

# *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís como modelo de inverosimilitud cómica\*

JUDITH FARRÉ VIDAL

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid*

El objetivo de este artículo es, a partir de la obra de Antonio de Solís, entablar un diálogo con el título que encabeza el monográfico. Solís tiene un corpus dramático más bien reducido en cuanto a número,<sup>1</sup> pero muy valioso en tanto encarna una etapa dentro del proceso de configuración de la moderna conciencia autorial. Son muchos los indicios que nos llevan a reconstruir la carrera y el ascenso de Solís desde su conocimiento y manejo del oficio teatral. Estudió en Alcalá de Henares, pero su participación en varias academias y cenáculos poéticos cercanos al entorno palaciego de Felipe IV lo sitúan en Madrid, gravitando en ese circuito cortesano, en la década de 1630. Hay constancia de su participación en las *Academias del jardín* (1630) y de *El buen humor de las musas* (1630), ambas de Salvador Jacinto de Medina, así como de su intervención en la *Academia burlesca que se hizo en el Buen Retiro* (1637) y en el *Certamen literario del Buen Retiro*, a principios de 1638.<sup>2</sup> En ese entorno, urbano y cortesano, puede hablarse ya de la formación de una red de relaciones, un circuito letrado en el que fluye el conocimiento y en el que se agrupan individuos con una conciencia similar del ejercicio poético en torno al poder.

En dicho circuito, Solís encontró pronto una ocupación al entrar al servicio del conde de Oropesa como criado. Su caso es especialmente significativo porque la relación nobiliaria le valió para ejercer varios cargos,

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto 'Edición y estudio del teatro breve de Antonio de Solís', financiado por la Subdirección General de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI-2011-25118).

1 Ver especialmente las obras publicadas en *Comedias de don Antonio de Solís y Rivadeneyra* (Madrid: Melchor Álvarez, 1681).

2 *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Felipe Cuarto el Grande. Año de 1637*, edición crítica, prólogo [introducción] & notas de M<sup>a</sup> Teresa Julio (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2007). No hay una edición moderna del *Vejamen* de 1638, tan solo se conserva como manuscrito en el legajo de *Diferentes papeles en prosa* de Pedro Fernández Caballero, en la Biblioteca Nacional de España (MSS/12270).

como el de secretario real y el de dramaturgo de palacio. Como remate, fue nombrado cronista de Indias en 1661, momento en el que abandonó su producción teatral para centrarse exclusivamente en la redacción de su *Historia de la conquista de México*.<sup>3</sup> El paso de dramaturgo a historiador es, a todas luces, un ascenso ya que el puesto de cronista real era un bien codiciado en la época y prueba de ello son, por ejemplo, los comentarios del historiador Jerónimo de Mascarellas, que censura a Solís por lo que podríamos llamar intrusismo profesional: ‘su inteligencia en las materias de la Historia es sumamente corta, y en ninguna manera es ascenso natural pasar de los chistes de las comedias, que es su profesión, al puesto de coronista de un tan gran monarca’.<sup>4</sup>

Por otro lado, desde la perspectiva estrictamente teatral, Solís también ofrece un interesante campo de estudio. Si nos basamos en las tendencias que la crítica ha fijado para trazar la evolución de la comedia de capa y espada, podemos tomar unos rasgos convencionales bien definidos que, en gran medida, suponen la mecanización extrema de los recursos del género. Estudios como los de Ignacio Arellano<sup>5</sup> han demostrado que el despliegue mecánico de las convenciones de la comedia de capa y espada, llevado al extremo por parte de los dramaturgos en un alarde de exhibición de su ingenio, responde a los reclamos de un público ya experto en el modelo y ávido de novedades. Se trata, en definitiva, de lo que también Arellano definió como ‘inverosimilitud sorprendente’, es decir, como la búsqueda de atención del espectador mediante una retorcida vuelta de tuerca, que en muchos casos sacrifica lo creíble en pos de lo ingenioso.<sup>6</sup>

Esta mecanización extrema de los rasgos estructurales de la comedia es también una de las razones sobre las que subyace la concentración de las unidades de tiempo y lugar. Así es, ya que a medida que avanza el siglo XVII se observa como la condensación espacial y temporal son una forma de potenciar el dinamismo de las cada vez más complicadas tramas de enredo. Un ejemplo de ello es la réplica de Julio con que termina la segunda jornada de *La gitanilla de Madrid*, de Antonio de Solís, que constituye una clara muestra de los efectos que se buscan con esta condensación, señalando lo ingenioso y poco verosímil que resultan tantos embustes concentrados en un solo día:

---

3 Ver *Historia de la conquista de México* (Madrid: Villa-Diego, 1684). Hay numerosas reimpresiones (ver, por ejemplo, la edición de Cayetano Rosell en *Historiadores de sucesos particulares*, 2 vols, II, BAE XXVIII [1853, etc.], 205–387).

4 Tomado de Jesús Antonio Cid, ‘Historia, razón de estado y burocracia: Antonio de Solís contra Jerónimo Mascareñas (1662–1663)’, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVII:1 (1999), 73–97 (p. 91).

5 Ignacio Arellano, ‘Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada’, en *La comedia de capa y espada, Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), 27–49.

6 ‘[L]a consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio’ (Arellano, ‘Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada’, 36).

Válgate Dios,  
los embustes que han cabido  
en un día de gitanos  
y aún no anochece. Ahora digo  
que alguna vez los acasos  
van tan fuera de camino,  
que oído no es verosímil  
lo que es verdad sucedido.<sup>7</sup>

Igualmente en *Un bobo hace ciento* Solís fija una estrecha cronología amorosa: don Luis corteja a su tapada durante dos días hasta que al cuarto día se cansa, ya 'que tanto en un pecho noble / dura un amor obstinado' (I, 535). A partir de ahí los lances suceden vertiginosamente en otras dos noches.

Lo *inverosímil sorprendente* también puede indicarse de manera explícita, es decir, formularse bajo un enunciado metateatral en el que se señale la novedad directamente al público. La ausencia de una reflexión teórica en torno a la práctica escénica propicia que a menudo aparezcan meditaciones y alusiones metateatrales intercaladas en las comedias. Así lo señaló Maria Grazia Profeti, que establecía la década de 1630 como el momento en que la comedia de enredo se vuelve cada vez más ingeniosa, 'llegando a dominar una actitud y una mirada meta-textual que parodia los mismos tópicos en que la comedia se funda'.<sup>8</sup> Por ejemplo, en la comedia de Solís *El doctor Carlino*, homónima de la de Góngora, el protagonista encabeza su parlamento de presentación dirigiéndose explícitamente al público y, en una ruptura del decoro y la verosimilitud dramática, confiesa su filiación literaria con el personaje gongorino:

[DOCTOR] Aunque sigo su modelo,  
no soy el Carlino, no,  
que honró el gaditano suelo,  
cuyos hechos escribí  
Góngora, que esté en el cielo.  
En Cádiz fui su criado  
y dél aprendí tan bien  
lo embustero y lo avisado,  
que dirán los que me ven  
que soy el mismo mismado.  
Luego que el pobre murió,

---

7 *Comedias de Antonio de Solís*, ed. Manuela Sánchez Regueira, 2 vols (Madrid: CSIC, 1984), II, 656. De ahora en adelante citaré el acto, y la página en el texto y entre paréntesis.

8 Maria Grazia Profeti, 'El último Lope', en *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1997*, ed. Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha/Almagro: Festival de Almagro, 1997), 11-39 (p. 18).

nombre y grados le quité  
vistiéndome dellos yo  
y de Cádiz me ausenté  
porque Madrid me llamó. (I, 477)

Otro de los aspectos que se relacionan estrechamente con la búsqueda de la *inverosimilitud sorprendente* y con la evolución de la comedia es la generalización del agente cómico, un asunto ya señalado ampliamente por la crítica, por lo que me remito sobre todo al trabajo bien conocido de Arellano.<sup>9</sup> Asimismo, el proceso de mecanización y revisión de las estrategias del enredo también conlleva, desde un punto de vista estructural, que el planteamiento contenga variantes en la nómina de cuatro personajes (dos damas y dos galanes), como el esquema pentagonal del galán suelto. Tal y como ya lo definieron Eduardo Juliá Martínez y Frédéric Serralta, el galán suelto es, a la vez que personaje obstructor de la trama, un motor de la acción.<sup>10</sup> Así, en sus atribuciones como hermano de una de las damas, conseguirá ralentizar el desenlace de los amores de una pareja, y en su función de pretendiente enamorado de la otra dama, logrará complicar los amores de la segunda pareja. Es éste un personaje ridículo, que siempre queda desaparejado al final, cuya aparición parece iniciarse por los años 1610–1620, con las primeras comedias urbanas de Lope, y cuyo periodo de máxima vigencia abarcaría hasta 1640.<sup>11</sup> Las comedias de Solís ofrecen dos ejemplos paradigmáticos: el don Diego del *Amor al uso* (1636) y el don Cosme de *Un bobo hace ciento* (1656).<sup>12</sup>

---

9 Ignacio Arellano, ‘La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada’, *Criticón*, 60 (1994), 103–28.

10 Ver Antonio de Solís, *Amor y obligación, comedia de Don Antonio de Solís*, edición, observaciones preliminares y ensayo bibliográfico por Eduardo Juliá Martínez (Madrid: Hernando, 1930), V–CX, especialmente pp. XXXVII–XLIII; Frédéric Serralta, ‘El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón’, en *La comedia de capa y espada, Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), 83–93.

11 Serralta, ‘El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón’, 84 y 86.

12 La primera noticia de representación de la comedia es de 1656, pero todo parece indicar que Solís escribió la comedia en la década de 1630. Frédéric Serralta ya se hizo eco de esta hipótesis en ‘Entre figura y función: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís’, en *El figurón: texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Fundamentos, 2007), 183–93 (p. 184), por las coincidencias con otras comedias de esos años. En esta línea, también pueden añadirse las similitudes entre las formas de amar de don Gaspar en *El amor al uso* y de don Luis en *Un bobo hace ciento*:

[LUIS] solo de aquellos me río  
que sin saber cómo quieren,  
imaginando se mueren  
a un vaivén de su albedrío,  
y ayudando su pasión  
con afectada flaqueza,  
las faltas de su cabeza  
echan a su corazón (*Un bobo hace ciento*, I, 532)

Mi objetivo es el análisis del caso concreto de *Un bobo hace ciento*, una comedia relativamente poco estudiada pero interesante como ejemplo de la propuesta teatral de Solís y, en concreto, de su manejo de la técnica dramática y los modelos de comicidad. Mi interés reside en analizar las repercusiones cómicas que supone que el rol del galán suelto recaiga en un figurón, sin perder de vista las tendencias antes apuntadas en la evolución del género y bajo los matices que van modulándose en torno a la búsqueda de *verosimilitud*. Aunque no me dedicaré a trazar las marcas del tipo, sino a observar cómo los formulismos típicos del género se ven deformados por el hecho de que el galán suelto sea un figurón y ejerza simultáneamente como pretendiente de una dama y hermano de otra. De ahí surge una aparente contradicción—una *inverosimilitud cómica*—, que será el eje conductor de estas líneas, puesto que el figurón resulta ridículo como amante pero despierta temor como guardián del honor femenino.

En este sentido, el título de la comedia, a partir de un refrán bien conocido, es elocuente al sugerir que la bobería es contagiosa, al tiempo que centra el foco de atención en el bobo, don Cosme:

[MARTÍN]            que un bobo hace ciento, y este  
                          (si le dejan) tiene traza  
                          de embobar siete Castillas,  
                          con un poco de Vizcaya. (III, 592)

Todos los personajes y situaciones señalan su carácter ridículo y desde el principio coinciden en calificarle como majadero, presumido, desconfiado, raro, ridículo (539); celoso, mentecato (541); menguado (544); necio (539, 556, 580, 607); bobo (563, 579, 592, 607); o ignorante (588). Incluso don Cosme le reclama a don Luis su tonillo despectivo al referirse a él: ‘parece que os reís con sonsonete’ (545), aunque es el propio vizcaíno el que mejor se retrata con sus intervenciones. Por lo general se muestra relamido y afectado; así es cuando le recrimina a don Luis que hable en secreto con don Diego, ya que no lo aconseja su libro de cabecera, el *Galateo español* de Lucas Gracián (542); o cuando se confiesa bizarro y desea comunicarle a don Luis un lance para saber cómo ha quedado (543)—en realidad, un episodio acontecido la noche anterior que sin saberlo protagonizaron ambos—, y le describe la hermosura de su dama simbolizada en Filis (I, 543–44), a la que pretenden los dos.

Mucho tiene que ver con la generalización del agente cómico propia de la evolución del género, que, pese a su grotesco perfil y a su previsible soltería final, sea el talante de don Cosme el que condicione al resto de personajes y marque el desarrollo de la comedia, sobre todo a partir de la segunda jornada. Así puede adivinarse, por ejemplo, en el hecho de que tanto don Diego como don Cosme recurran a una escalera para trepar hasta los respectivos balcones de sus damas. A partir de esta simetría, que en lo que atañe a don Cosme podría verse como una dislocación cómica o el envés de

la estrategia del galán, se aprecia cómo los personajes van progresivamente cegándose por la simpleza de don Cosme.<sup>13</sup> Así lo resume don Luis al final de la comedia: ‘que a todos nos ha tenido / necios vuestra necedad’ (607), pero antes lo señala Martín de don Diego (558); lo confiesa doña Ana (566, 568); doña Isabel lo comenta de don Diego (573); Martín lo teme (‘Señores, este menguado / nos ha de quitar el juicio [576]) y lo sufre:

que un bobo basta a embobarnos  
a todos, que a mí también  
con Juana celos me ha dado, (II, 579)

Si don Cosme se presenta como un necio que además contagia y generaliza su necedad, respecto a su posición como amante y pretendiente de doña Ana, este siempre exhibe la seguridad absoluta de ser correspondido. Dicho convencimiento suele expresarlo en momentos clave como, por ejemplo, el cierre de la primera jornada: ‘Estase por mí muriendo, / esta es cosa rematada’ (556). A medida que avanza la comedia, don Cosme se va mostrando más confiado y pasa a la acción. Así, en la segunda jornada, manda colocar una escalera para acceder a casa de su vecina doña Ana y le encarga a su criado Juancho que la deje bien atada. Con un juego de palabras, queda claro su temor a descalabrarse:

es que la ate fuertemente,  
que aunque al mirar su belleza  
a doña Ana el alma di,  
no quiero que sea mi  
quebradero de cabeza. (II, 561)

Tras colocar la escalera, don Cosme decide retirarse a su cuarto para ensayar unos requiebros amorosos ‘porque el hablar y el morir / no quieren ser de repente (II, 561). De paso, aprovecha y también practica con la espada por si hubiera trifulca:

COSME            Después de haber ensayado  
                         un razonamiento altivo  
                         con que decirle a doña Ana  
                         que quiero ser su marido,  
                         por otra tal he tomado  
                         y con la espada he venido  
                         ensayando una pendencia  
                         por si acaso me acuchillo,  
                         y llenado del afecto  
                         di a mi contrario dos gritos,

---

<sup>13</sup> Una conversación entre don Luis y Martín en la tercera jornada revela la importancia del pasaje de la escalera para el galán: ‘Déjalo, no me lo recuerdes, / que el caso de aquella escala / me tiene muerto (588).

porque yo siempre acostumbro  
hablar recio cuando riño. (II, 564)

Podría decirse que don Cosme tampoco distingue entre requiebros y riñas cuando corteja directamente a doña Ana. Esta confusión de registros es otra arista más de su carácter ridículo que, de algún modo, también alude al enredo que supone que sea hermano de una dama y aspirante a amante de la otra. Por ejemplo, en la tercera jornada, don Cosme intenta detener a doña Ana porque aún no ha terminado de leerle la cartilla, a lo que ella responde airada por su mezcla de necedad y descortesía al querer aleccionarla, y él responde con una velada alusión al público:

COSME           Oigan, y cómo me trata,  
                    qué más pudierais hacer,  
                    si a mí me hubierais hallado  
                    en cas[a] de alguna mujer.  
ANA               ¡Apartad!  
COSME            Yo seré breve.  
ANA [Ap.]        ¿Hay tal necio?  
COSME            Eso que hacéis  
                    es el diablo que no os deja  
                    oír lo que os está bien. (III, 597-98)

Las consecuencias más ridículas de la seguridad de don Cosme al creerse correspondido son, por un lado, el convencimiento de que también despierta el deseo en otras damas. Por ejemplo, cuando cree que las tapadas le ‘rondan por esquivo’, ya que

No me admiro,  
soy de codiciar y hay muchas  
que honrarse quieren conmigo  
y con la sangre de Mendieta  
que me dejó el padre mío  
en su testamento. (II, 565)

Por otro lado, la seguridad de su poder de atracción sobre doña Ana le lleva a pensar incluso que esta, impaciente, no puede resistirse y sale en su búsqueda para tomar la iniciativa (II, 574). Los efectos colaterales que genera este convencimiento del poder de su seducción amorosa son los celos que provoca en su rival don Luis. Éste, a pesar de haber manifestado y comprobado el carácter ridículo de su rival, confiesa que le pesa pensar que su dama sea de ‘ese necio’ (I, 546), y por esa razón le pedirá celos en varias ocasiones. La rivalidad entre los dos pretendientes resulta creíble en palabras de Martín ya

que el marido ha de ser bobo,  
que no conozca las trampas

de su mujer y añadía [mi madre]  
que la ignorancia era mala  
porque no excusa pecados,  
mas que en el hombre de casa. (III, 592)

Junto a esta distorsionada y ridícula seguridad amatoria, don Cosme despierta, como hermano de doña Isabel y guardián de su honor, un desmedido temor en el resto de personajes, tanto femeninos como masculinos. Así, por ejemplo, le tildan de Nerón, refiriéndose al emperador romano por su crueldad, tanto doña Isabel (II, 563) como Martín (II, 572). Su hermana doña Isabel llega a decir

En gran riesgo está mi vida.  
¡Válgame Dios! ¿Qué he de hacer  
si él intenta conocer  
la criada? ¡Soy perdida!  
No sé qué medio elegir  
contra un riesgo tan urgente. (III, 594)

Como dictan las convenciones del esquema del galán suelto, las intempestivas apariciones del hermano marcan el ritmo de las relaciones amorosas, ralentizando o dinamizando según se aparezca en calidad de pretendiente de una dama o como hermano de la otra. Lo cierto es que doña Isabel se siente en peligro cada vez que es sorprendida por don Cosme y huye. Don Cosme está convencido de su papel de hermano, puesto que en su peculiar sentido del honor, su deber es mantener (literalmente) la casa cerrada:

[COSME]            que quiero dejar cerrada  
la puerta, que no me olvido  
del cuidado de mi casa,  
que tengo en este castillo  
una hermana, y las hermanas  
guardallas como domingos (II, 565)

Y esa estrategia, en principio, funciona y por ello se lamenta don Diego: 'deja la casa cerrada / de noche, y tan pertrechada/ que hablarla es intento vano (II, 559). Aunque tal y como dicta la poética del engaño, el pretendiente encontrará la forma de burlar el encierro y llegar hasta doña Isabel. Uno de los elementos que ha contribuido de forma verosímil a armar la trama ha sido, desde el principio de la comedia, la mudanza de las dos damas: por un lado, la dama del parque (doña Ana) se ha mudado de casa y quizá de barrio y ha dejado a don Luis enamorado y desconcertado (I, 532); por otro lado, doña Isabel, que se ha mudado desde el barrio de Atocha a un cuarto bajo (I, 535). Esos dos cambios de domicilio han suscitado la vecindad de las dos damas y la coincidencia de los cinco personajes en el mismo tramo urbano:

[ANA]                porque aquí pared en medio  
se ha mudado, y entre tanto  
que se ordenaba el festejo  
de la merienda, quisimos  
ver los coches, que saliendo  
van al sol de Leganitos  
porque solo este aposento  
rejas a la calle tiene (I, 555)

Y esa vecindad también será la razón por la que resulte factible que don Diego pueda colocar una escalera en el jardín para llegar hasta doña Isabel, a pesar de que don Cosme tenga la casa cerrada como un castillo:

[DIEGO]            y así, como se ha venido  
a vivir pared en medio  
de mi casa, este remedio  
mi cuidado ha prevenido  
y ciegameamente saltando  
las tapias que nos dividen  
y los estorbos que impiden  
mi deseo atropellando,  
a hablarla resuelto vengo (II, 559)

La cercanía y la concentración de todos en una misma zona de la ciudad también justifica que todos los personajes lleguen a coincidir en un cuarto de don Diego que está de paso y alejado del resto de la familia (I, 542), aunque doña Ana también utilizará la habitación para urdir sus planes:

ANA                Aunque el salir a este cuarto  
es nuevo en mí  
[...]  
Don Luis no puede extrañar  
el hallarme aquí, sabiendo  
que es el cuarto de mi hermano (I, 549)

Del mismo modo que el episodio de la escalera al inicio de la segunda jornada resume la esencia cómica de la faceta de amante de don Cosme, su papel como hermano y guardián del honor tiene su epicentro ridículo al inicio de la tercera jornada, cuando el vizcaíno ensaya con su criado Juancho los gestos que hará ante don Diego cuando le reclame la visita nocturna a su casa para visitar a su hermana (a la que también había accedido con una escalera). La escena es un ensayo a partir de la supuesta fisiología de la ira y la valentía:

COSME            ¿Heme demudado ya?  
¿Mas que un color se me va  
tras otro que viene?

Tú eres vizcaíno honrado  
y tienes el juicio presto,  
pues hagote para esto  
de mi Consejo de Estado.  
Haz cuenta que viene allí  
don Diego, yo me mesuro,  
él disimula perjurio,  
yo se lo entiendo entre mí,  
llego en ademán valiente,  
mírole con rostro fiero,  
él me quita a mí el sombrero,  
y yo le digo que miente (III, 583)

Don Cosme también tiende a ensayar a solas o con su criado sus actuaciones como amante y a la hora de empuñar su espada. Es una de las estrategias cómicas de la comedia, puesto que pone de relieve la afectación del vizcaíno que pretende pasar por un fino y valiente amante, a la vez que participa de la tendencia metateatral propia de la evolución de la comedia de capa y espada. El ensayo es una forma implícita de señalar la ficción de los lances en escena, pero también lo son las frecuentes alusiones en las que los personajes ponderan lo raro y singular de los lances de la comedia. Estas referencias pueden verse como interpelaciones al público con el fin de poner de manifiesto la singularidad de los episodios que se suceden en escena, recordar el argumento y destacar que surgen del ingenio del dramaturgo. Por ejemplo, así sucede cuando don Luis reclama la atención de los personajes en escena, así como del público, antes de que explique su lance en el parque con un 'romance de relación' y lo introduzca como un suceso bien raro (I, 533). Tras la *captatio* y la narración del suceso, Martín no duda en calificarlo también como un suceso bien raro (I, 538). En otra escena, la rareza se asocia al ingenio femenino, como sentencia don Diego en un aparte:

Don Luis tiene allá otra llave  
de este cuarto, y vendrá luego.  
¿Hay más rara hazañería?  
Este parece embeleco  
de mujer que se supone  
señora, pero él es cuerdo  
y sabrá diferenciar  
lo afectado de lo cierto (I, 546)

La asociación entre lo singular y lo femenino reaparece en otra escena, cuando doña Ana se extraña por la presencia de unas tapadas (II, 574). El asombro que se genera con la concentración de tapadas y galanes en un cuarto y en un espacio de tiempo tan reducido es, por un lado, verosímil,

pero, al mismo tiempo, redundando en el ingenio del dramaturgo que consigue generar un enredo tan complicado. ~~Esa habilidad es propia de la comedia, como afirma Inés en la segunda jornada:~~

~~Buenas quedamos, señora;  
cierto que parece cuento  
de comedia: un galán tuyo  
te deja en su cuarto mismo  
para hablar a otro galán (II, 547)~~

En conclusión, creo que *Un bobo hace ciento* representa un modelo de comedia cómica que resume bien el oficio teatral de Antonio de Solís. En ella muestra su dominio de las técnicas y motivos de la comedia de capa y espada al incorporar un figurón como galán suelto dentro del esquema pentagonal del enredo. Solís ensaya así una mezcla grotesca en la que el bobo, como hermano y pretendiente, termina contagiando al resto de personajes: *Un bobo hace ciento*. Aunque lo que supone una verdadera generalización del agente cómico es la *inverosimilitud cómica* que, sobre el papel, implica que un personaje ridículo genere alternativamente risa y miedo. Solís sorprende trazando un tejido argumental en el que don Cosme alterna ensayos de valentía sobreactuados y lances absurdos en los que el figurón se cree galán correspondido. Y, a pesar de todo, mantiene la credibilidad como hermano que debe salvaguardar el buen nombre de su casa y el honor de su hermana. Las claves del planteamiento pueden buscarse en la dimensión metateatral que comporta que don Cosme ensaye sus actuaciones en la intimidad de la alcoba o que el vizcaíno haya construido las pautas de su comportamiento en lecturas como el *Galateo español*. *Un bobo hace ciento* resulta una mezcla eficaz, un modelo de comedia cómica que conlleva una revisión de los modelos del género de capa y espada, y una vuelta de tuerca más en la búsqueda de la inverosimilitud sorprendente.\*

---

\* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.