



Coatlicue, la diosa de la falda de serpientes: raíces, tierra y agua

Ofelia Márquez Huitzil¹

Resumen

La diosa Coatlicue, la de la falda de serpientes, en su escultura mexicana, encontrada en 1790, junto a la Piedra del Sol, en la plaza del zócalo en la Ciudad de México, contiene dentro de su iconografía numerosas significaciones. En 1959, el historiador de Arte, Justino Fernández hace el recuento de esas significaciones, así como el análisis plástico de la misma, planteándose sus alcances estéticos, distintos a los de los valores de la estética europea, cuestionamientos que aún hoy, son vigentes.

En la base de la escultura, mirando hacia la tierra, y sólo pudiendo ser mirado por ésta, tenemos un bajorrelieve que representa a Tláloc, en la misma posición en que encontramos a Tlaltecuhltli el Señor de la tierra, orientando sus extremidades hacia los rumbos cósmicos, y portando en su vientre, un rectángulo con un quincunce, signo de Venus. Son estas cuestiones las que retomamos en esta presentación, así como los signos que integran la imagen ritual e impactante de Coatlicue, diosa de la tierra, cuyo nombre refiere su falda de serpientes, siendo toda ella, un paradigma vinculado con la mujer, las serpientes-raíces, la tierra, la muerte, la fecundidad, el sacrificio, y el agua.

Palabras clave: Coatlicue, Tláloc, raíces

Abstract

The goddess Coatlicue, that of the skirt of serpents, in her Mexica sculpture, found in 1790, next to the Piedra del Sol, in the plaza del Zocalo in Mexico City, contains numerous meanings within her iconography. In 1959, the art historian, Justino Fernández recounts those meanings, as well as the plastic analysis of it, considering its aesthetic scope, different from the values of European aesthetics, questions that are still valid today.

At the base of the sculpture, looking towards the earth, and only being able to be seen by it, we have a bas-relief that represents Tlaloc, in the same position in which we find Tlaltecuhltli the Lord of the earth, orienting his extremities towards the cosmic directions, and carrying in its belly, a rectangle with a quincunx, sign of Venus. These are the issues that we take up in this presentation, as well as the signs that make up the ritual and striking image of Coatlicue, goddess of the earth, whose name

¹ Estancia posdoctoral en el Posgrado de Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México. Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 2006-2009. Maestría de Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986-1988. Curso de Formación de Profesores en Lengua Francesa, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995-1996. Carrera de Diseño con Especialización en Grabado, École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, Ministère de la Culture, Francia, 1982-1985. Correo electrónico : ofemahui@gmail.com



refers to her skirt of snakes, being all of it a paradigm linked to women, snakes -Roots, earth, death, fertility, sacrifice, and water.

Keywords: Coatlicue, Tláloc, roots

Introducción

Antes de que existiera la *Teoría antropológica del Arte ritual* de Alfred Gell (1997), que partía de la semiótica de la imagen, en la que los ídolos u obras de arte son pacientes, indicios, huellas, signos o agentes de personas o deidades que se manifiestan de múltiples formas, y que pueden tener una gran cantidad de sentidos y efectos en la vida, en donde la obra de arte es un trabajo consistente en muchos indicios físicos, como la suma de una entidad temporal, como un rayo que persiste, hecho de muchos destellos, como un objeto hecho fuera del tiempo físico, como un tipo de tiempo *substancializado*, materializado; antes de que René Huyghe (1967, 1969), analizara el lenguaje de las formas, las capacidades y el sentido de la imagen en el transcurso de la historia del Arte, o de que se integrara la *Semiología del Leguaje visual* de Fernande Saint-Martin (1987) y el sentido de ésta, la primera edición de *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo* de Justino Fernández, vio la luz en 1953, editada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En ese entonces, Fernández contaba ya, para entender el Arte, con los análisis de Worringer (1908 y 1925), en torno al estudio, lectura y sentido de la forma en el Arte medieval que se desprendía e independizaba de los criterios estéticos preponderantes anteriores a la segunda mitad del siglo XIX, es el momento en el que las obras de Arte visuales empiezan a respirar por sí mismas, ya que gracias a la aparición de la fotografía se vieron liberadas de su papel de reproductoras de la imagen de la realidad y de transmisoras de mensajes a través de imágenes, para permitirles reflexionar sobre su propia esencia y materia.

Fernández contaba también con los trabajos de Eulalia Guzman (1933) y Edmundo O’Gorman (1940), además del contexto de las obras producto de los movimientos de vanguardia que un siglo antes habían nacido con el impresionismo, expresionismo, fauvismo, realismo, romanticismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, el Arte ingenuo de la Escuela de París, el muralismo en México, la abstracción pura, el estudio de las formas y del punto y de la línea sobre el plano de Kandinsky (1926), de Klee (1931), y del Bauhaus, hasta tocar prácticamente los inicios del Art Brut y del grupo Cobra (integrado por artistas de Copenhagen, Bruselas y Amsterdam) de los años cincuenta, en los que se retomaba el trabajo de niños y de enfermos mentales, encontrando nuevos sentidos al quehacer y al concepto del Arte occidental y del Arte en general, incluyendo al Arte indígena y ritual del México precolombino.

La obra Justino Fernández toma en cuenta las investigaciones sobre Arte mexicano, la Estética y el Arte, las diferencias entre Arte “bárbaro” y Arte “popular” y el proceso histórico en torno a la crítica del Arte indígena antiguo. En una primera sección, describe el trabajo de críticos europeos y mexicanos de los siglos XVI a XIX. Subdividido a su vez en aquéllos para quienes el Arte indígena era admirado e incomprendido como: Cortés (1519-1526), El Conquistador Anónimo (1556), Bernal Díaz (1568), Fernández de Oviedo (1557), Sahagún (1577), Benavente (1555) y Durán (1578);



aquéllos que mostraron cierta apertura hacia el arte indígena, como: López de Gómara (1553), Singüenza y Góngora (1680) y Gemelli Carreri (1697); los que mostraron reconocimiento hacia el Arte indígena: Márquez (1801) y Humbolt (1803); así como los que negaron y afirmaron simultáneamente al Arte indígena: Couto (1860), Orozco y Berra (1880), Chavero (1899) y Gamio (1916).

En una segunda sección, hace alusión a los críticos e historiadores mexicanos del siglo XX, dividiéndolos entre aquéllos que mostraron frente al mundo el Arte indígena como un tema nuevo: Revilla (1893) y Tablada (1927); los que plantearon la cuestión del Arte indígena en sí: Guzmán (1933) y O’Gorman (1940); y aquéllos que conquistaron un lugar para este Arte, como Toscano (1944). Más tarde, habla de críticos e historiadores extranjeros y los divide en aquéllos que aceptaron y estudiaron el arte indígena en sí, como: Spinden (1913), Saville (1920), Lehmann (1921), Joyce (1927), Vaillant (1941), Morley (1946) y Kubler (1943, 1948); y los que lo estudiaron en conjunto como: Solá (1936), Kelemen (1943), Pijoán (1946) y Westheim (1950).

La última sección es propiamente la crítica del proceso, el análisis plástico, iconográfico y estético de *Coatlicue*, la escultura en piedra azteca que mide 2.50m de altura, por 1.60m de ancho, siendo un disco de piedra basáltica de 3.60m de diámetro con 1.22m de grosor, que se encuentra en la Sala Mexica del Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México y que representa a la diosa de la Falda de serpientes, como su nombre lo indica (Fig. 1). En esta sección, Fernández también expresa sus conclusiones respecto de su trabajo y propone una teoría estética.



Fig. 1. *Coatlícue* (anverso), monolito azteca. Sala Mexico. Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Dibujo: Ofelia Márquez Huitzil, abril, 2018.

En este trabajo veremos cómo partiendo del análisis de la estética de Fernández, podemos llegar a nuevas conclusiones respecto de Coatlicue, y su falda de serpientes así como a la asociación de ésta con raíces, superficie o extensión de tierra y agua.



En torno a la estética del Arte indígena

Con respecto al desarrollo histórico que ha tenido la crítica y el análisis estético en torno al Arte indígena, Fernández nos dice que ésta ha pasado por varias etapas que van desde la admiración, la desestima y aun la negación de su calidad estética, hasta su cabal aceptación como Arte.

Refiriendo las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés (1519-1526), nos dice que éste admiró sin comprender el arte indígena pues lo admiró por su técnica constructiva y por la grandiosidad de su arquitectura, además de que no se atrevió a fundir algunas piezas de orfebrería por considerarlas maravillosas, perfectas y de una gran calidad, sin dejar de considerar monstruosas a las imágenes religiosas. Lo mismo sucedió con Bernal Díaz del Castillo (1568) y con El Conquistador Anónimo (1556) quien admiró, además, la organización de las guerras, que le parecieron de una gran belleza, así como la indumentaria. No obstante, Fernández de Oviedo (1557), coincidiendo con los conquistadores antes mencionados, ahonda en su descripción de las obras como algo espantoso, pero bien acabado:

Y no he hallado en esta generación cosa entrellos más antiguamente pintada, ni esculpida o de relieve entallada, ni tan principalmente acabada e reverenciada como la figura abominable e descomulgada del demonio, en muchas cabezas e colas e disformes y espantables e caninas e feroces dentaduras con grandes colmillos, e desmensuradas orejas, con encendidos ojos de dragón e feroz serpiente e de muy diferenciadas suertes; y tales que la menos espantable pone mucho temor y admiración. (Fernández de Oviedo en Fernández, 1959: 60)

Analizando el criterio estético de Sahagún, Fernández observó que aquél antepuso también criterios occidentales ante el arte indígena, considerándolo feo. Benavente (Motolinía) (1555), consideraba que el dibujo era de una gran torpeza, ya que sus criterios partían del naturalismo. Durán, puso también de relieve en la calidad de la traza urbana, el orden y el acabado, pero consideró a las imágenes, obra del demonio, por lo que Fernández termina esta sección diciendo:

Puede concluirse, pues, que la visión occidental del siglo XVI relativa al arte indígena antiguo fue, en parte, de admiración frente a algunos aspectos, más de total incompreensión para otros, tanto por las limitaciones de la visión religiosa como por la tradición artística y estética que había cuajado en el Renacimiento, al que pertenecían en buen grado los soldados, pobladores, cronistas y frailes que hicieron de estas tierras una Nueva España. (Fernández de Oviedo en Fernández: 62)

En el mismo siglo XVI apareció una apertura hacia el Arte indígena con López de Gómara (1553), quien describió a las imágenes como asombrosas, espantosas y feas, poniendo de relieve la circunstancia de mundos diferentes, con lo que inició un criterio historicista, ya que en ese momento, el Renacimiento empezaba a aceptar lo desconocido. Ya en el siglo XVII Sigüenza y Góngora (1628), trató de ensalzar lo mexicano y adornó el arco de la plaza de Santo Domingo con figuras de los emperadores mexicanos. Gemelli Carreri (1697) consideró digno de admiración el calendario



mesoamericano, sin dejar de ver a las imágenes como antiguallas, pero reconociendo su dificultad técnica.

Ya en el siglo XVIII, siglo de las luces, tuvo lugar un verdadero reconocimiento del Arte indígena, gracias a la conciencia historicista de la época, reafirmada por las corrientes científicas. Pedro José Márquez, joven jesuita expulsado de México en 1767 y refugiado en Italia, en donde llevó a cabo estudios de arqueología y de estética, pensó que la belleza era resultado de principios particulares de orden, cuyo resultado, el objeto de arte, complacía al espíritu:

...la suerte de un pueblo consistirá, pues, en haber adoptado los más sabios principios... que la nación mexicana gozó (de ellos) se deducirá de las luces... que había adquirido... causa de no vulgares instrucciones... el no ínfimo grado de civilización y cultura a que habían ascendido aquellos pueblos, tiempo antes de que fueran visitados por ningún europeo... debería recordarse en particular sus conocimientos astronómicos y arquitectónicos, ya que de semejantes conocimientos... se deduce su antigua ciencia... Con respecto a la cultura, la verdadera filosofía no reconoce incapacidad en hombre alguno, o porque haya nacido blanco o negro, o porque haya sido educado en los polos o en la zona tórrida. (Márquez en Fernández, 1959: 67)

Fernández plantea como, desde 1803, empieza la reflexión en torno a la estética del Arte mexicano pues, Humbolt, al visitar México, compara las esculturas aztecas con las del Arte egipcio e hindú, y afirma que todas ellas deberían de exhibirse junto a las obras del Arte griego. A diferencia de Humbolt, varios pensadores del siglo XIX, negaban, por un lado, el valor estético del Arte indígena partiendo de los cánones del Arte griego y del naturalismo, pero, por otro lado, lo afirmaban. Couto, en 1860, menciona desde una perspectiva europea, que el dibujo de los códices presenta defectos, pero que esto se debe a la adopción de un sistema de jeroglíficos, de ahí la evidente necesidad de sintetizar y simplificar las figuras. En esto Couto no estaba tan lejos de la verdad, pues aunque no lo menciona Justino Fernández, en la actualidad, el desciframiento de los códices ha llevado a constatar que su lenguaje pictográfico puede referir lecturas rituales, calendáricas, históricas o míticas muy puntuales y esto debido al trabajo de numerosos investigadores de códices, especialmente de los códices mayas, mixtecos, del *Grupo Borgia* y aztecas². Orozco y Berra (1880) también vio el dibujo de los códices como carente de términos y gradaciones, falto de proporción, pero señaló que se trataba de gráficos destinados a despertar ideas, repetidos siempre de la misma manera, en consonancia con

² En 1952 Yuri Knorosow, en su artículo: “Drevniaia Pis'mennost' Tsentral'noi Ameriki” (“La escritura antigua de América Central”), de la revista *Sovietskaya Etnografiya*, de la Universidad de Leningrado, descifra el sistema logosilábico de los glifos mayas, aunque este descubrimiento no fue inmediatamente aceptado, sino hasta los años 70s del siglo XX, fue herramienta trascendental en el desciframiento de los códices mayas.

Respecto de los códices mixtecos, se sabe que estos tratan de relatos histórico-míticos correlacionados con nombres y fechas precisas, pues en 1949, Alfonso Caso, pudo, gracias al *Mapa de Tezacoalco*, ver las correspondencias entre los nombres de las personas, los lugares y los glifos, hecho que fue detonante de la investigación iconográfica e histórica hasta el presente. La calendárica y el contenido ritual, empezó a descifrarse desde el siglo XIX, principalmente con el análisis iconográfico comparativo que inicia Eduard Seler centrándose en los códices del *Grupo Borgia*, y que aparece en sus comentarios de 1901, 1902 y 1903.



un sistema convencional capaz de expresar cosas materiales o abstractas, dentro de un sistema de signos codificado.

En 1899 Chavero (1899), aunque estaba interesado principalmente en teogonía nahua esencialmente astronómica, y en los conocimientos que ésta podía aportar, consideró a las esculturas indígenas colosales, casi tan perfectas como las del Arte griego, buscando ejemplos de la perfección naturalista en el Arte maya:

El estuco (de Palenque) representa a un joven bello y de hermosas proporciones... de la manera académica de un tirador de espada en guardia. Es tan extraordinario el dibujo de esta figura, tan admirables sus líneas, sus proporciones, la composición toda del tablero, que tenemos que decir que los quichés llegaron a la suprema perfección del arte. (Chavero en Fernández, 1959: 74)

Gamio tuvo el mérito, en 1916, de hacer un experimento presentando fotografías de obras indígenas a diferentes personas, quienes escogieron siempre en relación del naturalismo, considerando “repulsivas” aquellas obras que no se atenían a este criterio naturalista, y de las que las personas no comprendían la idea que representaban, por lo que Gamio planteó un nuevo punto de partida en el que la síntesis estética se extrajese de la conjunción de lo significativo (la forma) y de los significados (el contenido).

Más tarde, a inicios del siglo XX, los historiadores del Arte indígena que se interesaron en el fenómeno estético propiamente, fueron pocos. Manuel G. Revilla (1923) quien consideró que el Arte indígena debería de ser tratado como un Arte especial, diferente, encontrando rasgos de belleza en la arquitectura de Palenque, Kabah, Uxmal y Chichén Itzá, mientras que en Mitla encontró la perfección absoluta en su ornamentación: “...por expresar por medio de sus formas su destino y porque es la ornamentación sentida admirablemente en completa armonía con la totalidad de la obra, en la que domina un gran principio: la unidad.” (Revilla en Fernández, 1959: 79). También buscó la perfección naturalista y la proporción, en las obras que representaban figuras humanas.

Juan José Tablada, en 1927 trató de reafirmar el valor del arte mexicano luego de la Revolución mexicana, dentro del movimiento mexicanista, con una nueva consciencia. No obstante, impuso una jerarquía de valores subjetiva, partiendo también del criterio naturalista. Sin embargo, consideró que en *Coatlícue*, los elementos reales se integran a una creación abstracta: “...el singular aprovechamiento de los elementos reales fundidos en un todo fantástico, pero plásticamente armonioso, por su impresionante monumentalidad...” (Tablada en Fernández, 1959: 87)

A diferencia de todos ellos, Eulalia Guzmán (1933) elaboró un ensayo sobre los caracteres fundamentales del Arte antiguo mexicano, observando unidad formal en sus semejanzas, tales como: el ritmo acentuado, la repetición del motivo, la estilización, lo ornamental, el simbolismo, y el sentido religioso y mágico. Guzmán retomó a Worringer (1908, 1925) con respecto al estilo gótico, haciendo un paralelo con el Arte mexicano y la voluntad de crear formas: “...la voluntad del artista



dirigido por otras rutas de la intuición, lo que lo hacía no reproducir, sino crear, con un fuerte sentido la estilización...una forma de abstracción...” (Worringer en Fernández, 1959: 91).

Pijoán en 1946, intentó establecer la evolución de los estilos, haciendo constantes comparaciones con las culturas clásicas y con las culturas de Oriente y de Occidente. En la ciudadela de Teotihuacán encontró la pureza de la línea, y una belleza casi matemática o musical. Las palmas totonacas las describió como sutiles y alambicadas. También observó que en las líneas del Arte maya, había una cierta predilección por lo tortuoso y serpentino, así como una libertad para doblar las líneas, como si el material fuera elástico, de goma o de hule o coloidal. Tomó en cuenta que hay varias maneras de concebir lo bello, refiriéndose a la belleza excepcional, excelsa, abstracta, intelectualizadora de lo real, o puramente arquitectónica, matemática o musical.

Paul Westheim en 1950 basó su análisis sobre el Arte mexicano en torno de una concepción del mundo, expresión y voluntad creadora: “...la auténtica y genuina realidad, a la que hay que representar, es lo que actúa dentro de las cosas como elemento vital: aquellas ocultas fuerzas mítico-mágicas... no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan...” (Westheim en Fernández, 1959: 165). Respecto de los elementos plásticos del Arte indígena nos dice, por ejemplo, que la greca escalonada será una interpretación de la serpiente de fuego, signo del rayo, produciendo tensión dentro de un orden establecido, convirtiéndose en talismán, conjuro y protección. En la arquitectura encuentra poderosas tensiones, es la animación dinámica de la vida espacial. En general, observa que entre la concepción abstracta y expresiva del conjunto hay un marcado realismo en el detalle. También señala que, en algunas obras, como en la escultura de Chalchiuhtlicue de la cultura teotihuacana, existe una concepción más arquitectónica que escultórica, de suprema quietud, majestuosidad, medida y dominio pleno de la fuerza, de la religiosidad tolteca de honda sabiduría, en donde lo material se depura y alcanza la calidad de concepto abstracto, limitándose a la forma pura, cúbico-geométrica. Para Westheim, la arquitectura maya toca casi las formas puras a través de sus cresterías, descubriendo la verticalidad, siendo la voluntad artística hecha forma pura. En el Arte zapoteca de Monte Albán, hace hincapié en una organización consciente de las proporciones, de las correspondencias y de los contrastes. Ve en *Coatlícue* lo monstruoso monumentalizado, la visión de la fuerza titánica, una parte del mito que conduce al mito y que parte de la vivencia de la realidad. Frente al pensamiento de Westheim, Fernández pensó que el conflicto entre forma pura y arte expresivo de religiosidad, no llegó a solucionarse, yendo de un polo a otro.

Edmundo O’Gorman, en 1940, reflexionó en torno al Arte como sinónimo de monstruosidad, buscando las bases generales para fundamentar la relación entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy y la de los antiguos mexicanos, cuya expresión culminante, era la forma y en el estilo de la guerra. O’Gorman encuentra cierta imperfección en el Arte griego porque “...a la idea de lo perfecto va aparejado el angustioso sentimiento de soledad, que nos invita a abandonarlas, en su irrespirable y solitaria atmósfera...” (O’Gorman en Fernández, 1959: 99). De ahí que surja la necesidad de lo imperfecto: “...nuestra afición artística por lo imperfecto, que a su vez acusa... la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de auto-aniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia.” (O’Gorman en Fernández, 1959: 99). Así, lo



imperfecto se asimila a la fealdad, que se presenta como un nuevo valor mítico que había sido sojuzgado por la razón y la perfección, Fernández lo sintetiza así:

... la fealdad se le convierte a O’Gorman en... algo así como la belleza mística, diversa de la Belleza..., porque... el mundo mítico tiene una fluidez que le es esencial y que autoriza todas las fusiones insensibles y paulatinas, entre mundos que la razón concibe como diversos... (Fernández, 1959: 100).

La fealdad nos remite entonces, a lo monstruoso, como aquello que tiene un significado de portentoso, prodigioso y fuera del orden natural. Paradójicamente, lo monstruoso es correlato de una ordenada y racional visión de la naturaleza. Al superar la visión ordenada de la naturaleza, vemos que lo monstruoso, en realidad, entra en el mundo de la magia que puede alcanzar los más profundos estratos del fenómeno artístico. Es entonces, cuando O’Gorman concibe a *Coatlícue* como una expresión de lo animal y de lo humano, enlace entre los mundos natural, sobrenatural e infra natural. Lo monstruoso se convierte en la expresión de la necesidad *deformativa* implicada en el arte.

Salvador Toscano elabora la primera historia del Arte indígena de manera cabal en 1944, clasificándola por materias y categorías. Parte de la idea de que el estilo es la forma por la cual se expresa una cultura, por lo que no puede existir un criterio de validez universal que nos permita juzgar al arte, así como no existen artes bárbaras o inferiores, sino diferentes. Para Toscano realismo y abstracción, realismo y naturalismo, conviven en todo el Arte indígena. Emplea el concepto de lo sublime respecto a la nobleza, severidad, serenidad, grandeza, monumentalidad y religiosidad, así como el concepto de belleza para designar la sensualidad, elegancia y preciosismo. Fernández crítica el trabajo de Toscano por aislar al Arte de su contexto histórico:

Toscano quedó anclado a la tradición, creo, pues no acabó por ver claro que historia general y arte no pueden legítimamente desligarse, que no se puede, ni se debe, si deseamos una amplia comprensión, aislar el arte en cuanto tal, ni la belleza en cuanto tal, del resto de la cultura a que pertenece; lo más que podemos es ponerlos en un primer plano, pero sostenidos, iluminados por lo que comprendemos de otra cultura y de la nuestra. (Toscano.:118)

Entre los extranjeros estudiosos del Arte indígena, el primero en considerarlo como tal, fue Stephens, entre 1839 y 1841, quien argumentó que el pasado antiguo de América no dependía de Europa y no era salvaje. Spinden hacia 1913, parte, al igual que Guzmán, de los trabajos de Worringer, y pone en claro que no se trata de la capacidad de reproducir las formas de la naturaleza, sino de la voluntad de crear formas, para Spinden el sentido artístico tiene un lugar prominente con respecto a la religión. Toma en cuenta la asociación simbólica entre animales, dioses y fenómenos naturales, así como el antropomorfismo, y la fuerte estructura política que dio lugar a la creación de obras públicas de carácter religioso. Todo esto en torno a un proceso artístico que se componía de simplificación, eliminación y sustitución de elementos para lograr el simbolismo y el sentido geométrico, lo que convertía al Arte indígena en universal. Saville en 1920, hace énfasis en la parte histórica y en la técnica de ejecución de la orfebrería, de los mosaicos de pluma y de los mosaicos de turquesa.



Lehmann en 1921, observó que todas las artes tienen semejanzas y diferencias, pero, hay un momento en que se convierten en un enigma que tiene sus raíces en el alma. La obra de arte es entonces, la unión entre el mundo y el hombre. Existe un impresionismo que es la influencia del mundo exterior en la obra, así como un expresionismo que es la del interior del artista.

Joyce en 1927 analiza los relieves mayas conforme a un diseño, una composición y una perspectiva, en la que el escultor, abunda en detalles, como si estuviera obsesionado por el *horror vacui*. George C. Vaillant entre 1935 y 1945, estipula que la verdadera escultura es aquella creada por el puro dibujo, que surge de las concepciones grotescas de la teología, por lo que hay que hacer a un lado sus concepciones, para quedarse con la belleza del Arte abstracto.

Sylvanus G. Morley (1946), proporciona descripciones muy objetivas y frases de admiración siempre, en el Arte maya. George Kubler, entre 1943 y 1948, señaló que el interés de críticos e historiadores por la escultura azteca reside en el hecho de que su vigor y originalidad se imponen, siendo una estética independiente, exenta de cualquier filiación histórica, que por su extraordinario *emocionalismo*, hace que el contagio emocional sea inescapable. A través de la representación de animales se perciben las fuerzas inhumanas, demoniacas, de la naturaleza, es la impresión de la vitalidad demoniaca animal. Fernández (Año y #pág) añade además, que: “Muerte y belleza están unidas, de manera que puede concluirse, digo yo, que se trata de la belleza de la muerte y de la muerte de la belleza en el sacrificio máximo... para mantener la vida.”

Solá (1936) enfatiza el geometrismo y rigidez del Arte tolteca, mencionando un cierto “cubismo” en las masas simples de este Arte. Pál Kelemen (1943) vio el Arte indígena como producto de una civilización aislada, con una unidad, pero únicamente desde un ángulo puramente emocional, considerando que la emoción plástica es el común denominador que tiene el hombre para aprehender el Arte.

Finalmente, *Coatlícue*, tema principal de este trabajo, es descrita y analizada por Justino Fernández partiendo de la idea de que no existía hasta el momento en el que él elaboró su trabajo, ningún otro que satisficiera su visión de la obra de Arte indígena en toda su complejidad, que no se detuviera en el plano de la emoción indispensable, y que profundizara en el conjunto de intereses humanos que denota la obra, para redondear cabalmente la visión de la obra de Arte con conciencia y sentido para la cultura de nuestro tiempo, pues para Fernández, el conjunto de las opiniones estéticas y su desarrollo histórico es lo que constituye la estética del Arte. Para este investigador, aprender el lenguaje de sus formas y comprender qué dice y cómo lo dice, además de lo que dijeron en ella los hombres que la crearon, es fundamental. Escoge a *Coatlícue*, porque en ella se presenta una belleza, punto de arranque de atracción, que es síntesis de significaciones.

Desde un primer momento, Fernández aclara que su estudio no trata de la belleza pura, sino de las bellezas impuras, ya que considera que todo Arte es históricamente determinado, además de que “...se trata de los propios sentidos de las bellezas de cada quien, revelados a sí mismo por la conmoción estética.” (Fernández, 1959: 19). De ahí que la visión actual del Arte sea a la vez, una visión indígena y castellanizada, o una visión más moderna que novohispana, sin dejar de ser indígena,



así como occidental, sin dejar de ser americana (: 21). Señala, además, que la idea de la apreciación del Arte indígena, en tanto Arte, es reciente. Desde esta instancia, Fernández plantea la posibilidad de entrar en contacto con las obras de Arte indígena, involucrándose con las imaginaciones estéticas y/o míticas que las crearon: “El buen éxito dependerá sobre todo de las posibilidades que tengamos de intuir, sentir, pensar e imaginar los sentidos estéticos de otros hombres, para acabar revelándonos nuestro propio sentido...” (: 27)

Fernández plantea la necesidad de una investigación histórica que complete y de contenido a la conmoción sensible, para no caer en un impresionismo hedonista muy limitado.

Respecto de la idea de belleza en el Arte, como sentido emocionante que se produce en el espectador, provocado por la obra de Arte, aclara que nada es expresión pura porque pertenece a un complejo vital compuesto en un cierto orden, y con una cierta intención, que se revela en la obra de Arte, poniendo en movimiento los intereses vitales del espectador. No obstante, la belleza no siempre es eficaz, funciona cuando los intereses vitales coinciden, o los ideales de la cultura. El papel del crítico del historiador es, en este sentido, importantísimo, pues:

De contemplador que era inicialmente, se ha tornado en dialogante, y si éste tiene ciertos intereses y posibilidades, puede tornarse a su vez en crítico. La obra de arte es la posibilidad de una conciencia y de un diálogo. Si el crítico expresa su experiencia y su estimación por la obra, su propia obra crítica creará la posibilidad de otros diálogos sobre la obra de arte, sobre un complejo de intereses vitales... (: 36)

Los *intereses vitales* son redefinidos por Fernández, como los *intereses mortales*, pues considera que todos somos moribundos y contingentes, hasta dejar de ser moribundos y estar o ser, muertos. De manera que todo lo que nos distrae y aleja de esta radical realidad, es lo inauténtico, lo contingente. La belleza creada por lo hombres, como algo eterno, es para olvidar nuestra radical realidad. La belleza trágica es la belleza suprema, es la belleza más auténtica: “Toda belleza reveladora de intereses radicales vitales, que son mortales, es auténtica belleza.” (: 38). No obstante, dicha belleza reveladora y auténtica, da sentido a nuestra vida, pues es gozosa y gozable en la vida, es para la vida, aunque sea reveladora de nuestra *moribundez*. Así, *intereses vitales* y *mortales* hacen que la belleza se produzca y sea lo que es: “...gozo lleno de intereses dramáticos y en el fondo tragedia.” (: 39), haciendo vivible nuestra *moribundez* y la conciencia de ésta.

La estética que postula Justino Fernández, es según sus razonamientos, una estética del verdadero Arte, un Arte que es impuro, que implica un interés consciente por la verdad del *qué* y del *cómo*:

La estética es la pasión por la revelación de la realidad en formas emocionantes; es interés consciente por la verdad presentada en un orden artístico, bello; es pretensión de comprender cómo se han expresado y qué han presentado otros bellamente. La estética del arte es una teoría de la sensibilidad artística y de la belleza en la obra de arte, que requiere completarse con el contenido histórico. (: 42)



Aquí tal vez Fernández se haya limitado en el sentido de la belleza, haciendo énfasis en la *moribundez* del ser humano, que trata de olvidar su destino en la trascendencia del Arte, pero que la confronta en el Arte que se la revela, haciendo del Arte trágico, o del dramático, el único válido. Por otra parte piensa que, bajo la idea del progreso, se han generado las denominaciones de *artes bárbaras* y de *artes populares*. Las primeras para designar a los objetos artísticos de las culturas no occidentales que han tenido un desarrollo artístico alejado del naturalismo como las artes africanas y las oceánicas, y que fueron objeto de interés, por sus cualidades formales, de los artistas occidentales abstractos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, quienes desconocieron e hicieron a un lado, los fondos religiosos e históricos de esos objetos, lo que para Fernández representa una forma de mutilación de su fenómeno estético, ya que:

...como nacieron bajo el signo del arte abstracto, se les ha privado de su realidad de verdad, extirpándolos no sólo material, sino espiritualmente, inconscientemente, de su propio medio, de las culturas que los produjeron, de las intenciones e intereses que significan. (: 45)

Por otra parte, existen tendencias de valorar al *arte bárbaro* ya sea en el plan científico-etnológico, o bien en el plan del Arte “puro” por su forma, pero no en el plano histórico-artístico, que sería el más completo y válido. Nuestro autor plantea la necesidad de adentrarse en los planos históricos, religiosos, míticos y mágicos de los autores para intentar reconstruir sus motivaciones y razones para expresarse, a fin de poder comprenderlos, y tener un cabal sentido de lo que sus bellezas nos revelan. Tratando de llegar a darle una denominación más adecuada a estas artes, Fernández llega al término de *artes primitivas*, pero nos dice que, este término sería más adecuado en el sentido de que se trata de *artes primeras*. A este respecto, debemos de mencionar que en 2006 fue fundado el Musée du Quai Branly o Musée des Arts Premiers, el Museo del muelle Branly, también llamado Museo de las Artes Primeras, en París. En francés encontramos que Art Premier es hoy en día, sinónimo de Art Primitif, incluso, su uso sea extendido, siendo más congruente, por lo que se decidió llamar de esta manera a este museo. Siendo el término mismo, objeto de estudio de varios autores como: Breton (2008), Guiart (2013), Guilheim (2000). Estos hechos son importantes, pues nos revelan la actualidad de los cuestionamientos planteados por Justino Fernández en 1953, y cómo, una revaloración estética del Arte Primero, más congruente, ha seguido desarrollándose. Incluso Fernández, llegó a las siguientes conclusiones: “...es inadmisibles el término de ‘arte bárbaro’, tanto como el de ‘pre-histórico’, o cualquier otro que sirva más bien para empobrecer la historia que para enriquecer la visión de la realidad total.” (: 48)

Con respecto del *arte popular*, Fernández nos dice que éste, creado por necesidades espirituales profundas, ha de ser considerado en relación con ellas. Pero, que en este Arte, como en el Arte en general, existen varios niveles y calidades, ya que:

Hay expresiones del arte popular que alcanzan una emoción y una significación trascendental que no dejan lugar a duda de su calidad estética, es decir, bella en el



sentido de la palabra y reveladora de intereses vitales y mortales en el pleno sentido de su función. (: 48).

De manera que hay obras de Arte popular que no tienen la misma trascendencia, como los objetos de uso cotidiano que se fabrican en serie. Pero Fernández no toma en cuenta el contexto en el que el objeto se ha de insertar y su función, que puede ser ritual, así como su posible concepción plástica, pues hay objetos populares de carácter ritual que pueden adquirir el valor estético con respecto a los intereses vitales y/o mortales que Fernández propone, ejemplo de ello son los incensarios rituales del Clásico Zapoteca.

Por otra parte, el término “popular” parece perjudicar la necesidad que tiene este filósofo de definir el arte y su fenómeno estético, necesidad de desentrañar la esencia misma del arte que concibió a la *Coatlícue*, alejándola de las multitudes. Al parecer, no acepta la diferencia obvia entre el Arte monumental arquitectural, escultórico y un Arte de menor formato, tendiendo a sobrevalorar las obras de gran formato, por encima de otras que también pueden alcanzar una expresión plástica trascendental, por lo que la valoración estética de Fernández en este sentido, nos parece inexacta.

Análisis estético, plástico e iconográfico de Coatlícue

Respecto de su análisis estético, plástico e iconográfico propiamente, Fernández empieza diciendo que, en una primera impresión de conjunto:

...hay que ver a través de ella. Hay que ver cómo su geometría tiene una solemnidad rotunda; cómo sus líneas generales y su majestuoso perfil ya dan sentido de un arte de la más alta categoría, y como sus formas se entrelazan, se eslabonan, se distinguen y se complementan en indivisible unidad. (: 204).

Además, para Fernández, *Coatlícue* no es sólo *Coatlícue*, sino la amalgama de varias deidades, siendo su simbolismo, múltiple.

En un primer momento, describe su estructura simple, pues forma una gran cruz de recio tronco, brazos cortos y bien proporcionada cabeza bicéfala, cuyo centro está marcado por un cráneo, tanto en la parte anterior como en la posterior. Este tronco se divide, además, en cuatro zonas de abajo hacia arriba, marcadas por horizontales a distintos niveles. Uno de estos es el de las piernas, otro, el de la falda de serpientes, otro el del tórax, y finalmente, el de la masa bicéfala. Deduce que de su estructura total cruciforme se desprende la sensación de aplomo, solidez, y sentido monumental (Fig. 2).

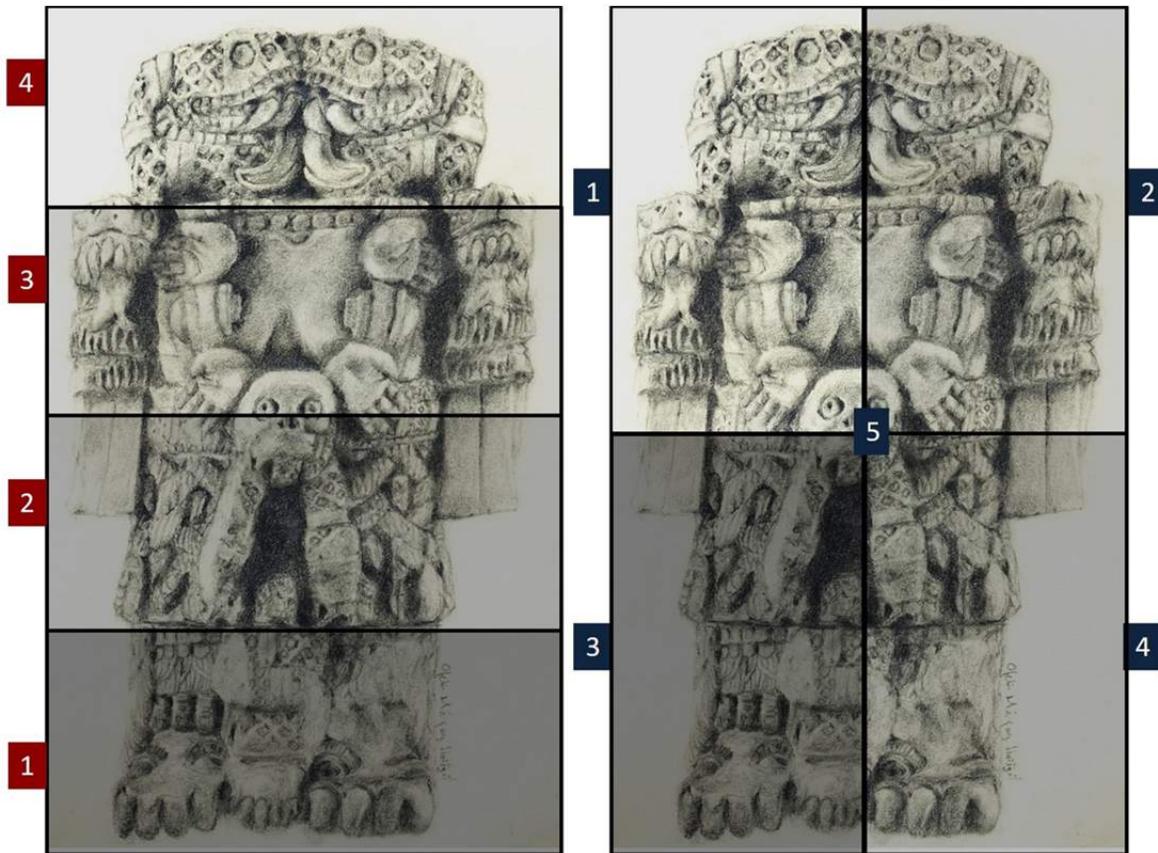


Fig. 2. *Coatlícuē* dividida en cuatro segmentos horizontales y cinco direcciones como los rumbos cósmicos y el centro. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Dibujo: Ofelia Márquez Huitzil, abril, 2018.

Observa también que su perfil es piramidal, que forma una figura triangular. Un triángulo isósceles cuya bisectriz hace de eje vertical y cuyo vértice se encuentra arriba de la masa bicéfala. A su vez, el eje vertical divide el triángulo isósceles en dos triángulos rectángulos, quedando uno vacío en la parte superior, por lo que: “Todas las formas quedan subordinadas a la inclinación de la hipotenusa del triángulo y dentro de él se proporcionan.” (: 211). Para Fernández, la conjunción de las estructuras cruciforme y piramidal son las que dan ese sentido extraordinario a *Coatlícuē*, ya que:

Las estructuras de *Coatlícuē* y su carácter monumental significan para nosotros, a primera vista, un orden de sentido clásico, por su claridad, aplomo, estatismo, sencillez, serenidad y grandeza. Y, sin embargo, los perfiles laterales tienen un efecto dinámico, proveniente del plano inclinado y de las curvas de los brazos doblados. (: 213).

La estructura cruciforme remite entonces a la concepción del mundo y a los dioses creadores, mientras que la estructura piramidal de perfil remite a los niveles cósmicos ya que inicia en su base, asciende y termina en la parte superior en el ángulo agudo de un triángulo isósceles.

En *Coatlícuē* hay una referencia al cuerpo humano porque tiene pies, piernas, tórax, pecho, espalda, brazos y cabeza, aunque aparezcan substituidos o compuestos por otros de carácter simbólico. Tiene



garras y uñas de águila, así como chapetones, pero que muy bien pueden tratarse de anillos de jade, o de otra piedra. La falda está compuesta de serpientes, y a los costados de ésta sobresalen largos manojos de plumas. Sobre la falda observa una faja con chapetones circulares y fleco de plumas, del que penden cascabeles. El cinturón está formado por dos serpientes preciosas.

En la parte posterior (Fig. 3), entre sus piernas, vemos una cabeza de serpiente o de tortuga mostrando sus colmillos³.



Fig. 3. *Coatlícue* (reverso), monolito azteca. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Dibujo: Ofelia Márquez Huitzil, abril, 2018.

³ La cabeza de serpiente o de tortuga *Ayopechtli*, la que mora sobre una tortuga, que se encuentra entre sus pies, en la parte posterior, significa que *Coatlícue* es alumbradora o paridora, además de que como *Tlazólteotl*, la Comedora de inmundicias, también diosa de la Tierra, es madre de los dioses y de los hombres, siendo *Tonantzin*, nuestra madre, asociada también con *Chicomecóatl*, Siete-serpiente, diosa de los mantenimientos, y con *Temazcaltoci* es la Abuela de los baños, adonde deben de estar las recién paridas. La tortuga es símbolo de la diosa *Ayopechtli* de los alumbramientos como se le designa en el “Canto 12” del apéndice II de la *Historia general...* de fray Bernardino de Sahagún (Sahagún, 1992: 898)



Partiendo del cinturón, y por debajo del cráneo central, penden trece trenzas, probablemente de cuero, rematadas con caracoles. Estas trenzas se dividen en un conjunto de seis, sobrepuesto a otro conjunto de siete (Fig. 4).

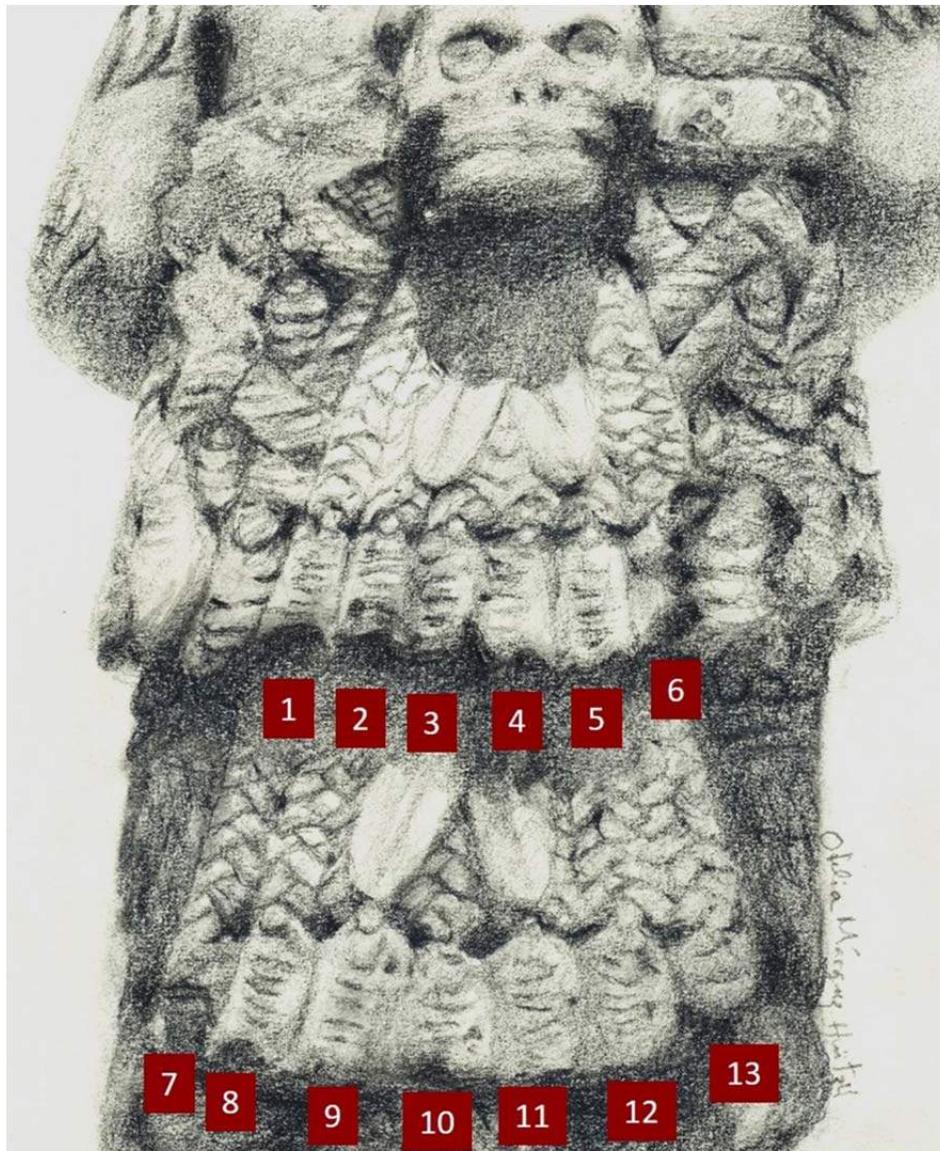


Fig. 4. *Coatlícue* (reverso), 13 trenzas rematadas por caracoles-sonajas. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Dibujo: Ofelia Márquez Huitzil, abril, 2018.

La falda está compuesta de serpientes comunes entrelazadas de manera que forman rombos, dejando colgar sus cabezas en la orilla, alternadas a sus colas de cascabel. Los ojos del cráneo colocado al centro del tórax, tienen las cuencas aún llenas, lo que le da una expresión entre la vida y la muerte. Lleva un collar por encima de sus pechos flácidos. El collar está compuesto de cuatro manos y cuatro corazones al frente y dos manos y dos corazones en la parte de atrás, pues da vuelta a la figura por encima de los hombros. Los brazos pegados al cuerpo y doblados, están cubiertos en los codos y en



los hombros, con ojos o colmillos de águila o de serpiente. En sus puños lleva cintillas de las que cuelgan flecos, al parecer, de cuero.

Respecto de su numerología, la diosa presenta dos estructuras básicas, dos garras, dos colgajos de pluma, dos colgajos de cuero, dos serpientes por cincho, dos cráneos, dos brazos, dos serpientes por manos, dos pechos, dos serpientes por cabeza, dos caras.

Con respeto del número cuatro, lleva cuatro partes en sus estructuras fundamentales, en la cruz formada por el cráneo al centro, en los cuatro planos a diferentes niveles, en las cuatro partes de su estructura piramidal, cuatro uñas frontales de las garras, cuatro ojos sobre las garras, cuatro cabezas de águila o de serpiente que cubren los brazos, cuatro pulseras, cuatro manos en el collar, al frente, junto con cuatro corazones, cuatro ojos sobre las dos caras. Cuatro partes de las masas colgantes de las pulseras. Cuatro plumas sobre los colgajos de cuero.

El número cinco está representado por los cinco dedos de las manos, y en el quinto rumbo en el que se encuentran los cráneos al centro de la imagen, tanto en la parte delantera como en la parte trasera.

El trece aparece representado por las trenzas que cuelgan de la cintura y que terminan en caracoles⁴ mismas que ya hemos mencionado.

Para Fernández, todos los elementos simbólicos no son naturalistas, ni estilizaciones, sino formas creadas que trascienden el naturalismo y que son significativas de un sentido oculto, dentro de una organización plástica y espacial:

...son formas creadas expreso para hacer patente una concepción religiosa: *Coatlicue*, una divinidad, y de ahí su razón de ser como son, producto de la sensibilidad, del intelecto y de la imaginación creadora, no reproductora, si bien en cierto sentido acusa una referencia a las formas naturales, humanas y animales. El estupendo equilibrio logrado por el escultor con todos esos elementos, puestos o compuestos en un cierto orden y proporciones, es lo que hace que sean formas emocionantes, sintéticas, preñadas de significaciones, son formas de plenitud, de una larga experiencia creadora y de genio... (: 218)

Las garras de águila de la diosa, son las que la ponen en relación con el dios solar Huitzilopochtli, el Colibrí del sur, dios de la guerra también⁵. Las uñas del águila convertidas en colmillos estrujan

⁴ Más tarde, dentro del mismo texto, Fernández explicará concretamente, que, el número dos, se vincula significativamente con el Omeyocan o lugar dos, con el dios Ometecuhtli, Señor dos, y con la diosa Omecihuatl, Señora dos. El cuatro, duplicación del número dos, se vincula con los cuatro hijos de la pareja divina, con las cuatro creaciones del mundo, con los cuatro soles y los cuatro cataclismos y con los cuatro rumbos cósmicos. La quinta dirección aparece en la lámina 1 del *Códice Fejérváry-Mayer*, por ejemplo, y es el centro de los cuatro rumbos cósmicos. El sol actual es el quinto sol. El trece se vincula con las trecenas del Tonalpohualli o cuenta de los días y con los trece cielos.

⁵ Huitzilopochtli se relaciona con Coatlicue pues nace de ella en un mito recogido por Sahagún, nos dice Fernández, ya que cuando la diosa barría en la sierra cayó una pelotilla de pluma que guardó en su seno, junto a su vientre, y entonces quedó embarazada. Sus hijos, los Centzonhuitznahua, los Cuatrocientos surianos, o estrellas del sur, se enojaron, y Coyolxauhqui, la que tiene cascabeles en el rostro, la Luna, la hermana mayor, les dijo que mataran a su madre, pues los había deshonrado. Uno de ellos avisó a la criatura en el seno de Coatlicue, y justo cuando iban a atacar, nació Huitzilopochtli, armado con una rodela o escudo de plumas, *tehuehuelli*, con un dardo azul, la pelotilla en la cabeza, una pierna emplumada y las extremidades azules, entonces: "...ordenó a Tochancalqui, el que habla en nuestra casa, que encendiese una serpiente hecha de teas, llamada Xiuhcōatl, Serpiente de fuego, y con ella fue herida Coyolxauhqui, la que tiene



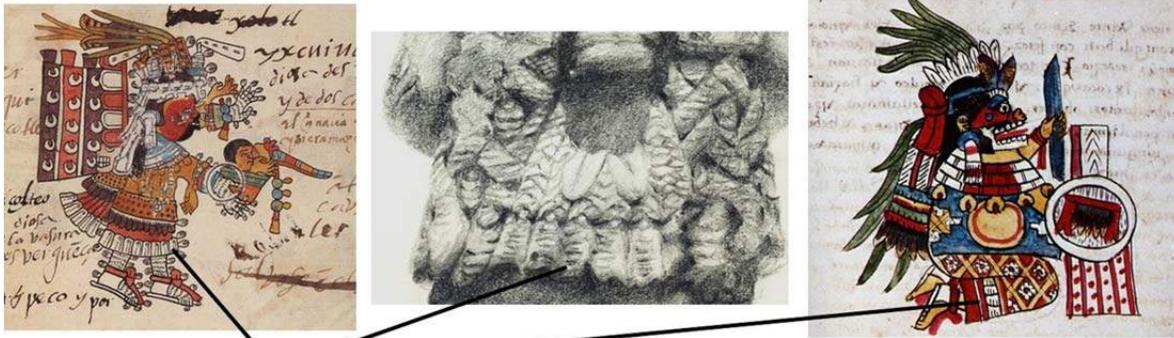
corazones humanos en la Piedra del Calendario Azteca. Cuauhtlehuánitl es el Águila que asciende en las mañanas, y Cuauhtémoc es el Águila que descende por la tarde. En los *Cantares a los dioses* recogidos por Sahagún (1992 [1577]), Ciuhaacóatl es la Mujer-serpiente, y también *Coatlicue*, la de la Falda de serpientes, diosa de la Tierra, es el Águila, y es Quilaztli, la que Hace brotar la hierba comestible. Es la Trece Águilas, como las trece correas de cuero con caracoles que penden de su cinturón en la parte posterior. En los *Cantares...* de Sahagún, es la que con la coa de cactus labra la sementera. Es también llamada Yaocíhuatl o Teoyaomiqui, la diosa de la guerra. Es fecundadora y diosa solar Quauhčíhuatl, Mujer-águila. También como guerrera se vincula con las Ciuateteo, Mujeres endiosadas, muertas en el parto, ellas mismas guerreras por este hecho.

Coatlicue, al igual que el monstruo de la Tierra, Tlatecuhtli, está llena de ojos y de bocas mordientes en todas sus coyunturas como es descrita en la *Histoire du Mechique*, tal y como nos lo hace saber Fernández. Como el Tlaltecuhltli de la Piedra del Sol, estruje corazones y lleva un Tláloc en su base, mismo que mira hacia la tierra en la misma posición que generalmente presenta Tlatecuhtli, con las piernas y brazos abiertos, hacia los cuatro rumbos, con un centro. También como señora de la Tierra, se vincula con Tlaltecuhltli, Señor de la tierra, quien se representa con garras por pies y manos. Entre las piernas de la diosa cuelga una serpiente, al respecto nos dice Fernández:

La gran serpiente colgante entre las garras de Coatlicue, por el lado de enfrente, significa otra manera de concebir la Tierra, como un ente masculino, fecundador; es un símbolo vital, fálico. Por otra parte, los ojos sobre las garras pueden ser o de águila o de serpiente, como en el caso del Calendario. (: 227)

Como Ilamatecuhtli, la Princesa vieja, la diosa de la vejez, y como la diosa de la Luna, Coyolxauhqui, y como Ixcuina-Tlazoltéotl, la diosa Tejedora y Comedora de inmundicias, diosa de la Luna también, de la medicina, de los partos, *Coatlicue* lleva caracolitos *cuechtli*, que penden de correas de cuero por encima de su falda. Las 3 trenzas que porta en la espalda, están rematadas por rematadas por caracoles que penden de su cinturón. El sonido de los caracoles que penden de correas y chocan entre sí simboliza la sonaja mágica que hace llover, los truenos en el cielo cuando va a llover, por lo que se trata de caracoles-sonajas. Un ejemplo de la diosa Ilamatecuhtli-Coatlicue portando los caracolitos casi al borde de su falda, lo vemos en la lámina 45r del *Códice Magliabecchi*, mientras que un ejemplo de la diosa Ixcuina-Tlazoltéotl, lo vemos en la lámina 17v del *Códice Telleriano-Remensis*, en donde lleva los caracoles-sonajas justo en el borde de su falda (Fig. 5).

cascajeos en el que murió hecha pedazos y la cabeza quedó en la sierra de Coatepec; luego Huitzilopochtli, persiguió y mató a casi todos los Centzonhuiznahua, y desde entonces los mexicanos tuvieron por dos de la guerra.”(Sahagún en Fernández, 1959: 228).



Caracoles alargados en el extremo inferior de las faldas

Fig. 5. Ixcuina-Tlazoltéotl, lámina 17v, *Códice Telleriano-Remensis*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005. Monolito de *Coatlícue* (reverso), Museo Nacional de Antropología e Historia, dibujo Ofelia Márquez Huitzil. Ilamatecuhtli-Coatlícue, lámina 45r, *Códice Magliabecchi*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005.

El cráneo de la parte delantera, a la altura del ombligo, y el cráneo central de la parte posterior, nos indican la presencia de Mictlantecuhtli, dios de la Muerte, y Sol nocturno. También, el hecho de que el cráneo se encuentre a la altura del ombligo, indica, para Fernández, un vínculo con Xiuhtecuhtli, el Señor de la turquesa, dios del fuego, que se encuentra en el centro de los cuatro rumbos cósmicos, siendo el ombligo del mundo, sobre la superficie terrestre, ocupando el quinto rumbo cósmico, como lo vemos en la lámina 1 del *Códice Fejérváry-Mayer*, así como vemos Mictlantecuhtli al centro de los rumbos cósmicos de las veintenas divididas en cinco paneles, en las láminas 9, 15-17 y 26 del *Códice Borgia* (Fig. 6).



Fig. 6. Mictlantecuhtli al centro de los 9 Señores de la Noche, lámina 14 (extremo superior izquierdo), *Códice Borgia*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005. Xiuhtecuhtli al centro de los 9 Señores de la Noche, lámina 1 (extremo superior al centro), *Códice*



Fejérváry-Mayer, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Mictlantecuhtli al centro de los bultos mortuorios, lámina 26 (extremo superior derecho), *Códice Borgia*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA, Florida, USA. Monolito de *Coatlícue* (abajo, centro), Museo Nacional de Antropología e Historia, dibujo Ofelia Márquez Huitzil.

Los senos de la diosa, flácidos, exhaustos por haber amamantado a tantos hijos, son también los senos de una mujer que ha sido sacrificada y desollada, por lo que aparecen sobrepuestos. La diosa misma ha sido decapitada, y del cuello emergen las cabezas de dos serpientes que forman su cabeza bicéfala, que pueden representar los chorros de sangre preciosa de las arterias aorta y cava, como ya lo ha señalado Seler (Seler, 1980 [1903], vol.I: 72). Tanto Tlazoltéotl como las Ciuateteo, llevan las pieles de las mujeres sacrificadas en su honor, de sus *ixiptla*, rostros o imágenes vivientes de los dioses, al igual que Xipe Tótec, Nuestro señor desollado, dios de la primavera y de los joyeros, cuyo culto consistía en desollar a víctimas masculinas, en su fiesta *tlacaxipehualiztli*. En la fiesta de Temazcaltoci, La abuela de los baños, también se desollaba, pero a una mujer, la que la había representado, así como en Ochpaniztli, la Barredura, fiesta de Toci o Teteo innan, Madre de los dioses, o Tlazoltéotl. El hecho de que aparezca decapitada la vincula también con la Luna que fue decapitada y desmembrada por Huitzilopochtli, el Sol; Tlazoltéotl se vincula con la Luna también, por las medias-lunas que casi siempre lleva dibujadas en su falda.

El collar de Tlazoltéotl está compuesto de corazones humanos *quauhnochtli*, las tunas del águila de las que se alimenta el águila solar, y son los mismos que portan las *tzitzimime*, monstruos femeninos esqueléticos, o arañas que descenderán a comer a los humanos al final de cada ciclo de 52 años, si no se prendía el Fuego Nuevo, como nos relata Sahagún en el Capítulo 11 de su libro VII de la *Historia General...* (Sahagún, 1992:439), tal y como porta una de estas *tzitzimime* en el folio 76r, *Códice Magliabecchiano* (Fig. 7), además de ésta última lleva caracoles-sonajas en el borde de su falda.



Fig. 7. Monolito de *Coatlícue* (detalle), Museo Nacional de Antropología e Historia, dibujo Ofelia Márquez Huitzil. *Tzitzímitl*, folio 76r, *Códice Magliabecchi*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005.

Otra asociación importantísima que señala Fernández, es la de la representación de las plumas sobre las serpientes preciosas, adornadas con chapetones de turquesa o de jade, pues de esta manera *Coatlícue* se vincula con Quetzalcóatl, la Serpiente emplumada que se convierte en Tlahuizcalpantecuhtli o Venus, al morir, así como con su gemelo Xólotl, el Monstruoso.

De todo lo anterior, Fernández infiere el cómo se inserta el mito en la expresión plástica dentro del Arte indígena, cuando nos dice:

...la expresión mitológica en la obra de arte, que es, digamos, su encarnación, su forma patente, concreta, y vía de acceso a los hombres, no podía tener la lógica objetiva propia de la mente naturalista y racionalista; se trata de otra lógica que conviene perfectamente al objeto de la expresión, o más bien, a las significaciones últimas de los mitos objetivados, puestas o compuestas en un orden adecuado, preciso, expresivo, emocionante, y en esto consiste el arte. (.: 243)

Fernández continúa diciéndonos que lo que llamamos obra de Arte, era para el azteca el dios o los dioses mismos, pero, como nosotros no somos creyentes de esos mitos, los llamamos obras de Arte, investigando la mitografía para entender el sentido sus formas, la expresión simbólica abstracta de su visión del mundo.



Por otra parte, no obstante que, para el azteca, según lo apunta Fernández: “...todo lo creado fue la lucha, la guerra de contrarios. El movimiento generador como lucha, la contrariedad como guerra, eso es el ser, el existir. El ser de la existencia de los dioses es: ser guerrero.” (: 249), no obstante este ser guerrero, hubo, simultáneamente otra filosofía del ser, la de la flor y el canto estudiada por León Portilla (1956), en donde, escéptica y estética, la de la flor bella, frágil que se marchita, y se conjuga con el canto, ambos dando sentido a la perecedera existencia humana. En donde el hacer y el imaginar, según el comentario de Fernández, son lo único verdadero en la tierra. El concepto náhuatl del arte se resume en los términos de autenticidad, habilidad, creación, sabiduría, inspiración y endiosamiento, y del artista, que es traducido por León Portilla como el del Toltécatl:

Toltécatl: El artista

El artista: discípulo, abundante, múltiple, inquieto

El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;

dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón;

obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,

obra como un tolteca, compone cosas, hace que las cosas se ajusten. (León Portilla en Fernández, 1959: 257)

Así, entre su visión filosófica y su visión guerrera, Fernández concluye que:

Todo ese ritmo palpitante con el que el azteca concibió su cosmos es el que hace rítmica y expresiva y vital la escultura, por eso sus formas no pueden tener sentido cabal, por mucho que nos impresione estéticamente, si las aislamos de sus significaciones. Así, la belleza dramática de Coatlicue tiene un sentido guerrero, de vida y de muerte, y por eso es belleza suprema, trágica y conmovedora. Porque si para la coherencia de la vida azteca fue necesaria la religión sanguinaria, que hace que Coatlicue fuera lo que fuese para ellos su contemplación y consideración pone en movimiento nuestros propios intereses, el sentimiento de nuestra radical realidad: la moribundez que somos. (: 269)

No, el análisis filosófico del fenómeno estético de mediados del siglo XX entablado por Justino Fernández, no ha perdido vigencia, muchos de sus elementos no han sido ni rebasado, ni cuestionado, antes bien, ha sido retomado sistemáticamente desde entonces, en los estudios de Arte, trascendiendo tiempos y fronteras. El método de análisis de Justino Fernández parte de la elección de una obra con la que él mismo tiene una historia particular, pues es la obra que le impacta desde su infancia, y efectivamente, como lo demuestra a lo largo de su trabajo, es síntesis de una multiplicidad de conceptos y de deidades. Entonces, hace una descripción del conjunto simple pero esencial, en la que encuentra los elementos estructurales basados en la concepción indígena antigua del cosmos, con



respecto a la organización plástica del espacio, para después ir describiendo cada una de sus partes con respecto a la simbología y al mito. Finalmente, algo insospechado, contrapone toda la teoría del fenómeno estético en torno al Arte indígena antiguo que ha sistemáticamente desarrollado, a la de la filosofía náhuatl de la flor y el canto, para finalmente, demostrarnos la simultánea fragilidad del tiempo y del ser náhuatl-poeta y guerrero, que nos legó obras de Arte que dentro de su trascendencia, nos revelan nuestra *moribundez*.

Coatlícue, serpientes o raíces, extensión de tierra y agua

Podemos observar que la falda de serpientes del monolito azteca que representa a *Coatlícue* con su falda de serpientes, es la misma de la representación de la diosa *Coatlícue* en el libro III, del *Códice Florentino*, folio 420, asociándose simultáneamente con otras diosas-serpiente como Cihuacóatl, la Mujer-serpiente, en el mismo *Códice Florentino* folio 253, libro VIII, o con la Chicomecóatl, la 7 Serpiente, diosa del maíz, cuya representación, también en el *Códice Florentino*, folio 178 del libro II, nos muestra la asociación de las serpientes sobre las que se asienta, con la tierra, ya que éstas forman su asiento al unir sus terminaciones, mientras que sus hocicos se dirigen hacia abajo, pero también se extienden sobre y en, la tierra.

Es por esto que estas serpientes se pueden asociar a la manera en que las raíces de la planta de maíz que la diosa personifica, se extienden y penetran en la tierra, alimentándose con sus hocicos de las sustancias nutritivas que ésta última tiene, absorbiéndolas, generalmente transportadas la materia líquida, el agua. Por lo que podemos afirmar entonces, que las serpientes de la falda de *Coatlícue*, pueden tener un vínculo significativo con las raíces.

Por otra parte, la falda en sí es sinónimo de extensión, ya que como vemos en el topónimo de Matlalcueye en *la Historia Tolteca-Chichimeca* folio 35v, la montaña toda, es la Falda de red de la diosa, Falda de red, la que denota la extensión de la superficie de la montaña que personifica. La falda de serpientes entonces, con su entramado, tiene que ver con una extensión o superficie de tierra específica, cultivada por el hombre, por la que corren sustancias nutritivas, es el terreno de cultivo. Su trenzado o entramado demuestra la acción del hombre, como el tejido en el telar o el entramado de esteras, pero con serpientes, con raíces, o con venas por las que circula la vida, el agua u otra materia.

Un ejemplo más que viene a comprobar nuestro análisis, es el de las serpientes entretreídas que encontramos en los *Augurios y abusiones* de Sahagún, folio 84 del libro XI del *Códice Florentino*, en donde el futuro gobernante sueña con una estera de serpientes, como si fuera la extensión de tierra, cultivable, humanizada, sobre la que ha de asentarse y dictar sus decisiones (Fig. 8).



Fig. 8. Chicomecóatl (extremo superior izquierdo), folio 178, libro II *Códice Florentino*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, diciembre 2013. Monolito de *Coatlicue* (centro), Museo Nacional de Antropología e Historia, dibujo Ofelia Márquez Huitzil. Coatlicue (extremo superior derecho), folio 253, libro VIII *Códice Florentino*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, diciembre 2013. Estera de serpientes (extremo inferior izquierdo), folio 84, libro XI *Códice Florentino*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, diciembre 2013. Topónimo de Matlalcueye (extremo inferior derecho), folio 35v, *Historia Tolteca-chichimeca*, 1989, paleografía de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes, Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica.

Esto es observable también porque en su base, es Tláloc el que aparece representado en relieve (Fig. 9), como superficie o como extensión, con su posición de piernas y brazos abiertos hacia las cuatro direcciones de los rumbos cósmico, pero con un dibujo de quincunce al centro, el quinto rumbo, como generalmente aparece representado el dios de la Tierra, Tlaltecuhli.



Fig. 9. Tlalóc en la base del monolito de *Coatlícue* (centro), Museo Nacional de Antropología e Historia, dibujo Ofelia Márquez Huitzil.
Coatlícue

Pero es Tlalóc, el pulque de la tierra, la savia de la tierra, el dios del agua de quien, las raíces de la diosa se alimentan, llegando hasta la cabeza, en la que se transforman en otra agua, el agua preciosa, la sangre de las venas cava y aorta, de la diosa decapitada.



Bibliografía

Benavente, fray Toribio de (1914 [1555]). *Historia de los indios de la Nueva España*, Barcelona, Herederos de Juan Gil.

Breton, Jean-Jacques (2008). *Les arts premiers*, Paris, *Que sais-je ?*, 3817.

Caso, Alfonso (1949). “El mapa de Teozacoalco”, *Cuadernos Americanos*, vol. VIII, núm. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Chavero, Alfredo (1899). *México a través de los siglos, t. I*, México, Ballescá y Cía., Barcelona, Espasa y Cía.

Cortés, Hernán (1922 [1519-1526]). *Cartas de relación de la Conquista de México*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., Colección de Viajes Clásicos.

Códice Borgia. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005.

Códice Florentino. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, diciembre 2013.

Códice Magliabecchiano. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005.

Códice Telleriano-Remensis. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI). Florida, USA. Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/jpcodices/> consultado el 23 de agosto 2005.

Couto, José Bernardo (1947 [1860]). *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Díaz del Castillo, Bernal (1939 [1568]). *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Editorial Robredo (3 vols.).

Durán, fray Diego (1880 [1578]). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra firme*, México, Imprenta Ignacio Escalante (2 vols.).

El Conquistador Anónimo (1938 [1556]). *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad Temistitan, México; escrita por un compañero de Hernán Cortés*, México, Edición Alcanía.

Fernández, Justino (1959 [1953]). *Coatlícue: estética del arte indígena antiguo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo (1851-1855 [1557]). *Historia general y natural de las Indias, Islas y tierra firme del Mar Océano*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia (4 vols.).



- Gamio, Manuel (1916). *Forjando patria (Pro-nacionalismo)*, México, Librería Porrúa.
- Gell, Alfred (1998). *Art and agency*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gemelli Carrieri, Juan Francisco (1946 [1697]). *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, Trad. de José María de Agreda y Sánchez, prólogo de Alberto María Carreño, México, Ediciones Xóchitl. Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos, núm. 3.
- Ghuilhem, Julien (2000). «Art primitif ou patrimoine culturel ? Le Musée du quai Branly en question», en *Ethnologies comparées. Revue électronique semestrielle, 1. Frontières...*, Montpellier, 2000 (ISSN 1630-7739) (en ligne [archive]).
- Guiart, Jean (2013). « L'art premier » en *Agir à contre-emploi (Chronique d'une vie en zigzags)*, Le Rocher à la Voile, Nouméa y Pape'été. Pp. 317-329.
- Guzmán, Eulalia (1933). « Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental” en *Universidad de México, núms. 29 y 30*, México.
- Historia Tolteca-Chichimeca* (1989). Paleografía de Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes, Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica.
- Humbolt, Alejandro de (1941 [1803]). *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Edición crítica de Vito Alessio Robles, Editorial Robredo (5 vols.).
- Huyghe, René (1969). *Les puissances de l'image*, París, Flammarion.
- _____ (1967). *Sens et destin de l'art*, París, Flammarion.
- Joyce, Thomas Athol (1927). *Maya and Mexican Art*, London, “The Studio” Ltd.
- Kandinsky, Wassily (1995 [1926]). *Punto y línea sobre el plano*, México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- Kelemen, Pál (1943). *Medieval American Art*, New York, The Mac Milan, Co. (2 vols.).
- Klee, Paul (1980 [1931]). *Bases para la estructuración del arte*, México, Ed. La nave de los locos, Premia editora.
- Knorosov, Yuri (1952). “Drevniaia Pis'mennost' Tsentral'noi Ameriki” (“La escritura antigua de América Central”), revista *Sovietskaya Etnografiya*, Academia de Ciencias de la URSS, Universidad de Leningrado.
- Kubler, George (1943). “The cycle of life and death in metropolitan Aztec sculpture”. *The Gazette des Beaux-Arts*, New York.
- Lehmann, Walter (1921). *Altmexikanische Kunstgeschichte*. Ein Entwurf in unrisen, Berlin, Verlag Ernest Wasmuth A. G. “Orbis Pictus”, Weltkunt Bucherei Band 8 Herausgegeben von Paul Westheim.



León Portilla, Miguel (1956). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Prólogo de Ángel María Garibay K. México, Ediciones especiales del Instituto Indigenista Interamericano.

López de Gómara, Francisco (1943 [1553]). *Historia de la Conquista de México*, México, Editorial Robredo (2 vols).

Márquez, Pedro (1801). *Sobre lo bello en general*, Madrid, Oficina del Diario.

Morley, Silvanus G. (1946). *The Ancient Maya*, Stanford University, Stanford University Press.

O’Gorman, Edmundo (1947). “El arte o de la monstruosidad”, *Tiempo, Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3, México.

Orozco y Berra, Manuel (1880). *Historia antigua y de la Conquista de México*, México (4 vols.).

Pijoán, José (1946). “Arte precolombino, mexicano y maya”, *Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. X*, Madrid, Espasa Calpe, S. A.

Revilla, Manuel (1927). *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, Librería Universal de Porrúa Hermanos.

Sahagún, fray Bernardino de (1992 [1577]). *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa.

Saint-Martin, Fernande (1987). *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l’Université du Québec.

Saville, Marshal (1920). *The Goldsmith’s Art in Ancient Mexico*, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation.

Seler, Eduard (1900-1901). *The Tonalamatl of the Aubin Collection*, Berlin and London, Published at the Expense of his Excellency the Duke of Loubat.

_____ (1901-1902). *Codex Fejérváry-Mayer, An Old Mexican Picture Manuscript*, Berlin and London, Published at the Expense of his Excellency the Duke of Loubat.

_____ (1902). *Codex Vaticanus Nre. 3773 (Coedex Vaticanus B) Eine altmexikanische bilderschrift der Vatikanischen Bibliothek*, Berlin, editado bajo el patrocinio del Conde de Loubat.

_____ (1903 [1980]). *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Sigüenza y Góngora, Carlos (1928 [1680]). *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, Edición de los Bibliófilos Mexicanos.

Solá, Miguel (1936). *Historia del arte precolombino*, Barcelona, Editorial Labor, S. A.

Spinden, Herbert J. (1913). *A study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical development*, Cambridge, Harvard University.



Tablada, José Juan (1927). *Historia del arte en México y de la América Central*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, S. A.

Toscano, Salvador (1944). *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Vaillant, George C. (1941). *The Aztecs of Mexico*, New York, Doubleday, Doran & Co. Inc.

Westheim, Paul (1950). *Arte antiguo de México*, Trad. de Mariana Frenk, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Worringer, Wilhelm (1925). “La esencia del estilo gótico”, Traducción de M. Garía Morente, *Revista de Occidente*, Madrid.

_____ (1908). *Abstracción y naturaleza*. Traducción de Mariana Frenk. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura económica, 1953 (breviarios núm. 80)