



Región de Murcia  
Presidencia  
Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales  
Murcia Cultural, S.A.

(1945-1998)

Retrospectiva T O L E D O P U C H E

R e t r o s p e c t i v a

Toledo Puche

( 1 9 4 5 - 1 9 9 8 )



R e t r o s p e c t i v a

# Toledo Puche

( 1 9 4 5 - 1 9 9 8 )

Sala de Exposiciones Iglesia de San Esteban

21 junio/28 julio 2002



Región de Murcia  
Presidencia

Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales  
Murcia Cultural, S.A.

Vieja de espaldas 1965. Óleo/lienzo. 100x60 cm.

**TOLEDO PUCHE**

(1945 - 1998)

*Retrospectiva*



COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso  
*Presidente de la Comunidad Autónoma*

Lourdes Avellá Delgado  
*Directora de Proyectos e Iniciativas Culturales*

FICHA TÉCNICA DE LA EXPOSICIÓN

*Comisario*  
Martín Páez Burruezo

*Responsable del Dpto. de Artes Visuales*  
Isabel Tejada Martín

*Coordinación*  
M<sup>a</sup> Rosa Miñano Pintor

*Montaje*  
Juan Pérez  
Angie Meca

*Seguros*  
Mapfre Industrial

CATÁLOGO

*Textos*  
José Lucas  
Carlos Valcárcel Mavor  
Martín Páez Burruezo  
Pedro Alberto Cruz Fernández

*Fotografías*  
Ángel Fernández Saura

*Diseño y maquetación*  
Pedro Manzano

*Agradecimientos*  
Familia Toledo Rodríguez  
Efe Serrano, galería de arte  
Santiago Parra Anierte  
Antonio Tamayo González  
Humberto Caballero Martínez  
Rafael Martínez Valero  
Antonio Gómez Gómez  
Eduardo López Pascual  
Jose María Corredor Pinar  
Manuel Cánovas Carrillo  
Francisco Saorín Marín

*Fotocomposición e impresión*  
Artes Gráficas Novograf, S.A.  
D.L. MU-1.221-2002

Mojácar 1964. Óleo/lienzo. 102x133 cm.



El espacio jesuítico de San Esteban, arquitectura de la espiritualidad, lugar de encuentro para las bellas artes, recoge en esta ocasión la muestra pictórica de [Cayetano Toledo Puche](#) (1945-1998).

[Toledo Puche](#) es el pintor casi olvidado, artista ensimismado en su mundo creativo, alejado de todo lo extrapictórico, que comparte con la docencia, el ejercicio de pintor de cuya actividad nos deja una obra pletórica de sensaciones y gestos personales.

La pintura de [Toledo Puche](#) recoge las enseñanzas de la pintura de su tiempo. Su paisaje se expande en una amplia visión con el sentimiento de un gran muralista y reinterpreta con espíritu intimista los interiores de sus estancias siempre bañadas por la luz tenue y poetiza entre los objetos de su entorno como el velador, la jaula y otros elementos de su alrededor. Toda su pintura está impregnada de una jugosa pincelada y el trazo dibujístico que nos habla de esa intensa y proyectada tradición pictórica.

La exposición de [Toledo Puche](#) nos muestra la recuperación de un pintor reflejado en una colección de óleos, gouaches y acuarelas de la que saldrá con seguridad la justa valoración de un artista que forma parte de nuestros valores regionales, porque con su obra nos enseña a profundizar más en los conocimientos de nuestra tierra.

[Toledo Puche](#), formado en esa luz ciezana, bajo la sombra de la hermosa peña donde se estableció Siyasa, nos deja parajes y lugares tan diversos como nuestra Región; desde los límites de las tierras espartarias a los arenales de nuestro mar, desde las figuras populares hasta los retratos más expresionistas. [Toledo Puche](#) nos marca con tonalidades específicas los distintos momentos de su vida pictórica.

Desde ahora, desde este encuentro expositivo, estos cuadros de [Toledo Puche](#) llenos de silencios y buen hacer deberán ocupar un lugar privilegiado entre las obras de pintores murcianos de su generación y un puesto destacado como paisajista en la historia de nuestro arte regional.

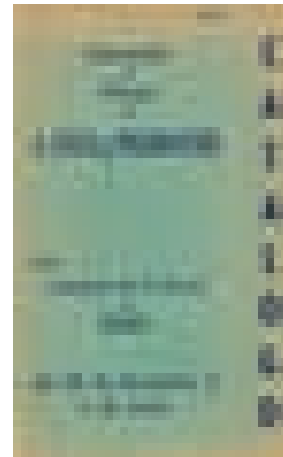
**Ramón Luis Valcárcel Siso**  
*Presidente de la Comunidad Autónoma de Murcia*



*Cayetano Toledo, a los 16 años, ante uno de sus cuadros*



*Toledo Puche realizando una obra a los 16 años*



*Catálogo del Certamen Juvenil de Arte. 1962. Obtuvo el 1er premio*

*Catálogo de la Exposición en la Asociación de la Prensa. 1963*

*Catálogo 1ª Exposición en el Casino de Cieza. 1963*

*Toledo Puche y José Lucas. 1962, Navidad. Locales de la Asociación de la Prensa*



## TOLEDO PUCHE O LA LUZ DE LAS FORMAS

*A Mari Carmen Rodríguez,  
su mujer, cómplice de su aventura de pintor.*

Apenas teníamos doce o trece años, Cayetano Toledo Puche y yo éramos inseparables. Bebíamos la misma pócima del veneno del arte. Queríamos convertir el campo en pintura, el paisaje en forma, la luz en color. Teníamos ingenuidades, aspiraciones, pasiones y fracasos por igual.

Cayetano era muy rubio y delgado, con ese punto de solemnidad que suelen tener algunos tímidos bien educados. En la edad del acné, en esa línea delgada que separa el final de la adolescencia con el principio de la primera juventud, Cayetano tenía una temprana madurez, una cierta altanería que inmediatamente se diluía y dejaba aparecer su inteligencia precoz y su incuestionable elegancia en el trato humano. Era seguro y firme en sus ideas, en sus contradicciones, en sus afirmaciones y en sus negaciones. Actuaba con cierta rebeldía contra todo aquello que él creía que había que transformar.

Fuimos creciendo como hombres y como amigos. El tiempo –ay– nos fue marcando destinos diferentes. Él se hizo maestro de escuela, yo me vi atrapado en la espiral incierta y huracanada del arte, en los laberintos alocados, procelosos e inseguros de la pintura, pero ciertamente apasionantes y mágicos, a veces tenebrosos, a veces maravillosos.

Cayetano Toledo era versátil, plural, ágil ante el paisaje, desconcertante ante la figura, con el dibujo, sabio, seguro y rotundo. Llevaba su inmenso corazón de artista por encima de la camisa, por eso su obra es pasional, rítmica, luminosa. Era capaz de contar en pocas pinceladas y arañazos lo más profundo, misterioso y mágico que contiene

el paisaje, eso tan difícil que es penetrar en los secretos del mismo. Dejaba en carne viva las ocultas entrañas de los objetos al iluminarlos o al oscurecerlos, le daba igual. Sus cuadros gritaban reclamando la atención de los espíritus más sensibles, avisados, afilados, al tiempo que él callaba, instalado en su permanente y elegante silencio, porque Cayetano era silencioso, prudente, tímido. Sabía que el silencio sabio nos lleva a la música de las cosas. No ignoraba que la cohetería ruidosa sube encendida y de inmediato baja apagada para siempre. Por eso jugaba a la eternidad de las formas, a buscar lo que de esencial tiene el paisaje, eso que sólo les está reservado a unos pocos como él.

Aquella altanería que dije más arriba, cuando el acné, conforme maduraba como artista en sabiduría y maduraba como hombre, la fue convirtiendo en humildad, en duda, en conocimiento, en buen gusto. Sus pocas y sabias palabras eran insinuaciones más que afirmaciones, lecciones, cosa cierta para quien fuera capaz de entender los lenguajes y los misterios del arte. No era de muchas palabras porque su obra estaba dotada de formidable e incontenible discurso plástico, auténtico, verdadero, poderoso.

Dentro de lo misterioso, imprevisible, inseguro e incierto que es cualquier apuesta en arte, qué seguridad más inmensa nos transmite su obra. En su crecimiento constante nos hace notar la incuestionable medida y la grandeza de lo que lo representa. Hoy, su ausencia nos golpea, nos hunde, pero su obra nos eleva, nos hace reflexionar y, por supuesto, soñar.

**José Lucas**

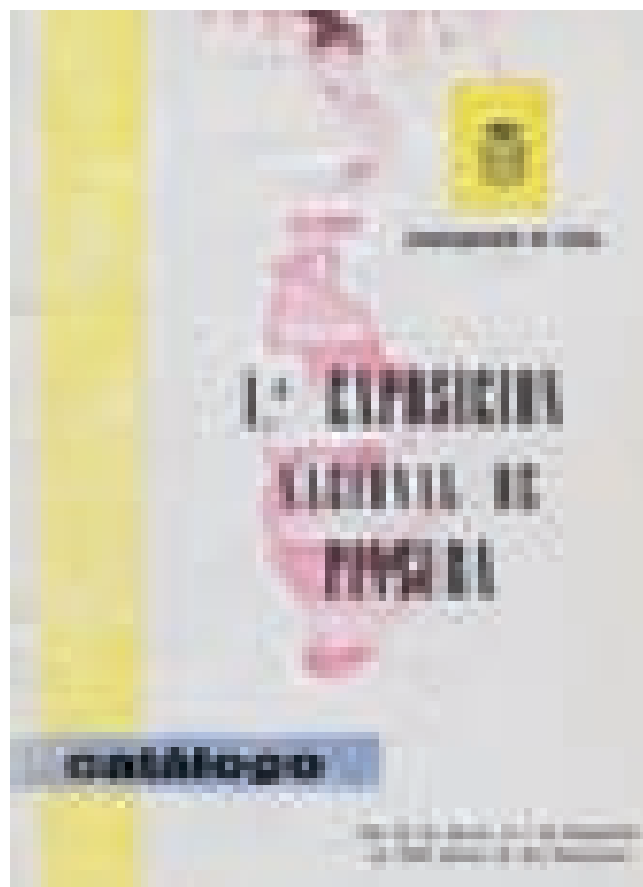


**CAYETANO TOLEDO PUCHE FUE, DENTRO DE SU** personalísimo lenguaje plástico, una de las figuras destacadas en el campo de la pintura murciana del último tercio del pasado siglo XX, encasillado o adscrito a la Escuela Ciezana, propulsada por Amador Puche y en la que se formaron pintores de la categoría de Jesús Carrillo, Pedro Avellaneda, Manuel Avellaneda el citado Cayetano Toledo y, posteriormente, Fernando Puche. No sería justo dejar de citar a quien prestó toda su atención y apoyo a este grupo de artistas de Cieza, el ilustre escritor y no menos ilustre ciezano Antonio de Hoyos.

He visto y comentado varias muestras de pintura de Cayetano Toledo; la primera de ellas, en la desaparecida Galería de Arte Nuño de la Rosa, en el año 1975, y la segunda, en 1993, en Galería Mezcla. En ambas exposiciones, Cayetano Toledo afirmaba y confirmaba una personalidad, un propio modo de ver las cosas y decirlas con el hermoso lenguaje del pincel.

Figurativo, por preferencia, en la forma de narrar su mundo exterior, no se dejó dominar por las exigencias del formalismo o del realismo a ultranza. Cultivó, con todo acierto, un naturalismo enraizado en el impresionismo, algo que queda claro a la vista de sus colores, de la luz que los ilumina y enriquece.

Entre ambas exposiciones mencionadas, y a la vista de la colección que hoy se exhibe en nuestra ciudad, se pone de manifiesto su oficio, acentuado en la exposición del año 1993. Como queda patentizado su saber decir en cuanto al paisaje, especialmente, se refiere. Los jugosos verdes de sus huertas, los sepias y sienas de sus secanos, los transparentes azules de sus cielos, en fin, la hermosa policromía de sus flores y jardines.



*Catálogo 1ª Exposición Nacional de Pintura en Cieza, 1968*

Y es que Cayetano Toledo Puche fue un fiel transmisor de sus versiones y sensaciones ante lo bello, acaso, seguro, porque estaba en posesión de una exquisita sensibilidad y elegancia en el decir, con el singular lenguaje de la forma y del color.

Sirvan estas líneas, este comentario, de emocionado y agradecido recuerdo a Cayetano Toledo Puche, que, con su creación artística, supo regalarnos la grata y placentera sensación que produce la contemplación de la belleza.

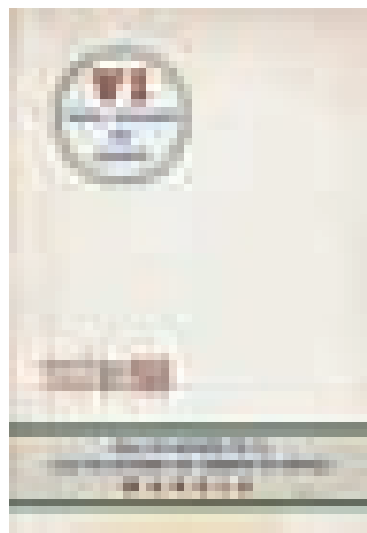
**Carlos Valcárcel**

*Académico de la Real Academia de Bellas Artes  
Santa María de la Arrixaca*

## TOLEDO PUCHE, EL PAISAJE COMO ARGUMENTO

El hallazgo de una colección de pinturas, el encuentro con un artista a trasmano, alejado de los circuitos comerciales, incluso de los regionales, nos sorprende a la vez que nos ofrece la posibilidad de ordenar, clasificar y promocionar la obra y el nombre de un pintor un tanto olvidado y recuperarle para el arte de nuestra Región. Toledo Puche nos deja lo mejor de su existencia en su pintura, un poemario permanente, radiografía de la vida del artista.

Toledo Puche dedicado a la enseñanza pinta por vocación, por una necesidad de expresarse, alejado de otros intereses y valoraciones extrapictóricas. Inmerso en sus ideas e inquietudes, envuelto en el silencio azoriniano de Cieza, traza su recorrido vital que desarrolla con la mirada puesta en la naturaleza, en el paisaje. La naturaleza es el "leiv motiv" de su mirada que se posa en el paisaje, pero que él lo impregna de sus inquietudes plásticas. Toledo Puche no es artista exclusivo de un género, aunque utiliza el paisaje como argumento para desarrollar su pensamiento estético. "Los paisajes –había escrito el pintor para la exposición de Cieza, 1984– son consideraciones improvisadas, flashes que se fijan en la retina y que pasan al cerebro donde se mezclan con el estado de ánimo del momento de su contemplación." El paisaje es el motivo por el que expresa sus estados de ánimo, la apoyatura para desarrollar esa intensa necesidad de expresión. El paisaje es la materia constitutiva, el objeto del artista para su creación. Su paisaje es personal, íntimo, como esas casas agrupadas de *Mojácar* formando un denso núcleo o en la soledad de sus *Lomas*. Hay en su pintura una veta castellana que se vislumbra en los primeros años de su formación autodidacta,



VI Salón Nacional de Pintura de la CASE. 1968

Catálogo de la exposición de Toledo Puche en la Sala Doncel. 1969



la influencia de ciertos aspectos formales del paisajista Ortega Muñoz y un espíritu de muralista que desborda los propios límites de sus telas, en una visión amplia, esencial, en cuanto a los elementos de su contenido semántico.

De los primeros años, los cincuenta, años de penuria, escenario de una sociedad anclada en el pasado, encontramos una interpretación singular del paisaje. Una riqueza de materia, sinfonía de grises, que como en *Acacias y Caserío gris*, de 1966, ejemplifican una fuerte personalidad cuya creación supera lo representado. Toledo Puche es, sobre todo, por encima de otras valoraciones, un interesante paisajista, un pintor que se aprovecha de las tierras y las formas de la naturaleza para interpretarlas, para extraer de ellas unas novedosas formas que partiendo de ellas se conviertan en materia pictórica.

Con las mismas tonalidades empleadas en sus paisajes, encontramos el tema figurativo. *Vieja de espaldas*, *Paraguas*, *Niñas jugando al corro*, entre otros, representan el gusto por la



Ante el monumento a Juan Belmonte. Sevilla. 1987

pintura de argumento. Para el pintor estas obras "son ejemplos de las anécdotas que nos rodean cotidianamente, son actitudes humanas que nos tropezamos en la calle y no nos fijamos porque son sumamente familiares". El bodegón *Botellas* de 1967 muestra su capacidad técnica sobrepasada por sus ansias de creatividad.

Hacia 1968, momento de renovación europea, de búsqueda de nuevas formas, Toledo Puche vive una etapa de gran solidez en la que elabora una pintura más suya, de ciertas influencias vanguardistas, sin menoscabo de la fidelidad a lo representado. El lirismo de *Interior con mesa*, las

formas blandas subrayadas por una definidora geometría en *Paisaje con árboles*, la síntesis en una orquestación de ocres en *Almendros*, la perspectiva forzada, en "picado" en *Oliveras* y las deliciosas arbitrariedades como *Árboles azules*, configuran un conjunto de pinturas, que participa de ese arte nacional enquistado, pero que en Toledo Puche existe un deseo de renovación dentro de aquellos presupuestos oficiales. *La jaula*, de 1972 y *El geranio*, 1974, parten de una mancha sobre la que se construye un motivo poético. Estos cuadros y algunos paisajes del campo de Cartagena, con la riqueza de las tierras minerales, donde la naturaleza brota como paleta enriquecida del artista, debieron ser los puntos de arranque de una mayor ambición pictórica. Pero el pintor prefirió seguir los cauces de una pintura reposada, trabajada bajo la luz de nuestra tierra y observando aquellas cualidades que la naturaleza le ofrecía.

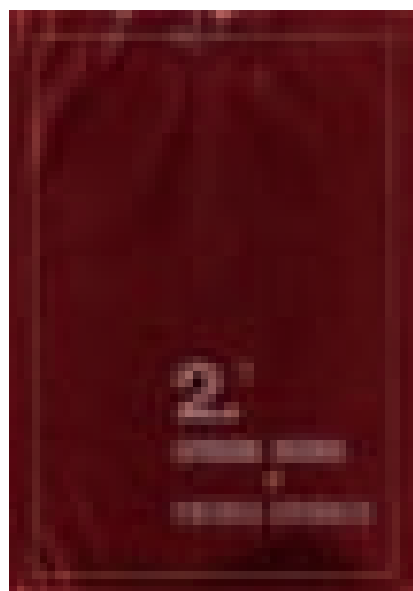
En los años ochenta el pintor, entusiasmado por las sierras de la costa cartagenera, realiza una pintura de materia con las tonalidades que configuran esa orografía. Años más tarde los veranos pasados en la Torre serán el refugio para encontrarse con el mar. En *Dunas Rojas* pinta el estado primitivo de la costa, describe los vestigios agrícolas junto al mar, con la casa de labranza en sus estribaciones. *Torre de la Horadada*, de tonos delicados y cuidada pincelada, tiene el espíritu de los pintores del 27.

Una colección de pinturas nos ofrece el litoral murciano desde Cabo Cope a San Pedro de Pinatar como homenaje a nuestra costa. La muestra se exhibió en Valencia y con posterioridad en la Galería Efe Serrano de su tierra natal. Cuadros que desprenden esa intensa devoción por el paisaje. Un paisaje que dice en ocasiones de su

añoranza por unos lugares. Otros paisajes parecen desbordar los límites del soporte, algunos, faltos de ambición, se quedan en esquemas convencionales. Para Toledo Puche será el paisaje el soporte para dialogar con la materia, para reinterpretar un lenguaje con la mancha y el dibujo de un creador autodidacta, que sintió la pintura como una vocación, de la que nada se espera sino el placer de dialogar con todo el abecedario de la naturaleza y su honesta traducción al lienzo. Para él la pintura es un ejercicio sin otra recompensa que su necesidad de expresión, como diletante sin más compromisos que el diálogo con su pintura.

Con esta muestra de Cayetano Toledo Puche, pintor de la inmediatez, de sus alrededores, nos encontramos con un artista, quizá poco ambicioso, honesto realizador de una pintura con valores plásticos y atisbos de una marcada personalidad, que pasó de puntillas por el ambiente artístico, pero que dejó, sin alharacas, una digna aportación artística, en el panorama de su tiempo.

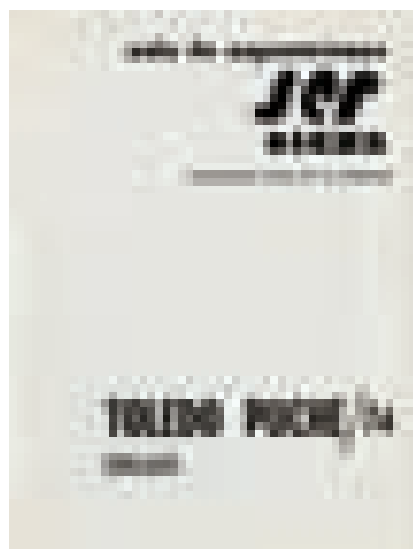
Martín Páez Burruezo



*Catálogo de la 2ª Exposición Nacional de Pintores Españoles. Cieza. 1973*



*Catálogo de la 1ª Itinerante de Pintura CASE. 1974*



*Catálogo de la exposición de dibujos de Toledo Puche. Galería SER, Cieza. 1974*



*Catálogo del Premio Villacis. 1974*

*Cayetano Toledo con Juan Solano, Pedro Cano y Camacho. 1997*



## TOLEDO PUCHE

"Cuando una persona ha nacido con este don, sólo queda una cuestión que importa para su felicidad: ¿puede vivir conforme a su genio?, es decir, ¿tendrá la salud, la formación y el tiempo para ser a lo largo del tiempo de su vida en lo posible, cada día, cada hora plenamente él mismo?"<sup>1</sup>

### 1. Tiempo y permanencia

El historiador del arte tiende, en una consecuencia lógica derivada de la necesidad metodológica, a realizar un estudio fragmentado de la obra de un autor, dividiendo ésta en etapas o períodos –en una serie de secuencias que se suelen adjetivar con el término evolución– que tiene como nexo, a menudo difícil de relacionar, la mano que los ha hecho posible. Se establece, así, una dinámica que, si se quisiera representar gráficamente, devendría en campana de Gauss en la que, y aquí empezarían a manifestarse los fallos del sistema, ascenso, cima y descenso no comportarían líneas netas, pues, al ser observadas con mayor proximidad, pronto innumerables dientes de sierra romperían la monotonía discursiva del método.

Si la vida, que parece ceñirse a esquemas inamovibles, presenta rupturas, giros y actuaciones difícilmente clasificables –por mucho que se empuñe la psicología generalista– el arte, como una manifestación de ella y que, además, la trasciende al abstractizar incluso su representación más fiel, escapa al sentido lineal evolutivo, a esa búsqueda de seguridad positivista, más basada en la necesidad de un asidero que en la evidencia.

Método y evolución (es interesante en este punto recoger las palabras de Emilio Lledó en sus comentarios al *Fedro* de Platón: "La curio-

sidad de los jóvenes por saber *quién* es el que habla y *cuál es su origen* abre la posibilidad de un conocimiento que rompe con la palabra tras la que no existe la vida del sujeto que la utiliza. Es cierto que la lucha por una forma de verdad que supere la vertiente subjetiva, es la lucha por el saber y la ciencia. Pero esta ciencia no está *antes* del hombre ni le infunde un discurso *hecho*, ni clarividencia alguna que no sea resultado de su propio método. Y método no es tampoco un conjunto de reglas utilizadas para esa búsqueda del conocimiento. Método es camino, como nos recuerda la etimología de la palabra, y se traza con el abierto diálogo con la naturaleza y con los otros hombres".<sup>2</sup>) se convierten en estructura férrea, en visión parcial unificada por el historicismo cronológico y las relaciones establecidas entre las distintas partes del discurso. ¿Es correcta esta actuación? ¿Es adecuada su utilización para la comprensión de la totalidad de la obra de un pintor? ¿No implica contradicción? O ¿no es precisamente en esta contradicción donde encontramos el soporte explicativo donde se justifican el "antes" y el "después" que marcan las diferencias formales y conceptuales reflejadas en las obras? Muchas interrogantes que al confrontarse en sus respuestas abren otras y casi obligan a la inexorable aceptación de la visión fragmentaria que deja atrás lo que, suponemos, ha sido superado por el tiempo.

Tiempo pasado y tiempo *permanente*. Heidegger<sup>3</sup> nos explica que una de las cualidades propias del tiempo, y que le corresponde tan sólo a él, es la de presentizar el pasado –y también el futuro–, la de hacer posible su vivencia incluso con intensidad análoga a la del momento de ser vivido. Esto nos induce a pensar, e incluso a cuestionarnos, que la rigidez en las divisiones –incluidas las temáticas– no tienen en

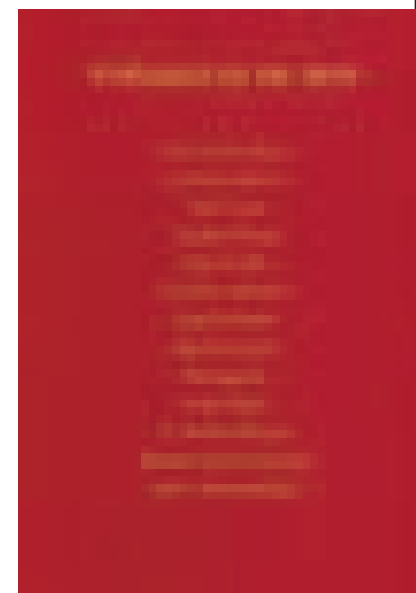
cuenta esa estructura más sutil, más compleja que genera proyectos y se nutre del recuerdo en un constante fluir que teje sobre la trama la historia vital. La obra no es, por lo tanto, algo estanco, aislado en un grupo aislado a su vez de otro grupo, con el que se pretende enlazar a través de referencias más o menos visibles o mediante resurgencias consideradas retornos o amaneramiento formal, confundiéndolas descaradamente con la repetición.

Si nos centramos, de momento, en la obra de Toledo Puche –auténtico protagonista de este escrito– podemos, aunque huyendo del método, encontrar esa unidad temporal que trasciende el tiempo medible (ficción asumida para controlar su paso) y que la imprima de un algo personal presente en cada instante de la producción. Y no sólo en lo más significativo, los paisajes –a los que dedicaremos mayor extensión–, también en las otras varillas que construyen su amplio abanico de posibilidades convertidas en lo que de tangible tiene el arte.

Entre las primeras y últimas obras –aquellas en las que la luz consumía su intensidad en una agonía –crisis– reflexiva, y las que la convertía en protagonista, incluso mordiente–, entre el pasado y el presente ya siempre presente (ya superado el azar del futuro por su imposibilidad de sucesión), la mirada transformada en ver, en acto consciente de retener –retinizar– la imagen, establece la unidad de un discurso, en apariencia inconexo, y desarrolla en el pentagrama visual una sinfonía, con los tiempos justos y bien marcados, en la que cada parte es necesaria para comprender la anterior y la siguiente, y el final (en el supuesto de no haber concluido prematuramente) es la apoteosis que justifica todo el proceso.



*Catálogo de la Exposición en la Galería Nuño de la Rosa. 1975*



*Catálogo de la Exposición "Paisajistas de hoy". Sala Rosales. Madrid. 1976*

¿Es correcto, entonces, seccionar, dividir en aras del rigor lo que en sí es unitario, al ser el resultado de un proceso creativo alimentado, entre otras fuentes, de sí mismo? Tiempo cronológico y método nos lo aseveran, pero el tiempo-sentimiento, el tiempo-unidad, al ser recuperable en la presentización del pasado, en su tetradimensionalidad<sup>4</sup>, indican lo contrario, aunque, en realidad, la praxis nos remita a la multiplicidad de respuestas y valide las contradicciones, en un reconocimiento implícito de la armonía heraclietana.

En Toledo Puche, el tiempo, detenido en el paisaje (mostrando un doble aspecto conceptual: al referirse a una estación astronómica definida y al perpetuar el instante eliminando de él lo transitorio), no es más que la fijación de un deseo, de un sentimiento que lega, con un lenguaje que a lo sumo elimina la aristada sintaxis primigenia conservando toda la riqueza de su vocabulario. Ese mismo tiempo, trasladado a la figura y a los objetos, subvierte el espacio hasta constreñir -su mujer

sentada de espaldas es un ejemplo– en un ejercicio que recuerda ciertas soluciones manieristas en el que el marco es un límite impuesto a la figura que necesariamente debe romperse para liberar su esencia expansiva; o lo disloca en perspectivas imposibles haciendo partícipes a los objetos de las distorsiones que se suponen cuando entra en juego la cuarta dimensión. Esta misma transgresión del espacio la encontramos en los niños compuestos en círculo, en donde el hecho temporal alcanza la intemporalidad precisamente en esa ausencia de espacio referencial. Nada nuevo, si se quiere: ya Velázquez lo ejecuta en algunos de sus retratos para aumentar el valor y la dignidad del personaje que no precisa, como ya hiciera Rafael en "El Cardenal", de escenografías precisamente para ser él mismo.

Para él, el auténtico espacio –y de ahí la limitación del método a no ser que lo tomemos como camino, o del esquema cronológico– es el del soporte, pues es en él donde se establecen y desarrollan las relaciones, donde el diálogo previo comienza a plasmarse en realidades subjetivas –porque la realidad, esa a la que nos aferramos como verdad indiscutible, no es más que el resultado de nuestras subjetividades, de nuestra libertad interpretativa, y "La libertad del hombre introduce un factor radical de incertidumbre (...) que otorgará a la historia su carácter abierto y dramático. Al hombre se le abre una posibilidad de acción que no puede dominar ni prever ninguna fuerza del Universo".<sup>5</sup>– que actúan de luminarias ya no sólo para el autor. El dominio del espacio, más bien la creación del espacio "...hacia el que se abre el decir no como lo que sirve de fundamento y permanece ajeno (...) sino como espacio propiciado por el propio lenguaje..."<sup>6</sup>, introduce la dialéctica en la obra en cuanto se-enfrenta y comparte, en cuanto es suma de lo recibido y del dar-se necesario para ser algo más que mera superficie a la que se han adherido



*Delante del mar*

pigmentos. El espacio, aun siendo físico –no podemos olvidar la fisicidad del soporte– se convierte en categoría mental, en resultado de la idea que trastoca dimensiones, altera la geometría y perpetúa la vivencia: nada más ajeno a los creyentes en otras "realidades" encorsetadas.

Desde esta perspectiva de la creación del espacio propio –aquel que sólo nos sirve a nosotros como instrumento personal de expresión y reflexión–, el problema del tiempo se aborda más fácilmente y su linealidad es desbordada por el sentido de permanencia representado en cada obra. Esto, que puede ser común a otros artistas, choca con el sentido de transitoriedad del arte-acción, del arte que es mientras se realiza para dejar de ser una vez concluido el acto: aquí el tiempo sí es el límite, la frontera infranqueable que explicita la impotencia humana, su incapacidad o el rechazo a lo supuestamente convencional devenido del pasado.

"Pero, como era de esperar, la desaparición de la Naturaleza en su forma tradicional como espacio social ha provocado algo así como un retorno de lo reprimido de otro tipo de Natu-



*Pintando en el campo rodeado de sus hijos*

raleza en una dimensión de cosas totalmente diferente; no es sorprendente que esta reaparición genere paradojas y quizá incluso antinomias que, sin duda, son simétricas respecto a las precedentes, pero de un carácter y de unas consecuencias distintas."<sup>7</sup>

En realidad, el problema –que no pretendemos abordar en toda su extensión– no es más que de respuestas, incluso cuando el concepto cambia y se hace más inaccesible al conjunto de los receptores, y en el fondo de toda acción, como piedra angular, se encuentra la necesidad humana por "ser", por "crear" un mundo, o "destruir" el mundo que rodea para solazarse en las ruinas.

Toledo Puche es de los que creen en la creación, en la silente creación alejada de los campos de batalla usuales, del mercado apropiador del esfuerzo y el anhelo, de la diatrílica lucha del escalafón diario. Sin que esto suponga



*Catálogo de la Exposición en el Museo de Bellas Artes de Murcia. 1980*

*Catálogo del Salón Nacional de Pintura 1983*



el aislamiento total, la supresión del deseo de ser-visto a través de las obras, la presencia, si no constante sí continuada, en certámenes, concursos y colectivas –sobre todo en sus primeros años de andadura– como búsqueda de un reconocimiento al que todo ser humano aspira y más cuando eso surge de la necesidad creativa, que es en sí misma expansión y comunicación. Pero, en Toledo Puche, lo que es común no se traduce en ansia dominante, en ciega obsesión a la que se dedica gran parte del esfuerzo y que ve enemigos y obstáculos a su "ascenso" en cualquier parte.

En el texto introductorio de Schopenhauer leíamos la siguiente interrogante: "¿Puede vivir conforme a su genio?", que podría transformarse en afirmación al buscar las causas de la felicidad. Más adelante añade: "Quien ha llegado a ser sabio reconoce que para la felicidad de uno todo depende de lo que *sea en sí mismo*, en cambio, nada lo que sea opinión de los otros".<sup>8</sup>



Toledo Puche, para concluir este apartado, se libera –quizá a pesar suyo, y esto daría pie a un estudio más amplio sobre los condicionantes que tuercen o enderezan la carrera de un artista– de las tensiones de la lucha diaria, de la beligerancia expositiva (sin abandonarla del todo y centrada más en el entorno inmediato, en la relación íntima que, si bien acorta la honda del reconocimiento, permite arrojar el lastre de las tensiones) que acomoda en la incomodidad de la re-presentación cíclica, que no es más que una de las manifestaciones de la sociedad –acentuada en la artística– actual. "En esta sociedad se asiste tanto al agotamiento del impulso modernista hacia el futuro, a la mistificación del cambio –que se considera contradicho y neutralizado en la apatía conservadora refugiadas en las ideas de progreso– como a una mistificación del presente (aceleración, movilidad, instantaneidad) que no puede ocultar ser testimonio de un ambiguo vitalismo que, a imagen del *hedonismo* del fin del siglo XIX, se debate entre la gratificación existencial, plural y legítima, y un temor de signo manierista e hipocóndrico a la muerte, a la precariedad, la impersonalidad, las enfermedades, psíquicas o físicas, de carácter personal o colectivo."<sup>9</sup>

Y se centra en su obra, en su pintura, ajeno, en la medida de lo posible, a los vaivenes y a las andanadas bajo la línea de flotación; ajeno a una cronología marcada por ritmos externos, buscando el camino –el método– que le muestre a cada paso aquello que de verdad le interesa: la emoción de su propio reconocimiento. "Busquemos algo bueno, no en apariencia, sino sólido y duradero, y más hermoso por sus partes más escondidas; descubrámoslo. No está lejos: se encontrará; sólo hace falta saber hacia dónde extender la mano; mas pasamos, como en tinieblas, tropezando con las mismas que deseamos."<sup>10</sup>

El tiempo se hace permanente en la porción de retina, que por mor del arcano del arte queda prendida en el soporte, sin pérdida para su dueño y con ganancias para el que más tarde la contempla, aunque no llegue a entender su significado último.

## 2. Pese al paisaje

No toda la obra de Toledo Puche –y aquí, sin romper la coherencia del discurso anterior, necesariamente hemos de separar momentáneamente una porción de la obra, no para estudiarla como algo aislado y con entidad propia, sino para demostrar cómo en la diversidad de la manifestación existe esa unidad no sólo formal, de factura sometida a procesos de investigación y depuración, que permite reconocer al autor también la unidad de concepto que convierte en atemporal la obra, tal como escribía Luis Castellanos en 1946: "Yo puedo, en cambio, inventar un ámbito sin edad, sin pasado, presente ni futuro; construido mediante la operación de juicio común al pintor que vivió hace veinticinco años, veinte, quince, tres o más siglos, ¿qué realidad pesa más? ¿Cuál de ellas hemos de escoger? Esto debe responderlo cada cual".<sup>11</sup>– se centra en el paisaje, bebe en él y se plasma siguiendo sus coordenadas emotivas.

No toda su producción participa del diálogo –que después desmenuzaremos– con la tierra; su necesidad expresiva le lleva a diversificar el panorama en respuesta lógica a lo que sus ojos ven. Pero esta respuesta no será, no surgirá de una demanda impuesta, de unas reglas a las que *todo pintor debe someterse* para demostrar –siempre al exterior–, en primer lugar, su destreza en la amplitud de la gama temática y, en segundo,

su no encasillamiento, algo tan frecuente, y a lo que algunos tienden, en una tierra en la que el genitivo temático acompaña al nombre del pintor.

Si repasamos el catálogo de sus primeras obras –y la tentación de realizar una biografía al uso ronda y trata de seducirnos con sus cantos de sirena hasta el punto que no podamos resistirnos totalmente–, y con ellas veamos aparecer las de otros muchos pintores ahora en plena actividad, junto al paisaje –como eje dinamizador de la producción– otras reclaman también su protagonismo, el espacio y el tiempo necesarios para dejar constancia de su existencia y valía en el conjunto de la misma.

Cayetano Castillo Puche, nacido en Cieza en 1945, no puede escapar a la llamada, que si recurrimos a los datos parece ser la imperante, del paisaje. Y así, en la primera colectiva en la que lo encontramos (I Exposición Provincial de Pintura. Organizada por la Delegación Provincial de Organizaciones, en octubre de 1962, en Cieza), la mayoría de los pintores presentes (entre los que figuran Blas Rosique, Ángel Pina Nortes, Manuel Avellaneda, José Lucas, José Egea, Juan Camacho, Pedro Avellaneda, etc.) muestran paisajes, 36 sobre un total de 45 obras.

Algo parecido ocurre en el Certamen Juvenil de Arte del mismo año –en el que obtiene el primer premio por "Cielo gris"–, donde junto a Lucas vemos aparecer a José Luis Cacho, José González Marcos, ambos en las categorías de óleo y escultura, y a Juan Falcó. Y esta tónica es la que se mantiene en las numerosas apariciones –curiosamente, como ya apuntamos, es en estos primeros años cuando más se prodigan– que marcan su trayectoria en los años sesenta (Asociación de la Prensa, con José Lucas, Casino de

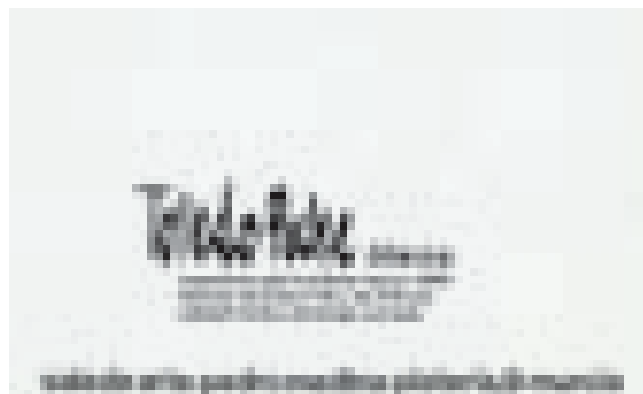


*El pintor Cayetano Toledo ante un paisaje de Cieza*

Cieza, Casa de Cultura de Abarán, etc.). Pero esta inclinación, común por lo visto a los principiantes, rompe su ritmo monocorde en abril de 1963 en la Exposición de Pintura de Pintores Ciezanos (Egea, Toledo Puche, Lucas, J. Camacho, J. Falcó, casi todos unidos por el magisterio en el dibujo de Juan Solano) con el cuadro titulado "Mujeres lavando". Esta exposición quizá sea el germen de lo que después se denominará "Escuela Ciezana de Pintura" (por estos años, la ciudad era uno de los puntos de referencia de la provincia por la gran cantidad de exposiciones que se celebraban en ella, lo que le permite escribir a

Antonio López y Alarcón "...que el Casino de Cieza, prestigiada y prestigiosa cátedra de Arte de nuestra Región..."<sup>12</sup>), aparecida "oficialmente" en la exposición de marzo de 1967 y formada por Toledo Puche, Juan Camacho y José Lucas (los volvemos a encontrar juntos con la misma denominación en diciembre de 1968, en San Javier), que es el encargado de ilustrar con un texto la tarjeta editada como anuncio de la exposición. En ella escribe de nuestro pintor: "Toledo Puche se nos presenta cada vez más dueño de un estilo, acusando una recta personalidad, amante de veladuras, de transparencias, poseedor de una delicada gama colorista. En el paisaje se nos muestra muy seguro".<sup>13</sup>

La figura, el bodegón, los interiores, si no en número suficiente para eclipsar al paisaje, toman carta de naturaleza en su obra y en sus exposiciones. Incluso lo urbano, las casas, la antítesis de la naturaleza –la vivienda es el espacio privado que construye el hombre para aislarse de la naturaleza y de sus propios congéneres– aparecen como una reinterpretación de lo que podríamos denominar "el paisaje humano", no el paisaje humanizado, en el que destaca, en un ejercicio de anticipación, su carácter silente, de ocultación y testigo –las ventanas actúan como multitud de ojos que miran sin dejarse penetrar–, su atmósfera, en cierta medida melancólica, que lo distinguen de la naturaleza, aunque ésta haya sido intervenida. En el Premio Nacional "Villacis", de 1963 (compitiendo con Ignacio López, José Lucas, Manuel Muñoz Barberán, José María Párraga, Aurelio, Ángel Pina Nortes, Blas Rosique y Fulgencio Saura Pacheco, por citar sólo a los murcianos), las dos obras que se le seleccionan son: "Casas de la Fuensantilla" y "Casas y barcas".

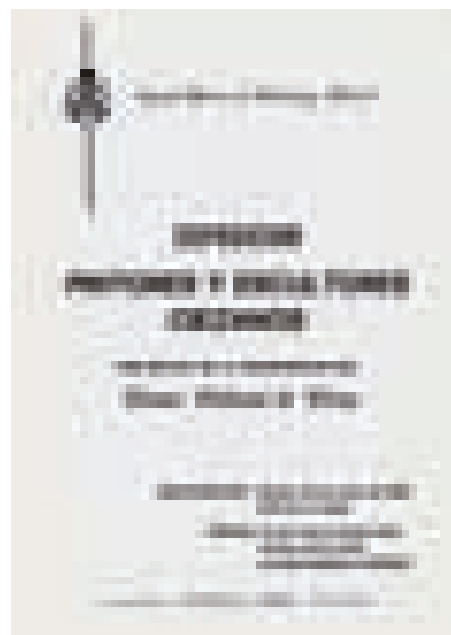


*Invitación para la exposición en la Sala Pedro Medina. 1989*

En otras muchas más exposiciones, Cayetano Toledo incluye la figura, otros temas, en suma, con los que se siente identificado, aunque no los trate en demasía: "En cuanto a las pocas pinturas donde aparece la figura humana, debo decir que son simples anécdotas, ejemplos de los muchos que nos rodean y que no reparamos en ellos. La plasticidad que de éstos se desprende es evidente; son actitudes humanas que están entre nosotros, que nos tropezamos en la calle y en los cuales no nos fijamos porque nos son sumamente familiares. Y aquí están, hablando de sus cosas, pidiéndonos un poco de atención, dedicados a su trabajo. En definitiva, comportamientos humanos".<sup>14</sup> Es lo cotidiano, lo común, la escena que discurre por la calle y que nos sorprende por su propia incapacidad sorpresiva; otras veces, es el pintor el que sorprende a la figura en el interior o al propio interior vacío en la disposición de los objetos, y siempre con su peculiar forma de enfrentarse sin violencia en el resultado y en su propia toma de postura inconformista: "En estos dibujos atrevidos, Toledo Puche parece investigar sobre las distorsiones en la forma, y llega a nuevas modalidades compositivas. Pero siempre en busca de un reposo para su espíritu soñador, inquieto y rebelde eternamente".<sup>15</sup>

En algunas de estas obras encontramos ciertos giros en el lenguaje, introducidos de una manera tan sutil que apenas son perceptibles, que nos inducen a pensar en una tensión intimidada, en un combate interior del que no quiere hacer partícipes a los espectadores que contemplan sus obras y ven la parte de vida que él quería que vieran: "Cayetano era versátil, plural, ágil ante el paisaje, desconcertante ante la figura, con el dibujo, seguro y rotundo. (...) Sus silenciosas palabras eran insinuaciones, lecciones, cosa cierta para quien fuera capaz de entender el lenguaje del arte. No era de muchas palabras porque su obra estaba dotada de formidable e incontenible discurso plástico, auténtico, verdadero, poderoso".<sup>16</sup>

La lectura de los silencios –acompañados de los discursos expositivos, no tan infrecuentes, aunque focalizados en su tierra, sin olvidar Madrid, Albacete, Valencia, Alcoy, Murcia, donde lo vimos aparecer en el ya lejano 1963– en esta trayectoria de su obra, conformando y aclarando el continuum de la totalidad, ratifica la atemporalidad predicha, porque en la mancha constructora de la figura, en la dislocación del espacio y de las formas –la transgresión de la perspectiva, ficción y engaño en las coordenadas bidimensionales–, en la recuperación de la silla vangoghiana ("Camisas", 1978) despojada de su carga visceral, transitoria, nos lleva al círculo perfecto, a la comprobación de que son y están siempre pese a que nuestra vista los ubique en distintas partes del perímetro al no distinguir su constante y armónico movimiento. Porque el silencio, la tetradimensionalidad del tiempo, las ausencias, no implican la inmovilidad, explican una dinámica superadora de las leyes físicas, y es por eso por lo que hemos podido escapar de la atracción biográfica en la medida que nos ha permitido el discurso para su articulación.



*Catálogo de la colectiva de artistas ciezosos. 1984*



*Catálogo de la exposición-homenaje a Juan Solano. Cieza. 1983*

### 3. Enmarcar el paisaje

Todo lo dicho en el apartado anterior, todo la transgresión sufrida por la idea primera, y que nos ha permitido una pirueta biográfica (contraria a las normas estrictas, pero capaz de situarnos en esa vulneración del tiempo que permite la obra de arte), conduce a la porción más importante de la obra de Cayetano Toledo Puche, a aquella en la que la identificación se produce con una normalidad que conduce a considerarla no ya parte del autor (puesto que la parte puede ser tenida como añadido o adherencia suprimible sin pérdida sustancial), sino totalidad de la que emanan, arborescentemente, lo demás. Esto no implica –y ya ha quedado claro– la negación del resto, el refugio en lo fácil por su "facilidad" en la ejecución, triste es el destino del artista que se especializa: "La especialización es otra cosa. La limitación que experimenta el hombre especializado es horizontal, la otra es vertical. El

hombre especializado es el hombre de la ignorancia espiritual. Se siente incompleto ante los demás menesteres de la existencia y lo que le rodea es oscuridad absoluta. En su lugar, el hombre no especializado, el hombre que simplemente existe pasa por su vida con un bagaje de soluciones que valen, ya que no se las ha impuesto nadie, sino que son cosecha de sus propias posibilidades, y, por tanto, en el grado que sea, solución de todas sus premuras vitales".<sup>17</sup>

El paisaje es el centro en el que converge su obra y del que fluye el resto, explicándose en ello –en este ir y venir que nutre y se alimenta– la unidad defendida y no especializada. El paisaje es el medio a través del cual la mirada alcanza categoría de penetración y de identificación –al menos en el paisaje moderno– con lo próximo: "Puesto que, en lo sucesivo, se buscaba sobre todo en la naturaleza cualidades de emoción y de poesía, ya no había necesidad de ir a por ellas hasta la lejana Italia; por el contrario, la tierra natal, más conocida, más familiar, vinculada a menudo al artista por recuerdos vividos, se prestaba infinitamente mejor a un contacto real".<sup>18</sup> La proximidad al objeto facilita su conocimiento, y sólo se ama –si queremos dar su auténtica dimensión al verbo– cuando se conoce. Y el conocimiento permite comprender la diversidad, aun dentro de lo próximo, y decantarse por una –¿y por qué no varias si se es fiel a uno mismo?– al sentirse más identificado con ella. Como escribía Miguel de Unamuno: "En rigor es que no hay una sola España, hay varias Españas, ni hay siquiera una sola Castilla, sino varias Castillas, y la España vista y sentida por Sorolla, verbigracia, no es la misma vista y sentida por Zuluoga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía".<sup>19</sup>

En Toledo Puche, en una primera aproximación, el paisaje hunde sus raíces, sus referencias, en unas circunstancias que van a condicionar gran parte de la producción paisajística española: el descubrimiento de las tierras de Castilla como núcleo de unos valores permanentes no ya mentales, caracteriológicos, sino por su propia morfología. La monotonía planimétrica apenas interrumpida por árboles dispersos y fantasmagóricamente dispuestos, la hiriente luz –alejada de la supuesta y falsa plasticidad mediterránea, a la que tantas virtudes se le atribuyen, una de ellas la de los matices–, la aridez del secano continental, hablan de esa permanencia ajena al contraste, al volumen, capaz de ser modelada a "golpes" de espátula, materia reclamadora de materia para poder expresar su espíritu y permitir al hombre expresarse. "El hombre de hoy tiene que hallar su festividad en el silencio precedido por el trabajo de lo exacto y lo fecundo. Este silencio, como sugerencia hacia un orden perfecto, lo encuentra el hombre moderno en el paisaje. (...) El instinto de nuestro paisaje necesita una profunda y luminosa geometría. España asombró el mundo con la epopeya de América y Europa, su pueblo tuvo una teología. Hoy, la epopeya de su paisaje tiene que tenerla también."<sup>20</sup>

El paisaje con un carácter trascendente, con una "teología" que haga de su ejecución un rito, un culto celebrado en la intimidad contemplativa de la naturaleza. El pintor, según Benjamín Palencia, debe adquirir la categoría de asceta, de un nuevo ascetismo que no se contenta con la no-acción y necesita plasmarlo para darle su auténtico significado, pues, como escribe Emilio Lledó, y si cambiamos letras por pintura, "Como el paisaje vislumbrado, el lector que miraba el escrito comenzaba a ejercer esa función contemplativa ante una, aparentemente, más monótona

visión de un paisaje que no estaba fuera de él como tal paisaje, porque *no estaba* en las letras, pero que las letras provocaban llamando al lector para esa *theoria*. *Theoria* significa originariamente visión, mirada; pero lo visto en las letras no es sino una marca arbitraria, la huella de esta *theoria*, de esa *visión* originada en las letras, tiene que nacer ya en el lector".<sup>21</sup> El paisaje –el cuadro– es, pues, consecuencia del recogimiento propio que propicia, mediante su lectura, el recogimiento del que lo contempla.

Lo dicho hasta ahora, y las obras de Toledo Puche lo confirman, es aplicable al pintor de Cieza casi en su totalidad, tanto en la visión del paisaje –con las naturales salvedades que caracterizan la paisajística murciana de los últimos cincuenta años, curiosamente su ciudad será uno de los centros más importantes- como en el resto de obras. Pero es en el paisaje donde nos centramos, donde encontramos las mayores referencias: "Afortunada la temática del paisaje, con unos cuadros que quedan resueltos con soltura y una austeridad de tonos agrisados y generosos empastes. La espátula de TOLEDO PUCHE simplifica los lugares, por medio de grandes espacios de tierras doradas, con amplia gama de ocre armonizados, donde el detalle apenas tiene cabida con débil trazo negro. Visión luminosa de la Naturaleza, que bien responde al concepto de la paisajística de nuestros días".<sup>22</sup> Nuestro pintor, sin romper los lazos con la realidad que-se-ofrece, recrea su propia realidad desde esa visión de "actualidad" que indica el crítico Cayetano Molina, y que claramente lo entronca con la llamada "segunda escuela de Madrid": "En particular, a aquellos pintores les obsesionaba el paisaje yermo y luminoso de las Castillas o Extremadura, el cual resolvían en ricos empastados y refinada austeridad cromática".<sup>23</sup>



En Santillana del Mar. 1991

En esta misma línea podemos citar las palabras de A. Martínez Cerezo: "El tipo de paisaje iniciado por Benjamín Palencia es clara divisa de una tierra, unos hombres y un tiempo que entendieron al unísono un modo de hacer pintura. En él confluyen la iniciación, el cenit y posiblemente la propia decadencia de un patrón paisajístico que ha abierto, sin embargo, óptimos y amplios caminos a los que luchan por abstractizar el paisaje para darnos sensaciones, para evocar recuerdos, para sugerir distintas perspectivas desde la reinención más que desde la copia banal y esclavizadora".<sup>24</sup> (El escritor murciano ubicado en Santander incluye a Manolo Avellaneda, otro pintor paisajista de Cieza, en la "escuela".) Las referencias son claras, aunque más que con Benjamín Palencia podamos relacionar a Toledo Puche –por la tendencia en algunas obras a la simplificación minimalista, a las soluciones abstractizantes linealistas y a la liberalización del color, que se independiza de la realidad para convertirse en personal– con Joaquín Vaquero y Godofredo Ortega Muñoz.

No obstante, la fuerza del maestro –imitado, copiado y falsificado hasta la saciedad–

planeó siempre entre los intérpretes de la obra del pintor de Cieza, como se recoge en el texto de uno de sus catálogos: "En el espacio de un cuadro se contiene el paisaje; pero no es fácil, aunque alguien se atreva a afirmar lo contrario, sobre todo cuando se transmite la sensación de lejanía y profundidad, de inmensidad. TOLEDO PUCHE (...) tiene la virtud de los pintores a lo Benjamín Palencia".<sup>25</sup>

La referencia próxima, la emanada del ambiente regional, poco pudo aportar a nuestro pintor en sus primeros momentos. "Murcia, nuestra tierra, inmersa en lo levantino y concertada dentro del amplio pero concreto marco de lo mediterráneo, ha sido y es ambiente propicio para el cultivo del paisaje, aunque la práctica de este género no llegaría hasta el siglo XX. El paisaje finisecular del *tableautin* murciano es marco de la pintura de exaltación costumbrista."<sup>26</sup> A esto debemos añadir que la evolución propia del paisaje tendía irremediabilmente al ombliguismo enmascarado en el costumbrismo decadente o al amaneramiento esteticista de puro goce visual. La influencia del Centro peninsular y el arrojío de un grupo de pintores ciezanos, entre ellos Toledo Puche, derribaron el muro y permitieron la entrada del aire nuevo, del espíritu renovador que eliminó la facilidad folklórica e introdujo el verdadero sentimiento y la reflexión en el paisaje, produciendo una síntesis conceptual. "Una simplificación que reduce casi todos los paisajes a esquemas."<sup>27</sup>

Poco a poco, y en la medida que lo permite un análisis que no pretende serlo, vamos adentrándonos en la "personalidad" paisajística de Toledo Puche; vamos fijando las coordenadas que permiten ubicarlo en unos modos que se incardinan en una concepción a la que él aporta su personal visión –no entendida como el hecho

físico resultante del bombardeo fotónico–, para que las obras salidas de sus manos sean peculiares y transmitan algo más que imágenes "*que ya existen*". Una serie de datos –que no vamos a enumerar–, de palabras sueltas en sus textos y en los ajenos, nos llevan a la elaboración/conclusión de la tesis que justifica todo lo escrito hasta ahora y la exposición para la que se elabora este texto.

El título del apartado –tomado del ensayo de Santos Zunzunegui *Framing the Landscape*<sup>28</sup>–, aunque responda a un escrito centrado en la fotografía, nos sirve, por comparación y extensión, para elaborar unas conclusiones, apuntadas en el párrafo anterior, asumibles por las obras de Toledo Puche. *Enmarcar el paisaje* no es ni más ni menos que la toma de posición –del ubi desde el cual se contempla– ante el paisaje y la limitación que de él se hace –el encuadre– para recoger lo más fielmente posible la idea previa y la idea devenida de su contemplación y posterior fijación –procedimiento fotográfico o pictórico– en un soporte definido. Se puede argüir que esta comparación con el encuadre fotográfico no tiene nada que ver con la pintura, al no existir a la hora de "enfrentarse" al paisaje ninguna limitación para el ojo que, además, puede realizar las variaciones focales que desee porque apenas alteran la primera intencionalidad; por otra parte, el pintor puede "llevarse" la imagen, las imágenes "retinizadas" y reelaborarlas en el estudio (también, y es justo decirlo, las fotografías del trozo de campo que después pretende pintar, con lo cual entramos en un juego en el que la "prima" impresión sólo sirve como declaración de intenciones). Ambas visiones son parciales (paisaje: "picture representing an expanse of field"<sup>29</sup>) y, de momento, no vamos a entrar en cuál de las dos lo es más. Puede quedar, incluso, la duda de la necesidad de establecer esta relación, pero...



En el Mira-Mar. 1992. Con un grupo de amigos



Catálogo de la exposición en la Galería Mezcla. 1993

Invitación colectiva Arte 38. Cieza. 1990

En un texto de Alberto (Alberto Sánchez), dictado en el verano de 1960, el escultor y pintor toledano decía lo siguiente: "Nos proponíamos extirpar los colores naturales de la naturaleza, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y a la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a lo que en tiempo fueron los impresionistas. Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo se transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos, porque la postura nos cambiaba toda la visión".<sup>30</sup> El paisaje quedaba "encuadrado", sometido a un "marco" previo y transformador de la normalidad de su visión. "...en el espacio de un cuadro se contiene el paisaje..." Esto, *¡y nada más que esto!*, lo encontramos en los paisajes de Toledo Puche.

Ya no es Castilla —él se extiende en un vuelo más amplio, aunque parezca limitarse a lo regional—, son nuestras tierras atormentadas por la aridez y la erosión; son los arenales, las dunas del mar próximo, reverberantes y en contraste con un agua y un cielo que absorben la luz. Las

cárcavas, como arañazos profundos en las tierras margosas, heridas sobre una naturaleza inmisericorde apenas suavizada por el ralo matorral, por algún árbol disperso impostado en el horizonte térreo o en el plano de un cielo recreado. Ideal —en cuanto es fruto de la idea, no de la idealización decadente y edulcorada de tantos pseudo-paisajistas—, en el que el color que importa es el que se siente: "Pues bien, además de todo lo dicho anteriormente y desde mi punto de vista como pintor, el **paisaje** es también materia de recreación artística, encuentro con la Naturaleza; interpretación libre del sugerir de las formas, de la luz... Del sosiego".<sup>31</sup> Pero, y rompiendo el tópico como él explica, sin acritud, sin drama, con "sosiego", pues, y pese a los datos ofrecidos, sus paisajes no reflejan la lucha, la tragedia, no se utilizan como catarsis, son expresiones de un sentimiento armónico, libre, independiente para crear, para "enmarcar"...

"Los paisajes, tema por el que tengo predilección, son, desde mi punto de vista, consideraciones improvisadas, como flashes que se fijan en la retina y que pasan al cerebro donde se



mezclan con el estado emotivo del momento de su contemplación. No hay, pues, en su realización última ninguna predisposición a ponerlos sobre el lienzo según los "cánones" de una determinada "escuela" (...) Sólo hay sinceridad expresiva."<sup>32</sup>

El paisaje se "encuadra" –física o psicológicamente–, incluso se enmarca añadiéndole un adorno externo discutible en muchas ocasiones, para una mayor comprensión de la información recibida y para una mejor concepción de la respuesta. El paisaje *se-da* gratuitamente, pero esta *dación* que es total, sin ocultamientos –el paisaje está ahí, estático en sus cambios, a la espera–, no puede ser recibida por el recipiario en su plenitud, en su "totalidad" por una mera cuestión física: nuestro campo visual no abarca los 360° que permitirían conocer todos los datos al unísono; ni tan siquiera llegamos a los 180°, con lo que siempre "vemos" menos de la mitad. Imaginemos que nos encontramos en la cima más alta de una cordillera, en teoría nada nos impide contemplar el paisaje en todas las direcciones que marca la rosa de los vientos. Es cierto, mas para ello es necesario girar unos grados cada vez para poder completar el círculo: en cada movimiento ampliamos el conocimiento y a la vez archivamos en el recuerdo la parte que ya no contemplamos. En nuestro recorrido vamos "encontrando" el paisaje, parcializando "en flashes" su totalidad; luego, en ese proceso mental de abstractización, lo reconstituimos, lo reinventamos hasta dotarlo de una categoría nueva, la categoría que lo convierte en obra de arte.

La ventaja de la pintura sobre la fotografía –pese a no contar con la posibilidad de manipulación de lentes y laboratorio y de recurrir, en ocasiones, a la visión "panorámica" como suma de "trozos"– es que puede trascender los límites

del soporte, prolongar su desarrollo físico más allá de lo que la "realidad" del cuadro muestra. Esto ya lo hemos dicho de los paisajes de Cayetano Toledo Puche, ya lo hemos citado al hablar de su vocación de transcendencia que no soporta, sin chirriar, los límites convencionales, porque en el paisaje pintado de nuestro autor, en esas "enmarcaciones" de la naturaleza que en su origen no son más que la segmentación comprensiva de la totalidad, la parte explica el conjunto al ser insuflada la materia de ese otro componente tan sutil, y en apariencia intangible, que denominamos espíritu.

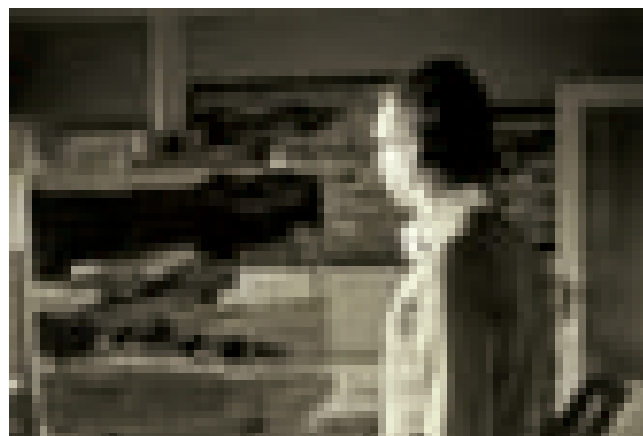
El retazo, el detalle, sin llegar al "micro-landscape poetics" que reduce al mínimo y excluye cualquier referencia –algo posible para la cámara, pero no para el ojo humano–, cobra fuerza en algunos paisajes de playa y, sobre todo, en las simplificaciones del color, en la reducción a manchas de ciertas zonas "visionadas" que se individualizan en su intensidad tonal, como si trataran de demostrar con mayor fuerza el desinterés del pintor por lo descriptivo, por la minuciosidad en la reproducción, y convirtiéndose en prueba fehaciente de esa reducción abstractizante que vigoriza al paisaje y le permite ser pura expresión.

Expresión limitada, más justamente contenida, que si bien tiene un punto de alteración en el tránsito de la década de los sesenta a los setenta –colores continuos, esquematismo duro, ritmos magmáticos en la disposición de la materia, que le conduce aún más a reducir el campo y a "enmarcar" el sentimiento–, se desliza sin estridencias y sin perder su fuerza dando a la luz mayor protagonismo y plasticidad al color, consiguiendo a veces unificar con la primera los planos a costa de los volúmenes y con el segundo todo lo

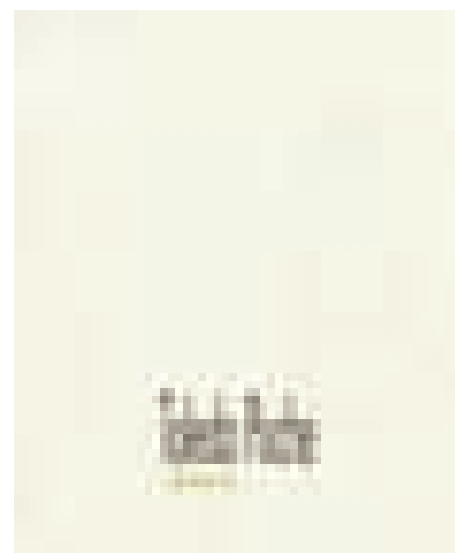
contrario al resolverlo en manchas volumétricas. ¿Contradicción? En arte la contradicción es la materia prima, la esencia del hecho, pues ya en el mismo enunciado temático, en la misma aceptación de lo ofrecido estamos contradiciendo la realidad. Hablamos de naturaleza retenida, de imagen captada, de movimiento, cuando lo que verdaderamente tenemos no son más que pigmentos de diverso color y grano adheridos. Es, precisamente, la mano del artista, la intención del artista y nuestra propia aceptación de la gran contradicción lo que la convierte en discurso coherente, en verdad, en arte. "En definitiva, la personalidad del artista es en cierto modo una ecuación. El artista reacciona ante algo que le impresiona de una manera definida y personal, es decir, que a cada valor de la variable corresponde un valor de la ecuación."<sup>33</sup>

Contradicción y "enmarque", piezas claves de la ecuación antes mencionada, y que son las que confieren –o precisamente parten de ella, de la toma de postura que hace diferente la visión– el grado de libertad necesario para convertir en "algo" nuevo lo que sin suposiciones se ofrece a todos. Libertad que trastoca la realidad en otra "realidad", más próxima a nosotros porque forma parte de nuestra esencia, de nuestra capacidad para sentir y transformar el sentimiento en código transmisible, en legado permanente que retiene el tiempo y prolonga su acción más allá del instante, del "ahora" aristotélico, dándole otra dimensión, aquella que sólo pertenece al dominio del arte.

Cayetano Toledo Puche, en sus paisajes –sin desdeñarnos de la unidad ya preconizada– nos habla, desde su libertad creativa, de la libertad; desde el límite del soporte transgredido, de la expansión, del efecto desbordante en el que



*El pintor ante uno de sus cuadros. 1998*



*Invitación colectiva Galería Velázquez. Valencia. 1998*

*Catálogo de la exposición en la Galería Eje Serrano. Cieza. 1998*



implica al espectador; desde sus re-creaciones, de la capacidad para superar la imagen recibida o mirada al someterla a un proceso intelectual que la hace nueva.

Si el paisaje pintado –lo que convencionalmente denominamos "paisaje"– es fruto del diálogo que encadena preguntas y respuestas, de la observación que busca descubrir los secretos de lo observado, su esencia, no cabe duda que los que realizó el pintor de Cieza responden a todas estas expectativas, a todas estas condiciones que son las que los diferencian de tantas otras cosas que mal reciben este nombre. Él supo penetrar en su misterio y decir con claridad que la repetición absurda no es fruto de nada, porque hay que eliminar las apariencias –lo que vulgarmente se interpreta por realidad– para llegar al fondo, al alma de la naturaleza y entonces descubrir el auténtico paisaje.

Si retomamos el escrito de Schopenhauer que encabeza este texto –"Cuando una persona ha nacido con este don, sólo queda una cuestión que importa para su felicidad: ¿puede vivir conforme a su genio?"–, y para concluirlo, vemos que plantea una interrogante difícil de resolver. Pero, contemplando la obra de Cayetano Toledo Puche, conociendo su vida –aunque al final hemos conseguido obviar en parte su biografía–, su dedicación a la docencia y la renuncia a la lucha constante "por estar a la cabeza", podemos asegurar que su vida fue vivida conforme a su genio, y su tiempo, detenido y eternizado en las obras, fue el tiempo que quiso vivir y transmitirnos en sus paisajes, en sus figuras, en esos interiores en donde lo cotidiano era portador del silencio del que observa.

*"Un sobrio discernir/ -a veces, a escapadas desbordado-/ poda, equilibra, ordena,/ inventa la mirada, nuestro paso resume/ en robustez dichosa, en luz, alfombra/ para meter debajo/ el erial arañante/ y desvaído como vida humana."*<sup>34</sup>

## Notas

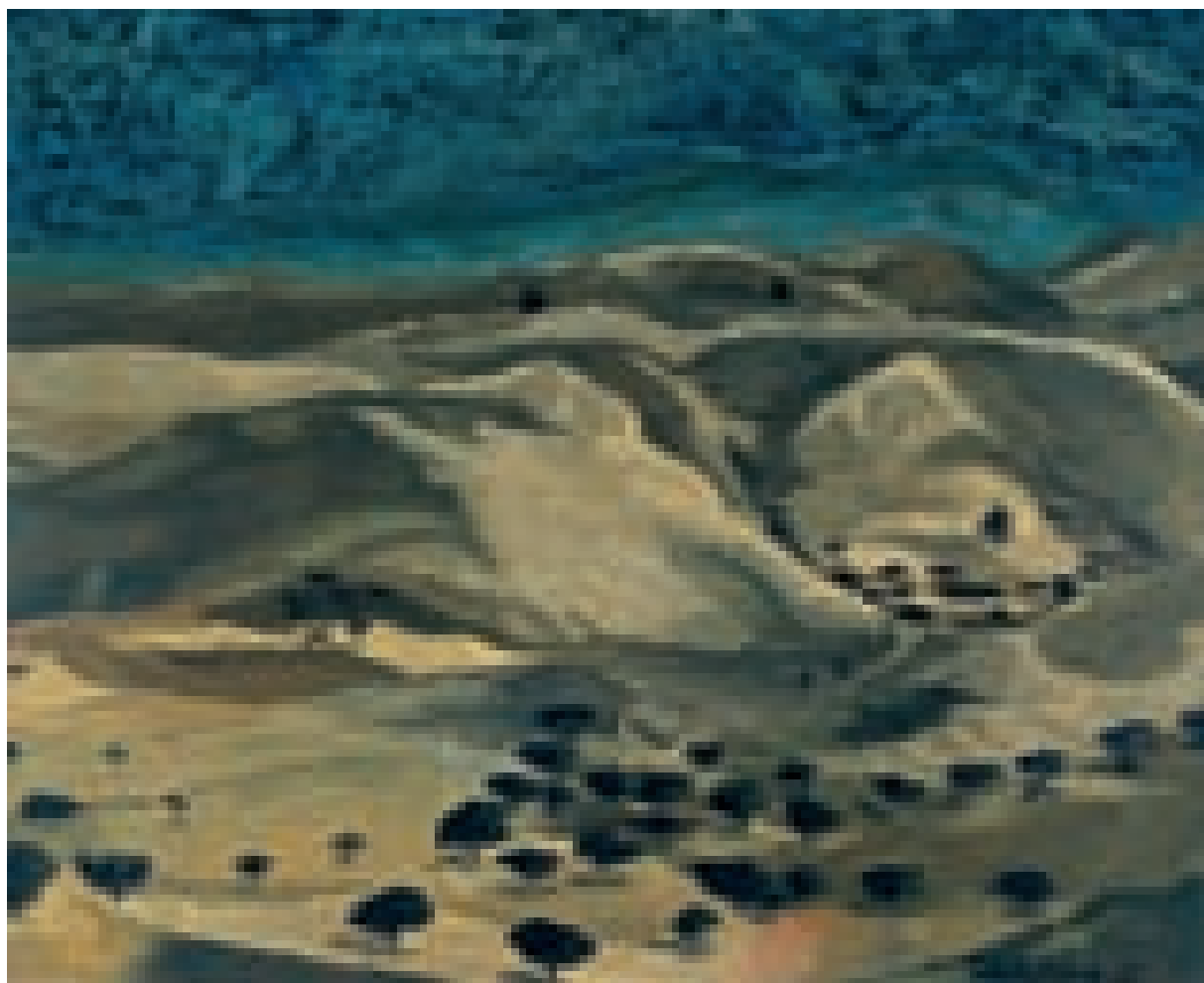
1. SCHOPENHAUER, Arthur. *El arte de ser feliz*. Barcelona, Editorial Herder S.A., 2000, nota 75. Pág. 75
2. *El surco del tiempo*. Barcelona, Editorial Crítica, S.L., 2000. Págs. 90-91.
3. HEIDEGGER, Martin. *Tiempo y ser*. Madrid, Tecnos, 1999. Págs. 32-35.
4. *Ibidem*. Pág. 35.
5. SÁNCHEZ, Antonio. *Tiempo y sentido*. Madrid, Biblioteca Nueva, S.L., 1998. Pág. 221.
6. *Ibidem*. Págs. 115-116.
7. JAMESON, Fredic. *Las semillas del tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, S.A., 2000. Pág. 41.
8. *Op. cit.* Pág. 75.
9. SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia, Colección Fundamentos, 2001. Pág. 157.
10. SÉNECA. *Sobre la felicidad (De vita beata)*. Madrid, Alianza Editorial, 1992. Pág. 47.
11. Recogido por Gabriel UREÑA en *Las vanguardias artísticas españolas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid, Istmo, 1982. Pág. 56.
12. Texto para el catálogo 1ª Exposición de Pintura Toledo Puche. Casino de Cieza, abril de 1963.
13. LUCAS, José. Texto para la exposición *Pintores de la Escuela Ciezana*. Sala de Exposiciones Hogar de la OJE. Cieza, 19-26 de marzo de 1967.
14. TOLEDO PUCHE, Cayetano. Texto para el catálogo *Toledo Puche*, Centro Cultural de la CAAM, Cieza, noviembre de 1984.
15. LÓPEZ Y ALARCÓN, Antonio. Textos para el catálogo *Toledo Puche /74. Dibujos*. Sala de Exposiciones SER, Cieza, diciembre de 1974.
16. LUCAS, José. Texto para el catálogo *Toledo Puche*, Sala La Pecera, Cieza, enero de 2000.
17. Texto de Arnau PUIG aparecido en el primer número de la revista "Dau al Set", septiembre de 1948. Recogido por Vicente AGUILERA CERNI en *La postguerra. Documentos y testimonios. I*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, Págs. 53-54.
18. FRANSCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa. (Desde la Edad Media hasta Picasso)*. Madrid, Alianza Editorial, 1970. Pág. 268.
19. *En torno a las artes*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1976. Pág. 53.
20. Texto de Benjamín PALENCIA, "Cuadernos Hispanoamericanos", (Madrid, febrero de 1952), recogido en AGUILERA CERNI, *Op. cit.* Págs. 89-90.
21. *Op. cit.* Págs. 60-61.
22. MOLINA, Cayetano. "Toledo Puche". *Línea*, 1 de abril de 1969, pág. 22.
23. PÉREZ ROJAS, J- GARCÍA CASTELLÓN, M. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid, Sílex, 1994. Pág. 248.
24. *la Escuela de Madrid*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977. Pág. 91.
25. *Toledo Puche. Óleos*. Centro Cultural CAM, Cieza, 1989.
26. PÁEZ BURRUEZO, Martín. "Pintura", en *Historia de la Región Murciana, t. X*. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1983. Pág. 352.
27. BALLESTER, José. "Toledo Puche, en la Sala Doncel". *La verdad*, 4 de abril de 1969, pág. 4.
28. Valencia, *Eutopías*, vol. 24, 1993.
29. *Ibidem*. Pág. 3. "Pintura que representa una extensión de campo."
30. AZCOAGA, Enrique. *Alberto*. Madrid, Servicio de Publicaciones del MEC, 1974. Pág. 103
31. TOLEDO PUCHE, Cayetano. Texto de la exposición *El Paisaje*. Centro Cultural CAM, Cieza, octubre de 1992.
32. *Op. cit.* nota 14.
33. SOLÍS, Ramón. *Joaquín Vaquero Palacios*. Madrid, Servicio de Publicaciones del M.E.C., 1973. Págs. 29-30.
34. GUIRAO, Aurelio. "Paisaje". Texto para el catálogo de la exposición *Toledo Puche*. Cieza, Sala La Pecera, enero de 2000.



*Catálogo colectiva "16 artistas París-Florençia". 2001*  
*Catálogo retrospectiva en el Museo Siyása. Cieza. 2000*



Lomas 1965. Óleo/lienzo. 59,5x73 cm.



**Caserío** 1965. Óleo/lienzo. 40x50 cm.



Acacias 1966. Óleo/lienzo. 65x80 cm.

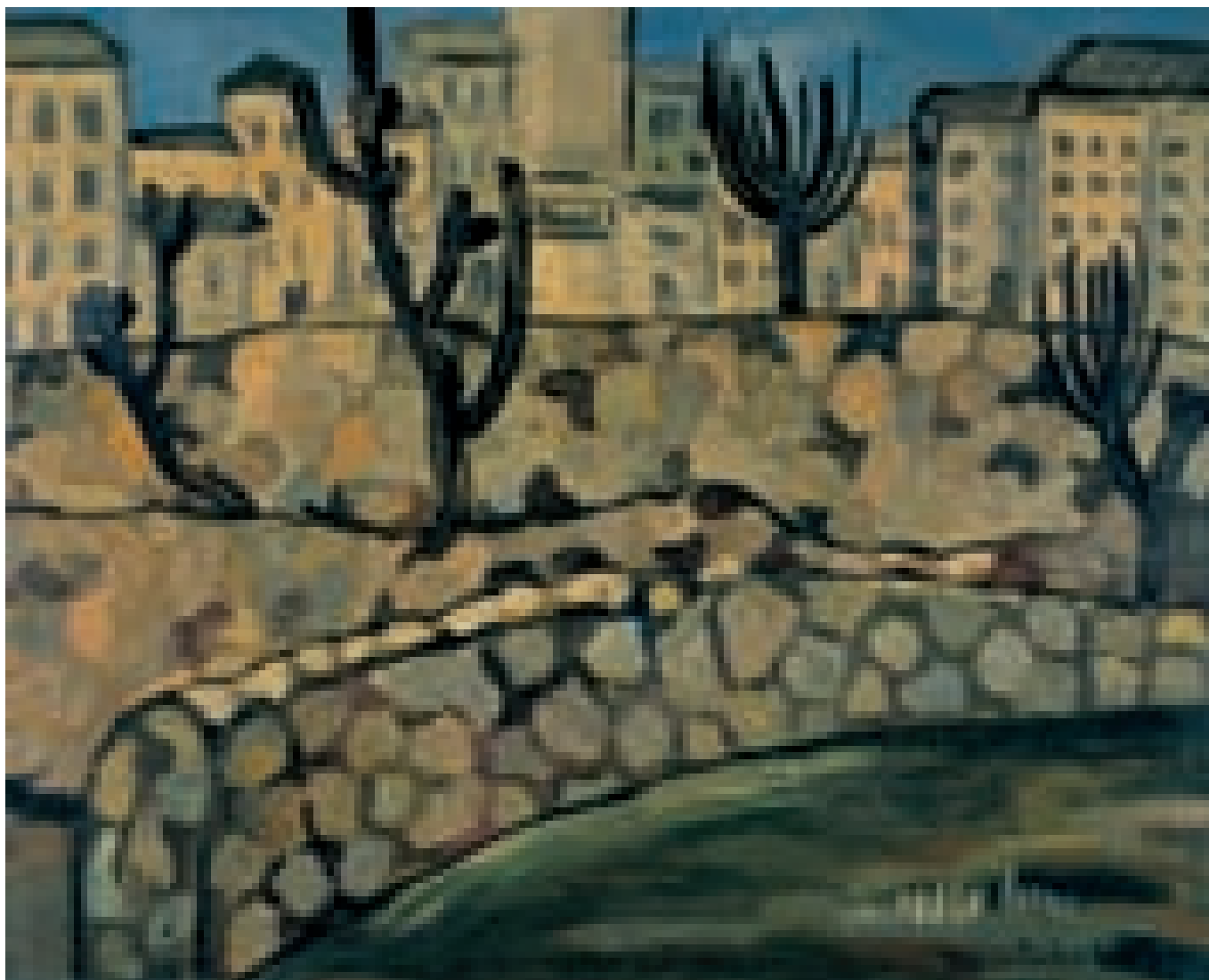


**Caserío gris** 1966. Óleo/lienzo. 64x70 cm.





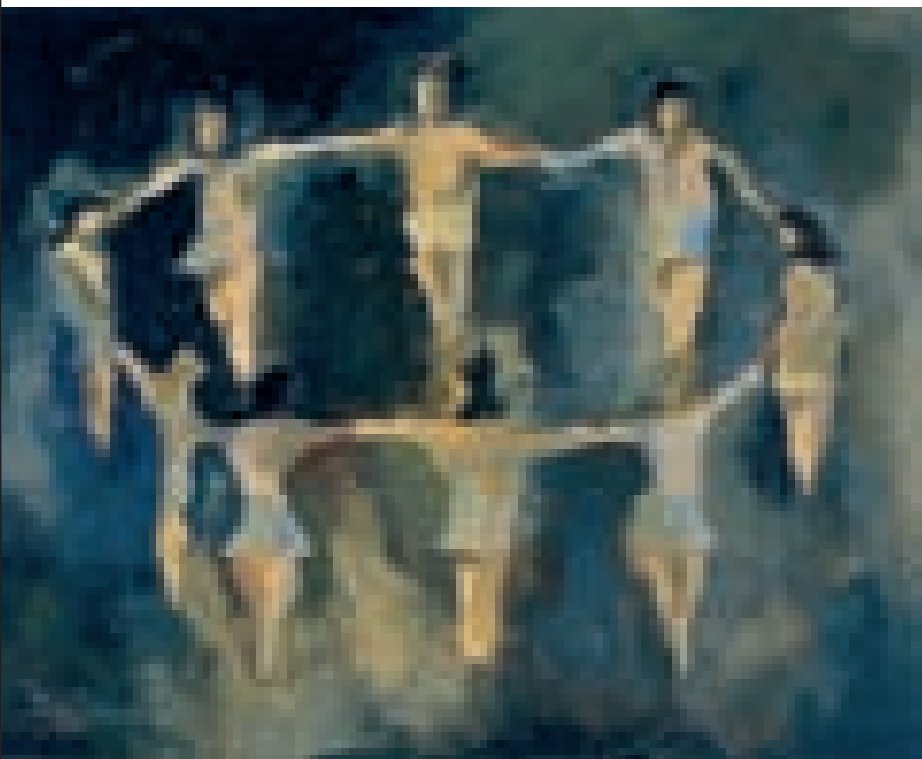
**Piedras** 1966. Óleo/lienzo. 65x80 cm.



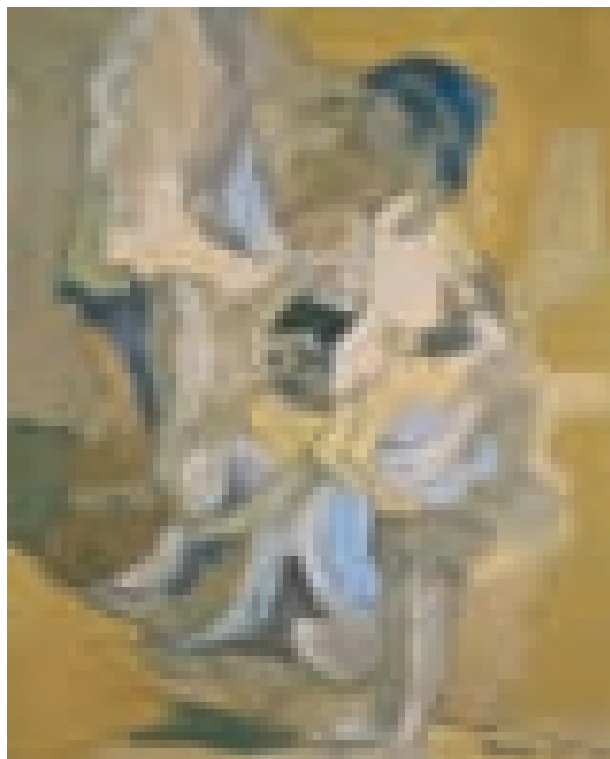
**Paraguas** 1966. Óleo/lienzo. 64x49 cm.



**Jugando al corro** 1967. Óleo/lienzo. 65x79 cm.



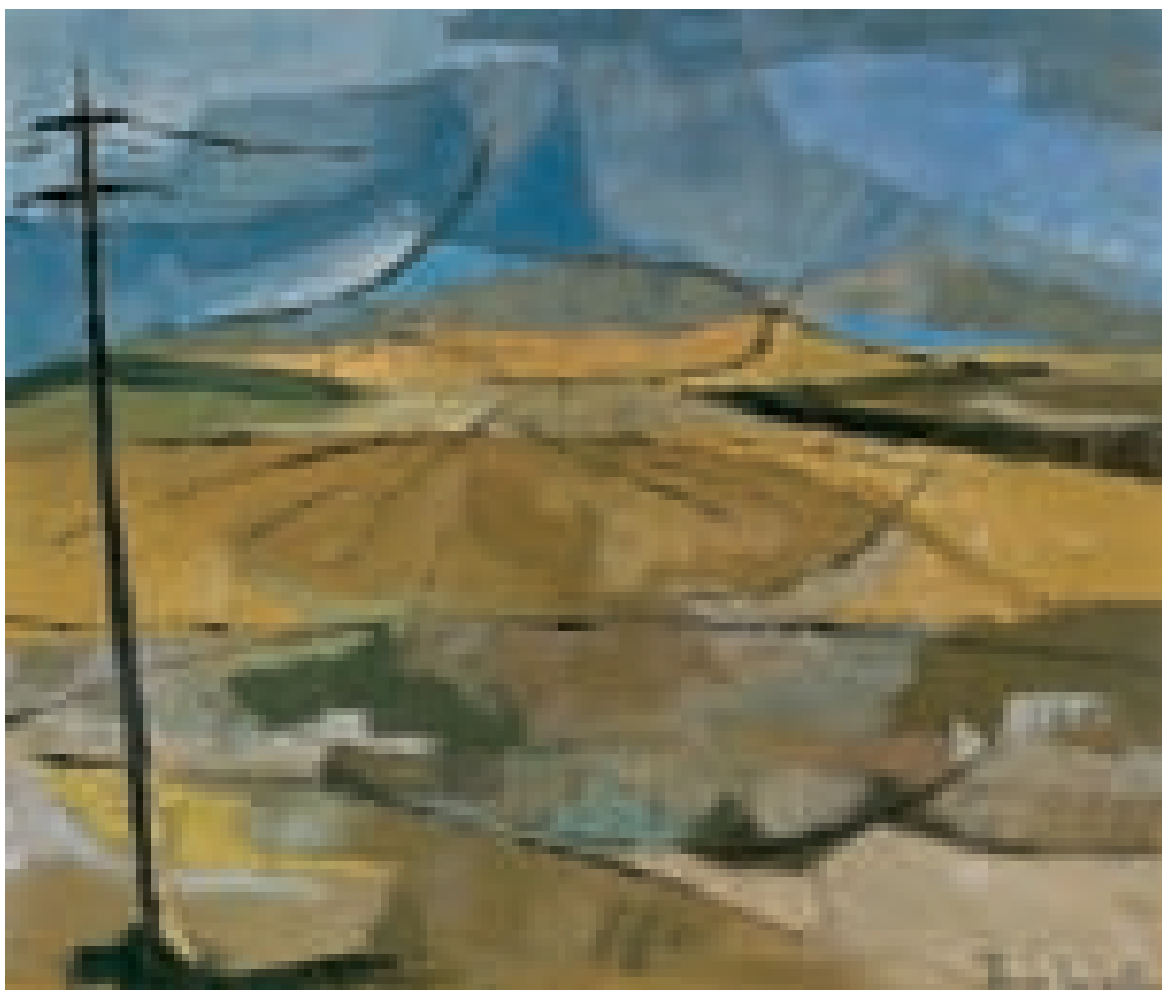
**Niños** 1968. Óleo/lienzo. 84x70 cm.



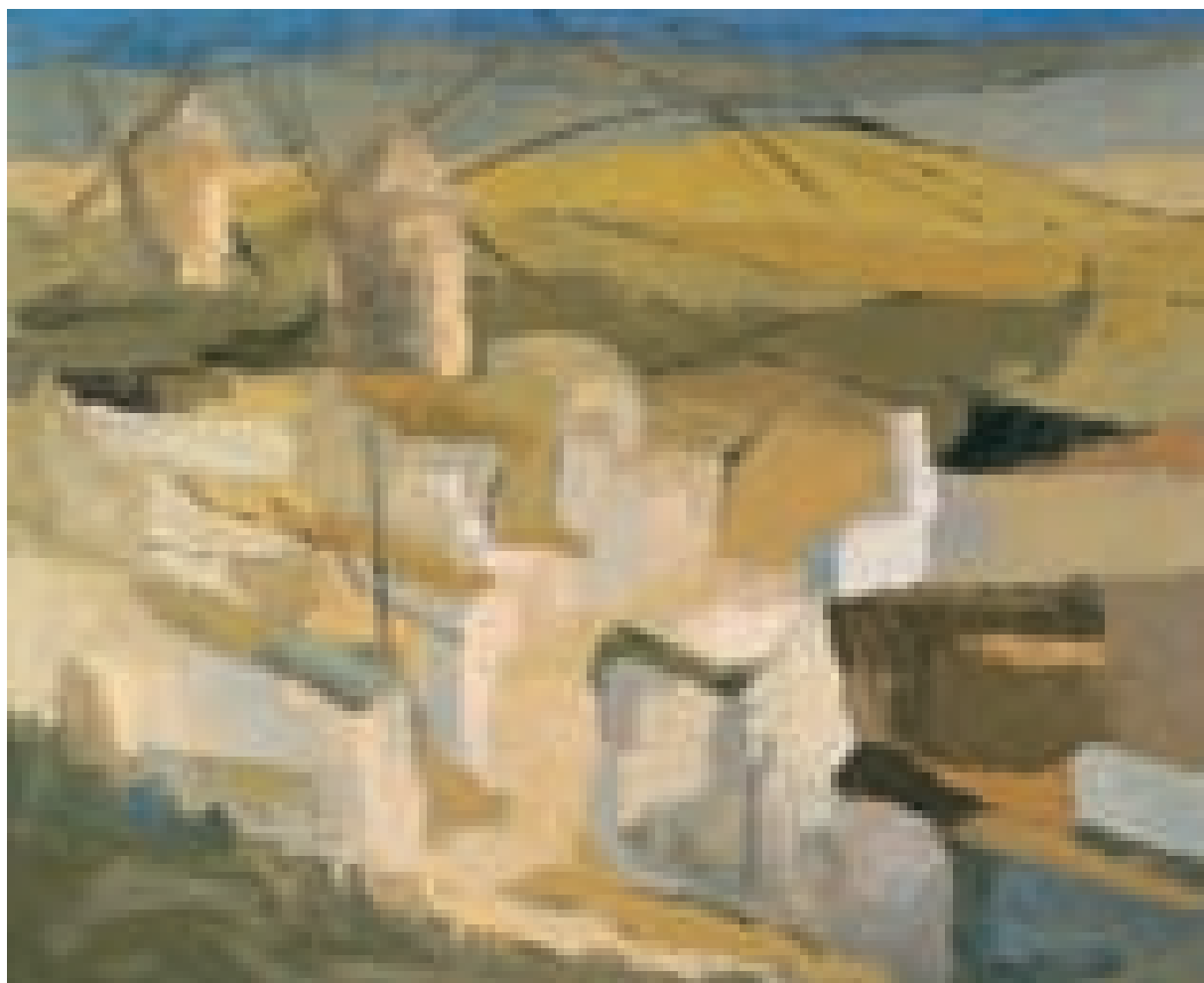
**Pintura** 1968. Óleo/lienzo. 122x151 cm.



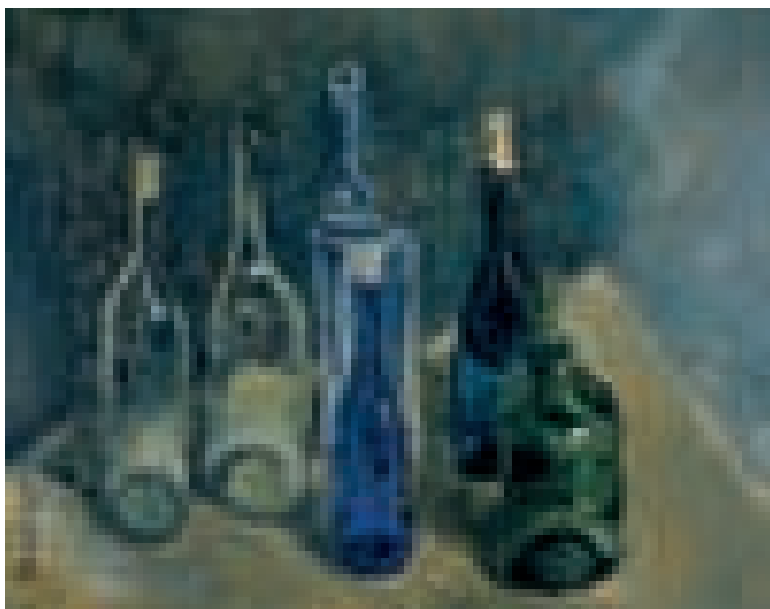
**Paisaje** 1968. Óleo/lienzo. 70x85 cm.



**Molinos** 1968. Óleo/lienzo. 92x113 cm.



**Botellas** 1967. Óleo/lienzo. 60x75 cm.



**Paisaje** 1969. Óleo/lienzo. 80x117 cm.

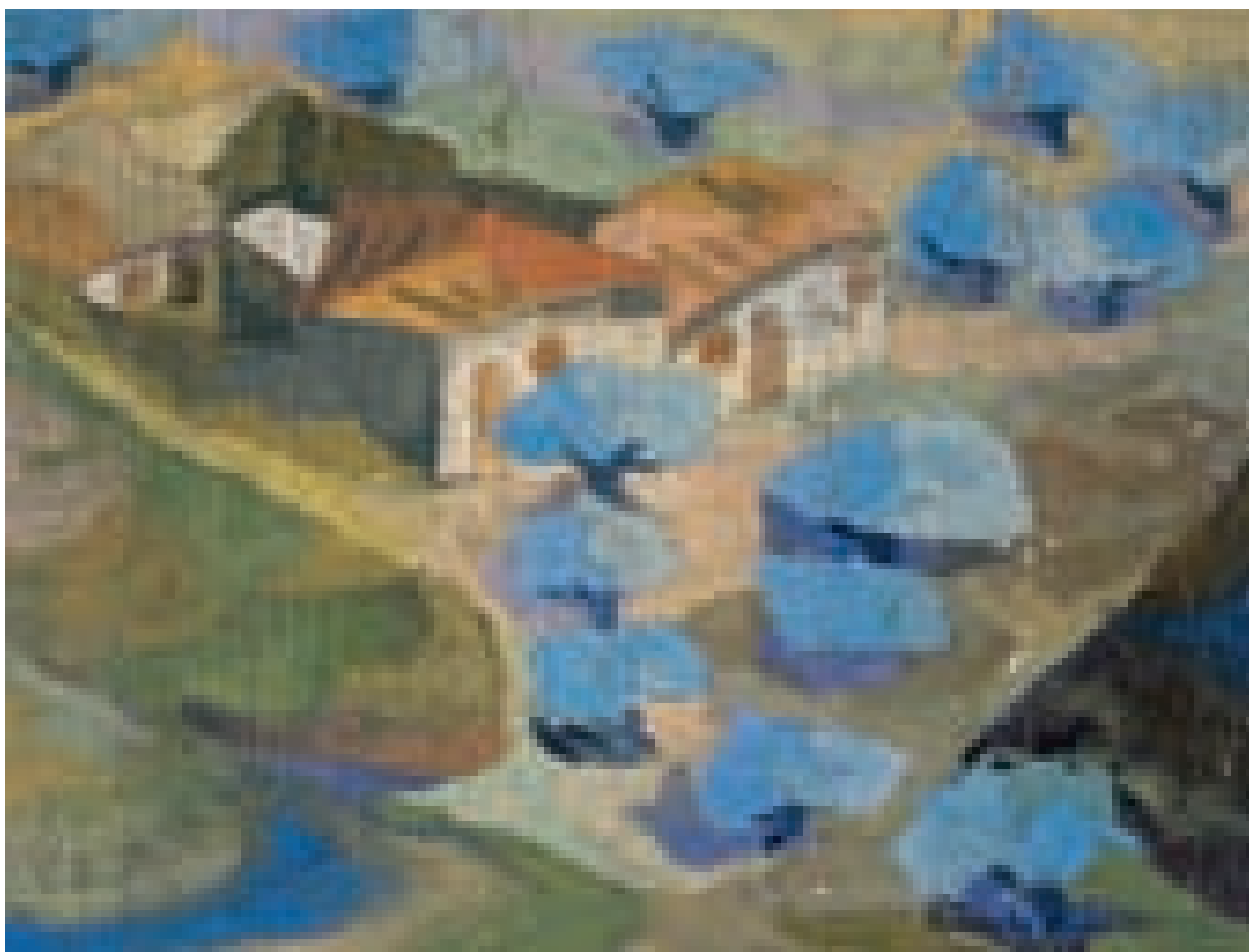




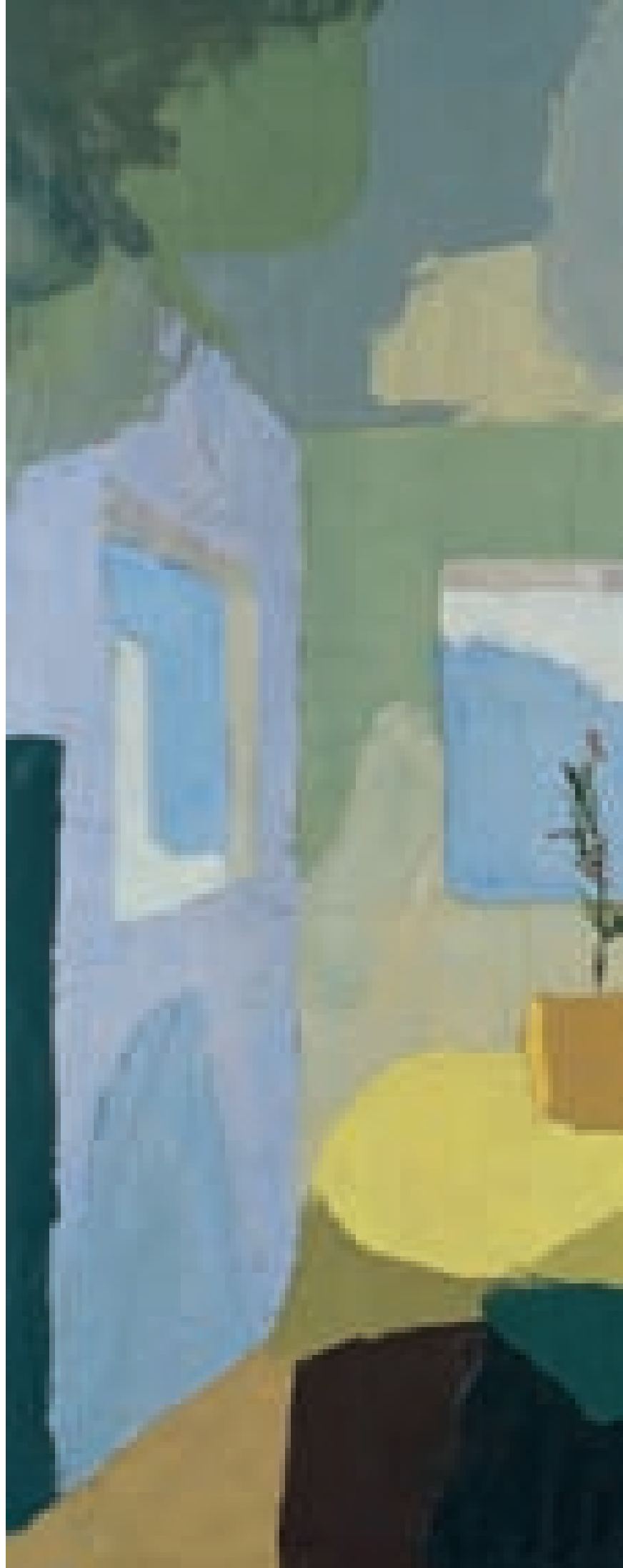
**Paisaje con árboles** 1969. Óleo/lienzo. 95x116 cm.



Árboles azules 1968. Óleo/lienzo. 45x58 cm.



**Interior con mesa** 1965. Óleo/lienzo. 94x114 cm.





**Paisaje La Alhambra** 1969. Óleo/lienzo. 118x150 cm.



**Oliveras** 1969. Óleo/lienzo. 94x114 cm.



**Personaje** 1970. Óleo/lienzo. 73x60 cm.





**Almendros** 1970. Óleo/lienzo. 65x79 cm.



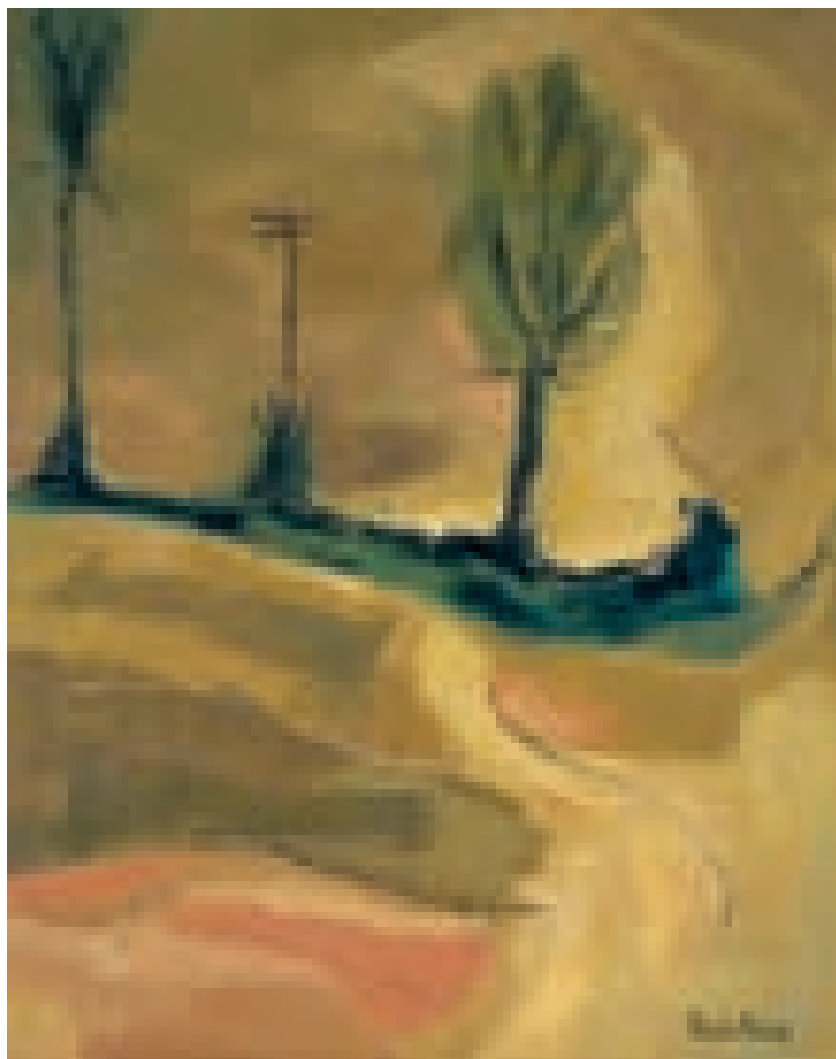
**Paisaje** 1970. Óleo/lienzo. 59x74 cm.



**La jaula** 1972. Óleo/lienzo. 80x65 cm.



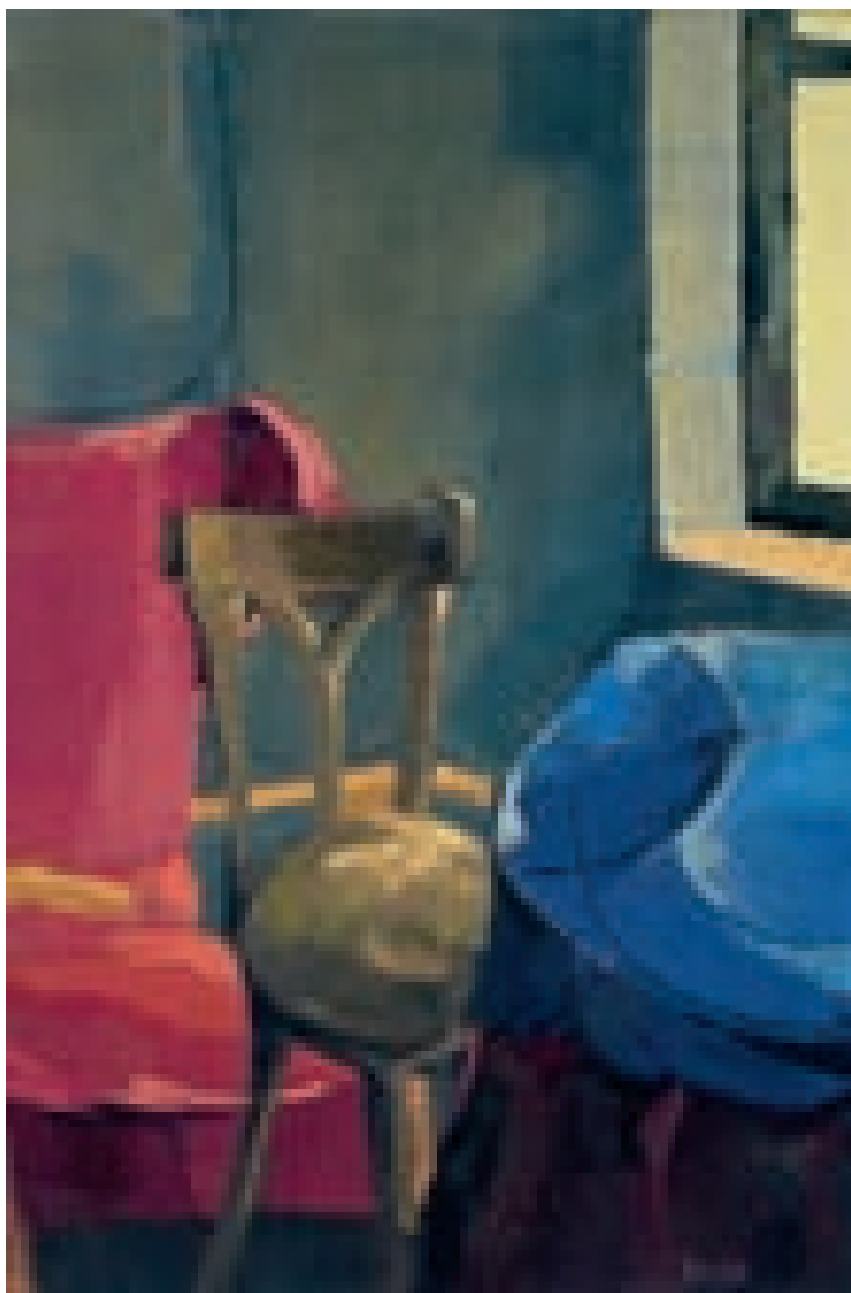
Árboles 1972. Óleo/lienzo. 80x65 cm.



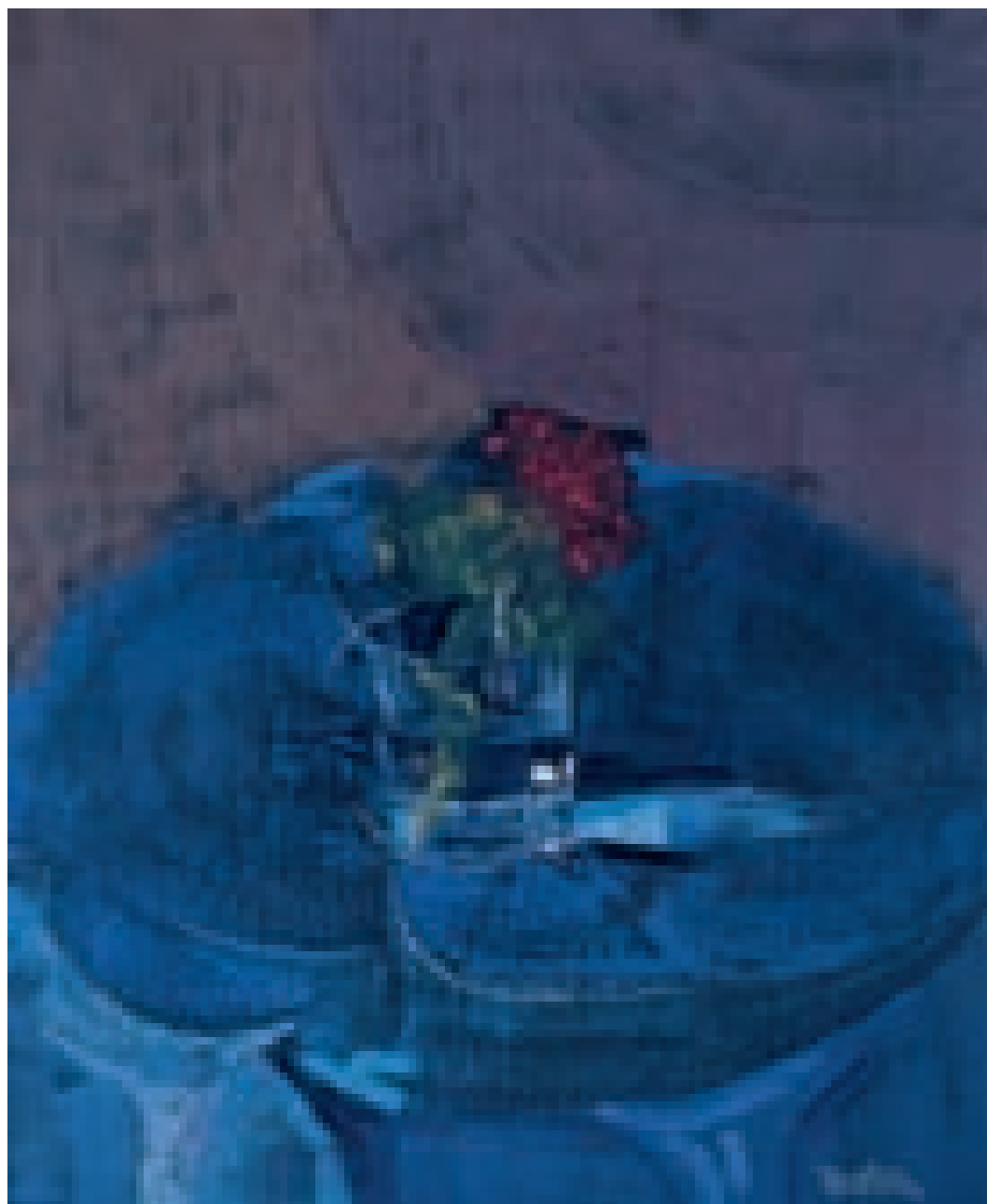
**Personaje** 1970. Óleo/lienzo. 73x60 cm.



**Interior** 1972. Óleo/lienzo. 81x54 cm.

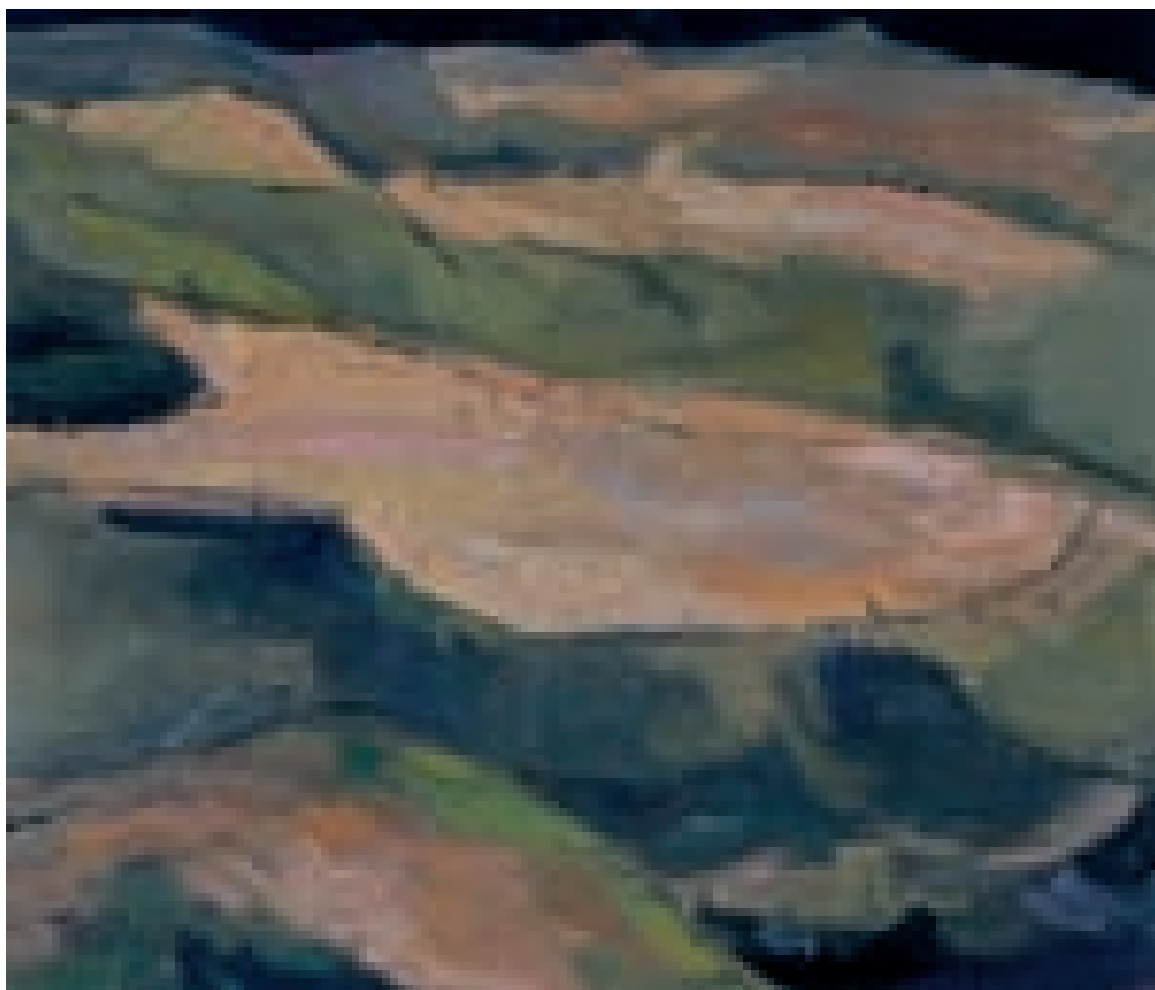


**El geranio** 1974. Óleo/lienzo. 55x46 cm.

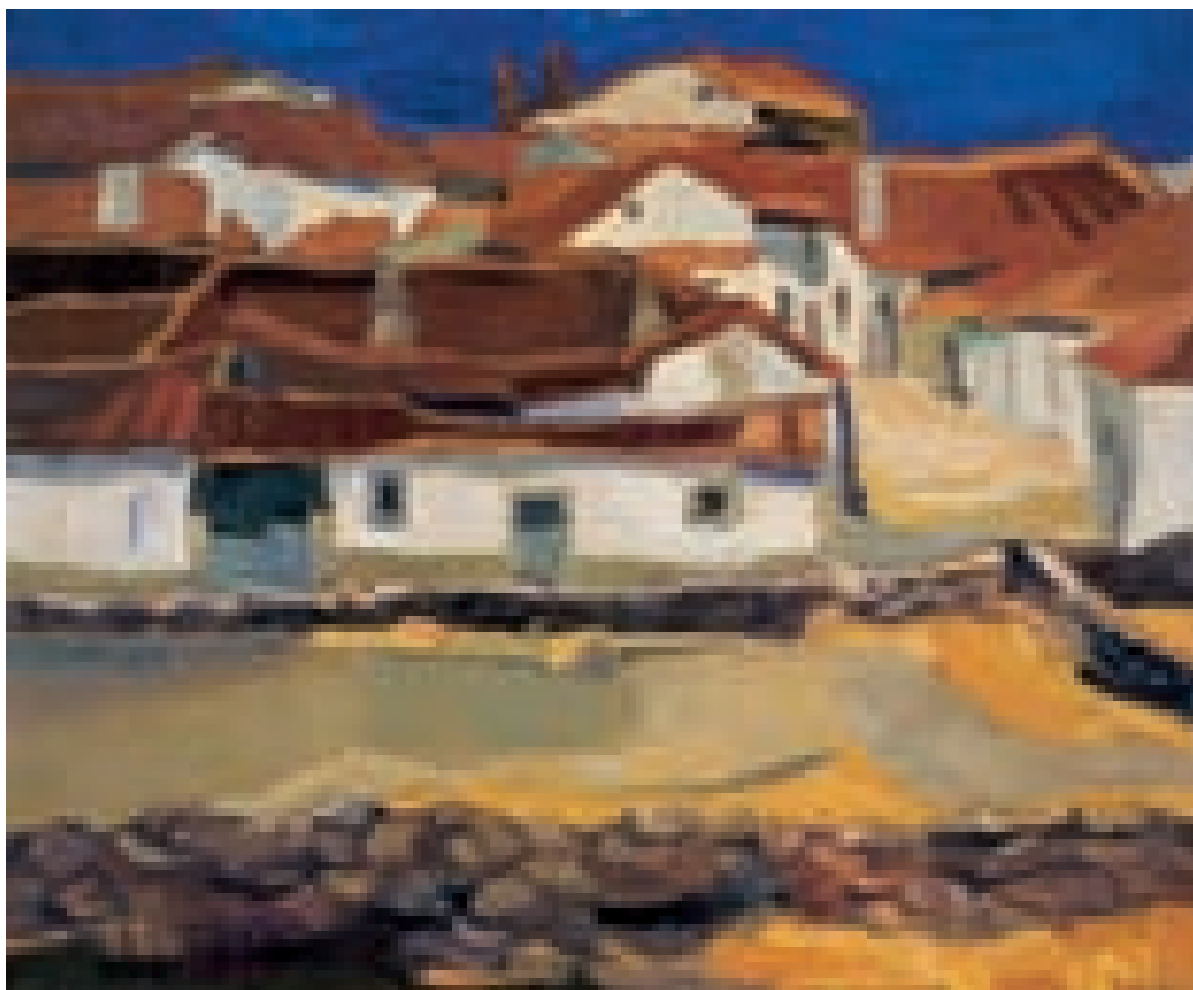




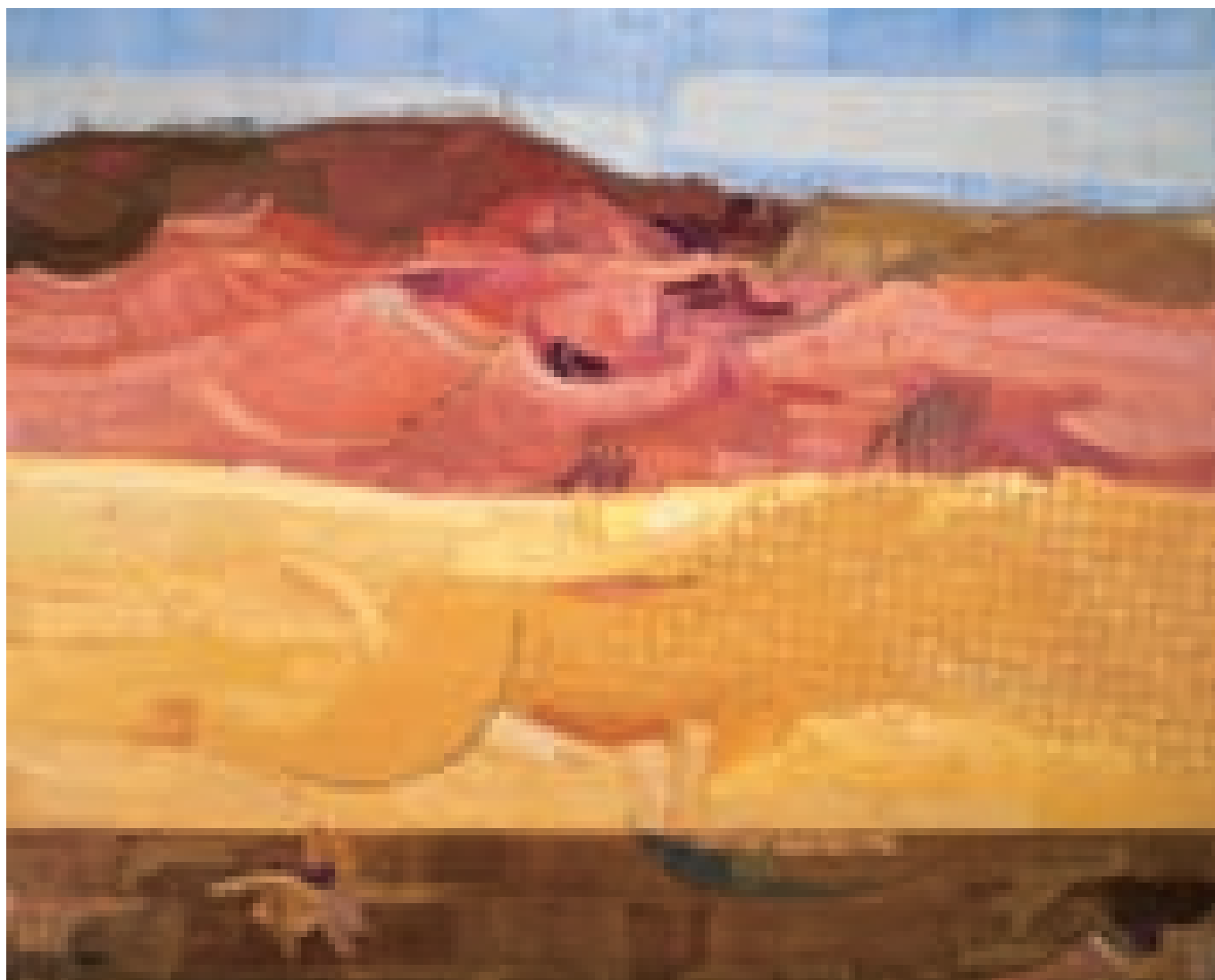
**Paisaje** 1975. Óleo/lienzo. 47x55 cm.



**Pueblo manchego** 1975. Óleo/lienzo. 60x73 cm.



**Paisaje con círculos** 1975. Óleo/lienzo. 121x152 cm.



**La sombrilla** 1976. Óleo/lienzo. 65x80 cm.



**Las camisas** 1978. Óleo/lienzo. 143x115 cm.



**Los balcones** 1979. Óleo/lienzo. 74x60 cm.

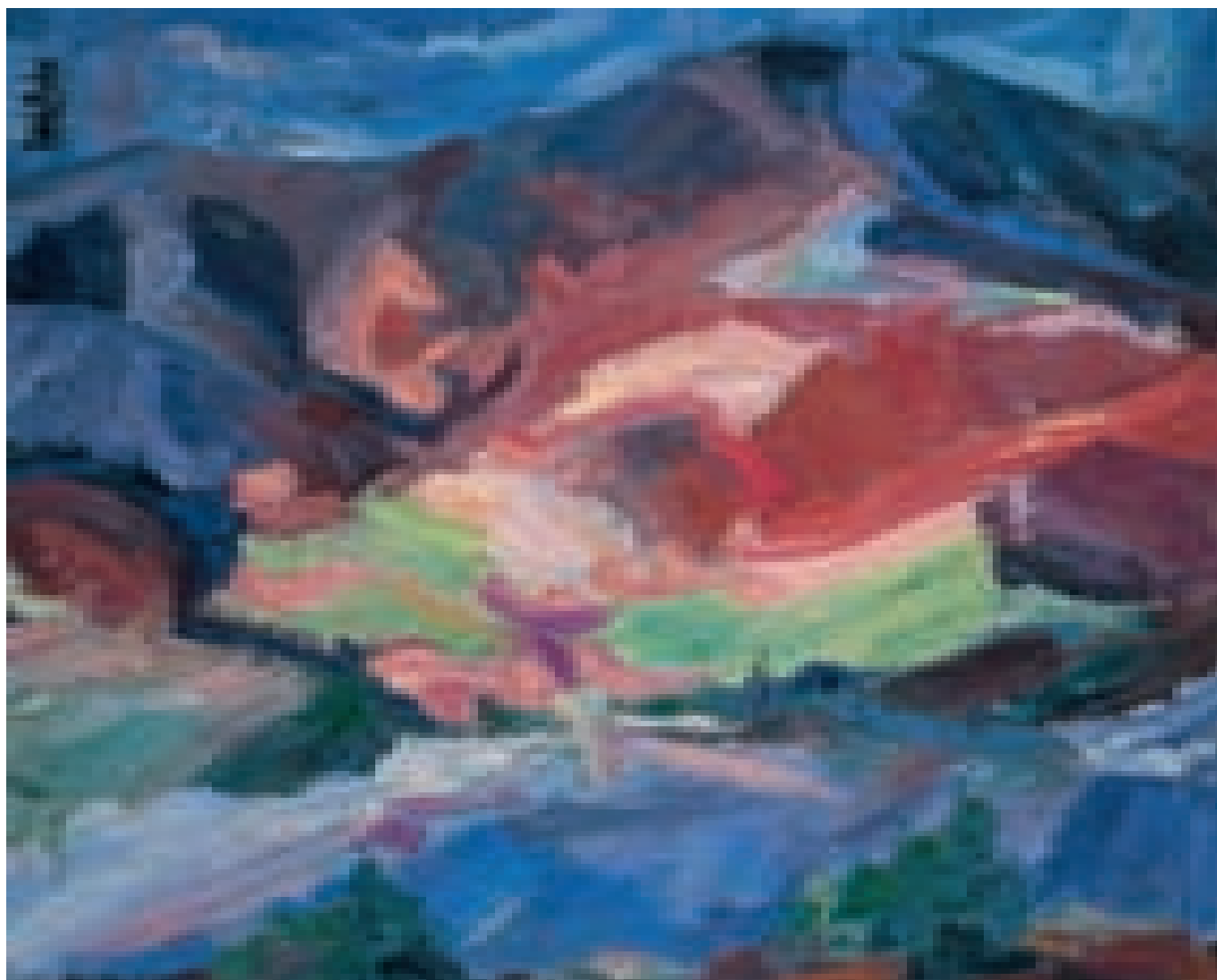


**Paisaje** 1982. Óleo/lienzo. 134x100 cm.

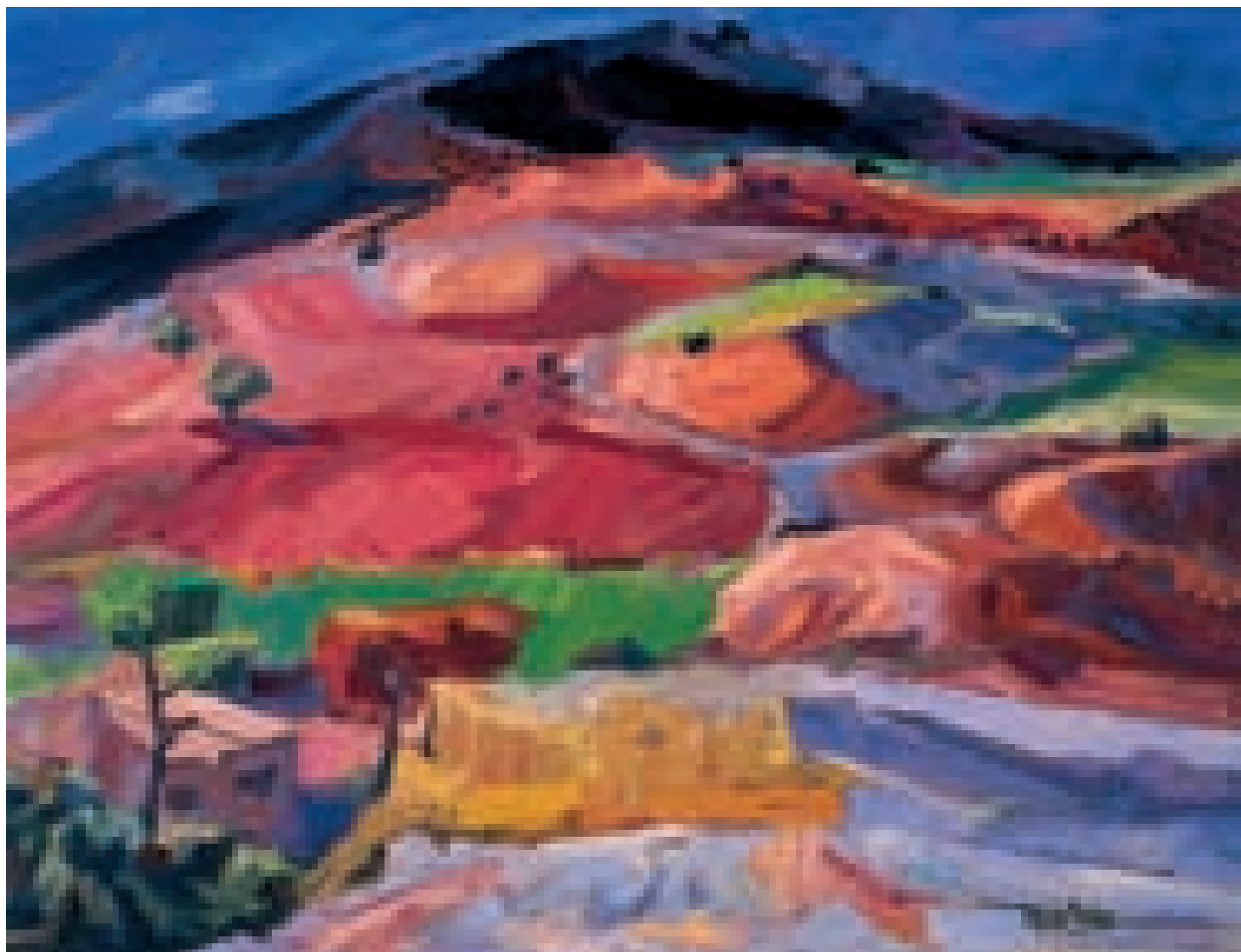




**Paisaje** 1982. Óleo/lienzo. 73x60 cm.



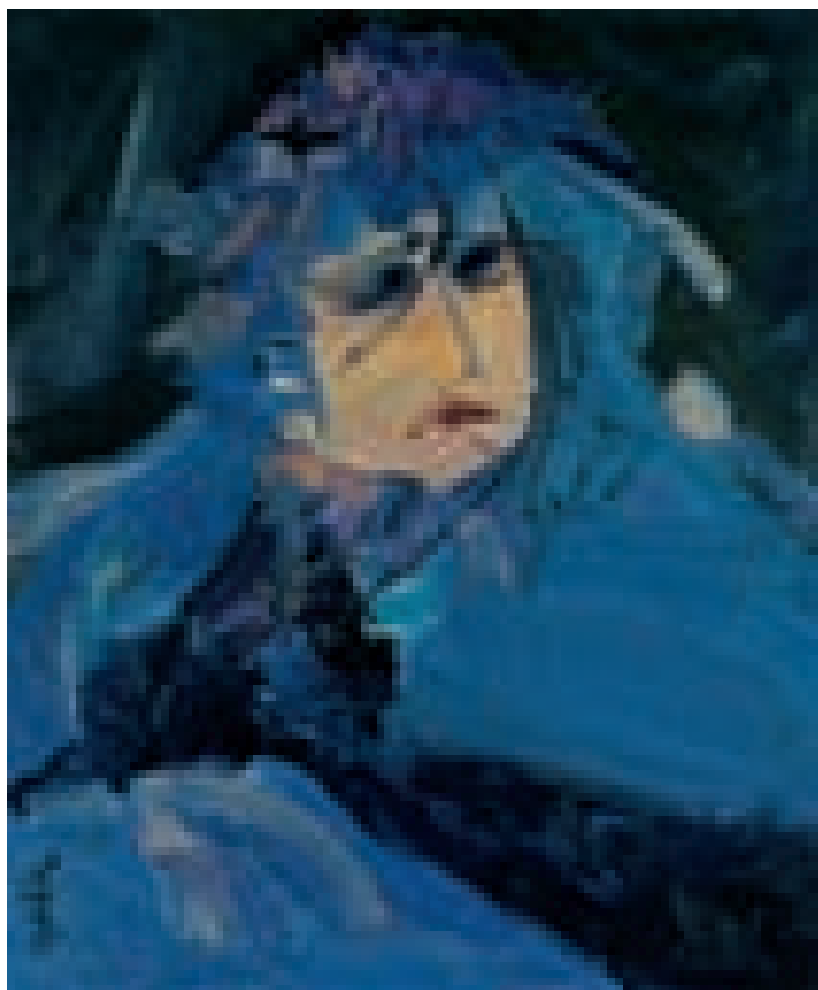
**Paisaje de Cartagena** 1982. Óleo/tabla. 89x116 cm.



**En la siembra** 1983. Óleo/lienzo. 62x50 cm.



Señora 1988. Óleo/lienzo. 55x46 cm.



**Bodegón** 1983. Óleo/lienzo. 74x60 cm.



**Paisaje con cielo oscuro** 1988. Óleo/lienzo. 55x46 cm.



**Campos de Cartagena** 1991. Óleo/lienzo. 66x81 cm.





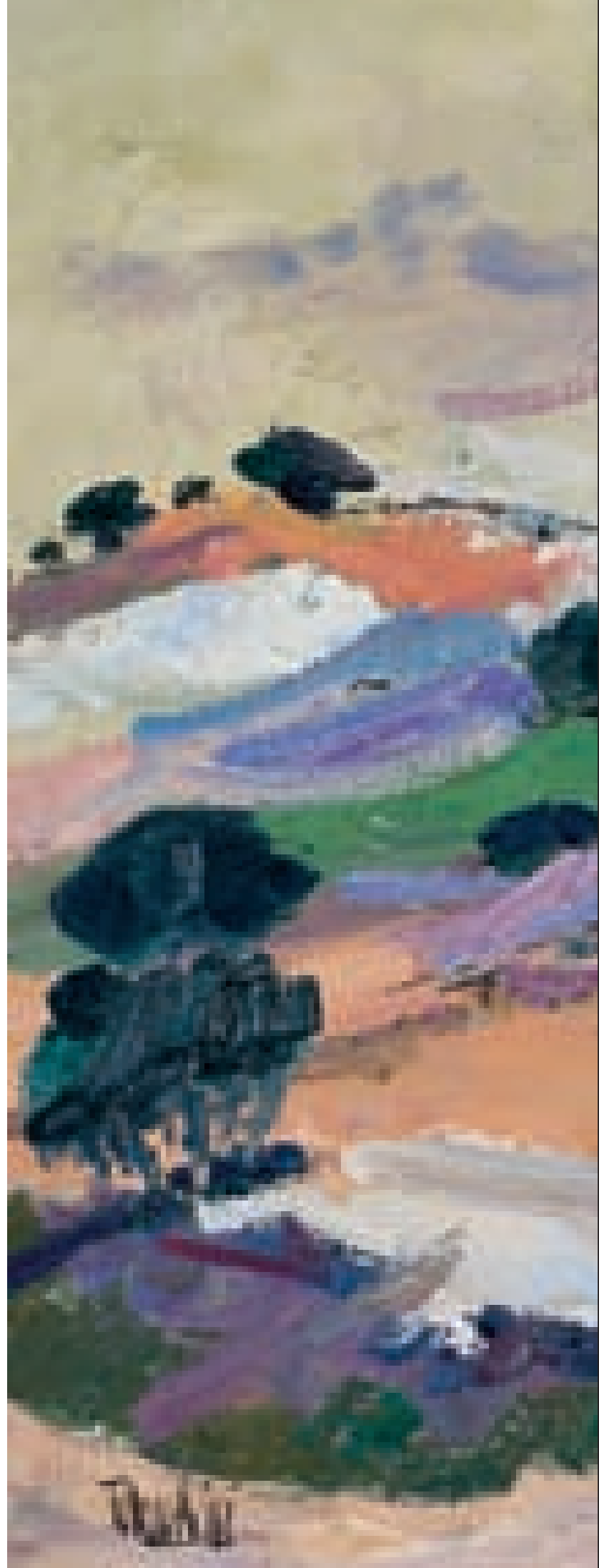
**Paisaje** 1995. Óleo/lienzo. 65x81 cm.



**Barracas en la playa** 1997. Óleo/lienzo. 53x65 cm.



**Paisaje** 1997. Óleo/lienzo. 50x61 cm.

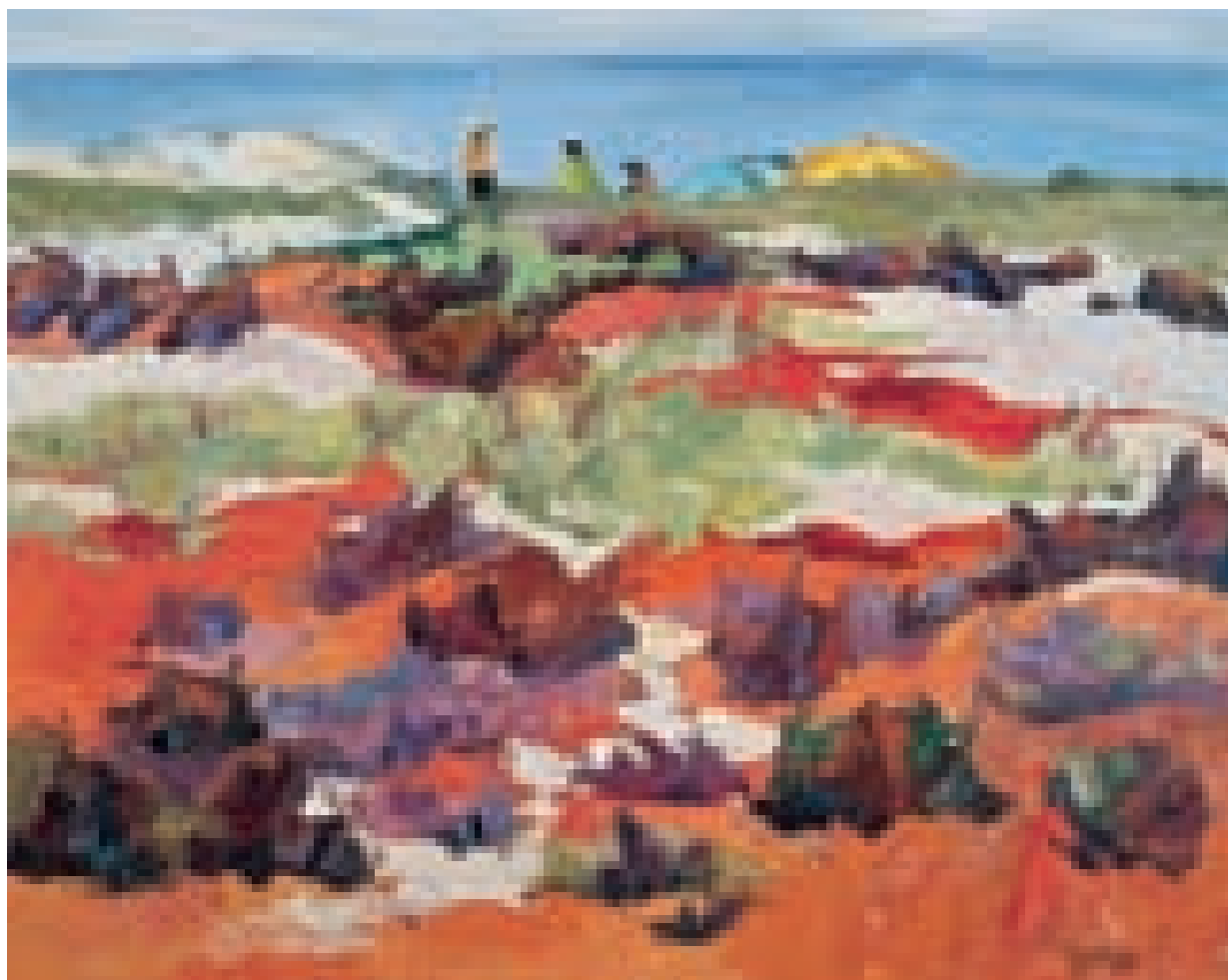




**Campos de Jumilla** 1997. Óleo/lienzo. 61x73 cm.



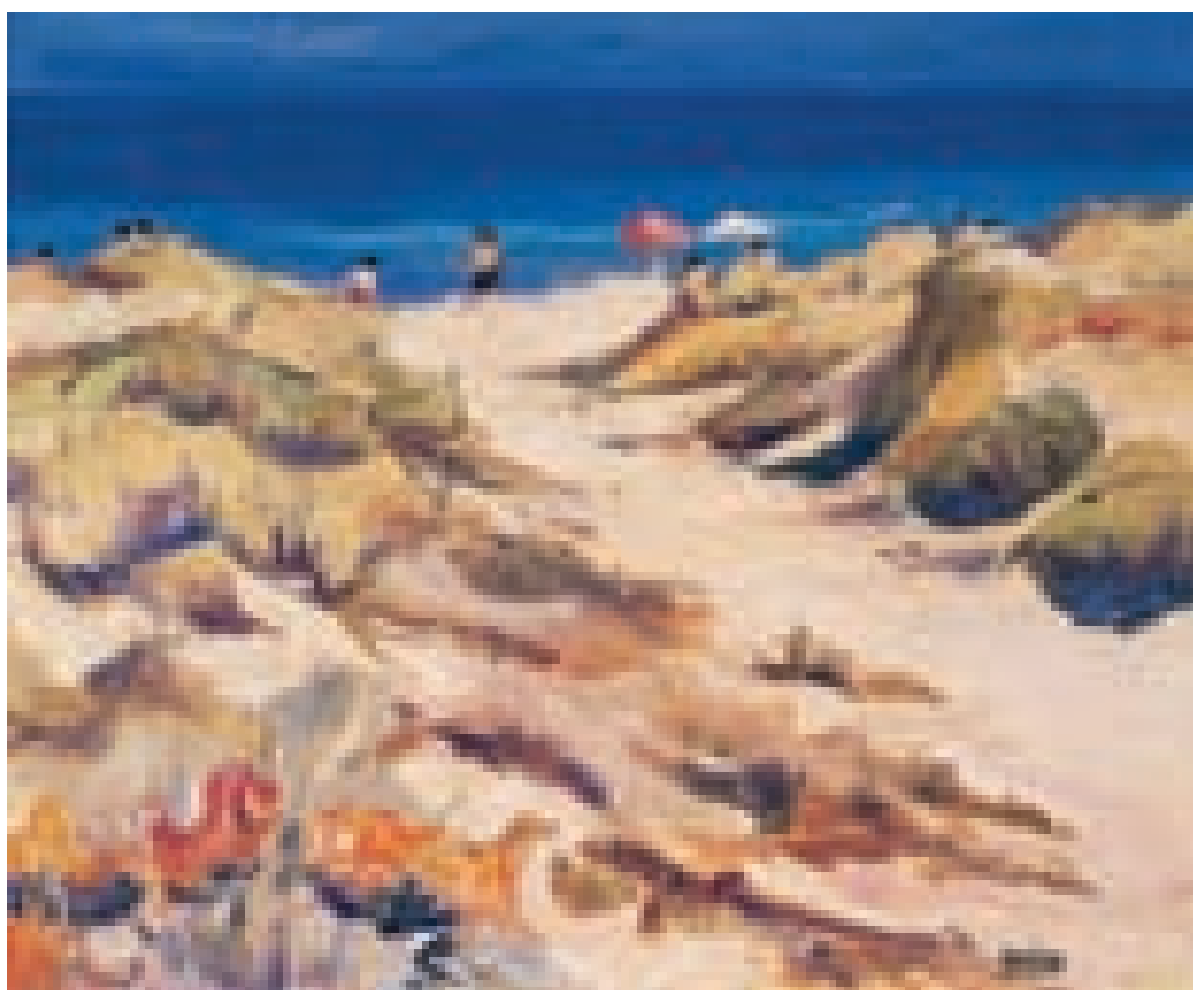
**Dunas rojas** 1998. Óleo/lienzo. 66x81 cm.



**La Torre de la Horadada** 1998. Óleo/lienzo. 50x61 cm.



**Dunas en La Manga** 1998. Óleo/lienzo. 60x73 cm.







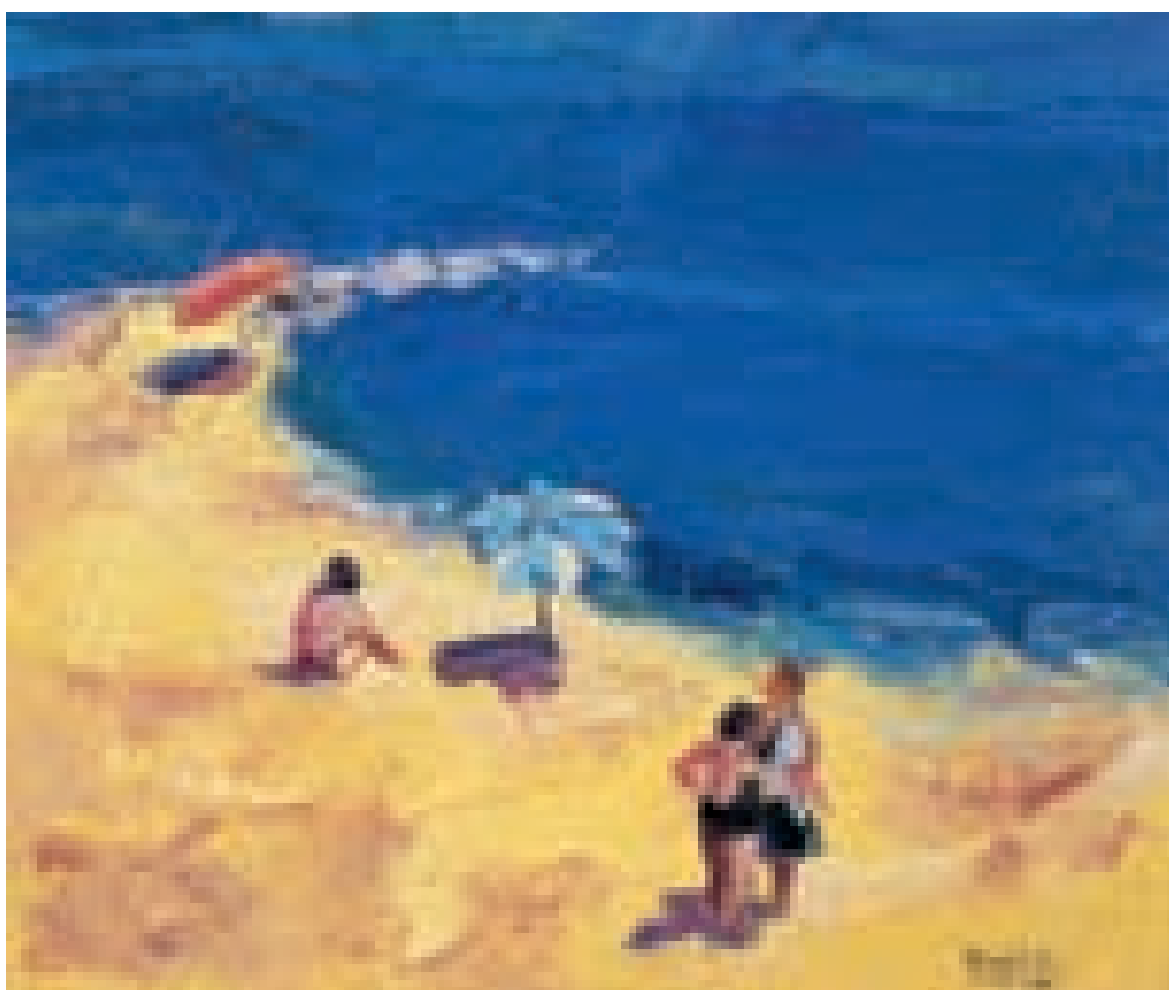
**Marina** 1998. Óleo/lienzo. 38x46 cm.



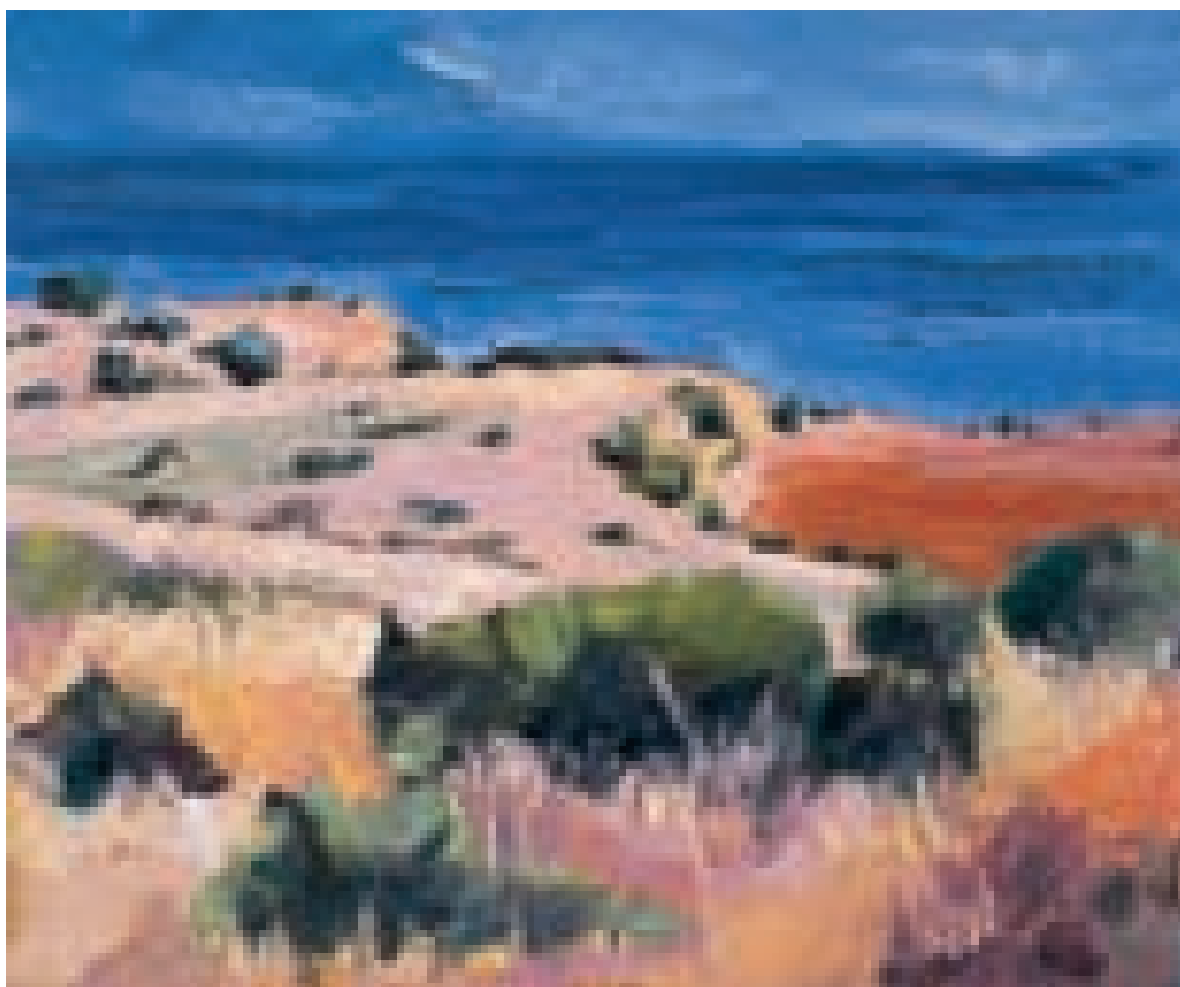
**Dunas** 1998. Óleo/lienzo. 60x73 cm.



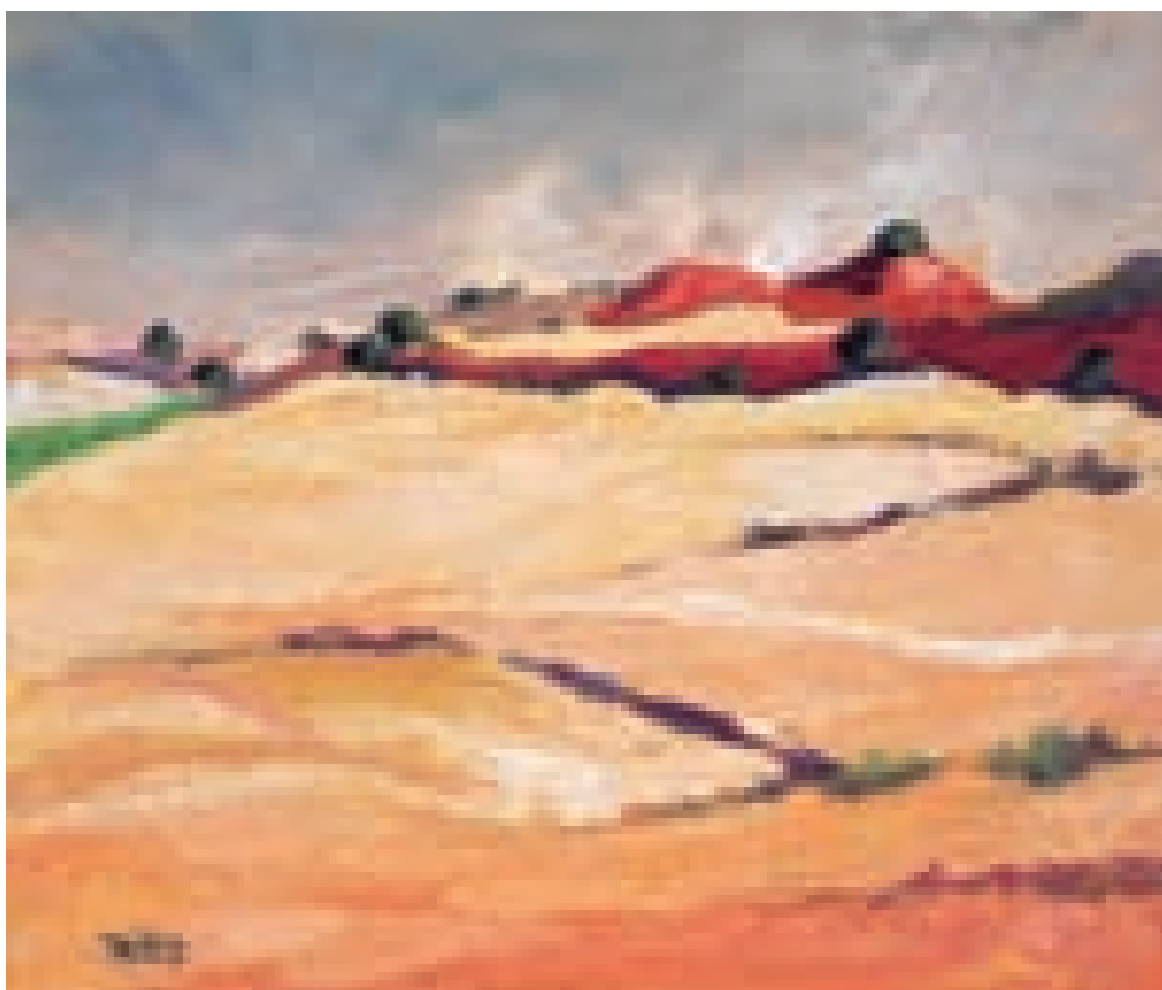
**Bañistas** 1998. Óleo/lienzo. 45x55 cm.



**Paisaje con mar** 1998. Óleo/lienzo. 54x65 cm.



**Paisaje** 1998. Óleo/lienzo. 46x55 cm.

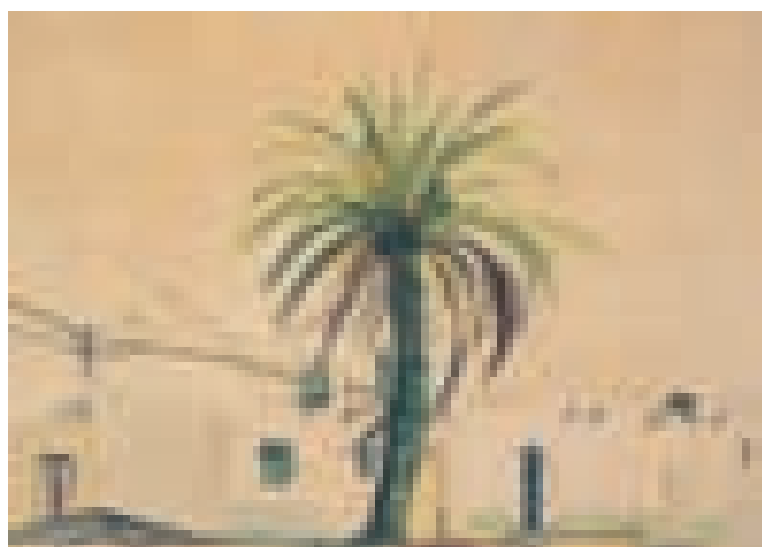




## Acuarelas y gouaches



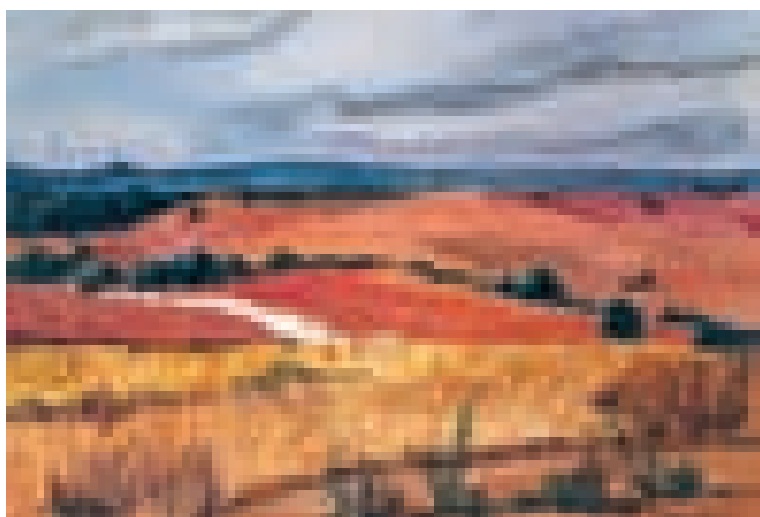
**La palmera** 1975. Acuarela. 24x33 cm.



**Pozo del esparto** 1975. Acuarela. 23x32 cm.



**Campo de Cagitán** 1991. Acuarela. 34x50 cm.



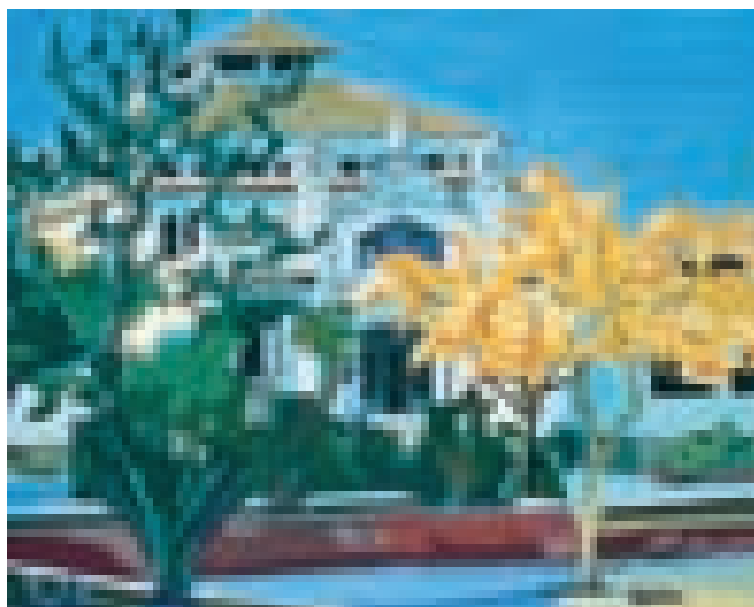
**San Vicente de la Barquera** 1991. Acuarela. 30x44 cm.



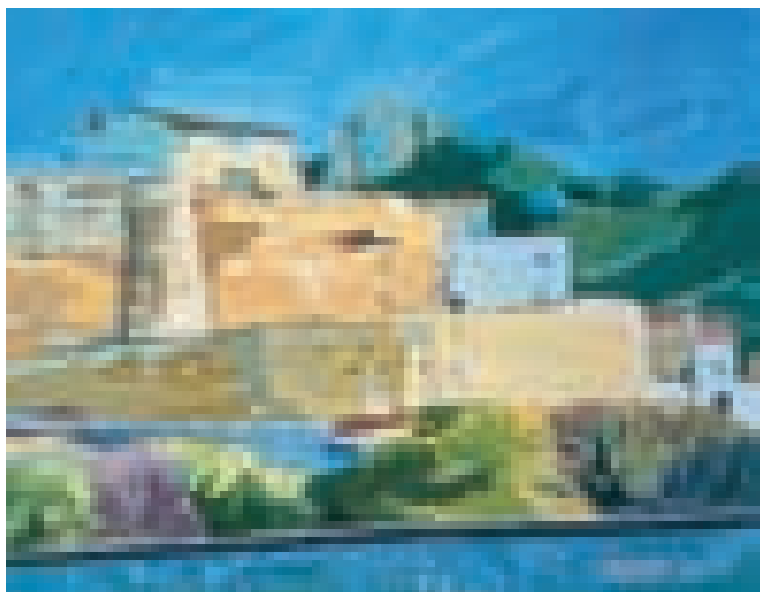
**Margaritas** 1991. Gouache. 40x31 cm.



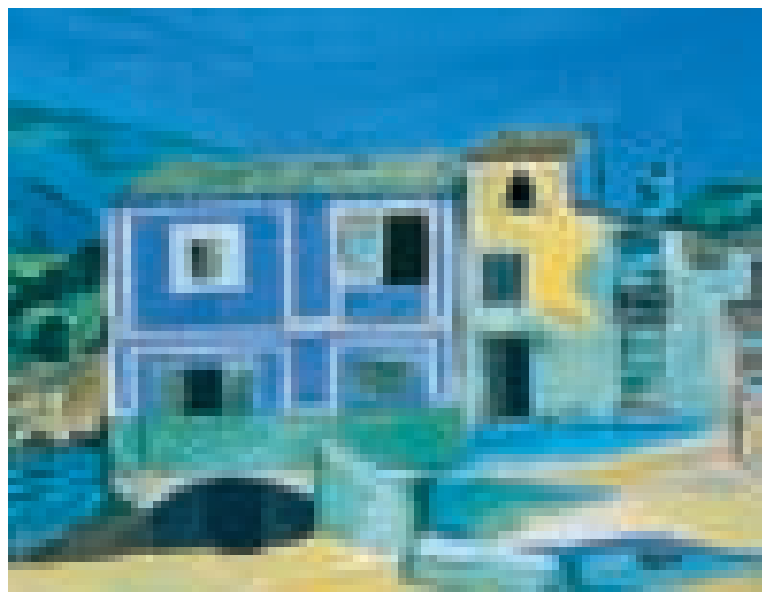
**Plaza de España, Cieza** 1980. Gouache. 31x40 cm.



**El muro** 1980. Gouache. 31x40 cm.



**El molino** 1980. Gouache. 31x40 cm.



T O L E D O P U C H E ( 1 9 4 5 - 1 9 9 8 )



### Exposiciones individuales

- 1963** 1ª Exposición Casino de Cieza.  
Exposición de Pintura Casa de Cultura de Abarán.
- 1966** Exposición Óleos y Dibujos. Casino de Cieza.
- 1969** Sala “DONCEL” D.P.J. (Murcia)
- 1974** Sala de Exposiciones “SER” Cieza. Dibujos.
- 1975** Galería “NUÑO DE LA ROSA”. Óleos.
- 1980** Museo Regional Bellas Artes (Murcia).  
Sala Caja de Ahorros Provincial (Cieza). Gouaches.
- 1984** Centro Cultural Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Óleos.
- 1989** Sala de Arte “PEDRO MEDINA”. Óleos.  
Sala de Exposiciones CAM (Cieza). Óleos.
- 1992** Sala Cultural CAM. (Cieza). Óleos.
- 1993** Galería de Arte “MEZCLA” (Murcia). Óleos.
- 1994** Galería de Arte “ALMUÑÉCAR” (Granada). Óleos.
- 1995** Galería de Arte “VELÁZQUEZ” (Valencia). Óleos.
- 1998** Galería de Arte “EFE SERRANO” (Cieza). Óleos y Acuarelas.
- 2000** Exposición-Homenaje. Museo de Cieza. Oleos.  
(Organizada por la Asociación Cultural “San Bartolomé”.)

### Exposiciones colectivas

- 1962** Exposición Provincial de Pintura (Murcia).  
Certamen Juvenil de Arte (Murcia). 1º Premio.
- 1963** Exposición Asociación de la Prensa (Murcia).  
Exposición de pintores ciezanos.
- 1965** VI Certamen internacional de Arte (Murcia).  
Premio Nacional VILLACIS (Murcia).
- 1966** Exposición de artistas premiados Certamen de Arte Juvenil. Sala CHYS (Murcia).  
Exposición de pintura de artistas ciezanos. Caja de Ahorros del Sureste de España.
- 1967** VIII Certamen Juvenil de Arte.  
Exposición de pintores de la Escuela Ciezana Hogar de la OJE.  
Exposición de pintura Casino de Cieza.
- 1968** Exposición de pintores ciezanos (S. Javier, Murcia).  
1ª Exposición Nacional de Pintura (Cieza). 2º Premio.  
VI Salón Nacional de Pintura, Aula de Cultura (Murcia).
- 1969** II Exposición Bienal de Pintura de Alcoy  
(Mención de Honor).
- 1970** VII Salón Nacional de Pintura, Aula de Cultura (Murcia).  
Premio Nacional VILLACIS (Murcia).
- 1972** Premio Ciudad de Murcia. Excmo. Ayuntamiento de Murcia.
- 1973** 2ª Exposición Nacional de Pintores Españoles (Cieza).  
1ª Exposición Itinerante de Pintura Caja de Ahorros del Sureste.

- 1974** Premio Nacional VILLACIS (Murcia).
- 1976** Paisajistas de Hoy. Sala ROSALES (Madrid).  
Pintores Murcianos. Galería de Arte MICA (Murcia).
- 1983** Exposición-Homenaje a Juan Solano (Cieza).  
Salón de Pintura Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- 1984** Pintores y escultores ciezanos. Centro Cultural de Cieza.
- 1985** 1ª Muestra de Pintura Local. SAN BARTOLOMÉ (Cieza).
- 1990** 1ª Exposición Colectiva de Artistas de Cieza y Murcia. Sala ARTE38 (Cieza).
- 1991** Exposición de Arte Contemporáneo (Murcia).
- 1995** Exposición Colectiva Pintores del Mediterráneo. Galería VELÁZQUEZ (Valencia).
- 2000** Forma parte de los 16 artistas seleccionados para la exposición París/Florenia en el Museo de Cieza. Organizada por la Galería EFE SERRANO.
- 2001** Bienal Internacional de Arte Contemporáneo. 3ª edición Florenia (Italia). En la que se le concede la Medalla de Oro LORENZO EL MAGNÍFICO. A la memoria.

#### Libros ilustrados

- 1978** UN TIEMPO PARA MURCIA. Poemario de D. Eduardo López Pascual.
- 1980** CREACIÓN DE LA CULPA. Poemario de D. Aurelio Guirao.
- 1983** COMO NACIDO DEL PUEBLO. Poemario de D. Eduardo López Pascual.
- 1984** EL SILENCIO DE UN LATIDO. Poemario de D. Ángel Almela Valchs.
- 1989** EL AUTOBÚS DE LAS 7 NO HA LLEGADO. De D. Eduardo López Pascual (portada)
- 1989** CRISTALES O ESPEJOS. Poemario de D. Antonio Gómez Gómez.
- 1991** RAÍCES DE VIDA INACABADA. Poemario de D. Eduardo López Pascual.
- 1994** CANTO DE UN HOMBRE ESPAÑOL. De D. Eduardo López Pascual (portada)
- 1998** QUEDA LA LLUVIA. Poemario de D. José Antº. Estruch Manjón. Galardonado con el Premio Internacional de Poesía Luis Santamarina-Ciudad de Cieza de 1998 (portada)
- 1998** HUYENDO DEL MUNDO. Poemario de D. Antonio Ortega Martínez.
- 1998** Colaboró en la ilustración de la revista literaria LA SIERPE Y EL LAÚD, en homenaje a D. Aurelio Guirao.

### Carteles realizados

SEMANA SANTA de CIEZA, años 1970 y 1981, tras ganar los correspondientes concursos.

1ª MUESTRA ARTÍSTICA DE PINTORES MURCIANOS

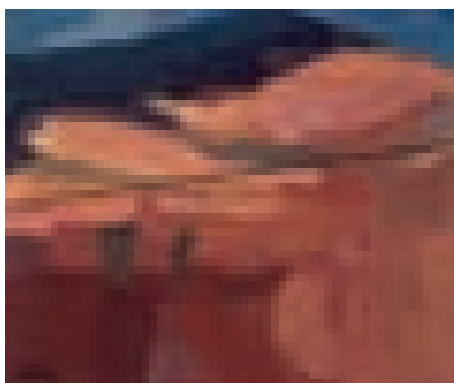
“*LA GRAMAERA*”, de Redován (Alicante), en 1991.

I CERTAMEN NACIONAL DE CANTO CORAL CIUDAD DE CIEZA, en 1996.

8º FESTIVAL DE FOLKLORE EN EL SEGURA, en 1996.



**Tierras** 1974. Óleo/lienzo. 50x61 cm.



**Este catálogo se editó con motivo de la  
exposición retrospectiva**

**Toledo Pucke**

( 1 9 4 5 - 1 9 9 8 )

**que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones**

**Iglesia de San Esteban**

**entre junio y julio de 2002**