

**Du texte à la carte : le monde de Lope de Vega.  
Analyse cartographique de la *Comedia Nueva*.**

**Résumé**

À la croisée de la philologie, de la géographie littéraire et des humanités numériques, ce travail présente un flux opérationnel (*workflow*) qui permet d'extraire les noms de lieux d'un ensemble de textes pour les visualiser dans des cartes dynamiques. Plus précisément, suivant les travaux de Simon Gabay et Giovanni Pietro Vitali à propos du théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle (Gabay et Vitali 2019), et de José Luis Losada Palenzuela autour du roman « byzantin » espagnol (Losada Palenzuela 2019), ce projet cherche à démontrer que, tout comme les topiques (Schöch 2017) et la fréquence des mots les plus utilisés (Schöch 2013), les toponymes mentionnés dans les pièces de théâtre de Lope de Vega (1562-1635) peuvent nous servir pour confirmer des hypothèses architextuelles (Genette 1982 ; pp. 8-11), *i.e.*, en ce qui concerne le genre et le sous-genre.

**1. Point de départ**

Félix Lope de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635) est sans aucun doute l'un des écrivains les plus importants du Siècle d'Or espagnol et l'un des plus prolifiques de la littérature universelle. Également connu sous le nom de Fénix de los ingenios (« Phénix des écrivains »), son premier biographe, Juan Pérez de Montalbán, affirmait qu'il était l'auteur de 1'800 comedias et plus de 400 autos sacramentales (Pérez de Montalbán, 1636). Dès nos jours, près de 350 comédies lui sont attribuées avec certitude, et l'on découvre encore des pièces issues de sa plume, en grande partie grâce à l'utilisation de l'intelligence artificielle appliquée à la stylométrie et combinée avec les méthodes de la philologie classique. C'est le cas de *Yo he hecho lo que he podido*, *Fortuna lo que ha querido*, publiée sous le nom de Miguel Bermúdez

(Madroñal, 2021), ou de *La francesa Laura*, conservée dans un manuscrit anonyme à la Biblioteca Nacional de España (Cuéllar et Vega, 2022).

Toutefois, Lope de Vega se distingue non seulement par son immense production dramatique, mais aussi pour avoir renouvelé le théâtre, au point d'en faire un véritable spectacle de masse. En effet, à la suite de quelques précurseurs plus modestes, le Phénix se vantait d'avoir consolidé une formule dramatique à grand succès qui mêle librement le tragique et le comique, se sert de plusieurs types de vers et ne tient pas forcément compte des règles des unités prônées par les théoriciens de la Renaissance italienne, reprenant la *Poétique* d'Aristote. Ainsi, les comédies de Lope peuvent se permettre de fusionner deux histoires (l'une principale et l'autre secondaire), se déroulent sur plusieurs jours ou sur plusieurs années (même s'il avoue préférer les périodes courtes) et, ce qui nous intéresse le plus, font voyager librement les personnages d'un pays à l'autre ou situent l'action dans des lieux différents et très éloignés les uns des autres. En fin de compte, d'après cet auteur, c'est le goût des spectateurs qui exige et détermine tous ces changements plus ou moins révolutionnaires. Les caractéristiques de cette nouvelle formule dramatique sont exposées dans un discours intitulé *Arte nuevo de hacer comedias*, publié en 1609, qui a finalement donné son nom à ce nouveau type de théâtre : la *Comedia nueva* (Vega, 2020).

Depuis déjà plusieurs décennies, la critique a tenté de classer l'énorme corpus des pièces dramatiques de Lope de Vega. Le livre de Sylvanus Griswold Morley et Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (New York 1940), a été fondamental pour classer chronologiquement ces œuvres d'après une analyse statistique très rigoureuse de la versification (Morley et Bruerton, 1968). Divers spécialistes comme Karl Vossler (1940), Joaquín de Entrambasguas (1946), Juan Manuel Rozas (1990) et Felipe B. Pedraza Jiménez (2009) ont consolidé la division de sa production littéraire en plusieurs « cycles », qui se correspondent avec les différentes étapes de la vie du « Fénix ». Or, dans le cadre de ce projet, c'est la problématique classification architextuelle (Genette, 1982 : 8-11), c'est-à-dire, en genres et sous-genres, qui nous intéresse.

En effet, dans l'Espagne du Siècle d'Or, le terme ambigu *comedia* pouvait désigner tantôt une pièce de théâtre en général, tantôt une pièce dont le but spécifique était de faire rire les spectateurs<sup>1</sup>. Ainsi, les comédies et les tragédies étaient réunies sous une même catégorie, considérée comme un miroir qui représentait la vie humaine dans ses divers aspects

---

<sup>1</sup> Il existe cependant des cas où l'auteur communiquait des informations architextuelles plus précises à propos d'une pièce. Par exemple, Lope de Vega nous précise dans sa dédicace au Duc de Sessa que *El castigo sin venganza* est une tragédie, et dans son avant dernier vers que *El caballero de Olmedo* est une « histoire tragique ».

(Wardropper, 1978 : 189-190). Dans ce sens, si l'on fait abstraction de l'*entremés* (pièce comique courte, jouée à l'origine pendant l'entracte d'une pièce plus longue), pour lequel il ne semble pas manifester une affection particulière, dans son *Arte nuevo* Lope de Vega n'établit pas une distinction tranchante ou précise entre les différents genres dramatiques. Pour cet auteur, dans une tragédie l'intrigue serait de l'ordre de l'histoire, tandis que dans une comédie elle serait un simulacre, un *fingimiento* (Vega, 2020 : 137). De même, lorsqu'il s'agit de définir ses propres pièces utilisant ces termes, les critères de Lope semblent être assez arbitraires, ou axés exclusivement sur le dénouement : triste pour les tragédies, avec la mort ou le châtiment des personnages principaux, heureux pour les comédies, avec une série de mariages qui résolvent les conflits de l'intrigue (Oleza et Antonucci, 2013).

Pour offrir plus de précision et de clarté à la classification des pièces de Lope de Vega, dès les années '80 Joan Oleza établit une première distinction entre deux « macro-genres » au sein de ce corpus dramatique : les *comedias* (« comédies »), auxquelles on confierait une mission essentiellement ludique, et les *dramas* (« drames »), avec une mission plutôt transcendante. La comédie serait donc plus proche du jeu et de la frivolité, se permettant une certaine ambiguïté morale, tandis que le drame chercherait à avoir un impact idéologique, mettant en scène des conflits exemplaires et des solutions doctrinaires (Oleza, 1981 et 1984). Dix ans après, ce même auteur renforça le choix du terme instrumental « drame » en signalant qu'il s'agissait d'une catégorie qui donnait la priorité à l'utile sur l'agréable, et qui pouvait donc contenir et la « tragédie » et la « tragicomédie » (Oleza, 1994).

La tragicomédie dite « à l'espagnole » est le grand apport de Lope de Vega au théâtre universel. À mi-chemin entre la comédie et la tragédie, il s'agit essentiellement d'un genre qui permet d'incorporer des personnages, des effets et des ressources propres du domaine du comique, comme le *gracioso* ou les *enredos*, dans une action de l'ordre du sérieux ou du transcendant<sup>2</sup>. C'est, en fin de compte, quelque chose de fluctuant, un genre expérimental et polémique que le baroque espagnol a utilisé comme un manifeste de l'anticlassicisme et de la Modernité (Rozas, 1990). Cependant, en raison de sa proximité avec la tragédie dans son but ou son objectif : morale et pas ludique, la tragicomédie pourrait être classée effectivement sous la macro-catégorie « drame ».

Quant aux sous-genres, le principe classificatoire adopté par la critique a été le degré de distance de l'intrigue par rapport à la vie quotidienne : « l'univers d'irréalité ou de

---

<sup>2</sup> « Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho » (vv. 174-180), affirmait le Phénix dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (Lope de Vega, 2020 ; 141).

vraisemblance » (Oleza et Antonucci, 2013). Ainsi, au sein de la « comédie », on pourrait distinguer plusieurs sous-genres : les comédies mythologiques et pastorales, les plus éloignées du réel, puisqu'elles sont situées dans des paradis artificiels et mettent en scène les problèmes d'amour d'un groupe de bergers idéalisés ; les comédies palatines, qui se déroulent dans un cadre courtois et romanesque non espagnol, avec des personnages principaux de haut rang ; les comédies urbaines, qui, dans la géographie spécifique d'une ville, généralement espagnole, élèvent la vie quotidienne des citoyens de la classe moyenne au niveau de l'aventure, donnant la priorité à un jeu dans lequel le conflit principal est toujours résolu : l'enredo amoureux ; et finalement les comédies picaresques, les plus proches de la réalité, puisqu'elles peignent les conflits des couches sociales les plus basses et marginales : le monde des arnaqueurs, des voleurs, des prostituées, des étudiants, etc. Pour les drames, ce même critère peut être appliqué, différenciant les drames historiques des imaginaires. Parmi les premiers, nous retrouvons les drames religieux et les drames profanes de faits célèbres ou de faits particuliers. Parmi les deuxièmes, les drames palatins, mythologiques et chevaleresques (Oleza et Antonucci, 2013).

Néanmoins, c'est important de préciser que les sous-genres ne sont pas définis en fonction des conditions qui déterminent les deux macro-genres antagoniques. Par exemple, dans le cas de la matière palatine, nous savons que les pièces qui l'exposent se déroulent dans un environnement forcément palatial, non espagnol et à une époque indéterminée, qu'elles sont basées non pas sur la vie quotidienne mais sur une fable, qu'elles réunissent des personnages de la royauté et de l'aristocratie avec d'autres d'origine plus humble, etc. (Oleza, 1997 et 2003). Cependant, elles peuvent être tantôt comiques et burlesques, tantôt doctrinaires et exemplaires. Finalement, parmi les micro-genres, pour donner seulement quelques exemples, nous pouvons signaler les drames de l'honneur du fermier, de l'abus du pouvoir du gouvernant ou du tyrannicide, et les comédies généalogiques ou de bandits. Il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, d'un ensemble de pièces qui explorent le même conflit central, dans un même niveau social. Tout comme dans le cas du sous-genre, leur classification interne peut être indépendante des principes qui distinguent les deux macro-genres : la finalité morale ou ludique ; ainsi, nous pourrions retrouver le problème de l'honneur du fermier dans des pièces tragiques (Peribáñez, Fuenteovejuna, etc.), mais aussi dans des pièces comiques (*El cuerdo en su casa*) (Oleza et Antonucci, 2013).

D'autre part, nous savons également depuis quelque temps que l'espace dans lequel se déroule une pièce de Lope de Vega peut servir à nous orienter au sein de ces divisions génériques et sous-génériques. Par exemple, comme nous l'avons vu, la matière palatine (indifféremment du genre adopté) est généralement située dans un milieu non espagnol, soit en

Italie (*El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*, etc.)<sup>3</sup>, soit dans des contrées plus lointaines et exotiques pour l'imaginaire de l'époque, comme la Hongrie ou la Dalmatie (*El príncipe melancólico*, *La sortija del olvido*, *Laura perseguida*, etc.)<sup>4</sup>. De même, les comédies urbaines ont tendance à se dérouler dans des villes péninsulaires (*La dama boba*, *Amantes sin amor*, etc.), puisque l'Espagne semble être, aux yeux de Lope, le lieu le plus approprié pour ces pièces où les enredos amoureux, les tromperies et les pièges imposent son « hégémonie totale » (Oleza, 2003 : 606). Finalement, les drames liés à l'Antiquité et influencés par la matière gréco-latine se situent nécessairement dans des régions telles que la Grèce antique (*El laberinto de Creta*), Rome (*Lo fingido verdadero*, *El esclavo de Roma*, etc.) ou en Asie Mineure (*Las grandezas de Alejandro*, *San Segundo*, etc.). Ainsi, dans le théâtre du Siècle d'Or espagnol, et c'est souvent le cas chez Lope de Vega, le choix du lieu semble être déterminé, ou du moins conditionné, par l'intrigue, et en ce sens également par le genre ou le sous-genre de la pièce.

Cependant, le but de ce projet est d'étendre cette analyse de la géographie littéraire, c'est-à-dire, l'étude des faits littéraires dans l'espace (Moretti, 1998), à tous les noms de lieux présentés dans les *comedias* de Lope, et non seulement au lieu où elles se déroulent. Le cas de cet auteur est d'ailleurs très riche en ce qui concerne les toponymes, car, dans son théâtre, il s'oppose à l'utilisation de scénographies élaborées ou de machineries complexes, et donne la priorité au texte (Vossler, 1940 : 223). Dans les mots de Martinenche : « [En Espagne], pour passer d'une maison en une forêt, il ne fallait pas de pénible changement de scène. Il suffisait de découvrir une toile et de montrer un arbre en carton. Ensuite, nous écouterions. Et dans les paroles des personnages bruissaient les ruisseaux et murmuraient les chênes ; la forêt chantait dans les vers du poète. Une telle mise en scène n'allait pas sans inconvénient. Elle favorisait les plus folles invraisemblances de l'action et le plus étrange romanesque. Mais elle permettait en revanche la plus poétique des libertés » (Martinenche, 1970 : 62-63).

Bien que dès le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle la critique se soit consacrée à classifier l'énorme corpus dramatique de Lope en genres, sous-genres et micro-genres, tous ces travaux fondamentaux pour notre projet, en tant que point de départ, ignorent l'impact et la transcendance des toponymes dans une analyse de type architextuelle. Une étude détaillée de ce genre, appuyée sur les outils des humanités numériques, s'avère donc nécessaire pour mieux comprendre le rôle des noms de lieux dans la production du plus grand dramaturge en langue

---

<sup>3</sup> La base de données *Artelope* présente 68 comédies se déroulant entièrement ou partiellement en Italie, dont 54 ont pour lieu principal une des villes italiennes, notamment Naples et Rome (Piqueras Flores, 2020 : 478-479).

<sup>4</sup> Il s'agit des « comédies hongroises » de Lope de Vega, dont une vingtaine se sont conservées jusqu'à nos jours.

espagnole. Notre objectif final est de déterminer à quel point les toponymes peuvent être utiles pour confirmer des hypothèses philologiques déjà établies ou en proposer des nouvelles.

## 2. Corpus

Le corpus adopté dans cette étude de cas est composé de dix pièces de Lope de Vega (sur un total approximatif de 400 œuvres conservées), qui donnent une image assez représentative du genre (comédie et drame) et du sous-genre (palatin, urbain, historique, religieux, etc.) de l'ensemble de son œuvre dramatique. Dans le futur, l'objectif de ce projet est d'étendre cette analyse à toutes les *comedias* de Lope de Vega, pour extraire des conclusions plus exhaustives.

Titre	Genre	Sous-genre
<i>El perro del hortelano</i>	Comédie	Palatine
<i>La sortija del olvido</i>	Comédie	Palatine
<i>La dama boba</i>	Comédie	Urbaine
<i>Amantes sin amor</i>	Comédie	Urbaine
<i>El caballero de Illescas</i>	Comédie	Picaresque
<i>Laura perseguida</i>	Drame	Palatin
<i>La hermosa Alfrede</i>	Drame	Palatin
<i>Fuente Ovejuna</i>	Drame	Historique
<i>Mudanzas de fortuna</i>	Drame	Historique
<i>Lo fingido verdadero</i>	Drame	Religieux

## 3. Workflow

### 3.1. Extraction des noms de lieux

Pour extraire le plus grand nombre possible de noms de lieux des textes du corpus, nous avons annoté et classifié « manuellement » des toponymes de la moitié du corpus. Toutefois, pour pouvoir élargir cette étude à des corpus plus vastes (par exemple, toute l'œuvre dramatique de Lope de Vega), nous avons développé une méthode de *machine learning* pour extraire ces mêmes références avec un NER (*Name Entities Recognizer*), qui présélectionne automatique et itérativement les noms de lieux (cf. Image 1). Nous travaillons avec *spaCy*, une bibliothèque open-source pour le traitement du langage naturel en *Python*. C'est important de

préciser que, pour éviter des problèmes liés aux variantes textuelles, nous avons travaillé avec des transcriptions modernisées et nous avons rectifié l’orthographe des toponymes. Nous avons pris également le choix de nettoyer toutes les didascalies (même celles qui contiennent des noms de lieux), car nous donnons la priorité au théâtre en tant qu’expérience performative (Gabay et Vitali 2019).

### 3.2. Géo-références

Pour attribuer des coordonnées à la liste des toponymes, il est possible d’utiliser *Georeference*, un paquet *R* développé par J. L. Losada qui récupère automatiquement la latitude et la longitude de différents catalogues numériques des toponymes (Losada Palenzuela, 2019). Cependant, sachant que nous pouvons faire face à des cas complexes et ambigus (superposition chronologique d’un mot pour une ville ancienne et moderne, comme Rome, lieux imaginaires comme le comté de Belflor, différentes variables orthographiques, etc.), nous avons décidé d’annoter manuellement les textes avec l’aide des bases de données disponibles sur le web, comme *GeoNames* pour les villes modernes, et *Pléiades* pour les villes anciennes. Grâce à ces informations, une base de données a été créée (cf. Image 2), dans laquelle sont indiquées toutes les métadonnées importantes pour la localisation des toponymes dans une œuvre et pour leur classification, ainsi que leurs coordonnées et le nombre de fois qu’ils ont été mentionnés.

### 3.3. Cartographier le théâtre

Pour la cartographie, nous avons utilisé le programme *R studio* et une série de paquets *R* déjà préparés à cet effet (principalement *leaflet map*, une bibliothèque *JavaScript* pour la création de cartes interactives). Il s’agit essentiellement de charger les informations que nous avons collectées, puis de trier les références géographiques récupérées selon les critères que nous jugerons pertinents : dans ce cas, le genre et le sous-genre, etc. Ce n’est pas le seul système qui nous permet de créer ce genre de cartes, mais il est assez intuitif une fois que l’on a appris le langage *R*. Il permet également de gérer toutes les données dans le même environnement et d’exporter facilement les cartes dans différents formats.

Ce qui est intéressant avec ces cartes dynamiques, c’est qu’elles nous permettent de visualiser les noms des lieux de chacune des pièces individuellement, de les comparer les unes avec les autres, voire de visualiser les toponymes en fonction du genre et du sous-genre.

## 4. Conclusions préliminaires

De ces visualisations cartographiques, nous pouvons extraire plusieurs informations intéressantes.

### 4.1. Étude des genres et sous-genres

Le principal objectif de cette étude de cas était d'évaluer la classification des pièces de Lope de Vega en genre et sous-genre, initialement élaborée par Jean Oleza (1981, 1984, 1994) et développée ultérieurement par les membres du projet *Artelope*, à la lumière de la visualisation cartographique de tous les toponymes cités dans un corpus représentatif de son œuvre dramatique (et au-delà du lieu où se déroulent les pièces).

Ainsi, dans notre carte (*cf.* Image 3), nous pouvons observer que, d'un côté, en ce qui concerne le problème du genre, les comédies se réfèrent principalement à des villes de la Péninsule Ibérique ou de l'Italie espagnole, apparemment plus propices, aux yeux de Lope, aux enredos, à la frivolité et aux moqueries. De l'autre côté, en ce qui concerne les drames (*cf.* Image 4), ils font principalement référence à des contrées exotiques, lointaines, ou liées à l'Antiquité (en imitation de la tragédie classique), même s'ils peuvent logiquement se référer à d'autres villes plus proches de l'auteur lorsqu'il s'agit de drames historiques, qui exigent une localisation précise (le royaume d'Aragon pour *Mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, le royaume de Castille pour *Fuenteovejuna*).

La taille des cercles nous montre quels sont les toponymes les plus présents dans chaque texte, mais il est intéressant de signaler que Lope garde une très grande liberté dans sa géographie littéraire et utilise souvent des toponymes anciens dans des textes comiques, ou fait régulièrement référence à l'Espagne moderne dans des textes dramatiques (*cf.* Image 5). Ceci marque une différence avec le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle, en ce qui concerne la comédie, située plutôt à l'ouest du bassin Méditerranéen, et la tragédie, située plutôt à l'est (Gabay et Vitali 2019), mais sert à démontrer également que l'auteur espagnol est le véritable fondateur de la tragi-comédie (malgré quelques précurseurs en Espagne), qui lui permet de fusionner, entre autres procédés littéraires, la géographie traditionnelle des deux genres dramatiques classiques.

Quant au sous-genre, nous pouvons observer que les pièces « palatines », indifféremment de leur genre (comédie ou drame), confirment la règle susmentionnée,



puisqu'elles présentent soit une majorité de noms de villes italiennes, soit des lieux lointains et exotiques pour un Espagnol du Siècle d'Or (le Danemark, la Transylvanie, la Hongrie, l'Écosse, etc.). Pour les pièces de sous-genre urbain, malgré quelques toponymes étrangers isolés, elles font surtout référence à des villes et des régions péninsulaires (ou sous le pouvoir de la Monarchie hispanique). Ainsi, l'Espagne semble être le lieu le plus approprié pour ce type de comédies où le enredo (avec ses tromperies, ses jeux et ses pièges) impose son hégémonie totale (Oleza 2003 ; p. 606). Finalement, parmi les drames historiques ou religieux, *Lo fingido verdadero*, dans lequel Lope présente la conversion miraculeuse de l'acteur et martyr romain Saint Genet, ne se réfère qu'à des lieux de l'Antiquité (Rome principalement, mais aussi la Grèce, la Perse, la Syrie, etc.), tandis que *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* et *Fuenteovejuna*, drames historiques proprement espagnols, ont une majorité de toponymes, en raison de leur sujet, logiquement hispaniques.

Pour conclure, j'observe que la cartographie numérique peut être un outil qui, toujours en appuie de la philologie, s'avère très utile pour confirmer des hypothèses à propos du genre des pièces dramatiques de Lope de Vega, partant de la taxonomie la plus utilisée par les critiques. Dans le futur, avec un corpus élargi, nous aimerions étudier d'autres aspects qui nous interpellent, comme la présence de l'Amérique dans son œuvre, qui semble montrer une logique prédominance des toponymes du bassin Méditerranéen<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Bien que nous reconnaissons que peu de comédies de cet auteur se déroulent sur ce continent (*El Arauco domado*, *El Brasil restituido*, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* et *La octava maravilla*), en ne prenant qu'une dizaine de comédies qui n'ont en principe rien à voir avec le monde américain, nous constatons à partir de la cartographie numérique que la Méditerranée reste logiquement l'espace géographique prédominant dans son œuvre, mais que le « Nouveau monde » apparaît régulièrement dans sa géographie imaginaire, remplaçant peut-être l'Afrique et l'Asie comme nouvelle terre d'exotisme, de danger et de richesses, d'où les « indianos » reviennent souvent avec une grande fortune.

## Annexes

### Image 1 : NER

le cuadre “Que viene a ver si a su padre le corta el Rey la cabeza” Aquí se escuchan sus quejas Oír lo que dice quiero “Suspiros da el caballero los ojos pone en las rejas” Por qué no pide licencia para hablar por otros modos “Mucho pesar muestra a todos que esté cercada **Valencia LOC**” Pero si es Cardona muera Tírenle cuantos le miren “El Rey mandó que le tiren y él habló de esta manera” Caballeros del real yo soy aquel que destierra la envidia porque en la patria no hay hombre de bien sin ella Lo que he medrado en los años que serví al Rey en la guerra bien lo dicen mis desdichas pues vengo a tanta baja Arrojado de la mar por una cruel tormenta saqué mi esposa en los brazos a la piadosa ribera Prendiome el Rey de **Sicilia LOC** que andaba a caza por ella juró de matar mi esposa si no tomaba por fuerza el bastón de general y daba a **España LOC** la vuelta con cien naves de su armada para cercar a **Valencia LOC** Vine por no ver morir del alma la mejor prenda lloré en mirando mi patria algunas lágrimas tiernas Luego supe que quería cortar el Rey la cabeza a don Bernardo mi padre que tiene preso en cadena Dejé mi esposa en las manos del Rey que la tiene presa y por librar a mi padre llevo donde el Rey me vea Decid al Rey de **Aragón LOC** caballeros de **Valencia LOC** que don Lope de Cardona el desdichado en su tierra dice que por excusar grandes batallas sangrientas asaltos muertes y robos tomó de su Rey licencia para que entre dos personas que en la campaña se vean cuerpo a cuerpo aquesta tarde se acabe aquesta contienda Si venciere el caballero que de vuestra parte venga jura volverse a **Sicilia LOC** y descercar a **Valencia LOC** si venciere el que él nombrare con que le deis se contenta solo al viejo padre mío Porque viviendo en sus tierras él y yo de haber perdido a su hijo se consuela que no quiere más venganza de que el Rey a los dos pierda A esto vengo caballeros Salid que don Lope espera de sol a sol en el campo donde los Reyes nos vean Váyase don Lope Soberbia notable Extraña No ha de quedar sin castigo Sin castigo Yo me obligo salir con él en campaña Tú no porque no es razón pero ven que yo sé quién sabrá castigarle bien Mal sabes mi condición y es poner en contingencia nuestra victoria Eso no Hombre eres Pedro mas yo sé que hay muchos en **Valencia LOC** Váyanse del muro y salga con su cadena don Bernardo Esto faltaba a mis desdichas

### Image 2 : Métadonnées – Géoréférences

	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	obra	cant.	lugar	tipo	región	zona	continente	lat	lng	autor	composición	publicación	Libro
2	Lo fingido verdadero	1	Mesopotamia	región			Asia	33.34058	44.40088	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
3	Lo fingido verdadero	1	Damasco	ciudad		Siria	Asia	33.511612	36.309102	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
4	Lo fingido verdadero	3	Persia	región		Imperio persa	Asia	29.9353403333	52.889437	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
5	Lo fingido verdadero	1	Marsella	ciudad		Francia	Europa	43.29695	5.38107	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
6	Lo fingido verdadero	70	Roma	ciudad		Imperio romano	Europa	41.8925745251	12.4847567763	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
7	Lo fingido verdadero	2	Troya	ciudad		Anatolia	Asia	39.954496182	26.23666572	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
8	Lo fingido verdadero	1	Egipto	región		Antigua Grecia	Europa	39.5464840166	20.7877021411	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
9	Lo fingido verdadero	1	Lacedemonia	región		Antigua Grecia	Europa	37.075742175	22.4601869	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
10	Lo fingido verdadero	3	Asia	continente				29.94064	89.29688	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
11	Lo fingido verdadero	2	España	país			Europa	40.463667	-3.74922	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
12	Lo fingido verdadero	1	Grecia	región		Antigua Grecia	Europa	39.074208	21.824312	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
13	Lo fingido verdadero	1	Indias	región			América	23.634501	-102.552784	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
14	Lo fingido verdadero	2	Libia	región			África	26.3351	17.228331	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
15	Lo fingido verdadero	2	Atenas	ciudad		Antigua Grecia	Europa	37.9727951076	23.726587521	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
16	Lo fingido verdadero	1	Siria	país			Asia	34.802075	38.996815	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
17	Lo fingido verdadero	2	Italia	país			Europa	42.83333	12.83333	Lope de Vega	c. 1608	1620	Parte XVI de las comedias de Lope de Vega
18	Don Lope de Cardona	28	Sicilia	región		Italia	Europa	37.75	14.25	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
19	Don Lope de Cardona	27	Valencia	ciudad		Aragón	España	39.46975	-0.37739	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
20	Don Lope de Cardona	42	Aragón	región			España	41.5	-0.66667	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
21	Don Lope de Cardona	4	Zaragoza	ciudad		Aragón	España	41.65606	-0.87734	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
22	Don Lope de Cardona	3	Segorbe	ciudad		Aragón	España	39.85	-0.48333	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
23	Don Lope de Cardona	1	Valencia	ciudad		Aragón	España	39.46975	-0.37739	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
24	Don Lope de Cardona	4	Roma	ciudad			Italia	41.8925745251	12.4847567763	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
25	Don Lope de Cardona	4	Italia	país			Europa	42.83333	12.83333	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
26	Don Lope de Cardona	1	Francia	país			Europa	46	2	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
27	Don Lope de Cardona	1	Argel	ciudad		Argelia	África	36.73225	3.08746	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
28	Don Lope de Cardona	1	Nápoles	ciudad		Aragón	Italia	40.8563100	14.2464100	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
29	Don Lope de Cardona	1	Grecia	país			Europa	39.074208	21.824312	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
30	Don Lope de Cardona	19	España	país			Europa	40.463667	-3.74922	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
31	Don Lope de Cardona	2	Barcelona	ciudad		Cataluña	España	41.38879	2.15899	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
32	Don Lope de Cardona	6	Castilla	región			Europa	41.66667	-4.25	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
33	Don Lope de Cardona	6	Portugal	país			Europa	39.6945	-8.13057	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
34	Don Lope de Cardona	1	Sevilla	ciudad		Andalucía	España	37.38283	-5.97317	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega
35	Don Lope de Cardona	1	Aveiro	ciudad		Portugal	Europa	40.64427	-8.64554	Lope de Vega	c. 1608-1609	1618	Parte X de las comedias de Lope de Vega

Image 3 : Comédies



Image 4 : Drame





Image 5 : Comédies et drames



## Bibliographie

Data : <https://github.com/MiguelBetti/Cartographie/tree/main/LOPE>

Éditions numériques des œuvres de Lope de Vega :

*ARTELOPE*, Juan Oleza (Dir.), Universitat de València [<http://artelope.uv.es/>]

*PROLOPE*, Ramón Valdéz Gázquez (Dir.), Universitat Autònoma de Barcelona [<http://prolope.uab.cat>]

Bibliographie critique :

ARELLANO, Ignacio y MATA, Carlos, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homolegens, 2011.

CARREÑO, Antonio, *Que en tantos cuerpos vive repetido* (Las voces líricas de Lope de Vega), Madrid, Cátedra, 2020.

CUÉLLAR, Álvaro et VEGA, Germán (éds.), *La francesa Laura*, Madrid, Gredos, 2022.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, III, Madrid, Arbor, 1946.

GABAY, Simon et VITALI, Giovanni Pietro, « Mapping 17th c. French Theatre », in *Proceedings of the 13th Workshop on Geographic Information Retrieval (GIR'19), 28th-29th November 2019, Lyon, New York, ACM, 2019* [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02388411/document>].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

LOSADA PALENZUELA, José Luis, « Mapeado digital de lugares en la novela bizantina española », in RODRÍGUEZ-ORTEGA Nuria (Dir.), *Humanidades digitales: sociedades, políticas, saberes II*, « Artnodes », 23, 72-78, UOC, 2019.

MADROÑAL, Abraham, *El renacer del Fénix. Yo he hecho lo que he podido, fortuna lo que ha querido, una comedia desconocida de Lope de Vega*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2021.

MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Genève, Slatkine, 1970 [1900].

MORETTI, Franco, *Atlas of the European novel, 1800-1900*. London-New York, Verso, 1998.

MORLEY, Sylvanus Griswold et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Joan, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega », dans *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2, 1981, p. 153-223, développé dans *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 253-344.

OLEZA, Joan, « Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias », dans ARELLANO Ayuso, Ignacio et GARCÍA RUIZ, Victor (éds.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.

OLEZA, Joan, « La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte », *Edad de Oro*, 16, 1997, 235-251.

OLEZA, Joan, « El Lope de los últimos años y la materia palatina », dans *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 603-620.

OLEZA, Joan y ANTONUCCI, Fausta, « La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones », *RILCE: Revista de filología hispánica*, 29, 3, 2013, pp. 689-741.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, pasiones, obra y fortuna del « Monstruo de la naturaleza »*, Madrid, Edaf, 2009.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama posthuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.

PIQUERAS FLORES, Manuel, « Las comedias de ambientación italiana de Lope de Vega: Artelope como punto de partida », in *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, 2020, p. 470-499.

ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

SCHÖCH, Christof, « Fine-tuning Our Stylometric Tools: Investigating Authorship and Genre in French Classical Theater », In *Digital Humanities Conference*, Lincoln, UNL, 2013 [<http://dh2013.unl.edu/abstracts/ab-270.html>].

SCHÖCH, Christof, « Topic Modeling Genre: An Exploration of French Classical and Enlightenment Drama », in *Digital Humanities Quarterly*, 11, 2, 2017, §1-53 [<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000291/000291.html>].

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, édition de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2020.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940.

WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», dans OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.