

o historias truculentas de crimen, amor y pasión, que se vendían impresos y eran recitados o cantados por copleros callejeros). Los títulos de los grabados de Posada son elocuentes en sí mismos (*El degollador de mujeres; Una hija en pacto con Satanás; Un hijo infame que envenena a sus padres y a una criada; Antonio Sánchez, que se comió a sus hijos; Calaveras catrinas –engalanadas o endomingadas–; Esqueleto con su hijito*).

En una cultura en la que tanta presencia tiene la muerte, ha de tenerla igualmente la religión. La iconología del cristianismo popular mexicano, en la medida en que se remonta a la época de la conquista, ejemplifica en muchas ocasiones un fenómeno muy conocido en la Historia y la Sociología de la religión: cuando un sistema religioso –en este caso el precristiano y precolombino autóctono– entra en contacto con otro que intenta y hasta cierto punto consigue sustituirlo –el cristiano impuesto por la conquista–, las divinidades del primero sobreviven unas veces demonizadas, y otras bajo el nombre de las del nuevo panteón, al que han sido adaptadas por analogía. En tales casos, la religión dominante – un dominio que es parte del proceso de aculturación del pueblo sometido – adopta en cada lugar variantes y peculiaridades debidas a esa supervivencia solapada, en forma de sincretismo oculto, del sistema religioso dominado. La iconología de las imágenes religiosas hispanoamericanas, y mexicanas en concreto, lo prueba de forma indudable: las del arcángel San Miguel, las de las llamadas «Monjas coronadas», los «Judas» (muñecos propios de los festejos del Sábado de Gloria, confeccionados de papel y trapo, rellenos de petardos o envueltos en ristras de ellos – tracas –, a los que se prende fuego).

Yendo a otra cosa, la clase media suele ser en todas partes el público de la pintura de caballete. En ese ámbito, distinto del popular por la caracterización social de su destinatario, la pintura tradicional mexicana muestra, sin embargo, una notable proximidad a lo popular, especialmente en la adopción de la estética de lo *naïf*. Esta palabra, que se aplica a lo ingenuo, lo espontáneo y lo instintivo, define la pintura ajena a las reglas y características técnicas y compositivas de la profesional o académica.

Lo *naïf* tradicional mexicano se manifiesta en tres grandes subgéneros: las escenas costumbristas; los cuadros que sirven a las

familias de recordatorio de la muerte de niños; y los llamados exvotos o retablos, pintados sobre lámina de hojalata o cobre, cuya misión es testimoniar y agradecer los supuestos milagros en los que la Virgen o algún santo salvaron de la muerte o de un grave daño –por enfermedad o accidente– a los devotos que se les encomendaron en el momento de peligro.

El pintor Roberto Montenegro –recuérdese su libro de 1926 sobre las máscaras– publicó en 1950 un estudio sobre los exvotos, con el título de *Retablos de México*. Además de lo propiamente icónico, el encanto *naïf* de esas manifestaciones de la religiosidad popular reside en las inscripciones o «cartelas», escritas en una lengua de semianalfabetos difícil de reconocer en ocasiones, y detalladamente transcritas en la recopilación de Montenegro. En todas las variantes de la pintura popular –no sólo en los exvotos– es habitual la cartela –banda escrita que explica el personaje, contenido y circunstancias y de la obra–. En tanto que rasgo distintivo de lo tradicional, lo *naïf* fue en México, durante los siglos XIX y XX, adoptado por muchos pintores cultos, como ocurre en el caso de varios contemporáneos de Frida, entre ellos Manuel Rodríguez Lozano o María Izquierdo.

Veamos ahora lo que debe la pintura de Frida a todos estos registros.

Lo precolombino empieza a aparecer en su pintura con ocasión de su primer viaje a Estados Unidos, y como consecuencia del rechazo de la forma de vida americana. A ese respecto es paradigmático el *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), en el que el lado izquierdo, o mexicano, que representa lo positivo, contiene unas ruinas al fondo, dos ídolos y una máscara o cabeza ritual en piedra, el Sol y la Luna como principios de la cosmogonía mexicana y las plantas y flores que simbolizan la vitalidad de lo natural. *Mi nodriza y yo* (1937) – id. alude a lo ancestral y lo racial, en el cuerpo del ama de cría con cabeza de ídolo. *Cuatro habitantes de México* (1938) y *La mesa herida* (1940), desaparecidos desde que se expusieron, respectivamente, en Nueva York y en la Exposición Internacional del Superrealismo de México, contienen también un ídolo cada uno. En la parte izquierda de *Moisés* (1945), arriba y abajo, encontramos ídolos y representantes del pueblo indio. En *El abrazo de amor del uni-*

verso (1949) – aparecen la diosa Cihuacóatl (nombre que significa «mujer de la serpiente», diosa madre de la Tierra, similar a la Cibele del panteón grecolatino) y el perro Xólotl, mezcla de Caronte y Cancerbero, guía del Sol en su camino nocturno por el inframundo desde el ocaso al amanecer, y también guía de los difuntos al reino de los muertos. Cuenta Fray Bernardino de Sahagún en el capítulo primero del libro tercero de su *Historia general de las cosas de Nueva España* que se enterraba a los fallecidos en compañía de un perro porque «decían que los difuntos nadaban encima del perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra Chicunaoapa». *Autorretrato con collar de espinas* (1940) lleva un colibrí, dos mariposas y un caracol. El colibrí es metamorfosis de Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra (que bebía a través de los rayos solares la sangre de los sacrificados), cuyo tocado está formado por plumas de esa ave. Las almas de los guerreros muertos, cuyo símbolo era la mariposa (que lo era también del fuego), se transformaban en colibríes a los cuatro años de permanencia en el inframundo o Mitlán. Creían que durante la estación seca los colibríes quedaban colgados de un árbol, desplumados y muertos, y resucitaban al llegar la estación de las lluvias. La caracola es símbolo de la maternidad.

En cuanto a la influencia de la religiosidad popular, los tocados de Frida Kahlo fueron siempre uno de los componentes más destacados de su personalidad y de su atuendo. Tenemos de ello numerosos testimonios fotográficos, además de varios autorretratos (los *Autorretratos con mono* de 1940 y 1945, o el *Autorretrato con trenza* de 1941); y es muy probable la influencia en esa imagen que Frida quiso adoptar tanto de las «monjas coronadas» como de ciertas divinidades y representaciones femeninas precolumbinas. También tenemos un Judas vestido con un mono de trabajo en *Cuatro habitantes de México*; y un Judas esqueleto en *La mesa herida* y *El sueño* (1940), en este caso semejante al que Frida tenía en el dosel de su propia cama. Por otra parte, la presencia de la Muerte en una de las constantés más visibles de la pintura de Frida Kahlo: la *Niña con máscara de muerte* (1938) lleva en la mano la flor amarilla que en México se usa para adornar las tumbas el Día de Muertos; y en *Pensando en la muerte* (1943) Frida se representó con una calavera y dos tibias en el centro de la frente,