



LOS MURALES DE CARLOS OROZCO ROMERO |
Guillermina Guadarrama Peña



LA CONTRIBUCIÓN DE JALISCO AL MOVIMIENTO MURALISTA de 1922 no fue únicamente por la participación de los artistas que nacieron en ese estado y que se encontraban en la ciudad de México, como José Clemente Orozco o Amado de la Cueva, quienes colaboraban con Diego Rivera, sino también porque en ese mismo año, el joven artista Carlos Orozco Romero pintó el primer mural moderno de Jalisco, en el Museo de Bellas Artes, Etnología e Instrucción Artística del Estado, hoy Museo Regional de Guadalajara.

8 |

Que el autor haya sido este artista no es extraño debido a varios factores. Al regreso de su viaje de estudios en Europa en septiembre de 1922¹, becado por el gobernador de su natal Jalisco, Basilio Vadillo, decidió radicar en Guadalajara. También fue determinante su capacidad artística ponderada desde antaño por el director del Museo, Ixca Fariás y demostrada en un concurso de pintura promovido por el municipio en ese año,² en el que su tela obtuvo el cuarto lugar entre 18 obras. Lo anterior lo facultaba para ese trabajo, ya que no obstante que el joven artista había participado con un dibujo y no con una pintura, de acuerdo con los lineamientos de la convocatoria, el jurado aseguró que la obra merecía el primer premio, "por su vigorosidad, sus tendencias, la manera especial y personalísima del dibujo, su intención y demás cualidades que la colocan en un rango muy elevado del arte del dibujo".³

Orozco Romero sólo había conocido los murales que realizaban en la ciudad de México sus paisanos Jorge Enciso y Roberto Montenegro, en el actual Museo de la Luz y el que Diego Rivera pintaba en el Anfiteatro Simón Bolívar, auxiliado por Amado de la Cueva y Xavier Guerrero, entre otros. No obstante, decidió iniciar la aventura plástica de pintar un mural

¹Ahi se realizaron incluso actividades extra artísticas como lo anunciaba *El Informador*, 7 de septiembre de 1922, p. 7: "Para las fiestas patrias, el artista Carlos Orozco Romero, se encarga de dirigir adornos florales y en general, toda clase de decoraciones. Museo del Estado frente al correo". También organizó la colección de obras del pintor decimonónico Rafael Ponce de León, impartió clases de pintura en la Escuela Preparatoria de Jalisco y cuando Ixca Fariás abrió la Academia de Bellas Artes en el Museo del Estado, se encargó de la clase de pintura al natural. Cfr. José de Jesús Olmedo, *Museo del Estado, bosquejo histórico*, Ediciones de la Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno de Jalisco, p. 74. Otros maestros fueron los ingenieros Agustín Basave en dibujo lineal y Jorge Villaseñor en dibujo de construcción, arquitectura y topografía, Carlos Schal en dibujo decorativo y ornamentación, Ixca Fariás en ornamentación al natural, José Vizcarra en pintura decorativa y ornamental.

Ajoreros tonobecas, Museo Regional de Guadalajara. Trabajos de restauración. Fotos: Juan Montoya, 2004.

Ajoreros tonobecas, después de la restauración del mural.



²"Certámenes periódicos", *El Informador*, Guadalajara, Jal., 13 de septiembre de 1922, p. 5.

³"La exposición de obras pictóricas en la ciudad", *El Informador*, 19 de septiembre de 1922.

⁴*El Informador* da cuenta de algunas visitas de Rivera a esa ciudad, en compañía de Lupe Marín, hermana de la esposa de Carlos Orozco, María Marín. Una de ellas fue el 26 de marzo de 1923 donde permaneció hasta el 5 de abril. *El Informador*, 26 de marzo, p. 5. Otra fue el 7 de abril, p. 7, para participar como jurado. (Puede ser que no se haya ido de la ciudad, pero en la sección de viajeros se consigna esta llegada.

⁵Entrevista a Gabriela Salazar Fariás, citada en Ixca Fariás. *Exposición homenaje*. Guadalajara, 1993, p. XXIV.

⁶Pablo Yankelevich. *La educación socialista en Jalisco*, Guadalajara. El Colegio de Jalisco, p. 52. También colaboró para fundar dos escuelas normales regionales, escuelas nocturnas para obreros, nocturnas para mujeres, una escuela de artes industriales para señoritas, escuelas rurales y una Dirección de Cultura Estética.

⁷*El Informador*, 7 de abril de 1923, p. 7.

apoyado por Ixca Fariás e influido técnica y temáticamente por Rivera, quien visitaba constantemente Guadalajara⁴ y el Museo⁵ con quien lo unían lazos familiares políticos.

El Museo Regional era su centro de trabajo desde que Orozco Romero regresó a esa ciudad, actividad que le permitió distraerse un momento de sus labores cotidianas para realizar su obra, porque a diferencia de los muralistas que estaban en la capital, no contó con el patrocinio del programa vasconcelista, pese a que en junio de 1922 el secretario de Educación había firmado con el gobierno de Jalisco, las bases para la acción educativa federal en ese estado, colaborando con la fundación de escuelas y bibliotecas.⁶

El joven pintor abordó una temática regionalista indígena, que muestra la influencia de Diego Rivera, porque éste iniciaba en esos momentos los bocetos para la serie de murales que realizaría en el recién construido edificio de la Secretaría de Educación Pública y trabajaba sobre diversas tipologías de las razas originarias de México. No obstante, que Rivera apenas empezaba a interesarse en los temas indígenas, en Guadalajara, ya se le reconocía como especialista "en la pintura de asuntos indígenas mexicanos creando una escuela original y enteramente suya".⁷

Por lo anterior, se percibía que ese pintor había sido el impulsor de la obra y asesoraba al joven artista de acuerdo con una nota del 23 de enero de 1923:

La decoración que de uno de los corredores del edificio está haciendo el artista Carlos Orozco, bajo la idea y dirección del famoso pintor Diego Rivera, está ya muy adelantada y se espera que pronto quede termi-

nada ya que en la presente semana llegará el artista Rivera y se dará el último toque a este trabajo de pintura encáustica que es uno de los pocos existentes en la república y el primero en el estado.*

El mural titulado *Alfareros tonaltecas* indica claramente una postura de identidad ya que hace alusión a la tipología racial prehispánica regional y a la ancestral actividad de Tonalá, un antiguo señorío indígena que a la llegada de los españoles se encontraba asentado en varias zonas de lo que actualmente es el estado de Jalisco. El muralismo mexicano ha sido un vehículo estético con el que se plasman identidades iconográficas significantes de un país, una zona o una región.

El regionalismo del tema fue una postura con la cuál se pretendió el enaltecimiento local y su distinción, frente al centralismo, en esa eterna lucha por el poder, entre los estados y la capital. No obstante, esta obra puede interpretarse como una réplica a lo que se estaba haciendo en la capital, lo cual no es insólito ya que de acuerdo con Roger Chartier:

Toda creación inscribe sus formas y sus temas, en una relación con las estructuras fundamentales que en un momento y en un lugar dado, organizan y singularizan la distribución del poder y la organización de la sociedad.⁹

Lo tonalteca significaba para los jaliscienses, la diferencia artística respecto al poder central desde la época prehispánica, pero lo consideraban superior, ya que se decía que ese grupo étnico era buen dibujante y nada tenía "que ver con el escueto y reglamentado [dibujo] de los aztecas". Culpaban al gobierno federal de que el dibujo tonalteca "tan particular y preciso" ya era un híbrido de otros grupos indígenas, porque al "enseñarlos" a dibujar, lo habían desvirtuado.¹⁰ Pero la hibridez que este autor achaca al gobierno federal, era una circunstancia que estaba presente desde épocas anteriores, sobre todo en el lenguaje, así se advierte por ejemplo en el seudónimo *Ixca*, adoptado por el Director del Museo Regional, que en náhuatl significa alfarero.¹¹



*Se va a instalar un salón de cartografía en el Museo del Estado", *El Informador*, 23 de enero de 1923, p. 5.

⁹Roger Chartier, *El Mundo como representación*, 2a. edición, Barcelona, Gedisa, 1995, p. X.

¹⁰José G. Zuno, "La pintura en Jalisco", *Bandera de provincias, quincenal de cultura*, tomo I, número 10, 2a. quincena de septiembre de 1929, Guadalajara, Jal., pp. 1, 3, 7.

¹¹Ixca Farías, *Artes populares*, Guadalajara, Ediciones Jaime, 1938, p. 11-12.

ALFAREROS TONALTECAS (1922-1923)

Este mural también conocido como *Alegoría de Tonalá* tuvo cambios previos a la composición definitiva, que indican titubeos en su proceso, a causa de la lejana y tal vez inexistente asesoría riveriana.

Orozco Romero ubicó su narración plástica en un ambiente abierto cuyo fondo es un enorme valle, icono constante en su obra posterior, donde representó el Cerro de la Reina (también conocido como el cerro del ombligo -Xictépetl- o de Guadalupe), máximo símbolo místico y religioso de Tonalá, que fue pintado con amplias pinceladas en diversas tonalidades de color verde que insinúan una construcción cubista.

En su cúspide ubicó un pequeño templo prehispánico que rememora al que ahí existió y sobre el cual, obviamente, fue construida una ermita. Según la leyenda en ese lugar se encontraba el Palacio Real de la monarca tonalteca, Tzapotzintli, o Cihualpilli Tzapotzincó, señora dulce y fina fruta del zapote, que es la figura central de la obra. La escena se sitúa en un ambiente que parece ser un mercado de loza o una especie de taller.

En los primeros trazos del mural, la Cihualpilli sostenía una vasija en la mano derecha, que en la versión final ya no está, como una metáfora de la pérdida de su señorío. A sus pies, dos hombres en cuclillas en aparente actitud de veneración, decoran piezas de alfarería que en la composición última quedaron inconclusas (no sé si sea un efecto que el pintor quiso darles, aunque yo me inclino porque el autor no las terminó); pero en los primeros trazos, sólo uno de los hombres elabora un jarrón.

Flanquean a la Cihualpilli, dos grupos. Del lado izquierdo, un hombre y dos mujeres, una de las cuáles está arrodillada al estilo de las vendedoras de un mercado prehispánico y mira de frente a la reina. La otra sostiene dos jarros color naranja, el mismo tono de su blusa. Pero en la primera versión de la obra, de ese lado sólo había dos figuras, la mujer sentada en cuclillas y el esbozo de un hombre de pie.

El segundo grupo está conformado por una pareja, a cuya figura masculina posee el pintor un matiz de femineidad, sarcasmo propio de *karicato*, seudónimo del caricaturista que hasta hacía poco había sido Orozco Romero, cuando salpicaba a sus dibujos, con toque de malicia.¹² También existe la posibilidad de que esa pose se deba a que en los esbozos primarios, se trataba de una figura femenina y el cambio propició ese efecto. No obstante, trazó una fina ironía en los hombres, al ajustar las camisas a sus cuerpos, lo que hace que sus músculos pectorales se vean exagerados.

Con las tonaltecas no hay ironía, posiblemente porque las consideraban perfectas, bien formadas y bien labradas, asimis-

Carlos Orozco Romero, *Alfareros tonaltecas*, mural en proceso, primera versión.

¹²En 1918 trabajó como caricaturista en los periódicos *El Heraldo*, *Excelsior*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* bajo el seudónimo de *Karicato*.

mo, José Guadalupe Zuno aseguraba, basado en Torquemada, que ellas eran de frente esbelta porque las ligaban desde pequeñas. Así está representada la figura central a la que he identificado como la reina, con la esbeltez propia de su raza.



12 |

Orozco Romero fue el primero en plasmar la figura del indígena en el muro, antes que Revueltas y Rivera, de acuerdo con las fechas de realización de las obras que maneja Jean Charlot en su libro *El renacimiento del muralismo mexicano*,¹³ pero no usó únicamente el blanco para las ropas de sus personajes, sino diversos colores como azules, rosas pálidos así como otras tonalidades medio estridentes, mismos que aplicó para el mural como el azul del fondo, el verde del cerro, las jarras naranjas y la blusa del mismo matiz, los cuales nos hacen pensar en el *fauvismo* que Orozco Romero conoció en Europa, pero en realidad están más cercanos al colorido del arte popular mexicano, sin que se trate de una obra folclórica.

La supuesta asesoría riveriana determinó que el mural fuera considerado inconcluso porque el presunto guía, nunca llegó en la semana de enero que se había anunciado para "terminarlo". De acuerdo con los diarios, Rivera pasaría por Guadalajara en su viaje hacia Tuxpan, Jalisco, en donde iba a "estudiar las costumbres indígenas para hacer una pintura al fresco en uno de los edificios de la capital". Pero en realidad viajó a Tehuantepec, acompañando al secretario de Educación Pública, José Vasconcelos.

La asesoría a distancia, al parecer casi nula, limitó al noble pintor para aplicar correctamente la técnica recomendada por Rivera, la misma que había usado en su mural del Anfiteatro Simón Bolívar.¹⁴ Además, la complejidad de la encáustica hacía

De izquierda a derecha (sentados) David Alfaro Siqueiros, Amado de la Cueva y María Marín de Orozco Romero, al final Carlos Orozco Romero; (de pie) Jean Charlot y Diego Rivera.

¹³Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domsés, 1985. "A fines de 1922, el panel de Charlot y García Cahero estaban prácticamente terminados. Los tres paneles restantes quedaron rezagados en estado de boceto y su ejecución data más bien de 1923. En diciembre de 1922 Leal apenas empezaba a dibujar los trazos geométricos de las figuras en el muro y Revueltas apenas empezaba a dibujar los trazos", pp. 173-175 y 184. ¹⁴Rivera consideraba la encáustica de mayor duración, Jean Charlot, *op. cit.*, p. 187.

necesaria la colaboración de un equipo, como lo tuvo Rivera. Para el mural jalisciense, al parecer, no hubo colaboradores; si acaso los tuvo, posiblemente fueron sus alumnos de la Preparatoria de Jalisco, pero seguramente tuvo muchas etapas en las que trabajó de manera solitaria, lo que hizo más difícil la tarea por la complicación técnica.

El resultado fue que el color no fijó e inició un proceso de destrucción. De acuerdo a los restauradores, alumnos de la ECRO, Juan Montoya Polín, Juan José Beltrán Zavala y Miguel Adrián Pérez Arana, la cera, vehículo de la encáustica, es mínima. Aparentemente sólo se usó como capa protectora, no como aglutinante.

En cuanto a la composición, también hubo titubeos, como ya se hizo mención, por lo que algunos fragmentos quedaron incompletos¹⁵ como algunas piezas de alfarería y los trazos duplicados de las manos de uno de los alfareros, marcados claramente por líneas dobles.

LA CRÍTICA

La crítica fue demoledora. Igual les había sucedido a los muralistas de la ciudad de México. Así lo consigna Jean Charlot. "Orozco Romero se unió al infeliz grupo de los sufridos "Dieguitos". El mural ganó para su ejecutante la misma burla y crítica que le había tocado a los otros jóvenes pintores",¹⁶ ya que no obstante, la identidad regional de la obra, un escritor "de los más jóvenes e ilustrados de Jalisco", acusó a Orozco Romero de perder su personalidad ante Diego Rivera y de naufragar, porque "la obra mural del artista recuerda demasiado a la del maestro".¹⁷ Paradójicamente, el aura con la que pretendieron revestir el mural al señalar a éste como el asesor, ayudó a su repulsa.

A fines de febrero de 1923, los jóvenes muralistas Amado de la Cueva, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y Jean Charlot¹⁸ asistieron a la toma de posesión de José Guadalupe Zuno como gobernador de Jalisco y conocieron la obra. El multicitado Charlot destacó la identidad regional del tema y escribió:

la obra difiere de la hecha en la capital [ya que] captura la cualidad peculiarmente graciosa de la Guadalajara provinciana con un tema estrictamente local: los alfareros de la cercana Tonalá, distinto de los rígidos y frecuentemente pesados productos murales de la ciudad de México, con los puños cerrados y el dedo índice señalando la mugre de la inquieta capital, la obra de Orozco Romero, reflejaba el adorable mudéjar de sus tranquilos alrededores.¹⁹

¹⁵"Viene a esta ciudad el artista Diego Rivera". *El Informador*, 23 de enero de 1923, p.5.

¹⁶Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, op. cit., p. 347.

¹⁷Seguramente el joven escritor de Jalisco vivía en la ciudad de México, ya que su crítica fue publicada en *El Universal Ilustrado*, casi un año después, el 1 de noviembre de 1923.

¹⁸"De la sociedad tapatía". *El Informador*, 28 de febrero de 1923, p.7. Ese día se anunció su llegada a Guadalajara, junto con Rivera. Este regresó a la ciudad el 5 de marzo, los demás, al día siguiente *El Informador*, 5 de marzo de 1923, p. 5.

¹⁹*Ibidem*, p. 348.

Lo mismo sucedió con un crítico local quien percibió el toque de identidad en la obra y lo describió como: "completamente jalisciense", y creyó encontrar en algunas de sus figuras gente conocida al atravesar un pueblo: los alfareros, las indias que se asomaban a las ventanas llenas de macetas con tulipanes.²⁰ Para críticos posteriores como Margarita Nelken, Orozco Romero plasmó en esta obra el "sentimiento mexicano a través de formas y colores".²¹

Sin embargo, pese la notoria influencia de Rivera, el sello estético del joven pintor, ya se manifiesta de manera incipiente en este mural.



APLICACIÓN A LAS ARTES Y LA VIDA (1924-1925)

El segundo mural cuyo título fue *Aplicación a las artes y la vida*, es en realidad un tríptico, en el cual el artista mantuvo en el muro central la iconografía regional, con el alfarero y al parecer también la Cihuapilli, en cuya estructura aún se percibe la influencia del Rivera del tercer piso de la Secretaría de Educación Pública y de Chapingo. Pero, en los otros espacios del tríptico ya está reflejada la postura estética del artista, en la que se divierten sus influencias que mostraba desde su exposición de 1919, donde en una "especie de eclecticismo de rebusca, toma elementos y se documenta en la vida y en otros artistas mexicanos y extranjeros [aunque] sus preferencias están en el arte moderno estático, de expresión firme, hierática y misteriosa".²² Por lo tanto, la obra está lejos de ser folclórica o *mexican curious*.

²⁰Citado por Charlot, op. cit., p. 347.

²¹Margarita Nelken, Carlos Orozco Romero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. Aunque no se refiere a lo propiamente regional, posiblemente sea porque ella era española y los regionalismos no importaban.

²²José G. Zuno, *Historia de las artes plásticas en Jalisco*, Guadalajara, Ediciones Et Coetera, 1957, p. 174.



Aplicación a los artes y a la vida, encáustica, 10 x 5 m. Museo Regional de Guadalajara. Se presume destruido.

Este mural también fue pintado a la encáustica y abarcó tres muros del vestíbulo de la Biblioteca del Museo Regional. Formó parte de lo que Charlot denominó como el "renacimiento" en Guadalajara, cuando algunos pintores llegaron a esa ciudad a invitación del gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, expresamente para pintar murales.²³

La figura preponderante del muro central nuevamente es la que parece ser la Cihualpilli, estructurada como una deidad, frente a la que se arrodilla la pareja creadora. Rodean la escena, el alfarero, el escultor y una especie de musas; un ambiente similar al panel titulado, *Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres* que Rivera pintó en la Rectoría de la Universidad de Chapingo, pero sin su connotación político-social. A los lados, como guardianes, un campesino y una figura que nos recuerda al símbolo de la contención en el mural riveriano *La Creación*.

Zuno escribió al respecto:

Orozco hizo una demostración de lo que [se] sostiene en estos momentos en México, respecto de la composición plástica, de su equilibrio geométrico y de la situación irradial de las figuras para ponerlas al alcance del cono óptico.²⁴

Otras percepciones aseguraban que sólo se trataba de una serie de desnudos femeninos.²⁵ En realidad sí había desnudos, pero no eran solamente eso.

En el muro izquierdo predomina el paisaje —porque de acuerdo con sus críticos, el arte popular de Jalisco y la inmensidad de sus valles fueron los puntos de arranque en la obra de

²³Éxodo forzado, a raíz de la abrupta conclusión de las obras de la entonces Escuela Nacional Preparatoria hoy Antiguo Colegio de San Ildefonso.

²⁴Banderas de Provincias, quincenal de cultura, tomo I, núm. 10, 2a. quincena de septiembre, p. 35.

²⁵Roberto Franco Fernández, *La pintura en Jalisco*, Guadalajara, Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense, p. 35. También en Ignacio Martínez, *Pintura mural siglo XX*, p. 41, Col. Jalisco en el arte.



Orozco Romero— donde únicamente pintó la figura de una segadora que parece ser el retrato de María Marín, su esposa y modelo favorita y una pareja en posición extraña. La mujer parece encarnar el personaje de la fe por la banda que cubre sus ojos, mientras que él, arrodillado, la observa con expresión dubitativa.

16 | En el muro derecho, también presenta una pareja joven. La mujer, igual que la *Cihualpilli*, está semidesnuda y se cubre el rostro, mientras que el hombre que la acompaña, de rostro afeminado, está vestido. Situación que recuerda la ironía usada en *Alforeros tonaltecas*.

El tríptico supuestamente fue cubierto debido a un prurito moralista,²⁶ pero corresponde a los restauradores verificar si esto es correcto, o si fueron demolidos, como lo aseguraba su autor.

También *Alforeros tonaltecas* fue tapado con múltiples capas de pintura, tal vez como producto de la crítica en su contra. Sin embargo, en la época en que Zuno fue director del Museo, hizo intentos para restaurarlos. Incluso envió una carta al pintor en 1958 comentándole que: "Se me ocurrió descubrir tus muros del Museo, pero necesitan una reparación general. En unas vacaciones que tengas tráete los cachivaches de la encáustica y revívelos".²⁷ Al parecer eso nunca sucedió.

Para Orozco Romero la destrucción fue lo mejor que pudo haberle pasado a esas obras tempranas, así lo expresó en una entrevista en 1973 donde señaló: "gracias a Dios que los demolieron, eran feísimos".²⁸

El tercer y último mural de Orozco Romero, fue realizado para la Dirección General de Caminos de Jalisco en el que el tema regional ya no apareció más. Pintó un sólo personaje, posi-

Diego Rivera, *Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres*, ubicado en las oficinas administrativas de la Universidad Autónoma Chapingo. Archivo CENIDIAP/INBA.

²⁶Posiblemente fue hacia 1939 cuando el Museo pasó a depender del recién creado Instituto Nacional de Antropología e Historia y envió a los museógrafos Fernando Gamboa y Antonio Lebrija, para mejorar la exhibición de los objetos en el Museo, pero de acuerdo con la bibliografía jalisciense, sólo destruyeron el recinto.

²⁷Carta de Zuno a Orozco Romero, Guadalajara, 1958. Archivo Carlos Orozco Romero, Fundación Andrés Blaisten.

²⁸*Excélsior*, México, 7 de noviembre de 1973, p. 2-8.



Hombre apisonando la tierra, ca. 1926, encláustica, 2 x 1 m, antigua Dirección General de Caminos de Guadalajara.

blemente porque era un espacio reducido. Se trata de un constructor de caminos y se titula *Apisonado por la tierra*; obra ejecutada al tiempo que Amado de la Cueva y Siqueiros pintaban en la actual Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de Guadalajara.

El realismo es predominante en esta obra, sin embargo ya marca la simplicidad de la línea y la síntesis de la forma que caracterizó su obra posterior. Aunque aceptó la influencia de Diego Rivera, otros ascendientes y sus soportes europeos también se perciben.

Carlos Orozco Romero casi nunca hizo referencia a estos murales, no obstante, su importancia porque forman parte del movimiento mural regional de los años veinte; sobre todo la primera, por haberlo pintado al mismo tiempo que hacían lo propio los muralistas de la capital. Hecho que merece atención ya que marcan la diferencia en lo relativo al mecenazgo.

17 |

BIBLIOGRAFÍA: Cuatro siglos de pintura jalisciense, Guadalajara, Cámara de comercio de Guadalajara, 1996. | Charlot, Jean, prol. *Los pequeños grabadores en madera, alumnos de la Escuela Preparatoria de Jalisco, profesor Carlos Orozco Romero, 1925.* | Fariás, Ixca, *Biografías de pintores jaliscienses 1882-1940*, Guadalajara, Ed. Ricardo Delgado, ca. 1940. | Guerrero Reyes, Ángel, *La pintura mural y la revolución mexicana*, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1962. | *Ixca Fariás exposición homenaje*, Guadalajara, Museo Regional de Guadalajara, 1993. | *Panorama actual de las artes plásticas de Jalisco*, Guadalajara, Casa de la Cultura Jalisciense, 1959 (catálogo de la inauguración de la casa, con una colectiva de pintura) | Zuno, José Guadalupe, *Las artes populares en Jalisco*, Guadalajara, Ediciones Centro Bohemio, 1957, p. 8; *Anecdotario del Centro Bohemio*, Guadalajara, 1950, y *Guía del Museo de Guadalajara*, spti.