

# ***Las técnicas pictóricas de la desencarnación en la obra de Mark Rothko***

Antonio García López y Francisco J. Guillén Martínez\*  
*Universidad de Murcia*

## **1. Introducción**

En la obra de Mark Rothko hay una deriva hacia una representación que trata de superar los límites físicos de la superficie pictórica. Es un lugar común el reconocer que sus cuadros no son eso: cuadros; o, más bien, que algo más que cuadros. El propio pintor pertenece a la larga tradición de artistas grafómanos, y es él mismo, el que desvela muchos de sus intereses religiosos y estéticos, y que nos acercan a la percepción del hecho religioso, en una época pos- teológica<sup>1</sup>.

La producción artística de nuestro autor nos revela, que bajo su preocupación filosófica por dotar de significado a una pintura a-icónica, late toda una técnica artística basada en los procedimientos pictóricos, sin cuyo proceder habría sido imposible alcanzar la materialización de su obra, y aún habría sido más difícil, por no decir imposible, el haber ampliado el campo de la experiencia del espectador. Nuestra tesis está emparentada con la idea de que la obra de Rothko -desde su fase inicial a su etapa final- se desarrolla en paralelo a como se ha ido configurando la conciencia religiosa a lo largo de la humanidad, especialmente en Occidente. Pero creemos que esta línea de investigación no se podría sostener si

---

\* antoniog@um.es guillen@um.es

<sup>1</sup> La idea de insertar a Mark Rothko en la estela de artistas que elaboran la emoción religiosa del espectador, parte de la tesis de Amador Vega Esquerra, quien propone a Rothko como un artista a partir del cual deambular desde los procesos rituales de la religión en sus estadios más arcaicos, hasta el arrebató místico desvinculado ya de lo explícitamente religioso.

no fuese por los indicios que se han revelado en su obra fallida de los paneles de Harvard, y cuyo proceso de restauración nos han servido para argumentar que si la obra central y final de la producción de Rothko llegan a entroncar con un paradigma estético-religioso, se debe a su peculiar forma de reinterpretar los procedimientos pictóricos clásicos, que durante cuatro siglos permanecieron inalterados. Esta peculiar aportación al canon de la imprimación de los soportes pictóricos es lo que, a nuestro entender, permitió a Rothko llevar a la pintura a los límites de la contemplación.

## **2. La pintura vacía de imágenes como un precursor y una vía estética**

A lo largo de la historia, los paradigmas de representación referidos a presencias cuya condición era la de estar ausentes, han acarreado –cuando menos– enconadas controversias que han dejado su huella a lo largo de la historia de la cultura occidental, especialmente durante la Edad Media; aunque esta dicotomía a la hora de representar lo que se consideraba secreto, misterioso o divino, traía aparejado un correlato vinculado a lo inefable, que acrisoló todo un corpus doctrinario de amplio espectro en todo el Antiguo Oriente. Esta ausencia de verbo llevaba aparejada una ausencia de imagen, un aniconismo, que, a su vez, planteaba una serie de conflictos que chocaban frontalmente con las configuraciones teológicas al uso, principalmente debido a que, si bien eran unas formas garantes de la revelación primigenia que toda religión administra, no podían resolver el conflicto de la imposibilidad de la manifestación sensible que cualquier estructura teológica brinda a la religión a la que ampara<sup>2</sup>. El binomio formado por lo inteligible y lo sensible fue desde el principio el frontispicio que configuró diferentes modelos de entender la realidad, según se vieses como elementos que se pudiesen conciliar, o no, a la argumentación teológica; debate del que no se libraban ni el arte, ni la filosofía ni la ciencia. Es más, en los propios relatos fundacionales, no resulta fácil saber en qué momento se empieza a distinguir entre la esfera divina y la humana<sup>3</sup>.

El cruce de tradiciones y de culturas –cada una con sus ciclos y con su propio modelo idiosincrásico– dificulta la comprensión de este evento y es necesario tomar un canon unificador como lo fue el bíblico en relación con los modelos culturales del Oriente de la Edad Antigua<sup>4</sup>. Independientemente del acerbo poético, filosófico o artístico, hay un dato espectacular en lo que atañe al tema de la representación divina, ya que puede o no tener un veto según se trate de una representación plástica o lingüística - a las que se les permitía licencias literarias de carácter antropomórfico- mientras que a las representaciones de orden material se les sometió a unos estándares que han dado lugar a una vasta tradición, y a unos no menos fértiles márgenes de creación.

<sup>2</sup> Taylor, 2011, pág. 27.

<sup>3</sup> Zambrano, 1991, pág. 30.

<sup>4</sup> Campbell, 1992, pág. 49.

Este podría ser el primer estadio de esta espiral levógira que es la representación a-icónica, y que no volvió a ser foco de atención hasta el Oriente medieval del Bizancio de finales del primer milenio de nuestra era, cuando de nuevo, los guardianes de la ortodoxia se dieron de bruces con las corrientes iconoclastas, que pusieron en crisis los programas iconográficos del momento, precisamente por su fuerte carga teológica y el fuerte poder que ejercían más allá de lo religioso, en lo político, lo científico, lo social y lo artístico<sup>5</sup>. Este nuevo giro, puso en evidencia y confrontó a los iconófilos y a los iconoclastas, sacando a relucir la koiné con la que tenían tramado sus discursos, entreverados de estructuras hebraizantes, formas del pensamiento heleno, nuevas aportaciones islámicas, retazos gnósticos, dualismos arcaicos, etc. Y, donde de nuevo, la fuerza de las imágenes frente a una inerte teología, sacó de escena la vida de las imágenes a-icónicas y su capacidad de emocionar hermenéuticamente, y por lo tanto de dar respuesta a lo secreto, entendido como elemento configurador de lo religioso.

En el siglo VI es el propio papa Gregorio Magno, el que interviene en esta polémica, a la que le da un nuevo giro, al calificar a las artes plásticas como el modelo hermenéutico para aquellos que no saben leer. El debate ya no es entre defensores y detractores de la imagen icónica, sino el servicio de la imagen en general al modelo literario; siendo las metáforas a cerca de lo inefable las que recalcan en los aspectos técnicos de la pintura, para hacer a ésta más luminosa y etérea, mientras que los repertorios iconográficos del arte se asentaban en la fácil lectura de su imaginaria. El aspecto técnico del arte al que ya nos hemos referido anteriormente no fue un asunto trivial. Los teólogos del momento debatieron intensamente a cerca de ello, encontrado similitudes ventajosas entre algunas cuestiones tectónicas de las iglesias susceptibles de ser tenidas en cuenta como parte de la representación pictórica. El caso más debatido fue el de las ventanas del ábside, trasunto de la deidad, así como la luz que de ellas emanaba. La ventana, fue una de las constantes entre la dialéctica entre espíritu y materia que hubo en aquella época, y que dieron una amplia combinatoria entre lo real y lo simbólico, así como a un disfrute de los valores materiales, tanto de los naturales como de las obras de arte.

Es entre los siglos X y XIV, cuando se empieza a gestar la idea de subjetividad, a partir de los modelos de la mística femenina –representados por Hildegard von Bingen- y de la escuela teológica alemana, donde destaca el Maestro Eckhart, cuya famosa sentencia “ruego a Dios que me vacíe de Dios” es un claro exponente crítico a la idolatría imperante de la época. Los sermones que los místicos germanos escribían para poner en tela de juicio el apego a las formas plásticas de la religión, tenían una peculiar disposición retórica: en los pasajes de amonestación de estas figuras literarias, se recurría a una solución entre pares irreconciliables que permitía ofrecer una solución al problema planteado, de tal manera que produjeron un discurso crítico que aunaba tradición y renovación; como dos partes inseparables de la vida espiritual a cerca de la cual se estaba disertando; y todo ello, con una lógica interna prácticamente irrefutable. Digamos que se fue en

---

<sup>5</sup> Tomás-Ferré, 1991.

esta época cuando se normalizó una vía de áccesis positiva, y una negativa para comprender lo religioso, y que se insertaba nada menos que en una tradición abierta en el siglo VI, con el “Corpus Dionysacum”, conjunto de textos en los que ya se planteaba un sistema dual para comprender la divinidad: una forma afirmativa, por la que atribuir propiedades precisas a la divinidad; y una forma negativa, la cual reconocía la imposibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo y conceptual de Dios.

Si en la época moderna se pudo llegar a formular una conciencia subjetiva como la que definieron las filosofías racionalistas, fue gracias a este substrato argumentativo, que pervivió en la tradición reflexiva, y que dio también un modelo particular en el Romanticismo alemán y en las filosofías nihilistas del desencanto, como nos ha hecho ver el proyecto iconológico que desarrolló Warburg para poder desarrollar una hermenéutica de la imagen, más allá del poder hegemónico de las doctrinas.

Este modelo dionisiaco es el que nos ha permitido rastrear las formas plásticas de la subjetividad a lo largo de la historia del arte. Porque reconocer los frutos de aquella vía negativa de pensamiento en el arte a partir del siglo XX es de obligado reconocimiento; pero reconectarla con su propia tradición, es algo más complejo. En efecto, la ruptura con el lenguaje de las imágenes que llevaron a cabo las vanguardias europeas, comienza con Cézanne, pero el primer giro de calado lo produce Kandisky, no sólo al disolver las formas de la realidad en una abstracción pictórica, sino también al depositar en dicha abstracción, el legado espiritual anterior; conectado con las corrientes teosóficas de Rudolf Steiner. Este proceso de descomposición de la imagen toma un sesgo fenomenológico con el fauvismo y el vorticismismo; y alcanza todo su apogeo semántico con el cubismo. Y no deja de sorprender como estos movimientos artísticos han puesto de manifiesto por primera vez de una forma elocuente, el orden interno de figuración-desfiguración, característicos de la estructura del cristianismo y de su fase secularizadora; así como la capacidad de este mismo arte para hacer soportable la tensión entre lo sagrado y lo profano; lo visible y lo invisible, y ponerlos al servicio de un proyecto de más amplio espectro, desplazando así los contenidos de orden teológico.

### **3. Mark Rothko, el pintor de cuadros en permanente epifanía**

Si ha largo de la tradición artística, nos encontramos con una nutrida serie de artistas que han creado diferentes gramáticas visuales entorno a la tensión entre la configuración de lo humano y lo divino, en Rothko se da un giro definitivo en la apropiación emocional del arte como vía de acceso a lo oculto, y al parangón que esto implica con lo intrínsecamente religioso. Este aspecto que emana de su obra en su etapa de madurez, entraña una cuestión de procedimiento técnico que hemos encontrado en una pieza fallida suya, y la cual le hemos tomado el pulso para constatar si en su obra se produce un intento de dar respuesta a la idea de lo

secreto -sin destruirlo en el intento de mostrarlo- del mismo modo en que los humanos han desarrollado un modelo de acercamiento a lo misterioso y a su comprensión, a través de la configuración de cualquier religión.

Desde luego, la obra inicial de Rothko no nos da esta dimensión. Ocupado en tareas de aproximación a la pintura, sus temas primeros son de acercamiento a la comprensión de la realidad a través del paisaje, el bodegón y el retrato; aunque muy pronto da un cambio donde une los tres géneros en una suerte de pintura de entorno -en su serie suburbana- donde los sujetos pasan a significar como material inerte, lo inanimado cobra condición subjetiva, y el espacio adquiere ambas cualidades a cambio de despojarse de la condición de paisaje. Son obras influenciadas por un surrealismo desafectado del psicoanálisis. De corte figurativo, comienza a notarse la tensión de los colores a los que él llama "actores". Aunque, francamente, sintió que aquello no le conducía a ninguna parte. La dificultad en encontrar unas formas que le tomasen el relevo al arte europeo, los efectos de la guerra o el propio rigor moral del arte, que empezó a incorporar el abandono artístico como parte de la experiencia creativa, le llevó a un año sabático plagado de lecturas filosóficas y literarias.

Fruto de esta inmersión en los textos de Esquilo, Nietzsche y Kierkegaard, comenzó a interesarse por la condición humana, apercibiéndose que la iconografía pictórica en torno a los temas de su interés estaban francamente desgastados. Quería trabajar con unos materiales tan elementales como la tela y los pinceles, pero lo cotidiano de su entorno iba demasiado deprisa, y, aunque aparentemente la fotografía era el medio adecuado para esos tiempos, pronto se dio cuenta que el instante fotográfico hacía, si cabe, más difícil de sondar el misterio de las verdades más profundas. Fue el primer iconoclasta contemporáneo en sentido estricto. De hecho, opinaba que, solamente un lenguaje visual completamente nuevo podría despertarnos del estupor moral. El gusto por lo trágico se concretó en una serie de telas, a modo de frisos, donde representó temas místicos de índole órfica.

Posteriormente surgieron una serie de obras de carácter biomórfico, realizadas con una grafía automática y una textura cada vez más ligera, y mientras los pintores de acción alcanzaron una fórmula para machacar el ideal de vida americano, Rothko se centró en la idea de volver a humanizar el mundo mediante la crítica al carácter narcotizante de la vida cotidiana. A partir de 1945, su producción se licúa en una serie de formas elementales plagadas de luz y resplandor. El encuentro en 1949 con la "Habitación roja" de Matisse fue providencial. Durante tiempo fue un espectador incondicional de dicha obra, y al final extrajo la lección: Matisse había reinventado el espacio pictórico mediante un recurso simplificador: pintar todas las superficies de la estancia de un hipnótico mismo color, que lejos de restar dramatismo a la composición, lo había potenciado. Este estado de pre-disolución de los objetos le entendió Rothko como una posibilidad de recrear su concepción misteriosa de la naturaleza humana sin necesidad de representar el cuerpo humano ni su fragmentación: "No

era que hubiera eliminado la figura [...] sino los símbolos de las figuras, y a su vez las formas de los lienzos posteriores eran sustitutos de las figuras”. No obstante, se enfrentó con un importante problema compositivo que le ponía en evidencia, ya que era muy difícil reducir la tensión entre libertad creativa y aleatoriedad. La solución vino al integrar controladamente ambos elementos dicotómicos; con lo que vino a fraguar la primera sintaxis entre las formas emergentes y los límites del cuadro. Sin duda había encontrado una forma a-icónica a la vez que narrativa con la cual pudiese crear la emoción material que desde hacía tiempo perseguía. De nuevo aquí se produce una nueva concomitancia con los procesos de elaboración de la religión, al subsumir los pares de opuestos a una relación de orden mayor.

Técnicamente estaríamos ante su etapa de madurez, pero Rothko tenía una necesidad imperante de comunicarse y parte de su pintura gira en controlados movimientos para que el público se vinculara mentalmente a él. Probablemente sea el artista que más haya elaborado este encuentro, matrimonio entre mentes, como él lo llamaba. De ahí que para él, la pintura continuara otra fase creativa tras la última pincelada: era la fase de la recepción, que ya había iniciado selectivamente al decantarse por el formato vertical como medio para controlar las multitudes de las salas de exposiciones. El segundo nivel de captación lo establecía con una luz de sala muy tenue, evitando lo que él llamaba iluminación romántica, para que pudiera salir al encuentro del espectador el dramatismo de la luz interior de sus cuadros. La disposición en la pared era otro factor que también cuidaba personalmente, instalando sus cuadros sin marcos lo más próximos al suelo, recreando la disposición en fueron creados en su estudio, en un continuo devenir. No en vano él se consideraba un pintor de muros, y aunque no pintaba murales, sus piezas tenían unas dimensiones que hacían que la pintura deviniese en espacio. Probablemente, cuando se refería a sus cuadros como “cosas”, estaba tematizando la posibilidad de expresar las emociones a través de la profundidad de un espacio pictórico distorsionado por el tamaño y la reverberación del color. Era una constante suya el montar las piezas de mayor formato en las salas más pequeña de la galería, creando una especie de intimidad a través de la monumentalidad: hablaba de sus cuadros como “retratos del alma”, ventanas abiertas a un interior imperceptible visualmente. Una fenomenología como la que recreaban los pintores-místicos al colocar directamente las cosas frente al conocimiento.

En el fondo, no hay que olvidar que lo que estaba buscando era el crear un sitio de mediación, como lo eran para él la Villa de los Misterios, de Pompeya, y su mezcla entre el hedonismo y lo sublime; las estancias de San Marco de Fra Angélico, con esa luminosidad acumulativa, o la Biblioteca laurenziana de Miguel Ángel, con esas ventanas ciegas, que captaban la luz en vez de emitirla. Sus últimos diez años de su vida los dedicó en parte a materializar esa idea de una capilla para su obra. Llegó a diseñar un proyecto de diferentes capillas a lo largo del territorio nacional para solazar al viajero. La idea se llegó a proyectar para un lujoso restaurante de Nueva York, pero el artista renunció al final.

La oportunidad le llegó de mano de la Universidad de Harvard, en 1962, donde se instaló la única sala “Rothko” montada personalmente por él. La colección donada a esta institución, constaba de cinco lienzos recreando la Pasión de Cristo entre el viernes santo y el domingo de resurrección, donde predominaron los colores rosa oscuro y carmín; aunque en menos de cinco años ya empezaron a decolorarse. La razón es que en la elaboración del carmín la llevó a cabo con una mezcla de ultramar sintético, azul cerúleo, blanco de titanio y una mezcla de dos modernos colores orgánicos: rojo de naftol y rojo de nitol. Casualmente, el primero, a pesar de ser un pigmento azo ha perdurado, mientras que el rojo de nitol, sensible a la luz, ha virado los tonos rojizos a un azul claro.

Marjorie B. Cohn, testigo de excepción durante el primer montaje en 1963, el desmontaje en 1979, su desembalaje en 1987 y su posterior restauración y primera exhibición en 2001, nos apercibe de la complejidad de esta pieza, donde posiblemente se acrisolan muchos de las incógnitas que todavía quedan por desvelar en torno a la obra de Rothko. De este fracaso técnico del que el artista llegó a tener noticias, hemos sacado un material que nos plantea la hipótesis de que Rothko fue un artista que buscó explicar los misterios insondables de la vida hasta el punto de poner en riesgo su reputación. Rothko fue un experimentador moderado, lector de los tratados de pintura de Cenini y de Doerner. El motivo por el que le llevara a experimentar con los medios de imprimación del lienzo todavía nos es desconocido, pero está claro que en ese aspecto es un innovador: utilizó la gelatina de cola de conejo para hacer exudar el color, cuando técnicamente está indicado para proteger el pergamino y la tela de las putrefacciones que producen los vehículos del pigmento, como son los aceites. Este procedimiento está en la estructura interna de sus imágenes, que ya no están creadas a base de veladuras como en los cuadros de sus admirados Rembrandt y Turner, sino que se filtran con cierto grado de opacidad a través de dicha gelatina. Además utiliza el pigmento con una base de temple al huevo, un procedimiento pictórico recomendado en el texto de Doerner para imitar los trazos al fresco de los primitivos italianos y que fue Otto Dix el primero en experimentar, pero en superficies pequeñas, más fáciles de controlar. Esta manera de trabajar permitía laminar el color y controlar su dispersión de una manera más atmosférica que lo hacía Morris Louis, y por supuesto, muy alejado del empastamiento de Barnett Newman –que lo acusó de plagiar sus formas.

Si en la elaboración de los rojos intensos que ideó para los paneles de Harvard, del cual nos queda constancia por alguno de los bocetos previos que realizó en acrílico sobre papel, hubo un pigmento fácilmente oxidable, no nos resulta del todo plausible que fuera al desinterés de Rothko por la composición química de los colores, como se asevera. Bien es cierto que él decía que el color no era lo importante, pero no era menos verdad que en su búsqueda estuviera el encontrar una manera de suplir el cromatismo por una escala de valores tonales de baja saturación que pudiesen emocionar de la misma manera que lo hiciera el color más intenso. No hay que olvidar que estaba muy interesado en hacer visible lo invisible; buscaba una materialidad de lo inaprensible por medios ópticos.



También nos resulta extraño que sea sólo esta obra la que haya sido pasto de la oxidación, y que posteriormente iniciara una etapa pictórica alejada de la luminosidad de los colores por los que fue conocido, y que bien se cataloga como un periodo de madurez; o como una etapa de marcado sesgo anímico, o, también como una etapa de distorsión propiciada por una incapacidad comunicativa. Para nosotros, en cambio, esta obra bien podría ser a partir de la cual pudo haber experimentado el silencio a partir de la pérdida del color.

Volviendo a la experiencia que nos comunica Marjorie B.Cohn, en relación al estado lamentable en que se encontraban los murales de Harvard a finales de los años ochenta y su posterior conservación que no permitió la reintegración cromática, comenta la restauradora que tras su exhibición en 2001 y con una apariencia totalmente diferente a su etapa original, no dejó de sorprenderle la vida que había tomado la obra. Este dato es muy curioso porque ella vivió la meticulosidad con la que Rothko instaló esta pieza; y ahora, en unas condiciones de exhibición totalmente diferentes, sin respetar la disposición ni las condiciones de luz ni la altura, todavía le parecía que esta obra había tomado un rumbo nuevo, una mutación que ponía de manifiesto el interés de Rothko por crear una obra que pudiese explicar los avatares de la condición humana; y que como ésta, pudiera estar en permanente manifestación.

Este error de cálculo es el que nos ha interesado a nosotros, porque demuestra que el procedimiento pictórico utilizado a lo largo de sus etapas de esplendor y madurez ha sido el auténtico vehículo de lo que Martin Seel llama estética del aparecer. Rothko alteró el procedimiento pictórico de la imprimación del lienzo, usada desde el Renacimiento y establecida canónicamente por Cenini, y que consistía en dar al lienzo crudo un aparejo caliente de cola de conejo —obtenido a partir de ligamentos y fibras animales— con el fin de preservarlo de las putrefacciones de las grasas de la pintura al óleo. Posteriormente, se imprimaba sobre esta capa, otras películas - a base de creta, yeso o caseína- para dar mayor luminosidad al pigmento que se vendría a depositar posteriormente y que adquiere una tonalidad parecida al fresco. Este sistema de capas garantizaba la estabilidad de la tela y la luminosidad del color. La técnica rothkiana vino a alterar este canon por otro, consistente en depositar capas de cola de conejo caliente con pigmento diluido. Así pues, Rothko produjo una técnica que vitrificaba el pigmento; lo que posibilitó eliminar la huella de la pincelada, al disolver el color y suspenderlo entre la materia traslúcida de la cola; hecho que le permitió investigar el peculiar impacto sobre la visión humana que produce esa forma atmosférica de suspender el pigmento, muy alejado de las veladuras de sus admirados Rembrandt y Turner, y mucho más próximo a la luminosidad de los frescos pompeyanos y a las pinturas de Fray Angélico. En los paneles de Harvard también se puede observar como esa pérdida del cromatismo no acaba por destruir el sentido de sus imágenes, abriéndolas a otros ámbitos de la percepción. Este hecho es muy notable, porque nos hace constatar que Rothko no era un pintor interesado únicamente por el color, sino que su preocupación fundamental era la luz; y, en este sentido, hay que advertir, que la merma cromática abre este



político a un paradigma de valores que nos permite interpretar con mayor rigor la nocturnidad de su posterior obra monocroma.

#### 4. Conclusiones

La principal intención de este trabajo es la de referenciar a Mark Rothko como a un pintor iconoclasta, siendo para nosotros secundaria la categoría de pintor abstracto, si queremos tener su apuesta pictórica como un proceso de búsqueda y a la vez como un parangón con los procesos religiosos y su evolución. Si únicamente valoramos el periodo abstracto de este pintor, estamos cercenando la valía de una obra que solo se puede entender en profundidad teniendo en cuenta toda su producción: es decir; la clasificación de pintor abstracto infravalora el sentido de su obra, y lo reduce a estándares de originalidad basados en lo reconocible.

Consideramos que los procedimientos pictóricos que él utiliza son una valiosa aportación al canon pictórico y como tal deben incorporarse a la enseñanza de esta disciplina.

No menos importante, es la capacidad para hacer madurar el mundo de la imagen pictórica, emancipando a la pintura de los efluvios narrativos que arrastraba desde la prehistoria – en términos antropológicos-. Y como consecuencia de todo ello, podríamos afirmar que Rothko ha sido capaz de generar imágenes exentas de iconicidad, a la par que ha entroncado con el arte religioso, desde un punto de vista a-teológico; lo que ha posibilitado que el conjunto de su obra aporte una nueva hermenéutica a la experiencia estética.

#### Referencias

- Alarcó, P, Sedano, U. 2008. *Otto Dix. Retrato de Hugo Erfurt. CCP21*. Madrid: Museo Thyssen (cat.)
- Ball, P. 2001. *La invención del color*. Madrid: Turner/ Fondo de Cultura Económica.
- Bovey, A. 2002. *Monstruos y grotescos en los manuscritos medievales*. Madrid: A y N ediciones.
- Braque, G. 2001. *El día y la noche*. Barcelona: El Acantilado.
- Campbell, J. 1992. *Las máscaras de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Didi-Huberman, G. 2007. *La pintura encarnada*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Doerner, Max. 1998. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Gómez de Liaño, I. 1998. *El círculo de la sabiduría*. Madrid: Editorial Siruela.
- Harpur, P. 2006. *El fuego secreto de los filósofos*. Gerona: Atalanta.

- Rothko, M. 2004. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid; Editorial Síntesis.
- Rothko, M. 2007. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Schama, S. 2006. *El poder del arte*. Barcelona: Crítica.
- Seel, M. 2010. *Estética del aparecer*. Buenos Aires/ Madrid: Katz editores.
- Taylor, M. 2011. *Después de Dios*. Madrid: Editorial Siruela.
- Vega, A. 2010. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Editorial Siruela.
- Zambrano, M. 1991. *El hombre y lo divino*. Madrid: Editorial Siruela.