

로페 데 베가의 대중 지향적 연극에 대한 고찰*

윤 용 옥
(한국외국어대학교)

1. 시작하는 말

16세기 후반 델 엔시나(Juan del Encina)로부터 본격적으로 시작된 스페인 연극은 소수 엘리트 계층만이 접할 수 있었던 예술 분야였다. 그러나 17세기에 들어서면서 로페 데 베가(Lope de Vega)의 ‘꼬메디아 누에바’(comedia nueva)를 통한 극적 혁신과 대중화가 큰 성공을 거두며 연극은 비로소 대중이 즐길 수 있는 ‘국민연극’(teatro nacional)로 변모하기에 이른다. 로페 시대를 거치면서 급성장한 스페인 연극은 바로크라는 당시의 커다란 문예적 흐름 속에서 주옥같은 수많은 연극작품들이 쏟아져 나왔다. 이와 같은 연극의 커다란 성공 뒤에는 예술과 문학이 활발히 전개되면서 함께 등장하게 된 중요한 사회적 현상인 메세나(mecenat) 활동에 힘입은 바가 크다. 문학과 예술 후원은 점차 상류사회 전통으로 자리 잡았고 점점 더 다양한 방식으로 실현되었다. 즉 상류계층의 특정 인물이나 가문에 의한 지원은 물론, 특정 문인이나 문학·예술 분야에 대한 대중의 전폭적인 지지도 넓은 의미에서의 메세나 형태로 여겨지게 된 것이다. 본 연구에서는 스페인 연극에 대한 이와 같은 지지 활동을 훌륭한 연극과 예술작품에 열광했던 당시 대중의

* 이 논문은 2013년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2013S1A5A2A03044678)

열렬했던 호응의 측면에서 바라보고자 한다. 무엇보다도 이러한 현상은 당시의 ‘국민연극’이 상연되었던 노천극장인 ‘꼬랄’(corral)에서 확연하게 감지되는데, 따라서 본 연구에서는 대중의 호응과 당시 연극의 융성 간의 함수관계를 로뻬의 대중 지향적 연극이라는 구체적인 관점을 가지고 관찰해보고자 한다.

II. 로뻬 연극의 보수성 vs 로뻬 연극의 대중지향성

1. 로뻬 연극이 지닌 체제 수호적 이데올로기

로뻬의 연극은 당시 스페인사회의 절대군주제의 확립과 피라미드식 신분체제의 공고화라는 커다란 국가적 과업을 적극 지지하는 성향을 다분히 나타내었다. 물론 당시의 시대적 상황을 고려해볼 때, 오늘날 우리의 손까지 도달할 수 있었던 당시의 제반 스페인 극작품들 중에서 반(反)체제적 사상을 지닌 작품은 아마 찾아볼 수 없을 것이다. 다시 말해, 체제 순응적이고 보수적 성향의 극작품들만이 수 세기의 세월을 견디며 생존하여 지금까지 남아 있는 것일 뿐, 당시 사회의 기득권계층과 국가의 시각으로 봤을 때 조금이라도 사회체제에 대한 불손한 태도가 감지되는 연극은 결코 살아남을 수 없었던 것이다. 이는, 다른 문학 장르와 달리, 무대 상연이라는 시각적·청각적 수단을 매개로 대중과 직접적으로 접촉을 하면서 사회와 대중에게 완전히 그 존재가 노출되는 특정 작가의 가치관과 사상을 대중에게 여과 없이 전달한다는 연극 고유의 본질로 인한 것이라 할 수 있다. 따라서 오늘날 우리가 접할 수 있는 로뻬의 연극이 다분히 체제 수호적인 이데올로기를 내포하고 있다는 사실은 어떻게 보면 너무나도 당연한 것이며, 이는 로뻬 뿐만이 아니라 동시대의 모든 극작가들과 연극에 공통적으로 적용될 수밖에 없는 현상일 것이다. 그러므로 정치 이데올로기적으로 보수적 성향을 지닌 로뻬의 연극은 곳곳에서 어렵지 않게 발견되어지는데, 이에 대한 가장 대표적인 예가 바로 『푸엔떼오베후나 Fuenteovejuna』일 것이다. 주지하다시피 이 작품은 꼬르도바(Córdoba)주에 위치한 마을 푸엔떼오베후나에서 1476년에 실제로

발생했던 민중반란이라는 역사적 사실을 배경으로 한 연극으로, 당시의 절대 왕정에 대한 로페의 정치적인 선전이 나타나는 극작품이다. 민중의 반란이 묘사되었지만, 사실 이 연극이 궁극적으로 나타내고자 하는 바는 반란을 통한 진보적 개혁과는 거리가 멀고, 오히려 절대군주에 대한 찬양이라는 정치적 선전이 그 주요목적이라고 할 수 있다. 이 연극에 등장하는 절대군주는 역사적으로 실존했던 가톨릭 부부왕(los Reyes Católicos)으로, 이들은 연극 전반(全般)을 통하여 관객들에게 군주가 지녀야할 주요 덕목들 중의 하나인 관대함을 지속적으로 드러내 보인다. 가톨릭 부부왕의 관대함은 우선 그들의 신하에게 베풀어진다. 이 연극에서 등장하는 푸엔페오베후나의 폭군 사령관인 페르난 고메스(Fernán Gómez)와 그의 상관인 칼라트라바(Calatrava) 기사단의 총책임자 로드리고 테이예스 히론(Rodrigo Téllez Girón)은 자신들의 국왕인 가톨릭 부부왕에 반기를 든 배신자이다. 즉, 그들은 이사벨(Isabel) 여왕과 왕위계승 문제를 놓고 대립하던 포르투갈의 아폰수(Alfonso) 5세의 편에 서서 시우닷 레알(Ciudad Real) 전투에서 가톨릭 부부왕 군대에 대항했던 것이다. 그러나 그들은 이 전투에서 참패했고, 더군다나 페르난 고메스는 그의 전횡에 맞서 봉기한 푸엔페오베후나 주민들에 의해 무참히 살해까지 당한다. 이에 사면초가에 몰린 로드리고는 결국 가톨릭 부부왕 앞에 무릎을 꿇고 자신의 배신과 배은망덕에 대해 용서를 구하기에 이른다. 자신들을 배신하고 자신들을 향해 칼을 휘두른 신하를 철저히 응징해도 부족할 이 상황에서 가톨릭 부부왕은 오히려 그에게 다음과 같은 관대한 용서를 내린다.

왕. 기사단의 총책임자여, 바닥에서 일어나라. 그대가 오면 그대는 항상 환영받을 것이다.

기사단 총책임자. 두 분께서는 비탄에 잠긴 자들의 위로이십니다.

여왕. 그대는 유별난 가치를 가지고 말과 행동을 잘 할 줄 아는군요.

기사단 총책임자. 여왕께서는 아름다운 에스델처럼 자비로우시고, 왕께서는 크세르크세스처럼 용맹스러우십니다.1)

1) Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Barcelona: Edicomunicación, 1992, p. 126.
향후 본 작품에 대한 인용 시 별도의 각주 처리 없이 인용문 끝에 해당 쪽수만

또한 페르난도(Fernando) 왕은 자신에게 반기를 들고 자신의 군대와 전투까지 벌인 배신자 페르난 고메스의 비참한 죽음을 ‘슬픈 사건’(el triste suceso)(110)이라고까지 하며 푸엔테오베후나로 신하를 직접 파견하여 그 사건에 대한 철저한 수사를 명하기도 한다. 이뿐만 아니다. 자신들의 상관을 반란을 통하여 잔인하게 살해한 푸엔테오베후나 주민들의 행위는 비록 그 상관의 전횡으로 인한 것이지만 당시의 가치관으로 봤을 때 이는 곧 통치자에 대한 불복종을 의미하고, 더 나아가 왕의 입장에서 본다면 지배계층의 뜻을 거스르는 민중의 중대한 범죄라고 간주할 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고, 페르난 고메스를 살해한 범인은 바로 푸엔테오베후나 전체라고 말하며 반란을 일으킨 마을 사람들 그 누구도 갖은 고문과 협박에도 굴하지 않는다는 신하의 보고에 가톨릭 부부왕은 더 이상의 조사를 명하지 않고 깨끗하게 푸엔테오베후나 주민들도 모두 관대하게 용서해준다. 그리고 이와 같은 관대함을 배경으로, 연극의 말미에서 가톨릭 부부왕은 통치자가 부재한 푸엔테오베후나를 접수하며 마을 주민들에게 “이 마을을 이어서 다스릴 통치자가 나타나 날 때까지 본인이 이 마을을 접수할 것이다. 왜냐하면 모든 가치는 나에게로부터 나오기 때문이다.”(130)라고 선언한다. 결국 극작가 로페는 가톨릭 부부왕이 지닌 이와 같은 관대함을 통해, 절대군주와 그가 이끄는 절대왕정이라는 국가체제에 대한 완벽함과 필연성을 관객들에게 설득력 있게 선전할 수 있었던 것이다.

한편, 로페의 또 다른 연극 『분수를 아는 시골사람 *El villano en su rincón*』에서는 『푸엔테오베후나』에서와는 다른 방식으로 절대군주의 범접할 수 없는 위엄과 권위가 묘사되고 있다. 이 연극의 주인공 후안(Juan)은 왕도 부럽지 않을 만큼 막대한 재산과 땅을 소유한 ‘부유한 농민’으로, 그는 멀지 않은 곳에 위치한 궁정과 그 안에 거주하는 왕의 근처에는 얼씬거리지도 않은 채 자신만의 세계에서 안주하며 행복한 삶을 누린다. 이러한 그의 행복과 유별난 그의 됃됨이는 왕에게까지 알려져, 차츰 그에 대한 왕의 질투와 호기심을 유발하게 된다. 결국 후안을 만나보고 싶은 왕은 고민 끝에 성시기로 변장하고 그의 집을 방문하나 왕은 후안의 특이한 가치관에 매료되

밝히기로 한다.

고 굴복당하기만 한다. 예컨대, 후안이 식탁에서 함께 식사를 하며 성지기로 변장한 왕에게 자신이 이 집에서 왕보다도 더 잘 먹고 더 잘 쉰다고 떳떳하게 말하자, 이 말을 들은 왕은 놀라지만 마음속으로는 그를 부러워하며 혼자 말로 “야아, 이 시골 녀석의 철학을 좀 보게! 점점 더 이 녀석이 부러워지는 구나.”(1681행-1682행)²⁾라고 중얼거리기에 이른다.

그러나 왕조차도 부러워하지 않는 후안의 이러한 자신감과 행복감은 성지기 앞에서만 유효할 뿐이다. 다시 궁정으로 돌아간 왕은 정식으로 후안을 궁안으로 초대한다. 결국 후안은 자기 집을 방문했던 성지기가 바로 왕임을 알게 되고, 왕은 자기 앞에 불려나와 고개도 들지 못한 채 두려움에 떨고 있는 후안에게 다음과 같이 왕의 절대적인 위엄과 권위를 상징하는 검과 거울 그리고 지휘봉을 보여주며, 후안이 그동안 누려온 절대적인 풍요와 행복도 결국 절대군주 앞에서는 얼마나 보잘 것 없고 미미한 것인지를 일깨워준다.

왕. 자네가 보는 이 첫 번째 것은 짐의 왕국을 상징하는 지휘봉이네. 그리고 이것은 모든 신하가 짐에게 속함을 나타내기 위해 짐에게 내려진 표상이고.

후안. 소인도 역시 폐하께 속해 있습니다.

왕. 두 번째 것은 거울인데, 이는 왕인 짐을 상징하는 것으로, 짐의 왕국이 조화를 잘 이루고 그 잘 이루어진 조화가 짐을 통해 나타나는 것을 의미하네. 이 거울을 통해 나타나지 않는 신하는 조화롭게 살지 못했음을 의미하는 것이니. 후안이여, 짐을 바라보아라. 아무리 작은 구석이라도 태양이 도달하지 않는 곳은 없으니. 짐이 바로 그 태양이로다.

후안. 소인은 그 태양이 두렵습니다.

왕. 두려워 말라. 짐은 시실리아의 폭군처럼 이 초대의장에서 무시무시한 도구를 머리 위에 매달아 놓지는 않을 것이니. 이 검은 정의를 위한 것으로 짐은 이 검으로써 사악한 자들을 처벌할 것이다. 그렇다고 자네의 목을 치려는 것은 아니네. (2892행-2917행)

2) Lope de Vega, *El villano en su rincón Las bazarrias de Belisa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 66. 다음의 본 작품에 대한 인용 시 별도의 각주 처리 없이 인용문 끝에 행수만 밝히기로 한다.

이는 후안에게 절대군주에 대한 무한한 복종과 충성을 무언으로 강요하는 것을 상징적으로 의미한다. 다시 말해서, 신이 창조한 피조물 중 유일하게 완벽한 존재인 절대군주의 위엄과 권위 앞에서 일개 미천한 농민의 행복은 아무런 의미도 없음을 로베는 이 연극을 통해 관객들에게 상징적으로 일깨워 주고 있는 것이다.

2. 대중적 지지를 기반으로 한 로베의 연극

그럼에도 불구하고, 주지하다시피 로베의 연극은 철저하게 대중의 지지와 인기를 기반으로 한다. 다시 말해, 당시 로베의 극적 쇄신과 이를 통해 획득한 엄청난 흥행과 성공은 대중의 기호를 철저하게 따름으로써 대중의 절대적인 지지와 사랑을 얻어내었기에 가능했던 것이다. 이러한 사실은 로베가 그의 극이론서인 『신극작술 *Arte nuevo de hacer comedias*』에서 다음과 같이 설명한 그의 대중 지향적 성향에서 기인하는 것이다.

나는 대중의 찬사를 추구하는 자들이 만들어놓은 방법으로 극작을 한다. 연극을 보기 위해 돈을 내는 자들은 대중이고, 따라서 그들에게 즐거움을 주기 위해 그들이 원하는 식대로 하는 것이 당연하기 때문이다.(45행-48행)³⁾

실제로, 당시의 대중적 인기를 얻었던 로베와 그의 추종자들의 ‘국민연극’에 대한 페드라사(Pedraza)와 로드리게스(Rodríguez)의 다음과 같은 설명을 통해서 로베 연극의 이와 같은 대중 지향성을 확인할 수 있다.

저렴한 가격대의 이 객석을 차지하는 관객들이야말로 작가들에게는 가장 큰 공포의 대상이었다. 그들의 박수갈채 또는 야유의 휘파람 소리가 바로 연극의 성공과 실패여부를 판가름하기 때문이었다.⁴⁾

3) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Castalia, 2011, p. 293.

4) Felipe B. Pedraza Jiménez, *Milagros Rodríguez Cáceres, Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: Cénlit, 1980, p. 108.

여기서 언급된 ‘저렴한 가격대의 객석’이란 무대 앞 정면에 위치한 입석을 위한 넓은 공간과 무대 바로 앞 정면과 양 측면에 위치한 좌석들을 의미하는데, 이곳에서 일반 대중 남성 관객들이 서서 또는 앉아서 연극을 관람하였고, 바로 이 관객들이 당시 객석의 대부분을 차지하였으며, 특히 이들 중 입석 관객들의 반응에 극작가와 공연 관계자들이 촉각을 곤두세우곤 하였다.⁵⁾ 즉, 당시의 ‘국민연극’의 상연 장소였던 노천극장 ‘꼬랄’에서 나타났던 서민 관객들의 반응이야말로 당시 연극의 성공여부에 바로 직결되는 가장 중요한 요소였던 것이며, 로뻬의 연극이 당시에 커다란 대중적 성공을 거두었다 함은 이러한 대중의 박수갈채에 철저하게 부합하였음을 의미한다.

그렇다면 앞서 살펴본 로뻬 연극의 체제 수호적 이데올로기와 대중 지향성은 어떤 관계가 있을까? 이 두 가지의 극적 성향들은 외견상 서로 충돌하고 대립되는 가치로 보인다. 왜냐하면 17세기 초반 당시의 체제 수호적 이데올로기는 당시 사회의 엘리트계층이 누리었던 기득권을 이전 세기 말부터 불어닥치기 시작했던 총체적 위기로부터 보호하기 위한 것이었던 반면, 대중적 지지와 인기를 지향한다는 것은 당시의 사회적 위기로 인해 고통 받고 소외된 대중의 마음속에 자리 잡았던 기존 사회의 불의와 체제적 불합리에 대한 개혁의 열망에 부합하는 것을 의미할 수 있기 때문이다. 그러나 로뻬의 연극은 실로 상상을 초월할 만큼 그 양이 방대하다. 이렇게 방대한 로뻬의 연극에서

5) 당시 ‘꼬랄’의 서민 객석은 구체적으로 다음과 같았다.

‘파티오’(patio), ‘그라다스’(gradas), ‘방코스’(bancos), ‘카수엘라’(Cazuela)라 불리는 네 가지 형태의 좌석들이 가장 저렴한 가격의 대중석들이었는데, 우선 ‘파티오’는 단어가 의미하는 바대로 무대의 정면 앞쪽의 가장 넓은 공터에 있는 입석을 말하며, 특히 이 ‘파티오’에서 서서 연극을 구경하던 사람들을 ‘모스케테로’(mosquetero)라고 하였다. 또한 ‘그라다스’ 역시 단어의 의미대로 계단 형태의 좌석들을 뜻하는데, ‘파티오’의 둘레에 위치하였으며, 주로 수공업업자나 기술자들이 이 좌석을 이용하였다. ‘방코스’는 말 그대로 의자에 앉아서 연극을 보는 곳으로, 무대 아래 바로 정면, 즉 입석인 ‘파티오’의 앞에 위치하였고, 마지막으로 ‘카수엘라’는 다른 관객석들 보다 높은 곳에 위치한 일종의 복도의 형태를 띤 여성 전용 좌석이며, 이 ‘카수엘라’와 다른 좌석들과는 서로 단절되어 있었고, 이 여성 전용석 안에서는 신분상의 상하 구분이 없이 그냥 여성들끼리 한데 섞여서 연극을 관람하였다.(윤용옥, 『로뻬 데 베가의 삶과 문학』, 한국외국어대학교출판부, 2009, pp. 106-107)

나타는 양상들은 체제 수호적 이데올로기와 대중 지향성이라는 단순한 이분법적 구분으로 설명될 수 있는 것은 아닌 것이다. 예를 들어, 로페는 자신의 어느 연극에서도 절대군주에 대한 찬양과 무조건적인 충성에 대해 근본적인 의심을 내포하는 견해나 언행을 단 한 번이라도 나타낸 적이 없다. 그에게서 절대군주란 신을 제외하고 그 누구도 범접할 수 없는 존재인 것이다.⁶⁾ 이런 측면에서 로페는 절대군주제라는 당시의 정치체제에 대한 철저한 옹호자였다. 그리고 권력자들의 기득권에 대해 의문점을 던지는 로페의 대중 지향적 연극이나 순수 희극에서도 절대군주에 대한 존엄과 권위는 절대적으로 보호되고 찬양되어졌다. 그러나 절대군주를 제외한 그 밖의 사회적 기득권계층에 대해서는 이데올로기적으로 비교적 유연한 태도가 종종 그의 연극에서 엿보인다. 그의 연극에서는 필요에 의하면 귀족과 그들이 누렸던 선천적인 특권도 비판이나 조롱의 대상이 되기도 하였던 것이다. 예를 들어, 『과수원지기의 개 *El perro del hortelano*』나 『여성들의 복수자 *La vengadora de las mujeres*』와 같은 그의 연극에서는 현명함과 신중함의 상징인 당시의 귀족들이 오히려 아둔하고 우스꽝스러운 인물들로 묘사되기도 하고, 그들의 선천적인 신분상의 고귀함도 가차 없이 희화되며 관객들에게 웃음을 유발하기도 한다. 물론 『올메도의 기사 *El caballero de Olmedo*』나 『분수를 아는 시골사람』, 그리고 『복수 없는 처벌 *El castigo sin venganza*』 등등의 경우에서 보듯, 소수 엘리트계층에 속하는 귀족은 고귀하고 숭고하며 모범적인 존재인

6) 당시의 절대군주에 대해 마라발(Maravall)과 루이스 라몬(Ruiz Ramón)은 다음과 같이 설명하고 있다.

기득권의 질서를 복원하고 유지시키는 데 필요한 기반이었던 17세기 절대왕정이라는 사회적 시스템에서는 귀족이든 평민이든 그 누구일지라도 자신의 명예를 지키는 것도 왕의 우월함 앞에서는 아무 의미도 없게 된다. 질서를 보증하는 것은 왕이며, 왕은 모든 것 위에 군림한다.(José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 80)

이상화된 군주제의 찬양과 왕권의 승화는 절대 군주제의 신하들에게는 하나의 정설처럼 이어져 내려온 것 같다. 그 절대 군주제에서 국가를 상징하는 개인으로서 그리고 절대 권력의 소유자로서의 왕은 선과 악을 초월하는 존재였다.[Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1983, p. 161.]

반면, 당시의 피라미드 신분계층에서 가장 넓은 밑 부분을 차지하는 하층민은 천하고 우스꽝스럽고 가치 없는 존재라는 것이 어디까지나 극작가 로베의 기본적인 생각이라는 것은 부인할 수 없으나, 이러한 생각이 그의 극작에서의 유일한 잣대였던 것은 아니라는 것이다. 만일 그의 연극이 천편일률적으로 숭고한 귀족과 천박한 하층민만을 묘사하였다면 당시 대중들의 전례 없는 열렬한 지지를 얻어내지는 못하였을 것이다. 당시의 대중은 그의 연극이 지녔던 레퍼토리의 다양성에 매료되었고, 또한 사회적 약자이자 핍박의 대상으로서의 대중이 겪었던 고통을 위로해주고 그들의 바람을 대변해주는 그의 연극에 열광하였던 것이다. 이러한 의미로 볼 때, 앞서 언급한 『과수원지기의 개』나 『여성들의 복수자』와 같은 연극은 대중 지향적이라고 할 수도 있겠지만, 그보다는 현실과 동떨어진 인물들과 공간적 배경의 설정을 통해 철저하게 희극성을 지향하는 연극이라고 표현하는 것이 더 적절한 듯하다. 즉, 이 연극들에서 고귀한 신분의 귀족들이 오히려 아둔하고 우스꽝스러운 인물들로 묘사되고 선천적인 신분상의 고귀함이 허점투성이인 것으로 밝혀지는 것은 무엇보다도 희극성의 효과적인 창출을 위해서였다는 것이다. 따라서 로베 연극이 지닌 진정한 대중지향성은 오히려 순수 희극에서보다는 심각한 내용이 담긴 연극에서 더욱 온전하게 발견될 수 있을 것이다. 이러한 로베의 대중 지향적 연극은 다음과 같은 두 가지의 양상을 통해 전개된다.

Ⅲ. 로베의 대중 지향적 연극이 지닌 두 가지 양상

앞서 살펴본 바와 같이, 로베의 대중 지향적 연극은 대중에게 웃음을 선사하는 연극일 수도 있겠지만, 보다 진정하고 온전한 의미에서의 로베의 대중 지향적 연극은 관객의 아픔을 어루만져주고 관객의 바람을 대리 실현시켜줌으로써 연극을 보고 난 후의 관객이 많은 위로를 받을 수 있는 연극이라 할 수 있겠다. 이러한 의미에서 권력계층으로부터 부당하게 고통 받는 서민과 이러한 고통을 야기한 사악한 권력자에 대한 가차 없는 응징을 묘사한 연극이야말로 당시 대중의 열렬한 환호와 뜨거운 지지를 받았을 것이다.

1. 핍박받는 서민과 사악한 권력자에 대한 응징

이에 대한 대표적인 예가 되는 극작품으로 로페의 『페리바네스와 오까냐의 기사단장 *Peribáñez y el comendador de Ocaña*』과 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관 *El mejor alcalde, el rey*』을 들 수 있다. 우선 『페리바네스와 오까냐의 기사단장』을 살펴보면, 이 작품의 제목에서부터 이미 권력자에 의한 서민의 고통이 암시되고 있음을 알 수 있다. 즉, 사랑하는 아내와 행복한 가정을 이루고 사는 것을 꿈꾸는 소박한 농부이자 이 연극의 남자주인공인 페리바네스와 기사단장이라는 엄청난 지위와 권력을 소유한 적역(敵役)인 돈 파드리게(*don Fadrique*) 간의 대칭을 나타내는 이 연극의 제목에서, 힘없는 서민 페리바네스가 앞으로 겪어야 할 부당한 고통을 미리 읽어낼 수 있는 것이다.

이 연극의 대립과 갈등구조는 기본적으로 페리바네스와 아름다운 그의 아내 까실다(*Casilda*), 그리고 까실다를 탐내는 오까냐의 기사단장 돈 파드리께 간에 나타나는 삼각관계이다. 그러나 당시의 사회적 상황으로 볼 때, 기사단장이라는 권력자 돈 파드리께의 까실다를 향한 욕정어린 행위는 일방적일 뿐일 수밖에 없다. 그리고 일개 비천한 서민인 페리바네스와 그의 아내 까실다가 이렇게 욕정으로 이성을 잃은 권력자 돈 파드리께에 대항하기 위해 할 수 있는 일은 실제로 아무것도 없다. 이들 부부 앞에는 그저 부당한 핍박에 고통스러워하는 것만 남은 것으로 보인다. 당시의 관객 역시 그렇게 생각했을 것이다. 실제, 까실다가 밧줄에 걸려 큰 부상을 당한 기사단장을 처음 보았을 때 한 다음의 대사를 통해서, 페리바네스 부부가 느꼈을 기사단장에 대한 엄청난 존경심과 위압감을 짐작해볼 수 있다.

스페인의 꽃이신 분에게 불행이 닥친다면 절대 아니 되웁니다. 오, 늙름하신 기사이시여! 오, 용감무쌍하신 전사이시여! 그 시퍼런 칼로 그라나다의 모로족들을 무찌르신 분이 바로 나리 아니시옵니까? 나리께서는 그토록 많은 적들을 섬멸시키지 않았사옵니까? 나리께서는 칼이 없으셔서 밧줄에 걸려 넘어지셨고, 그 바람에 크게 다치셨지만, 그것은 나리의 영광과 사령관으로서의 명성을 시기한 운명이라는 도둑 때문일 뿐이옵니다. 오, 기사단장 나리!(299행-304행)⁷⁾

7) Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona: Crítica,

그러나 부상으로부터 정신을 차린 돈 파드리께는 자신 앞에 있는 여인 까실다의 눈부신 아름다움에 반하고, 그녀가 비천한 신분의 여자이지만 이미 결혼한 유부녀임을 알면서도 그녀에 대해 부정한 마음을 품기 시작한다. 그리고 이후에 그러한 자신의 욕정을 풀기 위해 돈 파드리께는 두 번이나 까실다의 정조를 짓밟으려하지만 성공하지 못한다. 그런데 이러한 극적 갈등은 두 번째 시도에서 실패한 돈 파드리께가 까실다의 남편 빠리바네스와 마주 치면서 그 정점에 이르게 된다. 원래부터 돈 파드리께의 행동을 수상히 여긴 빠리바네스였기에, 그는 까실다의 방에 몰래 숨어서 돈 파드리께의 파렴치한 행위를 두 눈으로 확인할 수 있었던 것이다. 그러나 상대는 자신이 사는 지방의 기사단장인 돈 파드리께이고, 빠리바네스 자신은 일개 비천한 농부에 불과할 뿐이다. 기사단장이라는 최고 권력자가 어떤 존재인지를 잘 알고 있는 당시의 관객들 역시 이 대목에서 빠리바네스가 할 수 있는 거라곤 현실적으로 비천한 자신의 신분을 한탄하는 것 이외는 없을 거라고 생각하였을 것이다. 그러나 연극은 현실과 달랐다. 다음에서 보듯, 돈 파드리께가 자신의 아내를 겁탈하려는 장면을 숨어서 지켜보던 빠리바네스는 상대가 최고 권력자인 기사단장임을 알고 잠시 망설이지만, 결국 가지고 있는 무기로 그를 응징하고 까실다와 함께 도주한다.

까실다. 더 이상 저에게 다가오지 마세요. 당신을 물어뜯고 발로 차버릴 거예요…….

기사단장. 잠깐. 조용히 좀 해.

빠리바네스. (방백으로) 아, 정절이여! 그런데 내가 지금 뭘 망설이고 있나? 하지만 난 비천한 농부일 뿐이니, 나가서 기사단장님과 이야기 해보는 게 더 나을지도 몰라. 아니, 그를 죽여 버리자. 기사단장님, 저를 용서하시라. 정절을 지키는 게 그 무엇보다도 중요하니까. (기사단장을 공격한다.)

기사단장. 으윽! 내가 죽는구나. 자비를!

빠리바네스. 여보, 두려워 말고 이쪽으로 나를 따라와요.

까시다. 저는 너무 정신이 없어서 당신께 말도 못하겠어요.(2840행-2853행)

그러자 당연히 일은 건잡을 수 없이 커진다. 돈 파드리께는 기사단장이라는 최고 권력자임과 동시에 평상시에 국왕 엔리께(Enrique) 3세의 총애를 한 몸에 받았던 신하였기에, 그의 죽음과 그를 죽이고 도주한 빼리바네스 부부에 대한 소식은 국왕에게도 전해졌고, 격노한 엔리께 3세는 신하를 시켜 온 나라에 빼리바네스 부부를 붙잡거나 사살하는 자는 큰 상을 내리겠다고 하도록 한다. 미천하고 힘없는 농부이기에 권력자에게 부당하게 핍박을 받은 것도 원통한데, 빼리바네스 부부는 기사단장을 부당한 이유로 잔인하게 살해한 살인마로 오해받아 국왕으로부터 쫓기는 신세가 된 것이다. 현실에서였다면 빼리바네스 부부는 당연히 붙잡혀서 최고 권력자를 살해함으로써 신분과 위계질서를 어지럽힌 죄로 극형에 처해지겠지만, 그리고 당시의 관객들도 역시 그렇게 예상했겠지만, 로베는 이 연극의 결말을 전혀 다른 방향으로 이끌어 간다. 즉, 빼리바네스는 도주를 계속하는 대신 그의 아내와 함께 목숨을 걸고 직접 국왕 앞에 나아가, 자신의 아내를 탐하려는 부정한 기사단장을 살해하여 자신과 자신의 아내의 명예를 지키려 한 정당성을 알리고 국왕에게 선처를 호소하기로 결심한 것이다. 그러나 총애하는 충신을 잃은 엔리께 3세의 분노는 하늘을 찌를 듯하여, 관객들에게 빼리바네스의 이러한 계획은 너무도 위험한 것으로 보일 뿐이다. 예컨대, 진실을 알게 된 많은 사람들이 빼리바네스 부부를 동정하기 시작했음에도, 엔리께 3세의 마음은 다음과 같이 살해당한 신하에 대한 복수심으로 가득 차 있다.

고메스. 도시마다 눈물로써 방(榜)을 붙이고 있습니다.

왕비. 사람들이 이제 돌을 던지는 대신 그들에게 동정을 하고 있습니다.

왕. 시끄럽소. 폭쟁이 따위가 어디 감히 산띠아고의 십자가와 맞먹으려 하려는가? 어떻게? 어디로?

왕비. 그가 잘 숨어야 할 텐데!

왕. 난 분명히 다짐하오. 맹세컨대, 그 녀석을 잡아 반드시 응징을 해서 세상을 두려움에 떨게 만들 거요.(2996행-3005행)

그러나 빠리바네스에게는 엔리케 3세를 설득시킬 수 있는 그만의 무기가 있었다. 바로 엔리케 3세는 자기 자신을 ‘정의의 수호자’(Justiciero)라고 지칭하면서까지 사람들이 자신을 정의를 수호하는 것을 최우선으로 하는 국왕으로 기억하기를 원하였던 것이다.⁸⁾ 이를 이미 알고 있는 빠리바네스는 까실다와 함께 왕궁으로 가서 국왕에게 면담을 요청하고, 엔리케 3세는 아될 것이 있다며 자신 앞에 나아와 머리를 조아리고 있는 자가 바로 오까냐의 기사단장을 살해한 빠리바네스라는 사실을 알고 그를 당장 죽일 것을 명하지만, 다음에서 보듯 빠리바네스는 국왕의 별칭인 ‘정의의 수호자’를 언급하며 국왕을 설득하고, 결국 국왕 앞에서 발언할 수 있는 기회를 얻게 된다.

왕. 누구라고?

빠리바네스. 소인은 오까냐의 빠리바네스라고 합니다.

왕. 근위병, 이놈을 죽여라, 죽이라고.

왕비. 근위병은 멈춰라. 내 눈 앞에서는 안 돼.

왕. 왕비의 말을 들어라.

빠리바네스. 이미 전하께서는 저를 죽이라는 명령까지 내리셨는데, 정의의 수호자로 불리시는 전하께서는 저의 말조차 듣지 않으시렵니까?

왕비. 맞는 말입니다. 전하, 그의 말을 들어보시지요.

왕. 옳은 말인 것 같군. 최후의 진술은 반드시 들어야 하는 것이니까. 더군다나 아무런 저항도 할 수 없는 처지라면 더더욱 그렇지. 그래, 말해보아라.(3020행-3032행)

당시의 국왕이란 모든 귀족의 우두머리이다. 따라서 엔리케 3세는 비천한 농부 빠리바네스보다는 살해당한 신하 돈 파리께에게 당연히 훨씬 더 많은

8) 다음의 대사들에서 이를 확인할 수 있다.

왕비. 글씨는요?

왕. 내 이름만 써넣었소.

왕비. 뭐라고요?

왕. 《정의의 수호자 엔리케》, 즉 3세라는 명칭 대신 정의의 수호자라는 별칭으로 사람들에게 경외심을 일깨워줄 것이요.(2992행-2995행)

동질감을 느꼈을 것이다. 그러나 이와 동시에 엔리케 3세는 모든 대중의 통치자이기도 하다. 그러므로 그는 자신을 ‘정의의 수호자’라고 하면서까지 매달리는 빠리바네스를 외면할 수만은 없었던 것이다.⁹⁾ 최후의 진술을 할 수 있는 기회를 얻은 빠리바네스는 그동안 벌어졌던 기산단장의 권력남용과 이로 인해 고통 받았던 자신과 자신의 아내에 대한 이야기를 있는 사실 그대로 고백하고, 이를 들은 왕은 결국 다음과 같이 그의 정당함을 선언한다.

왕. 빠리바네스의 말을 들으니 어떤 것 같소?

왕비. 들으면서 전 울었어요. 이건 범죄행위가 아니라 용기 있는 행동임을 알리기에 충분한 설명입니다.

왕. 일개 비천한 농부가 자신의 명예를 이토록 소중히 여기다니, 참으로 유별난 일이로다! 그를 죽이는 건 옳은 일이 아니다! 짐이 그에게 보상을 내리겠노라. 내가 무엇을 말할꼬? 이것이야말로 정의가 아니고 무엇이겠는가.(3102행-3111행)

이 대목에서 당시의 대다수의 관객들이 많은 감동을 받았으리라고 추측하는 것은 어렵지 않을 것이다. 앞서도 언급했듯이, 국왕은 귀족뿐만 아니라 모든 이의 통치자이다. 따라서 자신과 아내의 명예를 지키기 위해 위험을 무릅쓰고 최고 권력자를 살해한 비천한 농부 빠리바네스의 행위가 다름 아닌 모든 이의 통치자인 국왕으로부터 그 정당성을 인정받았다는 것은, 빠리바네스가 일반 대중은 물론이고 귀족들에게까지도 자신의 행위에 대해 떳떳할 수 있는 절대적인 근거가 마련되었음을 의미하는 것이다. 그리고 여기서 더 나아가, 빠리바네스의 행위를 정당하다고 인정한 엔리케 3세의 결정에는 아무리 최고의 권력자라 하더라도 정당한 이유 없이 자신의 권력을 남용하며 죄

9) 이와 관련해서 기예르모 아라이야(Guillermo Araya)는 다음과 같이 설명하고 있다.

왕 그 자신은 귀족에 속해 있고, 이로 인해 그의 상황은 복잡해질 수밖에 없다. 한 편으로 그는 그 자신이 속해 있는 계층과 감정적으로 동질감을 느낄 것이지만, 다른 한 편으로는 사회 전체의 총책임자로서 자신이 수행해야 할 역할을 간과할 수도 없는 것이다.[Guillermo Araya, “Paralelismoantitético en Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *Estudios filológicos*, No. 5(1969), p. 124.]

없는 서민을 폄박하면 결국 응징당하고 말 것이라는 ‘정의의 수호자’로서의 절대군주의 경고가 담겨있는 것이다. 결론적으로, 이와 같은 결말을 통해 로페는 ‘정의의 수호자’인 절대군주의 빛나는 가치를 돋보이게 함과 동시에 부당하게 폄박받는 서민의 명예와 권리를 극적으로 보호해줌으로써 이 연극을 관람한 당시 대중의 열렬한 박수를 얻어낼 수 있었을 것이다.

한편 로페의 또 다른 연극『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』은 지금 살펴본 『페리바네스와 오가냐의 기사단장』과 매우 유사한 내용과 주제를 나타내고 있다. 이 연극에서도 역시 비천하지만 선량한 농부인 산초(Sancho)와 아름다운 그의 약혼녀 엘비라(Elvira)가 주인공으로 등장하는데, 그들의 소박한 행복이 지방 영주인 돈 페이요(don Tello)의 전횡으로 무참하게 깨지고 만다. 게다가 이 연극에서 묘사되는 권력자 돈 페이요의 전횡은 이전 작품의 돈 파드리께보다 훨씬 더 잔혹한 양상을 띤다. 우선 엘비라의 놀라운 미모에 반한 돈 페이요는 그녀를 강제로 취하기 위해 그녀와 산초의 결혼식에 갑자기 난입하여 다음과 같이 일방적으로 결혼식을 연기시켜버린다.

후아나. 이미 결혼 주례 사제가 와 있습니다.

돈 페이요. 그럼 그 사제더러 들어오지 말라고 전하여라. (방백으로)이 놀라운 아름다움이 지금 나의 영혼을 빼앗아가고 있던 말이다.

산초. 왜 그러시는 겁니까?

돈 페이요. 내가 자네를 알게 된 후부터 자네의 결혼을 좀 더 많이 축복해 주고 싶어서 그러네.

산초. 저는 더 많은 축복을 요구하지 않습니다. 그리고 싶지도 않고요. 그저 엘비라와의 결혼만을 원할 뿐입니다.

돈 페이요. 내일 결혼식을 올리도록 하라.

산초. 결혼식을 연기하지 말아주십시오, 나리!¹⁰⁾(659행-669행)

돈 페이요는 산초의 애원을 신중치 못한 고집으로 꾸짖고는 엘비라의 아

10) Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, Madrid: Cátedra, 2007, pp. 86-87. 향후 본 작품에 대한 인용 시 별도의 각주 처리 없이 인용문 끝에 해당 행수만 밝히기로 한다.

버지 누뇨(Nuño)에게 신부 엘비라를 데리고 빨리 결혼시장을 떠날 것을 명령한다. 그리고 나서 돈 떼이요는 신하들과 함께 엘비라의 집으로 가 그녀를 강제로 납치해간다. 다음에서 보듯, 연로한 누뇨는 딸의 납치를 눈앞에서 보고도 손을 쓰지 못한다.

엘비라. 산초가 아닌가요? 이런 세상에! 아버지! 하느님! 아버지! 하늘이
시어! 사람들이 나를 강탈해간다! 나를 납치해간다!

돈 떼이요. 자, 빨리 가자

누뇨. (안에서)이게 무슨 소리지?

엘비라. 아버지!

돈 떼이요. 그녀의 입을 막아라.

누뇨. 내 딸아! 네 목소리가 들리고, 네가 보이구나. 하지만 늙고 지친
이 몸은 저 힘센 장정에 대해 무엇을 할 수 있단 말인가? 내 그
가 누군지 알겠구나.(755행-765행)

엘비라가 돈 떼이요에 의해 납치되었다는 청천벽력과 같은 소식을 들은 산초는 자신의 장인이 될 누뇨와 함께 돈 떼이요를 찾아가 엘비라를 돌려줄 것을 간절히 요청한다. 그러나 그들은 돈 떼이요의 하인들에 의해 몽둥이질만 당한 채 밖으로 쫓겨나고, 이에 누뇨는 산초에게 카스띠야(Castilla)의 왕 알폰소(alfonso) 7세에게 가서 억울함을 호소하라고 권한다. 결국 산초는 지푸라기라도 잡는 심정으로 알폰소 왕이 있는 왕궁으로 향한다. 왕궁에 도착한 산초는 알폰소 왕의 자비 덕에 그를 직접 만날 수 있게 되는데, 다음에서 볼 수 있듯이 그가 만난 알폰소 왕은 모든 이가 우러러 볼만한 모범적인 왕의 전형으로 묘사되고 있다.

돈 엔리께. 갈리시아의 한 농부가 이곳 출입문에서 쫓겨나는 걸 보았사옵
데, 무척 슬픈 모습을 하고 있었사옵니다.

왕. 아니, 누가 이곳의 출입문에서 불쌍한 사람을 내친단 말인가? 엔리께
데 라라(Enrique de Lara)여, 그대가 직접 가서 그 불쌍한 농부를 내
앞으로 데려오도록 하라. (엔리께 퇴장)

백작. 참으로 드물도록 영웅적인 덕을 지니셨어! 동정심도 깊으시고, 최고

의 자비심을 가지셨군! 아, 모든 왕들의 모범이시고, 하늘이 정해진 법을 참 아름답게도 준수하시는구나!(1316행-1324행)

이에 산초는 알폰소 왕 앞에 불러와 그동안 자신이 당했던 억울한 일을 상세히 고한다. 지방 영주 돈 페이요의 부당한 권력남용과 전횡을 알게 된 알폰소 왕은 산초에게 문제를 해결해주시고 하고, 돈 페이요에게 보내는 경고의 편지를 직접 써서 산초 편에 보낸다. 그러나 국왕의 친서를 전해 받은 돈 페이요는 다음과 같이 그 친서의 내용을 단번에 무시해버린다. 절대군주의 친서를 비웃는 패륜을 저지른 것이다.

산초. 알폰소 국왕께서 친히 쓰신 이 편지를 저에게 주셨습니다.

돈 페이요. 분노로 내가 지금 치가 떨린다. (편지를 읽는다) “이 편지를 읽는 즉시 무조건적으로 그대가 빼앗은 이 불쌍한 농부의 아내를 그에게 되돌려주도록 하라. 그리고 훌륭한 신하는 왕으로부터 멀리 있더라도 자신의 행위를 돌아보는 법이고, 왕은 나쁜 신하를 벌하기 위해 절대로 멀리 있지 않는다는 사실을 잊지 말도록 하라. -왕으로부터.” 이런, 내가 지금 여기에 뭘 가지고 온 건가?

산초. 나리, 전하께서 저에게 주신 편지를 가지고 온 겁니다.

돈 페이요. 기가 막혀서! 이러면 내가 무서워할 줄 알았구나! 이놈아, 내가 너의 이 무모한 짓거리를 겁낼 줄 알았더냐? 내가 누군지 아느냐?(1550행-1559행)

그리고 돈 페이요는 산초를 내쫓으며 다음과 같이 말한다.

이 천박한 것아, 내가 네 아내를 빼앗았다면 나는 곧 나이기 때문이야. 알폰소 왕이 자기 땅인 까스띠야를 통치하듯이 여기는 내가 통치한다. 이 땅은 과거 나의 조상들이 모로족으로부터 빼앗은 것이지, 까스띠야 왕으로부터 물려받은 게 아니다.(1580행-1586행)

즉, 자신은 최고 권력자이므로 산초같이 비천한 자의 여자는 얼마든지 마

음대로 해도 되고, 이는 국왕도 간섭할 수 없는 문제라는 것이다. 요컨대, 그는 절대군주인 알폰소 왕에게 반기까지 든 것이다. 이로써 어느 하찮은 시골 농부의 명예와 관련되었던 문제가 결국 국왕과 지방 영주 간의 문제로 비화되고 만다. 결국, 절대군주의 경고마저 무시하며 안하무인격으로 전횡을 휘두르는 돈 페이요에게 알폰소 왕은 친히 찾아가서 준엄한 심판을 내리기로 한다. 그러나 알폰소 왕이 돈 페이요의 영지에 도착했을 때는 이미 납치되어 감금당한 엘비라가 그로부터 무참하게 정조를 빼앗긴 뒤였다. 이 사실을 안 알폰소 왕은 다음과 같이 명하며 폭군 돈 페이요에 대한 철저한 응징을 실현한다.

자신의 왕을 존중하지 않고, 왕이 없다고 하여 자기 사람을 욕보이는 자는 배반자라 아니할 수 없다. 돈 페이요는 엘비라에게 가한 모욕을 갚기 위해 그녀와 결혼해서 그녀의 남편이 되어라. 그리고 나서 돈 페이요를 참수형에 처한다. 그리고 엘비라는 결혼지참금으로 돈 페이요 전(全) 재산의 반을 가지고 산초와 다시 결혼하도록 한다.(2391행-2401행)

그동안 자행되어왔던 돈 페이요의 권력남용과 전횡, 그리고 이로 인해 산초와 엘비라 등 여러 서민들이 부당하게 겪어야했던 고통은 이와 같이 굳은 엄벌의 의지를 지닌 알폰소 왕의 명령으로 단번에 해결이 된다. 『빠리바네스와 오까냐의 기사단장』에서와 마찬가지로, 이를 통해 극작가 로페는 절대군주에 대한 찬양을 매우 효과적으로 실현시켰을 뿐만 아니라,¹¹⁾ 동시에 미천한 사회적 신분으로 인해 억울한 고통을 겪어야했던 산초와 엘비라의 상처를 어루만져줌으로써 그들과 많은 동질감을 느꼈을 당시 대다수의 관객들에게 후련함과 만족감을 선사하였을 것이라고 추측해볼 수 있다.

11) 이에 대해서 루이스 라몬의 다음과 같이 설명에 주목할 필요가 있다.

국민 연극의 창시자이고, 모든 윤리적 규범을 초월하여 심지어는 개인적 양심에 반하면서까지도 왕에 대한 충성심을 창작 원칙들 중의 하나로 여겼던 로페는 이런 의미에서 당시의 가치관을 철저하게 따르던 인물이었다. 극작가로서 그는 왕에 대한 최소한의 반항도 극에서 허용하지 않았을 것이고, 오히려 그는 엄격하게 보수적인 태도로 극작품들을 썼을 것이다.(Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 161)

2. 모범적 서민의 결정적 신분상승

로페의 다른 연극에서는 아예 서민이 정식으로 고귀한 신분의 귀족이 되는 경우가 묘사되기도 한다. 사실 절대왕정 하에 철저한 피라미드식 신분질서가 확립되어가던 로페 시대의 스페인사회에서 비천한 신분의 서민이 하루 아침에 귀족이 된다는 것은 분명 지극히 비정상적인 현상이었다. 실질적으로 거의 불가능에 가깝다고 하는 것이 맞지만, 다음과 같은 마라발의 설명에서 보듯이, 그렇다고 그 가능성이 완전히 차단되었던 것은 아니다.

개인적인 사건으로서, 그리고 예외적인 경우로서(신분의 다른 남녀 간의 혼인을 통한) 사회적 신분상승은 실제로 존재했었다. 그리고 그것은 사회적 현상이라기보다는 예외적이고 개인적인 성격을 띤 경우였다. 신분상승에 대한 열망이 적법한 것으로 되기 위해서는, 그리고 그러한 열망이 긍정적인 방향으로 해결되기 위해서는 신분상승에 대한 열망이 기존의 방식에 순응하면서, 부절하게 확대됨으로써 체제의 기반을 뒤흔들지 않는 엄격한 제한 내에서 이루어져야 했다.¹²⁾

이러한 당시 스페인사회의 예외적인 신분상승은 특히 로페의 순수 희극에서 많이 다루어진 소재였지만, 이는 앞에서도 언급한 희극성을 창출하기 위한 하나의 효과적인 방법이었고, 로페의 좀 더 심각한 내용의 연극에서는 이러한 서민의 결정적인 신분상승이라는 소재가 극의 대중 지향적 성향을 드러내기 위한 하나의 유용한 수단으로 활용되어졌던 것이다. 이에 대한 좋은 예가 되는 극작품이 바로 『페이요 데 메네세스 부자(夫子) *Los Tellos de Meneses*』와 그 후속편인 『용기, 행운 그리고 충성 *Valor, fortuna y lealtad*』이라 할 수 있다. 로페의 이 이부작 연극은 해외에서의 많은 호평에도 불구하고 국내에서는 한 번도 소개된 바가 없는 작품들로, 모범적이고 부유한 농민인 페이요와 그의 아들인 젊은 페이요가 고귀한 신분의 귀족이 되는 과정을 그린 작품이다.

로페와 그의 추종자들이 확립한 ‘국민연극’에서 등장하는 서민 또는 하층

12) José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 36.

민의 전형적인 이미지는 우스꽝스럽고 참을성이 없으며 천박하다는 것이다. 물론 예외적인 경우도 있지만, 대부분의 경우 이러한 전형적인 이미지에서 크게 벗어나지 않는다. 당시의 연극에서 이러한 하층민을 나타내는 가장 대표적인 인물들 중의 하나가 바로 남자주인공의 하인인 ‘그라시오소’(gracioso)라 할 수 있는데, 다음과 같은 ‘그라시오소’에 대한 설명들에서 보듯, 이 ‘그라시오소’의 극적 이미지 역시 이와 크게 다르지 않다.

‘갈란’과 반대되는 인물이지만 ‘갈란’과 떨어질 수 없는 인물이며, 주인에 대한 충성심, 쾌활한 성격, 자신이 소유하지 못하는 돈에 대한 욕심, 진탕 먹고 마시며 실컷 자는 것과 같은 호사스러운 삶에 대한 동경 등으로 특징지어진다. 항상 겁이 많고 위험을 피해갈 궁리만 하고 다닌다(그는 귀족이 아니므로 위험을 피해가는 건 당연하다. 그 어떤 윤리적·사회적·개인적 명령도 그가 기꺼이 위험과 맞서도록 강요할 수는 없다).¹³⁾

‘그라시오소’란 자신의 주인이 의도하는 바를 돕는 충실한 하인이며, 동시에 영리하고 재치와 유머가 넘치는 조인자이기도 하다. 또한 그는 다른 사람의 선심을 항상 찾아다니며, 실컷 먹고 자는 탐욕스럽고 응석받이 같은 삶을 추구하기도 한다. 위험에 처했을 때에는 비겁하거나 매정해질 정도로 민감한 반응을 보인다.¹⁴⁾

그러나 이와 달리, 미천한 신분의 어떤 인물이 매우 현명하고 그 성품이나 언행이 귀품 있고 훌륭하여 많은 사람들의 존경을 한 몸에 받는다면? 이점이 바로 『페이요 데 메네세스 부자(夫子)』와 『용기, 행운 그리고 충성』이라는 로뎬의 이부작 연극의 출발점인 것이다. 실제로, 부유한 농민 페이요는 연극에서 여러 사람들에게 존경받는 인물로 묘사된다. 예를 들어, 이 연극의 여주인공인 레온(León)왕국의 공주 엘비라(Elvira)가 자신을 강제로 모로족 왕과 결혼시키려는 아버지를 피해 도주하다 어느 산골짜기에서 길을 잃고 헤매던 중 한 농부를 발견하고 그에게 근처에 도움을 받을만한 집을 물어보자, 그는

13) Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, 140.

14) Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid: CSIC, 1963, p. 251.

“여기서부터 한 레구아 반 정도를 가면 페이요 데 메네세스라는 분의 농장이 나오는데, 그분은 모든 사람들의 존경을 받는 분이니, 거기에서 보호를 받을 수 있을 겁니다.”¹⁵⁾라고 알려준다. 또한 페이요 농장의 하인인 멘도(Mendo)가 엘비라를 데리고 페이요의 농장으로 향하는 길에 그녀가 페이요가 어떤 인물인지 궁금해 하자, 그는 한껏 으스대며, “이봐 산골아가씨, 여기에서 페이요 데 메네세스 집안이 가장 유명하고, 가장 부유하고, 또한 많은 이유들로 인해서 모든 사람들의 존경을 가장 많이 받고 있어.”(420)라고 설명한다. 또한 연극에 직접 묘사된 부유한 농민 페이요의 언행에서도 역시 농민이라는 미천한 신분엔 어울리지 않는 관대함과 올곧은 성품을 엿볼 수 있다. 예를 들어, 페이요의 모범적이고 훌륭한 됨됨이를 잘 알고 있는 그의 친구들인 아이바르(Aibar)와 바또(Bato)는 성당 건설에 필요한 자금을 기부할 것을 부탁하기 위해 페이요의 농장을 방문한다. 그런데 마침 농장 안에서 크게 떠드는 소리가 들리고, 이윽고 페이요와 그의 하인 실비오(Silvio)가 나타나는데, 실비오가 어린 새끼 돼지를 잡아서 한 쪽 다리를 몰래 먹어치운 것에 대해 페이요가 심하게 그를 나무라는 중이었다. 그때 페이요가 자신을 방문한 친구들을 발견하고 어쩐 일이냐며 반기나, 그들은 아무 말 없이 오던 길을 되돌아가려고 한다. 이에 친구를 그냥 보낼 수 없다며 페이요가 방문한 이유를 재차 묻자, 할 수 없이 아이바르가 다음과 같이 그냥 되돌아가려는 이유를 말한다.

난 자네에게 성당 건설에 대한 기부를 부탁하러 왔어. 자네는 품위 있고 관대함이 있고, 항상 모든 면에서 그렇게 행동한다고 사람들이 얘기하는 걸 들었으니까 말이야. 그런데 실제로 와서 자네 하는 걸 보니, 솔직히 말해서 자네가 참 불행한 것 같네그려. 그렇게 부유한 자네가 기껏 다리 한 쪽에 그렇게 아등바등 대다니 말일세. 페이요, 참 천박하군. 그래서 그냥 가려는 것이네.(422-423)

15) Lope de Vega, *Obras escogidas Tomo I: Teatro, I*, Madrid: Aguilar, 1990, p. 416. 향후 『페이요 데 메네세스 부자』와 『용기, 행운 그리고 충성』에 대한 인용 시 별도의 각주 처리 없이 인용문 끝에 해당 쪽수만 밝히기로 한다.

엄청난 재산을 소유한 페이요가 고작 새끼 돼지의 다리 한 쪽에 이토록 큰 소란을 피우는 것을 본 그의 친구들이 크게 실망한 것이다. 그러자 페이요는 그들에게 다음과 같이 말하며, 그들이 처음에 예상했던 것보다 훨씬 더 큰 기부를 흔쾌히 약속한다.

페이요. 자네 말이 맞네. 내 집이 원래 이러니, 내 됴됨이도 어쩔 수 없지 않겠나. 아이바르, 오후에 다시 들러서 3천 두카도를 가져가게.

아이바르. 뭐라고?

페이요. 기부에는 인색하면 안 되지 않겠나.

아이바르. 3천이라고 했나?

페이요. 내가 비록 다리 한 쪽이랑 그 밖의 다른 것에는 인색할지 모르지만, 자네에게 주기로 한 건 줄 수 있고, 앞으로 더 많은 것을 주겠네. 아이바르, 잘 가게나.

아이바르. 자네가 3천년을 장수하길 바라네. (그것도 자네의 은덕에 비하면 보잘 것 없겠지만 말일세.)(423)

이뿐만 아니다. 페이요는 농장에서 일하는 하녀들이 차고 넘침에도 불구하고 엘비라의 딱한 처지를 동정하여 그녀를 기꺼이 하녀로 맞아들이고 비싼 옷을 선물해주는 관대함과 자비를 베풀기도 한다. 반면, 자신의 아들이 일하지 않고 빈둥대며 사치와 놀이로 돈을 낭비하자 그를 다음과 같이 꾸짖는다.

페이요(아버지). 그 조끼는 무엇이나, 페이요?

페이요(아들). 이 조끼 보신 적이 없나요?

페이요(아버지). 네가 미쳤구나! 잠깐, 목에는 목걸이까지! 얼마나 비싼 것이냐?

페이요(아들). 모릅니다. 아무튼 제가 돈을 지불했어요.

페이요(아버지). 그 돈이 행여 내가 일해서 번 것이겠구나.

멘도 (방백으로) 우리가 그것 때문에 40 파네가의 밀을 비탈길로 날랐는데.

페이요(아버지). 제 정신이 아니구나. 너 때문에 다 잃게 생겼어. 놀이에서 돈도 잃었지?

페이요(아들). 네.

페이요(아버지). 얼마나?

떼이요(아들). 딱 100 레알이요.

떼이요(아버지). 딱 100 레알이라고? 그게 아무렇지도 않게 할 소리냐?

그리고는 아들에게 잃은 돈 100 레알의 열 배인 천 레알을 자신에게 가져 오라고 단호하게 명령하고 가버린다.

이러한 떼이요이기에, 그의 명성은 이미 레온왕국의 왕이자 엘비라의 아버지인 오르도뇨(Ordoño)에게까지 알려지고, 왕은 편지로 그에게 모로족과의 전투에 필요한 비용 2만 두까도를 요구한다. 이에 떼이요는 기꺼이 왕의 요구를 수락하고, 아들을 통해서 2만 두까도를 왕에게 전달한다. 이상의 과정에서 엘비라와 아들 떼이요는 서로에게 호감을 느끼게 되고, 그들의 관계는 점점 더 가까워진다. 물론 아들 떼이요가 엘비라의 진짜 신분이 공주라는 것을 알지 못하기 때문에 가능한 일이다. 그리하여 나중에 오르도뇨 왕이 떼이요에게 사의를 표하기 위해 그의 마을을 친히 방문할 무렵 이미 이 두 남녀는 서로를 깊이 사랑하는 사이가 되는데, 이들의 사랑은 뜻하지 않은 일로 결실을 맺게 된다. 즉, 오르도뇨 왕이 마을에서 자신이 좋아하는 토르띠야(tortilla) 요리를 대접받아 먹게 되는데, 그 요리에서 자신이 딸에게 선물한 반지가 나오고, 화가 난 왕이 토르띠야를 만든 하녀를 불러 처벌하려 하는데, 그 하녀가 바로 산속으로 도망치다 죽은 알았던 자신의 딸 엘비라임을 알아보고 감격에 겨워한다. 잃었던 딸을 되찾은 왕은 기뻐하며 그녀를 강제로 결혼시키려 한 자신의 과오를 뉘우친다. 그리고 그녀가 원하는 남자와 결혼시킬 것을 굳게 약속하고, 이에 따라 엘비라는 왕인 아버지의 정식 허락 하에 농부의 아들인 떼이요와 결혼을 하게 된다.

물론 이 결혼으로 인해 농민 떼이요는 하루아침에 왕과 사돈을 맺게 되었고, 아들 떼이요는 왕의 사위가 되었지만, 이들의 신분상승은 뭔가 개운치 않은 여운을 남긴다. 이는 작품 전반에 걸쳐서 나타나는 신분상승을 바라보는 농부 떼이요의 부정적인 시각 때문이기도 한데, 예를 들어, 늘 마음속에 신분상승이라는 야망을 품고 있는 자신의 아들에게 농부 떼이요는 다음과 같이 말하며 타고난 사회적 신분엔 안주할 것을 훈계한다.

애야, 떼이요야, 사람들이 자신의 신분을 바꾸고 싶어 하게 만드는 것

이 바로 나라를 망하게 하는 것이란다. 장사치가 농장을 갖는 건 기사까지는 아니더라도 자기보다 더 나은 사람과 같아지려는 것이고, 같은 이치로, 어느 관리의 아들이 장차 자기도 자기 아버지랑 똑같기만 할 거라고 생각하겠느냐. 여기에서 바로 고귀한 것과 천한 것의 뒤섞임이 생겨나는 것이고, 이렇게 해서 서로 다른 신분의 사람들이 부부가 되면 각종 분쟁과 못마땅함과 싸움이 비롯되는 것이란다.(411)

또한, 자신의 마을을 방문한 왕이 마침 시작되려던 마을 결혼식에서 결혼식의 대부가 되겠다고 하자, 페이요는 “전하, 고정(考定)하시옵소서. 왕과 농부 사이에는 너무나도 심한 차이가 있습니다.”(439)라고 말하며 극구 만류하기도 한다. 이상과 같은 농부 페이요의 태도에 대해 마라발은 다음과 같이 언급하며, 사회적 장벽을 제거하는 것에 대한 부정적인 시각이 이 연극에 반영되어있음을 지적하기도 한다.

부유하고 연로한 이 농부는 사회적 신분의 상승을 열망하는 자신의 아들에게 사회적 신분 체제의 공고함이라는 전통적 원칙을 주시키며 충고를 하고 있는 것이다. 그리고 아들에게 모든 종류의 악은 바로 사회적 신분의 변화로부터 비롯된다고 말하고 있는 것이다.¹⁶⁾

그리고 페이요 부자의 개운치 않은 신분상승의 문제는 후속편인 『용기, 행운 그리고 충성』에서 바로 갈등양상으로 나타난다. 무엇보다도 이 연극은 엘비라가 둘째 아들을 출산하면서 시작되는데, 전편(前篇)에서 그녀와 페이요의 결혼을 허가했던 오르도노 왕은 이미 세상을 떠났고, 그의 아들 알폰소(Alfonso) 3세가 왕위를 물려받은 상태이다. 그런데 문제는 그의 아내인 헬로이라(Geloíra) 왕비가 자식을 낳지 못하는 것이었고, 이로 인해 자칫하면 농부의 자손이라는 비천한 혈통의 왕의 조카가 왕위를 물려받는 일이 벌어질지도 모르게 된 것이다. 따라서 알폰소 왕은 사돈인 농부 페이요와 자신의 매제인 그의 아들 페이요를 노골적으로 무시하고 천대하기 시작한다. 아이러

16) José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1979, p. 92.

니한 것은, 전편에서 신분상승을 향한 아들의 야망에 대해 부정적인 견해를 드러냈던 농부 페이요가 후편에서는 자신이 마치 원래부터 궁정 사람이었던 것처럼 말하고 행동하고 옷을 차려입는다는 것이다. 이러한 페이요이기에, 알폰소 왕의 노골적인 무시와 천대는 그에게 견디기 힘든 것이다. 예를 들어, 새로 태어난 자신의 손자이자 왕의 조카의 영세식에 왕을 초대하기 위해 수많은 선물들과 함께 하인 멘도와 산초(Sancho)를 보내나, 그들은 왕으로부터 거의 내쫓겨나다시피 하여 페이요의 마을로 되돌아온다. 이에 페이요는 너무도 낙담하여 다음과 같이 자기 아들의 신세를 한탄한다.

오, 내 아들 페이요야! 너는 산속의 주인으로 얼마나 안전하게 살았었느냐! 여기에서 너는 영원한 성벽으로써 스페인이라는 바다를 지키고 공고히 하지 않았느냐! 도대체 무슨 속임수가 너의 수소들 사이에다 왕의 말들을 심어놓은 것이냐?(448)

이러한 농부 페이요의 한탄은 실로 엄청난 불행으로 이어져, 얼마 후 알폰소 왕이 산속 마을로 찾아와 결혼한 지 이미 8년이 된 엘비라와 페이요의 결혼을 취소시키고 자신의 누이 엘비라를 강제로 궁정으로 데리고 가버린다. 그러자 농부 페이요는 왕궁으로 찾아가 알폰소 왕의 조카이자 자신의 손자인 가르시-페이요(Garci-Tello)만이라도 왕궁에 남아 왕실의 교육을 받을 수 있게 해달라고 간청하고, 알폰소 왕은 페이요의 집안사람 모두가 원래의 비천한 농부의 신분으로 완전히 되돌아가고 엘비라도 다시는 왕궁으로 돌아오지 않는다는 조건으로 이를 허락한다. 한 순간에 페이요 집안은 풍비박산 나고, 그들은 하루아침에 왕실의 사돈에서 다시 비천한 농부의 신분으로 추락한 것이다. 이뿐만 아니다. 가르시-페이요를 왕좌에 앉혀서 자신들의 명예를 회복하기 위해 앞으로 계획할지도 모를 페이요 집안의 반란을 미리 예방하기 위해 알폰소 왕은 페이요 집안의 중심인물인 아들 페이요를 교묘한 방법으로 제거하기로 한다. 즉, 알폰소 왕과 페이요 모두를 제거하고 궁극적으로 자신이 왕위에 오르는 헛된 야망에 사로잡힌 신하 돈 아리아스(don Arias)의 충고를 받아들여, 전투의 경험이 전혀 없는 페이요를 모로족과의 전쟁에 참전시켜서 전사하도록 만든다는 것이다. 그러나 결과는 정반대로, 페이요는

모로족과의 전쟁에서 대승을 거두었을 뿐만 아니라 전투 중 모로족의 우두머리까지도 사살하는 놀라운 전과를 올린다. 이에 알폰소 왕은 떼이요를 제거하려던 자신의 과오를 뉘우치고 진심으로 그를 환대하게 된다. 더군다나 돈 아리아스에게 한 다음과 같은 왕의 대사에서 보듯, 왕은 신의 계시와 보호 하에 떼이요가 승리를 거두었다고 생각하고 있고, 따라서 왕은 떼이요를 신의 대리자처럼 여기고 있는 것이다.¹⁷⁾

신 의 계시라는 이름으로 승리한 자는 인간이라 할 수 없도다. 정말로 신께서 떼이요를 보호하고 계신다면 아무도 그를 모욕해서는 안 된다. 이러한 사실이 나를 두렵게 만드는구나. 왕이 권력자라면 신께서는 전지전능하신 분이기 때문이다. 떼이요의 순수함 앞에 신께서 발현하셨는데, 우리 둘이 무엇을 계획할들 그제 소용이나 있겠는가?(462)

이러한 왕의 태도로, 돈 아리아스도 자신의 과오를 뉘우친다. 결국 왕은 떼이요와 그의 집안사람들을 축하해주기 위해 친히 그들의 마을을 방문하는데, 왕의 방문을 미리 알리기 위해 마을에 먼저 온 돈 아리아스는 그들에게 입고 있던 농부의 복장을 벗고 다시 궁정 사람들이 입는 옷으로 바꿔 입을 것을 다음과 같이 제안한다.

(제가 와서 걱정하고 계시는)여러분들, 전에는 지난 일들로 여러분들께 고통을 주기 위해 제가 왔었지만, 이번에는 왕께서 기뻐하며 공주님을 뵈려, 그리고 당연한 감사와 함께 떼이요의 승리와 획득한 전리품에 대해 축하를 해주시기 위해 친히 이리로 오신다는 소식을 전하러 제가 왔습니다. 좀 있으면 도착하실 텐데, 지금 여러분들이 그런 옷을 입고 계신 걸 보니 제 맘이 아프군요. 여러분들께서 이전의 궁정의 복장을 다시 하시고 왕을 맞으시기를 부탁드립니다. 당연히 그래야지요.(466)

떼이요 집안사람들은 궁정의 복장을 다시 착용함으로써 그들의 신분이 왕

17) 실제로, 떼이요가 개선(凱旋)한 후 그와 같이 참전했던 멘도의 입을 통해 전쟁 중 떼이요 앞에 성모 마리아가 발현하여 그가 승리할 수 있도록 큰 용기를 북돋아주었다는 사실이 연극에서 자세하게 묘사된다.

의 사돈이라는 고귀한 신분으로 다시 바뀌었음을 상징적으로 나타내고 있다. 그리고 이러한 신분상승은 신의 계시라는 왕권을 초월한 전지전능한 논리가 바탕이 됨으로써 절대적이고 결정적인 것으로 간주된다. 결론적으로, 이 이부작의 연극을 통해 극작가 로베는 한 모범적이고 훌륭한 행실을 보인 서민이 극적으로 고귀한 신분을 획득하는 과정을 묘사함으로써 당시 대중들에게 감동적인 대리만족을 선사해주고, 이를 통해 그들의 커다란 찬사를 받을 수 있었던 것이다.

IV. 맺는 말

‘대중 지향적’이라는 수식어를 붙이면서 지금까지 살펴보았던 로베의 연극들은 사실 당시의 상류계층에 속한 이들에게는 불편한 내용의 연극일 수도 있었을 것이다. 내가 통치하는 하층민들 중에 내 마음에 드는 여인이 있어서 그 여인을 좀 어떻게 했다한들 뭐가 그리 대수인가, 비천한 농부인 주제에 어디 감히 궁정을 넘보는가, 등등의 생각들과 함께 실제로 당시 이러한 연극들을 관람하며 심기가 불편했던 ‘윗분’들이 적지 않았을 것이다. 주지하다시피, 드문 경우였지만 당시의 국왕도 노천극장 ‘꼬랄’에 직접 와서 연극을 관람하곤 했으니, 당시의 권력자들도 당연히 이러한 연극을 보았을 것이며, 관람하면서 이와 같은 생각을 하였을 것이라고 충분히 추측해볼 수 있다. 그러나 당시의 ‘국민연극’이 상연되었던 노천극장에서만은 그들이 아닌 바로 대중이 주인이었다. 더군다나 지금까지 살펴본 대중 지향적 연극에서 묘사되었던 꿈같은 일들을 연극으로나마 구경한다는 것은 당시의 대중들에게는 거의 유일하게 가까운 오락거리였다. 이를 모를 리 없는 로베는 이와 같은 대중 지향적 연극들을 통해 대중의 욕구를 해소시켜줌과 동시에 이를 통한 흥행성공이라는 실질적인 목적도 실현했던 것이다.

로베의 모든 연극이 이런 식으로 대중 지향적인 것만은 물론 아니었다. 그러나 로베와 그의 추종자들에 의한 ‘국민연극’의 대중적 성공에는 지금 살펴본 연극에서와 같은 대중의 기호와 그들의 바람에 대한 극적인 호응, 그리고

일상생활에서 그들이 겪는 삶의 애환을 위로해주는 전략적인 치밀함이 그 밑바탕에 깔려 있었던 것이다.

❖ 참고 문헌

- 윤용욱, 『로페 데 베가의 삶과 문학』, 한국외국어대학교출판부, 2009.
- ARAYA, Guillermo, “Paralelismoantitético en Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, *Estudios filológicos*, No. 5, 91-127, 1969.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid: CSIC, 1963.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1979.
- _____, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: Cénlit, 1980.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1983.
- VEGA, Lope de, *El villano en su rincón Las bazarrias de Belisa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- _____, *Obras escogidas Tomo I: Teatro, I*, Madrid: Aguilar, 1990.
- _____, *Fuenteovejuna*, Barcelona: Edicomunicación, 1992.
- _____, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona: Crítica, 1997.
- _____, *El mejor alcalde, el rey*, Madrid: Cátedra, 2007.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Castalia, 2011.

❖ ABSTRACT

Consideration of Public-oriented Plays of Lope de Vega

YOON, Yong-wook

The purpose of this study is to look into the support activities of the 17th century spanish plays which had been taken in various paths in terms of responses of the then-public who had been enthusiastic about great plays and artworks. Such a phenomenon clearly appeared in the open-air theater 'corral' where 'Teatro nacional' was performed at that time. Therefore, this study tries to investigate the functional relation between the public's responses and the prosperity of then-plays from the concrete standpoint of Lope's public-oriented plays. Although Lope's plays basically include system-protection ideology, they are thoroughly based on the public's support and popularity. In short, at that time, Lope's dramatic reform and entailing remarkable hit and success were made possible through thorough compliance with the public's preference and thereby the public's absolute support and affection. The tendency of his public-oriented plays appears in two aspects. One is the common people persecuted and punishment of a wicked man of power. The typical plays in point are Lope's *Peribáñez y el comendador de Ocaña* and *El mejor alcalde, el rey*. Through the plays, the playwright Lope not only implemented praise of absolute monarch very effectively, but soothed the wounded heart of the common people who had suffered pains due to their unfair and lowly social status. In this way, his plays might give senses of reliefs and satisfaction to most viewers who identified with the common people in the plays. The other one is the decisive raise of status of an exemplary commoner, the subject matter which had been used by Lope as one of useful means to show the public-oriented tendency of his plays. The cases in point are *Los Tellos de Meneses* and its succeeding work *Valor, fortuna y lealtad*. The two-part work of Lope is about the hard journey, ups and downs, and ascent to the nobility of Tello, an exemplary and rich farmer, and hits young son Tello. Through the two-part play, Lope demonstrated how an exemplary and good-mannered commoner rose to the nobility and thereby gave vicarious satisfaction to the then-public and received a lot of praise from them. As mentioned earlier, through his public-oriented plays, Lope not only satisfied the public's desires and achieved his realistic goal of big success. Not all Lope's

plays are public-oriented. Nevertheless, the popular success of 'Teatro nacional' made by Lope and his followers is based on the public's preference and the plays' dramatic responses to their desires, and the strategic elaboration to comfort the public suffering lot of pains in daily life.

Key Words

대중, 권력자, 절대군주, 대중 지향적 연극, 17세기 국민연극

the public, man of power, absolute monarch, public-oriented plays, teatro nacional in the 17th century

논문접수일: 2015년 02월 09일

심사완료일: 2015년 03월 10일

게재확정일: 2015년 03월 16일