Martín Piñate F, Cabrera-Lozada C. Editores. Colección Razetti Volumen XXXVII. Caracas: Editorial ANM; 2026. p.1-16
DOI: 10.59542/CRANM.2026.XXXVII.2

Capítulo 1

El retrato del Dr. Luis Razetti por Antonio Herrera Toro y Juan de Jesús Izquierdo: Historiografía de una obra de autoría compartida

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

RESUMEN

La representación visual de las grandes figuras de la medicina venezolana en la transición entre los siglos XIX y XX no fue un proceso fortuito, sino un ejercicio de representación institucional meticulosamente calculado. Dentro de esta tradición iconográfica, el Dr. Luis Razetti (1862-1932) ocupa un lugar preponderante. Aunque su efigie fue inmortalizada por ilustres pinceles de la pintura académica -como Emilio Mauri, entre otros-, existe una pieza cuya trayectoria historiográfica y material revela una de las dinámicas más fascinantes del arte y la memoria médica nacional: el retrato iniciado por Herrera Toro hacia 1913 y concluido décadas después por su discípulo Juan de Jesús Izquierdo. Este retrato no es solo un documento pictórico de un eminente personaje, sino también la expresión de una continuidad estilística y docente, donde confluyen la fotografía de estudio en la Caracas del período de la Restauración Liberal (1899-1908), la maestría de un gran artista mermado por una grave enfermedad y la fidelidad impecable de uno de sus discípulos que le dio término a la obra de su maestro.

Palabras clave: Dr. Luis Razetti, Antonio Herrera Toro, Juan de Jesús Izquierdo, Iconografía inconclusa, Autoría compartida

---

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

The visual representation of the leading figures in Venezuelan medicine during the transition between the 19th and 20th centuries was not a random process, but a meticulously calculated exercise in institutional representation. Within this iconographic tradition, Dr. Luis Razetti (1862–1932) occupies a prominent place. Although his likeness was immortalized by illustrious brushes of academic painting—such as Emilio Mauri, among others—there is one piece whose historiographical and material trajectory reveals one of the most fascinating dynamics of national art and medical memory: the portrait initiated by Herrera Toro around 1913 and completed decades later by his disciple Juan de Jesús Izquierdo. This portrait is not merely a pictorial document of an eminent figure, but also the expression of a stylistic and pedagogical continuity. Here converge studio photography from Caracas during the Liberal Restoration period (1899–1908), the mastery of a great artist diminished by a severe illness, and the flawless fidelity of a disciple who brought his master's work to completion.

Keywords: Dr. Luis Razetti, Antonio Herrera Toro, Juan de Jesús Izquierdo, Unfinished iconography, Shared authorship

I. INTRODUCCIÓN: El retrato como simbología del prestigio social e institucional.

La construcción de la memoria visual de la medicina venezolana en el tránsito del siglo XIX al XX no constituyó un mero ejercicio de vanidad estamental o registro biográfico. En una nación traumatizada por las guerras civiles y azotada por endemias ancestrales, la figura del médico modernizador emergió como el verdadero héroe civil de la República. Dentro de esta galería de personalidades destacadas, el Dr. Luis Razetti (1862–1932) encarnó la síntesis del cirujano, docente, reformador e ideólogo institucional.

Semejante estatura pública exigía una proyección iconográfica a la altura de su prédica. Aunque el pincel de Emilio Mauri lo había fijado en 1907 bajo un tratamiento de luminosidad amable y factura ágil, existe otra obra de filiación diametralmente opuesta que permaneció durante décadas envuelta en una penumbra historiográfica: el retrato concebido y bosquejado por el gran maestro valenciano Antonio Herrera Toro (1857–1914) entre 1913 y 1914, y llevado a su definitiva culminación pictórica por su aventajado discípulo Juan de Jesús Izquierdo (1876–1952).

Este lienzo no representa simplemente una suma de trazos a cuatro manos; constituye un hito plástico excepcional donde convergen la fotografía de estudio como matriz compositiva, el crepúsculo físico de un consagrado pintor académico y la devota lealtad filial de un alumno que asumió el compromiso de sellar la última voluntad estética de su mentor.

II. La matriz iconográfica: Una fotografía del Dr. Luis Razetti (1911).

Para comprender la historia de este lienzo, es indispensable hacer mención de su referente primario: una fotografía de estudio tomada en una sesión fotográfica en 1911 en el taller caraqueño de Federico Carlos Lessmann. En dicha imagen, el Dr. Razetti aparece sentado en una silla de alto respaldar labrado, sosteniendo un pliego de documentos y apoyando la barbilla sobre su mano derecha en pose de cavilación reformadora. [1]

Los estudios fotográficos de la época empleaban placas secas de gelatino-bromuro de plata sobre vidrio. En la penumbra del estudio, el fotógrafo colocaba la placa en un chasis oscuro y retiraba la tapa de la lente para registrar la imagen en negativo mediante la acción de la luz. Posteriormente, en el cuarto oscuro se llevaba a cabo un revelado químico donde la placa se sumergía en un baño de metol u hidroquinona para hacer visible la imagen latente; finalmente, la placa se fijaba en un baño de hiposulfito de sodio para eliminar los haluros de plata no sensibilizados y se lavaba con agua. [2]

Por este complejo proceso, las sesiones fotográficas se restringían a una sola toma cuidadosamente planificada o a un número muy reducido de placas, sobre la cual el retratado elegía la versión definitiva destinada al tiraje de copias en papel. [1,2] (Figura 1)

En aquel registro de estudio, Razetti posaba con gravedad hierática, luciendo su característico traje oscuro de tres piezas, lentes circulares y sosteniendo un rollo de documentos mientras apoyaba la barbilla sobre su mano derecha en un ademán de profunda abstracción intelectual. (Figura 2)

A comienzos del siglo XX, la fotografía no competía con la pintura académica; por el contrario, funcionaba como su modelo y auxiliar metodológico. Cuando a finales de 1913 o principios de 1914 se le solicitó a Antonio Herrera Toro (1857-1914) un lienzo al óleo del ilustre cirujano, el pintor tomó como base la afamada matriz fotográfica de Lessmann de 1911, que ya circulaba ampliamente en las publicaciones de la época como El Cojo Ilustrado y los documentos oficiales de la Academia Nacional de Medicina. [1]



Figura 1. Fotografía original del destacado fotógrafo e impresor venezolano Federico Carlos Lessmann que captó al Dr. Luis Razetti en su madurez intelectual. Imagen que, por sus características, pudo haber formado parte de una sesión fotográfica realizada en 1911, en la que se seleccionó una fotografía como modelo, para un retrato al óleo encargado al pintor Antonio Herrera Toro (entre 1913-1914).

Colección Biblioteca de la Academia Nacional de Medicina.



Figura 2. Imagen restaurada del Dr. Razetti realizada por Federico Carlos Lessmann en 1911. La fotográfica previa (original) presenta manchas y deterioro causados por la acción del tiempo. La comparación con la versión en su estado actual, evidencia el valor del registro histórico frente a los desafíos de la conservación.

Imagen rehabilitada mediante proceso de escaneo y restauración digital con Adobe Firefly Image 5® (2025-26)

La sesión realizada al Dr. Luis Razetti en 1911 representa una de las cumbres del retrato de estudio de Federico Carlos Lessmann. En ella, el fotógrafo logró equilibrar el rigor técnico de la iluminación con la captación psicológica de la mirada de Razetti, creando una matriz iconográfica de tal fuerza sintética que trascendió la placa fotográfica para convertirse en la referencia matriz de la pintura académica. [2]

Sin embargo, el genio compositivo de Herrera Toro rehusó la mera aceptación y obediencia ciega de la copia fotográfica. El maestro introdujo una variación

gestual de profundo calado simbólico: desplazó el brazo levantado y asentó la mano derecha de Razetti con absoluta firmeza sobre la cubierta de un pesado volumen encuadernado. Con este sutil giro conceptual, la pose transitó de la contemplación lírica de la foto a una solemnidad categórica y magistral, transformando el documento efímero en la efigie ajena al paso del tiempo, de un patriarca de la ciencia médica. [3]

En la Caracas de finales del siglo XIX y principios del XX -marcada por la impronta del Guzmanato y la posterior transición hacia el periodo Gomecista de "Rehabilitación Nacional"-, el retrato fotográfico de estudio se convirtió en uno de los rituales urbanos más codiciados por la sociedad pudiente, la intelectualidad y la aristocracia médica. Asistir al taller fotográfico no era un acto fortuito; constituía una ceremonia social. Las elites acudían luciendo sus mejores galas de etiqueta europea (trajes de tres piezas, leontinas de oro, cuellos almidonados y sombreros de copa o hongo) para fijar su posición estamental y dejar constancia de su refinamiento cosmopolita. [2]

En el caso de los médicos, científicos y académicos, la pose fotográfica no buscaba la ostentación vanidosa, sino la proyección de la sobriedad, la severidad moral y la autoridad intelectual. Muebles de ebanistería pesada, libros encuadernados, pliegos de manuscritos, sillones de alto respaldar labrado y cortinajes dramáticos formaban parte de la escenografía diseñada para rodear al personaje de una dignidad solemne y magistral. [3,4]

La fotografía alimentaba una red de intercambio personal e institucional. Copias en pequeño formato o grabados en heliotipia circulaban entre colegas, se dedicaban a familiares y nutrían las páginas de las revistas ilustradas de la época (como El Cojo Ilustrado), funcionando como la verdadera moneda de cambio de la imagen pública. [5]

La firma de Federico Carlos Lessmann no operó en el vacío; formó parte de un floreciente circuito de talleres de retrato que convirtieron a Caracas, en la transición entre los siglos XIX y XX, en una ciudad de intensa cultura visual. Gabinetes célebres como el de Marceliano Ramírez —eternizador de la emblemática fotografía del Dr. José Gregorio Hernández realizada en 1912, reproducida en un gran tapiz durante su acto de canonización—, la elegancia escenográfica de la Fotografía Vargas, la estirpe pionera trazada décadas atrás por el estudio de Martín Tovar y Tovar o las puestas en escena de los hermanos González configuraron un mercado del retrato donde la alta sociedad y el estamento médico demandaban la máxima fidelidad técnica. [1,2]

En este panorama de alta competencia artística, el taller de Lessmann destacó por una sobriedad compositiva y una maestría en el manejo de la luz natural que resultaron determinantes para que sus placas de vidrio -como la tomada a Razetti

en 1911- no solo sirvieran como registro biográfico, sino como la matriz volumétrica ideal para la posterior trasposición al lienzo académico. [2,6]

III. El retrato inconcluso del Dr. Razetti: Gestación de un lienzo interrumpido por la muerte (1913-1914).

Durante el último año de su vida, mermado por la enfermedad que le conduciría a la muerte el 26 de junio de 1914, Antonio Herrera Toro asumió la ejecución del cuadro. La tradición oral familiar -perpetuada por el testimonio de su esposa Eudocia Herrera ("la tía Locha") y transmitida por su sobrina nieta Josefina Herrera Núñez de Gamundi- atestigua que el encargo había quedado inconcluso. [3] (Figura 3)



Figura 3. Retrato de Eudocia de Herrera Toro ("tía Locha"). Antonio Herrera Toro, 1889.

óleo sobre lienzo en formato ovalado, 65 x 54 cm.

Colección privada.

Herrera Toro introdujo un cambio sustancial con respecto a la pose de la fotografía de Lessmann: en lugar de apoyar la mano en la barbilla, evolucionó hacia un ademán más solemne y catedrático, asentando la mano derecha firmemente sobre la cubierta de un libro encuadernado. La línea de tiempo en que se gesta esta obra coincide de forma dramática con el declive físico del artista valenciano por la severa dolencia, que lo condujo a la muerte el 26 de junio de 1914 con el lienzo del Dr. Razetti bien definido y adelantado, relegado en la penumbra de su taller como una obra inconclusa, cuya finalización sería llevada a término años después por su discípulo J. J. Izquierdo para alcanzar la posteridad. [4-6]

La memoria oral preservada por Eudocia Herrera ("tía Locha") esposa del artista, transmitida por su sobrina nieta Josefina Herrera Núñez de Gamundi, resulta fundamental para esclarecer las vicisitudes del lienzo. Este encargo, surgido posiblemente de una solicitud relacionada con el gremio médico, apenas avanzó en su fase inicial: el maestro valenciano logró establecer la estructura compositiva general: los tonos del torso contrastados en color, el esquema de luces y la sobriedad del modelo. Su fallecimiento dejó la obra en estado de mancha primaria, convertida en una efigie incipiente que aguardaría en la penumbra del taller. [3-6]

Asimismo, la presencia de doña Josefina junto al lienzo de su tía abuela ofrece un testimonio invaluable de procedencia, filiación y conservación patrimonial. Este registro fotográfico documenta la permanencia de la obra de Herrera Toro en colecciones privadas, al tiempo que enriquece la catalogación de su repertorio pictórico de finales del siglo XIX. [3] (Figura 4)

IV. La culminación de la obra: El acabado definitivo del retrato por Juan de Jesús Izquierdo.

La naturaleza inconclusa del lienzo halló su resolución en el pincel de Juan de Jesús Izquierdo. Perteneciente a la brillante generación formada desde 1894 bajo el rigor académico de Antonio Herrera Toro y Emilio J. Mauri, Izquierdo poseía la destreza técnica necesaria para mimetizar la paleta original y aplicar los densos empastes requeridos en un retrato academicista. [1,3]

Guiado por un cuidado reverencial hacia el legado de su maestro, J. J. Izquierdo completó la articulación tonal de la obra. Su maestría al definir los matices claroscuros en el retrato del Dr. Razetti no solo dotó de volumen a la pieza, sino que desveló la densidad de su pensamiento, la trascendencia de su herencia y la templanza de su carácter. [6,7]

Al observar el lienzo culminado, se aprecia cómo Izquierdo completó los detalles y ajustes finales de esta obra. El acabado del rostro y la mirada destaca por un profundo realismo. Se distinguen las líneas de expresión, el pliegue de



Figura 4. Doña Josefina Herrera Núñez de Gamundi, sobrina nieta del pintor Antonio Herrera Toro, posa junto al retrato de su tía abuela Eudocia ("tía Locha"), esposa del pintor Antonio Herrera Toro.

Registro fotográfico (2014–2015). Colección privada.

los párpados y la textura de la piel envejecida, lograda mediante veladuras superpuestas para aportar volumen y profundidad. Los lentes de montura redonda están delimitados con pincel fino para definir el metal, incorporando en los cristales sutiles toques de blanco puro que simulan el reflejo de la luz del taller sobre el vidrio, sin ocultar la mirada del retratado.

La composición del traje está dominada por tonos oscuros y profundos (negro, marengo o azul noche) con variaciones tonales sutiles que definen el pliegue de la solapa, el chaleco y la chaqueta. Izquierdo aplicó veladuras para diferenciar el brillo de la seda de la corbata del acabado mate de la lana del traje. En medio de esta sobriedad cromática, destacan los acentos lumínicos y simbólicos del blanco impecable del cuello y puños almidonados de la camisa. Las yuntas (gemelos), como símbolo de etiqueta y decoro burgués del estamento académico, actúan como pequeñas anclas de luz que rompen la masa oscura de la vestimenta. Aplicadas con ligeros empastes de brillo metálico, la yunta del puño derecho enmarca la anatomía de la muñeca y sirve de transición entre el blanco del puño, el encarnado de la piel y la encuadernación del volumen médico.

El anillo de bodas en la mano, el alfiler de corbata y el reloj de cadena o de bolsillo, resueltos con destellos dorados y metales de gran precisión, no solo funcionan como emblemas de jerarquía social e intelectual, sino como focos lumínicos secundarios. En particular, el brillo metálico del alfiler de corbata, junto con el cuello blanco, atrae la mirada hacia el pecho y sirve de puente visual entre el rostro y las manos. La resolución de esta pequeña joya exige un manejo minucioso del empaste y del pincel fino, donde un sutil toque de color puro logra insuflar tridimensionalidad y realismo absoluto. Las manos están modeladas con estricta atención a los tendones, las venas bajo la piel y la estructura ósea, especialmente la mano derecha que sostiene el ejemplar de Medicina Venezolana, cuya encuadernación en pasta dura rojiza o marrón y el corte de páginas en tono crema quedan claramente delimitados.

El fondo escénico se resolvió con fuertes contrastes de luz y sombra, mediante empastes degradados de tonos oscuros que hacen resaltar el rostro iluminado. Detrás del Dr. Razetti, dibujada con pinceladas más sueltas pero estructuradas, se adivina la madera labrada y el tapizado oscuro del sillón, otorgando al sujeto su contexto espacial definitivo. (Figura 5)

V. La firma de J. J. Izquierdo: Análisis morfológico y significación de su rúbrica autógrafa.

La confirmación incontestable de esta intervención coordinada reside en la firma ubicada en la zona inferior derecha de la tela: un trazo en pigmento rojo/óxido con las iniciales continuas y el apellido cursivo "J. J. Izquierdo", certificado material de que la obra fue sellada por la mano del discípulo tras llevar a feliz término el compromiso de su maestro. [6] (Figura 6)

El lienzo presenta en su capa pictórica final una firma ejecutada en pigmento rojizo (óxido o bermellón), cuyo estudio morfológico y técnico aporta una prueba documental decisiva para la atribución del trabajo de finalización de la obra, que se sostiene con los siguientes argumentos:

- **Desglose gráfico del monograma y grafía**: El trazo inicia con las iniciales mayúsculas ligadas "J. J." (o "J. de J.") acompañadas de sus correspondientes puntos de separación. La primera grafía muestra un bucle superior claramente definido, seguida por la segunda "J", cuyo trazo inferior se extiende de manera descendente a modo de rúbrica. A la derecha, se despliega una grafía cursiva condensada correspondiente al apellido "Izquierdo", donde destaca la "I" mayúscula inicial, el bucle bajo característico de la consonante "z" o "q", y un remate fluido en el trazo final. [6]



Figura 5. Retrato del Dr. Luis Razetti.

Antonio Herrera Toro (c. 1913-1914) / Juan de Jesús Izquierdo (1919) [autoría compartida].

óleo sobre tela, 98 x 73 cm. Colección privada.



Figura 6. Detalle macro-fotográfico del monograma de J. J. Izquierdo; visible en plano inferior derecho del lienzo en el retrato del Dr. Luis Razetti. Los indicios materiales e históricos documentan la finalización y firma definitiva de la obra inconclusa tras el deceso de Herrera Toro

- **Cotejo técnico e integración plástica**: El uso del pigmento rojizo (tierra de siena tostada o bermellón) responde a un recurso técnico habitual en la pintura académica venezolana de finales del siglo XIX y principios del XX. Los artistas de la Academia de Bellas Artes de Caracas empleaban con frecuencia estos tonos cálidos para lograr un contraste óptimo al firmar sobre fondos oscuros o de clave baja. La pincelada directa y fluida sobre la capa superficial confirma que el trazo fue asentado tras dar por concluida la pintura. [6]

- **Argumentación técnica**: Los indicios tangibles y grafo técnicos de la rúbrica "J. J. Izquierdo" coinciden plenamente con el monograma formal de Juan de Jesús Izquierdo, según el cotejo documental y bibliográfico de la obra del artista. Esta atribución se respalda en el testimonio verbal de Doña Josefina Herrera Núñez de Gamundi (sobrina nieta del pintor Antonio Herrera Toro) y en la tradición oral familiar. Ambos elementos confirman documentalmente que este destacado discípulo de Herrera Toro intervino y firmó el lienzo en su etapa definitiva. [6]

VI. Un duelo de paletas y pinceles: La superioridad plástica frente a Mauri.

El análisis comparativo entre esta pieza y el célebre Retrato de Luis Razetti realizado por Emilio Mauri en 1907 pone de relieve la indiscutible superioridad monumental del lienzo de Herrera Toro e Izquierdo.

Mientras la obra de Mauri se define por una luz de estudio radiante, de paleta diáfana y pincelada dócil que dulcifica la imagen del personaje retratado, la versión de Herrera Toro/Izquierdo se sumerge en una gravedad abrumadora. El

dominio absoluto del claroscuro en clave baja, que hace emerger la figura desde una oscuridad predominante, se alía con la solidez tridimensional del torso y el examen minucioso de la fisonomía para infundir en Razetti un carácter enérgico, severo e imponente. No se trata del médico posando para la posteridad, sino de la encarnación misma de la reforma universitaria y la combatividad científica. En términos de densidad plástica, construcción espacial y presencia psicológica, esta obra de autoría compartida representa, sin lugar a dudas, la cumbre pictórica de la iconografía Razettista. [7] (Figura 7)



Figura 7. Diferencias iconográficas comparativas del Dr. Luis Razetti.

Retrato de Antonio Herrera Toro y J. J. Izquierdo (a la **izquierda**). Refleja una faceta más íntima, madura y reflexiva. El contraste escénico de luz y sombra proyectan una imagen sosegada que evidencian una profunda serenidad y sobriedad intelectual.

Retrato de Emilio Mauri (a la **derecha**) Composición con iluminación abierta y libre de sombras oscuras, que resalta el volumen y la claridad racional del personaje. El uso gestual del libro funciona como un anclaje intelectual que simboliza la rigurosidad científica, la autoridad académica y el legado pedagógico.

Los retratos de los Doctores Luis Razetti y Pablo Acosta Ortiz ejecutados por el pintor Emilio Mauri fueron pintados en un mismo periodo de producción muy cercano (entre 1906 y 1907). Aunque ambos retratos se publicaron juntos en el No 380 de El Cojo Ilustrado el 15 de octubre de 1907, cada uno respondió a un

proceso de estudio previo individual. Para 1906–1907, tanto Razetti como Acosta Ortiz se encontraban en la cúspide de su proyección pública tras la consolidación de la Academia Nacional de Medicina (fundada en 1904) y la reforma de los estudios médicos. Aunque las sesiones de posado o referencia fotográfica se realizaron en momentos contiguos dentro del taller del artista, Mauri los concibió deliberadamente como piezas complementarias o retratos de pareja iconográfica. [7,8]

La concepción de ambos retratos como una verdadera pareja iconográfica se evidencia no solo en la simetría de sus encuadres y en las dimensiones análogas de sus lienzos, sino en una calculada estrategia de representación conceptual destinada a inmortalizar la dualidad de la medicina moderna venezolana: Razetti, erguido y sosteniendo su célebre opúsculo ¿Qué es la vida? bajo la mirada tutelar de Darwin, encarna la especulación teórica, la biología y la reforma universitaria; mientras que Acosta Ortiz, sentado en su gabinete de trabajo junto a la lección de anatomía de Rembrandt, personifica la maestría quirúrgica y la clínica pragmática. Esta correspondencia formal e ideológica justificó que 'El Cojo Ilustrado' los presentara en 1907 como las efigies gemelas de la intelectualidad médica de la República. [7,-9] (Figura 8)



Figura 8. Ensamblaje de las paginas 611 y 613 del El Cojo Ilustrado, Año XVI, Nº 380, Caracas, 15 de octubre de 1907.

Se representan los retratos al óleo de Emilio Mauri de los Dres. Luis Razetti y Pablo Acosta Ortiz, La consagración paralela de Luis Razetti y Pablo Acosta Ortiz respondió a la construcción deliberada de un arquetipo binario sobre el cual se asentó la modernización científica del país a comienzos del siglo XX.

VII. CONCLUSIONES

El retrato del Dr. Luis Razetti, concebido por la mano magistral de Antonio Herrera Toro y conducido a su término por Juan de Jesús Izquierdo, constituye un hito insigne en la historiografía del arte y de la medicina venezolana. Esta pieza de autoría compartida no solo sintetiza el tránsito entre el registro fotográfico de gabinete de la Caracas de principios del siglo XX y la alta pintura académica, sino que inmortaliza el estrecho vínculo docente y estético entre maestro y discípulo ante las vicisitudes de la enfermedad y la muerte.

La reconstrucción de su devenir material se apoya en dos pilares probatorios fundamentales: por un lado, la memoria oral preservada por Doña Josefina Herrera Núñez de Gamundi junto al retrato de su tía abuela Eudocia ("tía Locha"), que certifica la procedencia, filiación y permanencia de la producción tardía de Herrera Toro en colecciones privadas; por el otro, la evidencia analítica plasmada en la propia tela, donde Izquierdo culminó el encargo respetando la paleta y el esquema técnico de su maestro, sellando la obra con su firma autógrafa en pigmento rojo/óxido.

Frente al retrato del Dr. Razetti concebido por Emilio Mauri en 1907, cuya composición simboliza la autoridad académica e institucional del personaje, el lienzo de Herrera Toro e Izquierdo emerge con una severidad monumental única. Mediante un uso dramático del contraste escénico de luz y sombra y un depurado modelado anatómico, esta obra logra encarnar con indiscutible densidad psicológica su carácter reflexivo y solemne. En definitiva, este retrato se erige como la cumbre pictórica de la iconografía Razettista y como un testimonio vivo de la continuidad del oficio académico en el arte nacional.

VIII. REFERENCIAS

1. Diccionario de las artes visuales en Venezuela. Caracas, Venezuela: Fundación Galería de Arte Nacional. 2005;689. Galería de Arte Nacional, Caracas. ISBN 980-6420-18-7.
2. Lessmann F. Retrato espiritual del Guzmancismo (catálogo de exposición). 57 págs. Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Museo Arturo Michelena. Caracas: Museo Arturo Michelena, 1995. ISBN-10 : 980351005357
3. 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. ISBN: 980 6030 91 5.
4. Albornoz, Orlando. "Antonio Herrera Toro (1857-1957)". En: El Farol. Ene-Feb. 1967;168(18):28-83. Creole Petroleum Corporation, Caracas 1.

5. 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
6. Da Antonio F, Monroy D, Niño Araque E, Rafael A. Romero RA, Salas A, Vaamonde Berrizbeitia C. Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela. 2005;594–97,608–09. Fundación Galería de Arte Nacional Caracas. ISBN: 9806420187. https://gandifusioneducativa.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/2005-dicionario-biografico-de-las-artes-visuales-en-vzla.pdf
7. El Cojo Ilustrado, Año XVI, Nº 380, Caracas, 15 de octubre de 1907, pp. 603,611,613. Tipografía a vapor El Cojo: https://sib.ucab.edu.ve/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=kw&q=Cojo%20Ilustrado%20&offset=140&sort_by=relevance&count=20
8. De Sousa A, Bianco N. Transformación histórica de la Medicina Venezolana en la transición hacia el siglo XX. Edición Tricentenaria, 1ª Edición. Ediciones de la Biblioteca EBUC. 2022. Universidad Central de Venezuela. ISBN: 978-980-6708-75-4. 2ª Edición, Ediciones de la Biblioteca EBUC. 2022. UCV - Edición Barralibros Editores. Venezuela. ISBN: 978-980-6708-75-4. https://academianacionaldemedicina.org/publicaciones/transformacion-historica-de-la-medicina-venezolana-en-la-transicion-hacia-el-siglo-xx/
9. Blanco Rangel C. Dr. Pablo Acosta Ortiz. Colección Razetti. 2018;21(9):489-516. Díaz Bruzual A, López Loyo E, editores. Editorial Ateproca, Caracas. ISBN 978-980-415-024-1 https://drive.google.com/file/d/1OVD3mqfeUiV_DNhoQ9J0jPu1cwWAFSMa/view?usp=sharing