

MÁS ALLÁ DE SU TALLER: UNA APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE LUISA BUTLER PASTOR (1901-1978)

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ¹
UNED

Luisa Butler Pastor inicia una carrera artística profesional en 1936 que, interrumpida por la Guerra Civil, se prolonga hasta mediados de los años cincuenta. Sus formas y temáticas tradicionales son bien acogidas en la posguerra, momento en el que desarrolla el grueso de su obra, integrado por trabajos autónomos, *ephemera*, e ilustraciones para libros y revistas, su principal campo de actuación. Además, tiene cierta presencia en la escena artística y cultural del Madrid de la época a través de su participación en tertulias, certámenes artísticos e iniciativas de carácter asociativo.

Palabras clave: Luisa Butler; mujer artista; dibujo; ilustración; posguerra española.

BEYOND THE WORKSHOP: AN APPROACH TO THE LIFE AND WORK OF LUISA BUTLER PASTOR (1901-1978)

Started in 1936 and soon interrupted by the Spanish Civil War, Luisa Butler Pastor's professional artistic career lasted until the mid 1950s. Her traditional forms and themes were well received during the postwar period when the majority of her work was produced. It consisted of autonomous works, *ephemera*, and illustrations for books and magazines, her main field of activity. In addition, she was at that time a figure of the artistic and cultural scene of Madrid through her participation in gatherings, artistic contests and her role in associative initiatives.

Key words: Luisa Butler; woman artist; drawing; illustration; Spanish postwar.

Cómo citar este artículo / Citation: Rodríguez Álvarez, José Manuel (2022) "Más allá de su taller: una aproximación a la vida y obra de Luisa Butler Pastor (1901-1978)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 379, Madrid, pp. 285-301. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.16>

Introducción

A principios de la década de 1980, Gabriel Ureña advertía del desconocimiento que envolvía a buena parte de los artistas que trabajaron en el campo de la ilustración editorial durante la autarquía franquista.² Desde entonces, se han emprendido numerosas investigaciones que han atenuado esta laguna y ponen de manifiesto el interés que despierta el asunto.³ Sin embargo, son muchos los dibujantes de aquella época a los que aún no se ha prestado atención o, como es el caso de Luisa Butler, se ha hecho de manera incompleta.

¹ josrodriguez@gijon.uned.es / ORCID iD:<https://orcid.org/0000-0003-3168-6714>

² Ureña, 1981: 140.

³ Valga, a manera de ejemplo, el catálogo de la exposición *Dibujantas*, celebrada en el Museo ABC de Madrid, que incluye la biografía de más de cuarenta artistas, buena parte de las cuales trabajaron en el campo de la ilustración tras la Guerra Civil, *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*, 2019.

Las primeras referencias historiográficas a esta artista datan de 1948. En ese momento, el historiador y periodista Luis Montañés Fontela (1926-2011) la presenta como una ilustradora discípula de Carlos Sáenz de Tejada; además, cita alguno de sus trabajos, como será habitual en las contribuciones posteriores al tema, y expone su vinculación con la Agrupación Española de Acuarelistas.⁴ Por su parte, el médico y diletante José Morales Díaz (1890-1956) puntualiza su condición de socia fundadora de la sociedad acuarelista y se refiere a proyectos de la misma en la que participa.⁵ Finalmente, Francisco Esteve Botey (1884-1955), artista y estudioso del grabado, la enumera entre las más notorias ilustradoras españolas del momento.⁶ En 1976, la bibliotecaria e historiadora Matilde López Serrano (1899-1994) indica su faceta como pintora, disciplina en la que se habría formado con Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960),⁷ y litógrafa; la considera la más sobresaliente de las ilustradoras madrileñas de la posguerra, especialmente en el ámbito de la literatura infantil;⁸ indica su colaboración en revistas como *Vértice*, *Fantasia* y *La Estafeta Literaria*;⁹ y hace una primera aproximación a su estilo, que tendrá fortuna en futuros acercamientos a la autora, del que destaca el uso del sfumado y al que califica como romántico, “refinado, narrativo y evocador, expresivo y elegante”.¹⁰ En 1987, en el tríptico de una muestra de antiguos alumnos de Álvarez de Sotomayor, se reiteran algunas noticias y se desvela el reconocimiento que la obra de Luisa cosecha en las exposiciones *Rincones y costumbres de Madrid*, celebrada en 1942, y en un certamen de *christmas* de 1943.¹¹ Algo similar se puede decir del *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, que añade su triunfo en otro concurso de *christmas* de 1941.¹² En 2014, la historiadora Raquel Pelta informa de unas postales religiosas que Luisa realiza para un calendario.¹³ Finalmente, en 2015 sale a la luz la aproximación más reciente, además de extensa, dedicada a la artista hasta la fecha. Su autora, la historiadora Marie-Linda Ortega, aunque recoge datos ya divulgados, completa el palmarés de Luisa con los premios conquistados en salones de humoristas de los años cuarenta, se refiere a su trabajo en el campo de la literatura religiosa, a cuyo estilo se acerca brevemente, y expone su vinculación al entorno de Pío Baroja (1872-1956).¹⁴

El estado de la cuestión revela que, desde mediados del siglo pasado, la artista madrileña capta la atención de la historiografía, que la muestra como una figura de referencia en el sector de la ilustración española de su época. Sin embargo, los datos que se han ido desgranando aparecen deslavazados y adolecen de parcialidad al centrarse en la faceta artística de Luisa sin apenas referirse a otros aspectos biográficos. El propósito de paliar esas lagunas unido a la suposición de que cabe desvelar nuevos aspectos relativos a su labor artística, así como profundizar en alguno ya conocido, justifica que se emprenda esta investigación en la que se expone la biografía de la artista, se realiza una descripción técnica, temática y estilística de su trabajo, y se procede a ubicarlo en su contexto histórico artístico. Todo ello con el objetivo de dar respuesta a los siguientes interrogantes: cuál fue su educación artística; por qué inicia una carrera profesional como dibujante; qué motivos la llevan a abandonar su carrera como artista; si hubo una ruptura de su propuesta artística tras la Guerra Civil o esta se mantuvo continuista; y cuál fue su visibilidad en la escena artística de la posguerra.

Este artículo se presenta como una nueva contribución a la literatura relativa al arte español de la posguerra y, más concretamente, al ámbito del dibujo. Para su realización, se sigue una metodología heurística que se basa en la consulta de bibliografía especializada y de diferentes tipos de

⁴ Montañés, 1948: 13.

⁵ Morales, 1948. Se indican otros datos sobre su actividad como acuarelista en Aróstegui, 1972: 237-240 y 256.

⁶ Esteve, 1948: 261.

⁷ Álvarez de Sotomayor confirma este magisterio, Álvarez de Sotomayor, 2016: 75-76.

⁸ Su faceta como ilustradora infantil de obras de Elena Fortún (1886-1952) y de la revista *Bazar* es citada en García, 1981: 299; 1995: 276; 1997: 28.

⁹ Su trabajo para *La Estafeta Literaria* se recoge, asimismo, en Ballesteros, 2020: 35-36.

¹⁰ López, 1976: 34.

¹¹ *Exposición de antiguos alumnos del Estudio Sotomayor*, 1987.

¹² Antolín, 1994: 559.

¹³ Pelta, 2014: nota 31, 280-281.

¹⁴ Ortega, 2015: 544-545.

fuentes que se pueden clasificar en: materiales, compuestas por pinturas y dibujos, algunos de los cuales son originales si bien, en la mayoría de los casos, se conocen en su versión impresa fruto de un proceso de reproducción gráfica; documentales, integradas por documentos de archivo, anuarios, catálogos de exposición, y escritos que Luisa recoge en un diario y en el reverso de alguna de sus obras; hemerográficas; y comunicaciones personales con los sobrinos de la artista.

La educación artística de una joven de clase acomodada

Luisa Butler Pastor nace en Madrid el 25 de junio de 1901. Es la mayor de los nueve hijos del matrimonio formado por Luisa Pastor Álvarez de Sotomayor (?-1920), dama madrileña de una distinguida familia de origen cordobés, y Francisco Butler Mir (1862-1932), cartagenero de similar ilustre abolengo y un acrisolado expediente en la Armada Española, donde alcanza el rango de general de brigada y es laureado con numerosas condecoraciones.¹⁵

Luisa recibe una cuidada educación en su casa, que incluye clases de música y pintura, como era habitual en una joven de su posición. La joven crece en una atmósfera propicia para la asimilación de esas enseñanzas artísticas: la familia poseía una colección de óleos decimonónicos; además, el padre y el abuelo paterno de Luisa gozaban de un estimable talento artístico que plasman en carbonillos, plumillas, acuarelas y óleos de temática variada entre la que se encuentra la marítima, militar o topográfica.¹⁶ Los cambios de domicilio derivados de la actividad profesional paterna,¹⁷ las estancias estivales en Santander y la asistencia a eventos de sociedad, refuerzan la refinada educación de la joven Luisa e impregnan su carácter de un cosmopolitismo que la lleva a recorrer España y buena parte de Europa. A todo ello hay que sumar una pasión por los libros que sacia desde la infancia con lecturas muy diversas expresivas de su inquietud intelectual. Todos estos estímulos ya se reflejan en sus primeras manifestaciones artísticas conservadas, que se remontan a 1911 cuando traza con grafito y colorea con lápices unas rudimentarias figuras femeninas ataviadas a la moda de la época. La firma como “L. B.” o “Luisa”, fórmulas que repite a lo largo de su vida, aunque es más frecuente que utilice su nombre de pila, completo o abreviado a la inicial, y primer apellido.

Hacia 1920, Luisa empieza a asistir a las clases que el pintor Fernando Álvarez de Sotomayor, primo de su madre que mantenía una estrecha relación con la familia, imparte en su estudio de la madrileña calle Hermosilla.¹⁸ Álvarez de Sotomayor, a la sazón subdirector del Museo del Prado,

¹⁵ El pintor Marceliano Santa María (1866-1952), que mantenía una relación cercana con la familia, deja testimonio de la nobleza del linaje materno de Luisa en el óleo *La petición de mano de la señorita Luisa Pastor Álvarez de Sotomayor por Don Francisco Butler Mir en el año 1897*. La novia aparece junto a su madre, Isabel Álvarez de Sotomayor y de Aponte (¿-?), y hermanos, Macario (1868-1949) e Isabel (1883-1968). El padre, ya fallecido en el momento de la ceremonia, era Manuel Pastor Polo (-1884), acaudalado cubano de ascendencia aragonesa que había decidido regresar a España. En cuanto a la familia paterna, los Butler son originarios de la ciudad irlandesa de Kilkenny desde donde recalcan en España en el siglo XVIII. La rama de la que deriva la artista está vinculada a la fuerza naval española, además de por su padre, por su abuelo Eduardo Butler Anguita (1826-1905), vicealmirante de la Real Armada Española y senador por propio derecho por La Coruña. El matrimonio Butler Pastor había tenido un anterior hijo en 1898, pero muere al día siguiente de su nacimiento. A Luisa le siguieron Isabel (1903-1997), Eduardo (1905-2005), Francisco (1907-1936), María (1908-2008), Manuel (1912-2008), Carmen (1911-2016), José Luis (1914?) y Luis (1920-2011).

¹⁶ La Biblioteca Pública de Ávila posee dos acuarelas atribuidas a Luisa Butler cuya firma, “E. Butler”, y fecha, 1905, llevan a sospechar que podrían ser obra de Eduardo Butler Anguita, *Mozo, guardia civil y plaza*. En: http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&tipo=elem&id=3101&tipoResultados=BIB&posicion=1&forma=ficha10-XI-2020; y *Garrochistas*. En: http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&tipo=elem&id=3101&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha10-XI-2020.

¹⁷ La mayor parte de la carrera de Francisco Butler Mir tras su paternidad se desarrolla en Madrid, aunque también es agregado a la Comisión de Marina en Europa en Londres de marzo de 1906 a abril de 1908, y desempeña cargos en Cartagena en diferentes etapas, *Hoja de servicios de Francisco Butler y Mir*, Cuerpo de Artillería de la Armada, Archivo Luis Butler (ALB).

¹⁸ Luisa dice ser sobrina del pintor, Belén, 1942.

la enumera entre las más aventajadas aprendizas de aquella época junto a María de los Ángeles López-Roberts, *Neneta* (1902-1973), Marisa Roesset (1904-1976) y Rosario de Velasco (1904-1991).¹⁹ En ese momento, realiza alguno de los escasos óleos pintados por la artista a lo largo de su trayectoria, en los que retrata a modelos del estudio de Álvarez de Sotomayor conforme a los cánones academicistas del maestro.

Luisa, carente de aliento profesional de muchas de sus compañeras de academia, continúa con un ejercicio a solaz de su arte sin que trascienda de su círculo privado.

En julio de 1926, Francisco Butler pasa a la situación de reserva y abandona Madrid con su prole para establecerse en Segovia, donde su hijo Eduardo cursaba estudios en la Academia de Artillería. Hacia 1930, regresan a la capital para asentarse en el número 12 de la calle Ruiz de Alarcón, domicilio en el que Luisa residirá junto a sus tres hermanas, solteras como ella, hasta la década de los setenta.²⁰

El dibujo como sustento: la profesionalización de una actividad recreativa

Tras el fallecimiento del cabeza de familia el 25 de mayo de 1932, la hermana mayor toma las riendas del hogar.²¹ La nueva etapa familiar está marcada por unas estrecheces que la pensión de orfandad percibida es incapaz de paliar. Luisa, al igual que sus hermanos mayores, se ve obligada a contribuir a la renta familiar e intuye en sus habilidades artísticas, que hasta entonces se habían limitado al ejercicio recreativo, un medio para conseguirlo.²² En concreto, se orienta hacia la ilustración, un ámbito estrechamente vinculado a la feminidad debido, entre otros motivos, a su facilidad de desempeño desde el ámbito doméstico al que la mujer estaba destinada²³. De esta manera, el gabinete de la alcoba italiana de su casa se convierte en un estudio en el que discurre los dibujos que ilustran la cuarta edición de la novela de Benjamín Jarnés (1888-1949) *Viviana y Merlín* (Espasa-Calpe, 1939). Con *Viviana y Merlín*, su primer encargo editorial, Luisa demuestra su capacidad para enfrentarse a la decoración de una obra literaria. Para este trabajo, diseña las ilustraciones de la cubierta, las capitulares y cabeceras de las páginas interiores, las láminas fuera del texto, y las letras con que traza el título del libro, el nombre del autor, la editorial, y su propia firma. La tipografía empleada se adecua a la ambientación medieval de la narración y conecta con la que había utilizado el artista que ilustra la novela en su edición de 1930, Enrique Garrán (¿-?). Se trata de la única coincidencia con la cubierta de aquella anterior impresión, de un aire vanguardista del que se aleja el estilo de la artista madrileña, más tradicional y de trazo suave que delinea figuras amables y graciosas que se animan, en ocasiones como esta, con suaves colores diluidos en agua con los que obtiene un resultado que se caracteriza por su entonación. Esta manera de dibujar sigue presente en buena parte de sus trabajos en el campo editorial, ya en la posguerra, que también suele abordar de manera integral y en los que reitera otras constantes ya advertidas en *Viviana y Merlín* como son la selección del tema de las ilustraciones de entre los distintos pasajes del libro;²⁴ un espíritu imaginativo que, unido al interés por el detalle y la ambientación, enriquece la literalidad de los textos;²⁵ el recurso a ciertas imágenes tipo que reutiliza en distintas obras;²⁶

¹⁹ Álvarez de Sotomayor, 2016: 75-76.

²⁰ En ese momento, se trasladan a la Avenida de Bruselas.

²¹ *Hoja de servicios de Francisco Butler y Mir*, Cuerpo de Artillería de la Armada, ALB. La madre de Luisa había fallecido a finales de 1920 en un parto.

²² Eduardo era teniente de Artillería, y Francisco trabajaba en la compañía de ferrocarriles MZV.

²³ Alix/González, 2019: 7. Caso, 2019: 48.

²⁴ Es significativo que uno de los dibujos de *Viviana y Merlín* recree un nuevo episodio que Jarnés introduce en la versión de 1936 en el que Viviana proyecta imágenes de Don Quijote a los caballeros, Muñoz, 2017: 166, nota 10.

²⁵ Luisa afirma que no le “gusta copiar ni hacer nada del natural, sino inventar... ¡oh, inventar...!” Belén, 1942. Quizás por ese motivo no realice copias de pinturas en el Museo del Prado durante su estancia en el taller de Álvarez de Sotomayor, a diferencia de algunas de sus compañeras como Rosario de Velasco o María de los Ángeles López-Roberts.

²⁶ Como gatos, pájaros o perros, con los que transmite su cariño hacia los animales.

la tendencia al lirismo; y un interés por la composición, derivado de su profundo conocimiento de los pintores clásicos, que se manifiesta en la búsqueda de equilibrio mediante la simetría o una disposición en diagonal derivada del empleo de perspectivas profundas, y en el gusto por una disposición tripartita con un primer plano que enmarca la escena, un plano medio donde se desarrolla la acción y un fondo. Con estos ingredientes, Luisa construye los escenarios en los que se desenvuelve una Viviana bella, seductora, resuelta, y sumamente estilizada que con su largo vestido trae a la mente el modelo femenino vigente en el *art déco* [fig. 1].

Este trabajo recibe el aplauso de algunos articulistas que se acercaron a la obra de Jarnés: el crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963), bajo el pseudónimo de Juan de la Encina, considera a Luisa una ilustradora excelente, de un arte narrativo y poético;²⁷ M. Méndez (¿-?) califica sus ilustraciones como divinas;²⁸ y el crítico cinematográfico Rafael Gil (1913-1986) aprecia en las estampas una “elocuencia plástica” que realza la impresión cinematográfica que transmite la lectura de la obra.²⁹

Una serie de dibujos trazados a mediados de la década de 1930 en los que se representa con el utillaje necesario para el ejercicio del dibujo sirven de indicio de la toma de conciencia como creadora que experimenta en este momento. En su mayoría, se trata de apuntes sintéticos, de trazo vacilante, y con numerosas correcciones elocuentes del carácter perfeccionista de una autora que solía quedar insatisfecha con el resultado de sus trabajos.³⁰ Los realiza a lápiz o a pluma y, en ocasiones, los anima con acuarela. Estas serán sus técnicas predilectas a lo largo de su trayectoria sin que cultive, pese a lo indicado en la literatura, procedimientos de grabado.

La Guerra Civil trunca una continuidad inmediata de esta carrera artística. Luisa inicia un diario el día 16 de junio de 1936 que, pese a su estado fragmentario, constituye un documento privilegiado para conocer algunos aspectos de su vida en los inicios del trienio bélico.³¹ En las primeras páginas del escrito se pone de manifiesto la zozobra de la autora por el asesinato de José Calvo Sotelo (1893-1936) y los acontecimientos posteriores del 18 de julio, así como su posicionamiento a favor del bando franquista. A continuación, expone su trágica cotidianidad marcada por la laceración y muerte que provocan los tiroteos y bombardeos, la carencia de bienes de primera necesidad, el temor a los registros y delaciones, y su desasosiego por el prendimiento de sus hermanos: Eduardo había sido acuartelado en Vicálvaro, participa en la sublevación de segundo regimiento de artillería ligera y es aprisionado; Francisco es arrestado en agosto por milicianos; y Manuel y José Luis corren la misma suerte el 4 de octubre.³² Esta coyuntura adversa no menoscaba

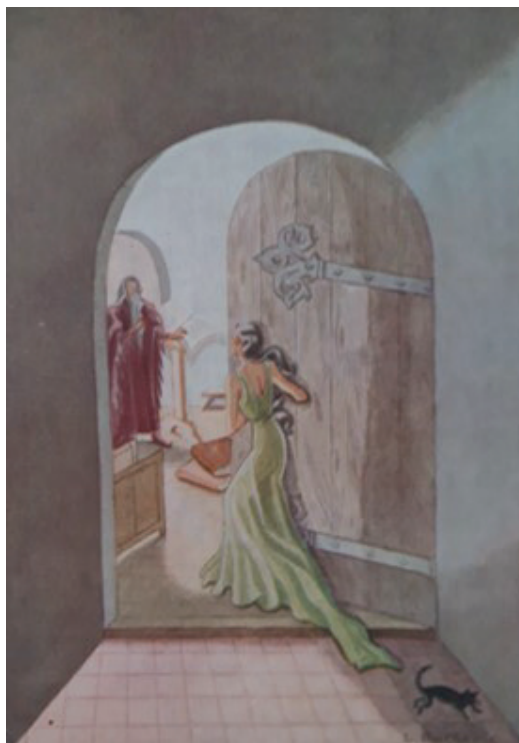


Fig. 1. Ilustración para Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*, Espasa-Calpe, 1936.

²⁷ Encina, 1936: 2.

²⁸ Méndez, 1936: 2.

²⁹ Gil, 1936.

³⁰ “Aquí opinan nuestros dibujantes”. En: *La Estafeta Literaria*, 40, 1946: 42.

³¹ Solo se conserva la parte correspondiente a 1936, *Diario de Luisa Butler Pastor*, 1936, Archivo Isabel Butler.

³² Eduardo fue procesado por participar en la sublevación del segundo regimiento de artillería ligera de Vicálvaro. Es considerado culpable de delito de negligencia y condenado a suspensión de empleo y a tres años de prisión, *Expediente*



Fig. 2. Luisa Butler. *Fotos*, 28-11-1942.



Fig. 3. Cubierta para José María Pemán. *La trompeta de Plutarquito. Cuento de Reyes*, Aspas, 1942.

el interés de Luisa por las bellas artes, que cultiva en estampas religiosas expresivas de un probo fervor religioso que, en ocasiones, se inspiran en la coyuntura bélica: dedica una obra a San Expedito, patrón de los casos perdidos a quien, en sus propias palabras, “todo el mundo le rezaba para que terminara aquel horror”,³³ y firma una *Aparición de nuestra Señora del Pilar a Santiago en Zaragoza* el 17 de septiembre de 1937, pocos días después de que el ejército republicano fracasase en su ofensiva sobre la capital aragonesa. Todos ellos recogen escenas amables protagonizadas por figuras donosas que revelan a una artista familiarizada con la iconografía de los santos. Asimismo, ejercita el dibujo en sobrecubiertas con las que da rienda suelta a su querencia decimonónica para remozar libros de su biblioteca como *Pepita Jiménez*, de Juan Valera (1824-1905).

Tras el trienio bélico, el paradigma femenino alentado en época republicana es sustituido por otro en el que la mujer es apartada de la esfera pública y recluida en el hogar bajo el rol de virtuosa esposa al cuidado de la familia. Sin embargo, esta aspiración se topa con una realidad que las conduce, en ocasiones, al mundo laboral, bien debido a la penuria del momento,³⁴ bien por su viudez o soltería.³⁵ Es el caso de Luisa, que retoma su trabajo como artista, un ámbito al que se vincula un nutrido número de mujeres durante la década de los años cuarenta que, en su mayoría, comparten con la dibujante madrileña origen burgués y simpatías hacia el régimen.³⁶ Muchas de ellas focalizan sus esfuerzos en la ilustración,³⁷ una labor que armoniza con el distanciamiento femenino de la esfera social preconizado en aquel entonces.³⁸ Un retrato de Luisa incluido en un

sobre el Segundo Regimiento de Artillería Ligera de Vicálvaro, 1936-1944, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Fiscalía del Tribunal Supremo, legajo 1518, Exp.13; Francisco sigue en situación de desaparecido; y José Luis y Manuel, según el diario de Luisa, son puestos en libertad a finales de noviembre.

³³ *Manuscrito de Luisa Butler en el reverso del dibujo San Expedito*, ACB.

³⁴ Ortega, 2015: 541.

³⁵ Fuente, 2002: 38. El Fuero del Trabajo de 1938 expresaba su deseo de “liberar a la mujer casada del taller y de la fábrica”, recogido en Huguet, 2013: 10.

³⁶ Faxedas/Fontbona/Mayayo, 2019: 227.

³⁷ Ortega, 2015: 542.

³⁸ Muñoz, 2014: 96.

reportaje del semanario *Fotos* dedicado a mujeres artistas que sale a la luz en noviembre de 1942 es representativo en este sentido: aparece abstraída en su trabajo en el estudio, un territorio que sí era considerado apropiado para la naturaleza femenina [fig. 2].³⁹ Por otro lado, la ilustración era un campo lleno de posibilidades de trabajo gracias al esfuerzo de las editoriales que se sobrepone a las dificultades a las que tiene que hacer frente la edición en la España del periodo para publicar infinidad de impresos que requieren artistas que los engalanen.⁴⁰ En ese momento, Luisa traba una serie de relaciones que allanan su desembarco en aquel ámbito. En 1939, decide mostrar alguno de sus dibujos a Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958), afamado ilustrador que acababa de regresar a Madrid.⁴¹ El artista tangerino, que también había recibido formación de Fernando Álvarez de Sotomayor, aprueba las obras de Luisa y le propone trabajar a su lado.⁴² Se da así inicio a una relación que fructifica en el grafismo conjunto de obras como *La trompeta de Plutarquito. Cuento de Reyes* (Aspas, 1942) [fig. 3], y *Pastorcitos de Belén* (Aspas, década de 1940), ambas de José María Pemán (1897-1981), o *Viaje al París de hace cien años* (Ediciones Generales, 1946) de Eduardo Aunós (1894-1967), en la que Luisa ilumina alguna de las litografías de Sáenz de Tejada.⁴³ También entabla amistad con Pío Baroja cuando, en 1940, se muda al edificio en el que vivían los Butler.⁴⁴ Luisa asiste a la tertulia que el escritor donostiarra preside en su casa, donde departe, entre otros, con su hermano Ricardo (1871-1953), Gregorio Marañón (1887-1960), el doctor José Valdés Lambea (1888-1969), para quien dibuja las viñetas de *Vidas de sanatorio: tipos, ocurrencias y conversaciones* (Aldecoa, 1944), o Camilo José Cela (1916-2002), al que ilustra la primera edición de *El bonito crimen del carabenero* publicada en la revista *Fantasia*.⁴⁵

A partir de 1939 y hasta mediados de la década de los cincuenta, Luisa pone sus lápices al servicio de numerosas editoriales entre las que destaca Escelicer, la casa que demanda su trabajo en más ocasiones. Asimismo, sus dibujos acompañan artículos, cuentos y otras narraciones incluidas en publicaciones periódicas editadas por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda: entre 1944 y 1945 trabaja de manera ocasional para *Vértice*; más habitual será su colaboración en *La Estafeta Literaria* durante su primera época entre 1944 y 1946, y sobre todo en *Fantasia*, de la que es una ilustradora habitual a lo largo de su andadura entre 1945 y 1946. Finalmente, ve publicada alguna de sus obras en los primeros números de *Bazar*, revista destinada a la infancia que impulsa la Sección Femenina de Falange en 1947.

Será precisamente en la literatura infantil donde Luisa vuelque sus esfuerzos. Se trata de un campo en el que, desde la segunda década del siglo XX, se constata una copiosa nómina de autoras, tanto de textos como de ilustraciones, que se prolonga en una posguerra en la que perviven las convicciones que habían propiciado aquella conexión: no solo se presumía que la mujer estaba dotada de una sensibilidad que exigía el género sino que se le asignaba la responsabilidad de atender a la infancia.⁴⁶ En 1939, ornamenta la primera impresión de *Celia madrecita* y la reedición de *Matonkiki y sus hermanas*, obras de Elena Fortún publicadas por Aguilar. Hace

³⁹ Belén, 1942. Esta representación será habitual en la época, Lekuona-Mariscal, 2020: 79. Así lo confirman las imágenes de otras artistas que aparecen en el reportaje, Milagros Daza (1925-2004), María de los Ángeles López-Roberts y Carmen Martínez Kleiser (¿-?). Solo Marisa Roesset se aparta ligeramente de este esquema al mostrarse risueña en la ejecución de su obra.

⁴⁰ Un resumen de la situación se puede consultar en Pelta, 2000: 87.

⁴¹ Belén, 1942. En un dibujo dedicado a San Expedito, Luisa anota “cuando gracias a Dios todo acabó, fui a llevarle este pequeño cuadro a Sáenz de Tejada”, quien dijo “está bien y además sin dejar de tener su gracia”, *San Expedito*, lápiz y acuarela/cartón, 1936, reverso, colección privada.

⁴² Belén, 1942.

⁴³ La colaboración en *Pastorcitos de Belén* se indica en Montañés, 1948: 13; mientras que su participación en *Viaje al París de hace cien años* se recoge en Esteve, 1947: 302.

⁴⁴ La amistad queda patente en una carta en la que Pío Baroja indica que Luisa le había pedido que cuidase de su gato mientras veranea en Asturias, Benet, 1972: 43-44. Esta referencia ya había sido señalada en Ortega, 2015: 544.

⁴⁵ Marie-Linda Ortega ya había sospechado que Luisa y Valdés Lambea se habían conocido a través de Pío Baroja, Ortega, 2015: 544.

⁴⁶ Caso, 2019: 48. García, 2003: 97, 100, 102 y 106, nota 10. Para este último autor, en esta vinculación también pesaría la común condición de mujeres y niños como “destinatarios marginados en la consideración social de la literatura”.



Fig. 4. Ilustración para José María Pemán, *La infanta jorobadita*, Escelicer, década de 1940.



Fig. 5. Ilustración para el *Catálogo crítico de Libros Infantiles*, 1951.



Fig. 6. Ilustración para Carolina Toral Peñaranda, *El libro de Polín*, Escelicer, 1948.



Fig. 7. Ilustración para André Lichtemberger, *El reinado de Nené*, Escelicer, 1948.

lo propio con numerosos cuentos de José María Pemán que los sellos Aspas y Escelicer sacan a la luz a principios de los cuarenta [fig. 4], y con buena parte de los tomos que la última editorial publica en las colecciones Biblioteca para Chicos Chicos y Biblioteca para Chicas Chicas

a partir de 1948.⁴⁷ Además, es una de las ilustradoras del *Catálogo Crítico de Libros Infantiles* publicado con motivo de la exposición de bibliotecas infantiles celebrada en la Biblioteca Nacional en marzo de 1951 [fig. 5].⁴⁸ La niñez no queda al margen del intenso dirigismo del momento. En este sentido, las lecturas destinadas a la infancia están impregnadas de una finalidad moralizadora y formativa marcada por el adoctrinamiento en una serie de virtudes de corte tradicional y la transmisión de una ideología que encuentra entre sus principales fundamentos el catolicismo, el patriotismo y la familia.⁴⁹ Muchas de las ilustraciones de Luisa sirven de refuerzo a esa orientación al dar forma a pasajes de contenido moral y ejemplarizante [fig. 6]. Muestra una especial predilección por las escenas familiares frecuentemente ambientadas en escenarios de sabor dieciochesco, que ya había cultivado en con anterioridad.⁵⁰ En ellas, el hogar se presenta como venero de cariño paternofamiliar, baluarte de la observancia de la fe cristiana y espacio de transmisión de la tradición en el que se ensalzan valores como el respeto, la disciplina o la obediencia, [fig. 7]. De esta manera, Luisa rememora el entorno y la educación en que se cría y que impregna el espíritu de una artista que vivía rodeada de enseres que desprendían un aroma decimonónico similar al de esas escenas [fig. 8].⁵¹ Desde el punto de vista formal, se trata de trabajos marcados por un continuismo en los que se espeja el realismo idealizado, estilización, y detallismo en la ambientación y caracterización de los protagonistas que dominan la ilustración infantil del momento.⁵² Como novedad, la edición en blanco y negro o en dos tintas de alguna de las ilustraciones, algo frecuente debido a la escasez y carestía de los colores,⁵³ lleva a Luisa a utilizar tramas de líneas y contrastes entre blancos y negros que suplen el color para conseguir sombreados, diferentes texturas y sensación de volumen. De esta manera, enriquece su repertorio plástico si bien el resultado se endurece levemente, como se percibe en los dibujos que sirve para las referidas colecciones de Escelicer.

En un contexto en el que el conservadurismo y academicismo, auspiciados por su condición de garantes del acervo artístico patrio, arrinconan los impulsos modernizadores,⁵⁴ la propuesta estética convencional, realista e inteligible de la artista encuentra terreno abonado para su desarrollo más allá de la literatura infantil. Luisa prolonga su visión decimonónica en trabajos como *Por la Virgen capitana*, poema dramático de José María Pemán ambientado en la Guerra de la Independencia (Escelicer, 1940), o en las lujosas ediciones de bibliofilia *Rimas y Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer (Afrodisio Aguado, 1948) y *María Duplessis, "La dama de las camelias"* (Ediciones Biblis, 1946), de Eduardo Aunós. En estos ejemplos, Luisa aplica iconografías y soluciones de sabor romántico, movimiento por el que no ocultaba su fascinación,⁵⁵ que se manifiestan en la abundancia de episodios galantes protagonizados por figuras de porte distinguido [fig. 9]; en la combinación de tipos de cursiva de distinto cuerpo, con preferencia por los ingleses con *serifas* que se prolongan en arabescos; o en la presencia de ruinas clásicas invadidas por hiedra. Luisa puede concretar el gusto decimonónico en su vertiente pintoresquista [fig. 10], tan presente en

⁴⁷ Escelicer reedita alguno de estos títulos a principios de los años cincuenta en la colección Biblioteca Tía Tula con las ilustraciones interiores de Luisa, pero con una nueva cubierta firmada por Ismael Cuesta.

⁴⁸ Ilustra el prólogo y el capítulo dedicado a la literatura para niños de entre tres y seis años, *Catálogo crítico de libros infantiles* (1951). Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios archiveros y arqueólogos, Publicaciones Españolas. También aportan ilustraciones Milagros Daza, María Rosa Bendala y María de los Ángeles López-Roberts.

⁴⁹ García, 1992: 498. Sotomayor, 2005: 400-401.

⁵⁰ Por ejemplo, en *El cuento de la abuela*, un dibujo fechado en 1936.

⁵¹ Belén, 1942. Y es que, como indica Montserrat Huguet, "la tradición educativa de las niñas españolas de la primera contemporaneidad hacia hincapié en los valores tradicionales y católicos, así como en las herramientas útiles para el sostenimiento del hogar y de la familia", Huguet, 2013: 5.

⁵² García, 2004: 149-167.

⁵³ Díaz-Plaja, 2011: 367.

⁵⁴ Llorente, 2016: 59.

⁵⁵ Belén, 1942. De hecho, Lord Byron (1788-1924), José Zorrilla (1817-1893) o Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) se encuentran entre sus autores favoritos.



Fig. 8. Ilustración para José María Pemán, *El nacimiento y el niño malo*, Escelicer, década de 1940.



Fig. 9. Ilustración para Eduardo Aunós, *María Duplessis, "La dama de las camelias"*, Ediciones Biblis, 1946.

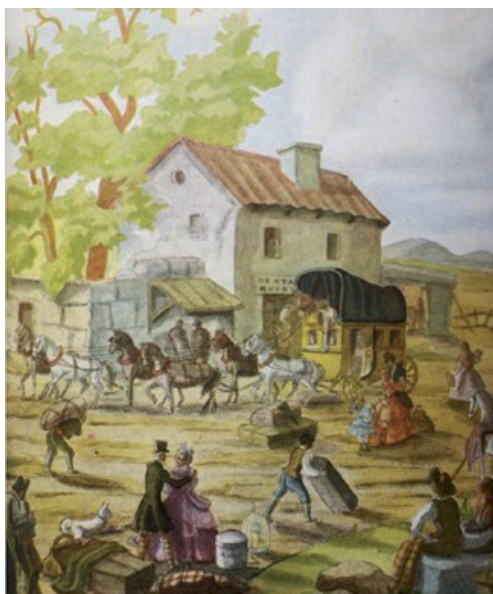


Fig. 10. Ilustración para Leocadio Mejías, "Posadas camineras", *Vértice*, núm. 78, 1945.



Fig. 11. Portada para Félix García, *Santa Rita de Casia, Religión y cultura*, 1952.

un momento en el que los tópicos nacionales de raíz dieciochesca son instrumentalizados como aglutinante social en torno al régimen.⁵⁶ La artista cultiva profusamente esta última corriente en

⁵⁶ Murga, 2016: 109.



Fig. 12. Ilustración para Calendario, ediciones Aspas, 1943. Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Información y Turismo, IDD (03)048.000, Caja 21/00065, Exp. 56294.



Fig. 13. Ilustración para Carmen Baroja, “El hilo de la vida”, *Fantasía*, núm. 9, 1945.

dibujos autónomos en los que recrea con tipos y costumbres populares aquellos espacios del casco viejo capitalino que recorre espoleada por la lecturas madrileñas de autores como Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), Federico Carlos Sainz de Robles (1898-1982) o Emilio Carrere (1881-1947).

El enorme peso que la Iglesia tiene en aquel momento se refleja en la proliferación de editoriales y obras de orientación religiosa. En 1952, ilustra *Caridad heroica* (1952, Imprenta de Vicente Mas), biografía de la santa española María Micaela del Santísimo Sacramento (1809-1865) escrita por la inspectora de Primera Enseñanza Francisca Montilla (1903-?), y *Santa Rita de Casia* (Religión y Cultura) [fig. 11], obra del popular padre agustino Félix García (1897-1983), para quien vuelve a aportar imágenes para una biografía de *San Agustín* (Religión y Cultura, 1953). El estilo en blanco y negro de estos dibujos se ajusta muy bien al género al recordar la estética de las estampas devocionales, obras que debía manejar una artista a la que le encantaban “los viejos grabados” que rebusca en el rastro y en las ferias de libros.⁵⁷ Siguen la misma línea sus viñetas interiores para *El padre Salvado, un gallego civilizador de Australia* (Consejo Superior de Misiones, 1944), obra del maestro Santiago Rodríguez (¿-?) que relata la vida de Rosendo Salvado (1814-1900), fraile benedictino que participó en la evangelización del país oceánico.

Luisa extiende, asimismo, el dibujo a otros campos del grafismo como demuestra una invitación a los actos religiosos en honor a la Virgen del Carmen que organiza el Ministerio de la Marina en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid en julio de 1941; o el calendario publicado por Ediciones Aspas en 1943 cuya temática gira en torno al Sagrado Corazón de Jesús, del que

⁵⁷ Belén: 1942.

Luisa era muy devota.⁵⁸ La temática religiosa, trufada de espíritu decimonónico, también invade sus dibujos para este almanaque, con barrocos cortinajes y pomposos rompimientos de gloria que recuerdan a trabajos de Carlos Sáenz de Tejada [fig. 12]. Luisa admite que su obra experimenta un avance a partir del contacto con este artista,⁵⁹ y en algunos textos de la época es considerada como “una especie de interpretación femenina” de Sáenz de Tejada.⁶⁰ Sin embargo, Luisa no reconoce otro maestro que Álvarez de Sotomayor. Además, su estilo ya aparece definido, en líneas generales, antes de 1939 por lo que la supuesta ascendencia magisterial de Sáenz de Tejada debe reducirse a ciertos préstamos formales que se dan en el marco de una relación colaborativa entre ambos.

El inmovilismo estilístico de la artista solo encuentra una ligera fisura en alguno de sus dibujos para la revista *Fantasia*, en los que su característico aliento imaginativo cede terreno en favor de una estética más realista que, en ocasiones, se acerca al expresionismo [fig. 13], quizás por influencia del trabajo de otros dibujantes de aquella cabecera, como Lorenzo Goñi y Suárez del Árbol (1911-1992), a quien Luisa alababa.⁶¹

Algo más que una nota graciosa en la escena artística del momento

De forma paralela a su trabajo como ilustradora, Luisa empieza a frecuentar determinados círculos artísticos y se anima a presentar sus dibujos acuarelados a certámenes y exposiciones que se organizan en el timorato y mayoritariamente masculino panorama cultural del momento.⁶² Su presencia es habitual en las primeras convocatorias del concurso de tarjetas de Navidad que la Asociación de Escritores y Artistas Españoles celebra en Madrid desde 1940: en 1941, el jurado concede el segundo premio a sus *christmas* titulados *Felicitaciones de Pascuas*;⁶³ en 1943, presenta unas “escenas del divino nacimiento” que reciben el elogio del crítico de arte del diario *ABC* Cecilio Barberán (1899-1982) así como uno de los dos galardones de aquella edición;⁶⁴ y, al año siguiente, obtiene el primer premio con la obra *Felices Pascuas*. En 1942, es galardonada con una medalla de bronce en la exposición *Rincones y costumbres de Madrid*, patrocinada por la Sección de Bellas Artes del Sindicato de Profesiones Liberales, a la que se presenta en la sección Dibujo y Acuarela con las obras *El rastro*, *San Antonio de la Florida*, *Fuente de Apolo* y *Plaza de Santa Cruz*.⁶⁵ En la primera mitad de los años cuarenta, también participa en la tertulia que congrega a un grupo de acuarelistas en el café El Gato Negro, sito en la madrileña calle del Príncipe. A mediados de aquella década, los miembros de este cenáculo maduran la idea de poner en marcha una sociedad que se materializa en la Agrupación Española de Acuarelistas.⁶⁶ En este proyecto, Luisa vuelve a coincidir con María de los Ángeles

⁵⁸ Las imágenes se conservan en *Solicitud de producción plástica de postales religiosas de Luisa Butler*, 1943, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Cultura, caja 21/00065, Exp. 56294. Su existencia ya había sido indicada en Pelta, 2014: nota 31, 280-281.

⁵⁹ Belén, 1942.

⁶⁰ Montañés, 1948: 13. También se le considera su discípula en Esteve, 1947: 302.

⁶¹ “Aquí opinan nuestros dibujantes”, 1946: 42.

⁶² Para profundizar en la participación de la mujer en los eventos artísticos de la época véase Muñoz, 2014.

⁶³ El jurado otorga el primer premio a José Luis Vega (¿-?), el tercero a Roski (¿-?) y el cuarto a Ismael Cuesta (1899-1982), “Clausura de la II Exposición de felicitaciones de Pascuas”. En: *ABC*, Madrid, 6-XI-1941: 12.

⁶⁴ Barberán, 1943: 8. El otro premiado fue Ismael Cuesta, “Clausura de la III Exposición de felicitaciones de Pascuas”. En: *ABC*, Madrid, 31-XII-1943: 21.

⁶⁵ Inaugurada el 13 de mayo de 1942, se celebra en el Salón de Exposiciones de la Asociación de la Prensa, *Exposición rincones y costumbres de Madrid*, 1942. También recibieron medallas de bronce Joaquín Vaquero (1900-1998), José Frau (1898-1976), Magdalena Leroux (1902-1984), Alberto Ziegler (1900-1953) y Antonio Casero (1898-1973). La medalla de oro se concedió a José Gutiérrez Solana (1886-1945), y las de plata a Ricardo Baroja, Enrique Bráñez de Hoyos (1892-1976), Francisco Esteve Botey y Manuel Castro Gil (1891-1963), “Entrega de medallas de la Exposición de Rincones de Madrid y del XXVII Salón de Humoristas”. En: *ABC*, Madrid, 9-VI-1943: 12.

⁶⁶ Según la página web de la entidad, en 1944, el arquitecto y acuarelista Javier Gómez-Acebo (1902-1982) implica a un grupo de artistas, que se congregan en el madrileño café El Gato Negro, en la puesta en marcha de la Agrupación, cuya

López-Roberts. Ambas aportarían a la agrupación, según José Morales Díaz, la “transparencia, delicadeza y finura propias de la acuarela”.⁶⁷ Estas palabras son significativas de la aprobación de esta técnica para la práctica femenina, lo que explicaría tanto el elevado número de mujeres asociadas a la Agrupación,⁶⁸ como la presencia de Luisa en un buen número de exposiciones y otras iniciativas relacionadas con el mundo de la acuarela: en enero de 1945, participa como miembro de la Agrupación de Acuarelistas de Madrid en el Primer Salón Nacional de la Acuarela, que tiene lugar en Bilbao bajo el patrocinio de la Agrupación de Acuarelistas Vascos;⁶⁹ en noviembre del mismo año, se presenta al Primer Salón Nacional de Acuarela, que promueve la Agrupación Española de Acuarelistas, con las obras *La diligencia*, *Fiesta en el parque* y *Nochebuena*,⁷⁰ que fueron elogiadas por el pintor Antonio Santafé Largacha (1912-1985);⁷¹ en diciembre vuelve a exponer en la muestra que reúne en la sede social de la agrupación obras de sus fundadores y primeros asociados;⁷² en 1948 contribuye a la edición de *Acuarela*,⁷³ la primera publicación de la agrupación;⁷⁴ y no deja de acudir a las reuniones semanales que la sociedad acuarelista celebra en su sede, sita en el local que la Asociación de Escritores y Artistas Españoles tiene en el número dos de la madrileña calle del Rollo.⁷⁵ Parece plausible que a través de estos encuentros, que congregaban a artistas plásticos y literatos,⁷⁶ Luisa estaría al corriente de la puesta en marcha que la Asociación de Escritores y Artistas lleva a cabo del Salón de Humoristas en 1946. Estas muestras, que habían desempeñado un papel capital en la difusión del trabajo de los dibujantes durante el primer tercio del siglo XX, son restauradas entre 1940 y 1942 para, tras un paréntesis, volver a celebrarse a partir de 1946, momento en el que alcanzan cierta notoriedad que no llega a recobrar todo su antiguo esplendor.⁷⁷ La artista madrileña participa, además de en aquella edición [fig. 14], en las de 1947 y 1954.⁷⁸

En 1948, participa en la exposición de las ilustraciones destinadas a la edición conmemorativa de *El Quijote* encargada por el Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.⁷⁹

Un año después, su nombre aparece entre los afiliados a la Asociación de Dibujantes Españoles, organización que había surgido en el verano de 1948 con el objetivo de amparar a los dibu-

constitución definitiva tiene lugar en mayo de 1945, “¿Quiénes somos?”. En: <<http://aedamadrid.org/quienes-somos/>>, 24-X-2019. Por su parte, José Morales, considera que el impulso inicial correspondería además de a Gómez-Acebo, a Felipe Trigo (¿-1951) y Paco Andrada (1894-1977), quienes interesan en el proyecto a Luisa Butler, Julio Condo (¿-?), Francisco Esteve Botey (1884-1955), Alfonso de Figueroa (1897-1968), Juan (1873-1954) y Plácido Francés (¿-?), Ángeles López-Roberts, Raimundo de Miguel (¿-1972), Nazario Montero Madrazo (1883-1963), Carlos Moreno (1900-1970) y Miguel Velasco (¿-?); según este autor, la fundación habría tenido lugar en El Gato Negro el 29 de noviembre de 1944, Morales, 1948.

⁶⁷ Morales, 1948.

⁶⁸ “Relación de asociados”, 1948.

⁶⁹ Aróstegui, 1972: 237-240.

⁷⁰ Se celebra en los Salones de la Sociedad Española de amigos del Arte, *Primer Salón Nacional de la Acuarela* (1945). Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

⁷¹ Lumbreras, 2013.

⁷² Campo, 1991.

⁷³ Morales, 1948.

⁷⁴ Campo, 1991.

⁷⁵ Campo, 1991.

⁷⁶ Como escribe Luisa en el reverso de un marco que guarnece la portada del libro *Madrid en los versos y la prosa de Carrere*, ornada con una acuarela de Felipe Trigo, *Madrid en los versos y la prosa de Carrere* (1948). Madrid: Artes Gráficas Municipales.

⁷⁷ Para profundizar en los salones de humoristas celebrados en la posguerra véase Delgado, 2019.

⁷⁸ En 1946, presenta las obras *El guignol*, *¿Por cuál se decidirá?*, y *El amor en 1840*, *XXVIII Salón de Humoristas* (1946). Madrid: Asociación de Escritores y Artistas Españoles; en 1947, *Carnaval 1900*, *El aguaducho*, y *Los chicos del pueblo*, *XXIX Salón de Humoristas* (1947). Madrid: Asociación de Escritores y Artistas Españoles, p. 10; y en 1954, *En El retiro*, y *Paisaje*, *XXXVI Salón de Humoristas* (1954). Madrid: Asociación de Escritores y Artistas Españoles, p. 18.

⁷⁹ Montañés, 1948: 13.



Fig. 14. Luisa Butler (centro de la imagen) en la inauguración del XXVIII Salón de Humoristas, 1946. Archivo Mercedes Butler Sierra.

jantes y su trabajo.⁸⁰ De hecho, a Luisa le horrorizaba que los editores distorsionasen la línea y el color original de los dibujos,⁸¹ una práctica frecuente en la edición de posguerra que la Asociación de Dibujantes Españoles intentó combatir.⁸²

En la década de 1950, son pocos sus trabajos editoriales localizados. Tampoco se prodiga en la exhibición pública de sus obras que, además de en el salón de humoristas indicado, pudieron verse en la muestra Arte Contemporáneo Femenino organizada, en el contexto del I Congreso Femenino Iberoamericano, por la Sección Femenina en el Círculo Cultural Medina de Madrid en junio de 1951, donde fue galardonada junto a Marussia Valero (1885-1955), Magdalena Leroux (1902-1984), Marisa Roesset, Julia Minguillón (1906-1965), Rosario de Velasco, Teresa Condeminas (1905-2003), María Revenga (1901-1988), Milagros Daza, Justa Pagés (1915-?), Concepción Salinero, María Dolores Gómez Gil (1895-1966), Carmen Giménez (¿-?), Ana de Tudela (¿-?) y Josefina Fuentes.⁸³

El 31 de marzo de 1955, empieza a trabajar en el Servicio de Ventas de Libros y Fotografías del Museo del Prado, en el que permanece hasta su jubilación el treinta de junio de 1971. Este empleo le permite tratar de manera asidua tanto con artistas como con conservadores, que le transmiten conocimientos sobre técnicas de cuidado y limpieza. Además, le brinda la ocasión de conocer en profundidad el museo. Aunque la naturaleza rutinaria del trabajo también le trae muchos sinsabores. El ingreso en la institución museística pone fin a su carrera artística que queda reducida a algún trabajo destinado al ámbito familiar. Fallece en Madrid el 10 de diciembre de 1978.⁸⁴

Conclusiones

Luisa Butler forja durante el primer tercio del siglo XX, al calor de una educación conservadora y guiada por las orientaciones academicistas de su maestro Fernando Álvarez de Sotomayor,

⁸⁰ Entre sus casi doscientos socios, tan solo aparecen otras cinco mujeres: María Victoria Avello y Passado (¿-?), María Rosa Bendala Lucot (1912-1997), María de los Ángeles López-Roberts, Concha María Gutiérrez Navas (1926-1998), María del Pilar Gallástegui Badet, "Relación de los artistas pertenecientes a la Asociación de Dibujantes Españoles", 1949: 236.

⁸¹ "Aquí opinan nuestros dibujantes". En: *La Estafeta Literaria*, 40, 1946: 42.

⁸² Martínez, 1952: 751.

⁸³ Figuerola-Ferreti, 1951: 13, artículo ya recogido en Fernández, 2007-2008: 442.

⁸⁴ "Esquela de Doña Luisa Butler Pastor". En: *ABC*, Madrid, 12-XII-1978: 102.

unas iconografías tradicionales y una estética realista e idealizada que se mantienen al margen de las propuestas vanguardistas y tan solo muestran tímidas referencias a movimientos que gozaban de una mayor asimilación como el *art déco*.

En la posguerra, Luisa da continuidad tanto a esas a temáticas, que se avienen muy bien con alguna de las coordenadas ideológicas del nuevo régimen, como a unos esquemas clásicos que se suman a la mayoritaria tendencia académica de raigambre decimonónica que “transitó cómodamente hacia la dictadura”.⁸⁵

Esta dimensión convencional contrasta con la actitud avanzada de una mujer que, por un lado, desarrolla una actividad artística profesional y, por otra parte, participa de manera activa en determinados círculos culturales y artísticos del Madrid de la posguerra en los que la presencia femenina era excepcional.

Su profesionalización no responde a una vocación personal, sino a las circunstancias familiares que la hacen responsable de sus hermanos menores y la compelen a buscar trabajo. De esta manera, inicia una carrera como dibujante en 1936 que, interrumpida durante la guerra civil, se prolonga hasta mediados de los años cincuenta. Pese a que la soltería facilitaba la inserción en el terreno laboral y la orientación hacia el dibujo aplicado a la industria editorial respondía a las expectativas laborales femeninas, su trabajo contribuye a desmontar el paradigma, vigente por entonces, que asociaba arte femenino y amateurismo.⁸⁶ Su desempeño laboral aporta, además, una serie de datos que pueden contribuir a perfilar la figura del ilustrador en la posguerra española: la importancia de los contactos para conseguir encargos y la necesidad de trabajar para numerosas casas, dedicarse a distintos campos del grafismo y participar en certámenes artísticos dotados de recompensas pecuniarias ponen de manifiesto la precariedad y penuria salarial de su trabajo.⁸⁷ Si a ello se une la falta de respeto hacia la obra original por parte de algún editor, se entiende que Luisa abandone la profesión, aunque tampoco hay que descartar que en esta decisión influyese un contexto poco favorable para los ilustradores tradicionales que, a lo largo de la década de 1950, se ven relegados por el empuje de la fotografía y las nuevas generaciones.⁸⁸ En ese momento, cuando algunas de sus colegas abandonan el oficio para replegarse al hogar, Luisa empieza a trabajar en el Museo del Prado, donde alcanza la estabilidad laboral y salarial que garantiza su independencia y se le brinda la ocasión de mantener el contacto con el mundo de la cultura.⁸⁹

Asimismo, debe darse valor a la presencia pública de Luisa en un momento en el que el detalle del resto de participantes que la acompañan en exposiciones, tertulias y proyectos asociativos deja patente que el trabajo de la mujer artista adolece de visibilidad.⁹⁰ A ello hay que sumar, como demuestra el estudio de su fortuna crítica, que su trabajo fue juzgado con la habitual condescendencia que reducía el valor del arte realizado por mujeres a tópicos asociados a la feminidad como la delicadeza. En esta misma línea debe entenderse una resistencia a admitir la creatividad artística femenina que lleva a que el estilo de la madrileña sea considerado como un mero sucedáneo del de Sáenz de Tejada. Todo ello no fue óbice para que gozase de un respeto artístico e intelectual que se manifiesta en los premios cosechados, en su participación en el impulso de la Agrupación Española de Acuarelistas o en su trato con personalidades como Camilo José Cela o Pío Baroja.

Para finalizar, cabe señalar nuevas vías de investigación que colmarían lagunas historiográficas advertidas en el transcurso del estudio relativas a las condiciones en las que los dibujantes desarrollan su trabajo en las décadas de 1940 y 1950 en España, a la Asociación de Dibujantes Españoles, y a los certámenes de felicitaciones de Navidad organizados por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles.

⁸⁵ Luis/Mayayo, 2015: 106.

⁸⁶ Mayayo, 2021: 136.

⁸⁷ Dificultades que son compartidas por muchas autoras de textos infantiles, Díaz-Plaja, 2011: 224.

⁸⁸ Calvera, 2007: 21.

⁸⁹ Como, por ejemplo, María Dolores Esparza (1908-1987), Alix, 2019: 350-351; o Alma Tapia (1906-1993), Gaitán/Murga, 2017: 408.

⁹⁰ Faxedas/Fontbona/Mayayo, 2019: 227.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Francisco Butler Barra, Francisco Butler Halter, Carmen, Isabel, Luis y Mercedes Butler Sierra, sobrinos de la artista. Ellos me facilitaron los datos relativos a Luisa y su familia cuya fuente no se recoge en las notas a pie de página. También estoy en deuda con los doctores Javier Verdejo Manchado y María del Mar Díaz González, por sus consideraciones sobre el texto; con Yolanda Cardito Rollán, del Archivo del Museo Nacional de Prado, por informarme sobre la vida laboral de Luisa en la pinacoteca; con María Victoria Sotomayor Sáez, quien me prestó su trabajo sobre censura infantil en la posguerra; y con José-Carlos Delgado Gómez y José Antonio Flores Aranda, quienes me aportaron, respectivamente, los datos de las obras presentadas por Luisa a los salones de humoristas de 1946 y 1947.

BIBLIOGRAFÍA

- Alix, Josefina (2019): “Viera Sparza-María Dolores Esparza Pérez de Petinto”. En: *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*. Madrid: Museo ABC, pp. 346-351.
- Alix, Josefina/González, Marta (2019): “Presentación”. En: *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*. Madrid: Museo ABC, pp. 9-11.
- Álvarez de Sotomayor, Fernando (2016): “Recuerdos de un viejo pintor”. En: Zamorano, Pedro Emilio/Viñuales, Rodrigo/Monterroso, Juan Manuel (eds.): *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 15-170.
- Antolín, Mario (1994): “Butler Pastor, Luisa”. En: Antolín, Mario (dir.): *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Madrid: Forum Arte, p. 559.
- Aróstegui, Juan de (1972): *La pintura vizcaína de la postguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Ballesteros, Ana Isabel (2020): *La Estafeta Literaria (1944-1978): trayectoria de un empeño cultural*. Madrid: SIAL.
- Barberán, Cecilio (1943): “La III Exposición de dibujos para felicitaciones de Pascua”. En: *ABC*: 8.
- Belén, Eduardo: (1942): “Pinceles femeninos”. En: *Fotos*, San Sebastián.
- Benet, Juan (1972): “Barojiana”. En: *Barojiana*. Madrid: Taurus, pp. 11-45.
- Calvera, Anna (2007): “Pioneros. Notas en torno al nacimiento de una profesión”. En: Gil, Emilio (ed.): *Pioneros del diseño gráfico en España*. Barcelona: Index Book, 2007, pp. 15-51.
- Campo, Ángel del (1991): *La acuarela y los acuarelistas. Prólogo a una exposición*. <<https://studylib.es/doc/213169/la-acuarela-y-los-acuarelistas-pr%C3%B3logo-a-una-exposici%C3%B3n>> 9-II-2021.
- Caso, Ángeles (2019): “Mujeres ilustrando”. En: *Dibujantas. Pioneras de la ilustración*. Madrid: Museo ABC, pp. 39-53.
- Delgado, José-Carlos (2019): “Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953) y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas»”. En: *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte*, 7, Madrid, pp. 361-378. <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.2019.22657>
- Díaz-Plaja, Ana (2011): *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*. Murcia: Universidad de Castilla la Mancha.
- Dibujantas. Pioneras de la ilustración* (2019). Madrid: Museo ABC.
- Encina, Juan de la (1936): “Un libro de Jarnés. «Viviana y Merlín»”. En: *El Sol*, Madrid: 2.
- Esteve, Francisco (1947): “La primera exposición nacional de Artes Decorativas”. En: *Revista Bibliográfica y Documental*, 2, Madrid, pp. 299-303.
- Esteve, Francisco (1948): *El grabado en la ilustración del libro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Exposición de antiguos alumnos del Estudio Sotomayor* (1987): Madrid: Estudio Sotomayor.
- Faxedas, MaríaLuísa/Fontbona, Isabel/Mayayo, Patricia (2019): “Se Rendre Visible dans l’Espagne de Franco: le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971)”. En: *Artl@sBulletin*, 8, 1, pp. 225-235.
- Fernández, Begoña (2007-2008): “Una lectura crítica de la historia de la crítica. De los años cincuenta a los años noventa. El crítico, comisario de exposiciones”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 20-21, Madrid, pp. 417-448.
- Figueroa-Ferreti, Luis (1951): “Exposición de arte femenino”. En: *Arriba*, Madrid, 9: 13.
- Fuente, Inmaculada de la (2002): *Mujeres de la posguerra*. Barcelona: Planeta.
- Gaitán, Carmen/Murga, Idoia (2017): “Alma Tapia: la línea moderna”. En: *Archivo Español de Arte*, XC, 360, Madrid, pp. 393-410. <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.26>
- García, Jaime (1981): “La ilustración de los libros infantiles en el contexto de la España de hoy”. En: *El Libro Español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, 282, Madrid, pp. 296-304.
- García, Jaime (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- García, Jaime (1995): “La literatura infantil en la posguerra española (1939-1952)”. En: Ramos, Manuel José/Pérez-Bustamante, Ana Sofía (eds.): *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, pp. 257-285.

- García, Jaime (1997): “Los ilustradores de Celia”. En: *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 90, Mataró, pp. 24-31.
- García, Jaime (2003): “La mujer en la creación y difusión de la literatura infantil y juvenil española”. En: Sancho, M.^a Isabel/Ruiz, Lourdes/Gutiérrez, Francisco (eds.): *Lengua, literatura y mujer*. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén
- García, Jaime (2004): *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gil, Rafael: “Literatura en el cinema y cinema en la literatura”. En: *Popular Film*, Barcelona, 6-VI-1936.
- Huguet, Montserrat (2013): “Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia”. En: Cagnolati, Antonella (ed.), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*. Roma: Aracne, pp. 123-150.
- Lekuona-Mariscal, Ane (2020): “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”. En: *Artes y políticas de identidad*, 22, Murcia, pp. 73-97. <https://doi.org/10.6018/reapi.433911>
- Llorente, Ángel (2016): “Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra”. En: *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 58-61.
- López, Matilde (1976): *Presencia femenina en las artes del libro español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Luis, Jorge/Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Lumbreras, Juan Manuel (2013): *El origen de la Agrupación de acuarelistas vascos*. <<http://www.euskalak.com/pdf/Historia%20de%20la%20asociacion.pdf>> 5-X-2019.
- Mayayo, Patricia (2021): “Pensar fuera del marco: María Campo Alange, crítica de arte profeminista”. En: *Archivo Español de Arte*, XCIV, 374, Madrid, pp. 133-142. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.08>
- Martínez, Francisco (1952): “La consideración del dibujante como autor debe ser una realidad y no un simple enunciado legal”. En: *I Congreso Iberoamericano y Filipino de Archivos, bibliotecas y propiedad intelectual, tomo III, ponencias*. Madrid, pp. 750-753.
- Méndez, M. (1936): “Con Jarnés en la corte del rey Arturo”. En: *El Sol*, Madrid: 2.
- Montañés, Luis (1948): *Semblanza de los ilustradores del Quijote*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Morales, José (1948): “Notas para la historia de la acuarela contemporánea”. En: *Acuarela*. Madrid: Agrupación Española de Acuarelistas.
- Muñoz, Pablo (2017): “Un estudio de dos astros “menores” en la obra de Benjamín Jarnés: Cardenio y Altisidora”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 65, 1, Ciudad de México, pp. 143-177. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v65i1.2831>.
- Muñoz, Pilar (2014): *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939—1975)*. Sevilla: ArtCiBel.
- Murga, Idoia (2016): “La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco”. En: *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 108-111.
- Ortega, Marie-Linda (2015): “El libro ilustrado: visibilidades estratégicas”. En: Martínez, Jesús Antonio (coord.): *Historia de la edición en España 1939-1976*. Madrid: Marcial Pons, pp. 521-547.
- Pelta, Raquel (2000): “Breve historia del diseño editorial en España. El Franquismo (primera parte)”. En: *Visual*, 85, Madrid, pp. 87-96.
- Pelta, Raquel (2014): “«Prohibido por color desagradable». Censura y diseño durante el primer franquismo (1936-1945)”. En: Calvera, Anna (coord.). *La formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat: assaigs d'història local*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 265-294.
- Sotomayor, María Victoria (2005): “Censura y libros para niños tras la guerra civil española”. En: Ruzicka, Veljka/Vázquez, Celia/Lorenzo, Lourdes (eds.): *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 397-412.
- Ureña, Gabriel (1981): “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos”. En: Bonet, Antonio (coord.): *Arte del Franquismo*. Madrid: Cátedra, pp. 113-158.

Fecha de recepción: 14-VII-2021

Fecha de aceptación: 13-XII-2021

