

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР КУКОЛ В СЕВИЛЬЕ XVII ВЕКА

Е. А. АРТАМОНОВА

Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), 141701, Россия, Московская обл., Долгопрудный, Институтский пер., д. 9
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
artamonova.ea@mipt.ru

EKATERINA
A. ARTAMONOVA

Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University), 141701, Russia, Moscow region, Dolgoprudny, Institutsky Lane, 9
State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125375, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
artamonova.ea@mipt.ru

Для цитирования: Артамонова Е. А. Испанский театр кукол в Севилье XVII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 170–185

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-170-185

Аннотация

В истории мирового театроведения сложилась традиция помещать театр кукол в отдельное направление искусства, изолируя его от текущего театрального процесса. Если открыть статью Б. В. Голдовского «Театр кукол» в современной «Большой советской энциклопедии», то уже из определения очевидно, что театр кукол относится к театральному искусству. В традиции западного и отечественного театроведения принято рассматривать историю сквозь призму биографий авторов, вплетенных в канву исторического контекста, а также сохранившихся текстов пьес. Отталкиваясь от этого метода, минуя исторические документы, на протяжении столетий складывалась картина становления профессионального театра. С развитием компьютерных технологий начался процесс цифровизации архивов, появилась возможность работать с документальными первоисточниками. Именно поэтому необходимо заново уточнять и дополнять уже имеющиеся сведения, чтобы получить правильное представление об истории мирового театра, безусловно влияющей и на современный театральный процесс. Испанский театр кукол, к большому сожалению, тоже исключили из учебных пособий, хотя на протяжении всей истории театра кукольные спектакли сопровождали представления в корралях и пользовались не меньшим успехом у публики. Центром развития театра кукол в XVI веке стала Севилья, переживавшая Золотой век театральной культуры. Благодаря успешному завершению процесса оцифровки архивов, на основании первоисточников можно реконструировать театр кукол и сравнить его с современными аналогами. Поскольку в отечественном театроведении не существует монографий по испанскому театру кукол, целью статьи является привлечение внимания к актуальности проблемы и прояснению ключевых моментов на примере реконструкции спектакля труппы В. Коломера в Коррале Монтерия в Севилье XVII века.

Ключевые слова: театр кукол, испанский театр XVII века, театральная культура Севильи, Корраль Монтерия

spanish puppet theater of 17th century seville

Abstract

In the history of world theater studies, there has been a tradition of identifying puppet theater as a separate art direction, isolating it from the current theatrical process. If you open the article by B. V. Goldovsky's "Puppet Theater" in the modern "Great Soviet Encyclopedia", then from the definition it is obvious that puppet theater belongs to theatrical art. In the tradition of Western and domestic theater studies, it is customary to view history through the prism of the biographies of authors woven into the fabric of the historical context, as well as the surviving texts of plays. Based on this method, bypassing historical documents, over the centuries a picture of the formation of professional theater has emerged. With the advent of computer technology and the beginning of the process of digitization of archives, it became possible to work with documentary primary sources. That is why it is necessary to re-clarify and supplement existing information in order to have a correct understanding of the history of world theater, which certainly influences the modern theatrical process. Spanish puppet theater, unfortunately, also became an exception from teaching aids, although throughout the history of the theater, puppet shows accompanied performances in the Corrals and enjoyed no less success with the public. The center of development of puppet theater in the 16th century was Seville, which was experiencing the Golden Age of theatrical culture. Thanks to the successful completion of the archive digitization process, based on primary sources, it is possible to reconstruct the puppet theater and compare it with modern analogues. Since there are no monographs on Spanish puppet theater in Russian theater studies, the purpose of the article is to draw attention to the relevance of the problem and clarify key points using the example of the reconstruction of the performance of the troupe of V. Colomer in the Monteria Corral in Seville in the 17th century.

Keywords: puppet theater, Spanish theater of the 17th century, theatrical culture of Seville, Monteria corral

В исследованиях по истории западноевропейского театра сложилась традиция рассматривать кукольный театр как самостоятельное направление зрелищных форм искусства, вне контекста театральной культуры. В то же время нельзя отрицать тот факт, что развитие театра кукол происходило параллельно с развитием других форм. Испанский театр кукол не стал исключением. Его словно никогда и не было, хотя он все время находился в тесном взаимодействии с иными типами театра.

Долгое время тиражировалась идея о том, что спектакль театра кукол в Испании показывал только религиозные пьесы и был полностью подчинен церкви, поэтому его не рассматривали как отдельное явление. В 1957 году английский ученый Дж. Варей опубликовал в Мадриде монографию «История кукол в Испании. От истоков до середины XVIII века» [Varey, 1957], а в 1972 году очень ограниченным тиражом вышел сборник документов по истории театра кукол «Театр кукол и другие популярные развлечения в Мадриде 1758–1840» [Varey, 1972]. Оба издания являются уникальными и на букинистическом рынке до сих пор ценятся на вес золота.

Благодаря завершению первого этапа процесса оцифровки библиотек и архивов проекта «Цифровая испаноязычная библиотека» (Biblioteca Digital Hispánica), начавшегося еще в 2008 году в Севилье, многие документы, ранее практически не привлекавшиеся к исследованиям по истории театра, теперь стали общедоступны. Следовательно, отталкиваясь от первоисточников, можно во многом скорректировать, подтвердить или уточнить данные по истории испанского театра.

Согласно Дж. Варей, театр кукол пришел в Испанию из Франции, откуда в свою очередь перекочевал из Италии благодаря хугларам. Документально слово «хуглар» зафиксировано в 1116 году и было синонимом слова актер. Хуглар должен был уметь играть на разных музыкальных инструментах, сочинять на ходу стихи, показывать пантомиму, фокусы и работать с куклами (ser titiritero). В 1275 году Альфонсо X приказал отделить кукольников от хугларов [Juan de Mariana, 1971, p. 180].

В Севилье в конце XVI века были введены строгие правила показа представлений. Во-первых, количество театров в городе было ограничено до пяти (Корраль Атарасан, Корраль Доньи Эльвиры, Корраль Колисео, Корраль Монтерия, Корраль Сан Педро)¹. Во-вторых, для получения лицензии на показ представлений надо было направить специальное прошение главе города. Таким образом, актерская труппа, получив лицензию, закреплялась за определенным корралем и на ближайший сезон знала график своих выступлений. Пока остается вопросом, подавали ли хуглары отдельные прошения на представление с куклами и без кукол. Однако документально

знание было довольно сложно. Единственным выходом стало использование (по примеру мадридских братств) пространства внутренних дворов (корралей). По сути, в названии каждого севильского корраля скрыто имя владельца помещений или наименование территории, на которой он располагался.

1 Корраль — внутренний двор, образованный стенами соседних домов и приспособленный для показа театральных представлений. В Мадриде первыми дворами-корралями, где стали устраивать театральные представления, оказались дворы госпиталей. В Севилье, как и в других испанских городах с регулярной и плотной застройкой, возводить отдельное театральное

подтверждается факт, что у многих гастролировавших театральных трупп были куклы, которыми активно заменяли «живых» актеров в те периоды, когда театральные представления запрещались по разным причинам. Этот этап развития испанского театра хорошо задокументирован, поскольку Севилья была торгово-экономическим центром, а поэтому постепенно создавала механизм каталогизации всех поступающих сведений не только внутри страны, но и на новых территориях Латинской Америки².

Выступления кукольников проходили вперемежку с номерами, где участвовали дрессированные обезьянки, речь которых как бы озвучивали сами актеры, говоря другим голосом. Сохранилось немало примеров средневековой иконографии, где представлены выступления с дрессированными животными.

Одним из первых литературных упоминаний такого сосуществования является сценка из XXV главы второй части «Хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского», когда на постоянный двор приходит маэсе Педро с обезьянкой-прорицательницей и ретабло (синоним театра кукол)³. Дон Кихот, ничего не слышавший ни о знаменитом хугларе, которого узнает хозяин, ни о кукольном театре, начинает задавать обезьянке вопросы, ответы на которые дает маэсе Педро (Ил. 1). Затем героев приглашают на постоянный двор, чтобы посмотреть представление. В главе XXVI М. Сервантес весьма детально описывает устройство театра кукол того времени на примере спектакля «Освобождение Мелисендры» [Сервантес, 2004, с. 245–255]. Сценку разыгрывают два актера: собственно хуглар, управлявший куклами, и его помощник, мальчик, объясняющий, что происходит на сцене, то и дело обращающий внимание зрителей на конкретные детали⁴. При этом маэсе постоянно делает замечания мальчику, который, по его мнению, неправильно комментирует действие. В конце представления Дон Кихот полностью разрушил театр кукол, очевидно, оставив маэсе Педро без работы (Ил. 2). М. Сервантес еще не раз обращался к театру кукол в своих произведениях, в частности в «Театре чудес» и «Плутовке Хустине», что подтверждает популярность такого рода представлений⁵.

В XVII веке понятие «театр кукол», прошедшее долгий путь, постепенно оформляется в документах терминологически. Следует отметить, что именно в 1608 году появляется документ под названием «Театральный регламент» (Reglamento teatral)⁶, претерпевший несколько редакций в 1615 и 1641 годах

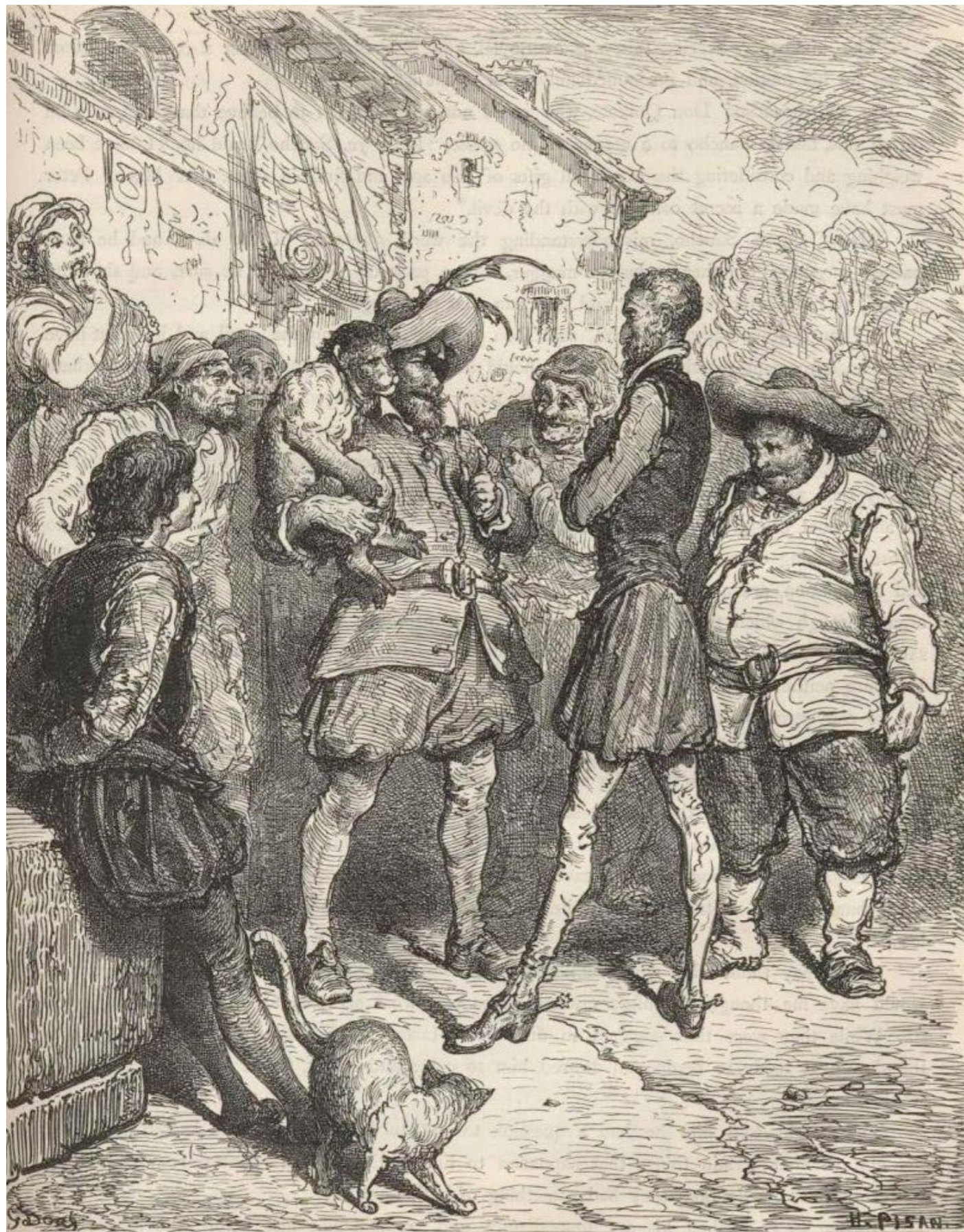
2 Именно поэтому муниципальный архив города (Archivo Municipal de Sevilla) и индийский архив (Archivo de Indias) являются основными первоисточниками по истории страны в целом и по истории становления театра в частности.

3 В русском переводе Н. М. Любимова театр кукол маэсе Педро называют по русской традиции «раёк». В оригинальном тексте М. Сервантеса на испанском языке употребляется слово ретабло (retablo). Поскольку на момент подготовки издания в 1953 году в России не было известных переведенных исследований по истории испанского театра кукол, в настоящее время данный термин является устаревшим и не совсем точным, что подтверждает источник [Голдовский, 2004, с. 326].

4 Отдельного термина для мальчика-помощника в театроведении пока не выработано.

5 Обе пьесы переведены А. Н. Островским и опубликованы в томе XI полного собрания сочинений в период с 1865 по 1879 год.

6 Современный исследователь А. Н. Пухалев переводит Reglamento teatral как «Законоуложение о театрах». Следует отметить, что единого перевода в театроведении пока не выработано. См.: Пухалев, А. Н. (2017). *Исторические этапы правового регулирования продюсерской деятельности в России и европейских странах* // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3 (50). С. 7.



Ил. 1
Г. Доре. Ретабло маэсе Педро. 1863



Ил. 2
Ф. де Пойли. Ретабло маэсе Педро. 1724

[Shergold, N. D. & Varey, J. E, 1971, p. 3]⁷. В нем с юридической точки зрения четко фиксируются взаимоотношения между труппами и местными властями: определяется порядок предварительного этапа отбора трупп, появляются правила предварительного рецензирования текстов представлений, устанавливается механизм получения лицензии на определенный вид деятельности, закрепляются права каждого участника договора, а также права автора, у которого покупали текст для представления (авторские права). Вместе с «Регламентом» вводится новая должность «протектор комедий» (*protector de comedias*). Он назначался королем и был членом Городского совета. Если у трупп не было главы (руководителя), то протектор его утверждал. В 1615 году в Севилье официально протектором было зафиксировано 12 трупп. Кроме него лицензию подписывал также секретарь Городского совета.

После заключения контракта с руководителем труппы протектор утверждал список актеров, а параллельно руководитель труппы подписывал контракт с автором произведения, чтобы после закрепления состава труппы утвердить репертуар и заключить контракты с арендаторами корралей (либо составить план выступлений в корралях других городов и утвердить его у протектора). На кукольные представления не распространялись никакие запреты, спектакли играли даже во время Пасхи. Давать представление можно было не только в корралях, но и в любых других местах, которые оговаривались в лицензии.

Анализируя дошедший до наших дней корпус документов городского архива Севильи, необходимо сказать о том, что уже в XVII веке актерские труппы не делились на кукольников и актеров [Archivo Histórico Provincial de Sevilla]. Даже с юридической точки зрения приобретать две лицензии на постановки было весьма накладно. Постоянный конфликт института театра с религиозными деятелями того времени регулярно приводил к отмене представлений и отзыву лицензий. Тогда находчивые руководители актерских трупп давали те же самые представления, на которые ранее получили разрешения, но с участием кукол, пользуясь нотариальным упущением в утвержденном «Театральном регламенте» тексте договора — фактом, что играть могут «живые» актеры, а кукла под это понятие не подпадает.

До XVII века театр кукол в Испании назывался по-разному — иногда по выстроенным подмосткам сцены (ретабло, королевская машина), иногда по наименованию исполнителя (хуглар, маэсе, автор труппы). С начала XVII века в юридических документах закрепляется термин «королевская машина» (*maquina real*).

Испанский исследователь Ф. Корнехо считает, что доподлинно понять, почему так произошло, уже не представляется возможным. Во-первых, само слово «*maquina*», по всей вероятности, могло относиться не только к переносному театральному механизму, но и к механизированным куклам. В Испании долгое время не было отдельного производства кукол: их закупали

⁷ Поскольку самого текста «Театрального регламента» пока нет в открытом доступе, он цитируется по сборнику опубликованных документов.

и привозили из других стран. Во-вторых, слово «королевский» могло говорить как о месте проведения представлений (королевский дворец), так и о представлении очень высокого качества с использованием большего количества аудиовизуальных эффектов (живой музыки и дорогостоящих фейерверков). В-третьих, есть версия, что слово «*real*» (дословно — «реальный») воспринималось как обрыв связи с традиционными испанскими театрами-корралями, так как в 1640 году под чутким руководством флорентийского архитектора Козимо Лотти на территории королевского дворца Буэн-Ретиро был построен новый театр «Королевский Колисео». Сцена на итальянский манер настолько приживется в Испании, что с того времени большинство театров будут возводиться согласно итальянскому образцу, и постепенно слово «корраль», которое дословно переводится как «скотный двор», уйдет из наименования театров.

Анализируя сохранившиеся документы севильских архивов, напрашивается вывод о том, что лицензию на показ представлений с куклами получали регулярно (ежегодно). Это свидетельствует о популярности такого рода представлений у публики, причем не только на территории Испании, но и в испанских колониях на территории Латинской Америки, сведения о которых фиксировались и хранились в архивах Севильи вплоть до начала XIX века.

Сам спектакль состоял из нескольких частей: пролог, три акта, танцы, энтремес, которая заканчивалась пародийной сценкой на бой быков. Все это проходило под музыкальное сопровождение. В XVII веке труппа состояла из пяти-десяти кукловодов, которых называли «мастерами машины» (*maestro maquinista*), так как за кукольным театром уже документально закрепился термин «королевская машина». Иногда к ним присоединялись профессиональные акробаты и канатоходцы. Пока остается под вопросом, присутствовал ли во время представления сам арендатор, отвечавший за эксплуатацию корраля.

Следует особо отметить, что выступать каждому желающему с куклами не разрешали, что также зафиксировано документально. Например, один из самых цитируемых примеров — случай, когда мясники приобрели кукольный театр и просили дать разрешение на показ представлений, на что получили отказ. Это говорит о том, что актерское ремесло постепенно становится отдельной профессией, а совмещение двух профессий (как это было в XVI столетии) в веке XVII было невозможно.

Впервые о репертуаре театра написал испанский исследователь Н. Кортез в книге «Театр в Вайядолиде», где утверждал, что в основе представлений театра кукол лежало всего 8 сюжетов, которые преобразовались в 19 комедий [Cortés, 1923, p. 47]. Другой историк театра, Дж. Варей, делит репертуар театра кукол на три вида: комедии плаща и шпаги, исторические сюжеты (включая библейские и евангельские) и магические (волшебные) сюжеты [Varey, 1957, p. 35]. По мнению современного исследователя театра кукол Ф. Корнехо — исходя из оцифрованных на данный момент первоисточников, в репертуаре театра кукол было 13 комедий о святых, 4 комедии

плаща и шпаги, 1 историческая комедия и 1 комедия магическая [Cornejo, 2006, p. 16].

Дж. Варей утверждает, что жанровое деление в испанском кукольном театре достаточно условно [Varey, 1957, p. 252]. Сохраняется единая структура, а в одном представлении все названные жанры могут смешиваться. Есть лишь сквозная линия, представленная одним персонажем, который рассказывает историю своей жизни, вплетенную в канву важных исторических событий.

Из сохранившихся источников доподлинно известно, что в Севилье кукольные представления проходили в Коррале Монтерия. Это был грандиозный проект встроенного во внутренний двор королевского Алькасара многоэтажного театрального пространства овальной формы. Архитектор Андрес де Овьедо возводил здание специально к приезду короля Филиппа IV, чтобы он мог смотреть представления из собственной ложи (Ил. 3).

Первый документально зафиксированный спектакль с куклами в Севилье был показан 30 марта 1631 года в Коррале Монтерия труппой Валентина Коломера, о чем сохранились сведения в специальном прошении: «Валентин Коломер, автор королевской кукольной машины, уведомляет его Высочество, что приехал давать представление в Коррале Монтерия» [Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280]⁸. На следующий день после получения лицензии на показ представления, он заключил контракт с Хуаном Карридо, чтобы тот помогал с «рекламой» (ходил по улице с дульсайной⁹ и зазывал всех на представление), а также работал над шумовым сопровождением спектакля.

В 2018 году испанский исследователь театра кукол Ф. Корнехо совместно с «Группой исследователей театра Золотого века» из университета Севильи на основе сохранившихся документов сделал подробную 3D-реконструкцию спектакля Валентина Коломера [Cornejo, 2018]. Так, например, удалось установить, что на существующих подмостках сцены сверху устанавливалась конструкция, состоявшая из трех деревянных рам, поставленных параллельно друг другу. Первая рама была занавешена ширмой в традиционном итальянском стиле (Ил. 4). Если на первой ширме располагался занавес, то на второй ширме могли быть изображения, создающие эффект перспективы. Третья ширма, самая отдаленная от зрителя, была занавешена черной тканью. Именно эта конструкция из серии ширм называлась на испанском языке «королевской машиной» и была синонимом испанского театра кукол. Поставленная на сцену конструкция была 6,7 м в длину и 3,8 м в ширину. Актеры прятались между рядами ширм (Ил. 5). В севильских архивах не сохранилось ни одного документа, подтверждающего факт перемещения такой конструкции из одного города в другой. Скорее всего, королевскую машину возводили каждый раз заново, и актеры адаптировались к новому пространству.

⁸ Здесь и далее тексты первоисточников в переводе автора публикуются впервые.

⁹ Испанский духовой инструмент из семейства гобоев.



Ил. 3

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол

Прямо за первой ширмой находились канделябры. Корраль Монтерия был одним из первых крытых театральных пространств, и освещение на сцене было просто необходимо. Кроме того, спектакль сопровождался специальными эффектами, которые создавали приглашенные мастера пиротехники Хуан де Сото, Педро Антонио Фортеса и Валенсиан Хасинто Армуния.

В основном в Коррале Монтерия зрители располагались на скамейках и стульях непосредственно перед сценой, поэтому спектакль для них получался весьма зрелищным. В те дни, когда не было кукольных представлений, скамейки и стулья убирали в специальные карманы хранения справа и слева от сцены.

Кукол в театре XVII века именовали «фигурами» (figures). Они были в высоту от 60 до 75 см. Фигуры насаживали на тонкие железные прутья (Ил. 6). Поскольку непосредственно представления в XVII веке никто не документировал, сложно сказать конкретно применительно к постановке В. Коломера, какие именно виды кукол использовались и как именно они взаимодействовали между собой во время спектакля.

В 1631 году, кроме специальных световых и шумовых эффектов, у представления было музыкальное сопровождение. Для воспроизведения звука марша использовалась специальная коробка — ящик войны (una caja de guerra). Также среди перечня инструментов встречается труба, трещотка и дутьсайна, на которых играл за ширмой отдельно приглашенный музыкант. Дутьсайну использовали, говоря современным языком, в целях рекламы — музыкант ходил по городу, привлекая к себе внимание громкими звуками, оповещая тем самым о представлении.

Несмотря на большое количество документов, сохранившихся о данной постановке, до сих пор не удается установить доподлинно, какую именно пьесу играла на сцене Корраля Монтерия труппа В. Коломера. Ф. Корнехо высказывает предположение о трех наименованиях: «Комедия о святом Хуане», «Комедия о японских мучениках», «Комедия Моргане».

Доподлинно известно, что В. Коломер продал свою королевскую машину (театр кукол) в Севилье в начале Великого поста 1 марта 1634 года в «Пепельную среду». Все документы, касающиеся сделки, сохранились до наших дней. Стоимость театра кукол составила 2000 реалов. Согласно договору, в стоимость вошли «указанный театр кукол и передача прав, которые у меня на него есть, свою реальную власть я передаю Франко Лопесу в его распоряжение» [Boaños, 2011, p. 361].

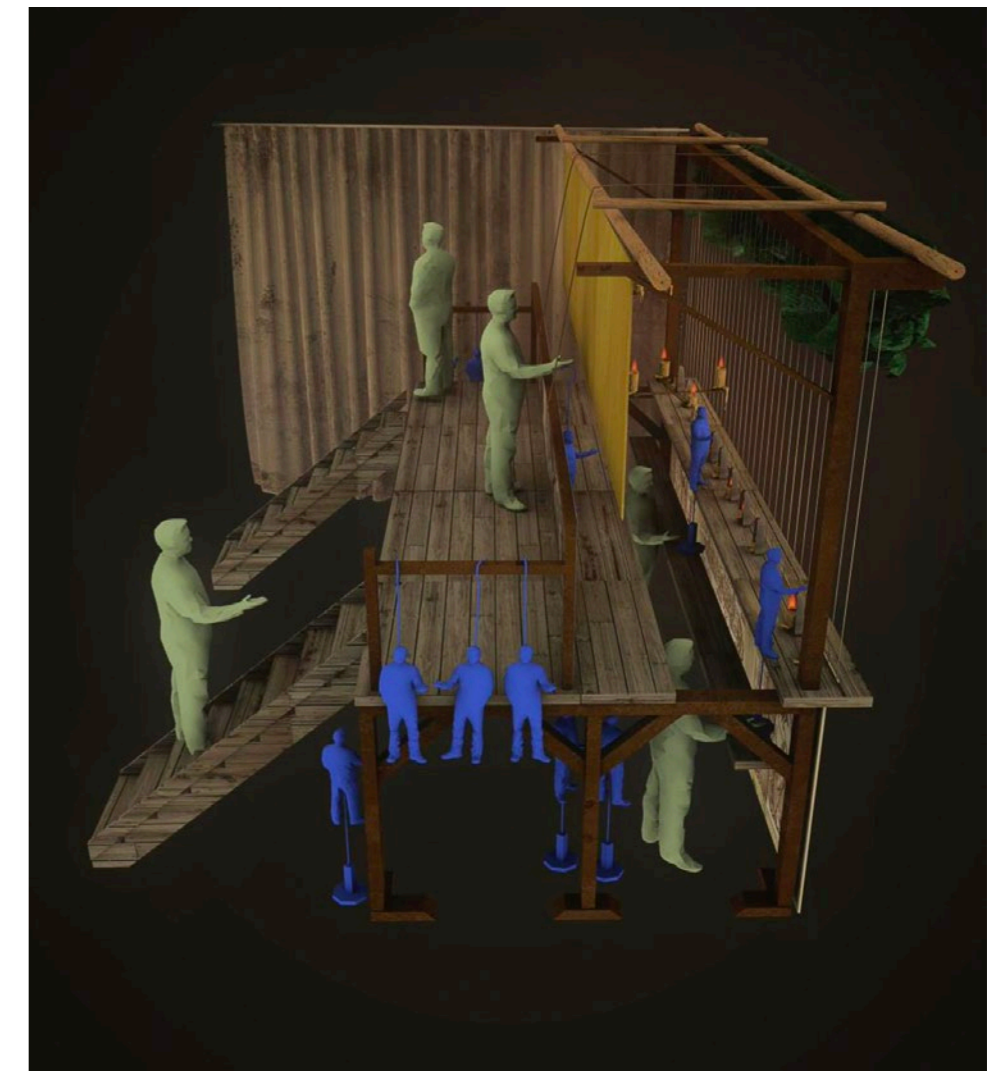
Под королевской машиной (театром кукол) в договоре подразумевались «все фигуры (т. е. куклы) и одежда, и аксессуары и другие вещи полностью представленные». Важно подчеркнуть, что в перечне проданного не было ничего, что относилось бы к элементам конструкции театра кукол.

Новый владелец Франко Лопес через неделю получил лицензию на представления в Севилье: «приобрел указанный театр кукол с сегодняшнего дня, коим подписано это прошение, и приобрел его навсегда, и буду давать представления с ним в этом городе и за его пределами».



Ил. 4

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену с установленным ретабло для представления театра кукол с верхнего яруса Корраля Монтерия. 2018



Ил. 5

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Расположение актеров на сцене во время кукольного представления. 2018

Заключение

Отношения между В. Коломером и Ф. Лопесом требуют отдельного исследования, так как Ф. Корнехо вполне допускает, что они были одними из самых известных кукольников того времени и после договора о продаже театра кукол продолжали давать спектакли в Севилье, Валенсии и по всей территории Испании [Cornejo, 2016, p. 23].

В свете того, что огромное количество документов было оцифровано в последние годы, испанский кукольный театр нуждается в новых исследованиях и отдельных монографиях. Благодаря системе севильских архивов ежедневно удается находить всё новые источники, во многом уточняющие и дополняющие ранее известные сведения. Постепенно, словно мозаика, складывается детальная картина, рассматривать которую можно как с точки зрения особенностей постановок кукольного театра, так и с точки зрения технологии изготовления королевской машины и самих кукол.

Безусловно, испанский театр кукол, изначально находившийся под влиянием французской и итальянской культуры, переживал трансформации, совершенствовался, влияя на оформление профессионального театра Испании. Но лишь когда он станет предметом пристальных исследований, включающих в себя обнаружение документальных первоисточников, а также уточнение терминологической базы, тогда его можно будет вписать в историю испанского театра.



Ил. 6
Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro.
Демонстрация двух видов управления куклами
низовыми и верховыми. 2018

Источники

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, P. N., Oficio I, 1634, leg. 483, ff. 646r-647v.

Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280, expediente № 30.

Библиография

Голдовский, Б. Г. (2004). *Куклы: Энциклопедия*. М.: Время.

Голдовский, Б. Г. (2017). *Театр кукол* // Old.bigenc.ru. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184961 (дата обращения: 01.01.2023).

Сервантес, М. (2004). *Дон Кихот Ламанчский*. Часть вторая. М.: Эксмо.

Agulló y Cobo, М. (2011). *Nuevos documentos para la historia del teatro español* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios almerienses. Pp. 11–76.

Cornejo, F. J. (2006). *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 0. Pp. 13–31.

Cornejo, F. J. (2015). *Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630–1750)* // Fantoche: arte de los títeres. № 9. Pp. 18–39.

Cornejo, F. J. (2018). *The Royal Machine of Puppets. Seville, 1631* // Die Verte Wand. Pp. 122–139.

Corriente, F. (2014). *Del ‘teatro de sombras’ islámico a los títeres, pasando por los ‘retablos de maravillas’* // Revista de Filología Española. XCIV. № 1. Pp. 39–56.

Cortés, N. A. (1923). *El teatro en Valladolid*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Donoso, P. D. (2011). *Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626–1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Pp. 291–370.

Guillén, D. G. (1979). *Chirino en El retablo de las maravillas* // Papeles de Son de Armadans. № 92. Pp. 3–27.

Magnin, Ch. (1862). *Histoire des marionnettes en Europe*. París: Michel Lévy Frères.

Mariana, J. (1971). *Del Rey y de la Institución Real (De Rege et regis institutione, 1599)*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Martínez, C. L. (1940). *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*. Sevilla: Imprenta provincial.

Picazo, A. C. (1950). *Para la historia de retablo* // Revista de filología española. № 34. Pp. 268–278.

Sentaurens, J. (1984). *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1971). *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1979). *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1982). *Representaciones palaciegas: 1603–1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1985). *Genealogía, orígenes y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.

Soler, B. (1911). *Extinción de los ermitaños de Montserrat* // Revista monserratina. № 7. Pp. 423–478.

Varey, J. (1957). *Historia de los títeres en España: Desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Revista de occidente.

Varey, J. (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758–1840: estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Vega, A. V. (1999). *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Список иллюстраций

Ил. 1. Г. Доре. Ретабло маэсе Педро. 1863. Источник изображения — URL: https://elpais.com/elpais/2015/06/23/album/1435084335_540821.html# (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 2. Ф. де Пойли. Ретабло маэсе Педро. 1724. Дом-музей Мануэля де Фальи. Гранада. Источник изображения — Официальный сайт Института Сервантеса. URL: https://blogs.cervantes.es/retablo-centenario/galeria/ (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 3. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 4. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену с установленным ретабло для представления театра кукол с верхнего яруса Корраля Монтерия. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 5. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Расположение актеров на сцене во время кукольного представления. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 6. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Демонстрация двух видов управления куклами низовыми и верховыми. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Sources

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, P. N., Oficio I, 1634, leg. 483, ff. 646r-647v.

Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280, expediente № 30.

References

Agulló y Cobo, Mercedes (2011). *Nuevos documentos para la historia del teatro español* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios almerienses. Pp. 11–76.

Cervantes, Miguel (2004). *Don Kihot Lamanchskij*. Chast vtoraya [Don Quixote of La Mancha. Part two]. Moscow: Eksmo. [In Russ.]

Cornejo, Francisco (2006). *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 0. Pp. 13–31.

Cornejo, Francisco (2015). *Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630–1750)* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 9. Pp. 18–39.

Cornejo, Francisco (2018). *The Royal Machine of Puppets. Seville, 1631* // Die Verte Wand. Pp. 122–139.

Corriente, Federico (2014). *Del ‘teatro de sombras’ islámico a los títeres, pasando por los ‘retablos de maravillas’* // Revista de Filología Española. XCIV. № 1. Pp. 39–56.

Cortés, Narciso (1923). *El teatro en Valladolid*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Donoso, Piedad (2011). *Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626–1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Pp. 291–370.

Goldovsky, Boris (2004). *Kukly: Enciklopediya* [Theater puppets: Encyclopedia]. Moscow: Vremya. [In Russ.]

Goldovsky, Boris (2017). *Teatr kukol* [Puppet Theatre]. In: Electronic archive of Great Russian Encyclopedia. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184961 (access date: 01.01.2023). [In Russ.]

Guillén, Diego (1979). *Chirino en El retablo de las maravillas* // Papeles de Son de Armadans. № 92. Pp. 3–27.

Magnin, Charles (1862). *Histoire des marionnettes en Europe*. París: Michel Lévy Frères.

Mariana, Juan (1971). *Del Rey y de la Institución Real (De Rege et regis institutione, 1599)*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Martínez, Celestino (1940). *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*. Sevilla: Imprenta provincial.

Picazo, Alfredo (1950). *Para la historia de retablo* // Revista de filología española. № 34. Pp. 268–278.

Sentaurens, Jean (1984). *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires.

Shergold, Norman & Varey, John (1971). *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Shergold, Norman & Varey, John (1979). *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Сцена из представления в театре кукол в Севилье, 1970-е годы

Shergold, Norman & Varey, John (1982). *Representaciones palaciegas: 1603–1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Shergold, Norman & Varey, John (1985). *Genealogía, orígenes y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.

Soler, Bonifacio (1911). *Extinción de los ermitaños de Montserrat* // Revista monserratina. № 7. Pp. 423–478.

Varey, John (1957). *Historia de los títeres en España: Desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Revista de occidente.

Varey, John (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758–1840: estudio y documentos*. London: Tamesis Books.

Vega, Anastasio (1999). *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.