

# Cueto López, Leopoldo Augusto de; Marqués de Valmar (1815-1901)

## Biografía

Hijo del brigadier de artillería Gonzalo García de Cueto y Enríquez de Luna y de María de los Dolores López de Ortega y Prado, Leopoldo Augusto Luciano María del Carmen nació en Cartagena el 16 de julio de 1815. Su hermana mayor, María de la Encarnación, se casaría diez años después con Don Ángel Saavedra, luego Duque de Rivas. Estudió Filosofía en el Seminario Conciliar de San Fulgencio de Murcia y luego se doctoró en Jurisprudencia por la Universidad de Sevilla. Desde esta ciudad enviaría a *El Artista* su juicio crítico sobre *Don Álvaro* y unos meses más tarde, en octubre, se marcharía a París como agregado de embajada. Durante su estancia allí como secretario de la legación de la reina Isabel II, se casó con María del Amparo Fernández de Cáceres y González de Quintanilla, el 1 de junio de 1836 según algunas fuentes, el 9 de junio de 1840 según el libro de registro de la prefectura del departamento del Sena. El 27 de octubre de 1838 nació en Rouen su hija mayor, Flavia, quien heredaría su título. Tiempo después nació la otra hija que le sobrevivió, María Jimena. Colaboraba por aquellos años en la revista *El Orbe* fundada por el Duque de Frias y en *El Piloto*, con artículos de crítica literaria y artística. Fue nombrado secretario general del Liceo Artístico y Literario a fines de 1839 y en enero de 1840 secretario de la legación en La Haya. En enero de 1844, año en que estrenaría su drama *Doña María Coronel* y en el que colaboraría en *El Laberinto*, fue nombrado secretario de la Legación en Lisboa. En septiembre de 1847 fue encargado de negocios en Copenhague, donde llegó a figurar como ministro residente. En enero de 1854 estuvo en Washington como ministro plenipotenciario y tres años después lo fue en Viena y en Múnich. En 1857 solicitó y obtuvo, al morir Quintana, un sillón en la Real Academia Española. Isabel II le nombró en 1865 senador vitalicio. En 1867, tras la muerte del Duque de Veragua, Cueto ocupó su puesto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alfonso XII le concedió el título de Marqués de Valmar (carta de concesión firmada el 20 de junio de 1877). En 1881 pidió el retiro como diplomático. Llegó a poseer la Gran Cruz de la real orden americana de Isabel la Católica, la de Cristo de Portugal, la de San Mauricio y San Lázaro de Italia, la de San Estanislao de Rusia y la del Águila roja de Prusia; fue comendador de la legión de honor de Francia y del Dannobrog de Dinamarca. Murió de un derrame seroso cerebral el 20 de enero de 1901.

## Obra

Cueto fue más crítico que escritor de ficción, aunque en sus obras de creación se mantuviera tan fiel como en su crítica a sus concepciones vitales y literarias, al tiempo que mantuvo una postura moderada, imparcial y hasta cierto punto ecléctica ante las

distintas corrientes literarias. Contrario a todo dogmatismo literario viniera de donde viniera, tenía por máximas la independencia y la tolerancia, máximas que juzgaba acababan imponiéndose en arte, y pensaba que la base de la estética literaria consistía en «hermanar las leyes generales y eternas de la naturaleza, de la verdad y de la razón con las condiciones peculiares de cada asunto». En las composiciones dramáticas juzgaba tres elementos esenciales, a saber, el enredo (que divierte), la pasión (que conmueve) y los caracteres (que enseñan), que habrían de reunirse en grado eminente para que la obra pudiese considerarse perfecta. Por ese motivo decía preferir la estructura del drama llamado «moderno» en los años treinta, frente a la tragedia clásica, aunque no rechazase sino admirase muchas obras elaboradas según las reglas de ésta, pues aquél permitía mayor variedad en los personajes, mayor rapidez en la marcha de las ideas y mayor verdad y movimiento en la acción. Además, en su opinión los caracteres de la tragedia clásica eran más ideas que individuos, abstracciones morales que valían para todos los tiempos y países, mientras que los caracteres del drama moderno estaban perfecta e insolublemente unidos a su tiempo y circunstancias. En teatro y en poesía narrativa abogaba por la sobriedad, por la unidad de pensamiento, por el interés del argumento y por una armonía de conjunto; armonía que podía darse junto con la variedad, cualidades todas que encontró en la tragedia de Tamayo y Baus *Virginia*, estrenada en 1853. Admitía dos tipos de argumentos: uno, aquel que constituía una acción gradualmente desarrollada y cuyas partes se hallaban tan perfectamente trabadas que unas parecían consecuencia de las otras; y dos, aquel que constara de incidentes aparentemente inconexos entre sí pero que condujeran, en realidad, a un solo fin. Pensaba que el teatro siempre había recibido su fuerza y su vitalidad de un sentido moral fecundo y elevado, aunque esa moral, más que en los dichos de los personajes, quería verla en las situaciones dramáticas. Le repugnaba el ateísmo y los personajes ateos y no entendía cómo podían ser al mismo tiempo ateos y amantes con un amor puro, según aparecían en algunas composiciones. Eso le echó en cara a la Julieta del poema de Heriberto García de Quevedo. Pensaba que, en teatro, el género más legítimo y elevado era el de la alta comedia o comedia de carácter. Se lamentaba de que en los años del romanticismo, años de corrupción e incredulidad, aquel género no satisficiera el gusto público, más inclinado a la comedia política. Pensaba que el poeta, para realizar en tales condiciones una buena obra, había de combinar tales aspectos con otros inherentes a la humanidad misma y, por tanto, inmutables. En este sentido, alababa *La rueda de la fortuna*, de Rodríguez Rubí, quien se había iniciado en la comedia de costumbres pero había sabido combinar en ella lo propio de la comedia de enredo, de la de carácter y de la de costumbres misma. Es de resaltar que en su crítica teatral concedía gran importancia al gusto del espectador y menos a las disposiciones académicas. Explicaba la uniformidad de las obras neoclásicas por la uniformidad de medios de que se disponía en el momento de nacer y de desarrollarse, del mismo modo que hacía ver lo natural de que el público disfrutara más con las comedias de magia desde el siglo XVIII que con el teatro neoclásico, en razón de que en aquéllas se unían, a los atractivos de cualquier pieza, las sorpresas y las transformaciones, aunque no siempre contaran los ingenios españoles con los medios mecánicos necesarios. Por eso aplaudió *La redoma encantada* de Hartzzenbusch, pues el autor había suplido la falta de algunos medios con situaciones cómicas y satíricas y con personajes que se habían

convertido en populares y, si bien había copiado aspectos de obras de Molière, de Vanderburch, Laurencin o de Mme. Beaumont, lo había hecho con acierto y corrección. En dramas históricos como *El Conde Don Julián* o *Don Álvaro de Luna* solía detenerse en la verdad histórica, en el verismo y la verosimilitud de los personajes, pero también en su desarrollo dramático. En esta obra pensaba que el conocimiento histórico del desenlace mermaba el interés del espectador. En otras que él estimaba imitaciones del teatro antiguo, como *El zapatero y el rey*, alababa el no pintar las acciones de otra época con los esquemas de la de su tiempo. En cambio, señaló los anacronismos del *Pelayo de Quintana*, como crítico se mostró también con *Bretón de los Herreros* al estrenar *Vellido Dolfos*, en parte, precisamente, por no adecuarse a los móviles, sentimientos y actitudes propios de la época en que se hallaba ambientado el drama pero también por carecer del requisito más importante de una obra teatral, el interés. Igualmente, al enjuiciar obras como *El pelo de la dehesa* criticaba la falta de vigor y de invención en la intriga, los defectos en la estructura, los caracteres exagerados e impropios y lo poco meditada que parecía la pieza, faltas, por otra parte, que señalaría también al escribir sobre el teatro de Tirso de Molina, además de dolerse del poco decoro en los chistes y alusiones que, creía, se había permitido el autor del Siglo de Oro. No obstante, reconocía en las mencionadas y en otras obras de Bretón como *El hombre gordo*, no sólo el arte de hacer reír al público, sino el arte de conducir la fábula, tanto como el saber mostrar adecuadamente la intención moral o filosófica, a fuerza de ridiculizar los vicios de la sociedad. En este sentido, se permitía aconsejarle un estudio detenido de Molière. Por lo que respecta a la ópera, consideraba que, aunque la parte de música era esencial, no debía aspirar a dominar el componente poético y dramático, sino formar con ellos una unidad y no sólo eso, sino cobrar el carácter de poesía dramática, esto es, expresar con vigor los sentimientos y pasiones de los personajes y de las situaciones. Entendía la poesía con auténtico nombre de tal como emanación del espíritu de una generación o de un siglo y, por lo tanto, le concedía un papel relevante en la transmisión histórica, religiosa, política y filosófica, aparte de entender que muchas veces algunos de los géneros de aquélla, como el de la sátira o la épica, podían suponer un influjo eficaz en las gentes, si bien la misión del poeta era agradar, no enseñar, ni filosofar, ni dirigir la sociedad. En poesía abogaba por la sobriedad en el decir y estimaba privilegio de pocos, como Horacio, Leopardi o Béranger, el no escribir un solo verso que no llevara en sí el sello de la necesidad. Respecto a la épica, consideraba que nadie había escrito nunca verdadera épica conscientemente, sino que solía ser el resultado de un genio más natural que artificioso. Así mismo, no era la forma lo que convertía en épica una obra, y, así, pensaba que los preceptistas Boileau, Luzán y Voltaire habían establecido las bases de un género tan pulcro y meticuloso que resultaba falso y nada tenía que ver con la sencillez y desnudez con que obras como la *Iliada* presentaban la condición humana, a saber, como un tejido complicado e indefinible de elevación y grandeza, de pasiones y miserias. En su sentir, de modo similar a esta manera clásica, épicos habían sido Dante y Ariosto y también su cuñado el Duque de Rivas en algunas obras, entre las que hacía figurar *El moro expósito*: explicaba que Saavedra no era un poeta que cantara sus emociones internas o sus sentimientos personales, sino un poeta que anteponía a su personalidad limitada la personalidad colectiva de una nación, y se había hecho órgano fiel de sus impulsos mora-

les, de sus recuerdos, de su historia y de sus ilusiones tradicionales. Su eclecticismo en poesía se manifestó claramente al criticar *La segunda vida*, de Heriberto García de Quevedo, obra de la que aplaudió la mezcla de elementos líricos, elegiacos y satíricos, perfectamente amalgamados sin sujetarse a reglas convencionales. Pese a declararse contra el individualismo de Lord Byron y de encontrar en García de Quevedo una influencia clara de aquél, Cueto pensaba que el desaliento y la melancolía no llegaban a ser la misantropía salvaje de Byron. En cambio, no podía dejar de denostar que se hubiera sacrificado el interés del argumento en beneficio de la caprichosa inspiración del poeta, que le había conducido a una expresión incoherente. Como cuadros de las costumbres contemporáneas que veía en la obra, elogió el trazado de los tipos aunque juzgara inverosímil y criticable el de Julieta. Por lo que a los clásicos se refiere, al enjuiciar las traducciones de Menéndez Pelayo demostró su ecuanimidad y sus preferencias literarias: estaba convencido de la imposibilidad de traducir la poesía antigua sin que perdiera gran parte de su belleza. En una famosa oda de Safo, «A la amada», reconocía la concisión ática, la cadencia, magia y resonancia de la lengua, la descripción fisiológica perfecta y elocuente, la verdad absoluta en la expresión del encendimiento de los sentidos, y Menéndez Pelayo, pese a haber conseguido una de las mejores traducciones posibles, no lograba llegar al original. Por otra parte, le asombraba que Menéndez Pelayo no supiera resistir en las letras la tentación de lo bello y eligiera para traducir a autores como Teócrito, Catulo, Petronio, Lucrecio o Byron. Tachaba de «pecados literarios» el encubrimiento, los eufemismos, las elisiones de Menéndez Pelayo al traducir cuanto de impío o escabroso encontraba en los originales, pero le exculpaba en razón de la moral. Siempre se quejó de la precipitación con que se escribía y de que primara en muchos las ganas de ser conocidos antes que el empeño por crear grandes obras, tentación en la que él no caería: así lo demuestra su estudio y edición de las *Cantigas*, tarea que le llevó diecisiete años, que dio como resultado una obra magna y definitiva a juicio de sus contemporáneos, y que supuso un cotejo de los cuatro códices en que se conservan y un análisis histórico, crítico y filológico que incluía el examen de la estructura y la métrica, el estilo, las formas narrativas, las creencias manifiestas en su contenido. Al ocuparse de Dante y de la *Divina comedia*, resaltaba lo que había supuesto para la fijación de la lengua italiana, así como el estudio que en tal obra podía hallarse de las vicisitudes de su patria, de las costumbres de su tiempo y de la humanidad entera. Sin haberse atenido a unas formas poéticas regulares, Dante había logrado un conjunto unitario y variado. Al analizar, con motivo de una colección de obras del teatro antiguo español, las piezas allí contenidas de Tirso de Molina o de fray Gabriel Téllez, resplandece esa imparcialidad suya capaz de apreciar los valores de cada cual sin dejarse cegar por la conveniencia de exaltar a los ingenios españoles. Respecto a su investigación sobre los poetas del siglo XVIII, merece un lugar especial Quintana, a quien dedicó su discurso de entrada en la Real Academia Española. Destacó cómo el amor a la humanidad y al progreso, como también a la libertad y la gloria de su patria, era lo que más parecía moverle a escribir y, aunque a su juicio no sabía siempre sostener «la unidad limpia y tersa del lenguaje», había en su poesía elevación y nobleza. De la misma manera supo calibrar, en la extensa introducción que antecedía a su antología de los poetas líricos de aquel siglo, cuanto era digno de mención, incluida la producción de los poetas de América. Igualmente, se ocu-

pó de rescatar en un breve ensayo a José Vargas y Ponce (*La América*, 28 de abril de 1867), un poeta muy censurado por sus contemporáneos pero, al mismo tiempo, muy conocido en su tiempo. Le parecía que su sátira «Proclama de un solterón» no debía permanecer en el olvido. También Moratín fue objeto de su crítica, esta vez para denostar lo exactamente que seguía las doctrinas de Boileau, doctrinas que le habían llevado, en las notas de su, por otra parte, esmerada traducción de *Hamlet*, a juzgar innecesaria e intempestiva la aparición del espectro, cuando a todas luces se trataba de un efecto escénico de primer orden, o a considerar que el personaje Polonio, siendo un viejo ridículo propio de un entremés, no debería figurar en una tragedia. Muy amigo de su cuñado el Duque de Rivas, con el que mantuvo durante muchos años una correspondencia literaria que a veces efectuaban en verso, aprovechó diversas ocasiones para escribir sobre la obra de aquél: con apenas veinte años reseñó *Don Álvaro o La fuerza del sino*, en 1875 *Desengaño en un sueño* y unos años antes se ocupó del elogio fúnebre del Duque. En esta última ocasión, Cueto señaló su ruptura de las reglas académicas como base para llegar a ser un poeta nacional y tres rasgos fundamentales suyos: la imaginación, la probidad y el amor patrio. Echaba en falta en él un espíritu analítico y filosófico que buscara la verdad absoluta ante todo y que prefiriera la exactitud a la belleza. Pensaba que el carácter más sentimental que razonador de Ángel Saavedra le llevaba a guiarse sobre todo por intuiciones y sensaciones y que a veces le faltaba sobriedad en sus escritos, debido, en parte, a su imaginación, pero también a su formación en los poetas del siglo XVII, entre los que Góngora ocupaba un lugar de privilegio. Entre sus virtudes poéticas encontraba la inspiración lírica, la propiedad del lenguaje y el don de narrar bien cantando, como los poetas populares, y ponía por ejemplos *Bailén* y *Recuerdos de un grande hombre*, romances históricos en los que, de manera similar a Walter Scott, había seguido las tradiciones y el pensamiento popular, más que el rigor histórico. Señalaba cómo había quedado fascinado con el romanticismo de Victor Hugo, de Alejandro Dumas y de Alfred de Vigny pero cómo, gracias a su instinto nacional, con *Don Álvaro* había abierto el camino de la adecuación entre la tradición teatral española y las nuevas corrientes: el honor, el denuedo y las tradiciones y preocupaciones españolas junto con la inspiración en *Les âmes du purgatoire*. Si en 1835 había resaltado como valiosos la amalgama de estilos y lenguajes que ofrecía la obra, la mezcla de situaciones trágicas y vulgares, el costumbrismo y la reflexión filosófica, la naturalidad de los diálogos y el dibujo de los personajes, en 1866 señalaba que no podía estar de acuerdo con Pastor Díaz en calificarlo de «nuevo Edipo» porque veía que a Don Álvaro no lo arrastraba una potestad terrible y misteriosa, sino que todas sus desgracias sobrevenían de sus pasiones y de sus actos, aunque la casualidad jugara también en contra. Estimaba *Desengaño en un sueño* la obra más universal del Duque y elogiaba especialmente el carácter de su personaje Zora, aunque reconocía que, si bien contaba con unidad filosófica, carecía de unidad de interés dramático, sobre todo para un público como el español, mucho menos reflexivo que el alemán, el cual seguramente recibiría mejor la obra. En el teatro del Duque de Rivas, en general, hallaba plan meditado, estructura bien coordinada y versificación robusta. Al referirse a los poetas del último siglo, encontraba, en aquellos que se mostraban en sus obras en desacuerdo con la sociedad en que vivían, una flaqueza personal: Shelley, a su entender, no hallaba a Dios en el Universo porque no lo hallaba en sí

mismo; Byron odiaba su patria y la escarnecía porque su temperamento no podía adecuarse al orden y disciplina impuestos en ella; la impiedad de Leopardi reflejaba sus angustias internas. En la época del realismo pensaba que en la literatura predominaba un desleimiento de la frase y de la idea y que demasiados escritores tomaban por modelos a autores extranjeros. En las mismas fechas en que se iniciaba la Gloriosa, habría de aprovechar su discurso de apertura del curso 1868-1869 en la Real Academia Española para protestar «contra el funesto abandono que se advierte hoy en día en la literatura, y especialmente en el teatro, de las leyes sagradas de la moral y el recato», contra aquella literatura «de tísicos y prostitutas». Aun admitiendo que muchas veces la estructura de las piezas resultaba diestra y acertada, el lenguaje correcto y las peripecias ingeniosas, echaba en falta la pintura de caracteres nobles y la expresión de grandes sentimientos. El sistema del realismo le parecía frente al arte puro lo que la fotografía al retrato y lo censuraba porque con el pretexto de buscar la verdad todo lo empobrecía. Al comparar los personajes de esta corriente con los románticos de Hugo y Dumas, decía que los de éstos, seres desgraciados, se presentaban dotados de prendas singulares para hacerlos simpáticos al público a pesar de sus crímenes, su abyección y de vivir en pugna con la sociedad. En la época del realismo, el malvivir parecía considerarse el mayor atractivo de un personaje y, según Cueto, aunque el espectáculo moral de la sociedad en que se vivía en la época no resultara edificante, creía que había una serie de verdades morales que vivían perpetuamente en el corazón de todos los hombres y que ésas también habían de ponerse de manifiesto en el teatro. La amplitud de sus conocimientos y lecturas, aparte de su imparcialidad, su capacidad de síntesis y su visión panorámica le convirtieron en un agudo comparatista. En todas sus críticas resalta su capacidad para relacionar la obra concreta con otras con las que comparte asunto o caracteres, y para establecer un juicio respecto al tratamiento en cada una de ellas. Merece singular atención su ensayo sobre los hijos vengadores en la literatura dramática, y su comparación entre Hamlet y Orestes.

### Bibliografía primaria

«Examen del *Don Álvaro o La fuerza del sino*», *El Artista*, I (1835), pp. 106-108 y 110-115; «Folletín. Teatro del Príncipe. Noche del 22. Primera representación de *El Conde Don Julián*, drama original, histórico, en siete cuadros y en verso: por D. Miguel Agustín Príncipe», *El Piloto* (25 mayo 1839), pp. 1-2; «Folletín. Dante», *El Piloto* (21 junio 1839), pp. 1-2; «Folletín. Teatro de la Cruz. Noche del 4. Primera representación en esta capital de la ópera en cinco actos, del célebre maestro Donizetti, titulada *Lucrecia Borgia*», *El Piloto* (8 julio 1839), pp. 1-2; «Folletín. Recuerdos de viaje. Rouen», *El Piloto* (22 julio 1839), pp. 1-2, (23 julio 1839), pp. 1-2, (25 junio 1839), pp. 1-2; «Literatura. De la misión del poeta», *El Piloto* (4 agosto 1839), p. 1; «Folletín. Literatura. *La resurrección de un hombre*, poema original por D. Miguel Tenorio. Cantos primero y segundo. Sevilla 1839», *El Piloto* (18 agosto 1839), pp. 1-3; «Folletín. Teatro del Príncipe. Noche del 25 de agosto. *El día más feliz de mi vida. -El hombre gordo.-* El señor González», *El Piloto* (1 septiembre 1839), p. 1; «Folletín. Fastos españoles o efemérides

de la guerra civil. Artículo primero», *El Piloto* (10 septiembre 1839), pp. 1-2; «Galería dramática. Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español. Teatro escogido del maestro Tirso de Molina», *El Piloto* (29 junio 1839), pp. 1-2, (27 septiembre 1839), p. 1, (24 noviembre 1839), pp. 1-2; «Folletín. Exposición pública de nobles artes, en la Academia Nacional de San Fernando», *El Piloto* (3 octubre 1839), p. 1, (18 octubre 1839), pp. 1-2, (28 octubre 1839), p. 1, (31 octubre 1839), pp. 1-2; «Ligereza e injusticia con que suelen escribir los extranjeros acerca de las cosas de España. Aprecio a que es merecedor por su imparcialidad M. Duffot de Mofras», *El Piloto* (1 diciembre 1839), pp. 1-2, (8 diciembre 1839), p. 1; «Examen de *Vellido Dolfos*, drama histórico en cuatro actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros», *El Piloto* (9 enero 1840), p. 1-2; «Crítica literaria. Revista teatral», *Semanario Pintoresco Español* (1840), pp. 126-128 y 133-135; «Parte literaria. Teatro del Principe. *La rueda de la fortuna*, comedia en 4 actos y en verso, de Don Tomás Rodríguez Rubi», *El Heraldo* (16 octubre 1843), p. 4; «Historia literaria. De *La divina comedia* de Dante Alighieri, y de la influencia que este poema ha ejercido en la literatura española», *El Laberinto* (1 noviembre 1843), pp. 7-8, (16 noviembre 1843), pp. 20-21, (1 diciembre 1843), pp. 33-34; «A la ciudad de Sevilla por su heroica defensa durante el sitio sufrido en el mes de julio de 1843», *El Laberinto* (1843), p. 12; «Crítica literaria. *La segunda vida. Episodios del siglo XIX*, de D. José Heriberto García de Quevedo», *La Ilustración* (20 noviembre 1851), p. 402-403; «Crítica literaria. La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática moderna. *Virginia*, tragedia en cinco actos por D. Manuel Tamayo y Baus», *Revista Española de Ambos Mundos* (1853), pp. 365-379; «La niña del valle. Poesía», *Revista Española de Ambos Mundos* (1853), pp. 196-202; *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto. el día 14 de marzo de 1858* (1858); «La aurora del amor», *La América* (27 noviembre 1865); «El general D. José María de Torrijos», *La América* (27 octubre 1865), p. 10; *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, director de la Real Academia Española, leído en la junta pública celebrada para honrar su memoria* (1866); «Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas», *La América* (12 marzo 1866), pp. 10-11, (27 marzo 1866), pp. 8-9, (12 abril 1866), pp. 12-13, (27 abril 1866), pp. 11-12, (12 mayo 1866), pp. 10-11, (27 mayo 1866), pp. 7-10, (12 junio 1866), pp. 12-13; «El poeta olvidado y una poesía inédita del Duque de Rivas», *La América* (28 abril 1867), pp. 10-11; *Sentido moral del teatro* (1868); «El pintor del cielo. El arte pagano y el arte cristiano. Poesía», *La Ilustración Española y Americana* (5 julio 1871), pp. 334-335; «Biografía del autor» en Conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1872); *El realismo y el idealismo en el arte: discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando* (1872); «A Campoamor. Ubiarco (en la costa cantábrica) Soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, 26 (1873), p. 590; «A una cantora y poetisa insigne», *Ilustr. Esp. y Amer.* (22 octubre 1874), p. 622; «El robo de San Antonio de Padua», *Ilustr. Esp. y Amer.* (15 noviembre 1874), pp. 667-668; «Teatro de Apolo. Primera representación de *El desengaño en un sueño*, drama fantástico del Duque de Rivas», *Ilustr. Esp. y Amer.* (15 diciembre 1875), pp. 371-375; «Carta prólogo» a *Estudios poéticos de Marcelino Menéndez Pelayo* (1878); «A Calderón», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1881), p. 322; «En la muerte de mi muy

amado sobrino Álvaro. Poesía», *Ilustr. Esp. y Amer.*, II (1881), p. 43; «A S.A.R. la infanta Doña María de la Paz, soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1882), p. 150; «¡Si yo fuera Dios!», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1882), p. 223; «A Santa Teresa. Soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, II (1882), p. 215; «La mayor belleza, poesía», *Ilustr. Esp. Y Amer.*, I (1883), p. 394; «Discurso leído en la Real Academia Española, en contestación al del Sr. Zorrilla», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1885), pp. 346-352; «Los terremotos. La caridad. Improvisación para un teatro», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1885), p. 55; «Lo que dicen tus ojos (versos escritos, há cuatro años, para el álbum de S.A.R. la señora infanta D.<sup>a</sup> María Eulalia)», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1886), p. 151; «Colón. Soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1892), p. 71; «El cielo y las estrellas», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1894), p. 15; «La hermana y la caridad, poesía», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1894), p. 399; «A A. El amor ideal, soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1895), p. 90; «La mejor belleza de la mujer, soneto», *Ilustr. Esp. y Amer.*, I (1895), p. 16; *Estudio histórico crítico y filológico sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio* (1897); «A un misántropo», *Ilustr. Esp. y Amer.* (22 enero 1900), p. 50; *Estudios de historia y crítica literaria* (1900); *Poesías líricas y dramáticas* (1903); *Poetas líricos del siglo XVIII* (1952).

### Bibliografía secundaria

Anónimo, «Folletín. Conferencias literarias en el Ateneo. Sesión del lunes 1 de marzo de 1840», *El Corresponsal* (3 abril 1840), pp. 1-2; Anónimo, «Revista de teatros. Teatro del Príncipe. Doña María Coronel o No hay fuerza contra el honor, drama en cuatro actos de don Leopoldo Augusto de Cueto», *Revista de Teatros* (27 febrero 1844), pp. 1-2; Anónimo, *El Laberinto* (1 marzo 1844), pp. 125-126; «Real Academia Española», *El Pabellón Nacional* (28 septiembre 1868), p. 1; G. Laverde, «Excelentísimo señor Don Leopoldo Augusto de Cueto», *Ilustr. Esp. y Amer.* (16 mayo 1872), pp. 291-294; B. de los Ríos de Lampérez, «El Marqués de Valmar», *Ilustr. Esp. y Amer.* (30 enero 1901), pp. 63-66; J. J. Herranz, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Juan José Herranz, Conde de Reparaz, celebrada el 13 de abril de 1902* (1902); A. Colao, *El Marqués de Valmar: estampa bio-bibliográfica. Su estudio de las cantigas* (1966); E. Pardo Canalis, *El Marqués de Valmar* (1996).

A.I.B.D.