

LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA INFANTIL EN TIEMPOS DE GUERRA: UN RETO PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-EDUCATIVA

*Children's artistic expression in times of war: A challenge for
historical and educational research*

Núria Padrós-Tuneu^a y Josep Casanovas Prat^b

Fecha de recepción: 15/03/2025 • Fecha de aceptación: 29/07/2025

Resumen: Este artículo parte del estudio de producciones artísticas infantiles realizadas durante la Guerra Civil española. Como fuente primaria utiliza el fondo de dibujos del Grupo Escolar Lluís Vives, una escuela de un barrio obrero de Barcelona. Dicho fondo se contrasta con las pinturas e ilustraciones del niño José García Narezo, artista precoz residente en Madrid durante el conflicto bélico, el cual tuvo un insólito reconocimiento al exhibir sus obras en el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de Artes Plásticas de París de 1937. El análisis de dichas producciones artísticas permite entender mejor las experiencias vividas por estos niños en un período crucial de la historia y, al mismo tiempo, reflexionar sobre los retos que han desafiado las posiciones éticas y la forma de enfocar los distintos dilemas que aparecieron durante el proceso de investigación previo; y ampliar la perspectiva sobre la influencia del contexto en las representaciones infantiles. Estos retos permiten afrontar con nuevas preguntas las investigaciones histórico-educativas, asimismo interpelan al investigador de una forma especial al incorporar a los niños a través de sus producciones artísticas. El artículo expone que la expresión artística infantil como fuente de estudio es una forma de escuchar la voz de la infancia, considerando los niños sujetos activos en la historia.

Palabras clave: Dibujos infantiles; Guerra Civil española; Dilemas éticos; Contexto representado; Emociones.

^a Dpto. de Psicología, Facultad de Educación, Traducción, Deportes y Psicología, Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. C. Sagrada Família, 7, 08500 Vic, España. nuria.padros@uvic.cat  <https://orcid.org/0000-0001-7805-8032>

^b Dpto. de Didáctica de las Artes y las Ciencias, Facultad de Educación, Traducción, Deportes y Psicología, Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. C. Sagrada Família, 7, 08500 Vic, España. josep.casanovas@uvic.cat  <https://orcid.org/0000-0003-1429-9771>

Abstract: *This paper is based on the study of children's artistic productions produced during the Spanish Civil War. The main source is the collection of drawings from the Grupo Escolar Lluís Vives, a school in a working-class neighbourhood of Barcelona. This collection has been contrasted with the paintings and illustrations of José García Narezo, a precocious child artist who received unusual recognition during the war at the International Exhibition of Plastic Arts in Paris in 1937, where his works were displayed in the Pavilion of the Republic. The analysis of these artistic productions allows for a better understanding of the experiences lived by these children in a crucial period of history and, at the same time, to reflect on the challenges that have defied the ethical positions and the way of approaching the different dilemmas that appeared during the previous research process, as well as broadening the perspective on the influence of the context on children's representations. These challenges allow for new questions in educational-historical research and call upon the researchers, especially when involving children and their artistic productions. The article shows that children's artistic expression as a source of study is a way of listening to the voice of childhood, considering children as active subjects in history.*

Key words: *Children's drawings; Spanish Civil War; Ethical dilemmas; Represented context; Emotions.*

INTRODUCCIÓN

La expresión artística infantil en general, y los dibujos realizados por niños en particular, han sido objeto de estudio de disciplinas como la psicología y la pedagogía, que cuentan con una bibliografía significativa sobre este tema.¹ Desde la historia de la educación, los dibujos infantiles también son fuente de interesantes aportaciones, principalmente enmarcadas en contextos totalitarios o de conflicto bélico, que permiten entender mejor algunos aspectos de la vida y de la educación de los niños.²

¹ Alfred Brauner y Françoise Brauner, *L'expression psychotique chez l'enfant: Expression verbale, expression non verbale*. (París: Groupement de Recherches Pratiques pour l'Enfance, 2001).

Aureliano Sáinz, *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*, (Madrid: Eneida, 2011).

José Antonio Gallardo, *El dibujo infantil de la evacuación durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. (Málaga: UMA Editorial. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2012).

² Alicia Alted, Roger González y María José Millán, «Dibujos infantiles en tiempos de guerra. La colección de la Biblioteca Nacional», en *A pesar de todo dibujan... La Guerra Civil vista por los niños* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2009), 27-39. Sule Egüz, «The Meaning of War and Peace for the Migrant Syrian Students at Tertiary Level in Turkey: An Art-Based Study», *International Online Journal of Education and Teaching* 7.3 (2020): 992-1008. Christian Roith, «Trotz allem zeichnen sie: Der Spanische Bürgerkrieg mit Kinderaugen gesehen», *Paedagogica Historica*, 45 (1-2), (2009): 191-214. Juri Meda «Los dibujos infantiles como fuentes históricas: perspectivas heurísticas y cuestiones

El presente artículo se basa en un análisis previo de la colección de dibujos realizados por el alumnado del Grupo Escolar Lluís Vives de Barcelona durante la Guerra Civil española.³ El cual ha sido contrastado con los dibujos del niño artista José García Narezo para tener un punto de vista diferente y, por tanto, comparativo respecto los dibujos de carácter estrictamente escolar. El objetivo principal de este estudio es el de comprender las experiencias vividas por los niños durante la Guerra Civil española, un período crítico de la historia y, al mismo tiempo, reflexionar sobre los distintos retos que plantea trabajar con producciones artísticas infantiles, en especial cuando dichas creaciones están realizadas en un contexto de conflicto como es el de una guerra que impacta en todos los aspectos de la vida infantil.

En el artículo, pues, se describe el fondo del Grupo Escolar Lluís Vives y sus características, se presentan los retos más significativos que ha supuesto el análisis de las producciones infantiles, como son los retos y dilemas éticos que han surgido en el transcurso de la investigación, el análisis del contexto representado en los dibujos infantiles y su influencia en las imágenes que muestran escenas de guerra, y finalmente, el reto de comprender las experiencias del pasado y de guerra representadas en los dibujos infantiles.

LOS DIBUJOS INFANTILES DEL GRUPO ESCOLAR LLUÍS VIVES. UNA COLECCIÓN PARA EL ANÁLISIS

En los archivos municipales de Barcelona se conserva una colección de dibujos realizados por el alumnado del Grupo Escolar Lluís Vives durante los años 1936-1939. Este rico fondo destaca por su cantidad, más de 4.000 dibujos, y su diversidad temática, convirtiéndolo en una de las principales fuentes de estudio de la Guerra Civil a partir de la visión de los niños. El

metodológicas», *Revista Brasileira de História da Educação*, 14 (3), (2014): 139-165. Anna Kendrick, «Miraculous, mutilated, mundane: Redrawing children's art in Francoist Spain», *Global Studies of Childhood*, 11 (2), (2021):142-163. Nicholas Stargardt, «Drawing the Holocaust in 1945», *Holocaust Studies*, 11(2), (2005), 25-37. <https://doi.org/10.1080/17504902.2005.11087153>. Sergio Valero, Mélanie Ibáñez. «¿Qué retratan? Los modelos de género en los dibujos infantiles de la Guerra Civil Española», *Historia y Memoria de la Educación*, 21, (2025): 283-319. Zihan Zhou, «Beyond Semiotic Representation: A Study of Emotion in Ukrainian Children's Paintings», *Social Inclusion*, 12, (2024): 1-16. Wiebke Hiemesch, «Witnessing Children's Lives under National Socialism: Oral Testimonies and Children's Drawings from Ghettos and Concentration Camps» en ed. Baard Herman, Elke Kleinau, Ingvill Constanze Ødegaard *Children and Youth at Risk in Times of Transition: International and Interdisciplinary Perspectives* (Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2024, 67-90).

³ Eulàlia Collelledemont, *Investigar la història de l'educació amb imatges*, (Vic: Eumogràfic, 2014).

Museo Universitario Virtual de Pedagogía (MUVIP) firmó un convenio el 2009 con el Instituto Municipal de Educación de Barcelona (IMEB) con el objeto de digitalizar y estudiar la colección mencionada.

La colección de dibujos está dividida temáticamente en 78 series relacionadas directa e indirectamente con la Guerra Civil, vida cotidiana, escenas de batalla, actividad escolar, etc. También están incluidos en el conjunto de 4.000 dibujos, pinturas de bodegones, paisajes naturales, mapas e ilustraciones de asignaturas de ciencias. En la digitalización de los dibujos se utilizó un criterio de selección de representatividad de las distintas series, de forma que se incluyeron representaciones de todas las series, aunque se priorizaron aquellas relacionadas con la guerra civil en el frente y la retaguardia. Siguiendo estos criterios se digitalizaron un total de 595 dibujos.⁴

De forma sintética, en una clasificación general de la muestra seleccionada, la tabla 1 recoge de forma resumida la representación temática de los dibujos. Se han agrupado en dos conjuntos, el primero con los dibujos que representan escenas directas e indirectas de guerra, como campos de batalla o bombardeos aéreos; y un segundo grupo con los que no contemplan el conflicto bélico. El resultado presenta un mayor número de imágenes sobre la representación de la infancia, la escuela y la vida cotidiana en la retaguardia sin elementos bélicos propios de un campo de batalla o de ataques en la retaguardia, armas, soldados, heridos, bombarderos o explosiones.

Tabla 1. Clasificación según la inclusión de elementos bélicos y tipo de escenas representadas

	Dibujos de guerra y retaguardia	Dibujos de actividad infantil no escolar	Dibujos de escuela	Otros	Total
Inclusión de elementos bélicos	103	26	4	0	133
No inclusión de elementos bélicos	119	159	144	40	462
Total	215	185	148	47	595

Fuente: Elaboración propia a partir de la colección de dibujos del Grupo Escolar Lluís Vives digitalizada por el Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP).

⁴ El fondo digitalizado se encuentra en: <https://www.uvic.cat/muvip>

La compilación digitalizada fue objeto de un minucioso proceso de inventario. Se recogió información de cada pieza en fichas que contenían información de referencia archivística y de aspectos técnicos y de contenido (título, dimensiones, material, técnicas artísticas, tema, descripción, autoría, edad y fecha). Después de inventariarlos, los dibujos fueron sometidos a un análisis multidisciplinar (pedagógico, histórico, psicológico y artístico) por parte de distintos expertos en el marco de un proyecto global de investigación.⁵

Entre los diferentes estudios realizados a partir de la colección de dibujos del Grupo Escolar Lluís Vives, no se había profundizado en los temas éticos, de recepción del contexto y las experiencias relatadas por los niños en las ilustraciones. El objetivo de este artículo pues, es continuar el análisis de los dibujos con una mirada a los retos que plantea la expresión artística infantil a la investigación histórico-educativa.

LOS RETOS ÉTICOS DEL ESTUDIO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA INFANTIL: LAS TENSIONES ENTRE LA NECESIDAD DE PROTEGER A LOS NIÑOS Y LA NECESIDAD DE DARLES VOZ

En los últimos años, la ética en la investigación ha sido una cuestión de debate, fundamentalmente respecto a la extensión y aumento de las distintas regulaciones y normativas, con sus consecuentes dificultades en la gestión de proyectos, así como las posibles limitaciones de dichas regulaciones para proteger a los sujetos que son objeto de estudio. A pesar de la creciente regulación, muy enfocada a la investigación biomédica, lo cierto es que, en el campo de las humanidades y las ciencias sociales, las orientaciones establecidas en biomedicina no siempre se adaptan a las particularidades de las investigaciones en dichos ámbitos de conocimiento. En este sentido, algunos autores afirman que no existen unos códigos claros y aceptados en los estudios que utilizan imágenes como fuente de análisis, afirmación que se puede extender a las investigaciones cuya metodología está basada en el arte (metodología

⁵ *Documentación, interpretación y Difusión digital del patrimonio educativo Producido entre 1936-1939 en las escuelas de Barcelona. Los dibujos de la Infancia sobre la vida cotidiana en tiempos de guerra.* Programa: Plan Nacional de I + D + I (EDU2010-20280) del Ministerio de Educación y Ciencia.

conocida como *arts based research*).⁶ Incluso algunos autores consideran que el incremento de la normativización y regulación de los aspectos éticos, especialmente dirigidos a la protección de los datos personales de las personas participantes en los estudios, hacen casi imposible llevar a cabo algunas investigaciones y que, en algunos casos, seguir las disposiciones y cumplir con los protocolos éticos establecidos puede ser contrario a actuar éticamente.⁷

A pesar de ello, el problema no radica tanto en la imposibilidad de llevar a cabo algunas investigaciones, sino en el hecho que las cuestiones relativas a la confidencialidad, consentimiento o autorizaciones pueden no ser suficientes o, incluso no ser la mejor opción, desde un punto de vista ético. Así pues, más allá de la obtención de los permisos para realizar la investigación y cumplimentar los protocolos, es necesario una reflexión profunda sobre el impacto que esta puede tener. Una reflexión que debe ir más allá de considerar los aspectos éticos en la planificación previa o en los inicios del proyecto, para integrarse en la toma de decisiones durante todo el proceso, desde la ideación hasta la difusión y las repercusiones sociales del trabajo, pausando, si es necesario, el avance del proyecto cuando aparecen dilemas éticos. En este sentido es interesante el enfoque *ethics in practice* que considera que durante toda la investigación pueden surgir retos o dilemas éticos y que, cuando la persona investigadora se encuentra en estos momentos de confusión, es necesaria la reflexión, así como el hecho de explicitar y articular qué aspectos se han priorizado o cómo y con qué propósito se han tomado las decisiones.⁸ Siguiendo estas recomendaciones éticas, en consecuencia,

⁶ Rose Wiles *et al.*, «Ethical Regulation and Visual Methods: Making Visual Research Impossible or Developing Good Practice?», *Sociological Research Online*, 17(1), (2012): 3-12. Tze Ming Mok, Flora Cornish y Jen Tarr, «Too Much Information: Visual Research Ethics in the Age of Wearable Cameras», *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(2), (2015): 309-322. Katherine M Boydell *et al.*, «Arts-based health research and academic legitimacy: Transcending hegemonic conventions», *Qualitative Research*, 16(6), (2016): 681-700. Erin L. Kuri, «Ethics in arts-based research: Drawing on the strengths of creative arts therapists. *Canadian Journal of Counselling and Psychotherapy*», 54(3), (2020): 197-219.

⁷ Kevin D. Haggerty, «Ethics creep: Governing social science research in the name of ethics», *Qualitative sociology*, 27, (2004): 391-414.

⁸ Marilys Guillemin y Lynn Gillam, «Ethics, reflexivity, and “ethically important moments” in research», *Qualitative inquiry*, 10(2), (2004): 261-280. Yelyzaveta Hrechaniuk y Anna Sparrman, «Ethics in research practice: young people, pictures, and archives», *Archives and Records*, 45:3, (2024): 306-323. <https://doi.org/10.1080/23257962.2024.2394084>

se exponen las dudas, criterios y decisiones adoptadas durante todo el proceso de investigación.

La colección de dibujos estudiados, como se ha comentado anteriormente, pertenecía a un archivo histórico con el que se había firmado un convenio para digitalizar una parte de la colección con el fin de preservar, difundir e investigar dicho material visual. La imposibilidad de digitalizar la colección completa supuso el primer dilema ético a enfrentar. La decisión de qué dibujos se seleccionaban y cuales se descartaban, suponía dejar fuera la digitalización y, por lo tanto, de la difusión y el análisis, de un número importante de dibujos, alrededor de un 85%. Las discusiones sobre qué documentación o material se conserva y cuál no, son habituales en el campo archivístico, pero nunca son meramente técnicas, y tampoco neutrales, sino que también tienen un claro componente ético.⁹ Con el objetivo de mitigar los posibles sesgos en la selección que favorecieran, por ejemplo, la elección de dibujos de niños mayores o de aquellos que tenían más habilidad, fue de mucha utilidad la discusión y concreción de criterios de inclusión o exclusión del material a digitalizar, como son los de representatividad de tipo estético, género y edad.

Por otra parte, el acuerdo firmado con el archivo concedía los permisos necesarios para emprender el estudio, análisis y reproducción de los dibujos, pero a pesar de ello, el hecho de que no fuera posible obtener el consentimiento de las personas que habían realizado los dibujos planteó, también, el dilema sobre si era aceptable utilizarlos como fuente para la presente investigación o no. En este caso, las dudas, no solo eran fruto de la imposibilidad de no cumplir con uno de los principios en los que se suele basar la ética de la investigación actual (el consentimiento informado de los participantes), sino también porque nos preguntamos hasta qué punto se estaban utilizando a los niños apropiándonos de sus producciones.

De hecho, históricamente, los dibujos infantiles en tiempos de guerra han servido a diversos propósitos. Algunas veces, han obedecido claramente a un propósito propagandístico, ya sea con fines recaudatorios para sufragar iniciativas solidarias, (este sería el caso de la colección que

⁹ Hrechaniuk y Sparrman, «Ethics in research practice».

se encuentra en la Biblioteca Nacional de España),¹⁰ o para convencer a la opinión pública de otras naciones de la crueldad de la guerra (un buen ejemplo sería la obra de José García Narezo, presentada más adelante). En cambio, la colección de dibujos estudiada se había realizado en el marco escolar y, por lo tanto, con una finalidad básicamente educativa. Los alumnos que pintaron estos dibujos no podían imaginarse de ningún modo que sus producciones acabarían en un archivo histórico, que se utilizarían en diversas investigaciones o que formarían parte de libros, exposiciones y otras actividades.

Después de discutir el dilema con personas expertas en el tema, se llegó a la conclusión que, en este caso, analizar los dibujos y aproximarse a las experiencias que estos relatan, permite dar voz a personas que, justamente, por los hechos históricos que vivieron durante la guerra y la posterior dictadura franquista, fueron fuertemente silenciadas. También reforzó dicha posición el conocimiento que, durante la democracia, algunos de los autores de los dibujos participaron, con su testimonio y apoyo, en distintas iniciativas de conservación y difusión de la memoria de sus vivencias de la escuela durante el período de guerra y manifestaron su voluntad explícita de recordar lo que ocurrió para que no volviera a suceder nunca más. Así pues y, por lo tanto, la decisión que se consideró más ética fue la de llevar a cabo el estudio del material conservado para continuar con la tarea de difusión de la memoria histórica que algunos de ellos habían emprendido.

Otro dilema es el de mantener el anonimato o no de los niños autores de los dibujos. En este sentido, y aunque la mayoría de las regulaciones éticas actuales apuesten por la anonimización, se consideró que, en el presente estudio, borrar los nombres de los pequeños autores contribuía más al olvido que a la memoria que justamente se pretendía preservar. Además, se estimó necesario resaltar la importancia de su contribución a la investigación. Unas contribuciones que, como han señalado algunos autores, no siempre han sido reconocidas en el ámbito académico, a menudo por las propias regulaciones éticas.¹¹ Por todo ello, la decisión definitiva fue la de publicar los nombres de los pequeños artistas como

¹⁰ Alted, González y Millán, «Dibujos infantiles en tiempos de guerra».

¹¹ Rebecca McLaughlan, «Towards an ethic of reciprocity: the messy business of co-creating research with voices from the archive», *Cultural Studies Review*, 24(2), (2018): 39-55.

forma de valorar su expresión artística tal y como se acostumbra a realizar con las manifestaciones artísticas adultas y, al mismo tiempo, reconocer sus aportaciones al estudio y al conocimiento generado. Es más coherente con las finalidades de la investigación realizada, aunque este criterio puede no ser aplicable en todas las investigaciones histórico-educativas que usen la expresión artística infantil. De hecho, las conclusiones en el proceso de reflexión y de toma de decisiones para cada caso pueden ser distintas, o incluso cambiantes durante el proceso.¹² Es cierto que esta relatividad añade un grado importante de dificultad en el abordaje de la cuestión ética, especialmente cuando se incorporan las voces infantiles en los estudios, pero al mismo tiempo permite encontrar respuestas más ajustadas y, lo más importante, más éticas a cada investigación.

Por último, siguiendo las recomendaciones del enfoque *ethics in practice* de explicitar las dudas y dilemas surgidos durante el proceso, también es relevante considerar el papel de las emociones del investigador durante el proceso de estudio.¹³ En la investigación histórico-educativa este hecho es poco habitual, no así en otros campos como la sociología o en los estudios feministas.¹⁴ Probablemente, el temor a parecer poco objetivos en el análisis ha contribuido a silenciar estas experiencias más personales,¹⁵ aunque la sensibilidad no debería estar reñida con el rigor.

Aportaciones como la de Hodgson,¹⁶ abren la puerta a tratar las emociones vividas por el investigador en el ámbito de la historia. En este caso, el autor desvela las tensiones y dificultades de analizar fuentes

¹² Hrechaniuk y Sparrman, «Ethics in research practice».

¹³ Stephanie Scott, «I Enjoy Having Someone to Rant to, I Feel like Someone is Listening to Me»: Exploring Emotion in the Use of Qualitative, Longitudinal Diary-Based Methods», *International Journal of Qualitative Methods*, 21 (2022).

¹⁴ Janet Holland, «Emotions and Research», *International Journal of Social Research Methodology*, 10 (3), (2007), 195-209. Shane J. Blackman, «"Hidden Ethnography": Crossing Emotional Borders in Qualitative Accounts of Young People's Lives», *Sociology*, 41(4), (2007): 699-716. Dau García y Mari-sa G. Ruiz, «Un viaje por las emociones en procesos de investigación feminista», *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, 50, (2020): 21-41.

¹⁵ Dau y Ruiz, «Un viaje por las emociones»

¹⁶ Hodgson, «Historians, emotions, and children's trauma in the archives», *Qualitative Inquiry* 30,10 (2024): 774-780.

creadas por niños que están relacionadas con experiencias dolorosas y traumáticas. En los estudios de aspectos sensibles¹⁷ afloran algunas tensiones y dificultades que también fueron presentes en la investigación realizada. No obstante, es contraproducente focalizarse en las emociones negativas y obviar las positivas o las ambivalentes ya que puede conllevar una simplificación del proceso vivido y de su impacto en el desarrollo de la investigación. En este sentido, en el estudio de los dibujos infantiles de la guerra, también se experimentaron emociones de un cariz más positivo que promovieron avances y aprendizajes significativos.

Incluir la expresión de las emociones vividas durante el transcurso de las investigaciones es una decisión ética, la cual contribuye a la transparencia de las investigaciones y puede evitar algunos sesgos en el análisis.¹⁸ Sin embargo, puede ser perjudicial centrarse demasiado o exclusivamente en ellas. Lograr el equilibrio entre la expresión de las vivencias afectivas experimentadas en el proceso investigador y abordar con una distancia adecuada el tema de estudio constituye, un reto que se debería afrontar en la investigación histórico-educativa.

EL CONTEXTO EN LA REPRESENTACIÓN INFANTIL DE ESCENAS DE GUERRA

En 1937, durante la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna de París, el Pabellón de la República Española denunciaba a través del arte los horrores de la Guerra Civil. A favor de la causa republicana, célebres artistas vanguardistas expusieron obras maestras como el *Guernica* de Pablo Picasso, *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder, *La Montserrat* de Julio González o *El Segador* de Joan Miró. Junto a estas cuatro grandes obras de arte ampliamente conocidas, el Pabellón de la República albergó muchas otras creaciones artísticas, entre las que había carteles y dibujos. Unos olvidados dibujos infantiles que, al igual que las admiradas obras de arte de grandes artistas de fama internacional, tenían una misión solidaria.

¹⁷ Smita Kumar y Liz Cavallaro «Researcher self-care in emotionally demanding research: A proposed conceptual framework», *Qualitative health research* 28, 4 (2018): 648-658.

¹⁸ Scott, «“I Enjoy Having Someone to Rant to”...».

Es bastante desconocido que en el Pabellón de la República se exhibieron también dibujos sobre la Guerra Civil realizados por José García Narezo, un niño sordo de casi 15 años.¹⁹ Nacido en Madrid el año 1922, era hijo de una familia de artistas, sus padres eran los pintores Gabriel García-Catalán Maroto y Amelia Narezo Dragonné. De madre mexicana, a partir de 1928, José García Narezo vivió unos años de su infancia en México, donde en 1931 empezó a estudiar en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan. De regreso a España en 1934, fue alumno del centro educativo Imagen, una escuela para sordomudos creada por su padre en la casa familiar de Madrid. En 1935 falleció su madre, entonces su padre decidió que José estudiase artes plásticas con el pintor e ilustrador Máximo Ramos López.

Con trece y catorce años, José García Narezo pintó los quince dibujos expuestos en la Exposición Internacional de París en 1937. Formaban un conjunto de tres series: Guerra-Crimen, Esfuerzo-Triunfo, y Postguerra. Un año después, en 1938 participó en calidad de artista que luchaba en defensa de las libertades en la Exposición de Artes Plásticas realizada en el Casal de la Cultura de Barcelona, donde presentó un conjunto ampliado de los dibujos expuestos en París. Paralelamente, aquel niño artista publicaba de vez en cuando dibujos sobre la guerra en el diario *La Vanguardia*, como ilustraciones de artículos periodísticos de su padre.

El contexto familiar en el que creció el niño José García Narezo es excepcional. Era un artista precoz, con padres y hermanos también artistas, que se dedicó toda su vida a la pintura e ilustración. Una figura que contrasta con los miles de alumnos que en las escuelas también dibujaron sobre la Guerra Civil, de quienes apenas sabemos algunos datos biográficos, como el nombre, la edad o el lugar de residencia. Poner en valor el contexto en la expresión artística infantil, tanto el de un niño conocido como el de otros casi desconocidos, tanto en los dibujos de un aventajado niño artista como en los de alumnos corrientes de escuela, constituye un desafío estimulante.

¹⁹ Adolfo Díaz-Albo Chaparro, *Los hijos artistas de Gabriel García Maroto* (Ciudad Real: Ayuntamiento de la Solana, 2019), 107-156.

Desde una perspectiva cultural, según la profesora de educación artística June King McFee, obtener información sobre el contexto en el cual fue creada una obra de arte es útil para entender de qué formas las experiencias del contexto influyen y se representan en las obras de arte.²⁰ El entorno visual donde se ha crecido, la forma como se aprende a ver y pensar o el imaginario social y cultural son, entre otras, algunas de las experiencias contextuales que señalaba esta autora norteamericana. La importancia del contexto en el que se produjeron los dibujos infantiles de la Guerra Civil también ha sido destacada desde una perspectiva metodológica en la investigación histórico-educativa.²¹ Es, pues, para nosotros un reto buscar y analizar la influencia del contexto familiar, escolar y comunicativo en la expresión artística infantil de unos niños que representaron la guerra.

Sobre José García Narezo y sus dibujos, se publicó hace pocos años un libro sobre él y sus hermanos artistas, obra de Adolfo Díaz-Albo Chaparro, escritor de libros y artículos acerca de la familia García Narezo, también comisario de diversas exposiciones biográficas. A partir de su libro de 2019 hemos extraído la principal información sobre la vida y formación de José García Narezo.²² Contamos también con unas interpretaciones contextuales coetáneas a su infancia, escritas por dos personas que conocían bien aquel niño, artista embrionario, su entorno familiar y su formación artística, escritas en los años de la Guerra Civil, por Josep Renau y Gabriel García Maroto que tratamos a continuación.

El artista Josep Renau, director general de Bellas Artes del gobierno republicano en 1936 y uno de los principales cartelistas de la Guerra Civil, escribió la introducción del libro *El niño y la guerra*. Publicado en 1938, esta obra impresa reproduce los dibujos de José García Narezo presentados en Barcelona en la citada Exposición de Artes Plásticas. Renau reflexiona sobre el dibujo infantil y argumenta que los niños escriben iconográficamente «porque la imagen representa un medio de

²⁰ June King McFee, *Cultural diversity and the structure and practice of art education*. (Virginia: The National Art Education Association, 1998), 25-42.

²¹ Anna Gómez, «Fonaments metodològics d'investigar amb les imatges. Referències des de la investigació», en ed. Eulàlia Collell demont *Investigar la història de l'educació amb imatges* (Vic: Eumogràfic, 2014), 77-90.

²² Díaz-Albo Chaparro, 107-156.

expresión más directo y más elemental».²³ A continuación, hace una semblanza de García Narezo, en la que destaca que no es un niño abstracto, pero a la vez representa a muchos niños. Reproducimos este interesante párrafo:

Este NIÑO, José García Narezo, que no es un niño abstracto. Es un niño completamente definido, que recogemos en su perfil actual, concreto e impersonal a la vez: concreto en la magnífica floración de su personalidad, ardiente, humana y superdotada, que le ha permitido dar el salto crítico colocándose en trance de creación artística: impersonal en doble representación de tantos otros niños de condiciones latentes, y de otros tantos naufragados en la desatención, desangrados entre la desgraciada maraña pseudo-científica de los métodos pedagógicos al uso.²⁴

En el mismo libro, Gabriel García Maroto, padre y uno de los maestros del incipiente artista, explicaba que con una educación eficaz su hijo sordo había adquirido voz. Según él, era un niño con un relativo aislamiento, pero que a los trece años tenía «una extraordinaria sensibilidad para percibir la realidad formal que le cerca, y una capacidad de expresión auténtica para reflejarla, resumirla, o transformarla con indudable originalidad».²⁵

Sobre como su hijo José percibía la guerra, Gabriel García da una interpretación paterna, que se corresponde con la de una familia de artistas, de intelectuales comprometidos con la democracia, con la República en la lucha contra el fascismo. Recogemos sus palabras en una larga cita, que denota la influencia del entorno familiar en las representaciones de la guerra del niño José García Narezo, en unos dibujos que pretenden según su padre imprimir una cierta moral de victoria ante una situación crítica. Una moral que se propagaba desde una perspectiva política e ideológica, en su caso próxima al comunismo.

Es la guerra. Con la guerra, el niño José sufre, naturalmente, una alteración grave en su ritmo normal. La vida familiar ha roto

²³ José García Narezo, *Un Niño y la guerra: trayectoria plástica de José García Narezo*. (Barcelona: Ministerio de Instrucción Pública, 1938), 7.

²⁴ García Narezo, 8.

²⁵ García Narezo, 13.

su nexo más íntimo. Al niño sordo llegan, de modo fragmentario, unas realidades terribles que él sufre, recoge y traduce de modo confuso, inarmónico, sin otro propósito que el de expresar, en frenesí desesperado, las angustias, los goces, las alternativas dramáticas de los primeros meses de nuestra lucha por una independencia que es semilla de dignidad, que habrá de florecer sin duda, en muchos pueblos de la tierra.

Con los nervios apresurados, nublada la noción del vivir, viendo a su Madrid mal herido, acrecido, heroico —barrera de pechos valientes contra el fascio invasor—, el niño José recibe directa e indirectamente las crueldades, las esperanzas, las alegrías de un seguro triunfo que llegaba sangrante, lento, en una primera versión que era para muchos un fracaso, derrumbe desconsolador del poder popular, portillo abierto a la indignidad, a la vergüenza de vivir, a la afrenta justa por no haber sabido morir defendiendo la esencial razón de la democracia española.²⁶

Uno de los dibujos de José García Narezo más representativos de las batallas de la Guerra Civil española es *Defensa de Madrid*, realizado hacia 1937 con tinta a la pluma y guache sobre papel, una técnica pictórica que consiste en aplicar el color diluido en agua (figura 1). Este dibujo fue exhibido en el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París de 1937, también en la Exposición de Artes Plásticas de Barcelona en 1938. La obra forma parte de la serie Esfuerzo-Triunfo, muestra un campo de batalla urbano, donde se refleja la feroz lucha alrededor de la Casa de Campo y de la Ciudad Universitaria. En una trinchera con una desgastada bandera roja flameando al viento, tres soldados republicanos disparan una ametralladora pesada, defienden a sus espaldas unos serenos ciudadanos, una madre con sus tres hijos y un anciano con gorra. Al fondo edificios destruidos, escombros columnas de humo y en el cielo una batalla aérea.

²⁶ García Narezo, 14.

Figura 1. José García Narezo, *Defensa de Madrid (Esfuerzo-Triunfo)*, 1937. Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, procedente de la «Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques» de Barcelona, 1938. Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2025. © El autor o sus herederos.



Aunque *Defensa de Madrid* representa un frente de guerra, es un dibujo de la serie *Esfuerzo* y no de la serie *Guerra-Crimen*, porque la intención es mostrar la resistencia victoriosa que impidió la conquista de Madrid en el año 1936 por parte de las tropas franquistas. Forman parte de la serie *Guerra-Crimen*, algunas ilustraciones con campos de batalla anónimos, tales como: *Los nacionales*, *Defensa republicana* o *Lucha en las calles*. Unos dibujos que documentan escenas de guerra, similares a algunas de las representaciones de guerra en dibujos de escolares. Sin embargo, la obra más representativa de la serie *Guerra-Crimen* es *La mujer que se volvió loca por los horrores que presenció*, un dibujo a acuarela y plumilla con el perfil del rostro de una mujer que llora sobre los

cuerpos asesinados por la violencia de la guerra. Una muestra de la impresión brutal que sobre José García Narezo causaba la guerra y a la vez también una forma de denuncia del conflicto bélico a través de la expresión artística.

De Madrid a Barcelona en la representación de la guerra. De un niño prodigio, José García Narezo, a un alumno corriente de 9 años del Grupo Escolar Lluís Vives de Barcelona. Su nombre de pila es, Francesc, pero dudamos de su apellido porque lo escribe con una grafía indescifrable, podría ser Flores o Carós, pero no está claro.²⁷ Un niño prácticamente desconocido para nosotros, con la única certeza que se llamaba Francesc y tenía 9 años, que representó un campo de batalla anónimo, sin la intención de denuncia del precoz artista madrileño y sin voluntad de documentar un episodio de la guerra.

Figura 2. Francesc, *Escena de guerra*, hacia 1937. Fondo IMEB, Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 61.



²⁷ Para identificar el autor del dibujo hemos pedido la colaboración de Joan Sanromà, profesor que ha estudiado a fondo la historia del Grupo Escolar Lluís Vives, él aún tiene más dudas que nosotros.

El dibujo de Francesc lleva el título *Escena de guerra* con letras de molde estampadas con tinta azul, forma parte de un Grupo de dibujos de diferentes alumnos del Grupo Escolar Lluís Vives que, con o sin el mismo título impreso, recrean batallas por tierra mar y aire. Un tipo de dibujo bélico que podemos encontrar en los principales fondos de dibujos de los niños de la Guerra Civil española, como en los de la colección de la Biblioteca Nacional de España, la más importante en número de originales conservados. Se trata de unos dibujos naifs, que reflejan la realidad de forma simple e ingenua, pero que no dejan de mostrar cierta épica, con soldados, aviones o barcos republicanos venciendo al enemigo.

Pintado con lápices de colores, el dibujo del alumno barcelonés muestra un campo de batalla abierto, con una larga trinchera de alambrada al fondo y un cielo marrón con unas explosiones en el aire. Un Grupo de diez soldados disparando con diferentes armas, cortas y largas, avanzan alrededor de un gran carro de combate en el centro de la escena. Un soldado o miliciano lleva una bandera con los colores negro y rojo del anarquismo. Otro soldado ensangrentado yace en el suelo muerto, por su posición parece un enemigo, pero es confuso, ya que también podría ser un compañero, pues el ejército al que se enfrentan no aparece por ningún lado.

A diferencia de Madrid, donde a principios de la Guerra Civil el frente de batalla llegó hasta las puertas de la ciudad, en Barcelona el frente más cercano estaba a unos 200 kilómetros. La proximidad geográfica de la guerra era más alejada en Barcelona que en Madrid. José García Narezo representa en su *Defensa de Madrid* un frente limítrofe, vivido de cerca. En cambio, Francesc dibuja la composición mental de lo que cree que es un frente de guerra. Las dos ilustraciones, la del niño madrileño y la del alumno barcelonés tienen un componente imaginativo. Ni uno, ni otro han estado en medio de una batalla como la que dibujan. Sin embargo, García Narezo representa una imagen más vivencial de la guerra y Flores una representación más imaginaria, resultado de la información recibía sobre lo que es una guerra de trincheras. Los dos dibujos parecen una realidad tangible.

De José García Narezo se conoce su biografía y entorno familiar, lo contaba su mismo padre, también se han transcrito palabras de Josep Renau al respecto. Más difícil es saber el ambiente familiar concreto del

alumno barcelonés que dibujo una de tantas escenas de guerra, pero si conocemos el contexto de la Grupo Escolar Lluís Vives, en un barrio obrero como el de Sants, con una presencia preponderante de anarcosindicalistas, en una ciudad de la retaguardia como era Barcelona. En este contexto escolar y ciudadano, uno se pregunta como los alumnos sabían que era un frente de batalla y porque lo representaban de aquella forma. En una publicación escolar hay una primera respuesta. En la revista titulada *Cerdanya*, del mes de julio de 1937, alumnos del 6º grado de la escuela explican como conocían el frente de batalla en el artículo titulado «Escola i revolució». Los niños escribieron: «A les classes, tots discuteixen la lluita en els fronts, i cadascú forma el seu parè segons el que ha llegit a tal periòdic o a tal revista».²⁸

Según los alumnos, a través de periódicos y revistas se formaban su opinión, o manera de pensar sobre el conflicto bélico. Asimismo, también los medios de comunicación configuraban la apariencia o aspecto que tenía el frente de guerra entre unos niños que nunca lo habían visto directamente, según la idea que se formaban lo plasmaban en sus dibujos escolares. Los alumnos del Grupo Escolar Lluís Vives mencionaban únicamente la prensa escrita, pero en sus proyecciones artísticas jugaron un papel muy importante los medios visuales, fotografías, carteles, documentales e incluso películas de ficción. El reto que nos proponemos es analizar la influencia de unos medios visuales, que con el cine en la década de los años treinta también empezaban a ser audiovisuales.

Como hemos visto, en el dibujo de la figura 2, del alumno Francesc, aparece de forma preeminente un carro de combate o tanque de guerra. Las armas bélicas más potentes asombraban a unos niños que las representaban en una guerra moderna como era la del 1936 al 1939 en España, campo de pruebas de una maquinaria bélica utilizada después en la Segunda Guerra Mundial. La aviación y los bombardeos sobre la población civil es una escena muy representada por los niños, que vivieron más directamente los efectos de los ataques aéreos en Madrid o Barcelona.²⁹ Por otra parte, la fascinación infantil por los tanques en plena batalla era una

²⁸ Trabajo colectivo del grado Cerdanya del Grupo Escolar Lluís Vives, Fondo IMEB, Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP).

²⁹ Jack Hodgson, «Accessing children's historical experiences through their art: four drawings of aerial warfare from the Spanish Civil War», *Rethinking History*, 25 (2), (2021): 145-165. <https://doi.org/10.1080/13642529.2021.1928393>

ficción realista, una creación basada en las imágenes que habían observado los niños. Las niñas nunca representaban estas escenas bélicas, pero esto es otro tema, un aspecto de género y dibujo que no abordaremos aquí.

El cine contribuyó a crear el imaginario visual de la Guerra Civil, formando entre los escolares arquetipos de representaciones de las batallas. En el dibujo de un niño barcelonés de un tanque, demostraremos que de manera directa o indirecta tuvo una influencia considerable una de las películas de guerra más exhibidas en el momento, el filme soviético titulado en la versión española con el nombre de *Los marinos de Cronstadt*, dirigido en 1936 por Efim Dzigan. Se trata de una ficción de cine revolucionaria soviético, inspirada en la resistencia en 1919 de la ciudad de Petrogrado (más tarde Leningrado y hoy San Petersburgo), atacada por el ejército contrarrevolucionario blanco y defendida por un contingente de marinos de la base naval de Kronstadt, en una versión que ressignifica el poder evocador de la fortaleza de Kronstadt durante la guerra civil rusa.

En Madrid, la película se estrenó el 18 de octubre de 1936 por iniciativa de la Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En un caso paradigmático de instrumentalización política del cine durante la Guerra Civil, rápidamente se estableció una analogía directa entre la película y la defensa de Madrid, ciudad asediada por el ejército sublevado. Con referencia a este filme, Manuel Arsenio y Antón Salas destacan la importancia del factor ideológico —comunismo y anarquismo— en la creación de un imaginario que traducía la experiencia bélica y revolucionaria.³⁰ Para difundir y fortalecer la significación de sus proyectos ideológicos, partidos, sindicatos e instituciones públicas produjeron un inmenso corpus iconográfico, que rebosaba los medios de masas, a través entre otros medios de fotografías, carteles y filmes.

El imaginario iconográfico creado durante la Guerra Civil influyó en mayor o menor medida en los dibujos infantiles. Se evidencia por ejemplo en la flameante bandera roja presente en la obra *Defensa de Madrid*, de José García Narezo. La inclusión de la enseña comunista, olvidando la bandera tricolor republicana, no es el único resultado de la influencia del

³⁰ Antón Salas y Manuel Arsenio «El otro Kronstadt: la imagen significativa y el concepto de realismo durante la defensa de Madrid en noviembre de 1936». En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Muñain. Monográfico temático, *Eikón Imago*, 13, (2024): 2. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90182>.

imaginario iconográfico en la representación de la guerra. La composición del dibujo también se veía afectada por un realismo ideológico, en un campo de batalla donde se encuentran unos héroes que defienden Madrid, unos soldados que insinúan ser unos brigadistas internacionales.

En la escena de guerra dibujada con lápices de colores por el alumno de nombre Francesc hay una bandera con los colores blanco y negro, reflejo de la influencia de los anarcosindicalistas de la CNT-FAI, que dominaron la ciudad de Barcelona los primeros meses de la Guerra Civil. En la composición de su dibujo, como ya hemos apuntado, la presencia de un carro de combate en un campo de batalla con trincheras tiene gran relación con la película *Los marinos de Cronstadt*. En unas de sus secuencias más destacadas, en el frente de batalla, ante la desbandada de unos soldados por el ataque de un tanque, un héroe con una bomba de mano inutiliza la temida máquina de guerra. Es posible o más bien no, que un alumno de nueve años fuera un espectador de la película, pero lo que es seguro es que *Los marinos de Cronstadt* y los carros de combate formaba parte del imaginario sobre los campos de batalla en la guerra civil. Una película de ficción, pero con un método realista y directo, consubstancial con el contenido ideológico, en que el espectador olvida que la pantalla existe, hace propia la acción que se desarrolla y se convierte en protagonista, según escribía en la prensa un crítico de cine anónimo.³¹

En Barcelona, la película *Los marinos de Cronstadt* se proyectó por primera vez del 21 al 27 de diciembre de 1936 en el cine Astoria, dentro de un festival de cine a beneficio de los niños refugiados, organizado por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos CNT-FAI. El estreno oficial de la película se realizó el 21 de enero de 1937 en el cine Coliseum, auspiciada por Laya Films, la productora cinematográfica del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. El cine era una potente arma de propaganda, Laya Films produjo numerosos documentales y noticiarios sobre la guerra, también sobre educación.³² Pero sin una producción

³¹ «Els marins de Cronstadt», *Mirador* (5 febrero 1937), 8.

³² Josep Casanovas Prat y Pilar Prat Viñolas, «Els noticiaris de Laya Films sobre els infants i la seva educació durant la Guerra Civil espanyola», en *Educació en temps de guerra*. (València: Institució Alfons el Magnànim, 2016), 181-192.

propia de ficción, Laya Films importó y distribuyó largometrajes soviéticos.³³ La película obtuvo un gran éxito de público, por lo menos en Barcelona, donde se llegó a exhibir en cuatro cines comerciales de la ciudad simultáneamente.

Fueran o no espectadores directos de estas películas, los alumnos de las escuelas de Barcelona recibieron la influencia de la cinematografía soviética en la configuración de su imagen sobre los campos de batalla. En el dibujo *L'escombriaire*, (El basurero en castellano) de Òscar Camps, alumno de 12 años del Grupo Escolar Lluís Vives de Barcelona, representa un carro tirado por un animal en plena recogida de la basura por la calle. A un lado del carro está pintada la sigla del sindicato UGT (figura 3). Se trata de una imagen cotidiana que retrata una actividad en la retaguardia, representada también en otros dibujos de la colección del Grupo Escolar Lluís Vives, entre los cuales hay un de Francesc Carós, que podría ser el niño del dibujo del tanque. Pero hemos seleccionado la imagen de Òscar Camps porque en la pared del edificio del fondo hay pegado unos carteles que anuncian la película *Los marinos de Cronstadt*.

Figura 3. Òscar Camps, *L'escombriaire*, hacia 1937. Fondo IMEB, Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 470.



³³ Esteve Rimbau, *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. (Barcelona: L'Avenç, 2018), 100-105.

La escena cotidiana de la recogida de basura no es un dibujo de guerra, pero sí lo es de su contexto y nos muestra que los carteles propagandísticos y la cinematografía creaban en la retaguardia un imaginario sobre el frente de batalla. La presencia de una iconografía en la retaguardia que se traducía en los dibujos infantiles.

Es relevante fijarnos que el cartel dibujado por el alumno Òscar Camps es muy diferente al cartel sobre los marinos de Kronstadt pintado por Josep Renau (figura 4), un icónico cartel que actualmente está expuesto en la sala sobre el arte en la Guerra Civil del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El cartel de Renau es una obra de arte expuesta en un museo, que tenía una función propagandística e ideológica, pero a pesar de que hoy en día es una obra bien reconocida y valorada, en su momento no influenció al alumno del dibujo y, por extensión podemos pensar al resto de niños de Barcelona, porque este impactante cartel no se pegó en las paredes de la capital catalana. Se trata de un caso más de un cartel que ha «hecho historia», obra del artista valenciano Josep Renau (1907-1982), considerado el creador de carteles más importante de la Guerra Civil, por su calidad y cantidad.³⁴ Su estética expresionista, la fuerza de sus imágenes y el particular realismo que infunde su obra, generó una escuela cartelista indisociable a la Guerra Civil. Renau era militante del Partido Comunista de España y director general de Bellas Artes.

Sin dejar de admirar la obra de Josep Renau, el análisis contextual de un dibujo infantil de las calles de Barcelona durante la Guerra Civil, nos permite observar que su cartel de presentación del filme soviético *Los marinos de Cronstadt*, seguramente no se repartió en Barcelona, porque en la capital catalana era Laya Films del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya quien distribuyó la película y utilizó para su presentación y promoción otro cartel, diferente al de Renau, publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El cartel de Laya Films *Els marins de Cronstadt* (figura 5), con el título en catalán, contrasta por su aspecto con el de Josep Renau. Una obra de arte conservada en un museo, al lado de una olvidada imagen de un

³⁴ Daniel Giralt-Miracle, «Cartells que han fet història», en *Cartells de la col·lecció Fornàs. Producció gràfica de la Segona República i la Guerra Civil* (Barcelona: Departament d'Edicions del Parlament de Catalunya, 2006), 19-32.

autor anónimo incluida en un programa cinematográfico, que tan solo se encuentra en la prensa barcelonesa, en los diarios como *El Diluvio* y *Última Hora*.

Por su diseño, es evidente que el dibujo infantil intenta copiar el cartel sin autor conocido de Laya Films. Aunque se equivoca, en lugar de copiar el nombre de Laya Films escribe el de Radio Films, la marca de una productora de cine comercial norteamericano, con la sede central en España situada en Barcelona desde 1934. El nombre de Radio Films debía resonar más en la cabeza de Òscar Camps que el más reciente de Laya Films, seguramente un lapsus a causa del gran éxito entre el público del cine comercial norteamericano, por encima del realismo socialista cinematográfico soviético.

En el cartel de Laya Films destaca la imagen de las ruedas de oruga de un carro de combate, como las del tanque en pleno campo de batalla del dibujo infantil (figura 2). Unas ruedas de oruga de un tanque, un arma poderosa, tiene más importancia entre los niños que el mensaje ideológico que querían transmitir los carteles y películas. En Cataluña en la década de los años treinta había un debate pedagógico acerca del neutralismo escolar, con partidarios o no de mantener la escuela al margen de ideologías impuestas, así como de introducir o no elementos que predispusieran al enfrentamiento armado.³⁵ Durante la Guerra Civil, el Consejo de la Escuela Nueva Unificada (CENU) que dirigía el sistema educativo catalán, promulgó el neutralismo escolar. Los dibujos infantiles del Grupo Escolar Lluís Vives muestran que el neutralismo era presente en el centro escolar.³⁶ El análisis contextual de los dibujos nos permiten reconocer un neutralismo producto de un mayor interés por el objeto a representar y su estética que por la ideología difundida por los medios de comunicación de masas.

³⁵ Enriqueta Fontquerni y Mariona Ribalta, *L'ensenyament a Catalunya durant la guerra civil. El CENU*. (Barcelona: Barcanova, 1982), 151-155.

³⁶ Núria Padrós Tuneu *et al.*, «The Spanish Civil War as seen through children's drawings of the time», *Paedagogica Historica*, 51(4), (2015) 478-495.

Figura 4. Cartel obra de Josep Renau. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).



Figura 5. Cartel publicitario de Laya Films sobre la película «Els marins de Cronstadt», publicado en las páginas del diario *El Diluvio*, 24 de enero de 1937.



Un neutralismo escolar que no contradice la tesis de Teresa Pàmies cuando afirmaba que los niños en la Guerra Civil no eran neutrales. Esta escritora comunista afirmaba que en aquellas circunstancias aquellos niños no pudieron ser neutrales, no les dejaron ser neutrales. Lo argumentaba de la siguiente manera: «En la España partida en dos los niños tuvieron que ser beligerantes porque los bombardeos, el éxodo permanente, la ausencia del padre soldado, preso, fusilado o “paseado”; el hambre, el frío, el pánico, todo en su conjunto o por separado se ensañó con millones de españolitos...».³⁷ Los niños no eran neutrales, según Teresa Pàmies, porque el contexto bélico en el que vivían no les dejaba serlo, pero sus dibujos no eran beligerantes, eran una representación de su imaginario sobre la guerra, con escasas referencias políticas e ideológicas.

³⁷ Teresa Pàmies, *Los niños de la guerra*. (Barcelona: Editorial Bruguera, 1977), 9.

El famoso escritor inglés Aldous Huxley colaboró en el libro *They still draw pictures!* Publicado en 1938, en sus páginas se reproducía en escala de grises una selección de 60 dibujos infantiles de la Guerra Civil, expuestos inicialmente en Nueva York y posteriormente en otras ciudades americanas. Era una forma de recaudar fondos para ayudar a los refugiados infantiles sostenidos en colonias y comedores por los cuáqueros. En el prólogo del libro, Huxley expresaba dos maneras en que se pueden ver estos dibujos: Como un fenómeno puramente estético y como expresión de la historia contemporánea, con los ojos del sociólogo, tanto como del crítico de arte». Como fenómeno artístico destacaba «la capacidad del niño para la expresión psicológica y dramática. Dicha capacidad está limitada por sus deficiencias en la técnica. Pero, dentro de esas limitaciones, la invención, el ingenio artístico y el poder de ejecución son a menudo notables».³⁸

En fin, Aldous Huxley, reconocía el carácter artístico e histórico de los dibujos infantiles de la Guerra Civil. Investigar el entorno familiar y escolar, así como la relación con el imaginario iconográfico de la guerra es un reto difícil, pero a la vez estimulante, que permite interpretar estos dibujos a través del contexto y la representación de la guerra. Un contexto que en los dibujos infantiles tiene más importancia desde una aproximación cultural al arte que estética.

LA REPRESENTACIÓN DE LA RETAGUARDIA EN LOS DIBUJOS INFANTILES

El último objetivo de este artículo es el de analizar las experiencias concretas de la retaguardia contadas por el alumnado del Grupo Escolar Lluís Vives en sus producciones artísticas. Para ello, se examinaron los 595 dibujos digitalizados de la colección, complementándolos con diversos textos redactados por niños durante la guerra. En su mayor parte fueron escritos por alumnado de esta escuela de Barcelona, en los que relataron sus vivencias y puntos de vista a través de diarios, trabajos colectivos o revistas escolares. Algunos de los textos están escritos por los mismos autores de los dibujos de la colección.

³⁸ Prólogo de Aldous Huxley traducido por Francisco López Groh y publicado en *¡Aún dibujan! Con 60 reproducciones de dibujos realizados por niños españoles durante la Guerra Civil*. (Madrid: Área de Gobierno de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, 2019), 37 y 40.

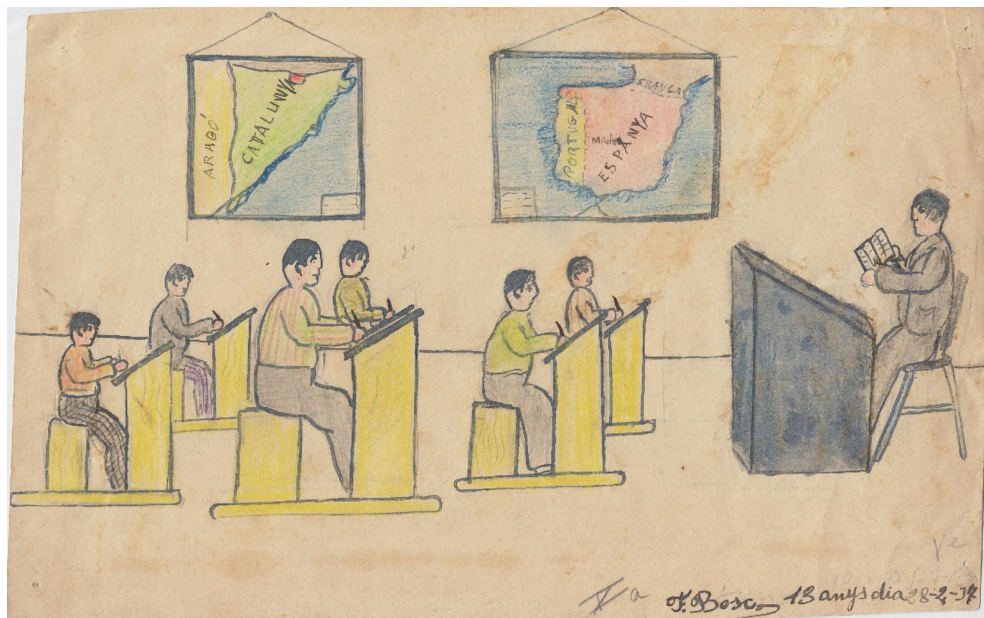
El análisis reveló una gran variedad y complejidad de las experiencias representadas por los niños, las cuales se pueden distinguir dos grandes dimensiones. La de las experiencias se consideradas de vida cotidiana normalizada (asistir a la escuela, jugar en la calle, o la familia, por ejemplo), el otro grupo son imágenes que revelan una gran alteración de la cotidianidad (como fueron los bombardeos y sus consecuencias, los refugios o la escasez de alimentos y productos esenciales). Se exponen a continuación algunas de las experiencias de retaguardia más representativas.

En la colección abundan los dibujos con escenas relacionadas con la escuela. Entrar o salir del edificio, las aulas, las clases de gimnasia o el patio son escenas habituales en las ilustraciones. Las representaciones de dichas experiencias evocan una vida cotidiana donde no parece existir la guerra (figura 6). Justamente, la extrañeza provocada por esta aparente normalidad en el contexto educativo, frente a las vivencias en la retaguardia también se puede reseguir en algunos de los textos de los niños analizados:

Estic a l'entrada de l'escola, mentre els altres estan reunits amb la senyoreta Barba, faig de portera. Em miro totes les plantes d'ací i d'allà. Em faig l'efecte que estic en un altre món, en un món de fades. De tant en tant penso: "Però és possible que hi hagi guerra? Però és possible que s'estigui matant, mentre que aquí tot és delícia?" No sé tornar-me la contesta.³⁹

³⁹ Fragmento de J. Tarrats, Escola del Mar, publicado en Salvador Domènech, *La guerra amb ulls d'infant. Tres diaris i dos centenars d'escrits inèdits*, (Maçanet de la Selva: Ed. Gregal, 2017), 199.

Figura 6: F. Bosc, *L'escola. la classe*, 1938. Fondo IMEB. Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 595.



A pesar del elevado número de dibujos del fondo estudiado que representan la escuela, no se puede generalizar dicha experiencia a todos los niños de Barcelona puesto que, ni durante el período de la II República, ni durante la Guerra Civil se consiguió escolarizar a todos los menores de la ciudad, pese a los esfuerzos realizados desde el Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalidad de Cataluña, a través del CENU.⁴⁰ El déficit de plazas escolares, pero, no era el único problema, también lo fue el absentismo de una parte de los niños que tenían adjudicada una plaza, especialmente a medida que la guerra avanzaba.⁴¹

Otras experiencias que aparecen en una parte importante de las ilustraciones analizadas y que se pueden considerar de vida normalizada son las vinculadas al ocio. Los dibujos con representaciones de juego o juguetes aparecen vinculados a diversos contextos (el familiar, el escolar

⁴⁰ Cèlia Cañellas y Rosa Toran, *Escolaritzar Barcelona: l'ensenyament públic a la ciutat, 1900-1979*. (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020). Fontquerni y Ribalta, *L'ensenyament a Catalunya*.

⁴¹ Cañellas y Toran, *Escolaritzar Barcelona*.

o la calle) y son interesantes por cuanto permiten entender los tipos de juego, con quienes jugaban y los juguetes de los que disponían los niños, tal y como se puede observar en la figura 7.

Figura 7: B. Llaveria, *Jocs de bales*, 1937. Fondo IMEB. Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 139.

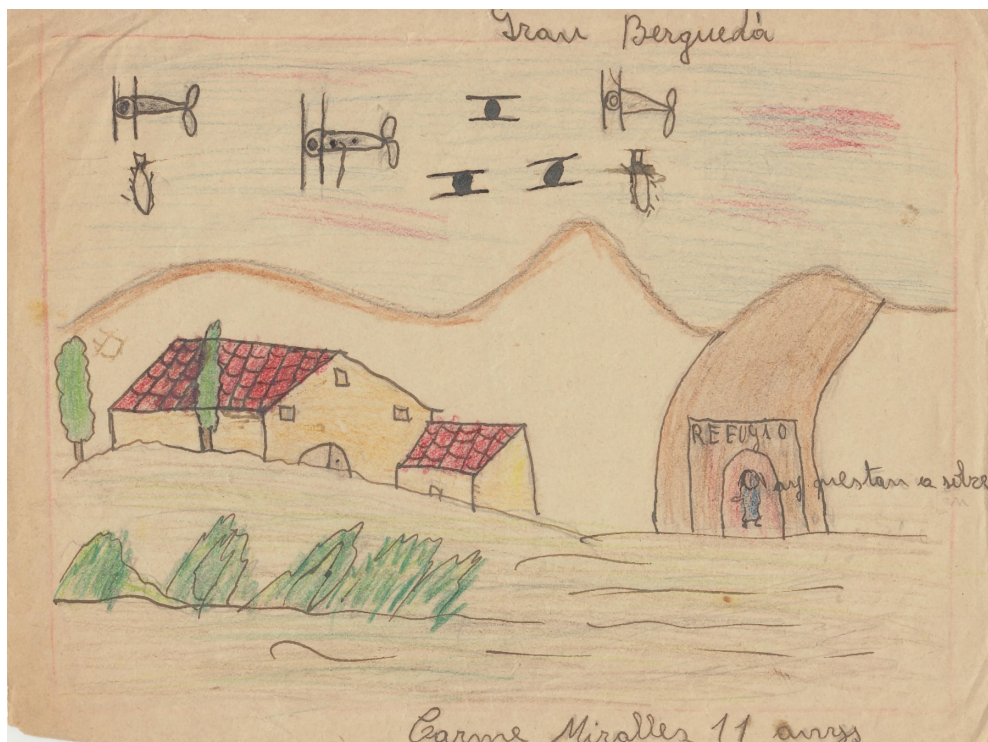


También en sus redacciones aparecen experiencias de juego, aunque los relatos analizados, en este caso, son poco descriptivos y suelen aparecer más referencias a los juguetes que a los juegos propiamente y, en su mayor parte, están vinculadas a experiencias de solidaridad con otros niños, especialmente los refugiados. Los dibujos, en este sentido, aportan una información más detallada sobre los juegos y los juguetes, y al mismo tiempo más contextual poniendo de manifiesto la importancia del estudio de fuentes visuales en la historia de la educación.

Como se ha comentado, y en contraste con estas experiencias de vida normalizada, una parte de los dibujos relatan una alteración importante de la cotidianidad. Buen ejemplo de ello son las imágenes, más o menos

realistas, de bombardeos pintadas por los niños y las consecuencias que ocasionan. En algunos casos, las ilustraciones exponen muy claramente el miedo y la angustia vivida, como se observa en la figura 8, en la que la niña, ante la presencia de aviones enemigos, se refugia de las bombas y exclama: “¡Ay, que están encima!”.

Figura 8: Carme Miralles, *Avions, situacions de guerra*, hacia 1936-39. Fondo IMEB. Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 80.



El miedo y la angustia también se pueden reseguir, fácilmente, en los diarios de los escolares de Barcelona. Es el caso del siguiente fragmento en el que Elena Arnau, del Grupo Escolar Lluís Vives, explica como un acontecimiento, a priori sin importancia, puede provocar temor a la población:

Dimarts 16 de novembre de 1937

Jo ja em creia que hi havia perill de bombardeig!

Ahir mentre anava en el tramvia, les llums s'apagaren. Tota la gent es creia que hi havia perill en veure que les llums s'apagaven, però després poguérem comprovar que era que s'havien fos les bombilles. És clar, com que tenim tanta por que bombardegin, per una mica de res ja ens espantem!⁴²

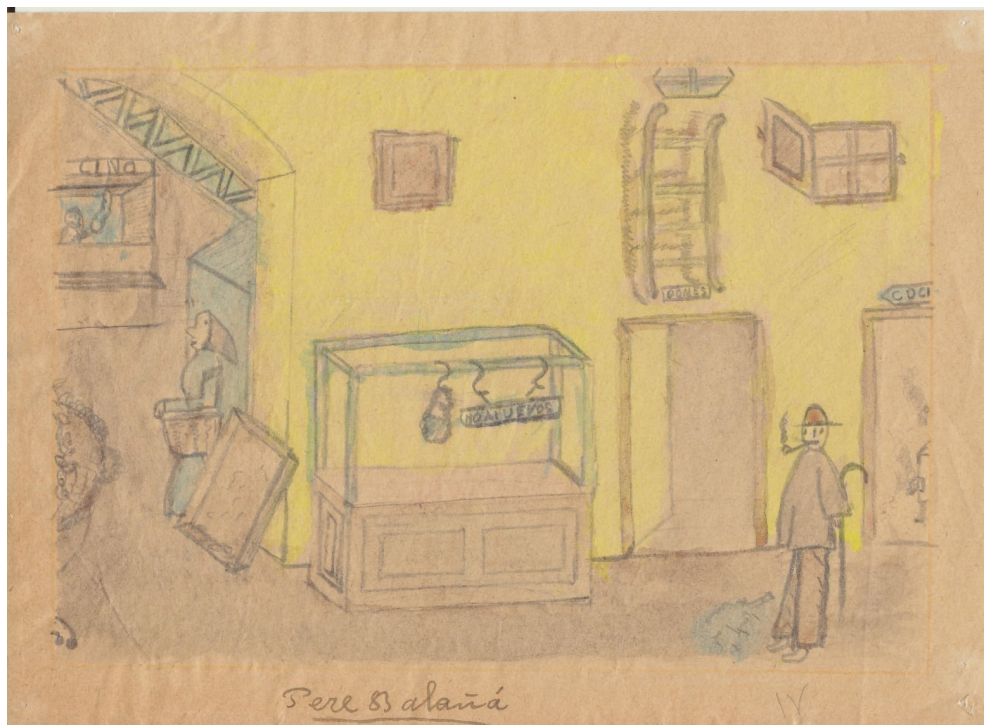
La escasez de productos y sus consecuencias en el día a día de la población es otra de las experiencias que aparecen en distintos dibujos de la colección. En diversas imágenes se pueden apreciar las largas colas para poder obtener alimentos (figura 9). En otras, los carteles de tiendas o puestos de mercado indican que se han acabado algunos de los víveres (figura 10).

Figura 9: Ignasi Villaró, *Botigues, Mercats,,* hacia 1936-39. Fondo IMEB. Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2025. Referencia: dibujo 46.



⁴² Domènech, *La guerra amb ulls d'infant*, 324.

Figura 10: Pere Balañà, *Botigues, Mercats*, hacia 1936-39. Fondo IMEB. Museu Universitari Virtual de Pedagogia (MUVIP), Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2025.
Referencia: dibujo 39.



Los niños no solo dibujaron los efectos de dicha escasez, sino que los relatan en diversos de sus escritos, mostrando la gran importancia que tuvo dicha experiencia en su vida cotidiana:

Estem cada dia pitjor, puix que t'has d'estar hores i més hores a la cua i, total, per poder adquirir una mica de menjar [...]. Tant que m'agradaria a mi estar en un poblet, així, com ara el teu on no t'has de preocupar per fer cues i pots menjar tot el que vols.⁴³

En resumen, las experiencias representadas en los dibujos no solo son de carácter negativo, como el imaginario sobre las vivencias de una guerra podría inducir a pensar. En las ilustraciones analizadas, también se pueden encontrar trazos de experiencias positivas. La alegría y

⁴³ Domènech, *La guerra amb ulls d'infant*, 172-173.

diversión vinculada al juego, o la normalidad reflejada en las escenas escolares contrastan con las imágenes de bombardeos, escenas de guerra o la escasez de productos y sus consecuencias en los niños que fueron víctimas y testimonios del conflicto.

CONCLUSIONES

La incorporación de la expresión artística infantil en la investigación histórico-educativa da voz a los niños que vivieron la Guerra Civil española. Las producciones infantiles constituyen por sí mismas una manifestación de la capacidad de agencia infantil,⁴⁴ de sus posibilidades de creación y expresión y, por lo tanto, son una fuente muy valiosa para observar y comprender sus necesidades, puntos de vista y experiencias vividas.

En el marco del presente monográfico, que se interroga como las artes pueden cambiar las formas de pensar la historia de la educación, se confirma que la incorporación de la expresión artística infantil en la investigación histórica-educativa supone un cambio en la mirada y la forma de enfocar el proceso investigador, ya sea para plantear como se abordan los aspectos éticos, el contexto social de creación y recepción de los dibujos infantiles y, también, las experiencias representadas por los niños.

Los dilemas éticos surgen previa y durante todo el proceso de investigación. En el caso de la incorporación de fuentes producidas por niños del pasado los retos éticos son más acusados, al tratar de menores que casi nunca pueden ser informados ni autorizar su participación en el estudio. La decisión de incluir o no sus producciones en la investigación y de anonimizar o no los datos personales debe ser discutida para cada investigación sin fórmulas válidas generalizables. El enfoque *ethics in practice* referenciado facilita la reflexión durante todo el proceso investigador, valorando también las repercusiones que puedan tener los resultados del análisis.

En relación con los retos del contexto uno de los resultados que se desprenden es como los aspectos propagandísticos e ideológicos llegan

⁴⁴ Kendrick, «Miraculous, mutilated, mundane». Hiemesch, «Witnessing Children's Live».

a los niños. Bien en el caso de García Narezo, con un entorno familiar de militancia conocida, bien en el alumnado del Grupo Escolar Lluís Vives de barrio popular obrero, pero de militancia difícil de concretar en cada caso individual. Pese a todo, el artículo presenta evidencias de la influencia del cine y los carteles propagandísticos de la época en los dibujos analizados que permiten trazar el influjo del contexto y abren una vía en el estudio sobre la interacción de la propaganda en la Guerra Civil española y la vida cotidiana de los niños.

Respecto a las experiencias representadas en los dibujos se concluye la existencia de dos dimensiones interpretativas: experiencias de vida cotidiana normalizada y las resultantes del impacto de la guerra. Entre las primeras destacan los dibujos de la escuela, los que representan escenas de juego o de momentos compartidos con la familia; entre las segundas los bombardeos, los refugios o la escasez de víveres. En consecuencia, el análisis realizado rompe el estereotipo de vivencias infantiles asociadas exclusivamente a los traumas de la guerra.

En definitiva, analizar la expresión artística de los más pequeños introduce en la reflexión histórico-educativa la sensibilidad infantil y su percepción e interpretación de la realidad, en este caso de sus vivencias en un contexto de guerra. Como afirma la locución del documental cinematográfico *Un Periódico Mural*, realizado en el Grupo Escolar número 5 de octubre de Barcelona, cuando en pantalla aparecen unas manos infantiles jugando con un tanque: «El hierro es materia dura para sus pocos años, pero sus sueños se plasman en el papel, en el cartón, en la tinta, en el color de sus lapiceros. Así se sucede este cuento real en estos tiempos en que los obuses cantan su música de exterminio».⁴⁵

Notas sobre los autores

NÚRIA PADRÓS TUNEU es profesora del Departamento de Psicología de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya. Es miembro del grupo consolidado Grup de Recerca en Atenció a la Diversitat (GRAD) y colaboradora del Museu Virtual de Pedagogia (MUVIP). Su trayectoria

⁴⁵ Manuel Ordóñez de Barraicúa «*Un periódico mural*» [Obra audiovisual]. Producción: EA Films (Ediciones Antifascistas Films), 1937. Consultado el 14 de marzo de 2025 y disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/periodico-mural/2833334/>

de investigación se inició con el estudio de las posibilidades de inclusión de los niños en el sistema escolar. En los últimos años se ha centrado en el análisis desde una óptica histórico-psicológica de las fuentes visuales del entorno escolar, especialmente las producidas por los niños y niñas. Ha participado en diferentes proyectos de investigación relacionados con la propaganda educativa, las representaciones estéticas de la educación y de la niñez y el patrimonio educativo aportando la perspectiva del desarrollo cognitivo y afectivo de la infancia.

JOSEP CASANOVAS PRAT es profesor titular del Departamento de Didáctica de las Artes y las Ciencias de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya. Es miembro del grupo consolidado Grup de Recerca en Educació (GREUV) y colaborador del Museu Virtual de Pedagogia (MUVIP). Su investigación en Historia de la Educación se ha centrado en el análisis del sistema educativo, las construcciones escolares y la práctica educativa en España a partir de imágenes. Se ha especializado en el uso como fuente de investigación de noticiarios, filmes documentales educativos y de propaganda, desde sus orígenes anteriores a la Segunda República hasta los años del Franquismo y la transición democrática. Ha investigado también sobre la historia de la Guerra Civil española, el cooperativismo, la educación física y la formación profesional y técnica agraria.

REFERENCIAS

- Alted, Alicia., Roger González y María José Millán. «Dibujos infantiles en tiempos de guerra. La colección de la Biblioteca Nacional». En *A pesar de todo dibujan... La Guerra Civil vista por los niños*, 27-39. Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.
- Blackman, Shane J. «"Hidden Ethnography": Crossing Emotional Borders in Qualitative Accounts of Young People's Lives», *Sociology* 41, 4 (2007): 699-716.
- Boydell, Katherine M , Michael Hodgins, Brenda M Gladstone, Elaine Stasiulis, Geroge Belliveau, Hoi Cheu, Pia Kontos, y Janet Parsons. «Arts-based health research and academic legitimacy: Transcending hegemonic conventions» *Qualitative Research* 16, 6, (2016): 681-700.

- Brauner, Alfred y François Brauner. *L'expression psychotique chez l'enfant: Expression verbale, expression non verbale*. París: Groupement de Recherches Pratiques pour l'Enfance, 2001.
- Casanovas Prat, Josep y Pilar Prat Viñolas. «Els noticiaris de Laya Films sobre els infants i la seva educació durant la Guerra Civil espanyola». En *Educar en temps de guerra*, 181-192. València: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- Díaz-Albo Chaparro, Adolfo. *Los hijos artistas de Gabriel García Maroto*. Ciudad Real: Ayuntamiento de la Solana, 2019.
- Domènech, Salvador. *La guerra amb ulls d'infant. Tres diaris i dos centenars d'escrips inèdits*. Maçanet de la Selva: Ed. Gregal, 2017.
- Egüz, Sule. «The Meaning of War and Peace for the Migrant Syrian Students at Tertiary Level in Turkey: An Art-Based Study» *International Online Journal of Education and Teaching* 7, 3 (2020): 992-1008
- Fontquerni, Enriqueta y Mariona Ribalta. *L'ensenyament a Catalunya durant la guerra civil. El CENU*. Barcelona: Barcanova, 1982.
- Gallardo, José Antonio. *El dibujo infantil de la evacuación durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Málaga: UMA Editorial. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2012.
- García, Dau y Marisa G. Ruiz, «Un viaje por las emociones en procesos de investigación feminista», *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales* 50 (2020): 21-41.
- García Narezo, José. *Un Niño y la guerra: trayectoria plástica de José García Narezo*. Barcelona: Ministerio de Instrucción Pública, 1938.
- Giralt-Miracle, Daniel. «Cartells que han fet història». En *Cartells de la col·lecció Fornàs. Producció gràfica de la Segona República i la Guerra Civil*, 19-32. Barcelona: Departament d'Edicions del Parlament de Catalunya, 2006.
- Gómez, Anna. «Fonaments metodològics d'investigar amb les imatges. Referències des de la investigació». En *Investigar la història de l'educació amb imatges*, editado por Eulàlia Collelldemont, 77-90. Vic: Eumogràfic, 2014.
- Guillemin, Marilys y Lynn Gillam. «Ethics, reflexivity, and "ethically important moments" in research» *Qualitative inquiry* 10 (2) (2004): 261-280.
- Haggerty, Kevin D. «Ethics creep: Governing social science research in the name of ethics» *Qualitative sociology* 27 (2004): 391-414.
- Hiemesch, Wiebke. «Witnessing Children's Lives under National Socialism: Oral Testimonies and Children's Drawings from Ghettos and Concentration Camps» en *Children and Youth at Risk in Times of Transition: International and Interdisciplinary Perspectives* editado por Baard Herman, Elke Kleinau, Ingvill Constanze Ødegaard, 67-90. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2024.

- Hodgson, Jack. «Accessing children's historical experiences through their art: four drawings of aerial warfare from the Spanish Civil War». *Rethinking History* 25, 2 (2021): 145-165.
- Hodgson, Jack. «Historians, emotions, and children's trauma in the archives» *Qualitative Inquiry* 30 (10) (2024): 774-780.
- Holland, Janet. «Emotions and Research», *International Journal of Social Research Methodology* 10 (3) (2007): 195-209.
- Hrechaniuk, Yelyzaveta y Anna Sparrman. «Ethics in research practice: young people, pictures, and archives» *Archives and Records* 45, 3 (2024): 306-323. <https://doi.org/10.1080/23257962.2024.2394084>
- Huxley, Aldous . «Prólogo». En *¡Aún dibujan! Con 60 reproducciones de dibujos realizados por niños españoles durante la Guerra Civil*. Madrid: Área de Gobierno de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, 2019.
- Kendrick, Anna. «Miraculous, mutilated, mundane: Redrawing children's art in Francoist Spain», *Global Studies of Childhood* 11 (2) (2021): 142-163.
- Kumar, Smita y Liz Cavallaro «Researcher self-care in emotionally demanding research: A proposed conceptual framework» *Qualitative health research* 28(4), (2018): 648-658.
- Kuri, Erin L. «Ethics in arts-based research: Drawing on the strengths of creative arts therapists» *Canadian Journal of Counselling and Psychotherapy* 54(3) (2020): 197-219.
- McFee, June King. *Cultural diversity and the structure and practice of art education*. Virginia: The National Art Education Association, 1998.
- McLaughlan, Rebecca. «Towards an ethic of reciprocity: the messy business of co-creating research with voices from the archive» *Cultural Studies Review* 24(2) (2018): 39-55.
- Meda, Juri «Los dibujos infantiles como fuentes históricas: perspectivas heurísticas y cuestiones metodológicas», *Revista Brasileira de História da Educação* 14 (3) (2014): 139-165.
- Mok, Tze Ming, Flora Cornish y Jen Tarr, «Too Much Information: Visual Research Ethics in the Age of Wearable Cameras» *Integrative Psychological and Behavioral Science* 49(2) (2015): 309-322.
- Padrós Tuneu, Núria, Isabel Carrillo Flores, Josep Casanovas Prat, Pilar Prat Viñolas, Antoni Tort Bardolet y Anna Gómez Mundó. «The Spanish Civil War as seen through children's drawings of the time». *Paedagogica Historica* 51, 4 (2015): 478-495. <https://doi.org/10.1080/00309230.2015.1049185>
- Pàmies, Teresa. *Los niños de la guerra*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.
- Rimbau, Esteve. *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona: L'Avenç, 2018.
- Roith, Christian «Trotz allem zeichnen sie: Der Spanische Bürgerkrieg mit Kinderaugen gesehen». *Paedagogica Historica* 45 (1-2) (2009): 191-214.

- Sáinz, Aureliano. *El arte infantil. Conocer al niño a través de sus dibujos*. Madrid: Eneida, 2011.
- Salas, Antón y Manuel Arsenio. «El otro Kronstadt: la imagen significativa y el concepto de realismo durante la defensa de Madrid en noviembre de 1936». *Eikón / Imago* 13, 1 (2024): 1-11.
- Scott, Stephanie. «“I Enjoy Having Someone to Rant to, I Feel like Someone is Listening to Me”: Exploring Emotion in the Use of Qualitative, Longitudinal Diary-Based Methods», *International Journal of Qualitative Methods* 21 (2022). <https://doi.org/10.1177/16094069221074>
- Stargardt, Nicholas. «Drawing the Holocaust in 1945», *Holocaust Studies* 11, 2 (2005): 25-37.
- Valero, Sergio y Mélanie Ibáñez. «¿Qué retratan? Los modelos de género en los dibujos infantiles de la Guerra Civil Española», *Historia y Memoria de la Educación* 21 (2025): 283-319. <https://doi.org/10.5944/hme.21.2025.37334>
- Wiles, Rose, Amanda Coffey, Judy Robison y Jon Prosser. «Ethical Regulation and Visual Methods: Making Visual Research Impossible or Developing Good Practice?», *Sociological Research Online* 17, 1 (2012): 3-12.
- Zhou, Zihan. «Beyond Semiotic Representation: A Study of Emotion in Ukrainian Children's Paintings», *Social Inclusion* 12 (2024): 1-16.