

Entre la enfermedad y la penumbra en la beneficencia (1886) de Antonio Herrera Toro: metodología académica e iconografía epidemiológica de finales del siglo XIX

Dr. Aderito De Sousa F.¹ y Lic. Leonor Colmenares R.²

RESUMEN

En el marco de las artes plásticas venezolanas de finales del siglo XIX, la producción de Antonio Herrera Toro representa uno de los momentos cumbres del academicismo y del realismo social. Su lienzo *La Beneficencia* —conocido también en la historiografía como *La Caridad*— se erige como una pieza fundamental para comprender el diálogo entre las bellas artes, el auxilio espiritual y las condiciones epidemiológicas de la época. Concebida y ejecutada entre 1891 y 1893, esta obra no solo constituye un testimonio de las transformaciones sociodemográficas provocadas por las epidemias decimonónicas, sino que expone magistralmente la influencia académica de filiación francesa asimilada por los maestros de la época. La presente investigación historiográfica analiza la génesis de una de las composiciones más complejas del realismo médico-social venezolano, examinando su mensaje ético, místico y social, así como su contenido epidemiológico, el cual transforma la penuria y el trance de un enfermo desahuciado en una declaración artística de fe, asistencia y piedad.

Palabras clave: Beneficencia, Caridad, Realismo médico-social, Iconografía epidemiológica, Arte y enfermedad

-
1. Otorrinolaringólogo. Doctor en Ciencias Médicas Universidad Central de Venezuela (UCV). Director de la Unidad de Otorrinolaringología Endoscópica del Instituto Urológico San Román. Profesor del postgrado de Otorrinolaringología y Curso de Perfeccionamiento profesional en Otorrinolaringoendoscopia. Facultad de Medicina, Universidad Central de Venezuela. Miembro Correspondiente (Caracas) de la Academia Nacional de Medicina, puesto # 46. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0272-7655>
 2. Licenciatura en Historia del Arte. Facultad de Humanidades. Escuela de Arte. Universidad Central de Venezuela. <https://orcid.org/0009-0008-2752-3465>

ABSTRACT

Within the framework of late 19th-century Venezuelan fine arts, the oeuvre of Antonio Herrera Toro represents one of the crowning moments of academicism and social realism. His canvas *La Beneficencia* (Charity) —also known in historiography as *La Caridad*— stands as a fundamental piece for understanding the dialogue between the fine arts, spiritual relief, and the epidemiological conditions of the era. Conceived and executed between 1891 and 1893, this artwork not only serves as a testimony to the sociodemographic transformations brought about by 19th-century epidemics, but also masterfully displays the French-influenced academic style assimilated by the masters of the period. This historiographical investigation analyzes the genesis of one of the most complex compositions of Venezuelan medical-social realism, examining its ethical, mystical, and social message; as well as its epidemiological content, which transforms the hardship and ordeal of a terminally ill patient into an artistic declaration of faith, assistance, and compassion.

Keywords: Charity, Beneficiality, Medical-social realism, Epidemiological iconography, Art and disease

I. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, la pintura académica venezolana experimentó una notable maduración técnica e intelectual. Tras los importantes trabajos artísticos de exaltación heroica e historia patria impulsadas en las décadas previas, los artistas de la época comenzaron a dirigir su mirada hacia temas de mayor introspección moral, espiritual y social. En este horizonte destaca la figura de Antonio Herrera Toro (1857-1914), cuya producción artística no solo dominó el retrato institucional y la pintura religiosa monumental, sino que también penetró en la sensibilidad del realismo social.

En el marco de la Exposición Mundial Colombina (*World's Columbian Exposition* de Chicago) celebrada en 1893, la obra presentada bajo el título de “Charity” —conocida en la historiografía nacional como *La Beneficencia* o *La Caridad*— se erige como una pieza fundamental de la plástica venezolana decimonónica. En ella, Herrera Toro sintetizó el rigor formal de la academia con una honda reflexión sobre la precariedad humana, la enfermedad y la trascendencia. El objetivo de este ensayo es analizar cómo la obra, mediante un virtuoso manejo del claroscuro que dota a la escena de volumen, profundidad y dramatismo, articula una narrativa visual sobre la agonía frente a la enfermedad incurable, el desamparo social y la

devastación emocional. Asimismo, se examina el impacto que tuvo la exhibición de este lienzo en la proyección internacional de la pintura venezolana.

II. Contexto histórico del evento y proyección internacional de los artistas plásticos venezolanos.

La *World's Columbian Exposition* —conocida en el ámbito hispano como la Exposición Mundial Colombina de Chicago— fue un magno certamen internacional celebrado entre el 1 de mayo y el 30 de octubre de 1893 para conmemorar el IV Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América. [1]

Venezuela participó con un pabellón de corte neoclásico comisionado por el presidente general Joaquín Crespo y proyectado por el arquitecto francés J. B. Mora, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París. La estructura lucía en sus fachadas laterales estatuas en bronce de Simón Bolívar y del Almirante Cristóbal Colón. En su interior, las galerías temáticas albergaban un ambicioso muestrario nacional distribuido en secciones de Bellas Artes, Patrimonio e Historia Patria, Agricultura, Agroindustria, Minería, Manufacturas, Etnografía e Historia Natural. [1] (Figura 1).



Figura 1. Pabellón de Venezuela en la Feria Mundial de Chicago de 189, ubicado en Jackson Park. Chicago. Fuente: *World's Columbian Exposition at Chicago. The United States of Venezuela in 1893*, Published by order of The Government of Venezuela, Official Documents, The Caxton press. MacDougal Street. New York

La delegación venezolana, designada por el Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Pedro Ezequiel Rojas, estuvo conformada por una ilustre representación de médicos e intelectuales: el Dr. Arístides Rojas en la coordinación general; el Dr. Adolfo Ernst como comisionado especial del gobierno; el Dr. Manuel Vicente Toledo como presidente de la Comisión de Venezuela ante el certamen; el Dr. David Lobo como secretario de la delegación; el Dr. Francisco Eugenio Bustamante, embajador en los Estados Unidos, y el Dr. Hermógenes Rivero Saldivia, cónsul general en Nueva York. [2]

Para solemnizar su presencia en la magna cita, el gobierno venezolano mandó a acuñar medallas conmemorativas en bronce y plata, las cuales exhibían en el anverso la efigie de Cristóbal Colón, influenciada en los bocetos de la pintura “Alegoría de Venezuela rindiendo homenaje a Cristóbal Colón” de Arturo Michelena y en el reverso el escudo nacional junto a las estrellas de la bandera. [2, 3] (Figuras 2 y 3).

La Figura de Colón para esa medalla, se inspiró en uno de los dos bocetos realizados por Arturo Michelena

Entre julio y octubre de 1893, el Pabellón de Venezuela registró un promedio diario de entre 1.500 y 2.000 visitantes. Entre sus principales atracciones destacaron la Espada del Libertador -piezas de orfebrería en oro engastada con 1.380 diamantes y gemas preciosas, elogiada por el jurado como una de las joyas de mejor factura en su estilo- y el Pendón de la Conquista del Perú. Esta histórica insignia, empuñada por Francisco Pizarro en el siglo XVI, fue entregada en 1824 por la Municipalidad del Cusco al Mariscal Antonio José de Sucre, quien la remitió al Libertador Simón Bolívar para que este, finalmente, la obsequiara a la ciudad de Caracas. [4]

La participación de Venezuela en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893 constituyó uno de los momentos cumbre para la difusión del arte venezolano en el exterior. Bajo la curaduría y gestión de intelectuales como el Dr. Arístides Rojas, el Pabellón de Venezuela y sus salas temáticas de Bellas Artes, mostraron obras de artistas consagrados como Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas, Emilio Mauri y de otros artistas poco conocidos como Jacinto Inciarte y M. M. Ravelo. La muestra pictórica de la delegación venezolana estuvo conformada por un total de 27 lienzos atribuidos de la siguiente manera: 9 de Arturo Michelena, 7 de Cristóbal Rojas, 4 de Antonio Herrera Toro, 2 de Emilio Mauri, 2 de M. M. Ravelo y 1 de Jacinto Inciarte. [1] (Figura 4).



Figura 2. Medalla acuñada por orden del gobierno de Venezuela para conmemorar el aniversario cuatrocientos del descubrimiento de América y la participación de la República en la Exposición Mundial Colombina.

Fuente: World's Columbian Exposition at Chicago. The United States of Venezuela in 1893, Published by order of The Government of Venezuela, Official Documents, The Caxton press. MacDougal Street. New York.



Figura 3. Bocetos preliminares de la obra “Alegoría de Venezuela rindiendo homenaje a Cristóbal Colón”.

Fuente: Colección Arístides Rojas, sala 4 del Museo Fundación John Boulton (a la izquierda). Colección de la Galería de Arte Nacional (a la derecha)

Las obras artísticas de Michelena, Rojas y Herrera Toro fueron las más elogiadas por la crítica especializada de la época y fueron galardonadas por el jurado oficial con Medalla y Mención de Honor. No en vano han sido considerados figuras prominentes de la pintura académica venezolana del siglo XIX junto a eminentes maestros como Martín Tovar y Tovar, Carlos Rivero Sanabria y Antonio Esteban Frías, entre otros. [2, 3] (Cuadro 1).

Entre las obras de Arturo Michelena exhibidas en este certamen, la Alegoría de Venezuela rindiendo homenaje a Cristóbal Colón sirvió de preámbulo referencial de la sección de Bellas Artes del pabellón de Venezuela. Esta magistral pieza garantizó que el virtuosismo exhibido en los otros 26 lienzos fuera percibido por la crítica internacional no como una suma de talentos aislados, sino como la prueba tangible de la solvencia técnica y la madurez académica alcanzadas por los artistas venezolanos. Con ello, la delegación proyectó la imagen de una nación culta y plenamente alineada con los ideales de progreso y modernidad que demandaba la conmemoración del IV Centenario. [5] (Figura 5)

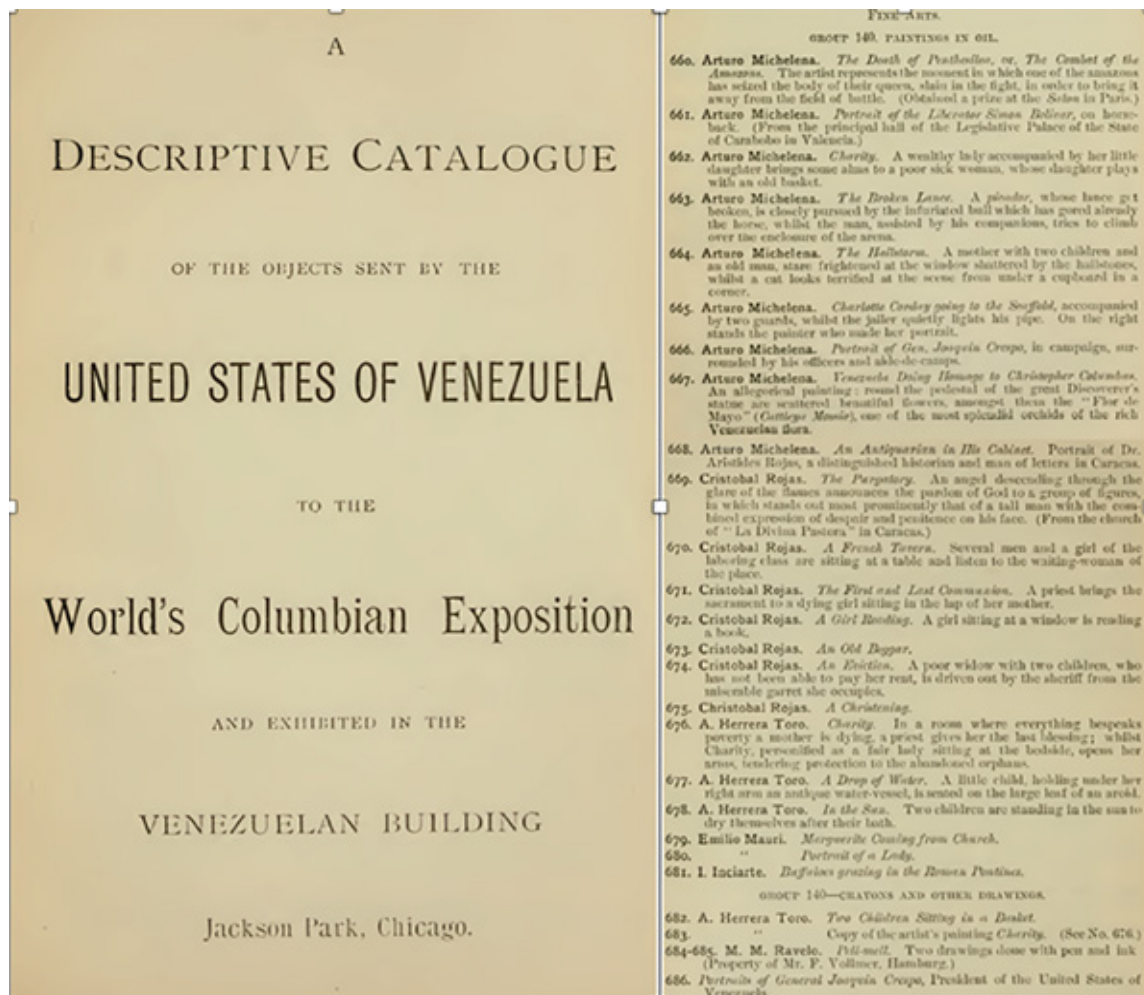


Figura 4. Portadilla y ensamblaje de las páginas 69 y 70 con el listado de los artistas venezolanos y los títulos de las correspondientes obras que se exhibieron en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893

Fuente: World's Columbian Exposition at Chicago. The United States of Venezuela in 1893, Published by order of The Government of Venezuela, Official Documents, The Caxton press. MacDougal Street. New York

Cuadro 1

Argumentación comparativa de distinciones otorgadas a Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y Cristóbal Rojas en la Exposición Mundial Colombina de Chicago en 1893

Artista	Obras Galardonadas (Medalla / Mención de Honor)	Naturaleza del Reconocimiento Oficial
Arturo Michelena (1863–1898)	• <i>Alegoría de Venezuela rindiendo homenaje a Cristóbal Colón</i>, 337 cm × 498 cm (1893) • <i>Pentesilea</i>, 487,5 cm × 653 cm (1891)	Reconocimiento oficial a la maestría en pintura de historia, composición alegórica y dominio del dibujo académico.
Antonio Herrera Toro (1857–1914)	• <i>Charity / La Beneficencia</i> (Lienzo de gran formato, 200 x 250 cms) • <i>Charity / La Beneficencia</i> (Boceto final, 87 x 58 cms)	Doble distinción otorgada tanto a la obra definitiva como al estudio preparatorio, valorando la metodología formal y el rigor compositivo.
Cristóbal Rojas (1858–1890)	• Selección póstuma de obras enviadas al certamen internacional	Homenaje y reconocimiento póstumo concedido a tres años de su prematuro fallecimiento (8 de noviembre de 1890), consagrando su aporte al arte latinoamericano.

III. La Beneficencia de Antonio Herrera Toro en la exhibición de Chicago (1893).

Un aspecto de particular relevancia documentado en el catálogo oficial de la sección de Bellas Artes del Pabellón de Venezuela es la presencia duplicada de la obra de Herrera Toro, figurando bajo el título de Charity. El catálogo registra con el número 676 la composición ejecutada en lienzo de gran formato (200 x 250 cm) y bajo el número 683, el boceto final al óleo sobre lienzo de dimensiones menores (87 x 58 cm.). [1] (Figuras 4, 6 y 7).



Figura 5. Alegoría de Venezuela rindiendo homenaje a Cristóbal Colón. 1893
Arturo Michelena (1863–1898) óleo sobre tela, 337 cm. × 498 cm. Colección Palacio de las Academias. Sala Capitulár de la Academia de la Historia



Figura 6. La Beneficencia, 1893. Antonio Herrera Toro (1857-1914).
Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. Colección Catedral de Caracas



Figura 7. La Beneficencia, 1892. Antonio Herrera Toro (1857-1914). Boceto final en óleo sobre tela, 87 x 58 cm. Firmado abajo a la derecha, con inscripción: "Al Exmo. Sr. D. P. Ezequiel Rojas". Colección privada.

Esta doble exhibición no fue fortuita. Dentro de la metodología de la pintura académica del siglo XIX, exponer el estudio preparatorio definitivo junto a la tela monumental permitía al jurado internacional ponderar el impulso conceptual y la solvencia gráfica del artista a la par de su destreza técnica para trasponer dicha idea a gran escala.

Dentro de la praxis artística académica, un boceto constituye una herramienta fundamental para materializar un proyecto artístico, al vincular el impulso intelectual del artista con la materialización definitiva de una obra. [3, 7].

En el caso particular de la *Beneficencia*, existe una absoluta correspondencia formal, sintáctica y luminosa entre el boceto final al óleo sobre tela de 1892 y la versión definitiva de gran formato finalizada en 1893 y esto constituye un testimonio de primer orden sobre la metodología académica del siglo XIX. Lejos de responder a la noción moderna del boceto como un bosquejo sin detalles exhaustivos, el boceto final de 1892 de esta obra no resultó ser un modelo reducido autónomo, porque la totalidad de las decisiones compositivas, formas anatómicas y contrastes de luz y sombras quedaron resueltas en su forma definitiva en el trabajo final de gran formato. [5, 6].

La perfecta identidad de las formas, personajes, actitudes y relaciones de escala entre el boceto final y la obra monumental, evidencian el uso de un riguroso sistema de transferencia y ampliación de los personajes y objetos representados. Herrera Toro no buscó reinterpretar la composición ni alterar la gestualidad de las figuras en el lienzo definitivo de 1893; por el contrario, la versión monumental opera como la traslación a gran formato de las soluciones volumétricas y espaciales que ya habían alcanzado su grado máximo de nitidez en la tela de 1892. Cada personaje conserva su eje corporal, su carga psicológica y su ubicación precisa en el espacio tridimensional. [6, 7].

La dirección de la luz, el contraste entre las zonas de penumbra y los focos de iluminación focalizada sobre los personajes centrales, así como el modelado de los paños y la utilería, fueron fijados con tal nivel de definición en el óleo de 1892 que la obra de 1893 no requirió ajustes de última hora. La atmósfera espiritual y la sobriedad dramática del conjunto se transfieren intactas de una versión a otra, demostrando que la búsqueda cromática y tonal había quedado plenamente concluida en la etapa preparatoria. [7].

El boceto final de la *Beneficencia* realizada un año antes de la pintura de gran formato, representa la meticulosa creatividad y la perfección técnica donde Herrera Toro consolidó el acabado (finito) a escala reducida. La tela monumental de 1893 respondió seguramente al deseo de proyectar el mensaje plástico y el sello personal o forma particular del dominio y ejecución artística académica, ante el público

y los jurados internacionales de un evento de envergadura como la Exposición Universal de Chicago de 1893). Esta identidad absoluta entre la prueba final y la obra definitiva no disminuye el valor del boceto; por el contrario, lo consagra como una pieza maestra en sí misma, reflejo del compromiso del artista con el rigor técnico y la coherencia del ideario académico. [5, 8].

Existe un primer boceto a lápiz difundido mediante fotograbado en la edición N.º 17 de *El Cojo Ilustrado* (1.º de septiembre de 1892). La publicación de este estudio preparatorio permitió a la intelectualidad y al público caraqueño apreciar la rigurosa metodología de taller heredada de las academias francesas, fundada en el primado del dibujo, la definición anatómica y la planificación del espacio antes de abordar la superficie pictórica definitiva. En este dibujo a lápiz, Herrera Toro esbozó el armazón lineal, la distribución geométrica de los personajes y los acentos dramáticos preliminares, que intenta transmitir un mensaje de contenido ético y social, cuya narrativa evoluciona desde el dramatismo de la enfermedad y la indefensión para convertirse en una apología de la caridad y el consuelo. En esta obra, la actuación espiritual de la Iglesia y el auxilio compasivo de la figura maternal se articulan como una red de contención humana frente a la vulnerabilidad y la desprotección. [7] (Figura 8).

IV. Epidemiología iconográfica en la Beneficencia de Herrera Toro.

Formado bajo la sólida tutela de Martín Tovar y Tovar y perfeccionado en los centros artísticos de Roma y París, Antonio Herrera Toro asimiló con maestría los preceptos del clasicismo y el academicismo. Sin embargo, su estadía europea coincidió con el auge del Realismo, corriente que cuestionaba la idealización neoclásica para volcarse hacia la representación directa de la realidad social, la pobreza, la marginación, las enfermedades y la asistencia hospitalaria. [9, 10]

En la *Beneficencia* o la *Caridad* (1886), Herrera Toro no adoptó un realismo puramente laico o científico, sino que reprodujo una síntesis singular entre el realismo social del siglo XIX y la iconografía cristiana tradicional. A diferencia del realismo crudo o puramente positivista que se afianzaba en Europa en obras de temática médica o asistencial, Herrera Toro impregnó la escena de un aliento místico donde el alivio a la miseria humana no proviene únicamente de la medicina o la filantropía civil, sino de la conjunción entre la gracia divina y la piedad institucional. [5, 12]

Para comprender el impacto visual y ético de la *Beneficencia*, es preciso situar la composición en el convulso escenario epidemiológico de la Venezuela de finales del siglo XIX. El país enfrentaba una severa precariedad sanitaria, dominada por



Figura 8. Boceto a lápiz de La Beneficencia de Herrera Toro, publicado en la revista El Cojo Ilustrado (N.º 17, 1.º de septiembre de 1892), en el que resalta el valor del dibujo preparatorio como método propio del arte académico francés, en el proceso de ejecución de la obra definitiva

brotes endémicos de tuberculosis, fiebre amarilla, cólera y una alarmante tasa de mortalidad infantil. En medio de esta desolación, la enfermedad operaba como un factor de desintegración familiar y condenaba a las clases trabajadoras a la indigencia absoluta. Herrera Toro vuelca su agudo sentido de la observación hacia este escenario de vulnerabilidad. La obra funciona como un testimonio de las duras condiciones de vida de los desvalidos, donde la tuberculosis y la peste irrumpen en el hogar humilde trayendo consigo la agonía física y la devastación emocional. [11, 13]

Para generar atención y la empatía en el espectador, el artista recurrió a un riguroso repertorio de evidencias patológicas y posturales dentro de la escena. Los estragos físicos de la patología representados en la palidez demacrada y la delgadez extrema del enfermo postrado en el lecho exponen la crudeza de la tuberculosis, conocida también en aquel entonces como tisis y peste blanca. Herrera Toro aprovechó estos marcadores visibles de una enfermedad desoladora no por morbo, sino como un instrumento de denuncia visual sobre las condiciones de insalubridad y desprotección de los desamparados. La gestualidad de la composición despliega una intensa carga psicológica: la fragilidad del niño que agoniza en su lecho y el desconsuelo de los pequeños que lo acompañan, contrastan con la actitud protectora de la madre y el amparo espiritual del sacerdote. De este modo, la obra se adscribe a la «pintura de beneficencia o caridad», un subgénero europeo de las décadas de 1880 y 1890 caracterizado por retratar la asistencia a enfermos en entornos humildes por parte de órdenes religiosas y personal de salud. [6].

Herrera Toro plasma este escenario de vulnerabilidad capturando los signos clínicos del enfermo postrado: palidez demacrada, emaciación y facies de agonía, marcadores característicos de la tisis o “peste blanca”. [14].

El lienzo responde a una sincronía historiográfica decisiva: el hito de 1886, cuando la tríada fundamental de la Generación del Centenario -Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Antonio Herrera Toro- desplazan la narrativa épica e histórica para orientar sus miradas hacia el sufrimiento de los indefensos, las secuelas de la enfermedad y el drama socio-sanitario de la época. [15, 16].

V. CONCLUSIONES

La presente investigación evidencia que la obra *La Beneficencia / Caridad* de Antonio Herrera Toro no solo representa un logro culminante de la pintura académica venezolana de finales del siglo XIX, sino que se erige como un tesoro artístico donde convergen la maestría técnica, la fe y la sensibilidad social y la historia médica nacional.

El año 1886 constituyó un hito de ruptura historiográfica: los maestros de la Generación del Centenario desplazaron de manera simultánea el eje temático de la exaltación heroica y la historia patria hacia la vulnerabilidad del cuerpo exánime, el desamparo social y el drama de la salud pública. En este contexto, signado por la severa crisis epidemiológica de la Venezuela de esa época, marcada por el azote de varias epidemias, la vulnerabilidad social y el empobrecimiento, la elevada mortalidad infantil y la precariedad de la asistencia sanitaria; la obra de Herrera

Toro captura con agudeza la atmósfera de desolación física y angustia existencial que atravesaban los estratos más desfavorecidos.

Desde la dimensión creativa y artística, la Beneficencia destaca por su notable síntesis entre el rigor formal del clasicismo y la sensibilidad narrativa del realismo social. Mediante un virtuoso manejo del claroscuro y un denso catálogo de lenguaje no verbal donde dialogan en silencio sin caer en el sensacionalismo: el sufrimiento humano de un niño enfermo, la desolación maternal y familiar, el abandono social y la contención espiritual de un sacerdote que, con su presencia, intenta conceder trascendencia y dignidad a la agonía humana.

El reconocimiento con Medalla / Mención de Honor otorgado por el jurado oficial de la Exposición Mundial Colombina celebrada en Chicago en 1893, a la obra de gran formato de la Beneficencia ejecutada en 1893 y al boceto final realizado un año antes, ratificó que las Bellas Artes nacionales habían alcanzado una madurez técnica y una densidad intelectual a la par de las corrientes de vanguardia y los grandes centros de enseñanza europeos. Estas distinciones también fueron otorgadas a Arturo Michelena y Cristóbal Rojas (post mortem).

V. REFERENCIAS

1. World's Columbian Exposition at Chicago. The United States of Venezuela in 1893, Published by order of The Government of Venezuela, Official Documents, The Caxton press. MacDougal Street. New York.
2. El libro amarillo de los Estados Unidos de Venezuela: presentado al Congreso Nacional en sus sesiones de constitucionales de 1893 por el Ministro de Relaciones Exteriores. 1893;30,49-51. Caracas: Tipografía Americana. <https://archive.org/details/libroamarillode02extegoog/page/n5/mode/2up>
3. El libro amarillo de los Estados Unidos de Venezuela: presentado al Congreso Nacional en sus sesiones de constitucionales de 1894 por el Ministro de Relaciones Exteriores. 1894:84-285. Caracas: Tipografía Americana. <https://archive.org/details/libroamarillode04extegoog/page/n4/mode/2up>
4. Rojas Arístides. Objetos históricos de Venezuela en la Exposición de Chicago; estudios acerca de ellos. Caracas, Imprenta y litografía Nacional. <https://archive.org/details/objeteshistorico00roja/page/n5/mode/2up>
5. Boulton, A. Historia de la Pintura en Venezuela. Tomo II: Época Nacional. 1987; 148-55. Editorial Armitano. Caracas.
6. Calcaño Julio. Antonio Herrera Toro El Cojo Ilustrado. 1893;35:198,99. <http://sisbiv.bnv.gob.ve/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=213839>

7. El Cojo Ilustrado. 1892;17: 275,286. <https://archivo.redhistoriave.org/pieza/el-cojo-ilustrado-n17>
8. Planchart E. Tres Siglos de Pintura Venezolana. 1948;70,85. Ediciones Museo de Bellas Artes. Caracas.
9. De La Plaza R. Ensayos sobre el arte en Venezuela. Imprenta / Editorial: Imprenta al vapor de La Opinión Nacional. Caracas. 1883
10. Salvador JM. La enseñanza artística en Venezuela bajo la égida de Guzmán Blanco (1870-1887), Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Educación y X Jornadas de Investigación Educativa: "De los espacios para el conocimiento y la cultura", Universidad Central de Venezuela, Caracas, Escuela de Educación, 26-28 mayo 2004. https://ia600106.us.archive.org/14/items/la-ensenanza-artistica-en-venezuela-bajo/La_ensenanza_artistica_en_Venezuela_bajo.pdf?utm_source=arepita.beehiiv.com&utm_medium=referral&utm_campaign=aparecio-la-cartera-azul-una-imitacion
11. Da Antonio F, Caballero M, Gradowka A. Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo. 1995;29,30,93. Galería de Arte Nacional, Caracas. Editorial Armitano. ISBN: 980 6030 91 5.
12. Weber A. La pintura venezolana en la segunda mitad del siglo XIX. Mañongo (Universidad de Carabobo) 2011;36(19):199-224 https://www.academia.edu/34885756/LA_PINTURA_VENEZOLANA_EN_LA_SEGUNDA_MITAD_DEL_SIGLO_XIX_VENEZUELAN_PAINTING_IN_THE_SECOND_HALF_OF_XIX_CENTURY
13. Calzadilla J. 150 pinturas Antológicas. Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, Caracas, 2012;17-19,65,71 http://vereda.ula.ve/gan/wp-content/uploads/2012/03/GAN_LIBROS_290312/GAN_150PinturasOntologicas_JuanCalzadilla_2012/GAN_150PinturasOntologicas_JuanCalzadilla_Caracas2012.pdf
14. Calzadilla J, Track C, Casado A, Balza C, Aguilar R, Niño E, Michelena C, Aranguren R, Hernández F. El Círculo de Bellas Artes. A cien años de su fundación. 2013;5,7,18. Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, Caracas. Impresos Publigráfica66 C.A. ISBN 980-6420-49-7 http://vereda.ula.ve/gan/wp-content/uploads/2012/09/GAN_Catalogo_CBA100Fundacion-WEB_sep2012-feb2013.pdf
15. Planchart, E. La pintura en Venezuela. 1979;295-97. Segunda edición, Caracas: Editorial Equinoccio.
16. Picón Salas, M. Las Formas y las Visiones. Ensayos sobre Arte. 1985;37-39,40-42,46-48. Ediciones Galería de Arte Nacional. Caracas.