한 명으로 평가받고 있는 로페 데 베가(Lope de Vega)는 그의 방대하고 다양한 작품 세계만큼이나 파란만장하고 우여곡절이 많은 삶을 살았다. 특히 그의 끝없는 여성편력은 그의 작품 세계에서 주요 모티브를 차지하는 사랑이라는 가치를 형성하는 데 기초적이고도 매우 결정적인 자양분이 되었다. 로페의 문학만큼 자신의 인생과 그 인생을 통한 여러 경험들을 단계별로 자신의 문학에 고스란히 반영한 경우도 드물다. 그만큼 로페가 창조한 극적 이미지들과 그의 인생의 모습은 서로 밀접한 관계가 있는 것이다. 따라서 로페가 그의 일생을 통하여 추구하였던 여러 가지 사랑의 이미지들과 이를 둘러싼 배경들을 그의 연극 세계에서 묘사된 다양한 사랑의 이미지들과 함께 연관시켜 살펴보는 것은 그의 작품 세계를 이해하기 위해 매우 유익하고 흥미 있는 작업이 될 것이다.

로페는 1580년대 초반 약관의 나이에 시작하여 1634년 마지막으로 숨을 거두기 직전까지 50여 년이라는 짧지 않은 세월동안 창작활동을 하면서 수많은 유형의 사랑의 이미지들을 우리들에게 남겼다. 본 논문에서는 이를 크게 세 가지 형태로 나누어 살펴보았다. 첫 번째는 르네상스풍의 광적인 사랑이고, 두 번째는 신분을 초월한 숭고한 사랑이며, 세 번째는 일상적인 도회풍의 부르주아적 사랑이다.

II. 플로리아노-에리필라: 르네상스풍의 광적인 사랑

로페는 대략 1580년대 초반부터 약관의 나이에 본격적인 창작활동을 시작하게 된다. 이 시기 로페는 세르반테스를 비롯한 여타 당시의 유명했던 문필가들과 마찬가지로 모든 미학적 가치가 바로크라는 새로운 예술·문화적 가치로 변화하는 과도기적 시기를 경험하게 된다. 따라서 1600년대 초반 바로크적 경향을 바탕으로 한 그의 절정기 때의 작품에서와 달리, 이 당시 초기 그의 작품에선 바로크 이전의 르네상스적 가치와 분위기가 여전

히 곳곳에서 감지된다. 이 당시 특히 그는 16세기 초 이탈리아의 유명한 시인인 루도비코 아리오스토(Ludovico Ariosto)의 르네상스풍의 작품세계에 많은 영향을 받았는데, 아리오스토의 대표작 『미치광이 오르란도 Orlando Furioso』를 모방한 시 『앙헬리카의 아름다움 La hermosura de Angélica』이 이에 대한 좋은 예가 될 것이다(Huerta Calvo et al. 2005: 727). 그리고 신인 문학가 로페에 대한 아리오스토의 영향은 그의 연극작품에서도 나타나는데, 바로 지금 우리가 살펴보고자 하는 『발렌시아의 광인들 Los locos de Valencia』이 바로 그것이다.

우리는 이 극작품에서 물불을 가리지 않는 젊은 남녀의 광적인 사랑을 목격할 수 있는데, 이는 우리로 하여금 이 작품을 썼을 당시의 젊은 로페가 여러 여성을 통해 겪었던 강렬한 로맨스를 연상케 한다. 여러 여성들과 다양한 염문을 뿌렸던 로페의 애정행각은 그가 채 성인이 되기도 전인 1579년경 한 유부녀와의 불륜으로 시작된다. 그 유부녀는 엘레나 오소리오(Elena Osorio)라는 여배우로, 당시 로페의 극작품이 상연되었던 극장의 총책임자의 딸이었는데, 그녀는 후에 필리스(Filis)라는 가명으로 로페의 작품에서 인용되어졌다(Huerta Calvo et al. 2005: 727). 아무튼 당시 10대 후반이라는 질풍노도의 나이였던 로페는 그녀의 유혹에 쉽게 넘어갈 수밖에 없었고, 이들 둘은 그녀의 남편이 없을 때마다 밀애를 즐기곤 했다. 그러나 이 불륜의 관계도 오래가지 않았는데, 그녀에게 로페보다 재산이 더 많은 다른 남자가 생기자 그녀가 로페와의 관계를 청산해버린 것이다. 그러자 로페는 그녀와 그녀의 아버지를 중상모략하는 괴문서를 마드리드에 퍼뜨렸고, 이로 인해 고소를 당한 로페는 결국 8년간의 마드리드 추방령과 2년간의 까스티야(Castilla) 추방령이라는 형벌을 받게 된다. 그러나 그 다음에 벌어진 사건이야말로 그가 지닌 여성편력을 더욱 잘 대변하고 있다. 추방령을 이행하기 위해 마드리드를 떠나기 직전인 1588년 로페는 이사벨 우르비나(Isabel Urbina)라는 또 다른 여인을 납치해서 강제로 그녀를 취해버린 것이다. 이사벨 우르비나는 후에 로페의 시에서 벨리사(Belisa)라는 가명으로 종종 등장하곤 하는데(Alborg, 1974: 200), 그녀는 당시 마드리드의 시의원이자 국왕 펠리페 2세의 칙사의 딸이었으므로, 그녀를 납치한 로페의 이와 같은 행위는 그야말로 목숨을 건 실로 대담무쌍한 것이라 하지 않

을 수 없었다. 사랑하는 여성에 대한 물불을 가리지 않는 이와 같은 행동의 결과로 로페는 당국의 명령에 의해 이사벨과 결혼한 후, 그에게 내려진 추방령을 본격적으로 지키기 위해 그녀와 함께 지중해 연안의 발렌시아(Valencia) 지방으로 옮겨와서 2년간(1589-1590) 그곳에 정착하여 생활한다. 바로 이 기간 중에 로페는 『발렌시아의 광인들』이라는 극작품을 통해 자기 자신이 경험했던 것처럼 광적이고 감각적인 사랑을 추구하는 플로리아노(Floriano)와 에리필라(Erifila)라는 두 남녀주인공을 창조하게 된 것이다.

이 작품의 주인공 플로리아노는 실수로 왕위 계승자인 왕자를 살해하고 이를 숨기기 위해 친구의 도움으로 발렌시아로 가서 벨뜨란(Beltrán)이라는 미치광이 행세를 하며 그곳의 정신병원에 입원한다. 그리고 에리필라는 자신이 원하지 않는 결혼을 강요하는 부모님에게 복수하기 위해 자신의 하인을 유혹하여 함께 발렌시아로 도망치나 그녀가 지닌 값비싼 보석들을 탐낸 하인의 배신으로 보석은 물론 입고 있던 옷까지 모두 빼앗기고 정신병자로 오해받아 플로리아노가 있는 정신병원으로 오게 된다. 그리고 자신의 신분을 숨기기 위해 그녀는 정신병원에서 엘비라(Elvira)라는 가명을 쓰는데, 한창 미치광이 행세를 하던 플로리아노는 정신병자로 끌려온 이 에리필라의 아름다운 자태를 보고 다음과 같이 감탄하며 그녀에게 첫눈에 반한다.

지금 내 눈앞에 있는 게 무엇이란 말인가? 태양이 비추는 천상의 광선으로 내 눈이 부시는 건가? 오, 방황하는 아름다움이여! 보잘것 없는 내 운명과 위대한 하늘의 운명이여! 최고의 아름다움이여! 자연이 주신 선물이여! 내가 지금 제정신인가? 아닌가?(Vega, 2003: 171-172)

에리필라 역시 “저 당당하고 잘생긴 외모 좀 봐”(Vega, 2003: 174)라며, 플로리아노의 훌륭한 외모에 끌리게 된다. 이 두 남녀는 자신들이 처한 절박한 상황도 잊은 채, 이내 서로에게 깊이 매료되고 만나. 그리고 곧 다음과 같은 대화를 주고받는다.

에리필라. 아이, 도둑 같으니라고! 내 발을 깨물다니요?

플로리아노. 난 도둑이 아니라 당신의 포로지요.

에리필라. 아시나요? 전 도랄리체랍니다.

플로리아노. 당신의 아름다움으로 보아하니 맞는 얘기 같습니다. 그럼 난 당신의 만드리카르도겠네요.

에리필라. 저의 욕구를 충족시켜주시는 점에서는 맞는 말이겠지만, 진짜 만드리카르도와 달리 당신은 정신이 나간 사람이라 겁이 나는군요(Vega, 2003: 181).

여기서 플로리아노와 에리필라에 의해 언급되고 있는 도랄리체(Doralice)와 만드리카르도(Mandricardo)는 앞서 언급한 이탈리아의 시인 아리오스토의 작품 『미치광이 오르란도』에 등장하는 인물들로, 이 두 남녀는 작품에서 광적인 사랑을 추구하는 수많은 광인들 중의 일부로 등장한다. 도랄리체는 이 작품에서 로도몬테(Rodomonte)라는 한 이슬람 국가의 왕과 약혼한 사이이나, 또 다른 이슬람 국가의 왕인 만드리카르도에게 강제로 납치되어 한 목동의 초가집에서 그에 의해 강간을 당하고 만다. 그러나 사건은 엉뚱하게 전개되어, 강제적인 육체관계를 맺는 도중 만드리카르도에 의해 성적으로 만족감을 느낀 도랄리체가 그만 그와 광적으로 사랑에 빠지게 된다. 이 바람에 도랄리체와 만드리카르도는 잃어버린 약혼자를 찾아 미친 듯이 숲속을 헤매는 로도몬테에게 쫓기는 신세가 되고 만다. 위의 대화는 바로 만드리카르도와 강제적인 육체관계를 가진 후 그를 사랑하게 된 도랄리체를 암시하고 있는 것으로, 우리는 이 대목에서 강제로 이사벨 우르비나라는 여인을 납치해 그녀를 취하고 후에 그녀와 결혼까지 한 작가 로베 자신의 행적이 자신들을 『미치광이 오르란도』의 도랄리체와 만드리카르도로 동일시하고 있는 플로리아노와 에리필라의 모습 위로 오버랩 되고 있음을 느낄 수 있을 것이다. 이후 이 두 남녀주인공들은 작품 내내 자신들과 도랄리체-만드리카르도 커플을 동일시하며 자신들의 사랑을 그들처럼 광적인 것으로 몰아간다. 심지어, 다음의 대사에서 보듯, 단순히 동일시하는 수준을 넘어 이들은 아예 자신들을 도랄리체와 만드리카르도로 혼동하기도 한다.

라이다. 이젠 나를 쳐다보는 것조차도 신경을 안 쓰는군요.

에리필라. 이젠 농담조차도 제대로 못하는군. 만드리카르도, 신이 당신과 함께 하기를. 지금 제게 질투라는 안 좋은 맛이 나네요.

플로리아노. 저 하늘이 이 흐린 색깔로 뒤덮일 것인가? 아, 나로부터 도랄리체를 빼앗아가려는 로도몬테의 억울함이여!

에리필라. 동굴을 닫아드릴게요.

플로리아노. 어서 닫고 당신은 산으로 올라가시오(Vega, 2003: 252).

숲속에서 로도몬테로부터 쫓기는 도랄리체와 만드리카르도의 위태로운 모습이 연상되는 대목이다.

한편, 왕자 살해범을 쫓던 사법집행관 리베르또(Liberto)가 발렌시아의 정신병원에까지 찾아오자 플로리아노는 자신이 저지른 죄가 탄로 나 목숨이 위태로워질 수 있는 위기를 맞기도 한다. 그러나 플로리아노와 에리필라는 서로간의 사랑과 신뢰를 바탕으로 자신들이 미치광이로 여겨진다는 사실을 역이용해 다음과 같이 슬기롭게 위기를 모면하기도 한다.

리베르또. 그 폭군 같은 놈이 왕자를 죽였소.

에리필라. 그 자 이름이 뭐니까?

리베르또. 플로리아노라고 하지.

에리필라. 어머, 제가 그 사람 아내거든요.

리베르또. 이 예쁜 정신병자가 농담도 잘 하네.

빠사노. 지나치게 완벽해서 미친 여자예요.

플로리아노. 이런! 나리 인상이 너무 험악합니다요. 꼭 저를 잡으러 오신 것 같네요. 근데 정말 범인 초상화는 바로 저를 그린 겁니다요.

빠사노. 이 친구는 훌륭한 학생이었는데, 사랑 때문에 그만 머리가 돌아버렸지요(Vega, 2003: 240).

그러나 이들의 관계도 위기를 맞게 된다. 플로리아노를 짝사랑하는 정신병원장의 딸 페드라(Fedra)가 플로리아노의 마음을 얻기 위해 미치광이 노릇을 하자, 정신병원장 헤라르도(Gerardo)가 그녀를 달래기 위해 그녀와 플로리아노의 허위결혼식을 계획하였는데, 이 사정을 모르는 에리필라는 플로리아노가 변심한 줄 알고 그에게 절교를 선언한 것이다. 허위결혼식에서 플로리아노가 페드라와 정말로 결혼하는 줄로 아는 에리필라는 절망하여 다음과 같이 그에게 저주의 말을 퍼붓는다.

이 사기꾼 배신자야! 이제 내가 널 이런 식으로 영원히 잃게 되는 거냐? 개 같은 놈! 어림없어. 이제 넌 내 것이 아니니 널 죽게 만들어서 아무도 널 차지할 수 없게 할 테야(Vega, 2003: 333).

역설적으로, 이와 같은 에리필라의 폭언을 통해 우리는 그녀가 그동안 얼마나 플로리아노에게 몰입해왔는지를 짐작할 수 있을 것이다. 이들의 악화된 관계는 오래지 않아 다시 회복된다. 플로리아노가 살해했다고 믿었던 왕자가 사실은 왕자가 아니라 왕자의 하인으로 밝혀졌고, 에리필라 역시 그녀를 배신했던 하인이 결국 죄를 뉘우치고 그녀에게 용서를 빌으로써 그녀의 명예도 회복된 것이다. 동시에 페드라와 플로리아노의 결혼식도 허위였음이 밝혀지고, 자신들의 ‘광적인’ 사랑을 회복한 플로리아노와 에리필라는 정신 병원에서 정상인으로 돌아와 행복한 결혼식을 올림으로써 극은 끝맺는다.

이러한 플로리아노와 에리필라의 광적인 사랑을 통해 결국 로베르는 무엇을 말하고자 했던 것일까? 그것은 다름 아닌, 세상에 존재하는 수많은 상처와 문제들을 치유해주고 해결해주는 ‘사랑’이라는 감정이 갖는 숭고한 능력일 것이다. 이것이야말로 르네상스 정신이 갖는 핵심 중의 하나일 것이며, 이러한 의미에서, 젊은 신인 작가로서 로베르가 본받고 모방하려 했던 아리오스토의 『미치광이 오르란도』의 주제를 분석한 다음과 같은 글은 우리에게 시사하는 바가 크다.

이렇듯 작가가 고안한 장치 중 그 어느 것보다도 작중 인물을 이해하고 또 편애하지 않고서 공평하게 대하게 만드는 것이 바로 ‘사랑’이다. 즉 주인공이 기독교인이든 이교도인이든, 남자든 여자든, 신분 이 높든 낮든 간에 주위의 환경과 사회적 위치를 배제하고서, 있는 그대로의 인물을 파악하게 만들어 주는 것이 바로 ‘사랑’인 것이다 (김희정, 2003: 41).

앞서 언급했듯이 사랑에 대한 이런 평등한 표현은, 인간의 모습이 지닌 다양성 안에서 인간의 삶을 너그럽고 애정 어린 시선으로 보려는 르네상스적인 Ariosto의 자세를 반영해주는 부분이라 하겠다. 그의 작품에서 드러나는 것은 바로 사랑이 지니고 있는 불가항력, 즉 사회계급이나 성의 차이를

없애는 사랑이라는 감정이 가지는 보편성과 자연스러움이다(김희정, 2003: 45).

III. 오펜-리사르다: 신분을 초월한 승고한 사랑

로페의 대표적 극작품들 중의 하나로 여겨지는 『분수를 아는 시골사람 El villano en su rincón』은 발렌시아에서의 유배생활 이후 본격적인 창작활동을 시작한 로페가 1611년경을 전후로(Pedraza Jiménez and Rodríguez Cáceres, 1980: 176), 즉 그의 인생에서 극작가로서 최고의 절정에 다다르기 시작할 무렵에 쓴 순수희극 작품이다. 이 작품의 남녀주인공을 통하여 로페는 주제에 있어서나 극작술에 있어서 다소 불안정하고 어색했던 초기의 단계에서 벗어나 그동안 자신에게 축적된 경험과 창작능력을 바탕으로 그가 피력하고자 했던 사랑의 참된 이미지를 좀 더 힘차고 완숙되게 표현하고 있다.

1590년 추방령에 의한 유배생활을 마친 로페는 발렌시아를 떠나 톨레도(Toledo)에 정착한다. 그의 고향 마드리드로 돌아갈 수 없었던 이유는 까스띠야 지방에 대한 2년간의 추방령은 종료됐지만 마드리드에 대한 8년간의 추방령은 그 당시 아직 끝나지 않았기 때문이다. 한 편 1594년 그의 아내 이사벨이 출산 중 사망하는 일이 발생하는데, 아내가 죽자 로페는 그동안 눌러왔던 끝없는 여성편력을 본격적으로 드러내기 시작한다. 우선 그는 아내 이사벨이 사망할 무렵 이미 안토니아 트리오(Antonia Trillo)라는 미망인과 불륜관계를 맺어 기소당하기까지 하였고, 1598년에는 후아나 데 구아르도(Juana de Guardo)라는 여성과 급작스런 재혼을 한다. 그러나 재혼 후 마드리드로 돌아오는 길에 미까엘라 루한(Micaela Luján)이라는 한 미모의 여배우를 알게 되었고, 로페는 그녀가 유부녀임에도 불구하고 상당 기간 동안 그녀와의 깊은 애정관계를 유지한다. 결국 로페는 톨레도의 두 번째 부인 후아나와 마드리드의 미까엘라 사이를 오가며 두 집 살림을 차리게 된 것이다. 이는 아내 후아나의 끝없는 인내심 덕이었는데, 1608년 미까엘라와의 관계가 깨지고 톨레도의 가족을 데려와 마드리드에 완전히 정착하기 전까지 로페는 아내 후아나에게서 3명, 그리고 미까엘라에게서는 5명의

자식을 두기에 이른다. 그 후 1613년 두 번째 아내 후아나와 아들이 잇따라 목숨을 잃으면서 그의 인생은 불행과 슬픔으로 치닫기 시작하는데, 지금 살펴보고자 하는 연극 『분수를 아는 시골사람』은 로빠가 마드리드에 완전히 정착한 다음 그의 인생의 비극들이 시작되기 전의 약 4·5년간이라는, 그의 일생에서 가장 집중적이고 원숙하게 창작의욕을 불태웠던 핵심적 시기에 집필된 작품이다.

이 작품은 엄청난 재산의 소유자인 농부 후안(Juan)과 그를 만나보려는 왕 사이에 벌어지는 미묘한 신경전과 심리적 갈등을 그 주된 구조로 하는 연극으로, 당시 스페인 사회의 화두였던 ‘부유한 농민(labrador rico)’과 절대왕정의 문제를 다룬 작품이라 할 수 있다. 그러나 이 연극이 가질 수 있는 주제는 어떤 시각으로 이 작품을 바라보느냐에 따라 그 해석이 천차만별로 바뀔 수 있다(윤용욱, 2005: 166). 따라서 우리는 기존의 ‘부유한 농민’과 절대왕정이 아닌, 당시 스페인 연극의 가장 핵심적인 주제 중의 하나라 할 수 있는 사랑과 명예라는 코드로써 이 연극에 접근해볼 수도 있을 것이다. 이를 위해 우리는 후안과 함께 이 작품의 또 다른 축을 형성하고 있는 남녀주인공, 즉 후안의 딸 리사르다(Lisarda)와 왕의 친위대장인 오톤(Otón)에 주목할 필요가 있다. 우선 리사르다의 됃됨이를 살펴보면, 그녀는 비천한 농부의 딸이지만, 외적으로는 귀족의 요건을 갖춘 여성이라 할 수 있다. 그 당시 스페인 사회에서 외적으로 귀족의 요건을 갖추었다 함은 바로 남달리 빼어난 외모를 지녔음을 의미한다. 즉, 당시 스페인 사회의 가치관에 의하면 고귀한 혈통은 당연히 인간의 외적 아름다움을 형성한다고 믿어졌던 것이다.¹⁾ 그런데 다음에서 보듯 과연 리사르다는 오톤의 마음을 단번에 사로잡을 만큼 대단한 미모를 지닌 여성으로 묘사된다.

마린. 리사르다가 귀족이든 아니든 간에 아침이 밝을 때의 오로라도 그렇게 아름답지는 않을 겁니다.

피나르도. 마린, 그녀가 그렇게 아름다운가?

1) 예를 들어, 동시대의 극작가 띠티르소 데 몰리나(Tirso de Molina)의 『궁전으로 간 수줍은 목동 El vergonzoso en palacio』에서는 다음과 같은 대사가 나온다.

세라피나. 세상애나! 초상화의 이 분이 바로 왕의 사촌이란 말예요?

안토니오. 이 분의 출중한 외모가 그렇다고 말하고 있네요(Molina, 1982: 116).

마린. 세상에서 더 아름다운 건 없는 것 같아요. 천사가 이 시골마을에서 사람으로 변한 거라고 생각하면 될 겁니다(Vega, 1970: 14).

그러나 문제는 리사르다의 수려한 외모와 달리 그녀의 사회적 신분은 엄연히 비천한 농부 후안의 딸이라는 데에 있다. 이러한 자신의 신분적 흠을 감추기 위해 리사르다는 아버지 후안의 막대한 부를 이용하여 늘 값비싼 장신구와 보석, 그리고 화려한 의상을 걸치며 생활한다. 그리고 무엇보다도 비천한 신분으로 시골구석에 틀어박혀 사는 자신의 답답한 신세로부터 벗어나기 위해 그녀는 종종 극적으로 신분 상승이 이루어지는 것을 꿈꾼다. 그리고 이 신분적 상승을 위한 방법으로 그녀는 높은 신분의 남성과의 결혼을 염두에 둔다. 우리는 “이 시골마을을 벗어나서 나는 내 취향과 의지에 맞는 궁중의 남성을 만나 그와 결혼하고 싶어”(Vega, 1970: 27)라는 그녀의 대사에서 이를 확인할 수 있다.

그러나 비천한 농부의 딸이 지체 높은 남성과 결혼하여 신분상승을 이룬다는 것은 당시로서는 현실적으로 가능성이 매우 적은 방법이었다. 이러한 당시의 사회적 현실에 대해 마라발(Maravall)은 다음과 같이 설명하고 있다.

사회적 신분의 상승은 존재했었다. 하지만 이는 지극히 개인적이고 예외적인 경우일 뿐이다. 신분상승에 대한 야망이 적법하기 위해서는, 그리고 그것이 성공적으로 이루어지기 위해서는 당연히 기존의 규칙들에 순종하면서, 그리고 부적절한 신분상승의 확장을 통해 체계의 기본이 갖는 안정성을 해치지 않는 범위 안에서 엄격하고 제한적으로 이루어져야 했다(1990: 36).

작품에서 리사르다도 이러한 현실을 잘 알고 있었다. 그래서 전에 파리에서 우연히 만났던 오펜이라는 남자가 마음에 들어 마음의 징표로 보석까지 건네주었지만, 그녀는 그가 왕의 일행과 함께 마을에 올 거라는 소식을 친구로부터 전해 듣고 상념에 빠지며 한숨을 짓고 만다. 왜냐하면 왕의 일행과 함께 오는 것으로 보아, 그가 자신과 달리 고귀한 신분의 귀족임이 분명해졌으며, 따라서 이제 그를 사귀는 건 현실적으로 어렵다는 걸 깨달았기 때문이

다. 친구에게 하는 “그가 그토록 높은 직위를 가진 고귀한 신분의 분이 아니었으면 이 내 사랑이 불가능하지만은 않을 텐데”(Vega, 1970: 27)라는 그녀의 말에서 이러한 그녀의 심정을 읽을 수 있다.

그러나 주인공 오펜은 리사르다와 달리 사랑을 끝까지 포기하지 않는 믿음직한 젊은이다. 파리의 거리에서 우연히 리사르다를 처음 보았을 때 오펜은 첫눈에 반하였고, 그녀의 “외모와 말씨가 출중하다(Vega, 1970: 3)”며 처음에는 그녀의 신분이 고귀하다는 데에 의심을 두지 않았다. 그러나 하인을 시켜 그녀의 뒤를 조사한 결과 그녀가 실은 농부 후안의 딸이라는 사실을 알고 적잖이 놀라고 만다. 그 후 얼마 지나지 않아 오펜은 왕의 친위대장으로서 왕을 모시고 우연히 후안의 마을을 들를 기회를 갖게 되는데, 거기에서 오펜은 리사르다와 재회한다. 그리고 오펜은 리사르다 앞에서 중대 결심을 한다. 다음의 대사들에서 보듯, 그녀가 농부의 딸이라는 비천한 신분임에도 불구하고 그녀를 진심으로 사랑하기로 한 것이다.

오펜. 당신을 파리에서 만났을 때, 당신은 당신 손으로 직접 나에게 이 다이아몬드를 주지 않았소.

리사르다. (오펜에게만 들리게) 네 맞습니다. 하지만 지금 이렇게 많은 사람들 사이에서 제가 나리와 이야기를 나누는 건 바람직하지 않은 것 같습니다. 이 사람들은 모두 제 아버지에 속한 소작농들이거든요. 저에 대해 말들이 많을 겁니다. 아무튼, 나리께서 지금 보고 계시듯이, 저는 농부의 딸입니다. 그리고 나리께서는 공작이나 백작쯤 되시겠지요.

오펜. 내 이름은 오펜이고, 폐하의 친위대장이요. 그렇지만 사랑은 우리를 동등하게 만들 겁니다(Vega, 1970: 37-38).

오펜의 진심어린 집요한 구애에 결국 리사르다는 마을에 있는 느릅나무 아래에서 밤에 다시 만나 이야기를 계속 하자고 약속을 한다. 그러나 리사르다는 아직 오펜에 대해 확신이 서지 않은 상태다. 앞서 살펴보았듯이, 평민과 귀족간의 결혼은 당시로서 이루어지기 거의 불가능한 일임을 알기 때문이다. 밤이 되어 느릅나무 아래서 리사르다는 오펜을 기다리고, 옆에서 그녀가 불안해하는 것을 감지한 그녀의 친구 코스판사(Costanza)는 다음과

같이 음악을 예로 들며 심난한 리사르다에게 용기를 북돋아준다.

꼬스판사. 두 개의 음이 하나는 높고 또 하나는 낮아서 마치 낮과 밤처럼 서로 너무 다르다 하더라도, 서로 화합하고 조화를 이루면 그 두 음은 악센트에 있어서 동등하게 되는 법이야. 높은 음과 낮은 음이 음계가 같을 때에는 똑같은 소리를 내잖아. 그렇지 않으면 듣기 좋은 소리가 될 거야.

리사르다. 음악을 예로 들어서 너는 나에게 사랑이 바로 그런 거라고 설득하고 있는 거지?

꼬스판사. 사랑은 서로의 마음을 하나로 합치는 능력이 있거든 (Vega, 1970: 47-48).

이 대목은 작가 로베가 꼬스판사의 입을 빌려 사랑에 대한 자신의 진정한 가치관이 무엇인지를 우리에게 암시하고 있는 부분이기도 한데, 한편 꼬스판사의 이러한 격려에도 리사르다는 쉽게 오뜨의 사랑을 받아들일 수가 없다. 그만큼 그녀와 오뜨 사이에 존재하는 신분의 벽은 일개 시골처녀에 불과한 그녀가 극복하기엔 너무 높았던 것이다. 더군다나 당시 스페인 사회에서 귀족 출신의 남성이 비천한 신분의 여성을 상대로 혼인을 빙자한 간음을 빈번하게 저지르곤 했었다는 사실을 감안하면²⁾, 오뜨의 리사르다에 대한 마음가짐이 그녀에게 선뜻 진심으로 다가오지 않고 있다는 것도 어느 정도 이해가 되는 대목이다. 이와 같은 이유로, 다음의 그녀의 대사에서 보듯, 느릅나무에 도착한 오뜨이 하는 그녀를 향한 달콤한 말도 아직 그녀에게는 진정한 사랑고백으로 들리지 않고 그저 비천한 신분인 자신을 우롱하는 것으로만 들릴 뿐이다.

지체 높으신 나리, 이미 저를 사랑하시기로 마음먹으셨다면, 저를 놀리지 말아주세요. 제가 무엇을 할 수 있겠습니까? 저의 운명은 불길했습니다. 그러나 정당한 이유는 거의 없었지만 전 나리를 사랑할

2) 스페인에서 이러한 사실을 반영한 당시의 극작품들은 무수히 많다. 앞서 언급한 피르소의 『궁전으로 간 수줍은 목동』, 『갈리시아 여인 마리-에르난데스 La gallega Mari-Hernández』, 『안토나 가르시아 Antona García』, 로베의 『헤따페의 시골여인 La villana de Getafe』 등이 그 예가 될 것이다.

수 있었기에 앞으로도 나리를 사랑하는 마음은 변치 않을 겁니다. 그렇지만 구체적으로 제가 어떤 행동을 해야 합니까? 저는 결혼하지 않은 상태에서는 나리의 사랑을 받아들일 수 없습니다. 또한 나리께서 저와 결혼할 의도가 없으시다면 제가 어떻게 나리의 사랑을 받아들이는 모험을 할 수 있겠습니까(Vega, 1970: 53).

그리고 결국 리사르다는 오펜에게 다음과 같이 말하며 그의 애절한 사랑을 물리치고 만다.

저는 농부의 딸이지만 배움은 짧지 않습니다. 평민의 말투를 흉내 낼 수도 있지만, 지금 보시듯 원래 말은 품위 있고 조리 있게 하고요, 쓸 줄도 알고, 춤도 잘 추고, 여자 귀족들이 궁 안에서 배우는 것들은 저도 다 배웠습니다. 그리고 지금 제 마음은 사랑의 감정으로 가득 차 있습니다… 하지만 나리, 안녕히 가세요. 불가능한 것을 납득시키려는 것은 정신 나간 짓일 뿐입니다(Vega, 1970: 53-54).

그러나 이러한 리사르다의 결심에도 아랑곳 하지 않고 오펜은 그녀에게 정식으로 청혼을 한다. 그리고 그를 믿지 못하는 리사르다에게 서약서까지 써주겠다고 하나, 그럼에도 리사르다는 “그깟 종이쪽지에 제가 명예와 인생을 거는 모험을 하리라고 보십니까?”(Vega, 1970: 54)라며 요지부동이다. 그러자 오펜은 “만일 이 내 마음이 모두 거짓이라면, 하늘이 나에게 영원한 고통을 내리는 형벌을 가할지라도 나는 그 형벌을 달게 받겠소(Vega, 1970: 54)”라며 물러서지 않는다. 이러한 굽힐 줄 모르는 오펜의 굳은 의지에 리사르다는 “아! 신분의 차이까지도 고르게 만드는 사랑의 위대함이여!(Oh amor, gran juntador de desiguales!) (Vega, 1970: 54)”라며 그에게 자신의 집 열쇠를 건네주기에 이른다. 결국 그의 진심을 믿고 그의 사랑을 받아들이기로 한 것이다.

그러나 이로써 순탄할 것 같았던 오펜과 리사르다의 신분을 초월한 사랑은 뜻밖의 걸림돌을 만나게 된다. 다름 아닌 오펜이 모시고 있는 왕이 바로 그 걸림돌인 것이다. 즉, 왕은 자신을 만나보려 하지 않는 리사르다의 아버지 후안의 집에 디오니스(Dionís)라는 이름의 성지기로 변장하고 혼자

찾아가 하룻밤을 묵게 되었는데, 공교롭게도 그날은 오뜰이 리사르다가 준 열쇠로 몰래 집안으로 들어와 그녀와 밀애를 나누기로 한 날이었던 것이다. 이 사실을 전혀 모르는 왕은 후안과 그의 가족들과 함께 저녁식사를 한 후 침실로 안내되어 리사르다와 벨리사(Belisa)의 시중을 받게 되는데, 리사르다가 마음에 든 왕은 벨리사를 침실에서 나가게 하고 그녀와 단 둘이 남는다. 그러자 곧 왕은 그녀에게 다음과 같이 황당한 요구를 한다.

왕. 그대 손을 내게 주게.

리사르다. 제 손을요?

왕. 내가 그대의 손을 원하네.

리사르다. 저희 집의 손님치고 나리께서는 좀 무례하신 분 같군요.

지금 말씀하신 게 무슨 의미인지 아실 텐데요.

왕. 근데 그게 뭐가? 그걸 보고 싶군.

리사르다. 이러시면 안 됩니다.

왕. 그럼 내가 그대와 결혼을 하면?

리사르다. 아니, 궁중사람들은 이렇게 빨리 칭혼하고 이렇게 빨리 결혼하나보죠(Vega, 1970: 74).

여기서 ‘손을 요구한다(pedir la mano)’함은 주지하다시피 당시 스페인에서는 남자가 여자에게 칭혼하는 것을 의미했다. 왕은 리사르다가 마음에 들자 주저 없이 그녀에게 칭혼을 한 것이다. 물론 동서고금을 막론하고 이런 식의 칭혼은 전적으로 상식에 어긋나는 것이겠지만, 그는 다른 사람이 아닌 왕(Rey)이고, 특히 절대왕정이 시작되던 17세기 로뻬 시대에서의 왕은 다음과 같은 의미를 지닌 존재였다.

당시 귀족이든 평민이든 그들이 가졌던 기존의 질서에 대한 복원과 유지를 위해 필요한 사회적 기반이었던 절대왕정체제는 왕이 가지고 있는 우월적 지위를 위해 모든 것을, 심지어 그들의 명예를 지킬 권리조차도 양보해야 했다. 모든 질서는 왕의 승인과 함께 유효하였으며, 왕은 그에 의해 설정된 질서의 제일 꼭대기에서 군림하였다(Maravall et al. 1983: 268).

왕에 의해 모욕을 당했을지라도 이에 대한 반항은 있을 수가 없었다. 왕으로부터의 모욕을 피하거나 그로부터 자신의 명예를 지켜야 할 경우에, 자신이 아무리 결백할지라도 사전에 왕이 그러한 폭군이 되는 빌미를 주지 않은 방법 외에는 할 수 있는 일이 없었다 (Maravall et al. 1983: 270).

즉, 이전의 봉건체제에서와 달리 당시 절대왕정에서의 왕은 문자 그대로 절대자나 다름없었던 것이다. 그러므로 위와 같은 왕의 행동은 어쩌면 그의 입장에서 보면 당연한 것일 수도 있다. 게다가 왕은 이미 리사르다를 이전에 후안의 마을을 방문했을 때 만난 적이 있었다. 후안을 보지 못한 대신 그의 딸인 리사르다를 불러 그녀와 잠깐 대화를 나누었는데, 거기서 그는 그녀의 아름다운 용모에 “세상에, 기막히게 빼어난 외모로다”(Vega, 1970: 36)라며 감탄했었다. 그 자리에 같이 있었던 왕의 여동생 아나(Ana)가 “오라버니, 그만 쳐다보시고 가세요. 저 처녀 때문에 눈이 빠지겠네요”(Vega, 1970: 36)라고 말할 정도였다.

물론 리사르다는 그가 왕인 줄 전혀 몰랐으므로 그의 청혼을 황당하게 여기며 자리를 떴지만, 문제는 집안에 몰래 숨어있던 오뜨이 결국 성지기 디오니스로 변장한 왕과 마주치고 만 것이다. 변장한 왕을 알아본 오뜨 뿐만 아니라 왕도 역시 오뜨의 출현에 적잖이 놀랐고, 자초지종을 들은 왕은 그에게 리사르다와 관련한 앞으로의 계획에 대해 단 둘이서 자세히 이야기를 나누자고 한다. 이제 오뜨에게 왕은 절대자인 동시에 연적(戀敵)인 셈이다. 요컨대, 오뜨과 리사르다, 그리고 왕이라는 어처구니없는 삼각관계가 형성된 것이다. 그리고 왕으로 복귀한 그는 왕으로서 리사르다와 그의 오빠 펠리시아노(Feliciano)를 왕궁으로 초대하는데, 리사르다와 펠리시아노가 도착한 자리에서 오뜨은 리사르다를 바라보는 왕의 심상치 않은 눈빛을 감지하며 다음과 같이 불안해한다.

(방백으로) 폐하께서 아무 이유 없이 리사르다를 이리로 부르시지는 않았을 거다. 난 폐하의 질투심을 두려워했는데, 결국 나와 리사르다가 잘 나가는 것이 폐하를 자극했구나. 아! 리사르다가 여기로 오

는 길에 이미 자기 오빠에게 내가 자기의 남편감이라고 말해버렸다
면 좋을 텐데!(Vega, 1970: 100)

더군다나 오똘은 왕이 아무도 몰래 리사르다에게 “짐은 그대를 사랑할
생각이네”(Vega, 1970: 107)라고 고백하는 것을 우연히 엿듣게 됨으로써,
그의 불안과 왕에 대한 질투심은 극에 달하게 된다. 이제 리사르다를 향한
오똘의 진실한 사랑이 본격적인 시험대에 오르게 된 것이다. 앞서 살펴보
았듯이, 왕의 뜻을 거스르며 사랑을 얻으려 한다면 그것은 오똘에게 곧 목
숨과 명예를 모두 내놓는 절체절명의 위기가 될 것이기 때문이다. 그런데
아이러니하게도 오똘으로 하여금 사랑을 위해 목숨까지 걸도록 독려하는
사람은 다름 아닌 왕 자신이었다. 분노와 질투로 잔뜩 달아오른 오똘에게
왕은 다음과 같이 말한다.

오똘. 이제 폐하께선 마음대로 하시겠지요?

왕. 진정하게, 오똘. 인내심을 갖게. 그러면 원하는 바를 얻을 걸세.

오똘. 제가 왜 인내심을 가져야 합니까? 제가 성의를 다해서 폐하
를 모시지 않았다는 말씀이신가요?

왕. 분별 있는 권력에 대해서는 두려움을 갖지 말게(Vega, 1970:
108).

왕의 충고대로 오똘은 두려움을 버리고, 궁중에서 리사르다의 남편감으
로는 자신이 가장 적합하다고 모든 사람들 앞에서 먼저 선언을 한다. 그리
고 왕은 “오똘이여, 리사르다를 향해 짐이 처음 가졌던 마음대로라면, 짐이
리사르다의 남편감으로 더 적합했을 것이네”(Vega, 1970: 115)라고 말하며
결국 오똘을 리사르다의 남편으로 허락한다.

왕의 말대로, 그는 폭군이 아니라 분별 있는 왕이었기에, 리사르다가 자
신보다는 오똘과 맺어지는 게 더 나을 것이라고 생각한 것이다. 그러나 전
후 상황이야 어떻든 간에, 왕이 리사르다를 사랑하고 있다는 사실을 알고
있음에도 불구하고 왕 앞에서 자신이 리사르다의 남편이 되겠다고 선언한
오똘의 결심은 실로 그의 명예와 목숨을 건 용감한 행동이었으며, 이 용감

한 결단 덕에 그는 결국 사랑을 성취할 수 있었던 것이다.

이상 살펴본 바와 같이, 작가 로베는 오펜과 리사르다의 신분을 초월한 사랑을 통해서 우리에게 사랑에 대한 가치 있는 메시지를 전해주고 있다. 즉, 사랑은 화합과 조화를 통해 낮과 밤처럼 서로 다른 요소들도 하나로 묶어주는 위대한 능력을 지녔다는 것이며, 또한 사랑이란 용기와 인내를 가진 자가 결국은 성취하기 마련이라는 것이다. 실제의 삶에서 여러 여인을 만나며 또한 그로 인해 수많은 어려움을 겪었을 로베가 그녀들의 사랑을 얻기 위해 전력투구하면서 터득한 것이 바로 이러한 사실이었을 것이다. 로베는 이루어지기 어려운 여성들을 사랑하는 경우가 많았다. 나이 차이가 지나친 경우, 유부녀인 경우, 미망인인 경우, 사회적 신분이 너무 다른 경우 등등, 어느 하나 쉽게 다가갈 수 있는 여성들이 아니었고, 때에 따라서는 불륜이라는 도덕적 문제가 불거지는 경우도 있었지만, 분명한 것은, 로베에게 있어서 여성은 단순한 농락의 대상이 아니라, 『분수를 아는 시골사람』의 오펜처럼 전심전력을 다하여 자신의 진실한 애정을 쏟아붓는 대상이었던 것이다.

IV. 후안-벨리사: 도회풍의 부르주아적 사랑

그러나 젊은 시절 르네상스풍의 광적인 사랑을 거치고, 그 후 여러 여성들을 경험하며 애절하고 진실한 사랑을 꿈꾸어왔던 로베에게 앞서의 두 작품에서와 같이 일관되게 피력하였던 사랑이 갖는 위대한 힘, 즉 모든 신분적 계급이나 주변의 환경적 차이를 초월하게 만드는 능력에 대한 굳건한 믿음이 조금씩 사그라지는 변화가 생긴다. 이는 그가 마드리드에 정착한 후 창작 활동에 전념하던 1613년부터 1635년 그가 인생을 마감할 때까지 끊이지 않고 벌어졌던 비극적 사건들과 무관하지 않는 듯하다. 우선 그의 불행은 1613년 그의 두 번째 아내인 후아나와 그녀에게서 낳은 7살 난 아들의 죽음으로부터 시작된다. 사랑하는 아내와 아들을 잃은 슬픔은 그에게 정신적으로 커다란 충격을 주었으며, 이를 계기로 이듬해인 1614년 로베는 52세의 나이에 가톨릭 사제의 길로 들어선다.³⁾ 그러나 사제가 되었음에도

그의 여성편력이 끝난 것은 아니었다. 사제서품을 받고 얼마 안 있어 그는 헤로니마 데 부르코스(Jerónima de Burgos)라는 여배우와 염문을 뿌리더니, 1616년부터는 마르타 데 네바레스(Marta de Nevares)라는 26세의 젊고 아름다운 유부녀와 불륜에 빠지게 된 것이다. 로페는 마르타와 오랜 기간 동안 뜨거운 애정관계를 유지하였는데, 그녀는 로페의 작품에 아마릴리스(Amarilis) 또는 마르시아 레오나르다(Marcia Leonarda)라는 이름으로 등장하기도 한다(Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada 2005: 727). 이혼 소송을 하던 남편이 죽자 자신의 딸과 함께 아예 로페와 동거를 시작한 그녀는 그러나 그 이후 여러 가지 육체적 정신적 질환을 앓게 되었고, 로페에게 끝없는 정신적 종교적 번민과 갈등만 안겨주다가 결국 1632년 정신 이상으로 숨을 거둔다. 그러나 이것으로 로페의 불행이 끝난 것은 아니었다. 마르타가 그의 곁을 떠난 그 이듬해에는 로페의 또 다른 아들 하나가 사고로 목숨을 잃었고, 죽은 마르타의 딸은 피한에게 납치되기까지 한다. 말년에 거듭되는 불행과 슬픔으로 쇠잔해진 로페는 1635년 8월 73세의 나이로 파란만장했던 삶을 마감한다.

본 장에서 살펴보고자 하는 로페의 연극 『용감한 벨리사 Las bizarrías de Belisa』는 로페가 세상을 떠나기 바로 일 년 전인 1634년에 쓰였고, 로페의 사후인 1637년에 첫 출판이 되었다. 즉, 이 연극은 로페 생전의 마지막 작품이라 할 수 있는데, 따라서 로페의 말년의 가치관과 의식세계의 변화를 추측해볼 수 있는 중요한 단서라 할 수 있겠다. 이 작품이 쓰였을 당시의 스페인 연극은 1600년대부터 크게 유행하던 순수희극이 여전히 대세를 이루고 있었는데, 이 당시 순수희극이 지녔던 희극성은 크게 두 가지로 나뉜다. 하나는 다소 비현실적인 환상적 분위기의 희극성(comicidad fantástica)이고(Vitse and Serralta, 1990: 530), 다른 하나는 평범한 일상의 일들을 소재로 한 일상적 희극성(comicidad doméstica)이다(Vitse and Serralta, 1990: 530). 첫 번째 희극성은 대략 1625년 전후까지, 즉 펠리페(Felipe) 3세의 통치기

3) 사실 지금의 기준으로 본다면 두 번 결혼한 경력에, 부인 이외의 여자에게도 여러 자식까지 두었으며 나이도 52세의 고령인 로페가 가톨릭 사제가 된다는 것은 말이 안 되는 이야기겠지만, 당시에 로페는 분명 정식 사제가 되었고 1614년 5월 사제로서 로페는 가르멜회의 한 수도원에서 첫 미사를 집전하였다. 당시 교회의 타락상이 역설적으로 드러나는 부분이기도 하다.

간 중에 만들어진 희극들에서 많이 나타났고, 주지하다시피 이때 당시 스페인 순수희극의 희극성은 그 절정에 달하게 된다. 두 번째인 일상적 희극성은 순수희극의 희극성이 쇠퇴기를 보이기 시작한 1625년 이후에 제작된 희극에서 주로 나타났는데, 이는 일상에서 흔히 볼 수 있는 도시 젊은이들의 사랑과 갈등을 주 소재로 한 연극으로, 아무래도 이전의 희극들보다 희극성 그 자체는 다소 뒤떨어지는 경향이 있었으며, 17세기의 소위 ‘망토와 검의 극(comedia de capa y espada)’ 또는 ‘도시극(comedia urbana)’이라 불리는 연극들이 바로 이러한 희극성을 기반으로 한 것들이었다. 이와 같은 사실을 통해 우리는 당시 스페인의 연극이 순수희극에서 점차적으로 비(非)희극적 요소를 지닌 연극으로 그 대세가 변하고 있음을 짐작할 수 있는데, 1625년에서 1650년 사이 스페인의 주된 극적 경향에 대한 다음과 같은 설명이 이러한 사실을 뒷받침하고 있다.

비극적 방식에 대한 우세가 결정되어졌으며, 희극의 분야에서는 심각하거나 (모성적 경향의) 감동적인 이야기의 연극들이 강요되었고, 순수하게 희극적인 요소들은 반(反)영웅적 희극들 또는 막간극 같은 부수적 형태의 연극들에서나 볼 수 있었다(Vitse and Serralta, 1990: 562).

우연의 일치일지 모르겠지만, 스페인의 연극도 당시의 대표적 극작가였던 로빠 자신의 인생과 매우 비슷한 길을 걷고 있었던 것이며, 당시의 이러한 극적 경향과 로빠의 불행했던 말년 인생이 함께 스며든 작품이 바로 『용감한 벨리사』인 것이다. 이 연극은 ‘망토와 검의 극’이 보이는 전형적인 경향들을 고스란히 나타내고 있는데, 당시 유행했던 이 ‘망토와 검의 극’이 갖는 변별적 특징은 다음과 같다.

이런 의미에서 망토와 검의 극은 동시대성과 관객과의 인접성이라는 개념에서 다음의 세 가지 측면으로 변별될 수 있다. 지리적 측면(공간적 배경은 스페인, 특히 까스띠야 지방의 대도시들, 첫째로 마드리드, 그러나 때에 따라서는 톨레도, 바야돌리드, 또는 세비야도 가능), 시대적 측면(시대적 배경은 현재이어야 함), 사물에 대한 명명(命名)의 측면(현재 유효한 실제 사물에 대한 사회적 명명 체계와

연극 안에서의 사물에 대한 명명 체계가 일치되어야 함. 이것이 일치하지 않으면 않을수록 그만큼 연극적 상황이 실제의 일상을 반영하지 못하기 때문임)(Arellano, 1988: 45).

요컨대, ‘망토와 검의 극’은 대도시에서 생활했던 당시 대부분의 연극 관객들이 그들이 실제 생활하고 있는 ‘지금 그리고 여기(aquí y ahora)’에서 흔히 목격할 수 있는 이야기를 다룬 것이다. 실제로 『용감한 벨리사』를 편집한 사모라 비센떼(Zamora Vicente)는 이 연극에 대해 다음과 같이 평가하고 있다.

목소리, 숨소리, 몸짓, 일상의 불안함 등에 있어서 그저 관객들의 주변에서 일어나는 것과 똑같은 일이 일어날 뿐이다(Vega, 1970: lxxvii).

『용감한 벨리사』에서는 일상을 충실히 반영한 사실적 분위기가 전개된다. 너무 사실적이어서 거짓말 같은 정도다(Vega, 1970: xcvi).

실제로, 이 연극의 배경이 되고 있는 마드리드의 마요르(Mayor)광장이라든지, 마드리드 근교의 소또(Soto)를 묘사한 부분은 매우 사실적이어서, 당시의 관객들은 이 연극의 주인공들이 매우 낮익게 느껴졌을 것이다. 더군다나 이 연극의 등장인물들은 일률적으로 대도시의 거리에서 쉽게 볼 수 있는 부르주아적 분위기의 젊은이들이다. 즉, 그들은 왕족이라든지, 또는 공작이나 백작처럼 아주 고귀한 신분의 출신도 아니고, 그렇다고 시골의 농민이나 대도시 뒷골목의 서민들처럼 비천한 신분도 아니다. 경제적으로도 여유가 있고, 사회적으로도 적당한 기득권을 누릴 수 있는 당시의 부르주아에 속하는 젊은이들인 것이다. 이 연극에서는 앞서 살펴보았던 두 연극에서처럼 화려한 궁전이나 절대 권력자가 등장하지도 않고, 현실에서는 절대로 불가능한 환상적이고 거짓말 같은 사건도 일어나지 않는다. 오직 시간과 돈이 남아도는 여러 젊은 남녀들의 사랑 이야기만 줄곧 전개될 뿐이다. 이 연극의 주된 구조는 마드리드의 아름답고闊대 높은 여인 벨리사

와 사라고사(Zaragoza) 출신의 바람둥이 한량 후안과의 밀고 당기는 사랑 놀이에 있다. 그러나 후안과 벨리사의 뒤편이는 어떤 애절한 사연을 연출할 만큼 숭고한 이상을 가졌다거나 곱디고운 심성을 지닌 것과는 다소 거리가 멀다. 우선 후안을 살펴보면, 그는 벨리사가 아름다운데다가 막대한 부까지 소유하고 있다는 사실을 알자 곧 그녀에게 자신의 연인인 루신다(Lucinda)에 대한 거짓말을 늘어놓으며 선뜻 이제 더 이상 그녀를 사랑하지 않는다고까지 한다. 그리고 다음에서 보듯, 그의 하인 페이요(Tello)에게도 이제 루신다는 안중에도 없음을 단호하고 명료하게 밝힌다.

페이요. 나리께선 이제 벨리사 아가씨를 사랑하시게 되었나בות나요?

후안. 그렇.

페이요. 루신다 아가씨를 사랑하시잖습니까?

후안. 아니(Vega, 1970: 179).

후안에게 사랑에 대한 신의가 결핍되어 있음을 알 수 있는 대목이다. 또한 그는 사랑하는 여성을 향한 순수한 마음보다는 그녀가 지닌 부에 훨씬 더 관심이 많은 속물근성을 지니고 있다. 그는 벨리사와의 사이가 가까워지고 머지않아 그녀와 결혼할 수 있게 되자, 페이요에게 다음과 같이 말하며 벨리사에 대한 그의 본심을 드러낸다.

후안. (페이요에게만 들리게) 벨리사가 가져올 결혼 지참금이 이 집을 빼고도 삼만 두까도가 넘어.

페이요. 게다가 결혼할 때 가져오실 보석들, 값비싼 옷들, 장신구들은 진흙으로 만든 거겠습니까요? 나리께서는 행운아이십니다요. 그런데 결혼하시고 벨리사 아가씨의 하녀 피네아를 꼭 체계 주셔야 하는 거 잊으시면 안 됩니다요.

후안. 걱정 말게.

페이요. 어? 여기에 벨리사 아가씨 일행이 있었네요.

후안. 나의 행복, 나의 벨리사여, 이미 내 영혼은 당신의 부재를 원망하고 있었소(Vega, 1970: 200).

게다가 후안은 이 연극에서 여자에게 빠져 재산을 탕진한 후 형편없이 몰락하고 타락한 군인으로 나오며, 돈 많고 아름다운 벨리사와 결혼해서 현재 자신의 비참한 신세를 단번에 고쳐보겠다는 기대에 부풀어 그녀에게 온갖 아부를 해대는 다소 한심하고 무기력한 젊은이로 묘사되고 있다.

벨리사 역시 마찬가지다. 그녀 역시 후안을 만나기 전 자신이 지닌 아름다움과 막대한 부를 악용해 수많은 남자들을 우롱하고 경멸한 뒤 가차 없이 차버리는 것을 낙으로 삼던 여자였다. 그러던 그녀가 후안에게 첫눈에 반해 혼자 괴로워하는 것을 보고 그녀의 친구 셀리아(Celia)가 다음과 같이 말하는데, 그녀의 말에서 우리는 그동안 여러 남자들을 상대로 저지른 벨리사의 악행을 충분히 짐작할 수 있다.

다른 여자가 증오하여 아무렇게나 대하다가 차버린 남자를 사랑하는 그 미친 짓을 네가 지금 하겠다는 거야? 배은망덕한 계집애야, 넌 지금 네가 그동안 수많은 남자들에게 주었던 상처에 대한 대가를 톡톡히 치르고 있는 거야(Vega, 1970: 133).

더군다나 벨리사는 후안에게 이미 사랑하는 여자 루신다가 있다는 것을 알고 있었지만, 그럼에도 불구하고 그녀는 후안을 차지하기 위해 그를 유혹한다. 즉, 자신의 하녀 피네아(Finea)를 통해 후안에게 자신의 본심을 살짝 내비치는 편지를 보내는데, 이에 후안이 피네아를 통해 징표로서 금화를 보내오자 피네아와 다음과 같은 대화를 나눈다.

벨리사. 후안이 이 금화를 루신다에게 보내지 않다니 놀랍군. 어디 보여주렴.

피네아. 여기 있어요.

벨리사. 이 금화는 내가 그로부터 받은 첫 번째 징표야. 잘 보관해야겠구나(Vega, 1970: 165).

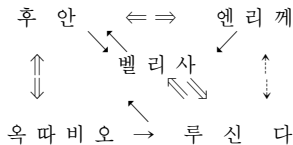
이제 후안에게 루신다가 있다는 것은 그녀에게 그다지 중요하지 않다. 그녀에게 중요한 것은, 여태까지 그래왔듯이, 언제 후안을 자기 남자로 만드느냐인 것이다. 이후 연극은 후안과 벨리사와 루신다, 그리고 벨리사와 루신다

를 각각 짝사랑하는 엔리께(Enrique)와 옥따비오(Octavio)를 중심으로 서로 속고 속이며 복수하고 복수당하는 일이 반복되어 복잡하게 전개된다.⁴⁾

이 극의 마지막 결론에서 벨리사는 루신다에게 완전한 복수를 하며 후안과 성대한 결혼식을 올리게 되고, 한편 벨리사를 혼자 사모하던 엔리께는 루신다와 협력하여 벨리사와 후안의 관계를 단절시키려 하나 뜻을 이루지 못하고 마지막에 루신다와 결혼하게 된다. 그리고 연극 내내 서로 앙숙이던 이들은 결혼과 함께 서로 화해하고 친구가 되면서 연극은 끝을 맺는다. 역시 로베가 마지막까지 관객들에게 보여주고 싶어 했던 것은 사랑을 통한 화해였던 것이다.

이 연극에서는 물불을 가리지 않는 남녀주인공들의 정열적인 사랑도, 신분을 초월한 감동적인 사랑도 없다. 또한 사랑을 위해 주인공의 명예나 목숨이 위태로워지는 가슴 졸이는 장면도 없다. 도저히 불가능할 것 같은 어려운 상황이 일시에 해결되는 기막힌 반전은 더더욱 없다. 게다가 등장하는 주인공들은 도덕적으로나 사회적으로 대단한 인물들도 아니고, 관객들이 일상에서 얼마든지 부딪힐 수 있는 그렇고 그런 젊은이들이다. 온갖 파란만장했던 인생을 다 겪고 그 인생의 마지막에 선 작가 로베에게 있어서 사랑이 가지는 빛나는 가치는 그렇게 먼 곳에 있지 않았던 것이다. 로베는 이 연극을 쓰면서, 아직 완전하지 않은 젊은이들이 서로 다투고 온갖 시행착오를 겪어가며 결국은 정리가 되면서 바람직한 모습으로 조금씩 발전하는 모습에서도 역시 사랑의 빛나는 가치는 존재한다는 것을 염두에 둔 듯하다. 다시 말해 로베는 『용감한 벨리사』를 통하여 사랑의 가치를 거창한 곳에서 찾는 사람들을 그들이 속한 일상의 잔잔함으로 초대하고 있는 것이다.

4) 이 다섯 명의 젊은이들 사이에 존재하는 애증의 관계는 실로 복잡하여, 다음과 같이 도식화 하는 것이 이를 이해하는 데에 다소 도움이 될 것이다.



여기서 화살표 →는 애정의 관계를, 화살표 ⇔는 증오의 관계를, 그리고 화살표 ↕는 협력의 관계를 의미한다.

V. 맺는 말

로페는 1635년 그의 생을 마감하기 바로 전해까지도 끊이지 않는 극작 활동을 전개하면서 다양한 유형의 사랑의 이미지들을 창조해 내었다. 그리고 지금까지 살펴보았듯이, 그가 창작한 연극 속의 이러한 사랑의 이미지들은 로페 자신이 실제 삶 속에서 추구했던 사랑의 이미지들과 대부분 일치되어, 그 궤적을 함께 하고 있음을 알 수 있었다. 즉, 젊은 시절 격정적인 사랑에 몰입했던 로페의 모습에서 우리는 『발렌시아의 광인들』에서 에리필라를 위해 물불을 가리지 않던 플로리아노를 발견할 수 있었던 것이며, 두 번째 부인 후아나와 애절한 사랑을 나누었던 로페의 모습에서는 또한 『분수를 아는 시골사람』에서 신분을 초월하면서까지 사랑을 성취하려던 오펜의 숭고한 열정을 만날 수 있었던 것이다. 그리고 『용감한 벨리사』의 남녀주인공들이 보여주었던 소소한 일상사를 통해서도 그러한 일상이 갖는 소박한 행복을 그리워하며 인생의 덧없음을 나타내고자했던 말년의 비참하고 쓸쓸한 로페의 모습을 추측해볼 수 있었던 것이다.

그렇다면 본 논문에서 살펴본 세 가지의 커다란 사랑에 대한 이미지들 중 로페는 결국 어느 것을 이상적으로 보았을까? 사실 로페는 우리들에게 어느 특정한 유형의 사랑을 애써 전하려고 하지는 않았을 것이다. 이보다는 오히려 여러 가지 다양한 사랑의 이미지들을 통해 전하려 했던 그의 공통적인 메시지에 우리는 더 관심을 가져야 할 것이다. 이는 사랑만이 가질 수 있는 위대한 능력을 의미한다. 본 논문에서도 살펴보았듯이, 그 위대한 능력이란 모든 이질적이고 대립적인 요소들을 하나로 묶어 결국은 화합을 이루어내면서 창출하는 사랑 특유의 빛나는 가치라고 해야 할 것이다.

결론적으로, 지금까지 살펴본 로페의 세 가지 희극작품들은 그 줄거리와 구조는 각각 다르겠지만, 극의 말미에서 대립적 요소들을 하나로 아우르며 이루어지는 ‘화합’에서 우리는 이들 간의 공통점을 발견할 수 있는 것이다.

참고문헌

- 김희정. 2003. 『Orlando Furioso에 나타나는 Ariosto의 Ironia 연구』. 석사학위 논문. 한국외국어대학교.
- 윤용욱. 2005. 『로베 데 베가의 『분수를 아는 시골 사람』과 ‘부유한 농민’의 문제』. 《스페인어문학》, 34: 165-183.
- Alborg, Juan Luis. 1974. *Historia de la literatura española II*. Madrid: Editorial Gredos.
- Arellano, Ignacio. 1988. “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada.” *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1: 27-49.
- Huerta Calvo, Javier, Peral Vega, Emilio, Urzáiz Tortajada, Héctor. 2005. *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Maravall, José Antonio, Blescua, Alberto, Salomon, Noël. 1983. “Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria.” en Bruce W. Wardropper(ed.). *Historia y crítica de la literatura española III Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica. 265-275.
- Maravall, José Antonio. 1990. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Molina, Tirso de. 1982. *El vergonzoso en palacio El condenado por desconfiado*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Pedraza Jiménez, Felipe, Rodríguez Cáceres, Milagros. 1980. *Manual de literatura española IV Barroco*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Vega, Lope de. 1970. *El villano en su rincón Las bizarrías de Belisa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. 2003. *Los locos de Valencia*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vitse, Marc, Serralta, Frédéric. 1983. “El teatro en el siglo XVII.” en José María Díez Borque(dir.). *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus Ediciones. 473-706.

164 이베로아메리카연구 제19권 2호

성명: 윤용욱

주소: 경기도 양주시 삼송동 GS양주자이아파트 201-1306

E-mail: rehtse@naver.com

논문접수일: 2008년 09월 22일

심사완료일: 2008년 10월 11일

게재확정일: 2008년 10월 17일