



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### MARÍA GARCÍA, *CLORI*, LA ACTRIZ BONAPARTISTA

Fernando DOMÉNECH RICO

(Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, RESAD)

<https://orcid.org/0000-0003-1003-408X>

*Recibido: 01-03-2021 / Revisado: 03-04-2021*

*Aceptado: 30-03-2021 / Publicado: 18-12-2021*

**RESUMEN:** María García, a quien celebró Moratín en sus versos con el nombre de Clori, fue la actriz más relevante en Madrid durante el reinado de José Bonaparte. Primera dama de la compañía de Máiquez, destacó por su belleza, por su viveza y por la sensibilidad de que hizo gala en los numerosos papeles que representó. Salió de Madrid en 1812 en compañía de Moratín y el corregidor García de la Prada, con quien se casó. Murió en 1826 sin haber vuelto a pisar los escenarios.

**PALABRAS CLAVE:** Actrices, arte del actor, época bonapartista, María García, Leandro Fernández de Moratín, Manuel García de la Prada.

#### MARÍA GARCÍA, *CLORI*, THE BONAPARTIST ACTRESS

**ABSTRACT:** María García, whom Moratín celebrated in his verses under the name of Clori, was the most relevant actress in Madrid during the reign of José Bonaparte. First lady of Máiquez's company, she stood out by her beauty, her liveliness and the sensitivity that she displayed in the many roles she played. She left Madrid in 1812 with Moratín and the mayor García de la Prada, whom she married. She died in 1826 without having returned to the stage.

**KEYWORDS:** Actresses, performing art, bonapartist era, María García, Leandro Fernández de Moratín, Manuel García de la Prada.

El 10 de agosto de 1812, ante las noticias de la derrota de Marmont en la batalla de los Arapiles el 22 de julio y el avance de Wellington desde Salamanca, el rey José I decidió abandonar Madrid. Con él huyeron la mayor parte de su corte y de su gobierno, entre ellos muchos españoles que habían colaborado con el «rey intruso» y que tenían suficientes motivos para temer las represalias de los patriotas cuando tomaran la capital.

Entre los que abandonaron Madrid en esa fecha estaba la primera actriz del Teatro del Príncipe, María García, que había brillado en la compañía de Isidoro Máiquez durante los años del reinado de José I. Aunque los franceses volvieron a tomar Madrid el 3 de diciembre de 1812 y se mantuvieron en la capital hasta el 27 de mayo de 1813, María García no volvió al coliseo del Príncipe a representar con Máiquez, que se había mantenido como primer actor de la compañía bajo ambos mandatos. La actriz, que había salido de Madrid en el coche del corregidor de la villa, Manuel García de la Prada, no volvió a subir a un escenario. Su carrera, que en los años de 1809-1812 era una de las más prometedoras de la escena española, quedó cortada por el exilio y por su retirada al ámbito doméstico hasta su fallecimiento en 1826.

Dejó, sin embargo, el recuerdo de su arte en la memoria de algunos que la habían visto, como Leandro Fernández de Moratín, que la celebró con el nombre poético de *Clori*. Cuando en 1825 publicó en París sus *Poesías sueltas*, incluyó una nota en el poema «A Clori, histriónisa, en coche simón», soneto que había escrito en honor de María García veinte años antes. En la nota recordaba Leandro las ocasiones en que la actriz había representado papeles en alguna de sus obras:

Aún vive la benemérita actriz a quien el autor escribió este soneto. Mientras ocupó el teatro, desempeñó los papeles de primera dama con aplauso público, y en aquellos que la fueron más geniales no ha tenido igual. Tales eran el de doña Beatriz, en la comedia de *El viejo y la niña*, el de doña Inés, en *La mojigata*, y el de doña Leonor en *La escuela de los maridos*. Retirada de la escena, y cultivado su buen talento por la instrucción que procuran los viajes, las virtudes de la fortuna que tanto desengañan y el trato continuo de personas ilustradas y honestas, ha sabido añadir a las prendas naturales cuantas pueden hacerla digna de la constante amistad que por muchos años la ha profesado Moratín, y habrá de durar mientras él exista (Fernández de Moratín, 1995: 332).

Claro que el bueno de *Inarco Celenio* no era un juez imparcial, sino un auténtico apasionado de María García. Tenía buenas razones para ello.

#### MORATÍN Y MARÍA GARCÍA

La primera mención de María García en el diario de Leandro es del 11 de abril de 1803. En esta fecha apunta: «ici Texada; cum il chez Mariquita García; ici Conde manger. /cum il, Calles; promenade; chez il» (Fernández de Moratín, 1967: 289). La visita se repite el día 16, aunque en esta ocasión Leandro va solo a ver a su nueva amiga. Luego pasan meses hasta que vuelve a casa de Mariquita el 15 de julio. Se trata de visitas ocasionales, que probablemente tengan más que ver con el mundillo teatral que con otros menesteres. Precisamente el día anterior a la primera visita de Moratín, el 10 de abril de 1803 María había sido admitida como segunda dama en la compañía del Teatro de la Cruz tras una larga temporada de alejamiento de los escenarios.

Después de un verano en Pastrana, Moratín vuelve a visitar a María en el otoño y el invierno de 1803-1804, nunca con demasiada asiduidad. En abril de 1804 la frecuencia de

las visitas es mucho mayor, pero no cabe duda de que el interés de Moratín es puramente teatral, ya que en ese mes ensayan la reposición de *El viejo y la niña*, siguiendo la costumbre de Leandro de ensayar los papeles con cada actor antes de los ensayos generales. El estreno se produce el 24 de abril e inmediatamente comienzan a ensayar *La mojigata*, estrenada el 19 de mayo de 1804.

La frecuentación aumenta el cariño. El hecho es que en noviembre de 1804 los apuntes del diario de Moratín cambian sustancialmente. Son dudosos los apuntes del 16 y el 17, pero no cabe duda del apunte del 24: «Chez Mariquita García, cum quam scherzi, bassia» (Fernández de Moratín, 1967: 316). Hay que notar que desde hacía tiempo Moratín ha dejado de utilizar el «futtui» típico de su padre y de sus primeros apuntes para

sustituirlo por el más amplio de «scherzi». Siempre será difícil averiguar hasta dónde llegaban estos juguetes, pero da la impresión de que se refiere siempre a una intensa relación sexual. Desde aquel 24 de noviembre las visitas de Leandro a María son más frecuentes y muy a menudo están acompañadas de «bassia», besos.

Entre besos y juegos transcurre la relación entre ambos, pero en junio de 1805 se produce un cambio curioso. El 26 de junio apunta Moratín: «Chez Mariquita, quam ex nunc Calipigia, bassia» (Fernández de Moratín, 1967: 326). Acerca de esta nueva denominación, «la del bello culo», comentan René Andioc y Mireille Coulon: «Del apodo que le da el escritor no se puede inferir más de lo debido, puesto que la particularidad anatómica aludida era conocidísima» (Fernández de Moratín, 1967: 326n). No se puede dudar de la inmensa erudición del matrimonio Andioc, pero parece que la expresión tiene su punto de ironía, toda vez que en la misma nota apuntan que «la intimidad de Moratín con la actriz María García ha ido creciendo en el decurso de los meses anteriores». Sin duda, esa intimidad ha llegado al punto de mostrar al amante el cuerpo desnudo, y la celestial visión de aquella «particularidad anatómica» debió de recordarle a Leandro la imagen de la Venus Calipigia, que había tenido ocasión de ver en la colección Farnese de Nápoles unos años antes.



*Venus Calipigia.*

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Sea como sea, esta denominación duró poco tiempo, y quizás fue motivo de las discusiones que se anotan el 4 y el 14 de julio, ya que en esta última fecha apunta Moratín: «vestuario ex +, loqui in quarto cum Calipigia, quam ex nunc Clori» (Fernández de Moratín, 1967: 327). Este nombre arcádico, que resultaba también idóneo para la poetización de las relaciones entre María y Leandro, es el que adoptará Moratín en su diario hasta que en 1808 deje de escribir en él. Eso sí, las relaciones están ya plenamente consolidadas, y prácticamente no hay visita a *Clori* que no incluya «bassia», «scherzi» y algunas variantes: el 8 de junio de 1806, además de «bassia», hay «confianzas», el 13 de octubre de ese año hay también «tactus», el 27 de marzo de 1807 los «scherzi» le resultan «optime», mientras que el 18 de enero de 1807 apunta «lussimus cum Clori». A pesar de algún momento de crisis, con «plantus» por parte de ella, la relación de los dos amantes parece bien establecida en un placentero entendimiento en que cada vez es mayor la confianza: el 22 de febrero de 1806 desayunan juntos, en marzo de 1807 pasean con Tineo. Tampoco se recata Moratín de mostrar en público su devoción por la bella María. El 22 de abril de 1806 publica en *Minerva o el Revisor General* el soneto:

A CLORI, HISTRIONISA, EN COCHE SIMÓN

Esa que veis llegar máquina lenta  
de fatigados brutos arrastrada,  
que en vano de rigor la diestra armada  
vinoso auriga acelerar intenta,

no menos va dichosa y opulenta  
que la de cisnes cándidos tirada  
concha de Venus cuando en la morada  
celestes al padre ufana se presenta.

Clori es esta; mirad las poderosas  
luces, el seno de alabastro, el breve  
labio que aromas del oriente espira.

Flores al viento esparcen las hermosas  
gracias, y el virgen coro de las nueve,  
y en torno de ella Amor vuela y suspira.

El entusiasmo erótico que le hace al poeta descubrir a la diosa del Amor en su concha tirada por cisnes cuando ve a *Clori* en un destartado simón guiado por un cochero borracho es patente en esta sensual descripción de la amada de seno alabastrino y breve boca que exhala perfumes de Oriente.

La relación se mantuvo hasta el verano de 1807. Antes de irse a Pastrana, el 18 de junio Moratín le dedicó «tenerezze, confianzas, bassia». Tras el paréntesis del verano, va a verla el 25 de septiembre porque ella está enferma. Siguen las visitas durante el otoño, pero lo más que apunta Leandro es que comió con ella el 8 de noviembre. El 31 de enero de 1808 es la fecha del último apunte referido a *Clori* en el diario, que, por otra parte, se acaba el 24 de marzo. Es palpable el enfriamiento. Muy probablemente la actriz María García había comenzado una nueva relación que sería más duradera e importante que la de *Inarco Celenio*.

## MANUEL GARCÍA DE LA PRADA

«Retirada Antonia Prado [en 1810], subió a primera dama María García, a quien, además de su mérito, protegía el entonces corregidor de Madrid y amigo afectuoso y consecuente D. Manuel García de la Prada» (Cotarelo, 2009: 344). Don Emilio acierta al considerarlo, con indisimulada socarronería, «amigo afectuoso y consecuente», pero confunde las fechas, ya que en 1810 don Manuel era simplemente un hombre de negocios y regidor de la Villa. Sin embargo, acierta en lo fundamental: María era desde hacía tiempo amiga de quien en 1811 fue nombrado corregidor de Madrid por el rey José I.

Manuel García de la Prada había nacido en Madrid el 1 de enero de 1768, hijo de Juan Sixto García de la Prada, comerciante de tejidos y financiero que participó en la fundación del Banco de San Carlos, y de Rosa Gomara. Desde muy joven ingresó en el banco creado por su padre, del que fue miembro de la Junta de Gobierno. En 1789 se casó con su prima Rosa del Mazo García de la Prada, con quien tuvo tres hijos. En 1795 recibió la Orden de Carlos III. Era por entonces un próspero hombre de negocios, banquero, comerciante y propietario. En 1800 era comisario ordenador de la Armada y director general de las Reales Provisiones.

Como representante del Banco de San Carlos asistió en 1808 a la Junta de Bayona que ratificó el Estatuto elaborado por José Bonaparte. A su vuelta a Madrid en 1809 fue nombrado regidor del Ayuntamiento, cargo que ostentó desde agosto de dicho año hasta el mismo mes de 1811, en que fue nombrado corregidor. Desde ese cargo se encargó de asegurar el abastecimiento de la capital en una época de guerra y de llevar a cabo algunas de las reformas urbanísticas del rey José (García de la Prada, 2020: 90-103), que, además de otros motes infamantes, recibió del pueblo madrileño el de «rey plazuelas».

En agosto de 1812, junto con otros españoles comprometidos con el gobierno francés, abandonó Madrid en el convoy que se dirigía a Valencia. Con toda probabilidad, dejó a su mujer e hijas en Madrid, ya que la mayor, María Concepción, que estaba prometida con su primo Manuel Ruiz de la Prada, se casó en la capital precisamente el 11 de agosto de 1812 en lo que parece un matrimonio apresurado para que las mujeres de la familia no quedaran sin la protección de un hombre. Don Manuel, en cambio, salió de la ciudad en un coche en el que le acompañaba María García. A la salida de Madrid encontraron a un conocido de ambos que abandonaba la capital a pie. Era Leandro Fernández de Moratín, que, no encontrando un vehículo para la huida, había comenzado a andar con lo puesto y seis duros en el bolsillo. Fue, según narra Juan Antonio Melón, la propia María quien convenció al corregidor para que Moratín subiera al coche:

Cuando tuvo que salir de Madrid para Valencia, se hallaba sin dinero y enfermo; hubiera hecho el viaje a pie con mil trabajos si la María García, actriz en los teatros de Madrid, muy afecta suya, que iba en coche con don Manuel de la Prada, no hubiera conseguido con este que le admitiese en su coche (Fernández de Moratín, 1970: 36-37).

Con María y don Manuel siguió el camino hacia Valencia. Allí quedó Moratín, pero García de la Prada y María siguieron camino hacia Francia y en octubre de 1812 habían llegado a Pau. A finales de año estaban ya en París, donde establecieron su residencia, en el boulevard de los Italianos, durante los años siguientes. Manuel García de la Prada siguió con su actividad como hombre de negocios y como comerciante de sedas y tejidos. En 1816 se le concedió la Legión de Honor.

En 1818 Manuel y María volvieron a España. En este mismo año, el 15 de febrero, murió Rosa, la mujer de Manuel: posiblemente poco después este se casó con María. En 1820 estaban en Barcelona, donde se encontraron con Moratín, que había vuelto de su primer exilio francés y se había instalado en la capital catalana. Cuando se produjo la peste que les obligó a abandonar la ciudad, en agosto de 1821, los tres viajaron juntos hasta Bayona, desde donde el matrimonio decidió volver a España por Irún, mientras que Moratín se dirigió a Burdeos (Fernández de Moratín, 1973: 452 y ss.). En 1822 María empezó a sufrir una enfermedad que se prolongaría durante años: en noviembre de 1824, buscando el restablecimiento de María, Manuel y ella vuelven a salir de España y se instalan en Bayona. Pero ella sigue enferma y en mayo de 1825 García de la Prada escribía a Moratín desde la ciudad francesa, contándole que María quería volver a casa (García de la Prada, 1825). Debieron de hacerlo ese mismo año. Durante todo este tiempo mantuvieron la amistad con Leandro, cuyos bienes se ocupó de administrar Manuel, lo que dio lugar a una larga correspondencia entre ambos, en que Moratín no dejó de interesarse por María, a quien llamaba cariñosamente «la Baronesa» por haber interpretado un papel en *El barón*.

Manuel García de la Prada fue un amante de las bellas artes y, debido a su gran fortuna, fue también un mecenas: publicó a su costa las *Obras póstumas* de Nicolás Fernández de Moratín, y posteriormente se encargó de la edición de las de Leandro. Tuvo amistad con José de Madrazo, que lo retrató en 1827, pero fue sobre todo amigo de Goya, de quien conservaba cinco cuadros que en su testamento legó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la cual era académico de honor desde 1812. Goya lo pintó hacia 1805-1808 en un retrato de cuerpo entero que se conserva en el Museo de Des Moines (Iowa).



Francisco de Goya. *Retrato de Manuel García de la Prada*. (Des Moines Art Centre)

## LA CARRERA TEATRAL DE MARÍA GARCÍA

María García, según escribía Manuel García de la Prada a Moratín en marzo de 1826, se llamaba en realidad María Teresa Escribano y García, y era natural de Salamanca (García de la Prada, 1826).

Afirma don Emilio Cotarelo que María García «era hermana de Manuel García Parra [...], y joven hermosa y de mérito» (Cotarelo, 2009: 151n). Todas las fuentes reconocen la hermosura y el mérito, pero muy probablemente la relación con Manuel García Parra era una invención de Cotarelo. Ya Andioc, en su edición del *Epistolario* de Moratín, ponía en duda este parentesco, toda vez que María se apellidaba en realidad Escribano y García (Fernández de Moratín, 1973: 578n.). El hecho de que, además, fuese natural de Salamanca, mientras que García Parra era madrileño, va en contra de la suposición de Cotarelo.

Cuando María aparece en las listas de las compañías madrileñas, ya con su nombre artístico de María García, lo hace en julio de 1800 como «segunda dama» en la compañía del Teatro del Príncipe cuyo primer galán era Bernardo Gil, si bien este no era el «autor de comedias», ya que las compañías madrileñas estaban bajo la autoridad de la Junta de Reforma, que había desterrado esta figura. Las primeras damas de esta nueva compañía fueron Andrea Luna y Antonia Prado, y las segundas Josefa Luna y María García, de quien comenta Cotarelo «que entonces pisaba por primera vez la escena en Madrid, y que luego salió una excelente *primera*» (Cotarelo, 2009: 150-151). También según don Emilio, «había trabajado en provincias, y en los Sitios Reales el año anterior de 1799» (Cotarelo, 2009: 151n). No da más datos de estos trabajos, aunque sí que había participado durante la Cuaresma de 1799 como auxiliar en los coros de los oratorios sacros que se habían dado en el Coliseo de la Cruz, junto con «la Virg, la Orozco, Manuela y Laureana Correa» (Cotarelo, 2009: 139n).

En las temporadas siguientes continuó figurando como segunda dama. En la de 1801-1802 lo era de la compañía del Coliseo del Príncipe, con Andrea Luna de primera dama. Sin embargo, desaparece de las listas de las compañías entre 1802 y 1803. El 10 de abril de este último año vuelve a formar parte de la compañía de Antonio Ponce para el Teatro de la Cruz, como *sobresaliente*, teniendo como primera dama a Rita Luna. En la temporada siguiente, 1804-1805, continúa como *sobresaliente* de la compañía de la Cruz, con Juan Carretero y Antonio Ponce. La primera dama era de nuevo Rita Luna, que cobraba 40 reales, y tanto la segunda dama, Rosa García, como la *sobresaliente* cobraban 32 reales, bastante más que la cantante, Josefa Virg (22 reales) e incluso la graciosa Joaquina Arteaga, que tenía asignados 28 reales. Esta misma situación se mantuvo en la compañía del Teatro de la Cruz en las temporadas de 1805-1806, aunque ya María aparece como segunda dama inmediatamente detrás de Rita Luna y por encima de Rosa García.

En la de 1806-1807 María García está en tercer lugar en las compañías, tras Rita Luna y María Coleta Paz, que, a partir de diciembre, por la retirada de Rita Luna, pasa a ser la primera dama, quedando María como segunda.

En 1808 se produce un paréntesis en la carrera de María, que no aparece en ninguna de las compañías que se formaron en los teatros de Madrid. Cotarelo apunta a un retiro voluntario: «En la compañía de la Cruz hubo menos modificaciones, limitadas a la salida voluntaria y temporal de María García, la *Clori* de Moratín, que pensó en retirarse del ejercicio y a la que sustituyó la hija segunda de Pinto» (Cotarelo, 2009: 317). Pero no hay que descartar otras motivaciones: las compañías se formaron el 14 de abril, menos de un mes después del motín de Aranjuez (17-18 de marzo). La relación de María García con

Moratín y, probablemente, con otras personas del círculo de Godoy podría estar detrás de esta renuncia aparentemente voluntaria.

El caso es que, en 1809, cuando Isidoro Máiquez forma su compañía en el Teatro del Príncipe, cuenta con María García como primera dama con el mismo nivel y sueldo que Antonia Prado, su mujer. La anécdota que contó Revilla y reprodujo Cotarelo a propósito de la representación de la *Raquel*, de García de Huerta, es una buena muestra de las tensiones que debieron de producirse entre las dos primeras damas hasta la retirada de Antonia Prado:

Máiquez repartió el papel de la hermosa hebrea [la Raquel de García de la Huerta] a María García, atendiendo principalmente a su belleza juvenil. Entonces Antonia Prado, que alguna vez en su larga carrera la había representado, volvió por sus fueros de primera dama, y, como estaba separada de su marido, le escribió un billete lleno de quejas y censuras contra su conducta. Isidoro se limitó a contestarle también por escrito: «No me podía persuadir en modo alguno de que tu ignorancia llegase hasta el extremo de creer que la dama de un monarca de Castilla fuese una vieja» (Cotarelo, 2009: 329).

No sería, sin embargo, la primera vez que se produjese tal inconsecuencia entre la edad de la actriz y la del personaje. En la misma temporada la compañía de Máiquez había abierto el teatro el 26 de mayo de 1809 con *Orestes, hijo de Agamenón*, de Alfieri en traducción de Dionisio Solís. Pues bien, en tan solemne ocasión, con lo mejor de la compañía en escena, el papel de Electra correspondió a la madura Antonia Prado, mientras que su madre, Clitemnestra, fue encargado a la joven María García (Cotarelo, 2009: 328). El hecho es que Antonia Prado quedó poco a poco relegada y tuvo muy pocas intervenciones en esta y en la siguiente temporada hasta que en septiembre de 1810 pidió el retiro definitivo.

Así, entre septiembre de 1810 y agosto de 1812, en que se produce su salida de Madrid María García quedó como única primera dama de la compañía de Máiquez. Son solamente dos años, pero en ellos María, de acuerdo con la exigencia de la época, hizo no menos de ochenta y cinco obras, y probablemente algunas más de las que no ha quedado constancia en la prensa (Freire, 2009). Fueron, además, temporadas muy complicadas para los cómicos, que se veían ante la necesidad de mantener el aprecio del público y a la vez seguir las directrices del gobierno josefino, que llevó adelante una política de fomento del teatro español como una forma de difundir las ideas de civilidad y buen gusto propias de la ideología ilustrada (Soria, 2015). De acuerdo con estas ideas, José I se preocupó desde el comienzo de su reinado por reformar el teatro español en la línea que lo habían hecho los anteriores gobiernos ilustrados. Se elaboró un nuevo proyecto de reforma, se creó una Comisión de Teatros «encargada de examinar todas las obras dramáticas originales o traducidas de que haya de componerse el repertorio o caudal de los teatros de Madrid, de contribuir a su mejora y trabajar en los adelantamientos del arte» (Freire, 2015: 140-141). La Comisión estaba presidida por Leandro Fernández de Moratín, y sus miembros eran Juan Meléndez Valdés, Vicente González Arnao, Pedro Estala, José Antonio Conde, Tomás García Suelto y Ramón Moreno. Se formó, en fin, una compañía subvencionada por el estado que se estableció en el Coliseo del Príncipe, para la cual se hizo volver de Francia a Máiquez. En esta compañía se integró como primera actriz María García.

El repertorio, que en parte debió de responder a la iniciativa de Máiquez, pero también a la labor de la Comisión de Teatros, fue extraordinariamente variado. Hubo un intento de incorporar a la escena española lo mejor del teatro europeo, pero también se

dio gran importancia al repertorio español, como parte de la política josefina de con-  
graciarse con su pueblo. Es muy significativo que por decreto de 29 de mayo de 1810 se  
colocase a ambos lados del proscenio de los teatros madrileños los bustos de Lope de  
Vega y Calderón (coliseo del Príncipe), y de Moreto y Guillén de Castro (coliseo de la  
Cruz) (Freire, 2015: 141). El hecho es que la programación del Teatro del Príncipe en las  
temporadas que estuvo bajo la autoridad de la Comisión de Teatros fue una de las mejores  
de su tiempo, de gran calidad y de enorme diversidad.

En esos años María García estrenó, entre otros autores extranjeros, obras de Alfieri  
(*Orestes, hijo de Agamenón*), Goldoni (*La posadera*), Racine (*Atalía*), Corneille (*Cinna*),  
Molière (*El hipócrita*), Voltaire (*Mérove*), Shakespeare (*Macbeth*), además de los entonces  
famosísimos Destouches (*El filósofo casado*), Du Belloy (*Celmira*), Regnard (*Los gemelos*),  
La Harpe (*La novicia, o La víctima del claustro*), Favart (*La espigadera*) o Kotzebue (*El  
divorcio por amor*). Pero fueron muchos más los españoles: entre los clásicos, Lope de Vega  
(*Las bizarrías de Belisa*), Luis Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*) Rojas Zorrilla  
(*Abre el ojo*), Antonio de Solís (*La gitanilla de Madrid*), Tirso de Molina (*El vergonzoso en  
palacio*), Calderón de la Barca (*La dama duende*), Agustín Moreto (*No puede ser guardar  
una mujer*) o Fernando de Zárata (*Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*). A ellos  
habría que añadir los autores del XVIII, entre los que están Antonio de Zamora (*El hechizo  
por fuerza*), José de Cañizares (*El pastelero de Madrigal*), Luciano Francisco Comella  
(*Federico II, rey de Prusia*), Jovellanos (*El delincuente honrado*) y Leandro Fernández de  
Moratín (*La moigata*).

Una actriz capaz de asumir, entre otros muchos, los papeles de Clitemnestra, Miran-  
dolina, Mérove, Belisa, Inés de Castro, doña Ángela y Lady Macbeth, y dejar memoria  
en todos los que la vieron de haberlo hecho de forma excelente no podía ser una actriz  
vulgar.

#### EL ARTE INTERPRETATIVO DE MARÍA GARCÍA

Joaquín Álvarez Barrientos, en su imprescindible estudio sobre el actor borbónico,  
expresa con claridad los problemas que se encuentra el investigador a la hora de definir  
cómo fue el arte interpretativo de cualquier cómico de tiempos pasados:

Solo tenemos textos que los recuerdan de forma admirativa, satírica, crítica,  
en piezas legales, políticas o religiosas. A estos testimonios se suman los retratos,  
pocos, y obras de carácter teórico en tratados que, en realidad, de lo que hablan  
es más del actor futuro, del cómico deseado, y, por rechazo, o por negativa, de la  
realidad del comediante. Así, pues, todos estos testimonios están mediatizados por  
idealizaciones, por intencionalidades estéticas e ideológicas, por la exageración de la  
sátira o de la admiración, por la distancia del recuerdo, incluso por la supuesta obje-  
tividad del que quiere ser imparcial y pocas veces lo es (Álvarez Barrientos, 2019: 11).

En el caso que aquí tratamos, estas dificultades se acrecientan por el hecho de que  
la carrera teatral de María García fue muy corta (la parte fundamental se reduce a dos  
temporadas) y se dio en la época del «rey intruso». No pudo ser reconocida como uno de  
los iconos de la libertad, como le sucedió a Máiquez, que siguió su carrera después del  
periodo josefino. Y, entre los testimonios que nos quedan de su actividad artística, varios,  
y muy importantes, son de la mano de Leandro Fernández de Moratín, que no podía ser  
un crítico imparcial. A pesar de todo, y con todas las cautelas, intentaremos recuperar

algunos rasgos de lo que fue el arte interpretativo de María García a partir de las fuentes conservadas.

Todos los autores que han tratado la figura de María García reconocen en primer lugar que era una mujer muy bella. Cotarelo, que no se detiene demasiado en ella, considera que era una «joven hermosa y de mérito» (Cotarelo, 2009: 151n). Ya hemos señalado el entusiasmo erótico que causaba en Leandro Fernández de Moratín, que la veía como nueva encarnación de Venus. Sin embargo, no parece que la belleza fuese suficiente para hacer una carrera tan rápida como el de la joven María. El mismo Cotarelo habla siempre de su mérito, incluso de su excelencia: «María García, que entonces pisaba por primera vez la escena en Madrid, y que luego salió una excelente *primera*» (Cotarelo, 2009: 150-151). Pero ¿cuáles eran estos méritos? Según don Emilio, obsesionado con su visión de un siglo XVIII dividido entre castizos y galoclásicos, María García era heredera de la tradición castiza española: «Coexisten y luchan encarnizadamente entre sí la escuela antigua española, que defiende su legitimidad gracias a la excelente interpretación de algunas artistas como la insigne Rita Luna, Manuela Carmona, Coleta Paz, María García...» (Cotarelo, 2009: 94-95). Pero, aparte de que resulta más que dudosa esta interpretación dualista del arte del actor, lo cierto es que la adscripción de una actriz a una supuesta escuela antigua española aclara muy poco de su arte.

Hay que tener en cuenta que durante más de dos años trabajó con Máiquez, y, si bien no parece que este crease escuela, tampoco es probable que soportase a su lado, en los papeles más importantes, a una actriz que se alejara demasiado de su propia forma de actuar. «Isidoro abanderó la reforma interpretativa buscando y consiguiendo un realismo basado en la «declamación interior», natural y variada» (Álvarez Barrientos, 2019: 185). Con toda probabilidad, esta misma era la manera de María García.

Moratín, que por las razones expuestas más arriba, no era en absoluto imparcial con respecto a los méritos de María, pero tampoco era un observador incapaz, reflexionó acerca del arte interpretativo de su amada en otro soneto, mucho más interesante que el citado anteriormente para el asunto que nos ocupa:

A CLORI, DECLAMANDO EN FÁBULA TRÁGICA

¿Qué acento de dolor el alma vino  
a herir? ¿Qué funeral adorno es este?  
¿Qué hay en el orbe que a tus luces cueste  
el llanto que las turba cristalino?

¿Pudo esfuerzo mortal, pudo el destino  
así ofender su espíritu celeste?...  
¿O es todo engaño, y quiere Amor que preste  
a su labio y su acción poder divino?

Quiere que exenta del pesar que inspira  
silencio imponga al vulgo clamoroso  
y dócil a su voz se angustie y llore.

Que el tierno amante que la atiende y mira  
entre el aplauso y el temor dudoso,  
tan alta perfección absorto adore.

Estamos aparentemente ante una recreación de la máxima horaciana: *ut ridentibus arrident, ita flentibus afflent / humani vultus: si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (Horacio, 2000: 542). El vulgo clamoroso, el temible vulgo de los coliseos madrileños, al escuchar a *Clori* declamar en la fábula trágica, al ver sus ojos llenos de lágrimas, enmudece, se angustia y llora. La actriz ha conseguido uno de los objetivos que se plantearon todos los reformistas del teatro del XVIII: conseguir un público atento, emocionado, silencioso (Álvarez Barrientos, 2019: 65-74). Pero el poeta, que la conoce, duda. ¿Es esto un sentimiento real, hay algo en el mundo que turbe los ojos de amada con su cristalino llanto? ¿O es todo engaño? Y así, el tierno amante, dudoso entre uno y otro extremo, absorto ante el arte de María, adora tan alta perfección en el arte.

Moratín está planteando en este poema el gran debate que se dio en el siglo XVIII, la «paradoja del comediante» planteada por Diderot (Diderot, 2003). ¿Debe el actor sentir para provocar sentimiento? ¿Es necesario, como quería Horacio, llorar si se quiere que el público llore? El poeta no se define, pero manifiesta la sospecha de que *Clori* está «exenta del pesar que inspira», es decir, que se trata de una actriz diderotiana, capaz de provocar profundas emociones sin sentirlas.

Yo quiero que [un gran comediante] tenga mucho criterio: necesito en ese hombre un espectador frío y tranquilo; le exijo por lo tanto penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitar todo o, lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para toda clase de caracteres y de papeles (Diderot, 2003: 50).

Esta debió de ser la «la alta perfección» del arte de María García. Para Moratín, su *Clori* era una maestra de la contención actoral, un ejemplo de arte interpretativo que responde a uno de los modelos que estaban en liza en toda Europa (Álvarez Barrientos, 2019: 308 y ss). Precisamente esta forma de entender y ejercer el arte interpretativo contradice la idea de Cotarelo sobre una supuesta escuela española a la que pertenecerían María García y Rita Luna. Esta última, como recuerda Álvarez Barrientos «fundamenta su grandeza en la intuición y en la inteligencia natural, no en el estudio, razón por la que unas veces acertaba y otras no, dependiendo de lo lejos o cerca que de su personalidad quedara el personaje» (Álvarez Barrientos, 2019: 119).

Cuando, años más tarde, Moratín recordaba a la amiga y actriz, declaraba, como hemos visto más arriba, que «en aquellos [papeles] que la fueron más geniales no ha tenido igual. Tales eran el de doña Beatriz, en la comedia de *El viejo y la niña*, el de doña Inés, en *La mojigata*, y el de doña Leonor en *La escuela de los maridos*». Es lógico que recuerde los papeles que hizo en sus obras (*La escuela de los maridos* es una versión de Molière estrenada por Moratín), pero resulta curioso que no haga mención de la intervención de María en *El barón*, a pesar de que en su correspondencia se refiera a ella como *la baronesa*. Pero no hay error: Leandro estaba recordando aquellos papeles que le eran «más geniales», es decir, «lo que es conforme al genio, gusto e inclinación de alguno» (*Autoridades*.) Y los tres papeles citados, el de doña Beatriz, el de doña Inés y el de doña Leonor, corresponden al personaje «razonador» de las obras, la sensata hermana de don Roque en *El viejo y la niña*, la benéfica y razonable prima en *La mojigata*, la prudente y pizpireta doña Leonor, educada en la libertad por don Manuel, de *La escuela de los maridos*.

Moratín procuraba intervenir en la representación de sus obras, y buscaba el reparto más adecuado a cada papel, como exigía en 1799: «He de elegir los actores y actrices que han de representarla, valiéndome indistintamente de los que hubiese en ambas compañías (en caso de que lo juzgue necesario)» (Fernández de Moratín, 1973). Cuando eligió a María para los papeles citados (que no son los más importantes de la obra) es porque

el temple sereno y razonable de ellos era lo más «genial» para el arte interpretativo de María García.

Los críticos de la época, en las pocas ocasiones en que se dignan hablar de los actores, parecen dar la razón a Moratín. En la crítica que dedicó la *Gazeta de Madrid* a *La moji-gata* el viernes, 9 de febrero de 1810, firmada por A. A., se dice de María García: «Merece también justos elogios la Sra. García por la decencia y sensibilidad que manifiesta en el papel de Doña Inés». Mucho más detallado es en su crítica de *Celmira* el que firma como H. J., «con toda probabilidad francés» (Freire, 2009: 217) en la *Gazeta de Madrid* del 6 de agosto de 1810. Después de atacar sin cuartel la obra, que le parece un cúmulo de impropiedades, el crítico declara:

Falta ahora hablar de la representación. Ha habido en ella decoro y dignidad, y los artistas han hecho cuanto cabe por agradar. [...] La señora García ha desempeñado en varios lances su papel con acierto; ha usado bien el lenguaje de acción en varias escenas, y las ha hecho con bastante vivacidad. Sin embargo, debo decir que cuando ha debido expresar un dolor profundo y mudo ha estado demasiado fría y sin expresión; tampoco ha enternecido a los espectadores al principio de la tragedia al referir las desgracias de su padre; pero no por eso ha dejado de dar a su carácter el aire de nobleza que le es propio (H. J., 1810: 976)

«Decencia y sensibilidad», «aire de nobleza»... Son palabras que nos revelan una actriz muy alejada de las agitaciones del teatro romántico, pero también de la exageración histrónica que se suele atribuir a la antigua tradición española. Una actriz que conoce bien «el lenguaje de acción», y que sabe dar vivacidad a su personaje, pero que no se deja llevar por los arrebatos de la pasión, que, como la veía Moratín, hace llorar a los espectadores sin sentir ella la conmoción emotiva. Una actriz, en fin, dueña de una técnica que le permitió figurar sin desmerecer al lado de uno de los mitos de la interpretación española, el gran Isidoro Máiquez, durante las dos temporadas en que triunfó en el Coliseo del Príncipe.

#### UN RETRATO

Son muy pocos los retratos de actores de este tiempo que conservamos en la actualidad, a pesar de que es el momento en que comienzan a existir, como signo del proceso de dignificación de la profesión cómica. Álvarez Barrientos (2019: 117-134) ha señalado los de García Parra, Miguel Garrido, Mariano Querol, Antonio Guzmán, Juan Carretero, los de las actrices María Ladvenant, Rita Luna, Antera Baus, Juana García y otros varios, entre los que hay que destacar el magnífico retrato de la *Tirana* realizado por Goya y las numerosas imágenes de Máiquez. Sin embargo, hasta hoy nadie, que yo sepa, ha hecho referencia a un retrato de María García que se conserva en la Real Academia de San Fernando y que, por ello, ha estado durante doscientos años a la vista de todos. Y es que no aparece como un retrato suyo, sino dentro de una composición cuyo protagonista es su viudo, el financiero y antiguo corregidor de Madrid don Manuel García de la Prada.

María García cayó enferma en 1822, cuando le sobrevino una afección «colérica» a la que no dejó de aludir Moratín en sus cartas: «Querida Baronesita Maruja: cuídese V. mucho y espere días más tranquilos. [...] Con los calores y sustos no es extraño que las cóleras se revuelvan» (Fernández de Moratín, 1973: 561). La enfermedad se fue agravando, de nada sirvieron los médicos ni las estancias en Bayona, de modo que en diciembre de 1825 su esposo la envió a Valencia, buscando un clima más favorable. Pero no hubo ninguna mejoría y murió el 6 de marzo de 1826 (García de la Prada, 1826). Manuel García

de la Prada se lo comunicó a Leandro en una carta de 23 de marzo, en que, como buen administrador, le informaba además de la situación de sus finanzas:

Querido amigo: [...]

Recibo su apreciable carta de vm. de 13 del actual, que me sirve de consuelo, pues veo en ella su cariño, el interés que tomaba por mi pobre María, y las reflexiones que me hace con motivo de su enfermedad. Ya habrá vm. visto por mi última carta que se verificó la desgracia, y que ha dejado de existir la mujer más acreedora a la vida; cuyas buenas prendas y particular talento se aumentaban a cada instante. Yo he quedado sin sombra, sin consuelo, y sin saber ni qué hacer, ni en qué pensar, pues en todo encuentro un vacío que no me es posible llenar de ningún modo: apelo continuamente a mi razón, pero aunque a veces me calma, luego se revive el dolor con las infinitas causas que a cada paso recuerdan el bien perdido: no crea que estas son expresiones de un viudo a la moda, o de las ñoñerías acostumbradas: soy superior a todo eso, pero mi corazón siente la pérdida de una mujer con quien creí pasar mi vida, y cuya formalidad, talento y honradez eran muy superiores a lo que generalmente se encuentra, y mucho menos por este país. Compadézcame vm., amigo mío.

Vamos a otra cosa. La infeliz María conservó hasta los últimos instantes la memoria de vm., y quiso dejar prueba de ello: a mí me dejó el retrato de miniatura que vm. la regaló, encargando le conservase, pues ella le había estimado mucho. A vm. le ha dejado un cuadro que representa a una vieja hilando, que tenía en su cuarto, y quizá vería vm. en Barcelona y sin duda le alabaría, cuando ella se ha acordado ahora. Yo, como ejecutor testamentario tengo que cumplir su testamento, y en consecuencia haré poner en un cajón dicho cuadro, y le enviaré a Basterreche para que se le encamine a vm.

Va a hacerse la lápida para su sepulcro. Ruego a vm. que cuanto antes me envíe la inscripción. Se llamaba María Theresa Escribano y García, natural de Salamanca, mujer de Manuel G. de la Prada, Cav<sup>o</sup> de la Rl. Orn. de Carlos 3<sup>o</sup> y de la Legión de honor de Francia: ambos vecinos de Madrid, falleció en 6 de marzo de 1826. Pongo lo de Caballero por lo mismo que quiero honrar su memoria; ya vm. me entenderá.

Disimule vm. que le moleste. Reciba vm. memorias del honrado Vicente, y de sus chicos, y crea que le ama de corazón su afligido amigo  
Manuel.

El 30 de marzo Moratín escribió a su amigo tratando de consolarlo y enviándole dos epitafios para la sepultura de María:

Todavía le quedan a vm. individuos de su familia a quien amar. Tiene vm. hijas, tiene yernos, tiene nietos, entre los cuales puede vm. repartir sus atenciones y su amor. Dn. Vicente y Vicentín (participantes de la pena que vm. padece) le darán, a mi entender, motivos de consuelo que le harán la vida más tolerable. En fin, aquello pasó como un sueño: vivió vm. feliz en su compañía, y solo le queda ya la memoria de sus virtudes. Llore vm., y deje pasar el tiempo; que este es el único y verdadero consolador. [...] Envío a vm. dos epitafios. Vea vm. si alguno puede convenir (Fernández de Moratín, 1973: 660).

Nada se sabe de los epitafios. En cuanto al cuadro de la vieja hilando, que María legó a su antiguo amante, Moratín lo conservó consigo hasta su fallecimiento, y en su testamento lo legó a su amigo José de Lira (Fernández de Moratín, 1973: 664n).

Por las cartas de Moratín sabemos que Manuel García de la Prada, meses después, seguía llorando a María y rechazaba las distracciones de la vida social. Un año más tarde, en 1827, se hizo retratar por su amigo José de Madrazo. Posó sentado, en actitud relajada y melancólica, a pesar de la media sonrisa que debía de ser habitual en él, vestido con un elegante frac negro en el que destaca la Legión de Honor. Su cabeza reposa en su mano derecha, y el brazo se apoya en un canapé cubierto por un paño de color burdeos. En la pared inmediata se descubre el retrato oval de una mujer hermosa, de seno alabastrino, negra cabellera peinada en ondas sobre la frente y una triste sonrisa en su rostro. En el dedo anular de la mano derecha, con la que recoge sobre el pecho un chal azul, luce una alianza de oro, gemela de la que se ve en la mano de él.



José de Madrazo. *Retrato de Manuel García de la Prada*. Real Academia de San Fernando, Madrid.

Es María García, que el viudo Manuel García de la Prada quiso que lo acompañase en su último retrato.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. A. (9 de febrero de 1810), «*La mojjigata*», *Gazeta de Madrid*, pp. 161-164.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2009), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, est. prel. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- DIDEROT, Denis (2003), *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1967), *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, ed. René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia.
- (1970), *La comedia nueva*, ed. John Dowling, Madrid, Castalia.
- (1973), *Epistolario*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia.
- (1995), *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*, ed. Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Sirmio.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (2015), «José Bonaparte y la reforma del teatro español», en Guadalupe Soria Tomás (ed.), *La España de los Bonaparte. Escenarios políticos y políticas escénicas*, Madrid, Dykinson, pp. 133-146.
- GARCÍA DE LA PRADA, Manuel (1825-1826), *Cartas a Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, BNM, Mss. 18666/74.
- (2020), *Mi conducta política*, ed. Fernando del Río Ruiz de la Prada, Santander, Los cántabros.
- H. J. (6 de agosto de 1810): «*Celmira*, tragedia en cinco actos. Segundo artículo», *Gazeta de Madrid*, pp. 973-976.
- HORACIO (2000), *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. y ed. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (ed.) (2015), *La España de los Bonaparte. Escenarios políticos y políticas escénicas*, Madrid, Dykinson.