ANOMALÍAS SORPRENDENTES Y ALUSIONES HISTÓRICAS EN UNA COMEDIA POCO CONOCIDA DE VÉLEZ DE GUEVARA

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO
California State Polytechnic University, Pomona

Desde 1658 no se conoce edición alguna de *A lo que obliga el ser rey* hasta la de Manson y Peale que está por salir.[1] Constituye lógicamente uno de los textos dramáticos de Vélez menos conocidos y, quizá por eso mismo, tanto más sorprendente resulta su ruptura con patrones teatrales archiconocidos. Los textos de un número reducido de dramaturgos, releídos a través de décadas, establecen parámetros de expectativas que se dislocan al ponerse mayor atención a otros "olvidados" y al sistema sociopolítico en que se producen. Anómala, *A lo que obliga el ser rey* es, pues, una de esas comedias que extiende los horizontes de nuestra comprensión de lo que pudo haber sido el teatro clásico español en las primeras décadas del siglo XVII.

Desconcertante a primera vista, encaja con plena coherencia en la trayectoria cortesana de Vélez en los años 20 ante el creciente poder (y concomitante censura pública) del privado del joven Felipe IV y el arriesgado procurar de mecenas que esa transición política significa para Vélez.[2] La comedia se monta, según Villamil, en 1628.[3] Sin embargo, los documentos recopilados por Shergold y Varey[4] no ofrecen ninguna noticia de su

[1] *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores, Décima parte*, Madrid, 1658; William R. Manson y C. George Peale (eds.), *Luis Vélez de Guevara-Teatro completo*, vol. I, *Comedias de Privanza*, próxima publicación en la Serie Ibérica de teatro hispánico de los siglos XVI y XVII de Peter Lang.

[2] Gareth A. Davies, "Luis Vélez de Guevara and Court Life", *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara* (ed. C. George Peale). Purdue University Monographs 10, J. Benjamins, Amsterdam, 1983, pp. 22-25.

[3] F. E. Spencer y Rudolph Schevill, *"A lo que obliga el ser rey", The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara, Their Plots, Sources, and Bibliography*. University of California Press, Berkeley, 1937, p. 6; Hugo A. Rennert, "Notes on the Chronology of the Spanish Drama". *Modern Language Review*, 2 (1906-1907), p. 332.

[4] J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España. III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*. Tamesis, London, 1971, pp. I y III.

representación que, debido al tema y sus postulados políticos, tendría que haber sido particular. El lapso de treinta años entre su supuesto primer montaje y su primera edición suscita explicaciones sobre su recepción, coherentes también con la posición precaria del emisor y su posible intencionalidad ante el ansiado mecenas que el público en general detesta.

Es evidente que la comedia no se considera lo suficiente popular para impedir, con la imprenta, su continuada mutilación en manos de autores de compañías. En efecto, no se habrá montado más que *in confidenza* festiva ante el conde-duque, sus familiares y partidarios —entre los cuales posiblemente se hubiera incluido a Felipe IV pero no en su capacidad oficial de rey—, pues la alabanza de su privado se proyecta fuertemente a expensas de la figura de la reina y un infante. De ahí quizá la falta de documentos sobre su representación. La impresión de la comedia en 1658 habrá pretendido ya entonces rescatar del olvido un texto de ocasión cuando las circunstancias y los personajes cortesanos palpablemente aludidos parecerían remotos en el recuerdo. Hoy día la lectura de *A lo que obliga el ser rey* exige un esfuerzo de contrarrestar su largamente interrumpida recepción para lograr ubicarla con algún sentido en el *corpus* de Vélez de Guevara.

De los pocos estudios sobre esta comedia (o que la tocan al tratar el teatro de Vélez en general), por lo menos tres destacan el conflicto de honor. Sin embargo, Peale como editor general de las obras completas de Vélez, acertadamente cataloga *A lo que obliga el ser rey* entre las de privanza. Whitby afirma que "la obra parece tanto una comedia de privanza como una especie de drama de honor".[5] Para Tyler, el interés principal de esta comedia de Vélez es el motivo de la falsa acusación de la mujer, que lógicamente repercute en la honra de los varones a su alrededor. Como drama de honor, sin embargo, *A lo que obliga el ser rey* impresiona como anomalía. Tyler mismo asegura no saber de ninguna otra comedia donde el que levanta falso testimonio se vea obligado a retractarse en público. Tyler considera que quizá el ser Alfonso el Sabio el rey de la comedia justifique un castigo tan novedoso para el ofensor —aunque el monarca no se muestre tan sabio inicialmente.[6]

De cualquier manera, *A lo que obliga el ser rey* sorprende con esa retracción forzada de la expectativa que suscita el código dramático del honor. La sorpresiva resolución del caso de la honra de una manera antidramática,

[5] William M. Whitby, "Luis Vélez y 'la verdad desnuda': *A lo que obliga el ser rey*", A. M. Gordon, E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977)*. AIH, Toronto, 1980, p. 792.

[6] R. W. Tyler, "False Accusations of Women in Luis Vélez de Guevara's Comedias". *Crítica Hispánica*, 6, 1 (1984), p. 78.

responsabilizando a un personaje que apenas se menciona y se ve en la escena y que casi no se escucha —por lo tanto un repentino chivo expiatorio—, nulifica el código que fundamenta la acción conflictiva. Al deshacer la base del desarrollo dramático en torno a la honra, el desenlace desconcierta e impele hacia otra lectura satisfactoria.

Es evidente que Vélez juega con el código dramático sin pretender mofarse del todo de sus receptores. De hecho hay un rey histórico (joven y recién coronado, pero "sabio") y, además, reina e infante, un conde, otros nobles y bodas iniciales. Tales elementos dramáticos no generan un texto teatral cómico. Al desplomarse el código dramático del honor en el desenlace, le resta al espectador el drama de privanza y el porqué de un código que se descarta al final.

Gareth Davies ha ubicado *A lo que obliga el ser rey* dentro de una evaluación general de Vélez como poeta en torno a la corte, el monarca y su valido, aspirando a su apoyo a la vez que destaca sus falsedades:

> Las obras de Vélez, aparte de sus valores estéticos, pueden verse como una expresión de la vida cortesana. En este sentido manifiestan una visión doble: una representa con bastantes detalles la vida cotidiana de la corte, sus costumbres, obligaciones, diversiones, y preocupaciones; la otra representa ideales y valores de la corte, apoya sus metas dinásticas y políticas, sirviendo dualmente de intérprete adulador así como de crítico mordaz.[7]

La problemática de la honra y su solución incomprensible están en *A lo que obliga el ser rey* inextricablemente relacionadas a intrigas de la corte en torno a la privanza y "los conflictos que caracterizan la vida palaciega".[8]

El contratexto del gracioso que Davies observa en varios dramas de Vélez (pp. 25-26) apunta en éste a una dimensión palaciega verídica. Por Abril se sabe que el "galán" don Jimén ha venido a la corte de pretendiente (v. 25) y que padece necesidades económicas, tal como Vélez en búsqueda de nuevo mecenas. Cuando el galán Jimén se refiere a la belleza de Hipólita como sol, Abril rebate la idealización del amor cortés con una retahíla de ejemplos que, en la lucha feroz por la supervivencia cortesana, ocurren bajo el sol cotidiano y, si se interrumpen por la noche, "el sol levanta en las Indias otra tanta polvareda" (vv. 177-200). Tal comentario señala las presiones socioeconómicas de la corte a la vez que apunta a la ficción histórica de la Edad Media de Alfonso X. Pero el carácter convencional de la ironía humorística del gracioso

[7] *Op. cit.*, p. 26 [traducción mía del inglés].
[8] Whitby, *op. cit.*, p. 792.

no basta para cumplir con exigencias extratextuales.

La única explicación coherente para un drama de la honra que se desmorona al final, se halla al reflexionar que el código de honor no es más que un instrumento de comprobada eficacia para adelantar motivos relacionados a la experiencia comunitaria del público, a saber, el agobio martirizante de la hipocresía social. En el caso de *A lo que obliga el ser rey*, el código de honor genera tan eficazmente un conflicto en torno a la privanza que, para reducir la fuerza de las alusiones históricas de éste, el dramaturgo contradice la expectativa de sus receptores sobre el honor y enfatiza que se trata simplemente de buen teatro. Las referencias al artificio teatral se dan de manera convencional en boca de ambos, el gracioso (vv. 1437-1439, 2469-2471) y su amo (vv. 1245-1248). Y al final, el dramaturgo se puede jactar por medio del gracioso de haber logrado una comedia novedosa "sin muerte ni casamiento" (v. 2801). El propósito de originalidad creativa es, pues, patente.

Como el título indica, el conflicto dramático enfoca la obligación del rey. El gracioso Abril será el primer personaje por medio de quien Vélez empieza a glosar el título del drama. Después de que su amo defiende al rey contra embozados, Abril le señala: "¿Obligar a un rey con esta / ocasión no ha sido dicha?" (vv. 288-289). Por otro lado, aun antes de que el rey proclame a Jimén valido, el gracioso es el primero en anunciar el nuevo puesto de su amo (vv. 841-843, 951-954) en quien se va a centrar el código dramático de la honra que al final se deshace por orden del rey. Según Tyler, "el ser rey" parece obligar a romper códigos y expectativas en defensa de un valido fiel y del todo dedicado a los asuntos de estado.[9]

Por estas razones, se puede entonces concluir que Vélez escribe la comedia para una representación particular, pero exclusivamente para el conde-duque y sus partidarios, quizá también para el joven Felipe IV en juerga cortesana. Sólo en tan limitado contexto de espectadores tiene sentido la recepción de *A lo que obliga el ser rey* con su apelación al monarca a que intervenga en defensa de su valido, en contra del infante y de la reina. Esta cuestión de tan delicada política haría del todo inaceptable en montaje palaciego oficial (aunque particular), o en los corrales, la repentina tergiversación del incremento dramático y la ruptura del código de honor con un personaje inventado al final a quien el rey condena a publicar su mentira en carteles.

Sorpresivamente, un desconocido don Vela resulta el culpable de levantar falso testimonio contra el rey y doña Hipólita, hija del supuesto ayo de Alfonso X (don Nuño de Lara), y mujer del joven privado don Jimén de Vargas. Por el

[9] Tyler, *op. cit.*, p. 78.

nombre —como Bela IV de Hungría, hermano de la reina Violante de Aragón y tío de la esposa de Alfonso X—[10] se podría pensar que este cortesano malicioso forma parte del séquito aragonés que acompaña a la reina a Castilla. Así se criticaría la política de ese reino contra la que el homólogo extratextual de don Jimén avanza en Castilla alrededor de 1626.

Ese personaje inventado al final podría también apuntar al mismo dramaturgo ya que "Vela" se asocia con Guevara en época de Alfonso VIII por "el conde don Vela Ladrón, señor de la casa de Gueuara" cuyo padre sería el don Nuño Ladrón, tío del protagonista en *El Conde don Pero Vélez*.[11] De referirse don Vela al mismo dramaturgo, se explicaría la responsabilidad y la mudez de don Vela que no toma la palabra hasta el final y, según las acotaciones, casi no aparece en la escena. La edición de 1658 ni lo incluye en la lista de "Personas que hablan en ella". Tampoco figura en la del Ms3.[12] En el Ms1, su presencia en la escena se indica solamente al principio y al final del tercer acto, en la acotación MM, donde es muda, y en la acotación ee. Ms3 acota la presencia de don Vela solamente en la última escena (acotación ee); su presencia ahí es implícita en Ms2, que solamente apunta que sale "toda la compañia". En la edición de 1658, don Vela no sale sino hasta el último momento de la escena final (acotación gg). Curiosamente, en Ms2 hay otra intervención de don Vela aparte de la ya indicada, que es una adición, bastante forzada, puesta al margen tras la acotación g, que otra vez supondría la presencia de don Vela en la escena entre "los que pudieren" salir. En todas las versiones conocidas, pues, don Vela resulta un personaje postizo sin aparente intervención dramática cuya función exclusiva es admitir, al final, su culpa por toda la tensión dramática ocasionada con mentiras que esperaba lograran su ascenso en la corte. El papel de total responsabilidad por la trama encaja con la función del dramaturgo, así como el nombre del personaje se ha visto asociado con Vélez de Guevara mismo. Tal identificación con el dramaturgo justificaría la mínima intervención y casi total mudez de don Vela —sobre todo si Vélez mismo hubiera representado ese papel.[13]

[10] Antonio Beretta Ballesteros, *Alfonso X el Sabio*. Biblioteca de Historia Hispánica, Monografías núm. 2, El Albir, Barcelona, 1984, p. 56.

[11] C. E. Aníbal, "Review —*El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (ed. R. H. Olmsted, University of Minnesota, 1944)". *Hispanic Review*, 13 (1945), pp. 259-260.

[12] El Ms3 es el de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat. 3485; el Ms1 y el Ms2 mencionados más adelante son los números 16029 y 16843 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Agradezco todos estos detalles sobre don Vela en los manuscritos y en la edición de 1658 al editor de *Teatro completo —Luis Vélez de Guevara*, C. George Peale.

[13] En su introducción general al *Teatro completo*, Peale constata la participación de Vélez en otro papel repentino final: el del Secretario en *El Conde don Pero Vélez*.

Al fin y al cabo, el dramaturgo habla y maniobra por medio de todos sus personajes. Don Vela, nombre-no-personaje, le permitiría a Vélez asumir responsabilidad de manera muy imaginativa por la farsa dramática que ha construido en torno a cuestión tan delicada como la postura del rey frente a la enemistad entre valido y familia real. Y si el texto, como se verá, propone muchos paralelos arriesgados con el medio cortesano en que se produce, la intromisión del dramaturgo en su texto lograría señalar que no se trata más que de teatro. No obstante la aparente seriedad de la acusación de Abril contra don Vela y del único parlamento de éste al final, bastante ingenioso habría resultado que en la representación palaciega muy particular —para el conde-duque y sus familiares, quizá también para el rey— Vélez mismo figurara como el casi mudo don Vela en la escena, admitiendo la culpa de la trama, y que Abril señalara con gracia los sortilegios dramáticos de su propio creador.

Aparte de ese posible rasgo autorrisible por parte de Vélez que no se da sino hasta el final mediante don Vela, los personajes históricos de Alfonso el Sabio, su hermano el infante don Felipe, la reina doña Violante de Aragón, y don Nuño de Lara, le dan realce de seria veracidad a la comedia. Por otro lado, los personajes que impelen el conflicto dramático son del todo ficticios —doña Hipólita y don Jimén de Vargas; en la edición de 1658, el apellido "Manrique" también atribuido a éste se asocia a Lara— lo cual otorgaría a Jimén deslealtad en potencia, por asociación con el conocido instigador de la rebelión contra Alfonso VIII que Vélez finamente traza en *El Conde don Pero*.[14] Vélez parecería levemente insinuar así cierta falsedad en la aparente lealtad absoluta del personaje que ha de convertirse en privado del rey. De esta manera, socava un poco la alabanza para el conde-duque de Olivares promovida por la admiración que don Jimén despierta con su fiel servicio al rey.

En el montaje de 1628, la figura del privado obstinado en servir a su rey a pesar de la crítica y rumores deshonrosos, difícilmente no se asociaría con el conde-duque. Desde un principio, sin plantearse aún que don Jimén será privado, el enamoramiento del galán, pretendiente en la corte (vv. 25 y 49), de la hija del conde de Lara, da pie a cierta mofa por parte del gracioso (vv. 80-82, 87-95) del título de conde que don Gaspar precisamente aspira a multiplicar en nupcias con la familia de los condes de Monterrey. Su padre se había casado con la hermana del cuarto de esta rama poderosa; don Gaspar mismo se casa con la hija del quinto (doña Inés de Zúñiga y Velasco, dama de la reina), y su hermana Leonor con el cuñado o hermano de doña Inés, el sexto conde de

[14] C. E. Anibal, *op. cit.*, p. 260.

Monterrey.[15] El gracioso, refiriéndose a su amo, hace una alusión a otro conde, la cual sin duda despertaría risa en un contexto de juerga cortesana:

> Ruego a los cielos, señor,
> que conde en Lara te vea
> con señoría y dosel
> y silla vuelta, que alguno
> de tu heroica sangre ayuno [¿hay uno?],
> sin timbre ni coronel,
> al mismo puesto ha llegado,
> y de harto de señoría
> le tiene una apoplejía,
> si no difunto envarado (vv. 87-95).

Así se marca la diferencia entre el protagonista, futuro conde —"soldado sin hacienda" (v. 65) que pelea bajo los "estandartes" del padre del joven rey (vv. 322-328)— y el conde-duque que carece de todo mérito militar. A la vez que el gracioso se burla de una parálisis mortífera ocasionada por la gloria del poder en ese otro conde extratextual, también preludia los pesares que el protagonista padecerá igualmente con la privanza.

Antes de verse así favorecido, don Jimén mismo reconoce las envidias que han despertado contra el conde de Lara las mercedes reales. Al desacordar don Jimén con su criado sobre cómo "rúgese" que el rey es su "grande competidor" con Hipólita (vv. 96-98), Vélez sugiere la oposición popular contra el conde-duque como injusta:

> Malicia vulgar ha sido
> como han visto tan honrado
> de sus favores al Conde
> de Lara, su padre... (vv. 107-110).

Atribuyendo a envidias cortesanas contra el padre de su dama los rumores de que el rey corteje a Hipólita, don Jimén apunta a la malicia vulgar que también asedia al conde-duque de Olivares.

Es clave, sin embargo, que el rey acuda a solas a lo que cree será una cita amorosa con Hipólita, en vísperas de llegar a la corte la futura reina, mientras que el conde don Nuño, junto con el infante, "se la fue a traer" (v. 115). De esta manera, Vélez rebate la crítica contra el conde-duque por acompañar a

[15] J. H. Elliott, *The Count Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. Yale University Press, New Haven, 1986, pp. 18-19.

Felipe IV en rondas nocturnas amorosas.[16] Mientras que Alfonso a solas proclama su mocedad apasionada, "no de rey sabio" (vv. 222-231), se destaca la figura del conde ayo no sólo como un freno moral sino como instrumento de la estabilidad del reino, apoyando activamente el matrimonio real.

Curiosamente, su punto de partida inmediatamente antes de salir a la escena por primera vez, también lo asocia con el "ayo" extratextual de Felipe IV. Don Nuño observa que se ha adelantado desde Miraflores, donde el infante pernocta antes de entrar el cortejo de la reina a Burgos (vv. 773-777). Para los espectadores de principios del siglo XVII en Madrid, aparte de las proximidades de la corte medieval, Miraflores se refiere a los estados sevillanos del conde-duque de Olivares.[17] De esta manera, sobre todo en el primer acto de la comedia, el conde de Lara —padre de doña Hipólita y viejo ayo del rey mozo— se presta para una asociación del todo positiva con el conde-duque de Olivares. El reflejo de éste, una vez otorgada la privanza a Jimén, se bifurca del barbas "venerable" (acotación *Q*, entre vv. 680-681) hacia el galán militar pretendiente en la corte.

La descripción de Jimén como valido "con unos papeles en la mano" (acotación *o*, vv. 1374-1375), "con mucha priesa" (vv. 1381 y 1433) acudiendo a audiencia con el rey, suscita la imagen del conde-duque siempre agobiado de papeles.[18] La conexión se plantea anteriormente con la imagen de Atlas (vv. 1020-1025) al proclamar el rey a Jimén su valido y al anhelar éste, después, abandonar las agobiantes responsablilidades de la privanza (vv. 1177-1180, 1296-1298). Para las fechas cuando la comedia se monta, el conde-duque ha proyectado su imagen pública precisamente como un Atlas,[19] al mismo tiempo que se queja de las agobiantes responsabilidades del gobierno, expresando deseos de abandonarlas.[20] Fácilmente pues se asociaría la privanza del conde-duque con la de don Jimén que se queja con el rey de todas las envidias que sus favores han despertado en la corte (vv. 1669-1703).

De hecho, a solas el privado increpa al monarca por causar su deshonra con tantos honores de la privanza:

Tú solo Alfonso no sabio

[16] M. A. S. Hume, *The Court of Philip IV: Spain in Decadence*. Putnam Sons, London, 1907, pp. 53-55; R. A. Stradling, *Philip IV and the Government of Spain, 1621-1665*. Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 20.

[17] Elliott, *op. cit.*, pp. 14 y 23.

[18] *Ibid.*, p. 283; Stradling, *op. cit.*, pp. 49-50 y 57.

[19] Elliott, *op. cit.*, pp. 46-47.

[20] *Ibid.*, pp. 178-179.

sino ignorante, sin ley,
a la obligación de rey,
eres causa de este agravio (vv. 1649-1652).

He aquí el sentido irónico del título de la comedia que resume su conflicto dramático. Pues si en el primer acto se desarrolla el "obligar a un rey" (vv. 288, 310, 484, 497) con leal servicio para que conceda mercedes, estas mismas despiertan envidias y ocasionan rumores deshonrosos que únicamente el rey podría disipar. El no dar a conocer al fomentador de éstos, facilita la ruptura de la convención dramática de las exigencias de la honra con la condena real del culpable desconocido a que publique en carteles su falsedad. El monarca "sabio" reconoce que "a lo que lo obliga el ser rey" de servidores leales, como su supuesto ayo el conde de Lara y su privado don Jimén —o como el conde-duque fuera del texto dramático— es a defender su honra aun traspasando límites convencionales. La ruptura desconcertante del código dramático refleja y disimula que, también en apoyo de la privanza, se rompe la solidaridad familiar del rey con la reina y el infante. La comedia propone tal conducta insólita de parte del rey como reconocimiento sabio de sus obligaciones para con su privado.

En la comedia, la oposición injustificada de la reina y del infante podría servir de apoyo al conde-duque de Olivares para afirmarse como víctima de intrigas cortesanas en la consabida enemistad con Isabel de Borbón y los hermanos de Felipe IV —don Carlos y el cardenal-infante don Fernando.[21] Si en la pieza el rey acude a solas a una cita amorosa nocturna, ya se ha visto que en el caso de Felipe IV se responsabiliza al conde-duque por fomentar o consentir la promiscuidad del joven rey. De manera que, en contraste con la comedia, la enemistad de Isabel de Borbón con Olivares está justificada. En el texto, la caricaturización de la reina Violante, exclusivamente resentida y celosa desde un principio (vv. 863-869, 875-882, 885-894), debería alertar al valido sobre el gran peligro que corre.

Aunque no se conocen suficientes datos históricos sobre la oposición entre Olivares e Isabel de Borbón,[22] *A lo que obliga el ser rey* claramente ofendería a la reina, si se hallara en el público, con los comentarios de Jimén e Hipólita sobre Violante (vv. 1118-1128, 1136-1144 y 1267-1268). El texto a su vez sugiere una amenaza peligrosa para Olivares en el resentimiento de la reina que fácilmente alguien en la corte podría explotar con rumores anónimos,

[21] Hume, *op. cit.*, pp. 172-179, 183-184; Elliott, *op. cit.*, pp. 185-186, y 313.

[22] Elliott, *op. cit.*, pp. 479, 640-642, 645; Hume, *op. cit.*, pp. 173, 183, 229, 259, 367; y Stradling, *op. cit.*, pp. 337-338.

inclusive falsos.

Así lo señalan casi las primeras palabras del infante en la comedia, rebatiendo a la reina en defensa de su hermano y la bella dama de la corte que pretendía:

> ¿Qué criado desleal
> o qué vasallo sin ley
> puede haberos informado
> tan mal? (vv. 901-904).

He aquí la única justificación dramática para el desenlace sorpresivo que responsabiliza de falso testimonio a un personaje casi del todo ausente de la escena. Si no eficaz en términos dramáticos, el repentino desenlace con un culpable desconocido tiene leve preparación en estas palabras iniciales del infante que anuncian intrigas cortesanas de gestiones y rumores anónimos. Éstos logran acosar al privado principalmente por la enemistad de la reina.

De esta manera *A lo que obliga el ser rey* enfoca los peligros desconocidos de la privanza, a la vez que su título y "sabia" (aunque antidramática) solución, dictada por el rey Alfonso X, asociaría el drama con la tradición de "espejo de príncipes" y los tratados *de regimine principium* que empiezan a multiplicarse antes de la caída del conde-duque con énfasis en la formación del favorito real.[23] Así y todo, el final en que el rey coloca en la privanza al infante y retira "a sus lugares" (v. 2790) al conde y a don Jimén —aunque con puestos muy prestigiosos— también resulta desafiante para el poder del conde-duque.

Esta comedia de Vélez no deja entonces de ser un enigma, precisamente por su falta de historia como texto dramático debido a la falta de edición desde mediados del siglo XVII. En última instancia, se observa que *A lo que obliga el ser rey* es un drama de privanza que asume el semblante de uno de honor, rompiendo los paradigmas de éste para demostrar que las cuestiones delicadas en torno a la privanza no son más que teatro y ficción. El lector de hoy tendría pues que poner suma atención al sistema sociopolítico que da lugar al texto dramático para poder apreciarlo dentro de su momento histórico. El director de hoy probablemente tendría que adaptar el desenlace con don Vela para ofrecerle a su público una experiencia dramática satisfactoria.

[23] John C. Dowling, *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de Monarquías*. Sucesores de Nogués, Murcia, 1957, pp. 234-247; Stradling, *op. cit.*, pp. 300-303.