

Miguel de Unamuno

Amor y pedagogía

Introducción y notas de Julia Barella



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1989
Tercera edición: 2019

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Paul Emil Jacobs: *Joven estudiando* (detalle).
© Historical Views/AGE Fotostock
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1989, 2019
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-566-2
Depósito legal: M. 12.810-2019
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Julia Barella
- 25 Notas
- 29 Bibliografía

- 31 Prólogo a la primera edición (1902)
- 39 Prólogo-epílogo a la segunda edición (1934)

Amor y pedagogía

- 51 Uno
- 68 Dos
- 77 Tres
- 86 Cuatro
- 98 Cinco
- 111 Seis
- 121 Siete
- 129 Ocho
- 137 Nueve
- 145 Diez
- 153 Once
- 161 Doce
- 171 Trece
- 182 Catorce

191	Quince
200	Epílogo
227	Apuntes para un tratado de cocotología
252	Apéndice

Introducción

*Para Jaime
y Luis Alberto*

Unamuno inauguró con *Amor y pedagogía*, su segunda novela, la «Biblioteca de Novelistas del Siglo XX», que acababa de fundar un amigo suyo, el escritor catalán Santiago Valentí Camp. El libro vio la luz en Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., en 1902.

La edición príncipe se acompañaba de un prólogo, un epílogo y los *Apuntes para un tratado de cocotología*, todo ello, según palabras del autor, para completar lo que a los ojos de los editores era una novela demasiado corta, que no parecía ajustarse al tamaño ideal de cada uno de los tomos de la recién creada Biblioteca¹. La segunda edición (Madrid, Espasa Calpe, 1934) presenta interesantes novedades; Unamuno escribe para ella un nuevo prólogo-epílogo y amplía los *Apuntes para un tratado de cocotología* con un apéndice y nuevos dibujos; ésta es la edición que a continuación ofrecemos, por ser la última que apareció en vida de su

autor. Le hemos añadido unas breves notas a pie de página.

Dentro de la obra unamuniana, *Amor y pedagogía* no es una novela como las demás. El propio don Miguel la calificaba de «lamentabilísima equivocación» en el prólogo a la primera edición (v. *infra* p. 31). La crítica, hasta el momento, la ha venido considerando un ejercicio literario, una prueba, una tentativa y una primera reflexión sobre el género novelístico. Pero su lenta gestación, los planteamientos del prólogo, la propia temática, la mezcla de elementos trágicos y cómicos, la presencia de lo patético y lo grotesco, de lo hiriente y satírico, el diseño de los personajes, sus discursos, etcétera, todo ello nos lleva hoy a pensar que no sólo hay ejercicio literario en *Amor y pedagogía*, sino que, por el contrario, parece que ya Unamuno, en 1902, estaba perfilando a grandes rasgos las líneas temáticas y estilísticas de sus siguientes novelas. En el prólogo a la segunda edición (1934) afirma Unamuno que «en esta novela que ahora vuelvo a prologar está en germen –y más que en germen– lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas» (p. 41). Desde entonces, toda la crítica coincide al destacar el papel de transición que tiene esta obra, y hasta se la considera «borrador» de otras posteriores².

Tras la publicación de *Paz en la guerra* en 1897 se producen importantes cambios en la personalidad y en los gustos e inquietudes culturales de Unamuno. Será en *Amor y pedagogía* donde, por primera vez, maneje conceptos estéticos nuevos sobre el género novelístico. Abandonará los procedimientos y técnicas utilizados en

Paz en la guerra, y las siguientes novelas se forjarán «afuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos»³.

Por todos es conocida la crisis que sufre Unamuno en 1897. Crisis que le hace desconfiar del positivismo, huir de las poses pseudocientíficas, del rigorismo y de lo que él llamaba la manía de las clasificaciones. La redacción de *Amor y pedagogía* se convirtió en un desahogo y en una consecuente y clara exposición, en clave humorística, de una serie de problemas personales que entonces le andaban rondando la cabeza, además de reflejar su decepción ante el socialismo y el progresismo, y su preocupación por el destino de la ciencia⁴.

Unamuno aprende a desconfiar del progreso científico cuando se da cuenta de que éste no va acompañado de un progreso espiritual. Lo que busca es la salvación personal, liberarse como hombre de creencias exclusivamente racionalizadoras y dogmáticas, de doctrinas intelectuales que sólo intentan ordenar y clasificar el mundo, para huir de la sensación de vacío y de la proximidad de la nada. Por eso utiliza el título *Amor y pedagogía*, y por eso, como veremos, hará que triunfe el amor, porque para el Unamuno de principios de siglo las clasificaciones y la excesiva racionalización sólo sirven para desplazar al hombre de la vida, para limitarle y coartar su libertad con rígidas fórmulas.

A lo largo de la novela, vemos, una y otra vez, cómo se burla de las teorías pedagógicas de Spencer y del positivismo de Comte. Por esas fechas, Unamuno escribe artículos y cartas en los que se refiere a Spencer de esta manera:

Y para nuestros pedagogos, lo más importante parece ser a qué clase, a qué género, a qué especie pertenece algo. El problema del conocimiento parece reducirse para ellos como para Spencer –este hombre fundamentalmente afilosófico– se reducía a una cuestión de clasificación⁵.

En otro lugar escribe:

¡La clasificación! He aquí la monomanía... La cuestión es clasificar, aunque luego esa clasificación no sirva para maldita de Dios la cosa. ¡Clasificar por clasificar! No han salido de la Escolástica. Diríase que, como aquel personaje de mi novela *Amor y pedagogía*, creen que el fin de la ciencia es catalogar el universo para devolvérselo a Dios en orden, o bien que conocer es clasificar, como creía aquel formidable Spencer, uno de los últimos escolásticos y también pedagogo⁶.

Unamuno critica la manía de las clasificaciones, pero en el fondo lo que está defendiendo es la individualidad humana, y armándose para la lucha contra un problema que entonces comenzaba, el de la masificación. Por eso, en la novela nos encontramos con un pasaje en el que se recomienda a Apolodoro, el joven educado para genio, que no deje que le clasifiquen, que les despiste mientras pueda:

Sé ilógico a sus ojos hasta que renunciando a clasificarte se digan: es él, Apolodoro Carrascal, especie única. Sé tú, tú mismo, único e insustituible (p. 134).

Pero *Amor y pedagogía* no es simplemente una burla contra la moda de las clasificaciones, contra los excesos

positivistas, las nuevas técnicas pedagógicas o el psicologismo empirista que triunfaba en las tertulias de los intelectuales del momento. Ya han pasado los años en los que Unamuno escribiera con alborozo a su amigo Mugica:

La psicología del hombre y de los pueblos tiene que ser la base de la pedagogía, de la política, de todas las disciplinas fecundas y realmente civilizadoras⁷.

Unamuno, y con él toda su generación, se ha educado en la idea de que la vida es superior e irreductible a la razón, lo mismo que el sentimiento es superior a la lógica. Por eso, como bien ha visto Laín Entralgo, «Unamuno pasó en su mocedad de un cientifismo progresista y spenceriano al invariable y bien conocido irracionalismo de toda su vida restante»⁸. *Amor y pedagogía* refleja este proceso.

De lo que verdaderamente se burla Unamuno es de los científicos y pedagogos separados de la vida, que luchan por clasificar lo inclasificable, que creen captar con sus métodos y fórmulas el secreto de la vida, alejándose cada vez más de ella. Para Unamuno, la verdad es experiencia más que conocimiento, vida más que acumulación de datos y saberes enciclopédicos. La verdad es una de las constantes preocupaciones de sus obras: en todas aparece de alguna manera, desde el drama *La venda* (1899) hasta *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Con mucha frecuencia se preguntará qué es la verdad y, al no encontrar respuesta, volverá a preguntarse, como el personaje de *Amor y pedagogía*: «¿Hay acaso mayor mentira que la

verdad? ¿No nos está engañando? ¿No está engañando la verdad nuestras más genuinas aspiraciones?» (p. 107).

Amor y pedagogía responde a una serie de planteamientos muy de moda en la época: por eso sus ataques, sus burlas y la crítica que hace de ciertos presupuestos científicos y actitudes filosóficas no deben llevarnos a suponer que es una novela de tesis. Unamuno se divierte, tal vez como pocas veces lo haya hecho, escribiendo sobre un tema muy cercano a sí mismo como persona y como profesional de la enseñanza, y también pintando unos personajes, casi caricaturas, que reflejan su entorno, un entorno español y también plenamente europeo⁹.

Pero no se trataba sólo de hacer una novela satírica y de poner en movimiento una serie de personajes de los que burlarse. *Amor y pedagogía* supuso un replanteamiento a nivel formal y estructural del género novelístico. Como dice José-Carlos Mainer, esta novela «significa una ruptura muy personal en la línea del relato tradicional: existe, desde luego, un fondo social realista (una clase media vista sin la piedad galdosiana), pero lo que destaca es la lucha de conciencias, y quizá aún más que de éstas, el enfrentamiento de principios generales –ideología y práctica–, encarnados en voluntades humanas, pero sin que nada oculte el acuciante problema personal que el escritor ventila en el relato»¹⁰.

Problemas de relación con el mundo, de la ciencia con la vida, de los sentimientos con la razón, problemas personales que volverán a plantearse en otras novelas y que serán resueltos de distintas maneras, dependiendo muchas veces del estado anímico y de la situación profesional del propio Unamuno. Junto a éstos, aparecerán nue-

vas preocupaciones sobre la creación literaria. Unamuno necesita hacer reformas e innovaciones en el género novelístico para que éste responda con mayor fidelidad a los problemas de conciencia que tendrán que reflejar los nuevos personajes.

Una de las mayores innovaciones efectuadas será la concepción de la novela como entidad abierta¹¹. Se trata de escribir una novela improvisando, «a lo que salga» –como él mismo decía–, sin plan previo¹². Éstos son años, como hemos visto, en los que Unamuno está de parte de lo espontáneo y vitalista¹³, de un novelar sin planes que coarten el libre discurrir de la mente del autor. Y, así, lucha en su novela contra el *logos* como Don Quijote contra los molinos¹⁴:

¡Desgraciados de nosotros si no sabemos rebelarnos alguna vez contra la tirana [la lógica]! Nos tratará sin compasión, sin miramientos, sin piedad alguna, nos cargará de brutal trabajo y nos dará mezquina pitanza (p. 220).

Y para sacudirse de ese «yugo del *ergo*» (p. 219) escribirá una novela humorística, pues el humor está enfrentado con el *logos*, y Unamuno necesita, en estos años de una manera especial, desasirse de la lógica, reírse, desahogarse:

Porque, ¿qué otra cosa es el sentimiento de lo cómico sino el de la emancipación de la lógica, y qué otra cosa sino lo ilógico nos provoca a risa? Y esa risa ¿qué es sino la expresión corpórea del placer que sentimos al vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tirana, de ese *fatum*

lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón? (p. 219).

Amor y pedagogía, efectivamente, supuso un desahogo. Así lo escribe en varias cartas que acompañaron el envío de la novela. El 12 de mayo de 1902 dice a su amigo Mugica:

Le envío mi *Amor y pedagogía*, que me ha comprado y publicado un editor barcelonés. Es, como verá, un desahogo. Y le ruego no me venga con observaciones gramaticales, porque no hago ya maldito el caso de ellas. Cada día me inspira más asco la gramática, y soy más anarquista en cuestión de lenguaje. En España no faltan quienes escriben bien, lo que faltan es quienes piensen o sientan¹⁵.

Un día después, escribe a Ilundáin:

Cuando tenga esta carta en sus manos habrá recibido mi *Amor y pedagogía*; ¡un desahogo! Cada día aborrezco más el intelectualismo... Aquí, en España, sorprenderá a muchos que creían tenerme ya encasillado¹⁶.

Un año más tarde, seguía pensando lo mismo sobre su novela, y así se lo hacía saber a su amigo José Enrique Rodó:

Es el tal libro un desahogo, y con haberlo escrito me vi libre y desembarazado de malos humores, pues no puede usted figurarse la bilis que he tenido que digerir (le advierto que no lo digo en sentido figurado) para verter ese amargo humorismo¹⁷.

Como vemos, para Unamuno, *Amor y pedagogía* es una novela humorística, y desde esa perspectiva debemos hoy leerla. En ella, don Miguel mezcla elementos grotescos¹⁸, satíricos y trágicos para conseguir con más facilidad el fin que se propone, y afirma elegir la forma humorística pues ésta «me permitirá decir ciertas crudezas... que se me cocían dentro»¹⁹. El tono de la novela es muy distinto al de las siguientes obras de Unamuno, en las que predominan los elementos trágicos o dramáticos, con excepción de *La difunta* y *La princesa Doña Lambra*, sainetes publicados en 1909. Nos encontramos con un Unamuno de buen humor, burlón y sarcástico, que anda siempre entrometiéndose en la narración, haciendo guiños al lector, mofándose de algún personaje o comentando su disparatada actuación. En este sentido, como dijo José Antonio Balseiro, *Amor y pedagogía* «es una caricatura, una farsa, una narración extravagante y curiosa»²⁰, y también «una libre fantasía humorística que con paradojas y rarezas parece hallar deleitación en burlarse de sí misma»²¹.

Como novela de humor, *Amor y pedagogía* está perfectamente inmersa en el ambiente de la época, y no sólo por el tema, tan de moda como vimos, sino por el tono elegido, que, como señaló Mainer, funcionaba como contraste de abolengo romántico entre lo real y lo ideal, convirtiéndose en el vehículo ideológico preferido por la generación de fin de siglo, pues les permitía continuos juegos entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción²².

Unamuno nos presenta una serie de personajes contradictorios, a veces grotescos en sus gestos y actitudes. Personajes que sufren el choque que se produce entre su

mundo interior y el mundo real, y que viven sin poder hacer compatibles ambos mundos, entre contradicciones y opósitos.

Muchos son, además, los contrastes que se presentan en la novela. Tal vez el primero de ellos aparezca en el título: amor *versus* pedagogía. Al final, parece que la oposición se resuelve a favor del amor, pero no hay –el humor no lo permite– un claro vencedor:

La pedagogía es la adaptación, el amor, la herencia, y siempre lucharán adaptación y herencia, progreso y tradición..., mas ¿no hay tradición de progreso y progreso de tradición, como dice don Fulgencio?, ¿no hay pedagogía de amor, pedagogía amorosa y amor de pedagogía, amor pedagógico a la vez que pedagogía pedagógica y amor amoroso? (p. 108).

Hay contrastes también entre las opiniones y posturas ante la vida de padres e hijos, entre la mujer y el hombre, entre distintas maneras de comprender el matrimonio, entre maneras de escribir, de creer en la ciencia o en la vida, de vivir en el sueño o en la vigilia, entre la razón y la fe, la tradición y el progreso. Todos se presentan sin resolver, manteniéndose a lo largo de la novela y proyectándose en toda su producción posterior. No cabe duda de que a Unamuno lo que le gusta es presentar a sus personajes en posturas contradictorias y resaltar en ellos la riqueza de esos contrastes. Contradicciones que irán agudizándose y que con el tiempo se volverán agónicas y desesperanzadoras .

Y pensar que a esta alma humana, porque es una verdadera alma humana, podría estropearla entre maestros y maestriillos. Créame V., no ha de ir a colegio ni escuela, no. Yo le enseñaré todo, volveré a aprenderlo.

Con estas palabras referidas a su hijo Fernando se dirigía Unamuno a su amigo Pedro Mugica el 2 de abril de 1893²³. Por estas fechas los temas de educación, los estudios de pedagogía y la psicología son sus ocupaciones preferidas. *Amor y pedagogía* viene a reflejar antiguas preocupaciones que desembocan en este relato satírico de un experimento pedagógico fracasado.

Todos los personajes son descritos muy esquemáticamente. Se los individualiza, pero no se les dota de carácter ni de personalidad. Unamuno crea a sus personajes para que actúen y, fundamentalmente, para que dialoguen. El diálogo constituye más de la mitad del texto de la novela, diálogo que, a veces, se estructura en grandes monólogos y discursos. Recordemos que el propio autor se propone que sus novelas *-nivolas-* queden reducidas a diálogos, pues de lo que se trata es de inventar «relatos de acción y sentimientos»²⁴. Pero, ¿cómo es el perfil humano de estos personajes?

Avito Carrascal es un apasionado de la pedagogía y de la ciencia en general. Pretende, sirviéndose de métodos deductivos y de técnicas extraídas de la pedagogía sociológica, crear un genio. Una adecuada elección de la madre y un correcto control de la educación desde el momento de la gestación serán los primeros pasos a seguir. Desde el comienzo de la novela, vemos a don Avito luchar contra sus propios sentimientos, intentar racionaliz-

zar cada momento en que, junto a Marina, presiente que lo instintivo e irracional se apodera de él. Don Avito se recrimina una y otra vez haber «caído» en la inducción, pero sigue adelante. Cuando se casa con Marina, Forma y Materia se unen, «empiezan a chalanear ciencia e instinto», y él siente que «desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos» (p. 60). Don Avito no ha tenido en cuenta para sus experimentos pedagógicos el amor, y tampoco contará con él cuando se enamore su hijo. Por eso, sólo logrará la armonía con su mujer al final de la novela, tras morir sus hijos, cuando él se convierta en hijo, como veremos, y reconozca el triunfo del amor sobre la pedagogía.

Don Fulgencio de Entrambosmares, cuyo apellido nos da la clave de su personalidad, es una autocaricatura de Unamuno y el personaje que eleva el nivel filosófico de la novela. Será el maestro, el sabio, el filósofo:

Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien (p. 93).

Para don Fulgencio, la vida es un escenario en el que cada hombre representa un papel predeterminado por Dios. Por un lado, se comporta como el filósofo escolástico que gusta de las clasificaciones y vive obsesionado por el afán de ordenar el mundo. Por otro lado, será el filósofo escéptico, algo existencialista, que se deja invadir por un cierto vitalismo, por el humor y la ironía. Don

Fulgencio es, como dice Unamuno, la clave de la novela, el que marca la transición entre los antagonistas y los agonistas²⁵. Es positivista y hegeliano, ataca los abusos modernistas y, como Unamuno, se entretiene haciendo pajaritas de papel y juegos de palabras.

El joven Apolodoro, el futuro genio, es uno de los protagonistas, pero no por ello su personalidad está más definida que la de los demás. Ni siquiera tenemos una descripción física suya. A veces, parece un tonto; otras, un pedante; las más, el pobre resultado de una confusa educación. Desde su nacimiento se ve condicionado por su nombre y por el destino que para él ha decidido su padre. Con el tiempo, el joven acabará sufriendo un doble fracaso, como escritor y como amante de la joven Clarita. El final será el suicidio: «Soy un genio abortado; el que no cumple su fin debe dimitir» (p. 181). Su formación le sumerge en un mundo aislado, sin apoyos que le faciliten una relación con el mundo real.

El joven pasará por una serie de momentos clave en el camino de su desequilibrio final²⁶. El primero de ellos es la entrevista que le concede don Fulgencio, tras de la cual Apolodoro toma conciencia de su aislamiento y de su ser distinto a los demás. A partir de ese momento, cada día se harán más palpables los fallos de la educación que ha recibido, y la ciencia dejará de ser consuelo y alivio, como pretendía su padre. En los siguientes momentos clave, a saber, la segunda entrevista con don Fulgencio, el encuentro con el epiléptico, la visión de un hombre muerto sobre el río, etcétera, vemos cómo Apolodoro lucha consigo mismo y cómo parece que todo se agolpa en su mente, mezclándose sus emociones con

pensamientos pseudocientíficos, con el recuerdo de canciones de cuna, con la angustia ante la muerte y el deseo de soñar. Las imágenes de la influencia materna pugnan por prevalecer sobre las paternas. La madre, el amor, el sueño, el instinto y la naturaleza *versus* el padre, la ciencia, la pedagogía, la razón. El abismo se abre ante sus pies: Clarita no le quiere, ha fracasado como escritor, las ideas heredadas de su padre giran ahora entre la confusión y el caos²⁷.

Marina, la madre, se eleva sobre sus metáforas, muy frecuentes en la caracterización de las figuras femeninas en la obra unamuniana: el sueño y la materia. El sueño que, como dice Ribbans, «es una anticipación de la imagen de la niebla en la novelística posterior»²⁸. La materia, que se identificará con la naturaleza, la espontaneidad vital y el instinto.

Marina, instinto, amor y ensoñación, influye en su hijo Apolodoro, al que bautiza en secreto con el nombre cristiano de Luis y colma de irracionales y continuos besos y caricias, mientras don Avito, el padre, la ciencia, procura ir imponiendo en su hijo una formación basada en la razón y en la objetividad²⁹. Pero la influencia de la madre es definitiva. Al final, también don Avito cae en los brazos de Marina, en los brazos de la ensoñación, tratando de encontrar la paz en el vientre de la mujer-madre. Pierde don Avito la confianza en la ciencia, en el futuro, en el progreso, y se refugia finalmente en la tradición. La novela termina cuando Marina besa la «ardorosa frente» de su marido, mientras grita: ¡Hijo mío!», y él responde: «¡Madre!», añadiendo Unamuno. «El amor había vencido» (p. 199)³⁰.

Así finaliza la novela. Pero no la vida concedida por don Miguel a sus personajes, sobre todo a don Fulgencio, al que Unamuno en persona irá a ver a su casa al terminar la narración. Con él mantendrá una amena charla y, tras ella, recogerá de manos de su personaje dos manuscritos: un diálogo titulado *El calamar* y los *Apuntes para un tratado de cocotología*, que a continuación nos ofrece.

Es sobradamente conocida la afición de Unamuno a las pajaritas de papel. Son muchas las anécdotas que al respecto se cuentan³¹. Él mismo nos dice en la *Historia de unas pajaritas de papel* que dicha afición comenzó cuando era niño, durante el bombardeo de Bilbao, en 1874. En la huerta de Olabeaga jugaba Unamuno con su primo Telesforo de Aranzadi a construir ejércitos de pajaritas que planeaban sobre una ciudad fantástica; allí esbozaron ambos el primer tratado anatómico y papeli-pajaresco, y dejaron hablar en mil lenguas distintas a sus fabulosas pajaritas.

El *Tratado de cocotología* es una especie de «antropología general –como dice Olson–, en la que el hombre ha sido reducido, por la fuerza negativa de la razón analítica, a una pajarita de papel, un ser completamente sin sustancia, pura superficie y pura forma»³². La elaboración de estos *Apuntes* por uno de los personajes de la novela nos recuerda la concepción que el autor ha demostrado tener de la vida como escenario, donde cada personaje cumple con el papel asignado por su Hacedor, como las pajaritas.

En el apéndice final que añadió a los *Apuntes* en la segunda edición (1934), Unamuno vuelve a insistir en el

Julia Barella

tema principal de la novela. Torna a arremeter contra los pedantes «investigacionistas, que no investigadores», y concluye:

Tengamos la fiesta en paz, y ahogemos en amor, en caridad, la pedagogía.

Julia Barella
Madrid, noviembre de 1988

Notas

1. De diversa índole son los problemas que tuvo Unamuno con los editores; v. Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 55-56.
2. V. Geoffrey Ribbans, *Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 87 y ss.; Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, pp. 94-96; José López Morillas, «Unamuno y sus criaturas: Antolín S. Paparrigópulos», *Cuadernos Americanos*, 40 (julio-agosto 1948), pp. 234-249, y Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 51 y ss. Para Juan José Domenchina, *Amor y pedagogía* es un claro antecedente del *Prometeo* de Ramón Pérez de Ayala; v. Donald L. Fabian, «Action and Idea in *Amor y pedagogía*», *Hispania*, XLI (1958), pp. 30-34.
3. Prólogo de 1923 a *Paz en la guerra* (*Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1967, vol. II, p. 90). Sánchez Barbudo señala la diferente actitud que inspira *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía* y justifica el cambio por la crisis espiritual de 1897 (v. Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Barcelona, Lumen 1981, tercera edición, pp. 88-109). Pero las diferencias no son sólo ideológicas. Para P. R. Olson, «*Paz en la guerra* es una novela larga, seria, histórica e intrahistórica, narrativa y descriptiva, con una prosa de ritmo grave y sereno», mientras que *Amor y pedagogía* es «breve, amargamente cómica, hondamente temporal, pero no histórica, de forma narrativa casi dialogada, estructuralmente fragmentada con personajes caricaturescos, casi todos de nombre simbólico» («*Amor y pedagogía* en la dialéctica interior de Unamuno», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, el Colegio de México, 1970, pp. 649-656; la cita en p. 650).
4. V. J. C. Mainer, *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 44.
5. «La plaga del nominalismo», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de junio de 1915, incluido en *Obras completas* (OC), IV, p. 986.
6. Publicado en *La Nación*, 30 de agosto de 1915 (OC, IX, p. 1311).