

# LA SENSUAL ABERRACIÓN DEL ANACRONISMO Y EL PERFIL BAJO: *CARAVAGGIO* DE DEREK JARMAN

DAVID MORIENTE  
Universidad Autónoma de Madrid

## **Resumen:**

El siguiente texto aborda el uso del anacronismo como estrategia de representación visual de la identidad del pintor italiano Caravaggio en la película del mismo nombre dirigida por Derek Jarman en 1986. La hipótesis principal pivota en la idea de que el film se articula como un “retrato icónico-cinematográfico” que, a diferencia de la biografía filmica tradicional, permite una mayor libertad expresiva en el trazado del personaje.

**Palabras clave:** Caravaggio, Derek Jarman, anacronismo, postmodernidad, neobarroco, arte contemporáneo, cine contemporáneo.

**Title:** SENSUOUS DEVIATION OF ANACHRONISM AND LOW PROFILE: DEREK JARMAN'S *CARAVAGGIO*.

## **Abstract:**

Following text focuses how director Derek Jarman used anachronism as a visual representation strategy to depict the identity of Italian painter Caravaggio in 1986. The main hypothesis points out that the moving picture, in contrast to the traditional biopic, is organized as a kind of “iconic-cinematographic portrait” which make possible a greater freedom in forms of expression of the character.

**Keywords:** Caravaggio, Derek Jarman, anachronism, Postmodernism, Neo-Baroque, Contemporary Arts, Contemporary Moving Pictures

## INTRODUCCIÓN

La figura del pintor Michelangelo Merisi da Caravaggio, de quien este año se celebra el cuadragésimo aniversario de su muerte, siempre ha suscitado polémica no sólo por los avances formales que trajo consigo su *tenebrismo* sino también (o sobre todo) por la “modernidad” de los planteamientos compositivos por emplear personajes populares para la representación de temas elevados ya fueran mitológicos o religiosos. Esa modernidad sirve también para su vida: los avatares que sufrió favorecieron la implantación de la leyenda del personaje hedonista y pendenciero, muy sugestiva incluso para los conocedores coetáneos menos amables con él. La biografía conforma uno de los pilares originales de la historia del

arte y la aproximación a la vida del artista como método de conocimiento (biográfico) de su obra: desde las vidas documentadas por Giorgio Vasari en su *Vite* se ha recorrido un camino considerable<sup>1</sup> aunque continúa vigente la idea de la reconstrucción bio-arqueológica como una trayectoria lineal que no es errática, sino decidida, y que parece premeditada con el destino final del éxito, a pesar de que sea póstumo.

La “mala fama” de Caravaggio, sus peleas y persecuciones, sirvieron para mantener durante mucho tiempo cercada su verdadera importancia como constructor de imágenes fascinantes lo que preparó la estructura que prefiguraba la leyenda de los artistas malditos, ya fueran los románticos del XIX o los vanguardistas del XX. Todo ello conduce a entender que el mismo Caravaggio se comportara de manera anacrónica para sus contemporáneos. Su desmesura (*hybris*) manifiesta su personalidad. Es, como algunos autores se han referido a él, un personaje “muy contemporáneo”: este hecho destaca que los personajes del barroco quizá se muestren más afines a la sensibilidad actual por ser una época de drásticos cambios sociales, religiosos, económicos, científicos y políticos similares a los del presente.

Caravaggio fue una profunda contradicción. Reconocido por sus coetáneos —en palabras de Poussin— como alguien que “tenía el genio de la pintura pero que había venido a destruirla”, habría de renovar de modo radical el sistema pictórico del renacimiento, pero su figura no sería reivindicada hasta el siglo XIX, y sólo anteriormente a través de las referencias de los seguidores “caravaggistas”. Caravaggio era, pues, un *outsider*. Sus trabajos resultaban embarazosos porque la suma del naturalismo y el tenebrismo redundaban en algo *irreal*. Antes de abordar el objeto principal de este texto, el tratamiento de la figura de Caravaggio en la película *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) y la consecuente función discursiva del anacronismo como estratagema principal del film, repasaremos sucintamente algunos de los pasajes de su vida que actúan como vínculo con el análisis de la adaptación de Jarman.

---

<sup>1</sup> Léase la formidable edición a cargo de Ana Ávila, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2005; Ernst Kris y Otto Kurz han detectado las líneas de semejanza en muchas y distintas biografías y han delimitado la mitopoética inherente a las anécdotas artísticas, aunque no citan en todo el libro a Caravaggio, véase *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991. Para una breve aproximación a lo biográfico dentro de los límites del arte contemporáneo, GUASCH, Anna, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

## NI ESPERANZA, NI MIEDO: VIVIR AL LÍMITE

Anotaremos los datos más conocidos del pintor: fue el segundo de los hijos nacidos en Milán en 1571 en el seno de una familia que hoy sería de una clase media-alta dentro del rango social; Fermo Merisi, su padre, era una especie de supervisor de los inmuebles propiedad de Francesco I Sforza, titular en aquel momento del marquesado de Caravaggio, y hombre de su confianza. En 1576 queda huérfano de padre y en 1580, entra de aprendiz en el taller del pintor manierista —“alumno de Tiziano” como le gustaba autodenominarse— Simone Paterzano, asentado en Milán. Es bajo su tutela que aprende los rudimentos de la pintura, la adquisición de los saberes clásicos y el color veneciano que caracterizará sus primeros trabajos. Hacia 1591 muere su madre y se reparten el patrimonio heredado entre los tres hermanos; con los vínculos familiares deshechos por la pérdida de ambos progenitores, decide acomodarse en Roma en busca de patronazgo eclesiástico, como la mayoría de sus colegas contemporáneos. Muchos biógrafos en este punto suelen hacer referencia a su existencia bohemia y lo sitúan en precarias condiciones económicas y de salud: de ese modo de vida derivan pinturas tempranas como el *Bacchino malato* (1593-94) donde los estudiosos han leído el reflejo de las secuelas dejadas por la enfermedad y el hambre.

La mala racha da paso a un nuevo estado de fortuna en el que Merisi, ya conocido como “Il Caravaggio”, se establece en 1596 apadrinado por el cardenal Francesco María del Monte, íntimamente relacionado con la influyente familia Medici y que le servirá de enlace en un futuro con el coleccionista y mecenas Vincenzo Giustiniani. Parece ser que Del Monte se interesó por algunos bodegones que “un marchante de poca monta vendía en la puerta de San Luis de los Franceses”<sup>2</sup>. Sea como fuere, un encuentro fortuito; el caso es que en esta relación de mecenazgo muchos han querido ver un subterfugio para una relación homosexual entre ambos, lo que, según ellos, habría influido decisivamente en la producción artística posterior del pintor.

Es en esta época cuando se forja el mito barriobajero del pintor que vive siguiendo el lema *nec spe, nec metu* (ni esperanza ni miedo): entre 1600 y 1606 hay suficiente documentación de encarcelamientos y otros pleitos —la acusación de libelo por parte del pintor Baglione— como para corroborarlo. En mayo de 1606 ha de huir de Roma por el

---

<sup>2</sup> CARMONA, Eugenio, *Caravaggio*, Madrid, Historia 16, 1993, pp. 66.

presunto asesinato de Ranuccio Tomassoni, que intentó mantener contactos con su amiga (¿amante?), Lena Antognetti. Sin que se supiera si había sido en defensa propia o no, al huir “arrojó sobre sí el dictado de una pena máxima”<sup>3</sup>. Desde el asunto de la muerte de Ranuccio, y a pesar de que el pintor continúa ejecutando encargos importantes como la *Cena en Emaús* (1606) para el banquero milanés Ottavio Costa o la *Flagelación de Cristo* (1607-1608) del Museo de Capodimonte de Nápoles, Caravaggio se mueve de un lado a otro, primero a los Montes Albanos, en la región del Lacio, después a Nápoles en 1607, de ahí a Sicilia y nuevamente a Nápoles donde muere en Porto Ercole en 1610.

Según la mayoría de los expertos es, en síntesis, la vida conocida de Caravaggio que nos proporciona un eje crono-temático sobre el que insertar sus obras y la ulterior lectura que de ellas hace Jarman: esa vida agitada es el caldo de cultivo propicio para crear un mito. En efecto, la fuerte ruptura en su manera de comprender el acto creativo, intentando mantenerse independiente tanto de los mecenas como de los patronos o los comitentes, y a pesar de los seguidores entre los que se cuentan George de la Tour, Artemisia Gentileschi y José Ribera y otros menos incondicionales como Zurbarán o Velázquez, supuso que no fuera hasta el siglo XIX, con Jacques-Louis David que comienzan a reconocerse las aportaciones de Caravaggio a la historia de la pintura occidental. Por el momento, habremos de retener al menos tres nombres de su biografía que tendrán suma importancia en la adaptación: el Cardenal del Monte, Ranuccio Tomassoni y Lena Antognetti.

El cineasta y artista Michael Derek Elworthy Jarman nació en Middlesex en 1942. Su firme formación se debe a los años que pasó en el prestigioso King’s College y la Slade School of Arts en la Universidad de Londres, donde aprendió no sólo interpretación y literatura sino también pintura, escenografía y cine, un conjunto de conocimientos que le acompañaron siempre en su búsqueda de la obra de arte total, algo que se puede contemplar en su último hogar, Prospect Cottage, una agradable villa postindustrial próxima a la central nuclear de Dungeness<sup>4</sup>. Vinculado a la escena *underground* londinense durante los años setenta, trabaja como diseñador de producción y en el departamento de arte de dos filmes del director Ken Russell *The Devils* (1971) y *Savage Messiah* (1972); también colabora en

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>4</sup> Cf. la parte dedicada al cine en el texto de JAKOB, Michael, *El jardín y su representación: pintura, cine y fotografía*, Madrid, Siruela, 2010.

producciones operísticas del calado de *Don Giovanni* de Mozart o *La carrera del libertino* de Stravinski. Es en esta época cuando experimenta con el formato Super 8 mm hasta hacerse un lugar dentro de la cinematografía de creación —como ejemplo, su primer largo, *Sebastiane*, se rodó íntegramente en latín—. Su fecunda obra fílmica iba pareja a la intensa labor en el incipiente activismo gay británico; nunca escondió su homosexualidad ni su condición de seropositivo cuando fue diagnosticado en 1986. Murió en 1994 a causa de una afección relacionada con la inmunodeficiencia y, pese a su breve trayectoria, el director dejó un extenso testamento: once largometrajes, numerosos cortos y videoclips musicales con una indudable voluntad de creación plástica. Nunca abandonó su formación inicial en pintura, actividad que practicó incluso cuando quedó casi ciego a causa de una infección relacionada con el sida<sup>5</sup>. Todos estos méritos le hicieron merecedor del prestigioso premio Turner en 1986<sup>6</sup>, decisión motivada además por su particular visión del pintor, aunque no había sido la primera vez que Jarman se interesó por las biografías: tamizados a través de su peculiar redefinición de personajes históricos desfilaron por sus manos desde el sensual santo Sebastián (*Sebastiane*, 1976) y una versión punk de Isabel II (*Jubilee*, 1977) al filósofo Wittgenstein (*Wittgenstein*, 1993) pasando por el rey homosexual Eduardo II de Inglaterra (*Edward II*, 1991)<sup>7</sup>.

La obra de Jarman está repleta de mensajes, algunos más evidentes que otros, que reflexionan sobre la homosexualidad y cuestionan su componente de “pecado”; también está inscrita dentro de los parámetros de lo *queer*, puesto que concede un peso decisivo al discurso y estética homoeróticos. Incidiremos en que el grueso de la obra del británico se produce en los años ochenta y que este período se caracterizó en el Reino Unido por un clima político ultraconservador de aires fascistoides, en consonancia con la firmeza con que dirigió el país la férrea Margaret Thatcher desde 1979 hasta 1990. La inflexibilidad y el miedo de esa derecha

---

<sup>5</sup> “Como artista, profesor, realizador, diseñador teatral, poeta y activista polémico se comprometió en importantes cuestiones intelectuales, políticas y morales. Se formó como pintor y continuó haciéndolo hasta su muerte en 1994, a pesar de su casi ceguera consecuencia del sida, produciendo series de lienzos de colores vivos y expresivos. Esos trabajos tardíos tratan obstinadamente sobre la mortalidad y la experiencia de ser gay”. Traducción nuestra. BUTTON, Virginia, *The Turner Prize*, Londres, Tate Gallery, 1997, pp. 50.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Véase el minucioso trabajo de la poética de Jarman en DILLON, Steven, *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*, Austin (Texas), University of Texas Press, 2004, concretamente el cap. 5, dedicado a *Caravaggio*, pp. 132-161.

a la *diferencia* se puede ejemplificar con el intento encubierto de ilegalizar cualquier expresión pública de la homosexualidad y evitar su “promoción” en actos artísticos a través de los órganos jurídicos del país, como fue el artículo 28 de la *Local Government Act* de 1986 (enmendado en 1988, 2000 y 2003)<sup>8</sup>; este hecho ponía de manifiesto una especie de criminalización del sida, lo que supuso la repulsa, reacción y militancia activa de numerosos artistas y actores, entre los que se pueden citar a sir Ian McKellen (más conocido por encarnar a Gandalf en la adaptación de Peter Jackson de *El señor de los anillos*), Helen Mirren (Óscar por *The Queen* en 2003) o el escritor y guionista de cómics Alan Moore (*V de Vendetta*, *Watchmen*), además del mismo Jarman que, recordemos, rueda *Caravaggio* en ese mismo año.

Aquella época se definió además por una fuerte producción teórico-literaria debida en parte al polémico asentamiento de la etiqueta “postmodernidad” —dentro de la periodización histórica contemporánea— acompañado de un debate que aún no ha terminado<sup>9</sup>. Tras los sucesivos fracasos revolucionarios, acompañados del ya disuelto eco del *Anarchy in the UK* de Sex Pistols, se perfila un fenómeno de mezcla y renovación unido a numerosas miradas puestas en un clasicismo frío e idealizado: ejemplo de ello son las muestras de la arquitectura ecléctico-clásica postmoderna ya avanzadas por Charles Moore y Ricardo Bofill o la neoexpresionista pintura de la transvanguardia italiana<sup>10</sup>. Omar Calabrese identificó algunos de los rasgos que han permanecido casi inmutables desde ese horizonte de sucesos y que calificó como de “era neobarroca”, inestabilidad e hibridación: según él, y basándose en Gillo Dorfles y Severo Sarduy, no existiría una intención de reiterar el período sino que sus formaciones operarían por analogía con lo barroco donde éste se define “no sólo o no tanto

---

<sup>8</sup> La ley en su art. 2A expone que “una autoridad [institución] local a) no fomentará o publicará material que conlleve la promoción de la homosexualidad; b) no promoverá la enseñanza en ninguna escuela pública de la aceptación de la homosexualidad como una relación familiar aparente”. Disponible en: [http://www.opsi.gov.uk/RevisedStatutes/Acts/ukpga/1986/cukpga\\_19860010\\_en\\_1#pt2-l1g3](http://www.opsi.gov.uk/RevisedStatutes/Acts/ukpga/1986/cukpga_19860010_en_1#pt2-l1g3).

<sup>9</sup> Sobre las diferentes morfologías que toma esta modernidad mutante se puede acudir a los escritos que defienden, entre otros, Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Marc Augé, Fredric Jameson, Néstor García-Canclini, Jesús Martín-Barbero, Vicente Verdú, Zygmunt Bauman, David Lyons, Luis Enrique Alonso, Ulrich Beck, Tzvetan Todorov, Slavoj Žižek o Richard Sennett, por no citar los ya canónicos textos sobre la incipiente cuestión de Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (1979) o *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1982-1985).

<sup>10</sup> GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000. Especialmente las partes tercera “La posmodernidad cálida en Europa, 1980-1985” y quinta “La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos, 1985-1990”, cap. 16 “El fenómeno de los neos en Europa. Del neogeo al neobarroco”, pp. 241-335 y 403-432 respectivamente.

[como] un período específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan”<sup>11</sup>. Los años ochenta en Europa quedaron marcados por la convergencia del discurso extendido hasta bien entrado el siglo XXI de autores influyentes como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y Gilles Deleuze en el ámbito francés; Umberto Eco, Gianni Vattimo, Massimo Cacciari u Omar Calabrese, en el italiano. El panorama teórico, pues, comienza a saturarse de “panópticos”, “emergencias”, “deconstrucciones”, “rizomas”, “pensamientos débiles” y todas las combinaciones posibles de los prefijos *neo-* y *post-*.

Aquí nos interesa señalar la categoría de neobarroco, la más recurrenente para asomarse a la complejidad del (y aquel) momento actual. El teórico y crítico José Luis Brea realizó a finales de esa década un balance donde reflexionaba sobre los cambios acaecidos en la teoría estética y se hacía eco de las estrategias de conocimiento que habían producido tal evolución. Muy lúcidamente y alejado de su habitual estilo críptico enunció una serie de rasgos que hoy son cotidianos: “la opulencia de las sociedades de la comunicación, la saturación de las escenas del discurso, la multiplicación de las estrategias de simulación, el triunfo del artificio, la cultura del hiperconsumismo y la sobreabundancia, el mismo desvanecimiento de una perspectiva temporalizada —el fin de la historia dicen— de nuestro existir... En todo caso, bienvenidas, por anticipado, sus iluminaciones”<sup>12</sup>. Iluminaciones de esa y otras naturalezas se hicieron efectivas no sólo (o no únicamente) a través de esa suerte de eterno retorno especular que las forzaba a mirar atrás en la búsqueda de referencias, sino que también se hacía patente, en algunas de sus manifestaciones, una deliberada entrega a la incongruencia vivaz del anacronismo, entendido éste como una destrucción del tiempo y una liberación (como pensaba Habermas) en el oasis de la posthistoria.

---

<sup>11</sup> CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 31. Léase la extensa introducción de Javier Panera en el catálogo de la exposición, basada en las categorías de Calabrese, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, Salamanca, Domus Artium/Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005.

<sup>12</sup> BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 4-5

## LA VOLUPTUOSA DESVIACIÓN DEL ANACRONISMO (O LA DESTRUCCIÓN DE LA “VISIÓN LINEAL”)

Pero toda la historia del arte occidental, tal y como argumenta George Didi-Huberman es un absoluto compendio de anacronismos<sup>13</sup>. La idea antagónica de que algo no se acopla en un conjunto debido a su desvarío temporal es relativamente reciente, fruto, de manera probable de la modernidad, tal y como le ocurrió a Monet cuando demostró la imposibilidad de concebir una nueva pintura de historia, es decir, que la transmisión de los asuntos mitológicos o bíblicos no funcionaba con caracteres modernos y al revés, que la vida cotidiana usada en tanto que representación de los pasajes míticos resultaba discordante<sup>14</sup>. Para nuestros objetivos definiremos el anacronismo como la *discordancia temporal entre las unidades formales que establecen un cuadro o plano*, independientemente de cómo se haya articulado éste. Sin entrar en enunciaciones más exactas y complejas y sin hablar de las figuras más frecuentes como la *analepsis* o la *prolepsis* —que el cine toma prestadas en los recursos del *flashback* o el *flashforward*—, el anacronismo es un dispositivo retórico sumamente enriquecedor no sólo de las formas literarias sino también de las representaciones visuales. Esta estrategia obliga al espectador (desde la perspectiva del presente) a fijarse en un elemento que violenta la composición de la obra. A lo largo de la historia del arte —aunque posiblemente a partir de las periódicas reformulaciones del pasado efectuadas desde finales de la edad media— existía para el pintor la posibilidad de optar por el modo de incorporar personajes *alla antica* o *alla moderna*, este último solía ser frecuente, siempre y cuando se recurriera al *decorum*, es decir, a la representación digna de la belleza moral: así, se podían encontrar personajes “modernos”, figuras inscritas en gentíos o protagonistas —generalmente comitentes o mecenas— ataviados con la moda del momento en pasajes bíblicos como una adoración o unos desposorios y ello no hacía caer al espectador en ninguna distorsión perceptiva.

Quizás el hecho de una mayor cultura visual (una recepción óptica más “educada”) de los espectadores, unido a la perspectiva histórica sea lo que produce la disconformidad entre las

---

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, pp. 9-81.

<sup>14</sup> Véase la reflexión de Briony Fer sobre la emergencia de lo moderno en FRASCINA, Francis, BLAKE, Nigel, FER, Briony, GARB, Tamar y HARRISON, Charles, *La modernidad y lo moderno: pintura francesa del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-53.

partes. Se presentan como incómodas a muchos ojos las representaciones de Bernini, quien hace gozar de un placer que no dudaremos en calificar de sexual a santa Teresa y a la beata Luodovica Albertoni<sup>15</sup>, porque hay algo fuera de lugar en todo el conjunto —literalmente lo *obsceno*—. Es, en definitiva, el mismo proceso que gesta a la obra de arte según los surrealistas: —en palabras de Lautremont— el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operación. La entelequia de lo barroco, si se analiza con cierto detenimiento, tiene un fondo surrealista por naturaleza. Ejemplos de discontinuidades que hieren profundamente el orden óptico más allá de lo temporal se encuentran en *David y Goliat* (1610), Caravaggio se autorrepresentó como la cabeza cortada de este último, dirigiendo su reflexión hacia un Miguel Ángel adelantado al barroco, que se autorretrató como la piel maltrecha y deforme de san Bartolomé en los frescos del Juicio Final de la Capilla Sixtina. De ello podemos inferir, llegando al límite de sus consecuencias, que todo autorretrato es una suerte de anacronismo e, incluso, de *anatopismo*, dado que el sujeto representado —el autor— se encuentra en dos tiempos y dos lugares simultánea e imposiblemente. Esa extraña oposición se hace más potente y efectiva con dispositivos de (autor)representación cinemáticos: algo que señala sagazmente Chris Marker, no sin sentido del humor, al afirmar que situarse en el pasado de la producción semeja un acto de espiritismo<sup>16</sup>.

Caravaggio se configuró como un anacronismo vivo, un individuo que desafió los cánones establecidos de síntesis idealista, pues el pintor tomaba como punto de partida la vida cotidiana que lo rodeaba no para erigir un ideal estéticamente superior mediante fragmentos sino sino como realidad escenográficamente transformada. El perfil bajo usado en sus “tipos groseros” confirma una libertad de planteamientos inusitada para la época y radicalmente

---

<sup>15</sup> Véase la lectura de Simon Schiama en el capítulo dedicado a Bernini: “En su interpretación, esos especialistas repiten que es completamente contrario a la historia pensar que el arquitecto del papa, el escultor supremo de Roma, un hombre que se sometía todos los días a la disciplina jesuita, pudiera concebir la idea de representar la levitación mística de una santa como un momento de convulsión orgásmica. Pero a decir verdad, el anacronismo moderno no está en la unión de cuerpo y alma que obsesionaba a tantos poetas y escritores del siglo XVII, sino en su recatada división en experiencia sensual y experiencia espiritual”. SCHIAMA, Simon, *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 88-90.

<sup>16</sup> La frase viene al hilo de una entrevista realizada al director por Samuel Douhaire y Annick Rivoire en la que afirma: “Veinte años separan *La Jetée* de *Sans Soleil*. Y otros veinte esta última del presente. En esas condiciones hablar en nombre de quien realizó esas películas no es una entrevista, es espiritismo”. Entrevista de *Libération*, Miércoles 5 de marzo de 2003, en ORTEGA, María Luisa y WEINRICHTER, Antonio (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid, T&B Editores/Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2006, pp. 235.

distinta de las convenciones<sup>17</sup>. Se producía (o quizá se produce aún) una violenta ruptura de los valores perceptivos: hay algo que no encaja al representar a una prostituta como una santa tal y como hacen Caravaggio y Bernini (y que Manet retomará al transformar a una meretriz en una diosa: su *Olympia* de 1863) o a un vagabundo o a un borracho como los agentes compositores de una escena mitológica, a la manera de Velázquez.

La obra del pintor milanés impactó fuertemente contra lo que hoy sería el sector crítico y el *establishment* artístico del barroco, debido a tres parámetros cruciales bien definidos:

a) la forma bajo la que se presentaban sus trabajos; es bien sabido el interés que demostraba Caravaggio por las naturalezas muertas, un género de “poca cotización” en aquel momento, una fijación que transfirió a sus escenas con personajes humanos: éstos son tratados como objetos incluso en imágenes de un gran *pathos* contenido donde la pasión parece estar diluida del mismo modo que el tiempo queda detenido;

b) la temática centrada en los asuntos religiosos (los que pagaban por poseer obras de arte eran básicamente los estamentos religiosos y los nobiliarios y una delgada clase burguesa no tan desarrollada como en los países del norte como Holanda) en los que Caravaggio imponía su visión perversa al utilizar las clases bajas como protagonistas;

c) las estructuras compositivas desarrolladas a partir de luces concentradas y dirigidas hacia sus objetivos principales: el rayo de luz que termina en el jugador (*La vocación de San Mateo*) o que moldea el cuerpo muerto (*La decapitación de San Juan Bautista, El descendimiento*) son iluminaciones más que teatrales, cinematográficas, anticipadas al nacimiento del medio en varios cientos de años y que serán de gran ayuda para Jarman para filmar su *Caravaggio*.

## EL CARAVAGGIO PINTOR Y EL FILM *CARAVAGGIO*

La potente obra y el atractivo personaje se unen para proyectar un todo indisoluble, de ahí que Caravaggio y sus peripecias (tanto pictóricas como mundanas) formen parte del paradigma del antihéroe moderno. El cine se ha aproximado a la figura del pintor en variadas ocasiones,

---

<sup>17</sup> Hemos de recordar que el Concilio de Trento (1545-1563) estipulaba de manera estricta la programación iconográfica de la *propaganda fide* contrarreformista: las obras debían acoplarse a férreas normas preestablecidas por este “servicio de publicidad” de la cúpula papal.

en la que cabe destacar la primera adaptación, un melodrama realizado en 1941 por Gofredo Alessandrini (colaborador de Alessandro Blasetti en las llamadas “comedias de teléfonos blancos”) y titulado *Caravaggio, il pittore maledetto*; *Caravaggio* (1948); un documental de Umberto Barbaro y el historiador de arte Roberto Longhi; las series de televisión para la RAI, una de 1967, dirigida por Silverio Blasi y la otra, de 2007, realizada por Angelo Longoni quien cuenta como apoyo para el resultado final del producto con el genial director de fotografía Vitorio Storaro<sup>18</sup>.

La singularidad del film de Jarman, a diferencia de otras adaptaciones, destaca por el tratamiento del personaje<sup>19</sup>. *Caravaggio* no alaba al pintor (de hecho apenas narra nada) con los frágiles trazos biográficos que Jarman manipula a su antojo: lo significativo en el discurso es la imagen tanto de la obra de Caravaggio como la desarrollada paralelamente por el director para evocar atmósferas o introducir personajes sin casi diálogo. Acción, en cualquier caso, al límite del relato. En películas biográficas de mayor difusión como *Lust for Life* (El loco del pelo rojo, Vicente Minelli, 1956), dedicada a Vincent van Gogh, o la más reciente *Pollock* (Ed Harris, 2000) el artista es un héroe, es el núcleo de la leyenda forjada a golpe de pincel. Derek Jarman se distancia de esas premisas y transforma al protagonista en alguien cercano a base de licencias poéticas engarzadas a través de los anacronismos. Con una estructura compleja a base de cuadros autónomos que funcionan como capítulos y múltiples elipses, Jarman no solamente realiza una película —más o menos dentro de las expectativas filmicas: *lo que se espera que sea un film*— sino que experimenta con un formato que podríamos denominar *filme analítico-iconográfico* o *retrato cinemato-iconográfico*. Trabajando con un presupuesto exiguo, 475.000 libras financiadas por el British Film

---

<sup>18</sup> Vitorio Storaro (1940) ha trabajado sobre todo con Bernardo Bertolucci (*El conformista*, 1970, *La estrategia de la araña*, 1970, *El último tango en París*, 1972 o *El último emperador*, 1987) pero además con otros directores de la talla de Dario Argento (*El pájaro de las plumas de cristal*, 1970), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979, *Tucker, el hombre y su sueño*, 1987) o Carlos Saura (*Flamenco*, 1995, *Taxi*, 1996), y también con Richard Donner, Woody Allen o Warren Beatty, en todos los filmes ha sabido imprimir su particular sello de estilización y preciosismo visual.

<sup>19</sup> En la última década se ha verificado un renovado interés en el pintor: *Vernissage! 1607, Caravaggio* (Stella Leonetti, 2002), *Caravaggio, último tempo* (Mario Martone, 2005), *Caravaggio* (José Maria Vaz da Silva, 2008); también hay que destacar la sugerente muestra —al menos en su tratamiento visual— el film independiente *I.M. Caravaggio* (Derek Stonebarger, 2010) que, con motivo del cuadro centésimo aniversario de la muerte del pintor milanés, yuxtapone su vida al mundo actual, una especie de reencarnación en el personaje Ian Milano, artista rodeado de prostitutas, mendigos, drogas y peleas, una interesante revisión anacrónica del mito; finalmente, en 2011 se estrenará una producción estadounidense que utiliza la figura de Caravaggio como subterfugio para una tragicomedia, *Caravaggio: The Search* (Maureen Murphy, 2011).

Institute, y aprovechando su experiencia en el *underground* el director se deleita en el proceso de re-creación de la obra mostrando unas composiciones escenográficas elegantes donde se produce un juego especular entre los referentes reales (los modelos) y los lienzos. Caravaggio, se nos dice, era un gran sintetizador, que transformaba la realidad física merced a los juegos ilusionistas de iluminación, de los que fue pionero en la pintura del XVII. Jarman, sabedor y heredero de toda una tradición pictórica, pone al servicio de la representación un complejo arsenal de estrategias narrativas y no narrativas que redundan en el resultado de la película. Un filme repleto de referencias que, como las obras de Caravaggio, es un intrincado tapiz costumbrista y un elegante ensayo visual.

Los títulos de crédito iniciales de elegante tipografía romana están sobreimpresionados a un encuadre donde una mano repasa con pintura negra un lienzo (uno de los procedimientos de Caravaggio para su tenebrismo: partir de un fondo general en negro desde el que iba modelando las figuras con colores más claros); el comienzo remite ineludiblemente a las epopeyas cinematográficas de los años cuarenta, lo que dota al conjunto de un aire añejo. La película comienza con un Caravaggio (Nigel Terry) gravemente enfermo en un camastro en una casi desnuda habitación en Porto Ercole, junto a él está Jerusalem, su aprendiz y criado (Spencer Leigh) que lo mira con aire distraído mientras el monólogo interior explica su naufragio motivado por la huida incesante de la justicia. Un *flashback* le lleva al recuerdo de cómo recogió a Jerusalem de niño y se lo llevaba consigo<sup>20</sup>; Caravaggio aparece fumando y ataviado a la manera del proletariado mediterráneo de principios del siglo XX: chaqueta corta, chaleco, camisa sin corbata y sombrero de fieltro; una imagen que evoca a los personajes del lienzo *El cuarto estado* (1901) de Giuseppe Volpedo (utilizado por Bertolucci como cartel promocional de *Novecento*, 1976) o al Joseph Beuys más combativo de *La rivoluzione siamo noi* (1972), pero también, incluye detalles ajenos al tiempo “real” de Caravaggio. Jarman juega con los conocimientos visuales del espectador y le informa sutilmente mediante esos elementos sorprendentes y efectivos, los estereotipos.

Jarman esgrime el recurso continuamente gracias a una soberbia elección del reparto: la semejanza entre Nigel Terry y el pintor es asombrosa, como la de Dexter Fletcher con el

---

<sup>20</sup> Esta era una práctica muy usual, similar a la de los gremios, que se llevó a cabo hasta bien entrado el siglo XVIII que cayó en desuso con la implantación del sistema de las Academias. El aprendiz entraba a formar parte del taller del maestro pero también de su casa, así, del mismo modo que realizaba labores propias del oficio, ayudaba en otras tareas domésticas como criado. Cf. Ana ÁVILA, *op. cit.*

joven Caravaggio, quien además se parece mucho al fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989). No creemos que esa coincidencia sea casual. Jarman en aquel momento compartía con Mapplethorpe el impulso de la visibilidad de la condición gay, pero también la improvisada “vuelta al orden” visual que supuso el comienzo de la década de los ochenta. Mapplethorpe comenzó entonces a fotografiar desnudos tras la lente del clasicismo, aunque matizada por las prácticas y estereotipos homosexuales. Además retrataba a los tipos de perfil bajo como los ejemplos de *Brian Ridley and Lyle Heeter* (1979) o *Snakeman* (1981), otorgándoles un aire cortesano no exento de humor. En el film hay, pues, una lectura oblicua para los iniciados al ver (y reconocer) al actor como el joven Caravaggio que es, al mismo tiempo, una suerte de joven Mapplethorpe; Jarman introduce toda una concatenación de significados yuxtapuestos y adheridos, a la manera de un palimpsesto. En la escena de presentación de la vida cotidiana de juventud, Caravaggio aparece en los bajos fondos milaneses donde alterna el robo, la estafa y el sexo mercenario con la producción de pequeños cuadros de naturalezas muertas como aquellos que se vendían a bajo precio en la puerta de San Luis de los Franceses (vid. supra). El reconocimiento y la lectura entre imágenes se producen gracias a los mecanismos de identificación visuales, *iconemas* que funcionan discursivamente. Hay una motivación simbólica en todo ello; al presentarnos al joven Caravaggio pintando y acompañado de alguien vestido de negro, pelo engominado y ropa ajustada, jugando con una navaja y con un pañuelo al cuello, indicará hacia un par de patrones: el del macarra (o chulo) o el del chapero. Cuando llega un tercer personaje sudoroso abanicándose con un sombrero, con traje de lino y descamisado, la referencia se dirige a algunos de esos tipos del cine negro americano que periódicamente aparecen en la pantalla para encarnar perversiones y parafilias (una de las últimas actuaciones es la de Gene Hackman en *Under suspicion*, Stephen Hopkins, 2000). En pocas imágenes cuenta una historia donde muestra a Caravaggio como un *ragazzo de vita* que se mueve bajo el lema *nec spe, nec metu*.

Toda la película está articulada a partir de este artificio y cada segmento de la misma se vincula a un cuadro, su reproducción más o menos exacta (en *tableau vivant*) o al proceso de ejecución del mismo. Así pues, los anacronismos vuelan libremente dentro del encuadre o funcionan como elementos principales que transportan gran cantidad de información al espectador. Esta argumentación se aprecia en distintas escenas, por ejemplo, el *Muchacho mordido por un lagarto* (ca. 1595) se utiliza para planificar el encuadre del desagrado que le produce a Caravaggio el manoseo del Cardenal del Monte; la recreación de *Los músicos*

(1595-1596), primer lienzo de la llamada “serie de pinturas del Monte”, sirve de fondo de un diálogo que demuestra la rapiña sexual del cardenal entre los jóvenes andróginos: “Chico: ¿Qué busca el Cardenal?, Caravaggio: ¿Él? Follarse a todos. Sensaciones baratas”.

*Caravaggio* funciona en un doble nivel: por un lado, expresa una descripción biográfica libre convirtiendo en motivo principal y “normalizado” la homosexualidad de Caravaggio<sup>21</sup>; por otro, debajo de ese estrato visible, funciona como un análisis iconográfico en el que Jarman se detiene a explorar las relaciones entre las referencias reales y las que componen la invención (*inventio*) del pintor. Establece nexos y configura redes que van más allá del relato biográfico en que se basa. La licencia más libre de toda la historia es el triángulo amoroso formado por Ranuccio Tomassoni (Sean Bean), Lena Antognetti (Tilda Swinton) y el pintor. Según la biografía oficial, Caravaggio mata a Tomassoni en una disputa ocasionada por un incidente con Lena Antognetti; Derek Jarman lo subvierte y construye un relato donde Ranuccio y Lena forman una pareja de vividores con todo su patrimonio a cuestas (el uso de los dientes de oro recuerda esta práctica habitual en la etnia gitana) y que posan para Caravaggio. Ambos amantes son una metáfora de la ambición y de la lujuria, por lo que en varias ocasiones aparecen representados con las monedas de oro, besándolas o engulléndolas<sup>22</sup>. Ranuccio encarna uno de los dos fenotipos homoeróticos de la película (el otro sería el andrógino<sup>23</sup> encarnado en los asistentes del cardenal, los músicos o el aprendiz Jerusalem que recuerdan a los cantantes Jimmy Sommerville, Marc Almond y Neil Tennant) y junto con Caravaggio describen una singular lucha de poder entre machos dominantes en la que fluctúa la atracción y la repulsión: el tipo hipermasculino (Ranuccio) ataviado como un sensual san Juan Bautista que demuestra su sumisión al pintor, pero cuando luchan con puñales en el taller por diversión Caravaggio recibe una cuchillada que al tiempo que asalto es

---

<sup>21</sup> Parece posible que la influencia calara en el tratamiento que hace Luis Antonio de Villena con el amor entre Miguelangelo y Tomaso Cavalieri en *Yo, Miguel Ángel Buonarroti*, Barcelona, Planeta, 1996.

<sup>22</sup> Recurso que Jarman recicló para representar la avaricia en el vídeo de Pet Shop Boys, *It's a Sin* (1987), grupo de la escena pop londinense caracterizado por su estética homoerótica. Recordemos que Dalí se autorretrató como una Mona Lisa avariciosa, “Avida Dollars” (anagrama de Salvador Dalí, con el que lo bautizó André Breton), en el libro *Dalí's Moustache* (1954).

<sup>23</sup> Estrella de Diego utiliza muchos ejemplos de esta época que cuadran perfectamente con la visión de Caravaggio. DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992.

una penetración en su cuerpo<sup>24</sup>, pretexto que utiliza Jarman para componer un encuadre utilizando como base *La incredulidad de Santo Tomás* (1601-1602). Si la sangre es un dispositivo visual potente de por sí, mucho más cuando se vincula a una enfermedad que en aquel momento tenía los signos de epidemia selectiva para los que no acataban las normas morales<sup>25</sup>, el perfil bajo de esa época son también los yonquis, los gays y los artistas; en el sida, la sangre es el vehículo de los virus: un manifiesto simbólico en los besos ensangrentados que comparten Ranuccio y Caravaggio tras su combate.

Lo sencillo para Jarman, y pensando en su activismo gay, hubiera sido presentar a Caravaggio únicamente en su condición homosexual. Sin embargo lo inscribe dentro de una ambivalencia desiderativa común a la mayoría de los personajes de la película: Baglione, el banquero y marqués Vincenzo Giustiniani, Del Monte, Davide (amigo del pintor), Ranuccio, Pipo (una modelo), Jerusalem, todos ellos parecen tener indiferencia con respecto al objeto de su sexualidad, una especie de “normalización” de los placeres como se desprende de la lectura mítica de esa Arcadia que cierto imaginario homosexual describía para Grecia<sup>26</sup>. Así pues, y merced a la ambición de riqueza de Lena Antognetti, Jarman motiva al pintor a establecer relaciones unívocas de afectividad con ésta, magistralmente encarnada por la andrógina (y debutante en aquel momento) Tilda Swinton<sup>27</sup>. Los celos y la envidia constituyen las líneas de transacción en una película donde todos desean de manera desmedida: Baglione quiere la fama y destreza de Caravaggio; el Cardenal ansía poseer la belleza de los jóvenes; Giustiniani, las mejores obras posibles para su colección; Scipione Borghese, acumular más poder emanado de su tío el Papa Pablo V y los favores de Lena. En el personaje de Caravaggio se amalgaman todas esas expectativas de fama, riqueza y deseo por Ranuccio al que, sin embargo, mata cuando éste asesina a Lena por abandonarlo para irse con el cardenal Scipione.

---

<sup>24</sup> Parece ser que Caravaggio fue un gran espadachín, aunque es interesante observar cómo subvierte Derek Jarman el combate con espadas, digno de caballeros, en una pelea con cuchillos o navajas, común entre delincuentes. Asimismo, se hace obvio que el cuchillo funciona como imagen fálica en esa transacción de poderes.

<sup>25</sup> SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1984.

<sup>26</sup> Véase FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol. 3, *El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

<sup>27</sup> La directora británica Sally Potter aprovechará al máximo esta peculiaridad de la actriz en la adaptación cinematográfica *Orlando* (1992), basada en la novela homónima de Virginia Woolf.

Viendo este entramado de relaciones es muy difícil no detectar la influencia de Shakespeare en la construcción de los retratos que realiza Jarman en esta narración sobre Caravaggio. Entre los siglos XVI y XVII proliferaron de manera considerable los jeroglíficos, emblemas y empresas como simbólicas y crípticas construcciones intelectuales de alto calado moral pero que, al mismo tiempo, permearon las distintas capas de filtros de la cultura del momento<sup>28</sup>; como en el teatro barroco, *Caravaggio* es una historia repleta de innumerables símbolos que transfieren con sus significados y propiedades el sentido de la película y dotan de una heterogeneidad temporal, propia de la postmodernidad, con coches, motos, cigarrillos, vestimentas de variadas épocas, disfraces. Queremos señalar al menos:

- La recreación de la *Conversión de San Pablo* —datada en 1621 pero ubicada su representación a finales del siglo XVI— en la que Davide monta un mulo, vestido de legionario mientras que Jerusalem está tremolando una revolucionaria bandera roja<sup>29</sup> con una calavera (una *calaca* mexicana) en tanto que revisión postmoderna del dios Jano que mira al inicio y al final del tiempo: Caravaggio, disfrazado de muerte anuncia el término del siglo XVI.
- Enmarcados por una ampliación colosal de un bodegón, unos mayordomos vestidos a la manera actual sirven al mecenas de Caravaggio, Vincenzo Giustiniani que come con el Cardenal del Monte mientras atiende a sus finanzas utilizando una calculadora dorada. Giustiniani aparece vestido con las gigantescas hombreras de la moda británica del siglo anterior, lo que evoca concretamente el célebre retrato de *Enrique VIII* de Hans Holbein (1534-36).
- El pintor y adversario Giovanni Baglione protagoniza el anacronismo más delirante y complejo de la película. Encarna al crítico moderno del (su) arte contemporáneo y cercano, por la vehemencia, a Charles Baudelaire y a Clemente Greenberg: escribe a máquina como si estuviera tocando el piano, de memoria a partir de la inspiración de la crítica apasionada y parcial. Toma la revista FMR y en una de sus páginas aparece

---

<sup>28</sup> GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>29</sup> A mediados de los años ochenta proliferaron tanto las bandas musicales como lugares de ocio con nombres, estética y caligrafía soviéticas, tal vez como una reacción inconsciente al clima político propiciado por el eje neoconservador italo-estadounidense-británico: nombres y apariencias del tipo de Bronski Beat, The Communards, Seguridad Social, Boikot, Politburo, etcétera.

*Joven con cesto de frutas* (1593) o se pinta un lunar al estilo del siglo XVIII. En una de las secuencias, mientras está escribiendo, aparece representado como Marat en el cuadro de Jacques-Louis David, *Muerte de Marat*. Aunque a diferencia del “amigo del pueblo”, Baglione es un elitista y en su cúspide de la pirámide disfruta de la red social de contactos y presenta a Caravaggio una mujer cuyos rasgos recuerdan a los de la coleccionista Peggy Guggenheim —la impulsora de Pollock en los años cincuenta— con “Lady Elizabeth, permítame presentarle al héroe del momento”.

### CODA Y FUGA

Como se ha podido comprobar, el trabajo de Jarman es demasiado rico para condensarlo en unas pocas páginas, por este motivo hemos intentado enfocar una perspectiva que permitiera entreabrir algunas de sus aportaciones formales a la cultura popular de finales del siglo XX. En *Caravaggio*, no sólo hizo una formidable labor de síntesis entre el simbolismo homoerótico y el imaginario barroco sino que al mismo tiempo presentó la alternativa a la biografía —en tanto que narración lineal, historicista, sincrónica— como una poética forma discursiva evocadora antes que taxativa y presente. El testamento visual dejado por el autor británico se pueden rastrear sobre todo en las formas de narración breves que constituyen los videoclips, como por ejemplo, el dirigido en 1991 por Tarsem Singh, *Losing my Religion*, del grupo REM, donde se observan algunos de los elementos anacrónicos utilizados por Jarman; también el vídeo de Nirvana, *Heart Shaped Box*, de Anton Corbijn y realizado en 1993<sup>30</sup> y, sin duda en la adaptación de *Orlando* de Sally Potter sobre la novela homónima de Virginia Woolf. El director también prefiguró el *pathos* contenido y dilatado en el tiempo que se puede rastrear en las videoocreaciones de Bill Viola, como se observa en la iluminación de la serie de *Las pasiones* (2003).

Habría que investigar, en definitiva, la importancia del proceso de hibridación en Europa, un mecanismo más estudiado en el ámbito latinoamericano, y comparar las producciones de Jarman con las de Peter Greenaway, Jean-Piere Jeunet o Emir Kusturica,

---

<sup>30</sup> Tarsem Singh (1961) es un cineasta que cultiva un barroquismo desaforado en sus films: *The Cell* (La celda, 2000) y *The Fall* (La caída: el sueño de Alexandria, 2006); Anton Corbijn (1955) se ha especializado en la filmación de bandas entre las que se cuentan U2, Metallica o Depeche Mode, asimismo en sus aportaciones a la ficción cinematográfica destaca la biografía de Ian Curtis, cantante de Joy Division, en *Control* (2007).

directores que se encuentran siempre dispuestos a sobrepasar los límites de la creación. Derek Jarman rebajó el histrionismo punk del *no future* hasta un lirismo diferente no exento de militancia y de rechazo por la imposición de formas severos. Terminemos con los últimos versos de Jarman en *Blue*, condensadores de su pensamiento:

*In time,  
No one will remember our work  
Our life will pass like the traces of a cloud  
And be scattered like  
Mist that is chased by the  
Rays of the sun  
For our time is the passing of a shadow  
And our lives will run like  
Sparks through the stubble. I place a delphinium, Blue, upon your grave*<sup>31</sup>.

## FILMOGRAFÍA

1970 *Studio Bankside* (corto)  
1971 *A Journey to Avebury* (corto)  
1972 *Tarot*  
1972 *Miss Gaby* (corto)  
1972 *Garden of Luxor* (corto)  
1972 *Andrew Logan Kisses the Glitterati* (corto)  
1973 *Sulphur* (corto)  
1973 *Stolen Apples for Karen Blixen* (corto)  
1973 *Ashden's Walk on Møn* (corto)  
1973 *Art of Mirrors* (corto)  
1974 *Ula's Fete* (corto documental)  
1974 *The Devils at the Elgin* (corto)  
1974 *Fire Island*  
1974 *Duggie Fields*  
1975 *Sebastiane Wrap* (corto documental)  
1975 *Picnic at Ray's*  
1976 *Sea of Storms* (corto)  
1976 *Gerald's Film* (corto)  
1976 *Art and the Pose* (corto)

---

<sup>31</sup> “Con el tiempo / nadie recordará tu obra / nuestra vida pasará como los jirones de niebla / y esparcidas / como la neblina perseguida por los rayos del sol / Nuestro tiempo es el paso de una sombra y nuestras vidas correrán como destellos en la barba. Coloco un delfino, Azul, sobre tu tumba”. Traducción nuestra.

1976 *Sebastiane*  
 1977 *Jordan's Dance* (corto)  
 1977 *Every Woman for Herself and All for Art* (corto)  
 1978 *The Pantheon* (corto)  
 1978 *Jubilee*  
 1979 *The Tempest*  
 1980 *In the Shadow of the Sun*  
 1981 *T.G.: Psychic Rally in Heaven* (corto)  
 1981 *Sloane Square: A Room of One's Own* (corto)  
 1981 *Jordan's Wedding* (corto)  
 1982 *Pontormo and Punks at Santa Croce* (corto documental)  
 1982 *Ken's First Film* (corto)  
 1983 *Waiting for Waiting for Godot* (corto documental)  
 1983 *Pirate Tape* (corto)  
 1983 *B2 Tape* (corto documental)  
 1984 *Imagining October* (corto)  
 1985 *The Angelic Conversation*  
 1986 *The Queen is Dead: A Film by Derek Jarman* (corto)  
 1986 *Caravaggio*  
 1987 *Aria* (segmento *Depuis le jour*)  
 1988 *L'ispirazione* (corto)  
 1988 *The Last of England*  
 1989 *War Requiem*  
 1990 *The Garden*  
 1991 *Eduardo II*  
 1991 *Pet Shop Boys: Videography* (vídeos *It's a Sin* and *Rent*)  
 1992 *The Smiths: The Complete Picture* (vídeos *Panic*, *Ask* and *The Queen is Dead*)  
 1993 *The Next Life* (corto documental)  
 1993 *Projections* (videocreación)  
 1993 *Wittgenstein*  
 1993 *Blue*  
 1994 *Glitterbug* (documental)

## BIBLIOGRAFÍA

- ❖ BAL, Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999
- ❖ BUTTON, Virginia, *The Turner Prize*, Londres, Tate Gallery, 1997
- ❖ CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989

- ❖ CALVESI, Maurizio, *Caravaggio*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 2004
- ❖ CARMONA, Eugenio, *Caravaggio*, Madrid, Historia 16, 1993
- ❖ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005
- ❖ DILLON, Steven, *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*, Austin (Texas), University of Texas Press, 2004
- ❖ DOUGLAS, Mark, “Derek Jarman and the Cinema of Englishness”, en COULTER-SMITH, Graham (ed.), *The Visual-Narrative Matrix: Interdisciplinary Collisions and Collusions*, Fine Art Research Centre, Southampton, Southampton Institute, 2000
- ❖ HASKELL, Francis, *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984
- ❖ KAISER, Linda, *L'anacronismo e il ritorno alla pittura. L'origine è la meta*, Milán, Silvana Editoriale, 2003
- ❖ KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991
- ❖ MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989
- ❖ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Madrid, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973
- ❖ RIPA, Cesare, *Iconología* (vols. I y II), Madrid, Akal, 1987
- ❖ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004
- ❖ SCHAMA, Simon, *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2007
- ❖ VV AA, *Derek Jarman. Brutal Beauty*, Londres, Serpentine Gallery/Koenig Books, 2008
- ❖ VV AA, *Historia general del cine, vol. 12*, Madrid, Cátedra, 1998
- ❖ WYMER, Roland, *Derek Jarman*, Manchester, Manchester University Press, 2005