

IMAGEN DE LA INFANCIA E IDEA DE LA EDUCACIÓN EN LA GUERRA DE ESPAÑA (1936-1939)

*Image of Childhood an Idea of Education
in the Spanish Civil War (1936-1939)*

Fecha de recepción: 12/09/2017 • Fecha de aceptación: 17/10/2017

Juan Luis Rubio Mayoral* y Guadalupe Trigueros Gordillo^º

Resumen. Esta investigación tiene por objeto valorar la integración de la fotografía como fuente primaria documental. Se aplica al estudio de la relación establecida entre la imagen de la infancia y la idea de la educación durante el período 1936-1940 para determinar sus limitaciones y desarrollar procesos de interpretación rigurosos que permitan una óptima integración de la información generada en la escritura de la historia. El método de estudio aplica un modelo integrador en el que se manejan bases científicas y principios de análisis interdisciplinar que hacen posible cristalizar un procedimiento de síntesis. Para interpretar el contenido de la imagen fotográfica, se parte de la formulación de problemas de investigación cuya resolución enriquece el conocimiento del pasado a la vez que moldea una idea más completa de la realidad que fue. La imagen de la educación proyectada por ambas facciones en conflicto, generó una idea que sin duda debe ser contrastada con la realidad a partir de los hechos y evidencias documentales existentes. Entre ellas, los reportajes fotográficos e imágenes que captaron la infancia durante la guerra de España. Su agrupación, selección y estudio se completa con el empleo que se hizo de su imagen en el Pabellón Español (Paris, 1937) para constatar la intencionalidad con que fueron construidos los discursos gráficos sobre la idea de la infancia y de la educación en función de los intereses y principios en defensa de su propia idea de revolución por cada uno de los bandos y grupos inmersos en el conflicto civil.

Palabras clave: Infancia; educación, imagen; ideología; guerra civil española

* Universidad de Sevilla. Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social. Facultad de Ciencias de la Educación. España. lrubio@us.es / jrubiomayoral@gmail.com

^º Universidad de Sevilla. Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social. Facultad de Ciencias de la Educación. España. trigueros@us.es

Abstract. *This research aims to value the integration of photography as a primary documentary source. It is applied to the study of the relationship established between the image of childhood and the idea of education during the period of 1936-1939 to determine its limitations and develop processes of scientific interpretation that allow an optimal integration of the information generated for writing history. The method of the study applies an integrative model in which scientific basis and principles of interdisciplinary analysis are used to elaborate a procedure of synthesis. In order to interpret the content of photographic images we rely on the formulation of research problems whose resolution enriches the knowledge of the past while shaping a more complete idea of the reality that was. The image of education projected by both factions in the conflict gave rise to an idea that needs to be contrasted with the reality of the facts and existing documentary evidence. Among these are the photographic reports and images that portrayed childhood during the Spanish Civil War. Its grouping, selection and study is completed by a study of the way these images were used in the Spanish Pavilion (Paris, 1937). Here we can examine the way in which each of the sides immersed in the conflict formulated a graphic image and discourse in accordance with the interest and principles supporting their own ideas regarding revolution.*

Keywords: *Childhood; education; image; ideology; Spanish Civil War*

INTRODUCCIÓN

No nos gobierna el pasado literal, salvo, posiblemente, en su sentido biológico. Nos gobiernan las imágenes del pasado, que a menudo están estructuradas en alto grado y son muy selectivas, como los mitos. Las imágenes y las construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad casi de la misma manera que la información genética. Cada era histórica nueva se contempla en la imagen y en la mitología activa de su pasado como en un espejo.¹

La imagen se integra en la memoria como un conjunto ordenado y coherente de notas sensibles a las que se asocian emociones y valores que modelan la conciencia. En la realidad humana, el recurso a la violencia como última ratio es un mal empleado para resolver por la fuerza las disensiones en la convivencia. De ello dan fe las guerras

¹ George Steiner, *En el castillo de Barba Azul* (Barcelona: Gedisa, 2009), 17-18.

que de continuo estallan como solución endémica a los conflictos de intereses. La experiencia práctica de esos hechos queda atrapada en las imágenes, y para muchas generaciones se ve reforzada con las narraciones de quienes las sufrieron. Las fotografías que recogieron sus tragedias siguen siendo el testigo que subyace a cada conflicto, pues en su composición la imagen tiene la virtud de contener los elementos necesarios de un lenguaje universal que permite descifrar los significados que encierra.

OBJETO

El trabajo tiene por objeto estudiar en primer lugar la práctica de producción, uso y difusión de las imágenes fotográficas como parte de la realidad educativa que pudo ser captada por medio de las tecnologías existentes en ese momento.² En segundo lugar, a través de su contenido, determinar la forma en que personas e instituciones integraron la educación en la realidad de la sociedad. También las ideas y fines con que se realizaron, seleccionaron y difundieron las fotografías que captaron la realidad material de la educación, estudiando los niveles de realismo o representación que poseen. Todo ello con el fin de determinar, de forma integradora, que fue de la enseñanza de la infancia durante la guerra civil española e inmediata postguerra, entre los años 1936 y 1939.

Queremos emplearlas para dar cuenta de la idea de la educación y su proyección gráfica a través del uso que se hizo de aquellas que formaron parte de la vida cotidiana de la infancia.³ De ese tiempo, sobre todo, queda el reflejo de las conductas sociales propias de la guerra, en luchas y batallas infantiles, desfiles, atuendos, indumentaria, gestos y actitudes que por imitación reflejan la interpretación de la realidad percibida en medio de las circunstancias extraordinarias, imprevistas, desconocidas y amenazadoras que la rodearon. La enseñanza no fue una excepción, pues desde los primeros meses del conflicto cada bando en litigio hizo de ella un medio para el devenir de la contienda y para la conformación de las

² María del Mar del Pozo Andrés, «Imágenes e historia de la educación: construcción, reconstrucción y representación de las prácticas escolares en el aula», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 25 (2006): 291-315.

³ Alicia Alted Vigil, «Los niños de la Guerra Civil», *Anales de Historia Contemporánea* 19 (2003): 43-58.

generaciones futuras. El objeto material son imágenes fotográficas realizadas con el fin de ser publicadas en prensa⁴ como testimonio o muestra de la realidad de la guerra civil española.⁵

¿QUÉ SON LAS FOTOGRAFÍAS?

En el tiempo y el espacio la fotografía es capaz de retener un fragmento de la realidad material, manteniendo estático un instante que formaba parte del flujo dinámico de lo existente. A pesar de esa evidencia, al investigador se le plantean numerosos interrogantes cuando pretende emplearlas como fuente documental del pasado. En parte porque la fotografía como realidad material es inclasificable, en el sentido en que las distribuciones empíricas, retóricas o estéticas, que podrían contribuir a hacer de ella una materia científica, son todas exteriores al objeto y sin relación con su esencia. Y a la vez pueden alcanzar a aplicarse a formas anteriores de representación⁶. Al tratar con la fotografía como documento, al igual que con otras réplicas gráficas o pictóricas de la realidad, es posible realizar un estudio semiótico, estético, sociológico, antropológico, psicológico, histórico, artístico o técnico para analizar y comprender el significado de las imágenes que contienen.

Aunque no existe una definición única de fotografía, en el plano material y objetivo es posible aceptar que las formas de la realidad que reproducen son el resultado de «un conjunto de tecnologías para usar luz y radiaciones similares, para hacer imágenes físicas, permanentes o transitorias en superficies receptoras (químicas o electrónicas), mediante emisores y moduladores de la radiación. La modulación incluye refracción, difracción, reflexión, transmisión, bloqueo, filtraje y como operaciones ópticas. Los receptores son superficies físicas, marcadas ya sea permanente o transitoriamente como pantallas de receptoras».⁷ Pero más allá

⁴ Esta idea permite emplear los seis interrogantes clásicos empleados en redacción periodística (6W) —¿quién? ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿porqué? ¿cómo?— para dar cuenta de una noticia como medio posible para relacionar las imágenes con el contenido de la información. Puede consultarse entre otros: *Libro de estilo de El País* (Madrid: Aguilar, 2014).

⁵ Beatriz de las Heras, *Imagen y Guerra Civil española: carteles, fotografía y cine* (Madrid: Síntesis, 2017).

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1990), 30-31.

⁷ Patrick Maynard, «Photography», en *A Companion to Aesthetics: The Blackwell Companion to Philosophy*, eds. Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker y David E.

de la definición técnica, la fotografía es susceptible de ser objeto de tres prácticas según Roland Barthes: hacer, experimentar y mirar.⁸ Tres prácticas que forman parte de la relación del *operator* con la realidad que fue o el *spectrum*, que será percibida por el *spectator*. A ellos sería posible añadir la condición de *spectabilis* que puede poseer la realidad captada a juicio del *operator*. Para ello ha de ser digna de consideración o estimación pública, conspicua, visible, sobresaliente o notable. En su relación con el *spectator* la acción de contemplar —*spectare*— dirige hacia la idea de espectáculo, entendido como aquello que al ofrecerse a la contemplación visual o intelectual es capaz de atraer la atención e infundir en el ánimo distintas sensaciones. Sin embargo, las escenas que tienen que ver con temas de educación, salvo excepciones como las captadas en momentos y espacios destinados al ocio y al recreo, son en general el resultado de una deliberada representación alejada del naturalismo. De la fotografía pura o directa, en la manera de trabajar de Paul Strand, basada en la idea de captar la realidad del natural sin emular otros medios. Este estilo pasó a formar parte de la vanguardia modernista y fue elogiado por Alfred Stieglitz responsable de la edición y publicación de *Camera Work*,⁹ una revista trimestral de fotografía que entre 1902 y 1917 se asoció en Estados Unidos con el grupo fotográfico *Photo-secession*.¹⁰

En el plano temporal, nos indica Roland Barthes que la fotografía estaría relacionada con la acepción de *spectrum* pues la realidad pasada es única e irrepetible y por tanto se transforma en no existente. En una realidad traducida por la química a una representación icónica desde la composición o materialidad física que captó el *operator*. Estudiar cualquiera de las posibles representaciones de una realidad concreta, o aquellas fotografías que captan la atención del espectador, implica analizar el objeto en su contexto temporal y las circunstancias en que se produjo; además, es preciso encontrar al *operator*, «vivir las miras que fundamen-

Cooper (Oxford: Blackwell, 2009), 98-101; Patrick Maynard, *The Engine of Visualization: Thinking through Photography* (Nueva York: Cornell University Press, 2000); Marc Olivier, «George Eastman's Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie», *Technology and Culture* 48, no. 1 (2007): 1-19.

⁸ Barthes, *La cámara lúcida*, 38.

⁹ Alfred Stieglitz, *Camera Work: The complete illustrations 1903-1917* (Berlín: Taschen, 1997).

¹⁰ Marie-Loup Sougez, María García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009).

tan y animan sus prácticas». ¹¹ En el caso de nuestro estudio, conocer las motivaciones, intereses y objetivos de la persona y de los medios para los que trabaja como profesional.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El trabajo de investigación se inició con la consulta de los fondos existentes en la Fototeca Municipal de Sevilla, que contiene, entre otros, los de autores como Gelán, Cubiles, Sánchez del Pando y Caparró, ¹² al objeto de completar una investigación iniciada en historia de la educación. Lo más relevante de ellos era su vinculación con la prensa escrita, dado el origen de la mayor parte de sus imágenes y negativos. Esa relación fue el inicio de una línea de investigación que vincula los reportajes gráficos con la selección de imágenes publicadas y con los textos que las acompañan, incluidas las crónicas y los artículos a los que sirven de ilustración. También de las series fotográficas completas de cada uno de los trabajos realizados por distintos reporteros en ocasiones sobre los mismos hechos y realidades. A nivel metodológico de inmediato comenzaron a surgir limitaciones o condiciones restrictivas en la investigación. Conocer la realidad empleando como fuente primaria la fotografía como imagen de prensa en su relación con la educación, solo puede llevarse a cabo en coherencia con hechos coyunturales y realidades parciales cuyo interés queda determinado por las redacciones o el criterio del fotógrafo que les dotan de significación. A ello se une el azar y aleatoriedad que caracteriza al material fotográfico, pues no todo el existente puede ser consultado y por tanto tampoco se conocen los límites reales del original. De los fondos existentes solo podían ser consultados los que habían sido catalogados, lo que suponía que una parte desconocida del total quedaban sin poder ser visualizados y por tanto analizados. ¹³ La investigación se exten-

¹¹ Barthes, *La cámara lúcida*, 39.

¹² Elena Hormigo e Inmaculada Molina, *Sevilla en Blanco y Negro* (Madrid: Espasa Calpe, 2000).

¹³ De ellos se seleccionaban aquellos materiales que tuvieran o pudiera intuirse que alcanzaran a poseer alguna relación con los temas objeto de investigación. Las imágenes en su soporte en negativo eran visualizadas una a una a partir de las tiras fotográficas originales conservadas en el archivo: cristal, celuloide o nitrato de celulosa, extremadamente inflamable este último, al extremo que en determinadas condiciones podía llegar a la ignición por el simple contacto con el medio. El triacetato de celulosa empleado a partir de la década de los cuarenta, junto con el poliéster, acabaron con ese problema. Pero cada uno de ellos posee características y peculiaridades que condicionan su conservación y por tanto su exposición y consulta.

dió a los fondos del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, al Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y los Archivos Nacionales de Francia.

Para este trabajo han sido seleccionadas como fuentes primarias las fotografías realizadas entre 1936 y 1939 que corresponden a originales vinculados en algún sentido con la educación y la infancia. En su mayor parte se trata de trabajos realizados por profesionales ligados por algún nexo a medios de comunicación impresa y agencias de información nacionales e internacionales. Cuanto menos, poseen varios sesgos o filtro: el fotógrafo, como realizador; el periodista o el redactor como responsable de la selección e inclusión de la imagen; y el del responsable del archivo, mediado, en el caso de los fondos mencionados, por el proceso, los criterios de catalogación y la selección que en muchas ocasiones realiza la persona responsable de mostrarlos al investigador. En el Centro Documental de la Memoria Histórica trabajamos con las imágenes de los fondos fotográficos de Agustí Centelles y también con los de Albert-Louis Deschamps.¹⁴, Kati Horna¹⁵ y Robert Capa.¹⁶ Junto a ellos, fueron consultados los Archivos Nacionales franceses como parte de los fondos fotográficos de *Le Petit Parisien*. Una parte importante de estos últimos se incluyen en los negativos que contiene la denominada Maleta Mexicana, donde se hallaron los trabajos originales de Gerda Taro, David Seymour—Chim— y Robert Capa¹⁷. Al no existir un método de investigación preciso y capaz de adaptarse a cada una de las imágenes existentes, el objeto se situó en la relación entre las imágenes, el hecho y los contenidos publicados en la prensa y revistas periódicas de ese momento. Se trataba de determinar el sentido y la finalidad con la que la imagen había sido captada, seleccionada y difundida. Para ello, los fondos de las distintas

¹⁴ Blanca Desantes (coord.), *Catálogo de fotografías de la Guerra Civil Española de Albert-Louis Deschamps* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, D. L., 1999) [Recurso electrónico, 1 Disco, CD-Rom].

¹⁵ Blanca Desantes (coord.), *Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, D. L., 2002) [Recurso electrónico, 1 Disco CD-Rom]; Kati Horna, *Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)* (Salamanca: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992).

¹⁶ *Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española* (Madrid: Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ediciones El Viso, D. L., 1990).

¹⁷ Cynthia Young (ed.), *La Maleta Mexicana: las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro* (2 vols.) (Madrid: La Fábrica: Fundación Pablo Iglesias, 2011).

hemerotecas consultadas fueron determinantes de la evolución de esta investigación como fuente de estudio y análisis de la idea e imagen de la educación durante la guerra civil.

MEDIO E IMAGEN

Se sabe que la guerra española fue una de las más fotografiadas gracias a la portabilidad de cámaras como la Leika de Robert Capa, la misma que empleó Agustí Centelles o la Contax de Santos Yubero. Permitían captar imágenes de forma más espontánea y dinámica, debido a su reducido tamaño, que hacía posible el trabajo del fotógrafo en medio del conflicto. Junto a las crónicas de los corresponsales de prensa como Ernest Hemingway, George Orwell, André Malraux, Antoine de Saint Exupery o Arthur Koestler, enriquecían el valor del testimonio. Textos e imágenes que unidos en las rotativas eran entonces uno de los medios empleados para describir la tragedia de la guerra civil y, con ello, dar cuenta de las condiciones creadas por el conflicto. Fueron muchos los intelectuales occidentales que dieron forma a una narrativa de la guerra, cuya gramática engranaba en la mecánica de la propaganda que, alejada de toda complejidad, debía encontrar el mayor impacto posible.

Era necesario convencer a la opinión internacional, de que la guerra de España, no era un simple conflicto político. Con independencia del empleo instrumental de la imagen, la realidad de las víctimas fue irreversible y el legado gráfico de aquella guerra forma parte del testimonio del dolor y el sufrimiento humano. Para tal fin se emplearon distintas estrategias, siendo el control de la información una de ellas. Con el fin de atraer adhesiones a su causa, cada bando empleó diferentes medios y acentuó la extensión y relevancia de distintos temas. El de la educación fue objeto de especial atención por parte de las autoridades de la II República, y la fotografía fue uno de los medios más empleados para dar cuenta de la importancia de sus logros y aspiraciones. Por otra parte, las redacciones de cada una de las cabeceras y rotativas de prensa hicieron uso de los reportajes realizados por sus enviados, o de los que se distribuyeron a través de distintas agencias de información. De todo el material realizado solo fueron seleccionados, montados y difundidos aquellos fragmentos de realidad que se consideraron mejores para promover la extensión de los valores, ideas y metas perseguidos. En nuestro caso,

debemos reconocer que las imágenes por sí mismas no dan cuenta de lo complejo del hecho, ni de la relevancia real de los procesos de enseñanza y aprendizaje más allá de la escena trasladada al soporte fotográfico. Tampoco es posible conocer el grado de naturalidad con que se desarrollaron en la realidad la mayor parte de los hechos captados, y menos aún la eficacia de sus resultados.

FOTOGRAFÍA Y CONOCIMIENTO

El conocimiento de la realidad es una de las finalidades de la ciencia en cada una de sus ramas o especialidades. Para su investigación generan metodologías o adaptan las existentes al objeto particular de su estudio. Sin embargo, ninguna ha alcanzado la sabiduría plena sobre la realidad que investiga. Frente a la evidencia material de la imagen, es necesario interrogarse sobre el grado más alto de saber que es posible alcanzar a través de su estudio. En este sentido Susan Sontag mantiene que el conocimiento

obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría.¹⁸

Sin embargo, es difícil aceptar esta afirmación, pues la realidad se diagnostica y analiza en distintas disciplinas a través del estudio de la imagen haciendo uso, entre otros medios, de fotografías fijas, lo que impide afirmar como evidencia que el conocimiento generado a partir de ellas pueda ser considerado común, trivial o insustancial;¹⁹ más bien todo lo contrario.

Es posible pensar que la idea de Sontag, en el fondo, viene a subrayar la parcialidad, el carácter incompleto y la imposibilidad de un saber profundo a partir de la información contenida en una imagen fija. El lector, como receptor, mira y analiza con detenimiento el conjunto de la

¹⁸ Susan Sontag, «La caverna de Platón», en *Sobre la fotografía*, ed. Susan Sontag (Madrid: Alfaguara, 2006), 43.

¹⁹ Bernardo Riego Amézaga, «La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica», *Ayer* 24 (1996): 91-112, y *Memorias de la mirada: las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea* (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001).

información gráfica y escrita donde sobresale la función de «informar, representar, sorprender, hacer significar», motivar o movilizar. Esto era lo que defendía Kayser en 1957 cuando analizaba el papel de la prensa, al indicar que el

material que contiene (información, artículo, ilustración) tiene un valor en el marco en que esta documentación se sitúa que no es completo si no va acompañado por un análisis del contexto en el que intervienen otros elementos, su origen, su presentación, así como los objetivos políticos y económicos del periódico.²⁰

Recoger imágenes parciales de un momento de la realidad para dar testimonio de un acontecimiento era una de las finalidades con que acudían los fotógrafos de prensa a los eventos encargados por las redacciones. Esta fotografía documental, sin el abandono de cierta componente artística, es la fuente principal que nutre una parte de este trabajo.

EXPERIENCIA, IMAGEN E IDEA DE LA EDUCACIÓN

En cuanto a la sinceridad de las imágenes, Joan Fontcuberta mantiene que «la cámara no miente», y que toda fotografía es por tanto una evidencia. Por ello se transforma en una «ética de la visión».²¹ Sin embargo, aunque la fotografía no mienta, los fotógrafos lo hacen de manera decidida, dotándola de una naturaleza constructiva e intencional que la confiere sentido y que se opone «a quienes la consideraban un simple reflejo mecánico de la realidad».²² La descripción o narración de los hechos que acompañan las imágenes, son parte del contexto social, histórico, cultural y político por el cual el ejercicio del periodismo asegura la versión de los hechos que componen la realidad. Por tanto, es posible puntualizar a los que niegan, en general, que las fotografías puedan ser empleadas como evidencia del pasado para el análisis de la historia de la educación, de la escuela o de la clase. Los partidarios de esta idea parten de la ca-

²⁰ Jacques Kayser, «L'Historien et la presse», *Revue Historique* X, no. XII (1957): 284-309.

²¹ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015).

²² Fontcuberta, *La cámara de Pandora*.

rencia de información acerca de su contexto de producción, y alegan que impide analizarlas desde un enfoque simbólico. Argumentan que aun en el caso de que pudieran extraerse algunas conclusiones globales, éstas serían siempre periféricas y ya conocidas a través del estudio de otros documentos de la historiografía educativa.²³ Sin embargo, las fotografías «procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas, pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina».²⁴

Con la aparición de las revistas gráficas se inició una nueva etapa en la que los reporteros dieron cuenta de acontecimientos importantes. Sucedió en una era histórica en la que la imagen de prensa hizo del periodismo de guerra un subgénero con entidad propia que arraigó con fuerza en el periodo comprendido entre sendas guerras mundiales. Pero el fenómeno más paradigmático es que al extenderse la fotografía en la prensa «las empresas periodísticas tratan de controlar la opinión a través del uso dirigido e incluso manipulado de las imágenes para informar de los acontecimientos».²⁵

INTERPRETAR LA COMPLEJIDAD DESDE LA REALIDAD PERCIBIDA

Los argumentos anteriores sirven para constatar que la fotografía debe ser considerada como un fenómeno cultural de comunicación complejo. En cada escena fotográfica participan tanto quien la produce como quien la recibe, observa y analiza. Ambas entidades desempeñan papeles diferentes, pero a la vez complementarios en el proceso de dotar de significados a esas imágenes. Albert Plecy que era fotógrafo de prensa y editor gráfico de revistas ilustradas, defendió en 1962 una tesis doctoral en la que trataba de demostrar que la fotografía poseía unas reglas gramaticales que podrían entenderse como universales,²⁶ lo que

²³ Kart Catteeuw, Kristof Dams, Marc Depaepe y Frank Simon, «Filming the Black Box: Primary Schools on Film in Belgium, 1880-1960: a First Assessment of Unused Sources», en *Visual History. Images of Education*, eds. Ulrike Mietzner, Kevin Myers y Nick Peim (Bern: Peter Lang, 2005), 302-332.

²⁴ Sontag, «La caverna de Platón», 18.

²⁵ Mario P. Díaz Barrado, «La imagen en el tiempo: el uso de fuentes visuales en historia», *Historia Actual Online* 29 (2012): 150.

²⁶ Albert Plecy, *Grammaire élémentaire de l'image. Comme lire les images, comment les faire parler* (Paris: Ed. Marabout Université, 1962).

causó disensión siendo objetado, rebatido y negado de inmediato por autores como Roland Barthes.²⁷

La historiografía, como área científica de conocimiento, incluida la historia de la educación, no ha encontrado aún todos los conceptos necesarios ni tampoco los métodos suficientes, menos aún, «reglas gramaticales universales» para incorporar las imágenes al conocimiento del pasado. De hecho, las historias ilustradas de la educación no son habituales ni abundantes y cuando comenzaron a publicarse emplearon las imágenes como parte cuasi independiente de la escritura de la historia. No hay un recurso a la crítica del documento (foto) gráfico como base del trabajo histórico, quizá porque cada imagen plantea interrogantes diferentes y requiere de análisis especiales. De hecho, la corriente de investigación conocida como historia del tiempo presente solo emplea la fotografía como elemento del conocimiento científico cuando el historiador «derrama metodología sobre el registro» para cargarlo de memoria, que es lo que «le permite rescatar la memoria colectiva».²⁸

Por tanto, la imagen puede ser considerada como un documento histórico siempre que lo sometamos a un análisis entre distintas disciplinas, o en cualquier caso que permita determinar sus

múltiples significados, tener en cuenta su naturaleza de fragmento y registro documental, realizar tanto un análisis técnico como uno iconográfico, tratar la imagen como un hallazgo arqueológico (en la medida en que es un fragmento de tiempo, [...] y que se relaciona con otros fragmentos con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento).²⁹

Se trata de contribuir a crear o construir una parte de la historia de la educación en la que los elementos constitutivos de la fotografía serían objeto de estudio complementario del contexto en el que se gesta. No hay duda de que aquello que se recoge a través de la cámara —el asunto— puede ser real o recreado, siendo tarea del investigador diferenciar entre

²⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1990).

²⁸ Beatriz de las Heras, «Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia», *Revista científica de cine y fotografía* 10 (2015): 28.

²⁹ De las Heras, «Testimoniando con imágenes», 28.

lo que Roman Gubern denominó veracidad histórica (en cuanto que lo que la fotografía muestra pasó realmente, aunque puede ser una recreación) y veracidad perceptiva (la restitución fiel de nuestras percepciones visuales).³⁰

SÍNTESIS

¿Cómo proceder entonces a interpretar la complejidad? ¿De qué manera es posible integrarla en la escritura de la historia? Es obvio que la fotografía tiene la capacidad de contener la memoria del hecho y hacerlo integrando distintos tipos de discursos. Es una valiosa fuente como documento capaz de dar testimonio de un hecho o informar de él desde el pasado a partir de su función representativa. Para que pueda ser empleada debe ser analizada desde la confluencia de distintas disciplinas en una perspectiva integradora.³¹ Por ese medio, la fotografía puede facilitar información acerca del contexto general, autor o fotógrafo, condición o fin por la que se hizo y circunstancias que la rodearon.³² Por las propias características de la fotografía, se presentan dificultades como la subjetividad de la imagen portadora de múltiples significados y capaz de actuar como un espejo deformador de la realidad.

La tarea del historiador será la de desentrañar el mensaje y sus implicaciones a partir del objeto material que recoge una imagen realizada por una persona en unas circunstancias condicionantes. Esto requiere hacer uso de distintas perspectivas —semiótica o teoría de la comunicación visual, iconográfica, filosófica, estética, sociológica, antropológica, o comunicativa, entre otras— para cristalizar en una narración o escritura integradora de la historia. La fotografía, como representación gráfica, es una fuente primaria iconográfica.³³ Es una categoría que engloba todas las posibles representaciones sobre temas, personajes, símbolos o

³⁰ Roman Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (Barcelona: Editorial Lumen, 1974), y Bernardo Riego, «La fotografía como fuente de la historia contemporánea: las dificultades de una evidencia», en *L'imatge y la recerca històrica, Ponències y Comunicacions* (Girona, 1990), 167-178.

³¹ Beatriz de las Heras, *El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia* (Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2012).

³² De las Heras, *El testimonio de las imágenes*.

³³ Gisele Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).

realidades. Desde la experiencia, lo más complejo es su análisis una vez catalogadas sus características distintivas.³⁴ En relación al primero de los problemas, su análisis, no lo es tanto en el plano material o visual como en el del contenido.³⁵ No es arriesgado pensar que forma parte de aquello que está más allá de la realidad física semejante al criterio *tá metá ta phisiká* —lo que está más allá de la física— con que fueron ordenados por Andrónico de Rodas los textos de Aristóteles que acabarían siendo el origen de la Metafísica como disciplina de conocimiento filosófico. La fotografía sirve para dejar testimonio de esa realidad y si a ella se une una intencionalidad la información ha de interpretarse en relación con ella.

IMÁGENES DE LA INFANCIA EN LA GUERRA DE ESPAÑA

Incorporar el estudio sobre la imagen de la infancia,³⁶ es coherente con el uso de la iconografía que han hecho los historiadores y que ha servido primero para «documentar la historia de la infancia», y con ello «los cambios experimentados por la visión que los adultos tienen de los niños».³⁷ Philippe Ariès, fue uno de los primeros historiadores en estudiarla empleando su imagen, sus retratos y representaciones plásticas como testimonio. Investigar el pasado con la idea de la educación de la infancia como objeto a través de la fotografía es hacer uso de uno más de los medios e instrumentos complementarios para el conocimiento de la realidad. A partir de las fuentes documentales consultadas, se optó por realizar un estudio previo de su contenido para proceder a una clasificación básicas de la temática representada en las imágenes fotográficas de la infancia. Entre 1936 y 1939 era preciso contextualizar y proceder a un estudio interdisciplinar de aquellas que daban cuenta de algún aspecto relacionado con su educación. Dado que sus resultados exceden las posi-

³⁴ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007).

³⁵ «La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado. La coherencia no es solamente un principio de identificación semántica (que se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión». Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión* (Barcelona, Paidós, 2002), 34.

³⁶ Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (Taurus: Madrid, 1965).

³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).

bilidades y límites materiales de este trabajo, hemos optado por seleccionar una parte de los temas y de las imágenes analizadas al objeto de dar cuenta de la idea de la educación expresada a través de la imagen de la infancia en esa etapa determinante del porvenir de muchas generaciones.

En general, las imágenes de la infancia desgarrada por la guerra, fueron empleadas para aumentar la sensibilidad y la conciencia sobre su precaria situación. Para movilizar el interés y la voluntad por intervenir en su defensa, tal como ha sucedido con todas las tragedias humanas desatadas por la violencia. La infancia como base del porvenir sería la heredera de las ideas los valores y modelos de sociedad por la que lucharon cada uno de los bandos enfrentados. Su imagen se empleó como medio para alterar con eficacia la conciencia, pues las imágenes articulan el pensamiento con la acción.³⁸ Como claro ejemplo, entre los trabajos de Centelles, se halla la fotografía de un cartel de Bardasano en el que figura «Niños hoy» sobre una cara sonriente de un niño que ocupa casi por completo el cartel, en tanto que en la parte inferior bajo un fondo poblado de depósitos y chimeneas se indica: «Hombres del mañana».³⁹

La idea de la educación se expresa a través de iniciativas de las que es preciso dar testimonio y hacerlo de manera clara y directa como un medio más de propaganda. Junto a la asistencia, la protección y el refugio, la educación inspirada en modelos progresistas fue el recurso con el que se trataron de atajar los males desatados por la guerra. Los servicios de propaganda de ambos bandos emplearon las imágenes y los reportajes gráficos, en publicaciones y noticiarios como elementos básicos de proyección ideológica.⁴⁰ Se trataba de gestar un imaginario capaz de dar forma a las ideas que articulaban el discurso político que justificaba, en un caso, la sublevación militar frente a los argumentos que desde la soberanía política mantenían los defensores de los valores constitucionales de la República Española. Para el gobierno, la proyección de sus ideas había de hacerse sobre la imagen de una infancia como porvenir a la que se nutrió el alma con la cultura y se forjó la mente con el saber por

³⁸ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 8.

³⁹ ADMH, Fondo Centelles, Carpeta 021-molts.

⁴⁰ Francisco Sáez Raposo y Emilio Peral Vega, *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación* (Madrid: Iberoamericana, 2015).

medio de la extensión de la enseñanza. Alimentar el cuerpo y proteger la integridad de la infancia como futuro de una sociedad organizada bajo derechos y libertades democráticas, reconocidas en una ley fundamental sobre la base de un modelo republicano.

Una posible hipótesis de investigación mantendría que, entre las imágenes existentes de la realidad de la educación durante la guerra civil española, una parte importante fueron realizadas con unas finalidades concretas. La selección de las imágenes incluidas en la prensa se efectuaba en relación a esas finalidades, por lo que su empleo justificaba el fin perseguido. En ocasiones los fotógrafos y periodistas recurren a la representación, por lo que hay escenas que se disponen de acuerdo a los mensajes que se pretenden transmitir. Esta hipótesis surgiría del estudio comparativo entre los originales existentes en los fondos documentales consultados en los distintos archivos que contienen fotografías relacionadas con estos temas a nivel nacional e internacional, con los diversos tipos de publicaciones donde aparecieron. A ello se unen otras evidencias surgidas durante el trabajo de consulta de otras fuentes y documentos complementarios en diversas hemerotecas y centros de investigación como carteles, montajes fotográficos, o proyectos arquitectónicos que hicieron uso de las imágenes originales.

CREADORES DE OPINIÓN

La supervivencia de la República como modelo de Estado la enfrentó a la defensa de los principios en los que se asentaba su Constitución. Para cada una de esas dos Españas, la educación era el sistema más lábil para transformarlo en un eficaz medio desde el que socializar a las generaciones que serían el futuro de la nación. Los partidos políticos y agrupaciones sindicales como creadoras de opinión se dotaron desde los primeros meses de publicaciones impresas, muchas de ellas efímeras en el tiempo, que fueron empleadas como medio de propaganda. Como parte integrante de su estrategia informativa sirvieron para difundir ideas, irradiar esperanza en el futuro y facilitar informaciones sobre el devenir del conflicto y sus circunstancias. Emplearon también a sus organizaciones juveniles para atender a la infancia y de ello dieron cuenta en sus páginas. Uno de esos casos, durante los primeros meses de la guerra civil, es el de la Federación de Pioneros, que creó en Madrid distintas institu-

ciones para acoger a hijos de combatientes en escuelas y guarderías ubicadas en edificios y centros de enseñanza incautados a distintas órdenes y congregaciones religiosas.⁴¹ Era una de las organizaciones vinculadas a formaciones políticas de izquierda. En las páginas de sus publicaciones incluyeron textos e imágenes⁴² sobre estas iniciativas, como sucedió en el caso de la revista *Juventud* vinculada a las Juventudes Socialistas Unificadas, que se publicó entre los meses de junio y diciembre de 1936. La iconografía de la infancia rodeaba la información donde dio cuenta del proceso de creación de colonias o centros de acogida para niños que serían trasladados más tarde desde Madrid a la ciudad de Valencia.⁴³ Entre otros, el ejemplar de *Juventud*, del 2 de septiembre de 1936, lleva en la portada la imagen de una joven madre campesina con una pañuelo oscuro anudado que le cubre su cabeza sosteniendo en brazos a su pequeño hijo. En el pie de foto, en letras mayúsculas ocupando el ancho de la página se lee: «¡POR VUESTROS HIJOS, HASTA LA VICTORIA!». En la primera página, hay dos fotografías; la primera, de un padre campesino con amplio sombrero de paja, correajes de cartucheras y un fusil, en cuyo pie se lee «LUCHANDO POR SUS HIJOS» En medio, el artículo de las residencias en Levante; y debajo, la fotografía de un niño campesino, con un sombrero de paja y en la cabeza y vestido con una camisa de rayas.

CONTEXTO

Es preciso conocer el contexto en que se realizaron aquellas fotografías que describen a la infancia en la sociedad del momento a través de escenas de la vida cotidiana, tanto en las fechas previas al intento fallido de golpe de Estado que desató la guerra como durante su transcurso. Entre los ejemplos más destacables sobresalen las imágenes captadas por Agustí Centelles, que interpretó la realidad a través de sus series fotográficas destinadas a ilustrar la crónica de la vida cotidiana. De manera

⁴¹ «Trescientos niños recogidos en residencias y mil en escuelas y comedores. Cada día el mejor el trabajo de la Federación de Pioneros. Cien niños repartidos a familias madrileñas», *Juventud* (Madrid), agosto 22, 1936, 2.

⁴² Aparecieron un par de imágenes de los hijos de combatientes en la Escuela de la Guardería de la calle de los Madrazo, 17, en Madrid. Además, se incluía la de un niño descalzo, vestido de militar: «He aquí un miliciano de diez años. Su fusil es de madera, pero si le dejasen, iría tras los mayores a combatir el fascio», *Juventud* (Madrid), agosto 8, 1936, 2.

⁴³ «Las Guarderías de hoy deben convertirse en Centros de recreo y de cultura de nuestra infancia» *Juventud*, septiembre 2, 1936, 2.

que su análisis permite determinar un amplio conjunto de criterios que sirvieron al fotógrafo para seleccionar los fragmentos del medio que captó. Fiestas como las de la celebración de San Juan,⁴⁴ gentes de los arrabales de Barcelona en la barriada de Somorrostro; madres y desheredados mendigando en sus calles y plazas, niños jugando en medio de ellas ..., y así un largo recuento de temas en el que las actividades de la infancia coinciden con las propias de las vacaciones escolares de verano en estos momentos inmediatos al pronunciamiento militar. Vinculadas a la idea de la educación aparecen las series protagonizadas por niños con babis y sombreros de paja, que dan cuenta de las tradicionales colonias de vacaciones organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona.⁴⁵ La mayor parte son fotografías directas a semejanza de concepciones como la que Alfred Stieglitz empleó en «La última broma – Bellagio» (1887), donde recogía la espontaneidad de un grupo de niños, por la que fue reconocido con el premio anual de la revista británica *Amateur Photographer*.

Una vez desatada la contienda, los objetivos de las cámaras centran su enfoque en los frentes de batalla y en sus combatientes dando cuenta de los distintos avatares de la población civil. Entre las imágenes realizadas por Centelles destacan aquellas que captan en distintos escenarios a los niños jugando a la guerra. De la naturalidad se pasará de forma progresiva a la escenificación y el montaje sobre la base de la capacidad simbólica de la fotografía para ser empleada como lenguaje gráfico en la transmisión y comunicación de ideas. Existen series donde aparecen niños cavando trincheras,⁴⁶ o reproduciendo ataques y acciones de batalla que de manera intencionada fueron tomadas para dar cuenta, en este caso del conflicto de Abisinia.⁴⁷ Imágenes de niños y niñas con uniforme de pioneros plantando tiendas de campaña, como parte de un extenso reportaje sobre sus actividades.⁴⁸ Otros fotógrafos captaron grupos de niños en el corazón de un hospital ensayando el transporte de heridos y vestidos con el estandarte de la Cruz Roja. En Madrid, el fotógrafo Santos Yubero tomó una imagen semejante en su composición y senti-

⁴⁴ Centro Documental de la Memoria Histórica – Salamanca, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (CDMH) Fondo Centelles, Carpeta 024-48, 54.

⁴⁵ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 023-28, 29, 30.

⁴⁶ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 027-06.

⁴⁷ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 009-05.

⁴⁸ CDMH, Caixa 9x12 n° 21 DSC-113.

do. Hay un número destacado de reportajes sobre manifestaciones, conmemoraciones, homenajes y desfiles de diversa naturaleza política, en el que la infancia que aparece realiza saludos y gestos propios de cada agrupación política. En los primeros meses de la guerra en un hospital de Vallecas se acoge y atiende a los hijos de los milicianos y milicianas que se hallan en el frente, como parece indicar la fotografía distribuida en agosto de 1936, en la que se puede ver como un grupo de niños y niñas sentados en torno a las mesas de un comedor son atendidas por mujeres con uniformes de enfermeras.⁴⁹ A la infancia, que es la proyección del futuro, se la retrata en ambos bandos como atendida y nutrida, tal como se muestra en las imágenes colectivas de comedores y mesas o se centra el objetivo sobre alguno de los personajes.

REFUGIO

También fueron numerosas las fotografías de niños heridos, morgues repletas de cadáveres infantiles tras los bombardeos sobre la población civil como parte de los horrores de la guerra descritos con crudeza y realismo en sus trabajos fotográficos,⁵⁰ como las imágenes de los bombardeos, entre ellas las de Granollers.⁵¹ La huida de los frentes y la búsqueda de refugio y protección fue una de las consecuencias inmediatas. Las redacciones de prensa dieron cuenta de ellas como se deduce del estudio, entre otros, del cuaderno de fotografías de *Le petit parisien* que contienen las imágenes de la partida desde el Puerto de Bilbao de niños hacia los países europeos de acogida captadas por Robert Capa.⁵² La evacuación infantil desde las ciudades y los frentes más castigados hacia zonas seguras, donde se les garantizara su salud e integridad física, requería de una solución para ser atendidos en coherencia con las ideas y principios de los partidos y agrupaciones de izquierda. El modelo más apropiado para satisfacer estas condiciones fue el de las denominadas colonias escolares. En esos momentos la infancia había cobrado protagonismo en

⁴⁹ Fonds *Le petit parisien*. Guerre d'Espagne. Cliché Atelier photographique des Archives Nationales. Document conservé aux Archives Nationales, Pierrefitte-Sur-Seine. Cote 11 AR / 838.

⁵⁰ Entre otras: CDMH, Carpeta 19.

⁵¹ Fonds *Le petit parisien*. Guerre d'Espagne. Cliché Atelier photographique des Archives Nationales. Document conservé aux Archives Nationales, Pierrefitte-Sur-Seine. Cote 11 AR / 838.

⁵² Photographies de presse relatives à la guerre civile espagnole (Photos Robert Capa) 1937-1939. Cliché Atelier Photographique des Archives Nationales, Pierrefitte-Sur-Seine. Cote F/7/14740/2.

los objetivos de los fotógrafos de guerra. En Barcelona el 18 de octubre se constituyó el Comité Central d'Ajut als Refugiats de Catalunya, y para febrero de 1937 debió atender a diez mil niños, entre la población desplazada de los frentes y refugiada en Cataluña.⁵³ Sin embargo, existen imágenes de Madrid, del 4 de mayo de 1938, en las que se muestra un aula presidida por un cuadro con la imagen simbólica de la República encima de la pizarra. A la izquierda, inscrito en la pared, figura el lema en mayúsculas: «ESTUDIA PARA SER LIBRE», bajo el que se sitúa la mesa del maestro rodeado de alumnos leyendo. El resto de niños y niñas escriben sentados en varias mesas donde no abunda el espacio debido a la apretada distribución del improvisado mobiliario. En la pizarra, escritas con tiza, aparecen una fila de sustantivos y otra de verbos. En la parte superior del marco de madera que la rodea hay algo escrito en tiza aunque ilegible, y a la derecha, en la pared, un segundo lema quizá relativo a la enseñanza.⁵⁴ No deja de ser una fotografía realizada con la intención de dar testimonio de la realidad de la infancia en una ciudad en guerra, de la ocupación de la sociedad en procurar formación a los escolares en medio de las restricciones.

COLONIAS ESCOLARES

El caso de las colonias⁵⁵ se transforma en parte del canon que vincula las ideas de protección a la infancia desplazada, atención sanitaria, nutrición, cuidados y educación dentro de un modelo de escuela de vanguardia. La historiografía educativa posee una extensa y excelente literatura que tiene por objeto su investigación, en la que también se ha analizado su imagen. Para el objeto de este trabajo, cuando iniciábamos el análisis del contenido de las series realizadas por Centelles, apreciábamos una idea común para captar el entorno en que se instalaron. Por lo general dan una idea de edificios de notables dimensiones rodeados de jardines y espacios diáfanos. Fueron destinados a

⁵³ Juan Manuel Fernández Soria, «La asistencia a la infancia en la guerra civil. Las colonias escolares», *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria* 6 (1987): 91.

⁵⁴ En el envés de la foto, a título informativo, figura: «Aux environs de Madrid, ces enfants étudient pendant leurs parents combattent» [PHOTO AGIS 4 Mai 1938].

⁵⁵ Sjaak Braster y María del Mar del Pozo Andrés, «Education and the children's colonies in the Spanish Civil War (1936-1939): the images of the community ideal», *Paedagogica Historica* 51, no. 4 (2015): 55-77.

residencias y colegios donde se fundaron diferentes centros y se ensayaron distintos modelos de enseñanza. Los registros del Ministerio de Instrucción Pública indican que en 1937 existían quinientos sesenta centros o colonias escolares que albergaban alrededor de cincuenta mil niños y niñas, sin incluir aquellos que fueron acogidos en sus hogares por sendas familias, lo que elevaría las cifras muy por encima de estos datos.⁵⁶ Como indicábamos, la mayoría hicieron uso de edificios singulares, siendo en el exterior de esos edificios donde fueron captadas las imágenes más naturales de la infancia. Coinciden con los momentos de recreo y esparcimiento, y se caracterizan por el desorden y la naturalidad de los protagonistas de la acción.⁵⁷ Hay una elevada certidumbre sobre el empleo propagandístico de las imágenes realizadas en las colonias escolares por parte de los fotógrafos vinculados a los medios de información del gobierno.⁵⁸ El estudio de los carteles creados para publicitar las colonias es un claro ejemplo de ese uso⁵⁹ y, sin duda, la prensa y revistas periódicas lo hicieron con asiduidad. Uno de esos casos es la fotografía original de Agustí Centelles que mostraba a un grupo de niños en torno a un compañero que observaba alguna preparación a través de las lentes de un pequeño microscopio.⁶⁰ Esa imagen fue incluida en un fotomontaje que formaba parte de un cartel de Badia Vilató para el Sindicat Unit de l'Ensenyament i Professions Liberals, de la C.N.T., que con el lema «ESCOLA NOVA, POBLE LLIURE» en la parte superior, se acompañaba de la petición: «VOLEM EL TRASPAS DE L'ENSENYAMENT A CATALUNYA». Aunque es un tema a desarrollar, es posible entender que las crónicas perseguían transmitir a través de la selección de esas fotografías una idea de la educación que garantizara la pervivencia de los principios republicanos. Algo que podría quedar

⁵⁶ Rosalía Crego Navarro, «Las Colonias Escolares durante la Guerra Civil», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V. Historia Contemporánea* 2 (1989): 299-328.

⁵⁷ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 104.

⁵⁸ La propaganda de guerra, en el caso de un conflicto civil, se basa en el empleo preconcebido de aquellas acciones que puedan crear opinión, generando conductas activas en personas y grupos ajenos, amigos, enemigos o neutrales, extranjeros o nacionales, que se dirigen tanto a la población civil como a las fuerzas militares, de modo que apoyen la consecución de fines y objetivos perseguidos por uno de los bandos en litigio. Alejandro Pizarroso Quintero, *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de 'guerra'* (Madrid: Eudema Universidad, 1990), 34.

⁵⁹ José Luis González Geraldo y Silvia Moratalla Isasi, *Colonias Escolares. Visiones y relatos* (Ciudad Real: Amuni – A.C. Museo del Niño, 2014).

⁶⁰ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 104_20.

recogido en una de las frases que completaba uno de los reportajes gráficos sobre las colonias: «Estos pequeños de hoy son los hombres del mañana, educados para vivir en la gran sociedad internacional, bajo el régimen de libertad, en el cual se habrán forjado ya sus vidas».⁶¹

A pesar de ser las imágenes de las colonias las que conforman una idea de la educación de la infancia, y en especial de la que fue acogida en Cataluña, el acceso del pueblo a la cultura también está representada en un número importante de fotografías realizadas por Agustí Centelles en distintas bibliotecas de la ciudad de Barcelona. En algunas solo hay mujeres, y también hay una en la que niños y niñas ocupan la totalidad de bancos de lectura.⁶² También de la Universitat Popular, instalada en el edificio del seminario mayor,⁶³ y en las que capta de las pancartas colocadas en las Ramblas para la entrega de donativos al comité de ayuda a Euskadi —que aparece en primer plano— tras la que se lee: «per la cultura», y debajo una mención a la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya. Este estudio sobre la idea de la cultura y de la enseñanza de la infancia, es preciso completarlo con una vertiente importante para la República y para los intereses de algunos medios de información europeos vinculados a partidos de izquierda. Se trataba de evidenciar y dar cuenta de la relación de la República en guerra con la cultura católica a través de la presencia de religiosos, celebraciones o cualquier símbolo que pudiera demostrar esa realidad.

CRUCIFIJOS

La imagen de la República había quedado seriamente dañada para una parte de la comunidad internacional tras la quema de conventos, la expulsión de los jesuitas y las medidas de secularización del Estado, incluidas las restricciones a las órdenes y congregaciones religiosas en materia de enseñanza. En la sociedad española la retirada de crucifijos y símbolos religiosos de las aulas escolares, y la supresión de la enseñanza obligatoria de la religión en los colegios, desató las críticas y promovió un movimiento de defensa de los valores cristianos por parte de la jerar-

⁶¹ C. B. M., «El Sindicato de los Obreros de las Aguas de Barcelona ha fundado el Grupo Escolar Ferrer y Guardia, verdadero modelo de instituciones escolares», *Mi Revista* Abril 1, (1937): 39.

⁶² CDMH, Fondo Centelles, Caixa 9x12 n° 6 DISC_0104, DISC_0106, DISC_0107

⁶³ CDMH, Fondo Centelles, Carpeta 014.

quía católica. Durante la guerra, la represión contra el personal religioso vinculado a distintos estamentos e instituciones de la Iglesia católica acrecentó las reticencias sobre la causa de la República.

La prensa francesa de izquierdas mostró uno de los ejemplos de coexistencia de los valores de la Iglesia católica con los reconocidos por la República en sus escuelas. Esto sucedió cuando David Seymour, «Chim», en su viaje por el frente norte de una Euskadi en guerra, entre los meses de enero y febrero de 1937, tuvo ocasión de realizar un amplio reportaje, parte del cual fue publicado en *Regards*, en el que daba cuenta de ella. Antes de pasar por Gatika, Bermeo, Gernika y Lekeitio, asistió y fotografió la celebración de una misa de campaña en un case-río, y visitó el convento de Larrea, en Amorebieta, dando cuenta de un entierro con la ikurriña cubriendo el féretro y los frailes celebrando el funeral frente al altar mayor de su iglesia. Captó a los milicianos conversando con religiosos, leyendo la prensa o compartiendo su espacio en el refectorio. Además visitó la escuela de Amorebieta tomando varias imágenes en las que se aprecia la presencia del crucifijo colgado en la pared del aula y varias planas de los laboriosos escolares sentados en sus pupitres.⁶⁴

En algunas de las zonas de la geografía española donde triunfó el movimiento fue posible iniciar el curso escolar. Para la infancia volver a la escuela tras las vacaciones de verano era parte de la nueva realidad y se hacía bajo los principios dictados por el gobierno sublevado que se había constituido en Burgos. En la prensa de la denominada zona nacional se recogieron las noticias de la bendición del crucifijo de las escuelas y de la bandera con motivo del inicio del curso en septiembre de 1936. Muchos de ellos habían quedado depositados en las iglesias tras su retirada de las paredes de las aulas escolares, por lo que su reposición era el símbolo del retorno de la Iglesia católica y sus valores cristianos a la enseñanza.⁶⁵ Una restauración que era apoyada por todos los grupos y estamentos que representaban al poder en el nuevo Estado, tal como quedaba escenificado en cada uno de los actos celebrados con tal fin. Al crucifijo se unirá la bandera y más tarde las imágenes del general Franco y la del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, junto al rezo del padrenuestro o

⁶⁴ Ernest Alós, «Los niños de la guerra», *El periódico*, 30 de octubre de 2011.

⁶⁵ Entre otros: «Bendición del crucifijo escolar», *La Unión*, 19 de septiembre de 1936, 7.

el ave maría, el canto del «Cara al sol» y el izado de la bandera que constituían el prelude de la jornada escolar. Las imágenes de esas escuelas son el símbolo indeleble de una extensa etapa de la historia de la educación de la infancia en España.

MILICIA

Hay una fotografía de Walter Reuter⁶⁶ realizada en algún lugar del frente de la sierra de Guadarrama, en 1937, que fue distribuida por el Servicio Español de Información, en el que el primer plano lo ocupa un militar sentado en un pupitre junto a dos niños a los que enseña a leer y escribir. A la derecha y en el fondo, en un segundo plano, se aprecian dos pupitres en fila con tres niños de diferentes edades sentados, en el primero, y tres niñas en el que está detrás. En el envés de la foto, se lee: «En todos los pueblos liberados por el Ejército popular, se organizan escuelas». Un análisis de los elementos que la componen incluida la escenificación que recoge en su imagen, sirve para dar cuenta de los elementos que la República quiere transmitir sobre su idea de la educación de la infancia en guerra. El ejército popular defensor de los valores de la República promueve la transformación de la sociedad a través de la extensión de la enseñanza y la cultura facilitando su acceso a través de la educación. En coherencia con estos principios serán las agrupaciones de izquierda quienes defiendan el modelo de enseñanza avanzado que había quedado esbozado en las reformas educativas emprendidas durante el bienio reformista o democrático.

Desde las páginas de la *Cartilla Escolar Antifascista* se alentará en lo social a que maestros y trabajadores emulen desde la cultura, con libros y escritura, la lucha armada de los frentes. Es posible que para dar testimonio de su cumplimiento se realizaran distintas imágenes de milicianos enseñando a leer a los niños, tal como sucedía en la imagen tomada por Reuter, pero también con milicianos sin uniforme, armados con fusil en pleno frente, tal como la que aparecía publicada en *Mundo Gráfico*,

⁶⁶ Publicada en la portada de *ABC* (Madrid), 30 de octubre de 1937. Forma parte de un fotomontaje en el que se superponen dos imágenes, ampliando el fondo de la que describimos. El texto que acompaña esa composición indica: «En el frente de Guadalajara. La lucha contra el analfabetismo en las trincheras y en la retaguardia. Dos aspectos de la escuela para niños creada en Torija por las Milicias de la Cultura (Fotos Walter:).»

aunque acompañaba a una crónica firmada por Otero Seco, que poco o nada tenía que ver con la imagen de aquel miliciano enseñando a leer a un niño con una de las cartillas antifascistas que publicó el Ministerio de Instrucción Pública.⁶⁷

PABELLÓN ESPAÑOL (1937)

En los contenidos del Pabellón Español que el gobierno de la República construyó para la Exposición Internacional de París en 1937 se reflejó el estado y las consecuencias que la guerra civil había impuesto.⁶⁸ Frente al deseo de «contribuir, par une manifestation pacifique, au progrès de l'humanité et à la sauvegarde de la démocratie»,⁶⁹ la representación de la República dio cuenta de la realidad de la guerra, pues fue el Gobierno el que decidió cuál debía de ser el contenido que habría de albergar y la imagen que debía mostrar el drama del conflicto civil. Luis Araquistáin era el embajador en París, José Gaos el Comisario del pabellón y Josep Renau el Director general de Bellas Artes. Además del reflejo de la infancia en la obra de Picasso y otros autores, hay un interesante análisis que realizar sobre el trabajo de Renau. Fue el encargado de diseñar los contenidos. En sus carteles y fotomontajes sobresale su compromiso social y político que trasladó también a los que contenía el pabellón. En la planta baja, en la sección de artes populares y artesanía, una de las series reflejaba los desastres de la guerra, y daba cuenta de las víctimas civiles entre los que se encontraban los niños huérfanos. Las imágenes se combinaban con objetos y personas de las distintas regiones junto a textos y citas, como la extraída del Quijote: «On doit exposer sa vie pour la liberté».⁷⁰

El gobierno de la República, pretendía dar muestras de su empuje y compromiso con la transformación de la realidad social apoyada por

⁶⁷ *Mundo Gráfico*, Junio 16, 1937, 6.

⁶⁸ Luz Paz Agravas, «Arquitectura como política. El Pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda», en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975) actas preliminares*, coords. José Manuel Pozo Municio, Héctor García-Diego Villarías y Beatriz Caballero (Pamplona: Universidad de Navarra, 2014), 535-542.

⁶⁹ Edmond Labbé, *Arts et techniques dans la vie moderne. Paris 1937* (Paris: Exposition Internationale de Paris, 1937), 15.

⁷⁰ Josefina Alix Trueba, *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987).

reconocidos intelectuales, científicos y artistas.⁷¹ El orden de los documentos gráficos expuestos era el siguiente: en primer lugar, las Escuelas Catalanas, a las que continuaban, en segundo lugar, las Misiones Pedagógicas que se componía de cuatro secciones: Museo, Teatro ambulante «La Barraca», Pequeñas bibliotecas y Equipos fotográficos y radiofónicos circulantes. En tercer lugar, se hallaba el espacio o stand dedicado a la Ciudad universitaria de Madrid, uno de los grandes proyectos iniciados en la década de los años veinte y arrasados al establecerse la línea de defensa de la capital, desde los primeros meses de la guerra civil, en medio de sus edificios e instalaciones. Junto a ocho imágenes que por parejas mostraban la destrucción causada por la guerra figuraba el texto:

LA CITÉ UNE DE LES PLUS BELLES DU MONDE ÉTAIT L'ORGUEIL DU PEUPLE ESPAGNOL QUI LAISSANT À D'AUTRES LA COURSE AUX ARMEMENTS. AVAIS MIT TOUT SON ESPOIR DANS LA CULTURE MAIS, CRIANT SYMBOLE, SES CLASES, SES LABORATOIRES ONT ÉTÉ TRES ÉVENTRÉS PAR LA HAINE ET LA FOLIE DE DESTRUCTION.⁷²

La primera planta se dedicó a la información, a partir de paneles que contenían distintos fotomontajes sobre actividades entre las que se incluyó la educación, las escuelas y las Misiones Pedagógicas, entre otras, que incluían también un panel sobre la orfandad en el que, junto a un primer plano de una fotografía de dos niños figuraba el texto: «LEUR SEUL BIEN AU MONDE C'ÉTAIT LEURS PARENTS... ET LE MALHEUR A RENDU LEURS REGARDS AUSSI PROFONDS QUE CEUX DES HOMMES».⁷³

Uno de los montajes consistía en varios planos en relieve que mostraban una proyección de cine a un grupo de escolares. El haz de luz del proyector, que ocupaba un lugar destacado, cruzaba los paneles expositivos y se proyectaba sobre un panel perpendicular en el que aparecían

⁷¹ Entre otros: Emilio Peral Vega, «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (Madrid: Iberoamericana, 2015), 15-47.

⁷² Alix Trueba, *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, 132.

⁷³ Alix Trueba, *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, 132.

una pareja de pingüinos como parte del documental proyectado. Encima y debajo de esa imagen figuraba:

IL FAUT APPORTÉ AUX HOMMES DE PRÉFÉRENCE À CEUX QUI HABITENT DANS LES CAMPAGNES LE SOUFFLE DU PROGRES ET LE MOYEN DE PARTICIPER DANS SES BIENFAITS MORAUX ET SOCIAUX DE MANIÈRE À CE QUE LE POPULATIONS DE TOUTE L'ESPAGNE MÊME LES PLUS ISOLÉS PARTICIPENT AUX AVANTAGES ET AUX DIVERTISSEMENTS RESERVÉS JUSQU'ICI AUX CENTRES URBAINS. DECRET DU 29 DU MAI 1931.

Al lado había una imagen con una niña leyendo un libro. Esa figura, junto a la del grupo de niños que miraban el reportaje en el panel interior, se incorporaron a la fachada del lateral exterior. Frente a esos paneles y perpendicular a los niños se podía leer:

LES ENVOYÉS DE LA RÉPUBLIQUE ONT APPORTÉ DAN LE COINS LES PLUS RECLUS DU TERRITOIRE ESPAGNOL LE TRESSOR HUMAIN DE LA CULTURE NATIONALE ET UNIVERSELLE, ILS ONT ORGANISÉS DES CONFERENCES, DES CONCERTS ET DES CHOEURS DES REPRESENTATIONS THEATRALES, DES EXPOSITIONS D'ART, DES LECTURES PUBLIQUES.⁷⁴

En una de las fachadas laterales de la segunda planta, figuraron dos fotomontajes que, haciendo uso de las que fijaron su objetivo en la infancia, recogidas por Val del Omar durante las Misiones Pedagógicas, daban cuenta en el texto de la evolución de la escolarización y de los programas de impulso a la cultura. En la izquierda, bajo un grupo de escolares atentos a la explicación de su maestra, se detallaban los avances educativos:

CON EL ADVENIMIENTO DE LA REPÚBLICA LA EDUCACIÓN BÁSICA EN ESPAÑA HA TENIDO UN CRECIMIENTO IMPORTANTE:

⁷⁴ Alix Trueba, *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, 132. Ver: Pavillon de la République Espagnole. Exposition: panneau sur l'Institut national de prévoyance. Kollar, François (photographe), 1937. Donation François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RNM.

1930 DURANTE EL ÚLTIMO AÑO DE MONARQUÍA 945
ESCUELAS HAN SIDO CREADAS.

1931 DURANTE EL PRIMER AÑO DE LA REPÚBLICA 7000
ESCUELAS HAN SIDO CREADAS.

1937 DURANTE LA GUERRA, SOLAMENTE EN EL TERRI-
TORIO LEAL 7978 ESCUELAS HAN SIDO CREADAS.⁷⁵

En la mitad derecha de esa fachada lateral del pabellón, se reprodujeron algunas de las figuras del fotomontaje sobre las Misiones Pedagógicas, como la de una niña leyendo a un grupo de niños que en realidad debieron estar mirando atentamente a la pantalla de cine. La revista alemana *Die Woche*, publicó el 28 de octubre de 1936 un número monográfico dedicado a la vida y la cultura españolas. Además de tratar sobre los hechos de la Guerra Civil acompañados con imágenes de ruinas e incendios, había una página con una columna dedicada a «Las corrientes raciales del norte y del sur» en la que se contraponen dos imágenes. En la parte superior, la de una mujer vestida de flamenca con un pie de foto indicando: «siempre ha habido un fuerte contacto entre España y el Norte de África, y se cree que los aborígenes ibéricos emigraron desde el Norte de África». Esta fotografía contrasta con la que figura en la parte inferior que es la de una niña de: «Cabello rubio, ojos azules y piel rosada son su sello distintivo», que, tal como señalaba el texto, sería una muestra de la penetración de la raza aria en la Península.⁷⁶ La imagen de esa niña rubia, leyendo, formó parte del fotomontaje de grandes dimensiones que figuró en una de las fachadas del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, situado junto a los monumentales edificios enfrentados de Alemania, diseñado por Albert Speer, y la URSS.

El pabellón constituye un espacio de proyección internacional de la España de la República en guerra y de la situación crítica que estaba viviendo en 1937. Uno de los objetivos principales en su concepción y desarrollo era ofrecer una imagen positiva de la República. La fotografía mural ocupa un lugar central en la Exposición Universal de 1937 a través de los fotomontajes de Josep Renau, en los cuales las fotografías de

⁷⁵ Alix Trueba, *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, 132.

⁷⁶ «Rasseströme von Nord und Süd», *Die Woche*, 28 de octubre de 1936, 20.

las Misiones Pedagógicas serían empleadas «como una de las mejores expresiones del ideal democrático y del sueño progresista de la República». ⁷⁷ Por su parte, la España gobernada por los sublevados desde Burgos estuvo representada en un pabellón de la bienal de Venecia celebrada en 1938. Tuvo por objeto dar cuenta de «la política imperial del nuevo Estado» participando en su contenido algunos artistas como Togores, Pedro Pruna, Álvarez de Sotomayor, Maeztu y Zuloaga, siendo Eugenio d'Ors el Jefe Nacional de Bellas Artes, quien argumentaba que el catálogo de la muestra «debería repartirse gratis y con un contenido apropiado al momento actual y a los fines de la propaganda». ⁷⁸

CONCLUSIONES

El cambio que en el contexto vital de la infancia se gestó desde el inicio y durante la guerra de España en cada una de las zonas en que quedó dividida, fue captado en imágenes con precisión y detalle en los aspectos de mayor impacto y trascendencia, quedando incluidos aquellos que contenían datos sobre la idea de enseñanza y el modelo de educación. La reiteración de esas imágenes tiene una relación directa con la importancia prestada por parte del gobierno y sus instituciones a dicho aspecto. En el caso de la infancia, la ayuda, el auxilio dado a los refugiados se transforma en el centro de la información y de las imágenes con que se ilustra, subrayando las consecuencias sobre la población civil más indefensa y la labor prestada por personas, organizaciones, partidos políticos y el gobierno de la República. Entre ellas, las imágenes de la Colonias Escolares son empleadas para cumplir con esas finalidades, si bien, a pesar del artificio y cuidada elaboración que subyace al estudio de las series fotográficas que dan cuenta de ellas, no cabe duda que los testimonios dan fe de su importancia para la infancia refugiada.

La idea de la educación defendida por las fuerzas republicanas queda representada con precisión a partir de las fotografías realizadas y de los

⁷⁷ Juan Carlos Ibáñez, «Imágenes para un ideal. José Val del Omar y el proyecto fotográfico de las Misiones Pedagógicas republicanas (1931-1933)», en *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (3, 2004, Getafe: Madrid) eds. Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María Rosario Ruiz Franco (Madrid: Universidad Carlos III – Editorial Archiviana, 2005), 311-318.

⁷⁸ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992), 90.

reportajes publicados. Una educación igualitaria y mixta, con primacía de la metodología activa, participativa, lúdica y creativa, en la que la figura de la maestra y de la mujer en general, como soporte de la institución, sobresale como protagonista y referente. Para subrayar la utilidad de la imagen para los fines propagandísticos analizamos las que pusieron su objetivo en la imagen del crucifijo en las escuelas de la República en guerra, las que captaron a distintos milicianos en el frente, instruyendo en la lectura a la infancia, y la función que el montaje fotográfico desempeñó en la construcción de la imagen de la infancia y la enseñanza en el pabellón que representó a la España gobernada por la República en la Exposición Internacional de París en 1937.

Para interpretar el contenido de la imagen fotográfica, se parte de la formulación de problemas de investigación cuya resolución enriquece el conocimiento del pasado, a la vez que moldea una idea más completa de la realidad que fue. La imagen de la educación proyectada por ambas facciones en conflicto, generó una idea que sin duda debe ser contrastada con la realidad a partir de los hechos y evidencias documentales existentes. Entre ellas, los reportajes fotográficos e imágenes que captaron la infancia durante la guerra de España. Su agrupación, selección y estudio se completa con el empleo que se hizo de su imagen en el pabellón español, para constatar la intencionalidad con que fueron contruidos los discursos gráficos sobre la idea de la infancia y de la educación en función de los intereses y principios, en defensa de su propia idea de revolución, por cada uno de los bandos y grupos inmersos en el conflicto civil. La hipótesis inicial nos condujo a analizar la función desempeñada por la propaganda para emplear la fotografía como medio de persuasión desde el que generar adhesiones a través de la difusión de imágenes que pudieran promover una idea favorable y acciones en pro de los fines perseguidos, tanto por parte de las personas, grupos y organizaciones del propio país como del exterior, con independencia de su idiosincrasia y posicionamiento político.

A partir del estudio de los fondos fotográficos impresos, empleados como fuentes documentales al servicio de los medios de comunicación del Estado, es habitual hallar imágenes que de forma aislada o acompañadas de información, aparecen publicadas en contextos alejados de su finalidad original. En la cara posterior de la fotografía quedan marcas

indicativas de fechas y cabeceras en las que fueron empleadas muchas de ellas de manera reiterada. En algunas aún se mantienen los comentarios e indicaciones, muchas veces contradictorias y fuera de contexto, que acompañaron su publicación. Una parte fue empleada en fotomontajes que nada tenían que ver con el original, transformándose en fragmentos de realidad utilizados como símbolo gráfico desde el que componer mensajes con fines deliberados. Se transforman en parte de la construcción plástica de discursos imaginarios. El fotoperiodismo las empleó en su origen para dar testimonio de los hechos, pero al ser desplazadas del contexto en que fueron generadas perdieron la memoria y con ella su valor ilustrativo y demostrativo. La infancia fue utilizada como parte prioritaria de cada proyecto de Estado y se integró también en la propaganda en defensa del régimen, incluida la labor asistencial que fue asumida por cada uno de esos modelos a través de sus organizaciones. El resultado final de la Guerra Civil determinó la recuperación de los valores más tradicionales de la sociedad española sobre unas bases ideológicas formadas por la triada «patria, religión y familia», que condicionaron y acotaron los límites de toda acción educativa dirigida a la infancia y recogida en las crónicas gráficas.

La investigación de la idea de la enseñanza a través de la imagen de la infancia, también tiene por objeto proyectar y superponer un análisis crítico sobre la intención con que fue realizada la fotografía para dotarla de nuevos significados que modifiquen su situación relativa dentro del marco de referencia en que aparece. Para descubrir y poner de manifiesto elementos que de otra manera serían eludidos al pasar inadvertidos al observador, que es quien al conceptualizarla, le asigna valor y sentido.⁷⁹ Quizá sea un razonamiento válido para todas las imágenes susceptibles de ser empleadas como medio de información, en el sentido de que su selección —como sucede en la organización de una exposición o la elaboración de una noticia o reportaje de prensa— es una asignación de valor y sentido, de conceptualización. La fotografía como creación intencional humana, precisa de voluntad y conciencia para su realización, por lo que la investigación histórica que haga uso de ellas debe considerarlas como elementos determinantes de la cultura de la imagen.⁸⁰

⁷⁹ Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, 55.

⁸⁰ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique* (Paris: Editions du Séuil, 2011)

Es posible corroborar que las imágenes existentes de la realidad de la educación durante la Guerra Civil española, realizada y mostrada a través de las fotografías de prensa, persiguieron con unas finalidades específicas marcadas, entre otros muchos, por los intereses de cada una de las partes en conflicto. No obstante, esta evidencia sirve para delimitar la idea o el modelo deseado, pero no supone un gran avance para conocer la realidad de esa enseñanza. En este sentido, es oportuno recordar que el daguerrotipo fue una técnica primitiva de fotografía capaz de captar imágenes por medio de una cama oscura fijándolas sobre una chapa metálica preparada con una amalgama de mercurio y plata. Fue definido por Oliver Wendel Holmes como «espejo con memoria», lo que suponía dotar de vida al objeto material a través del cual se reproducían imágenes del natural. Esa función la cumplen también los medios que reproducen imágenes sobre una base química o digital. La idea es que la fotografía como «espejo» sigue apelando a su preservación mediante la mirada, la observación y el estudio. Por otra parte, cuando nos acercamos al «espejo de la memoria» no debemos olvidar que nadie es capaz de conocer la totalidad de lo que ve. Una de las soluciones al problema del conocimiento es observar la imagen del pasado con el deseo de conocer aquello que vemos reflejado. Pero con esta metáfora de las superficies que reflejan la realidad material sucede algo semejante a lo que Pieter Brueghel, el viejo, nos legó. Dentro de una de sus composiciones dibujó el cuadro de un hombre mirándose en un espejo con una inscripción al pie en la que se lee «*Nymant en ekent sy selven*» que se traduce como «*Nadie se conoce a sí mismo*». Quizás sea una condición aplicable también a ese «espejo de la memoria» que toda fotografía contiene como legado del mundo de ayer.

Nota sobre los autores

JUAN LUIS RUBIO MAYORAL, cursó los estudios de Ciencias de la Educación en la Universidad de Salamanca y tras incorporarse a la docencia en la Universidad de Sevilla, realizó la Tesis Doctoral con el título *La Universidad de Sevilla (1939-1970). Análisis de los factores socio-pedagógicos*. Ha pertenecido a varios grupos de investigación y participado en distintos proyectos I+D+i. Ha realizado estancias de investigación en distintos centros nacionales e internacionales como la Universidad de La Plata (Argentina); la Humboldt Universität de Berlín y la Georg-August – Universität

Göttingen. Su labor docente se ha centrado la Historia, la Planificación y la Economía de la Educación, junto a Sociología, Política y Legislación educativa. Temas sobre los que ha publicado distintas obras, como: *Disciplina y Rebeldía. Los estudiantes en la Universidad de Sevilla (1939-1970)* [2006 y 2009] y *Ciencia, ideología y enseñanza en España (1890-1950)* [2015], así como artículos y capítulos de libros: «La ciencia (médica) europea y la enseñanza universitaria. Edad de plata y postguerra (Sevilla 1932-1936)» [2012]; «Science and Educational Models In Europe. From the Disaster of 98 to the Weimar Republic (1898-1932)» [2014]; «Gegen Windmühlen kämpfen? Über politische Generationen und avantgardistische Bildungskonzepte in der spanischen Moderne» [2014]; y «Educazione e infancia nella Spagna franchista (1936-1978)» en la obra: *Il Novecento: il secolo del bambino?* [2017].

GUADALUPE TRIGUEROS GORDILLO es profesora Titular de la Universidad de Sevilla, especializada en la Historia de la educación. Ha publicado distintos trabajos sobre esta área. Imparte docencia en la Facultad de Ciencias de la Educación y se doctoró en el año 1994 con Premio Extraordinario. Ha realizado diversas estancias de investigación, en Francia y Argentina. Actualmente investiga en torno a la recuperación de la memoria educativa a través de las fuentes orales e imágenes, y en aspectos relacionados con la Política educativa, dirigiendo varias tesis doctorales sobre esta temática. Ha dirigido el Grupo de Investigación HUM206 del Plan Andaluz de Investigación y ha participado en varios Proyectos de Investigación del Programa I+D+i.

REFERENCIAS

- ALIX TRUEBA, Josefina. *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- ALTED VIGIL, Alicia. «Los niños de la Guerra Civil». *Anales de Historia Contemporánea* 19 (2003): 43-58.
- ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid :Taurus, 1965.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990
- BRASTER, Sjaak y María del Mar del POZO ANDRÉS. «Education and the children's colonies in the Spanish Civil War (1936-1939): the images of the community ideal». *Paedagogica Historica* 51, no.4 (2015): 55-77.

- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CATTEEUW, Karl, Kristof DAMS, Marc DEPAEPE, y Franky SIMON. «Filming the Black Box: Primary Schools on Film in Belgium, 1880-1960: a First Assessment of Unused Sources». En *Visual History. Images of Education*, editado por Ulrike Mietzner, Kevin Myers y Nick Peim, 302-332. Bern: Peter Lang, 2005.
- CREGO NAVARRO, Rosalía. «Las Colonias Escolares durante la Guerra Civil». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V. Historia Contemporánea* 2 (1989): 299-328.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- DESANTES, Blanca (coord.). *Catálogo de fotografías de la Guerra Civil Española de Albert-Louis Deschamps*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, D. L., 1999. [Recurso electrónico, 1 Disco, CD-Rom]
- DESANTES, Blanca (coord.). *Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, D. L., 2002. [Recurso electrónico, 1 Disco CD-Rom]
- DÍAZ BARRADO, Mario P. «La imagen en el tiempo: el uso de fuentes visuales en historia». *Historia Actual Online* 29 (2012): 150
- DOUEIHI, Milad. *Pour un humanisme numérique*. Paris: Editions du Séuil, 2011.
- FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel. «La asistencia a la infancia en la guerra civil. Las colonias escolares». *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria* 6 (1987): 83-128.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española*. Madrid, Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores: Ediciones El Viso, D. L., 1990.
- FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- GONZÁLEZ GERALDO, José Luis y Silvia MORATALLA ISASI. *Colonias Escolares. Visiones y relatos*. Ciudad Real: Amuni – A.C. Museo del Niño, 2014.
- GUBERN, Roman. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- HERAS, Beatriz de las. *Imagen y Guerra Civil española: carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis, 2017.
- «Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia». *Revista científica de cine y fotografía* 10 (2015): 27-54.

- *El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2012
- HORMIGO, Elena e Inmaculada Molina. *Sevilla en Blanco y Negro*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- HORNA, Kati. *Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*. Salamanca: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos. «Imágenes para un ideal. José Val del Omar y el proyecto fotográfico de las Misiones Pedagógicas republicanas (1931-1933)». En *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (3, 2004, Getafe: Madrid)*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María Rosario Ruiz Franco, 311-318. Madrid: Universidad Carlos III – Editorial Archiviana, 2005.
- KAYSER, Jacques. «L' Historien et la presse». *Revue Historique* X, no. XII (1957): 284-309.
- KÖSSLER, Till. «Children in the Spanish Civil War». En «*If you tolerate this...*». *The Spanish Civil War in the Age of Total War*, editado por Martin Baumeister y Stefanie Schüler-Springorum, 101- 132. Frankfurt-Chicago: Campus-University of Chicago Press, 2008.
- LABBÉ, Edmond. *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937): rapport général, Tome I, Guide officiel*. Paris, 1938.
- MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2007.
- MAYNARD, Patrick. «Photography». En *A Companion to Aesthetics: The Blackwell Companion to Philosophy*, editado por Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker and David E. Cooper, 98-101. Oxford: Blackwell, 2009
- MAYNARD, Patrick. *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Nueva York: Cornell University Press, 2000.
- OLIVIER, Marc. «George Eastman's Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie». *Technology and Culture* 48 (2007): 1-19.
- PAZ AGRAS, Luz. «Arquitectura como política. El Pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda». En *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975) actas preliminares*, editado por José Manuel Pozo Municio, Héctor García-Diego Villarías y Beatriz Caballero, 535-542. Pamplona: Universidad de Navarra, 2014.
- PERAL VEGA, Emilio. «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y*

- educación*, editado por Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 15-47. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de 'guerra'*. Madrid: Eudema Universidad, 1990.
- PLECY, Albert. *Grammaire élémentaire de l'image. Comme lire les images, comment les faire parler*. Paris: Ed. Marabout Universite, 1962.
- POZO ANDRÉS, María del Mar del. «Imágenes e historia de la educación: construcción, reconstrucción y representación de las practicas escolares en el aula». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 25 (2006): 291-315.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. «La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica». *Ayer* 24 (1996): 91-112.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo. *Memorias de la mirada: las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco y Emilio PERAL VEGA (eds.). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- SOUGEZ, Marie-Loup, María de los SANTOS GARCÍA FELGUERA, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: The complete illustrations 1903-1917*. Berlin: Taschen, 1997.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona: Paidós, 2002.
- YOUNG, Cynthia (ed.). *La Maleta Mexicana: las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro* (2 Vols.). Madrid: La Fábrica, Fundación Pablo Iglesias, 2011.