



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
División de Estudios de Posgrado
Departamento de Historia del Arte

LAS LITOGRAFIAS DE KARL NEBEL
VERSION ESTETICA DE LA INVASION
NORTEAMERICANA, 1846-1848.

T E S I S

. Que para obtener el Título de:
MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE

Presenta

José Luis Juárez López

Director de Tesis:

Mtro. Eduardo Báez Macías

México, D.F.

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

58021



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Pág.
Introducción.	2
1.- La obra y sus autores.	
1.1. El hecho estético sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México.	7
1.2. George Wilkins Kendall reportero y escritor.	10
1.3. Karl Nebel el artista.	12
1.4. El álbum <i>The War Between the United States and Mexico</i> , Illustrated.	17
1.5. La litografía, el medio de expresión.	19
2.- La propuesta artística de Karl Nebel.	
2.1. Paisaje romántico.	21
2.2. Paisaje mexicano.	24
2.3. Realismo anecdótico.	26
2.4. Composición, dibujo, color y sujetos de la obra.	28
2.5. Estilo y calidad.	40
3.- Contenido y análisis de las litografías que forman la serie.	
3.1. La serie de Karl Nebel, una historia completa.	42
3.2. Las litografías: <i>Battle of Palo Alto</i> ,	46
<i>Capture of Monterey</i> ,	52
<i>Battle of Buena Vista</i> ,	59
<i>Bombardment of Vera Cruz</i> ,	67
<i>Battle of Cerro Gordo</i> ,	74
<i>Assault at Contreras</i> ,	83
<i>Battle at Churubusco</i> ,	90
<i>Molino del Rey-Attack upon the Molino</i> ,	98
<i>Molino del rey-Attack upon the Casa Mata</i> ,	105
<i>Storming of Chapultepec-Pillow's Attack</i> , <i>Storming of Chapultepec-Quitman's Attack</i> ,	111
<i>Genl. Scott's Entrance into Mexico</i> .	124
4.- ¿Ilustraciones Mexicanas?	
4.1. Imágenes ausentes en la serie.	132
4.2. Utilización de las litografías.	135
4.3. Ni admiración, ni orgullo nacional para México.	144
4.4. La invasión norteamericana regresa.	148
Conclusiones	150
Bibliografía.	153

INDICE DE ILUSTRACIONES

Héroes norteamericanos de Karl Nebel	33
Soldados norteamericanos de Karl Nebel	34
Heridos de Karl Nebel	35
Material de guerra de Karl Nebel	36
Flora mexicana	37
Construcciones coloniales de Karl Nebel	38
Ejército mexicano	39
Battle of Palo Alto de Karl Nebel	49
Battle de Palo Alto de Emil Klauprecht	50
Death of Mayor Ringgold de Nathaniel Currier	51
View of Monterey - from the Heights South of the City de Stephen G. Hill	52
Monterey from Independence Hill de Daniel Powers Whiting	53
Capture of Monterey de Karl Nebel	55
Heróica defensa de la Ciudad de Monterrey de Julio Michaud y Thomas	58
Cathedral from the Main Plaza, Monterey de Stephen G. Hill	58
Battle of Buena Vista de Frances Flora Bond Palmer	62
Ever memorable battle of Buena Vista de Emil Klauprecht	63
Battle of Buena Vista de Thomas Masson	64
Battle of Buena Vista de Karl Nebel	65
Bombardment of Vera Cruz de Karl Nebel	70
Naval Battery during the bombardment of Vera Cruz de Gustav Pfau	71
The United States Army leaving the Gulf Squadron de Nathaniel Currier.	72
View of Cerro Gordo with Genl. Twiggs' Division storming the Main Heights de H. Méndez.	79

Battle of Cerro Gordo de Karl Nebel.	79
Defensa de Cerro Gordo contra el ejército norteamericano de Julio Michaud y Thomas.	80
Battle of Contreras / Batalla de Contreras de Joaquín Heredia.	88
Assault at Contreras de Karl Nebel.	89
Churubusco, 1847 de Reinaldo.	90
Ataque de Churubusco / Attack at Churubusco de Ignacio Cumplido.	91
Churubusco, 1847 de Pierre-Frédéric Lehnert.	92
Battle at Churubusco de Karl Nebel.	93
Molino del Rey - Attack upon the Molino de Karl Nebel.	99
Molino del Rey - Attack upon the Casa Mata de Karl Nebel.	106
Vista de Chapultepec y Molino del Rey de H. Méndez.	110
The New York, Pennsylvania, and South Carolina Volunteers with the Battalion of Marines Advancing to the Attack on the Fortifications of the Castle of Chapultepec de John Allison.	116
Storming of Chapultepec de James Walker.	117
Storming of Chapultepec de James Walker.	118
Storming of Chapultepec - Pillow's Attack de Karl Nebel.	120
Storming of Chapultepec - Quitman's Attack de Karl Nebel.	121
Plaza Mayor de México de Karl Nebel	125
Scott's Entrance into Mexico de Christian Mayr.	126
Genl. Scott's Entrance into Mexico de Karl Nebel.	129
Heróica Defensa de la Garita de Belén el día 13 de Septiembre de 1847 de Julio Michaud y Thomas.	134

INTRODUCCION

Un elemento común en las investigaciones como la que aquí presentamos, es el problema de las fuentes. La razón es su difícil acceso, o tan escasas para localizarlas que recolectarlas implica meses de trabajo.

Hemos afrontado esas dificultades y además encarado otra más dentro de la misma línea de las fuentes: el poco estudio que se ha hecho de la litografía, ya que como sabemos es un campo al que se le ha puesto atención hasta hace relativamente poco tiempo.

En este trabajo pretendemos dar un paso al frente en cuanto al estudio del quehacer litográfico, por eso uno de nuestros objetivos es el de identificar el contenido de las litografías aquí presentadas, aplicando todos los posibles datos, desde los básicos como establecer qué acción presentan, hasta detectar cuáles son las figuras más poderosas de la obra.

La producción Litográfica sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México es numerosa; el tema cuenta ya con trabajos globales a propósito de los artistas que elaboraron imágenes de ella. Entre los más importantes destacan las siguientes obras: *Pictorial History of Mexico and the Mexican War* de John Frost; *The Mexican War, a Lithographic Record* de Ronnie C. Tyler y *Eyewitness to War. Prints and Daguerrotypes of the Mexican War 1846 - 1848* de Sandweiss, Stewart and Husman. Esta última obra ha sido fundamental para la elaboración del presente trabajo, ya que de ella obtuvimos las litografías que aquí utilizamos para compararlas con las de Karl Nebel.

Los autores anteriores han incluido el trabajo litográfico de Karl Nebel, además del de otros artistas, en sus obras contando así con una óptica conveniente para la historia norteamericana.

En el presente trabajo nos interesa de manera específica la obra de Karl Nebel sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México.

Además aplicamos lo que se ha llamado la contemplación activa¹, así otro de nuestros objetivos es precisamente analizar y confrontar su contenido con el que señalan otro tipo de fuentes.

Karl Nebel fue el responsable de doce momentos litografiados que forman el álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated*. La mayoría son batallas libradas entre los ejércitos de uno y otro país a partir del 8 de mayo de 1846 en Palo Alto, Texas hasta el 14 de septiembre de 1847, fecha en la que hace su entrada triunfal a la ciudad de México el general Winfield Scott, a la cabeza del ejército de Los Estados Unidos.

El trabajo litográfico de Karl Nebel se ha señalado a menudo como un registro visual muy fiel de la guerra, y se le ha querido ver más como un hecho histórico que como hecho estético, es decir, se ha pensado que lo que Nebel representó corresponde a la realidad histórica en un cien por ciento, dejando de lado todo lo que hay detrás de una creación artística.

Por ello también otro de nuestros objetivos es recuperar dichas litografías, por medio del análisis documental, que sí corresponde al campo histórico en cuanto al hecho que representa, pero sin olvidar que paralelamente para la elaboración de estas litografías hubo una serie de causas y efectos en las que el arte tuvo un lugar preponderante.

Ya ha quedado establecido que no existe una metodología única para examinar obras de arte y que, por el contrario, los caminos para llegar a ellas, presentarlas, analizarlas y comprenderlas son múltiples. Siguiendo lo planteado por José Fernández Arenas, en el sentido de hacer uso de varias metodologías para presentar un estudio más completo de una obra de arte, de acuerdo a los intereses profesionales², aquí hemos intentado combinar algunas para realizar este trabajo.

¹ Susan Woodford Cómo mirar un cuadro. p. 13

² José Fernández Arenas. Teoría y Metodología de la historia del arte. p.31

Gran parte de nuestro planteamiento está inmerso en el aspecto social de la obra, ya que ésta fue hecha por y para grupos específicos de ciertas sociedades, y además fue motivo para que hombres de distintas nacionalidades, en varias partes del mundo, interactuaran en esa comunión que Pierre-Joseph Proudhon, ya en el siglo XIX, subrayaba como indispensable para crear arte basado en ideas y principios comunes a colegas y contemporáneos³.

Hemos querido mostrar el contenido dual de estas litografías, el estético basado en el sentimiento y las sensaciones, y el ideológico o del conocimiento racional, que sostiene una idea expresada, con el propósito de ver cómo finalmente ambos se unen, para ya como documento que son, persistan más allá del tiempo que fueron elaboradas y de la ideología que eventualmente expresan⁴ y se le utilice.

Sobre esta última idea hemos trazado una línea cronológica que nos habla de la relación objeto - sujeto de la que se ha dicho que es una relación de simultaneidad y reciprocidad, toda vez que arte y sociedad pueden desempeñar uno y otro papel⁵, y esa fórmula queda muy bien expresada en el aspecto de ver cómo estas litografías de Karl Nebel han sido utilizadas una y otra vez hasta convertirse en un elemento permanente de la ilustración de la guerra entre Los Estados Unidos y México, por una sociedad para la que no fueron hechas, es decir, para la sociedad mexicana.

En esta investigación también hemos recurrido al enfoque biográfico para obtener de él una información que definitivamente hace más completo nuestro análisis, puesto que aún cuando los datos precisos sobre la identidad de Karl Nebel son más bien escasos, son un elemento que nos ayuda a situarlo en un contexto histórico y social.

³ Pierre - Joseph Proudhon. Sobre el principio del arte y sobre su destinación social. p. 351.

⁴ Jean - Marie Girard. Acerca del arte, el realismo y la ideología. p. 13.

⁵ Arnold Hauser. Sociología del arte. p. 197.

Como parte del aspecto compositivo y formal nos hemos abocado a establecer una explicación al hecho estético, siguiendo las posibles analogías entre aquellos que en el período de la guerra que nos ocupa se dieron a la tarea de crear imágenes. Sabemos que los estilos artísticos están en constante reemplazo de escala de valores vigentes sólo temporalmente⁶ y por ello hemos trazado una línea comparativa entre las litografías de Karl Nebel y otros artistas, ya que pensamos que su obra tiene una relación muy estrecha con la forma en que realizaron sus obras artistas como James Walker, Henry Walke y Joseph H. Eaton, entre otros.

Todos ellos plasmaron en sus obras un ideal romántico, ya sea en la actitud de sus personajes o en los paisajes que rodean a éstos. Así tratamos de entender a Karl Nebel como partícipe de las corrientes de la época en que vivió, sin descartar las posibles influencias que pudo haber tenido de artistas renombrados que constituyeron la vanguardia de este tiempo.

A través de tres aspectos, la composición, el dibujo y el color, hemos intentado situar a nuestro artista. Este empleó de manera aceptable lo que se conoce como la subordinación de los diferentes elementos aislados y de toda la construcción⁷, así como de la dramatización de sus personajes por medio de la expresión petrificada y palpitante en la composición⁸.

En el dibujo Nebel muestra asimismo un buen manejo de expresión que corresponde a las demandas de imágenes idílicas y de la vida del campo, siempre muy bien recibidas en Los Estados Unidos, sobre todo a raíz de la expansión hacia el Oeste⁹.

⁶ Otto Pächt. Historia del arte y metodología p. 55.

⁷ Vassily Kandinsky. De lo espiritual en el arte p. 14.

⁸ Vassily Kandinsky. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos pp. 152-153.

⁹ Charles Slatkin. Treasury of American Drawings p. 26.

Parte de nuestro análisis iconográfico se ocupa de la imagen, historias y alegorías y que presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos transmitidos ya sea por fuentes literarias o por tradición oral¹⁰, y la alegoría como la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras. Por eso, hemos puesto atención en el uso de la bandera de las barras y las estrellas que aparece por primera vez en una guerra¹¹, a la figura del jinete y a los grupos de soldados que aparecen con actitud de sacrificio; esto con el objeto de hacer identificable las fuentes literarias o figurativas y su relación con la tradición¹².

Nuestra exposición está dividida en cuatro capítulos: el primero pretende ubicar el documento en que se presentan las litografías como obra del modernismo¹³, entendido aquí como texto e imagen, así como identificar a sus creadores.

Tratar también de establecer un posible estilo en Karl Nebel en base al análisis de la obra misma es el contenido del segundo capítulo. El tercero contempla el estudio de las doce litografías en cuanto a contenido y forma, y por último, en el cuarto capítulo discutimos los usos que se han hecho de estas litografías, tratando de establecer a lo largo de toda la exposición, cómo es que se separaron finalmente del álbum para convertirse en material independiente.

El buscar una estrategia para acercarnos a estas litografías de Karl Nebel, obedece a un doble deseo: detectar nuevos aspectos de su obra y hacer una propuesta que deje de lado el trabajo de catálogo, y nos permita aventurarnos a buscar nuevos caminos.

Finalmente, esperamos que nuestro trabajo sea una contribución no sólo en lo que respecta a la obra de Karl Nebel sino también al tema de la guerra entre Los Estados Unidos y México.

¹⁰ Erwin Panofsky. Estudios sobre iconología. p. 21.

¹¹ Benjamin F. Shearer. State Names, Seals, Flags and Symbols. p. 77.

¹² Nicos Hadjinicolaou. La producción artística frente a sus significados. p. 108.

¹³ Hans H. Hofstätter. Historia de la pintura modernista europea. p. 27.

1.- La obra y sus autores.

1.1. *El hecho estético sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México.*

Todas las artes han representado con mayor o menor éxito tanto las batallas como sus episodios. La representación de luchas entre grandes contingentes se halla registrada desde muy tempranas épocas. Se ha dicho que el arte y la guerra no viven juntos, sino más bien que el arte es el beneficio en tiempos de paz, pues es después cuando los artistas miran hacia tiempos turbulentos, reflexionan y producen obras¹.

Poco se ha escrito al respecto del concepto batalla, y siempre se ha definido como el choque o combate en campo abierto entre dos ejércitos. Nosotros aquí nos referiremos a batalla como el combate importante entre dos ejércitos en que toman parte la infantería, la caballería y la artillería², por ser ésta la forma en que estaban constituidos los ejércitos en los años 1846 - 1848.

El siglo XIX fue en términos mundiales un siglo de guerras y de producción de obras sobre ellas. Tal vez la más representativa de estas últimas sea la obra de Francisco de Goya con sus fusilamientos del tres de mayo³, que nos muestra a un pelotón de ejecución francés disparando sobre un grupo de patriotas españoles, durante la Guerra de Independencia española. Goya pintó este cuadro en 1814, inmediatamente después de la Restauración Borbónica, seis años más tarde de ocurridos los hechos. Como él, muchos otros artistas produjeron obras, ya fuera para conmemorar alguna fecha, por encargo o por convicción propia. En éstas plasmaron algunos episodios que se deseaban conservar y es un material que ha provocado controversias, por ser considerado pictórico por algunos críticos y puramente gráfico por otros⁴.

¹ Denis Thomas. *Arms and the Artist*. p. 1.

² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana*. V. 7. p. 1134.

³ Anton Dieterich. *Goya, dibujos*. p. 13.

⁴ Francisco J. Cabrera. *¿Qué es la pintura?*. p. 43.

En el México del siglo XIX la agresión que ejercieron Los Estados Unidos sobre México, a partir de 1846, dio lugar a una larga lucha en la que algunos artistas, a veces combatientes y por lo tanto testigos, tomaron el lápiz para dejar constancia de las batallas; mientras que otros en tiempo de paz hicieron trabajos por encargo, que al paso del tiempo quedarían como testimonios a través de la litografía.

Sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México se ha dicho que “fue sin duda alguna un acontecimiento fundamental en la historia de ambos países, a tal grado que los resultados marcarían por siempre sus respectivos destinos”⁵. Los Estados Unidos se constituyeron desde entonces en una nación continental a costa de los territorios arrebatados a México⁶. Este, incapaz de contener la agresión, pues ninguna victoria consiguió en los enfrentamientos armados⁷, se vio obligado a ceder parte de su territorio como resultado final e innegable de esa guerra.

La historiografía sobre el tema nos ha dado desde entonces un buen número de teorías para explicarla, escritas bajo diversas perspectivas en las que tanto norteamericanos como mexicanos han intentado presentar pruebas convincentes de su proceder, al mismo tiempo que ponen en tela de juicio el de la parte antagónica.

Esta guerra se ha explicado como resultado de movimientos expansionistas, como consecuencia de ideologías religiosas e incluso como resultado de prejuicios raciales. La producción escrita, siempre en aumento a propósito de esta guerra, ha llevado a elaborar trabajos antológicos de libros sobre el tema, para tener una visión global de la producción, así como para seccionar el material y a partir de esto último, establecer las diferentes visiones sobre la guerra que se han dado al paso del tiempo.⁸ Se han señalado incluso libros clásicos sobre este conflicto, que deben consultarse antes de abordar el tema.

⁵ Josefina Zoraida Vázquez. Mexicanos y norteamericanos ante la guerra del 47. p. 9.

⁶ Gastón García Cantú. Las invasiones norteamericanas en México. p. 110.

⁷ Jesús Velasco Márquez. La guerra del 47 y la opinión pública (1845 - 1848). p. 162.

⁸ Vázquez op. cit. pp 41 - 49.

Menos atención se ha puesto a lo referente a la ilustración de esta guerra, misma que se inició a la par de los acontecimientos y se produjo bajo diferentes técnicas que van desde el simple dibujo hasta el daguerrotipo y la litografía, siendo esta última la más empleada para registrar los acontecimientos.

Una división de esta producción litográfica, nos llevaría a distinguir entre aquellas que se realizaron durante los años que duró la guerra y las que son posteriores. En el primer caso podemos mencionar las obras del teniente Henry Walke y del capitán Daniel Powers Whiting, *Naval Portfolio* y *Army Portfolio* respectivamente, que aparecieron entre 1846 y 1847 y que muestran en escenas diversas al ejército y a la marina norteamericanos.

El año de 1851 será clave en términos de registro visual de la guerra para los dos países contendientes, pues salió a la venta el documento considerado como “el mejor registro de la guerra” y al paso del tiempo el documento más utilizado por parte de los mexicanos, cuando pretenden de alguna forma ilustrar el conflicto. Nos referimos al álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* de George Wilkins Kendall, que en su génesis creadora tiene una historia interesante.

1.2. George Wilkins Kendall reportero y escritor.

El viaje que realizó George Wilkins Kendall a la ciudad de New Orleans en 1835, podría ser tomado como el primer paso hacia su relación con México, que terminó finalmente con la creación del álbum cuyas litografías aquí analizamos. En 1837 en la ciudad de New Orleans se convirtió en cofundador del periódico *Picayune*,“ organismo que estaba a favor de la anexión de esas tierras y de la expansión territorial de Los Estados Unidos a costa de México”⁹. El es corresponsal de ese periódico y cubre los sucesos de la Independencia de Texas, es hecho prisionero y conducido hasta la Ciudad de México. De esa experiencia surgirá en 1844 su libro *Narrative of the Texan Santa Fe Expedition*.

El libro tuvo como característica la tendencia que surgió en el Sudoeste americano, y que consistió en elogiar a los indios pueblo para vilipendiar a los mestizos¹⁰, sobre todo a los varones. El *Narrative of the Texan Santa Fe Expedition* contó con trabajo litográfico, como la litografía titulada *Mexican Girls* de A. Halbert, que muestra a las mexicanas a quienes se vio como el elemento de enlace para amalgamar a mexicanos y norteamericanos, ya que Kendall menciona en su libro, que los varones mexicanos son seres “que se contentan con satisfacer sus necesidades animales y así continuarán hasta que la raza se extinga o se amalgame con la raza anglosajona”¹¹.

No será sino hasta 1846, dos años después de la publicación de su primer libro sobre nuestro país, que Kendall volverá a involucrarse en los conflictos Estados Unidos - México, nuevamente como corresponsal de guerra y uniéndose al ejército de Zachary Taylor en Matamoros. A partir de entonces sus reportajes se harían famosos por su amplia y rápida cobertura de la guerra con México¹², ya que sería el primero en reportar lo ocurrido en Contreras y Churubusco como uno de aquellos hombres:

⁹ Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War*. p. 17.

¹⁰ Reginald Horsman. *La raza y el destino manifiesto*. p. 290.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *The Encyclopedia Americana*. T. 16, p. 351.

“... que fueron en persona a los escenarios de las operaciones, viajando con las tropas mientras éstas avanzaban hacia México y comunicaban sus observaciones de primera mano a sus periódicos con tal rapidez, que sus lectores no rara vez se enteraban de importantes acontecimientos en el frente antes que el Secretario de Guerra”¹³.

George Wilkins Kendall había nacido en Mount Vernon, N. H., el 22 de agosto de 1809 y se había desempeñado como corresponsal de varios periódicos en la ciudad de Nueva York¹⁴. Su papel en la guerra de Texas y sus antecedentes de creación histórica fueron el preámbulo para la elaboración en 1851 del álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* que le daría entrada al mundo de la producción de los trabajos sobre la guerra, y además lo pondría en un lugar sobresaliente al ser considerado como el primer corresponsal de guerra moderno, pues tal como lo hizo en su primera obra, se auxilió en la litografía para hacerlo más completo y que se convirtiera “en el más amplio registro visual de la guerra”¹⁵.

Kendall concibió el plan de narrar las batallas e ilustrarlas y para esto último llamó al alemán Karl Nebel, de quien se ha supuesto conocía su obra sobre México¹⁶. Los comentarios que hace Kendall sobre las batallas, no pueden ser llamados neutrales tan fácilmente como lo han hecho los investigadores norteamericanos, mientras no se unan a un cuidadoso análisis del trabajo litográfico que los acompañan y para ello es necesario recurrir a la parte artística del álbum contribución del ya mencionado Karl Nebel.

¹³ Otis Singletary. *The Mexican War*. p. 3

¹⁴ *The Encyclopedia Americana* op. cit. p. 351.

¹⁵ Otis Singletary en *The Mexican War* cita un manuscrito inédito de George Wilkins Kendall titulado *History of the Mexican War* que se encuentra en los archivos en la Universidad de Texas. Pero esto no lo podemos considerar aquí como obra importante sobre la guerra entre México y los Estados Unidos.

¹⁶ Sandweiss. op. cit. p. 36.

1.3. Karl Nebel, el artista.

Son relativamente escasos los datos biográficos sobre Karl Nebel. E. Bénézit en su diccionario de artistas, nos dice que nació en Altona, Alemania, el 18 de marzo de 1805 y lo llama arquitecto sin mencionar nada sobre su formación ni sobre su obra¹⁷.

Fuentes mexicanas han citado a Nebel como diseñador y pintor de formación académica, e incluso se ha señalado a Bélgica como su patria¹⁸. Igualmente se ha apuntado que hacia 1840 se encontraba en México, donde contrajo matrimonio con María Sofía Berthier en el Sagrario Metropolitano, y que vivió siete años más en México, por lo que será testigo de la invasión norteamericana. Después se irá a París¹⁹. Más tarde un oficial del ejército norteamericano lo encontró nuevamente en la ciudad de México el 22 de noviembre de 1847 y escribió "*I see Nebel in the street, he says he is getting on well with his pictures*"²⁰.

Recientemente se ha incluido a Nebel entre los alemanes cuyos relatos de viajes aparecieron en el *Pfenning - Magazin* de Hamburgo en 1830.

Mayor consenso encontramos en lo que respecta a la primera estancia de Nebel en México, que se realizó entre los años 1829 - 1834. Su visita, según Justino Fernández, tuvo como propósito registrar visualmente aspectos de interés arqueológico, urbanístico y costumbrista, que tuvieron como resultado la publicación en París en el año de 1836 del álbum *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*²¹.

¹⁷ E. Bénézit. *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. P. 323.

¹⁸ Ver por ejemplo:

Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea de Raquel Tibol. p. 34

Enciclopedia de México, T. I. p. 1460.

¹⁹ José C. Valadés. *Apuntes sobre la litografía mexicana en Manuel Toussaint*. p. 29.

²⁰ Ronnie C. Tyler. *The Mexican War. A Lithographic Record*. p. 18.

²¹ Justino Fernández *El arte en el Siglo XIX*. pp. 34

Esta obra fue primeramente editada en francés y no apareció en español sino hasta 1840. La belleza de las cincuenta láminas que la componen, lo novedoso del tema y la inserción de unas observaciones escritas por Alexander Von Humboldt, máxima autoridad sobre el tema, dada su visita a México en 1803, fueron factores decisivos para que el álbum gozara de un reconocimiento unánime.

En este álbum Humboldt felicita a Karl Nebel por haber “concebido y copiado con suma verdad la fisonomía de la vegetación tropical que embellece a aquellas partes”²².

Pero Nebel no sólo copió vegetación tropical en sus litografías. Parte importante del álbum son las imágenes relacionadas con la arqueología, que es parte del contenido que sugiere el título, entre ellas las pirámides de Cholula, las ruinas de la Quemada, la pirámide de Papantla, ídolos y ornamentos de barro y el templo antiguo de los totonacos en Tusapan. Todo el resto del contenido caerá entonces en el terreno de lo pintoresco, como reza el título, y éste estará formado por las varias plazas de diferentes ciudades y sus construcciones, también por los puertos de Tampico, Acapulco y Veracruz, las vistas de los volcanes de México y los sitios del interior de la capital. En esta categoría estarán también los rancheros, hacendados, mayordomos, indios de la sierra, arrieros, indios labradores y de la sierra de Guachinango, chinas y habitantes de la capital, que plasmó en sus litografías. Este álbum, que en su momento incluyó aspectos desconocidos del país, quedó entre nosotros como importante fuente visual²³, al lado de otros trabajos similares como el de Pedro Gualdi titulado Monumentos de México (1841), Los mexicanos pintados por sí mismos de Hesiquio Iriarte y J. Campillo (1853) y México y sus alrededores de Casimiro Castro (1855 - 56).

Se ha sugerido que Kendall estuvo familiarizado con este álbum de Nebel y por eso lo llamó para que colaborara con él en un proyecto que describió las principales batallas de la guerra entre su país y México²⁴.

²² Karl Nebel. Viaje pintoresco y arqueológico. p. observaciones.

²³ Justino Fernández. op. cit. p. 36.

²⁴ Sandweiss. op. cit. p. 36.

La participación de Nebel estará abocada a la ejecución de doce litografías que acompañarán los relatos de las batallas que escribía Kendall. Nebel no sólo aceptó realizar las litografías, sino además terminó como socio costeando tres shillings por litografía²⁵.

Si Karl Nebel presenció o no las batallas entre los ejércitos de Los Estados Unidos y México es todavía punto de discusión. Algunos investigadores norteamericanos sostienen que no estuvo en ninguna²⁶, y que fue más bien después de la ocupación del país por el general Winfield Scott y sus hombres, cuando visitó los sitios en los que se dieron los enfrentamientos con el fin de elaborar sus bocetos.

Aparte se dedicó a recoger versiones de testigos de la guerra, con lo cual se ubicará en la clasificación de los artistas que hicieron su producción con la ayuda de testigos²⁷.

Con lo anterior podríamos hablar de una segunda estancia de Nebel en México, y dado que aceptó la propuesta de Kendall de una segunda producción sobre México, que sería otro motivo para incluirlo entre los artistas viajeros que se interesaron por nuestro país.

Los pocos datos precisos sobre la formación de Karl Nebel impiden que se le pueda ubicar como participe de alguna escuela o corriente determinada, y para intentar definir su estilo y alcances como artista tendremos que recurrir a otra estrategia de acercamiento que es el examen de su obra.

Si aceptamos 1805 como la fecha de su nacimiento, y 1829 como el año en que se encontraba en México realizando los dibujos de su primer álbum, entonces tendríamos que hablar de un Karl Nebel que creció física e intelectualmente a la par del llamado movimiento romántico. Este movimiento se ubica tradicionalmente en la primera mitad del siglo XIX. Lo anterior, sin embargo, no bastará para atribuirle el adjetivo de romántico, sólo por haberse desarrollado durante ese período.

²⁵ Tyler op. cit. p. 19.

²⁶ Sandweiss op. cit. p. 13.

²⁷ Tyler op. cit. p. 62.

¿Cuántos artistas no estarían en el mismo caso y no se les reconoce como tales aunque hayan dejado una producción donde se detectó un estilo que podría definirse como romántico?.

Por otro lado, si tuviéramos constancia de su aprendizaje y del tipo de influencia que pudieron haber ejercido en él sus maestros, se haría más sencilla cualquier propuesta encaminada a analizar su producción, pues partiríamos de algún modelo determinado. Al no ser ésta la vía de acceso para nosotros, tendremos que proponer nuestras ideas partiendo del hecho de que se formó en los primeros veinticinco años del siglo XIX y que alguna influencia debió tener de otros artistas que en esos momentos constituían la vanguardia del Romanticismo. Es decir, que Karl Nebel arquitecto, diseñador o dibujante, tuvo que participar de alguna manera del estilo y de la forma de crear arte de su tiempo. Al establecer esas conexiones nos abocaremos a proponer los modelos bajo los cuales Karl Nebel posiblemente realizó la obra que aquí nos ocupa.

Karl Nebel llega a México a la edad de 24 años y seguramente ya traía consigo cierta formación artística. Durante su estancia que durará cinco años se dedica a viajar por distintas partes del país realizando bocetos y dibujos de sitios tan diversos, como pueden ser los puertos de Tampico y Acapulco, así como las ciudades de Zacatecas, Guadalajara, San Luis Potosí, Puebla y lugares de interés arqueológico como Papantla. Su residencia en México terminará cuando tenga 29 años, y dos años más tarde en 1836 a sus 31 años, verá publicada la obra con sus litografías.

Dos aspectos de su primer álbum son de especial interés para el tema que estamos tratando. El primero de ellos es la inclinación que Nebel muestra por el paisaje. Veinte de esas litografías son vistas panorámicas que intentan dar una visión completa de la ciudad que está representado, ejemplo de ellas son las tituladas *Vistas generales de San Luis Potosí, Guanajuato y Zacatecas*. El segundo comprenderá los comentarios que hizo en ese álbum a propósito del paisaje y la arquitectura que se descubría ante sus ojos.

Así por ejemplo en la *Vista de los volcanes desde Tacubaya*, afirma que la vista se complace recorriendo desde lejos la inmensa y deliciosa campiña surcada por diferentes montecillos más o menos grandes y por volcanes que producen "en el corazón y en la imaginación de todo ser animado un efecto verdaderamente mágico"²⁸. De la Puebla de los Angeles dice, a propósito de su trabajo, que siente que el dibujo da una idea muy débil del efecto que produce el aspecto de la naturaleza²⁹.

En Guadalajara le impresiona el Palacio de Gobierno, dice que tiene la fachada más adecuada y grandiosa que vio en esa clase de monumentos³⁰, incluyendo el Palacio Nacional de México, que le parece un cuartel. Pero el Valle y la ciudad de México le merecen especial atención, ya que piensa "disputarían el premio de belleza a las vistas más pintorescas de las ciudades de Italia y Oriente"³¹.

Entre la elaboración y la publicación del álbum de Nebel y el de Kendall, hay una diferencia de 15 años, de los que poco se ha llegado a saber de la vida del primero, y acaso de otras obras o actividades que pudiera haber realizado.

Las preguntas son muchas y no tienen todavía respuesta: ¿Hizo alguna otra obra?, ¿Impartió clases?, ¿Visitó otras regiones del mundo?

Más evidente parece, si comparamos las litografías del primer álbum con las del segundo, que en este último, de alguna forma muestra más pericia, tanto en su composición como en el dibujo.

Ya no es la obra de un joven sorprendido por lo que descubre, sino la visión de un hombre con experiencia en el tema que trata. Cuando el segundo álbum aparece, Nebel tiene 46 años.

²⁸ Nebel op. cit. p. 20.

²⁹ *Ibidem.* p. 28.

³⁰ *Ibidem.* p. 42.

³¹ *Ibidem.* p. 56.

1.4. El álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated*.

El álbum *The War Between The United States and México, Illustrated* salió a la venta en las ciudades de New York y Philadelphia en enero de 1851. Lo publicó y distribuyó D. Appleton.

Como ya se anotó anteriormente, no se trata de ninguna manera ni de la primera versión escrita sobre la guerra, ni las litografías contenidas fueron las pioneras en su género. Antes de este álbum hubo por lo menos 29 obras publicadas en lo que se ha llamado el primer momento de la historiografía norteamericana sobre la guerra³². El mérito de este álbum, no es, como se ha señalado con suma facilidad, el ser...

“el reportaje gráfico más portentoso de la primera mitad del siglo pasado. Los hechos y personajes de la guerra populan (sic) sobre la superficie relativamente pequeña de sus estampas distribuidas con mano de estrategia y visión de historiador³³”.

Más bien su mérito radica en haber sido la primera producción en que se unen el periodismo y el arte de la litografía, en lo que se refiere a ilustraciones sobre la guerra³⁴ al ser una versión que aparece a poca distancia: tres años, de concluido el conflicto, misma que se ha catalogado como de apoyo a la candidatura presidencial de Zachary Taylor³⁵, e incluye un trabajo artístico sobre la guerra con un orden y propósito definidos y que supuso una manera original de hacerla llegar al pueblo norteamericano.

El álbum es un libro de 41 x 53 cm. Encuadernado en *cartoné* con 52 páginas, doce litografías a color y un mapa en los que se utilizaron como material *card board*. La portada sólo lleva el nombre del álbum, la primera página incluye los datos formales del libro, es decir, título, autores, obras previas que han escrito, casa editorial, lugares y fecha de edición.

³² Vázquez. op. cit. p. 27.

³³ Raquel Tibol *Historia general del arte Mexicano. Epoca moderna y contemporánea*. pp. 31,22.

³⁴ Sandweiss. op. cit. p. 39.

³⁵ Vázquez. op. cit. p. 29.

En lo que respecta al acabado del álbum, George Wilkins Kendall nos dice en el prefacio que ellos “han invertido mucho tiempo y dinero en el proyecto”³⁶ y que en cuanto a las litografías se refiere, han echado mano de los mejores litógrafos e impresores, refiriéndose a Rose - Joseph Lemercier y a Adolphe - Jean - Baptiste Bayoth³⁷.

Las litografías aparecen a lo largo del álbum después de cada una de las narraciones sobre las batallas. Kendall es quien, a nombre del Karl Nebel, proporciona información para que el lector entienda mejor cada una de las litografías.

No parece que Kendall y Nebel estuvieran muy ciertos en el impacto que tendría elaborar un trabajo que unía dos formas distintas de presentar la guerra, pues nada se señala al respecto. En cambio, se declara en el álbum que

“El autor de las narraciones de las diferentes batallas que acompañan a las ilustraciones ha tenido sólo el deseo de obsequiar al lector en la medida de lo posible, para que aprecie las diferentes operaciones y combinaciones que dieron como resultado una brillante sucesión de victorias para las armas americanas”³⁸.

³⁶ George Wilkins Kendall. The War Between The United States and Mexico, Illustrated. p IV.

³⁷ Ibidem p. 111.

³⁸ Ibidem.

1.5. La litografía, el medio de expresión.

Gracias a la atención que se ha puesto en los últimos años al tema de la litografía, sabemos que ésta fue la expresión artística que caracterizó el siglo XIX. Francia por ejemplo tuvo en Honoré Daumier uno de sus mejores exponentes, quien realizó un trabajo incomparable produciendo de 1822 a 1872 más de 335 litografías con temas que van de lo sublime y heróico, hasta lo sarcástico³⁹.

En Alemania el uso de la litografía fue intenso en periódicos y gacetas, aún en temas de países tan lejanos como México; así encontramos una producción de cierta importancia en publicaciones como el *Illustrierte Zeitung* y el *Pfenning - Magazin* donde los reportajes a propósito de nuestro país van acompañados de referencias visuales a partir de litografías⁴⁰.

Currier and Ives en Los Estados Unidos constituyeron una de las más conocidas firmas que crearon una amplia red en la que innumerables artistas plasmaron prácticamente todos los ámbitos de la vida de esa nación⁴¹, ocupando un lugar sobresaliente las escenas de tipo histórico como *La destrucción del té en el puerto de Boston* y *el Gran triunfo naval en el Mississippi*⁴². En este país también se utilizó la mancuerna reportaje y litografía en diversos periódicos como The New York Herald.

Tocó a don Manuel Eduardo de Gorostiza gestionar la ayuda para que los italianos Claudio Linati y Gaspar Franchini pudieran traer a México "un taller de litografía y ofrecer a cambio, enseñar en forma gratuita este arte"⁴³ y a partir de su introducción fue expandiéndose a diferentes espacios, utilizándose en periódicos, revistas, piezas de música, calendarios, métodos de piano y recetario de cocina. Un gran número de artistas y talleres la convirtieron en un medio de expresión masivo, entendible incluso para el 80% de la población que entonces era iletrada⁴⁴.

³⁹ Bibliothèque Nationale. Daumier: Lithographies, Gravures sur Bois, Sculptures. p. XX

⁴⁰ Brígida Margarita Von Motz de Boege. México en el Siglo XIX visto por los alemanes. p. 88.

⁴¹ Milton W. Brown et al. American Art. p. 219.

⁴² Currier and Ives. 50 Currier and Ives Favorites: from the Museum of the City of New York p. 88.

⁴³ Manuel Toussaint. La litografía en México en el siglo XIX. P. XII.

⁴⁴ Merry Mac Masters "En el MUNAL Nación de imágenes, revisión de siglo XIX". p. 34.

Surgieron también las producciones de artistas extranjeros como Karl Nebel, John Phillips, Pedro Gualdi y Daniel Thomas Egerton, que recogieron imágenes de aspectos históricos, costumbristas o artísticos.

La litografía siguió su desarrollo propio, caracterizando el siglo XIX⁴⁵. Para el período que nos ocupa el interés en ella era tal, que durante la entrada de Santa Anna en México, el arco triunfal bajo el cual pasaría su Alteza Serenísima lucía tan bien que hizo que Carlos María de Bustamante expresara el siguiente deseo: "El arco triunfal presenta una sencilla y hermosa figura que espero que se litografie en estampas"⁴⁶. Un año antes Kendall había incorporado en su libro *The Narrative of Texan Santa Fe Expedition*, las litografías *Corriendo entre búfalos* y la que tituló *Mexican Girl* mostrando la indumentaria de las poblanas, que es la que Karl Nebel realizó para su primer álbum y que entonces tituló simplemente *Poblanas*⁴⁷.

Esto sugiere que Kendall estaba familiarizado con el trabajo litográfico de Nebel y por esta razón le propuso que colaborara en el proyecto.

El álbum se hizo, entonces, imitando hasta cierto punto la labor periodística en la que las narraciones de la guerra, amplias en este caso, pudieran ser reforzadas por la imagen para dar una idea detallada de lo que pasó en México, según Kendall. En este primer momento se pensó no sólo tener las litografías como parte del álbum, sino además ponerlas a disposición del público con textos, o bien sueltas. Esto contribuyó a que paulatinamente se fueran separando cada vez más de la obra. Un segundo momento lo constituiría la calidad artística de las mismas, que intentaremos establecer por medio de los alcances artísticos de Karl Nebel.

⁴⁵ Edmundo O'Gorman. Documentos para la historia de la litografía en México, p. 66.

⁴⁶ Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz del Castillo p. 304.

⁴⁷ Nebel op. cit. p. XVI.

2. La propuesta artística de Karl Nebel.

2.1. Paisaje romántico

Definir el romanticismo como tradicionalmente se ha hecho, es decir, afirmar que es esa corriente donde domina y se impone el sentimiento del autor sobre cualquier elemento que intente reprimir su derecho de expresión, y colocar allí a Karl Nebel y sus litografías de la guerra entre los Estados Unidos y México, podría funcionar dada la gran cantidad de artistas y obras clasificados dentro del romanticismo. Nadie podría dudar que en su obra presentó una naturaleza espectacular, un manejo de nubes que expresan parte de la obra así como una gran carga de heroísmo en los norteamericanos.

Ya se ha establecido que no hay una obra única que represente totalmente al romanticismo, y que sus artistas tienen tantas características que resulta sumamente complicado definir sus rasgos. Se ha aceptado igualmente que más bien lo que les da a estos románticos su sello de distinción, es cierta posición que se detecta a veces con gran fuerza en la mayoría de ellos, por lo cual más que clasificarlos se intenta señalar y comprender las preocupaciones intelectuales y las fijaciones emotivas de su tiempo, que quedaron plasmadas en sus respectivas obras.¹

Son varias las características de las litografías de Karl Nebel que parecen unirse con las obras de los románticos. Nebel da la impresión de seguir todo ese planteamiento alemán propuesto por Joseph Antonkoch, Gustave Carus y Phillip Otto Runge, quienes vieron en la naturaleza una emoción panteísta lo mismo en los claros de luna, como en las puestas de sol, en los cuáles sentían "pasar la respiración infinita de Dios"². Son estos alemanes los que le darán a los elementos de la naturaleza atributos e interpretaciones, que van más allá de la simple representación y que poco a poco irán formando con ellos un lenguaje que lo entienden los hombres pero que es de Dios.³

¹ Hugh Honour, El romanticismo, p. 28

² Marcel Brion, La pintura alemana, p. 108

³ Honour op. cit. p.100

Sí, la identificación del hombre con la naturaleza fue un tema que unió a estos artistas. Karl Nebel participa de esa identificación, ya que así como ellos mostraron en sus obras hombres contemplando la grandiosidad del mundo físico, infinito, misterioso y atractivo, los integrantes del ejército norteamericano que plasmó Nebel en sus litografías parecen estar en esa posición de éxtasis contemplativo que a veces da la impresión que más que estar peleando o a punto de hacerlo, están sumergidos en un medio espectacular que le resta importancia a los enfrentamientos que allí se están dando. Así obras como *Los acantilados de Rügen* de Caspar David Friedrich, otro admirador de la naturaleza, compartiría con Nebel una identificación que en la obra de este último, aún con enfrentamientos, es fácil de detectar.⁴ Hombres que se sienten subyugados por la naturaleza, incluso en medio de la adversidad. Asimismo, en cuanto a elementos de composición y planeación de la obra, podríamos detectar ciertas analogías. Dos de las más obvias son que Nebel, tal y como lo hacían los paisajistas alemanes, corta la escena en los cuatro lados de la obra pero sugiere continuidad más allá de estos límites⁵, además que utilizó, tal como generalmente lo hizo Friedrich, tres planos, sólo que a diferencia de éste, Nebel no utilizó rectángulos, pero usó triángulos para separar un fragmento, que está también pensado para que vaya más allá del cuadro y en donde los “vastos espacios, la mirada y la imaginación se pierden, se prolongan y vuelven a encontrarse”.⁶

Ahora bien, en estas litografías de Nebel parecen estar presentes las influencias de los paisajistas ingleses Turner y Constable, quienes se iniciaron pintando cuadros topográficos, elaborados a partir de lo natural y en los que colinas, árboles, mar y cielo se convierten en el interés del cuadro, mientras que las construcciones pasan a ser meramente puntos focales.

En lo que respecta a la división horizontal que Nebel hace en sus composiciones, donde el cielo ocupa casi la mitad de las litografías, éstas se acercan a obras como *Paseo por el mar con el muelle Catena, Brighton* de John Constable, quien al parecer dejó siempre ese espacio para mostrar con ello el cambio de aspecto del paisaje con el sol y las nubes.⁷

⁴ Donald Reynolds. Cambridge Introduction to the History of Art, p. 61

⁵ Ibidem pp. 61,62

⁶ Brion, op. cit. p.110

⁷ Honour op. cit. p.65

Tal era su preocupación por el cielo, y su deseo de representar a la naturaleza como él consideraba que era. Del mismo modo, al mirar las litografías de Karl Nebel parece que estamos mirando paisajes y acción desde esa ventana de la cual una vez se dijo que pareciera que se está contemplando un paisaje.

Una característica más que une a nuestro autor con los románticos, es sin duda, la manera en que presenta al héroe, esto es, aquel o aquellos que sin importar consecuencias se lanzan a luchar por sus ideales cualesquiera que éstos sean.

Ya desde las primeras imágenes que se realizaron de los integrantes del ejército norteamericano en esta guerra, hay una fuerte orientación a presentarlos con un toque de heroísmo. Tal es el caso de las litografías que representan a soldados norteamericanos heridos, como las publicadas por Nathaniel Currier entre los años 1846-1848, en las que se ven diferentes jefes del ejército malheridos o a punto de morir en las batallas de Palo Alto, Buena Vista y Churubusco y que, por cierto, tienen un gran parecido, no sólo en el aspecto físico, sino en el deseo de representar un retrato de la entrega, el valor y la resistencia, tal como lo hizo Géricault en el *Coracero Herido* de 1814, donde además del heroísmo, le dio un toque de melancolía que lo transformó en romanticismo.⁸

Karl Nebel continúa con esa línea al presentar continuamente oficiales heridos en el momento litografiado, así como a otros que en medio de la batalla van siendo alejados del frente o auxiliados por sus compañeros.

Nebel también presenta entre sus héroes lo que acaso pudiera llamarse grupos de ataque, siempre bajo la dirección de un personaje que los incita y alienta, y por supuesto bajo la bandera de su país. Estos grupos incluidos en algunas de las doce litografías, parecen seguir el modelo establecido por Delacroix en su obra *El 28 de julio o La libertad guiando al pueblo* de 1830, en la que, como sabemos, hay una figura central, la libertad, que con rifle y bandera en mano alienta a sus seguidores, y el dé Charles quien en sus litografías de obreros militares, presenta igualmente este tipo de conjuntos.

⁸ Walter Friedlaender *De David a Delacroix* p.95

La inclusión de ellos en las litografías de Karl Nebel, nos llevaría a pensar que si se trata de litografías con el tema de la guerra es lógico que así se presenten, sin embargo nos parece que es aquí exactamente donde se detecta un deseo de presentar algo más por parte de Nebel que escenas de horror y muerte comunes a toda guerra. Prefiere atrapar ese heroísmo que ya para su época se había convertido en algo retrospectivo y también en uno de los elementos clásicos del sentimiento romántico.⁹

Presentar así un escenario grandioso en el que la naturaleza habla y vale por sí misma y a unos héroes que no causan daño sino que más bien son víctimas, en las que vemos valentía, nobleza y patriotismo en lugar de horror y muerte, son características de casi toda la producción americana sobre la guerra entre Los Estados Unidos y México¹⁰ y un rasgo que se hace muy notable en esta obra de Karl Nebel.

2.2. Paisaje Mexicano

Otro eslabón entre Karl Nebel y sus contemporáneos es sin duda la unión de la obra que estamos analizando con la primera escuela nativa de los Estados Unidos la llamada *Escuela del Río Hudson* cuyos años de apogeo van de 1825 a 1870 y en la que su fundador, el pintor Thomas Cole, se dedicó con vehemencia a exaltar la salvaje grandiosidad del paisaje americano¹¹, mientras que William Cullen Bryant se erguía como el poeta de ese paisaje. Con Cole, aunque de formación inglesa (nació en Lancashire, Inglaterra) y además admirador de Turner, el paisajismo en Los Estados Unidos encontró otros caminos, ya que lo nuevo del paisaje ofrecía amplias posibilidades al arte, dada la grandiosidad y la sublimidad de la naturaleza en sus espacios, montañas y cañadas.¹²

⁹ Friedlaender op. cit. p. 93

¹⁰ Ronnie C. Tyler The Mexican War. A Litographic Record. p.2

¹¹ Vicente Aguilera Cerni. Introducción a la pintura norteamericana. pp. 23, 24

¹² Fritz Novotny, Painting and Sculpture in Europe. 1780-1880. p.26

Otros pintores norteamericanos como Thomas Moran y Thomas Hill prefirieron explotar la nueva gama de posibilidades que les ofrecía la expansión hacia el oeste, mientras que Asher B. Duran se quejaba de que los artistas hacían

“...grandes viajes en busca de lo pintoresco para llamar la atención y ganarse el aplauso, cuando al borde de cualquier camino se podían encontrar”¹³

Es precisamente en esa búsqueda de nuevos sitios en lo que podría insertarse la obra de Karl Nebel, como seguidora de esa propuesta de la Escuela del Río Hudson. Nebel parece estar redescubriendo para los norteamericanos lo nuevo y atrayente del paisaje mexicano. Recordemos que él ya lo conocía y que además estas litografías fueron hechas para ese público tal vez impuesto ya a ver paisajes, que era a los que lo acostumbran sus artistas. No ignoremos la preocupación que los norteamericanos siempre tuvieron por conservar la naturaleza salvaje. Grandes reservas nacionales como los Parque de Yosemite en California y Yellow Stone en Wyoming hablan de ello.

El Central Park de New York, fue pensado hacia 1850 admitiendo el sentimiento que habían infundido en el pueblo americano las pinturas de Duran.¹⁴ Kendall y Nebel, al ofrecer un álbum de litografías de guerra, seguramente pensaron en lo conveniente de presentar paisajes espectaculares, para los cuales los sitios de las batallas se prestaron adecuadamente. Un paisaje resultaría fácil para ser entendido y aceptado por el pueblo norteamericano, y cualquiera otra propuesta seguramente no habría tenido los mismos resultados exitosos que el álbum tuvo. Por último debemos tener presente que el ejército norteamericano, al adentrarse en México, estaba realizando una invasión con fines expansionistas buscando nuevas tierras y que ellos siempre señalaron una ambición en cuanto a que “las sierras y los valles gloriosos de México, están destinados a vincularse con las montañas y praderas de Estados Unidos”.¹⁵

¹³ Honour op. cit. p.119

¹⁴ Reynolds op. cit. 65

¹⁵ Abiel A. Livermore, Revisión de la Guerra entre México y los Estados Unidos p.225

2.3. *Realismo anecdótico*

Este acercamiento a la época y a los contemporáneos de Karl Nebel, no estaría completo si no mencionáramos la vanguardia que en 1848 surgió en París a causa de la llamada Revolución de 48 y que se le llamó realismo. Según sus ideólogos, la nueva vanguardia tendría como regla fundamental el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos inmediatos y cotidianos.¹⁶ La nueva propuesta, se pensó, sería como un espejo de la realidad, expresión activa del pueblo sin distorsiones ni deformaciones.

En el realismo, la realidad histórica será entonces el principal contenido de las obras que fluiría por supuesto a través de la fuerza creadora del artista y allí no habría más que sinceridad de expresión, verdad y apego a las cosas.

Así, los iniciadores de esta vanguardia, Coubert, Daumier y Millet, plasmaron campesinos y gente de las ciudades en aspectos cotidianos que pretendían mostrar la realidad de su tiempo, aparte de que estos artistas fueron cultivadores de la litografía en la que prolongaron aún más su posición de querer hacer del realismo un espejo y expresar la realidad, su fin fue pues:

“ofrecer una representación verdadera, objetiva e imparcial del mundo real, basándose en una meticulosa observación de la vida contemporánea”.¹⁷

Ya desde la concepción de su álbum, Kendall insistía en que en la elaboración de éste se había puesto gran cuidado en evitar inexactitudes. En los comentarios que hace a nombre del artista en cada litografía, insiste en que cada una de ellas fue hecha en el lugar de la batalla; lo que se presenta en ellas es totalmente confiable, ya que lo que aparece allí es de una estricta fidelidad.¹⁸

¹⁶ Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, pp. 20-22

¹⁷ Linda Nochlin Realism p.13

¹⁸ George Wilkins Kendall The War Between the United States and Mexico, Illustrated p.111

Mas las litografías de Nebel, con todo y que presentan escenarios muy bien logrados al reproducir, sobre todo, los sitios en que se dieron las batallas en el Valle y la Ciudad de México, estarían más bien en lo que se ha llamado el realismo anecdótico en el que se agrupa la producción de "episodios de la vida militar y escenas rústicas impregnadas de lírica melancólica"¹⁹ y en cuyas composiciones la luz y la atmósfera constituyen un elemento muy poderoso y emotivo, pero que aun así, no evita el que Nebel pertenezca al grupo de artistas que confiaron en su propia experiencia inmediata del mundo material.²⁰

Así, cada una de las litografías de Nebel nos proporciona un episodio de la guerra en el que parecen estar atrapados los protagonistas y además como se ve, parecen haber sido captados en pleno movimiento. No olvidemos que a sólo ocho años del anuncio del invento del Daguerrotipo en Francia por Louis Jacques Mandé Daguerre, algunos fotógrafos llegaron a México a recoger imágenes de la guerra²¹, y tal como ellos lo hicieron, Nebel parece querer atrapar ese instante "que sólo ha tenido lugar una sola vez"²² y que ha querido atrapar ese momento que no podría repetirse.

Además de los elementos de lugar y el entorno, el realismo de Nebel está apoyado con los nombres de los protagonistas norteamericanos, sus uniformes, armas, banderas así como fecha y momento en que se realizaron las acciones. Lo anterior servirá para ubicarlo convenientemente dentro de la camada de artistas de la corriente realista como testigo de su tiempo²³, cuya intención fue dar testimonio del hombre contemporáneo en su ambiente²⁴.

Estos artistas no quieren ver más que el presente²⁵, más que lo real, y a final de cuentas, como veremos, el contenido de las litografías de Karl Nebel es cuestionable, pues presentan imágenes no como ven las cosas, sino como saben que son o fueron.²⁶

¹⁹ José Selva *La pintura alemana en el siglo XIX*, p.139

²⁰ Lorenz Eitner *An Outline of 19th. Century European Painting*, p.227

²¹ Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War* op. cit. p. 44

²² Roland Barthes *La cámara lúcida, Notas sobre fotografía* p.31

²³ Pierre Francastel, *Historia de la Pintura francesa* p.284

²⁴ J.L. Fernández de Castillejo. *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea* p.166

²⁵ Ana María Arias de Cossio *La pintura del siglo XIX en Francia* p.37

²⁶ A. Cirici Pellicer *La pintura francesa del siglo XIX* p.66

2.4. Composición, dibujo, color y sujetos de la obra.

Composición.

Las obras de Karl Nebel que aquí analizamos, bien podríamos situarlas fuera del área de las posibles influencias para particularizarla con tres de los elementos más sobresalientes de la misma, que nos hablan de sus alcances como artista. El primero de ellos es el de la composición. Varios son los aciertos en este aspecto que hacen de estas litografías algo especial. Nebel utilizó la composición áurea, como se puede apreciar en el esquema de la Batalla de Buena Vista p.65, con lo que demuestra que tuvo formación académica. Aplicó esta relación armónica que consiste en dividir un espacio de tal manera que la parte menor sea proporcional a la parte mayor y ésta lo sea al total de la obra.

Ya hemos señalado que la división horizontal que hace Nebel del área a trabajar, salta a la vista y que su uso de tres planos es también identificable en sus litografías; al respecto sólo tendríamos que añadir que esos tres planos generalmente contienen: a los integrantes del ejército americano, en el primero; héroes en el segundo y defensores en el tercero. Aquí hemos trazado una serie de coordenadas sobre los esquemas de sus litografías con el fin de ubicar en su interior a los grupos antes mencionados.

Con respecto al arreglo dentro de esos tres planos, podemos establecer que la mayoría de las veces Nebel coloca al centro de la litografía el o los aspectos que desea resaltar convirtiéndose en puntos focales, que a su vez están apoyados en el arreglo de las demás partes de la litografía, para señalar con más ímpetu aquello que quiere hacer subrayar.

En cada una de las litografías, generalmente se dan varias escenas: ayuda de heridos, alimentación de animales, expedición de órdenes, movimientos de tropas, entre otras cosas, lo que lleva a establecer que cada parte contribuye al total de la litografía y por eso en incluir a Nebel dentro del grupo de artistas que se valió de la "disposición plástica de grupos de figuras cuidadosamente diferenciados y ordenados para la expresión."²⁷ Con lo anterior, Nebel tuvo el acierto de mostrar varias escenas a la vez, y con ello un movimiento que da vida a esos apretados pelotones de infantería en los que se ha visto no solamente un criterio estético sino la formación real de las fuerzas de combate.²⁸

²⁷ Fried Laender, op. cit. p.48

²⁸ Eduardo Báez La pintura militar de México en el siglo XIX p.72

La mayoría de las composiciones de Nebel son cerradas en las que el espacio pictórico es poco profundo, sin embargo, el uso que hace de la perspectiva y de los puntos de fuga hacen que esa composición cerrada se abra y que se tenga la impresión de que el escenario continúa mucho más allá de lo que alcanzan a ver nuestros ojos. Por último, y como gran acierto de parte de este artista, es haber colocado al centro de algunas de las litografías lo que se ha llamado la expresión petrificada²⁹, que consiste en colocar al interior de la composición un elemento con cierta suspensión en el aire, que hace que nuestras miradas se sientan atraídas, ya que resalta como adherido en la litografía, quedando enfatizado por medio de este recurso el héroe norteamericano.

Dibujo

Para poder caracterizar el manejo del dibujo que hace Karl Nebel en estas litografías, es necesario apuntar que lo que señalan sus dibujos, sobre todo en lo que respecta a la figura humana, es primeramente un buen conocimiento de anatomía. Prácticamente en los combatientes que presentó, las articulaciones del cuerpo son reconocibles por encima de sus uniformes.

Cierto que tuvo la tendencia a presentar contingentes de soldados muy apretados, y además estáticos pero los que presenta por lo regular en el primer plano, nos habla de su dominio de la figura humana y de alguna manera de una formación tradicional, ya que siempre se ha considerado que un artista que se dedica a elaborar imágenes, debe ser ante todo un buen dibujante y este conocimiento que él muestra de la anatomía, podría muy bien relacionarse con lo que a partir de 1814 queda establecido por artistas como Géricault, quien fue uno de los primeros en considerar que el estudio de la anatomía es una forma fundamental para aprehender la estructura del cuerpo humano.³⁰

Nebel muestra también un conocimiento más que aceptable de la figura animal como la del caballo y presenta un buen número de ellos en posiciones que siguen las actitudes de sus jinetes, es decir, quietos cuando la batalla está lejos, agitados cuando hay violencia.

²⁹ Vassily Kandisky Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos p.152

³⁰ Friedlaender op. cit. p.96

Por otro lado, los cuerpos de los caballos de Nebel, al igual que sus figuras humanas, presentan ese conocimiento que se ha propuesto en el sentido de que se requiere rapidez y sutileza para dibujar animales y que, quien lo hace, lo sustrae de la forma natural.³¹

Las diversas figuras de Nebel, tienen también una proporción muy bien cuidada que hace que éstas y los demás elementos: entre otros, construcciones, cañones y naturaleza, se unan para ofrecer una imagen proporcionada y que el efecto final sea exitoso.

Somos asistentes a los momentos que atrapan las litografías. A tal grado están cuidados los detalles del dibujo, que es posible distinguir cantimploras, vendajes, fustas y hasta rasgos físicos; esto último sin duda se debe a que el dibujo de Nebel posee también volumen y apariencia óptica que produce efectos de materia blanda.³² Sus trazos aunque delgados, son de línea firme, necesarios para dar forma y movimiento.³³

Tal vez la mejor forma de valorar su dominio del dibujo sea comparando sus litografías con las de otros artistas, que reprodujeron los mismos temas, y ver cómo éstos no cuidaron la proporción y sus dibujos parecen acartonados y planos, y por lo tanto sin vida.

De la misma forma, si comparamos este manejo del dibujo con el de su primer álbum, podemos darnos cuenta que su destreza con respecto al dibujo avanzó y que en este segundo álbum Nebel es más dibujante.

Color

El juego cromático es un factor muy importante en la obra de Karl Nebel. Sus litografías tienen la intención de mostrar amaneceres, mediodías y atardeceres por medio de la aplicación de color que se vuelve una herramienta importante. Por un lado, tenemos la mayor o menor intensidad del color del cielo, y por otro el sombreado por medio del mismo color que apoya las propuestas de estar en diferentes horas del día.

³¹ John Jackson Una introducción al dibujo pp. 100-107

³² Enrique Wölfflin Conceptos Fundamentales en la historia del arte pp. 49-51

³³ Ibidem p.54

Tal vez por ello es que Kendall insiste en especificar el momento del día que tratan las litografías, como si con ello dejara mayor constancia de lo que en términos de color apreciamos. Como veremos más adelante, esto es más bien parte del convencimiento que quiere hacer, ya que las diferentes horas del día que ellos proponen en las litografías, no siempre coinciden con las registradas en las fuentes que consultamos.

Los colores parecen reforzar el momento de la batalla, no así el ambiente, prueba de ello es que en las litografías de las batallas de Contreras y Buena Vista, las fuentes registran fuertes lluvias antes del combate, pero en ella no se aprecian indicios de lluvia, e incluso en el caso de Buena Vista levantarse polvo al paso de las carretas.

La gama de colores que Nebel utilizó en sus litografías no es muy amplia. Los colores que más destacan son el azul claro del cielo y el azul oscuro de los uniformes de los norteamericanos; los tonos cobrizos para el campo; el verde para la vegetación, el gris para las montañas y ocasionalmente el rojo y el naranja para algunas camisas de los voluntarios. Pero si los colores son pocos, el manejo que hace de ellos es exitoso. Sus combinaciones de color hacen que las litografías parezcan pinturas fidedignas.³⁴ Ahora bien, los colores que utilizó Nebel, si habremos de creer en las propiedades de éstos, nos indica que los usó para atraer nuestra mirada.

El que más emplea es el azul en tonos claros y fuerte, de los cuáles, se ha dicho, es un elemento de quietud el primero y de atracción el segundo.

Por otro lado, el amarillo (que si aceptamos la idea que se tiene de este color combinado con el azul que provoca efectos concéntricos), estaríamos hablando de colores que acercan al espectador a la obra.

Con el gris y el azul tendríamos una composición con evocaciones melancólicas en el ambiente.³⁵

³⁴ Báez op. cit. p. 82

³⁵ Waldemar Januszczak. Técnicas de los grandes pintores p.77

Entonces Nebel eligió con premeditación los colores de sus litografías, para que tuvieran efecto sobre el espectador.

Si a lo anterior añadiéramos que el verde de la vegetación, que aunque parece diluirse entre los colores ya mencionados, tiene una gran carga de tranquilidad, estamos ante unas litografías que expresan quietud y nosotros atrapados en esa magia del color, que se ha comparado con la música, en el sentido de causar en el espectador un impacto instantáneo, ya que el color es el medio infalible para llegar al alma.³⁶

Un punto que no está claro es en cuanto a si Nebel sugirió el color de sus litografías. Se sabe que la aplicación del color lo realizaron varios coloristas en Bélgica, Inglaterra y Alemania.

Entre los comentarios de Kendall, no hay señalamientos a este respecto, por lo que podría pensarse que no fue mérito del artista, pero también existe la posibilidad de que los haya sugerido como parte de la obra, pues así se estilaba.³⁷

Sujetos de la obra.

Héroes.

Entre los elementos que más destaca Karl Nebel en sus composiciones, está en primer lugar la figura del héroe, que ocupa por lo regular el primero o segundo plano.

El héroe es casi siempre la referencia que da origen y explicación a la litografía y al mismo tiempo causa del momento que se desea destacar. Como héroes vemos entre otros a los generales: David E. Twiggs, James S. McIntosh, James T. Shields, Zachary Taylor y Winfield Scott.

³⁶ Francisco J. Cabrera *¿Qué es la pintura?* pp. 70-71

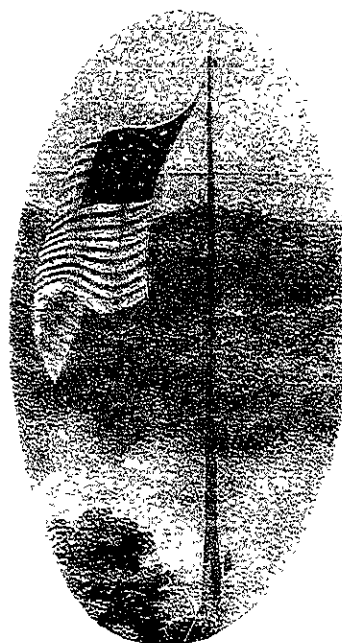
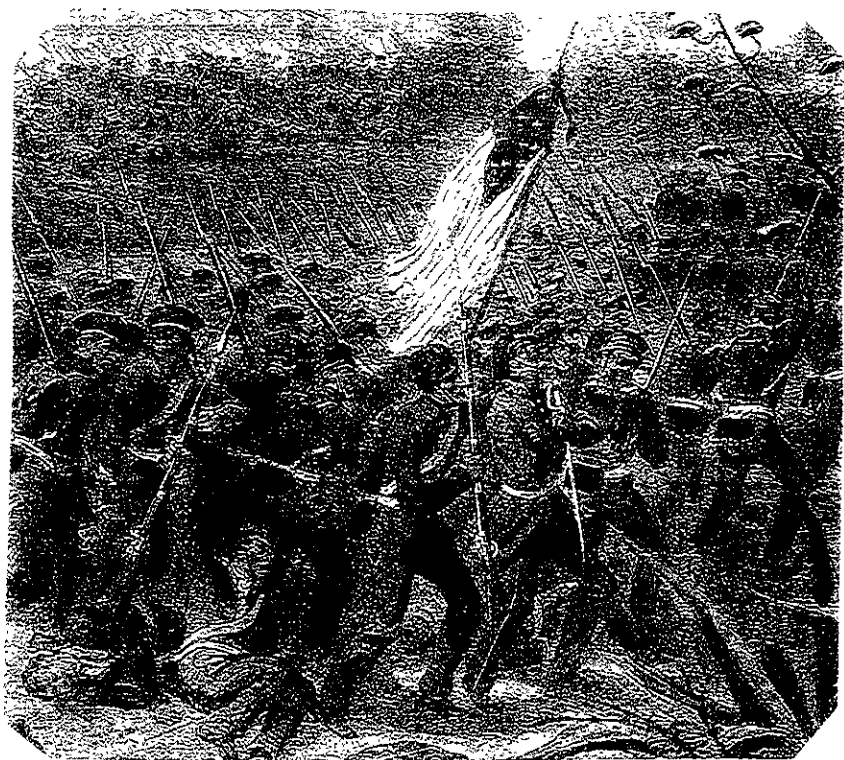
³⁷ Edcunbe Staley *Jean François Millet* p. 45

Esta figura del héroe, está ligada a la del caballo; en esta última, Nebel intenta variar a toda costa sus movimientos lográndolo con bastante éxito. Estos héroes a caballo en todo caso dan a las litografías un toque épico en donde hasta los caballos aparecen con movimientos nobles.



Soldados.

Este segundo elemento por lo general se muestra en grupos cerrados, pero que no por ello pierden su impacto, sobre todo cuando están en torno a un abanderado y presentan cierta carga de dramatismo. Por otro lado, la bandera de las barras y las estrellas ondea generalmente de manera caprichosa y eclipsa a otras banderas, como son las regionales y las de batallones. El elemento bandera, como veremos más adelante, parece seguir un camino que va desde el abanderado hasta su posición como señal de conquista.



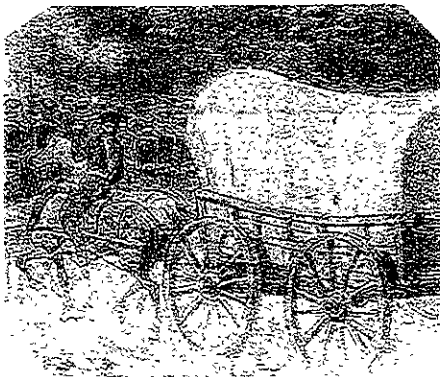
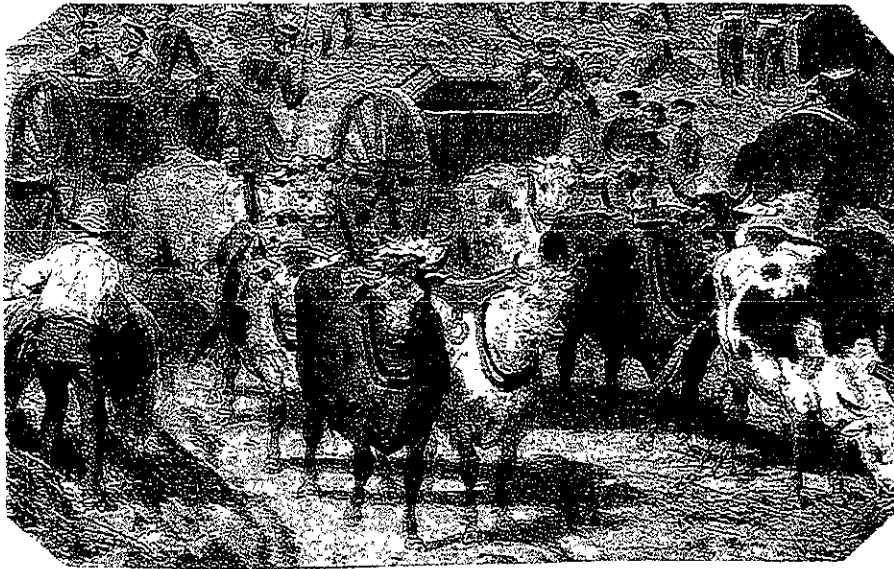
Heridos

Este es un tercer elemento destacado por Nebel, aparte de los grupos anteriormente citados, y nos presenta con sus posiciones y sus actitudes un elemento combinado de valor y sufrimiento. Estas figuras muestran diferentes escenas: hombres que yacen en el suelo sin sentido, tal vez muertos, otros que se arrastran aferrándose a la vida, aquellos que son asistidos por sus compañeros o bien que están siendo heridos en el momento que captura la litografía y que nos muestra el sacrificio de esos hombres.



Material de guerra

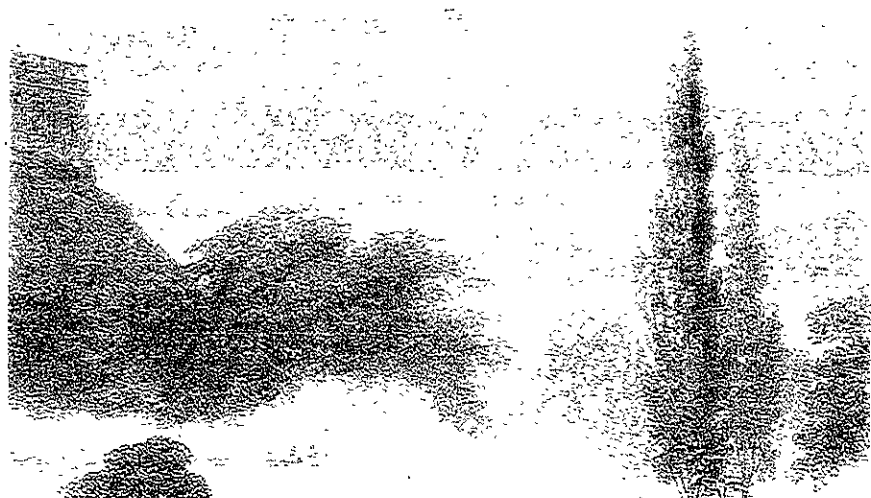
Como último elemento, podríamos señalar todo aquello que nos habla de un saber hacer la guerra por parte de las tropas norteamericanas. Así vemos a través de las doce litografías: rifles, espadas, cañones, cajas de municiones, balas carretas y hasta bestias de tiro que hacen posible el traslado de parte de ese equipo de guerra, así como de alimentos y medicinas. También aparecen en las litografías elementos de música marcial, tambores y vaquetas; e incluso catalejos, que aparte de representar un adelanto técnico están allí señalando una acción que ya sucedió o está por ocurrir.



PAISAJE

Elementos naturales

Los elementos del paisaje bien podrían dividirse en dos grupos. El primero comprende los cielos abiertos, que parecen ser los favoritos de nuestro artista, las elevaciones y la flora. Esos cielos abiertos, como ya apuntamos, ocupan casi la mitad de las litografías con esas nubes vaporosas que a ratos se ven con movimientos demasiado caprichosos. Las altas elevaciones aparecen en diez de las litografías, y según veremos, Nebel acentuó su altura y sus irregularidades por motivos compositivos. En lo que respecta a la flora, Nebel nos ofrece ya palmeras, magueyes en floración y un buen número de árboles difíciles de clasificar, debido a los troncos que presentan y a sus extrañas hojas. Como quiera que sea, la flora aquí es elemento ambiental que contribuye a presentar una visión silvestre y exuberante, aunque también ayudan a balancear la composición hacia alguno de los extremos de la litografía y a dirigir nuestra mirada.



Construcciones

Estas formarían la segunda parte de este grupo, y primeramente estarían como lugar de refugio de los mexicanos; y después como el punto a vencer y más aún a conquistar, ya que estas construcciones coloniales, de altos muros, casi inexpugnables, aparecen por lo regular en el centro de las litografías y cuando no es así, entonces el punto hacia el que se dirigen las acciones.



Mexicanos

Puesto que los mexicanos no aparecen generalmente como un elemento en sí, y dada la impresión que dan de ser parte del sitio en el que están, por así decirlo, adheridos, resulta difícil considerarlos como sujetos de las obras al mismo nivel que los norteamericanos. Ellos pasan como si fueran un elemento más del paisaje, ya que si bien son contra quienes luchan los norteamericanos, esta lucha que sólo en dos ocasiones aparece completamente expuesta, hace que parezca que los norteamericanos pelean contra quienes están entre el humo de las armas y ese alguien son los mexicanos, el paisaje nos lo dice.

Es importante señalar que sólo en dos ocasiones aparecen los integrantes del ejército mexicano, y que incluso la mayoría de quienes contemplan la ocupación de la Plaza Mayor de México en la última litografía de esta serie, aparece como una masa.



2.5 *Estilo y calidad*

Mediante las litografías de Karl Nebel podemos detectar en él un conocimiento completo de la creación artística. Obras como éstas no son el producto de esa inspiración momentánea que comúnmente se atribuye a sus creadores, por el contrario, son trabajos muy pensados, planeados y ejecutados que siguen un corpus de conocimientos establecidos.

Si no fuera así, los puntos que elegimos para acercarnos a estas litografías: composición, dibujo y color no estarían tan definidos y particularizados, y la obra carecería de factores de unidad.

Esta producción de Nebel tiene elementos de identificación muy propios que nos podrían ir llevando a que habláramos de un estilo particular en él. Después de observar sus litografías, sería difícil confundirlas con las de otros artistas que hicieron trabajos sobre esta guerra.

Esos cielos que abarcan la mitad de la litografía, la ubicación de las posiciones mexicanas en la parte superior, su acercamiento al ejército por medio del primer plano, sus soldados y héroes, los tonos cobrizos que le dio al suelo mexicano y la combinación de éste con el azul, para dar un aspecto melancólico, sólo por mencionar algunos aspectos, sitúan a Nebel en un lugar especial entre sus compañeros artistas que hace que se le pueda identificar por su producción y que a ésta se le señale de inmediato su autoría.

Así, el mérito artístico que indudablemente poseen las litografías, podría tomarse como otra de las razones de su éxito, y la segunda que explicaría al desprendimiento definitivo del álbum al que pertenecen.

Tomando en consideración que las litografías tienen calidad y belleza, no sería de sorprender que se vieran como material adecuado para lucirse en un marco, al que se puede ver como echar un vistazo a una ventana,³⁸ que tiene atrapado allí un momento muy bien plasmado y que además habla de triunfos.

³⁸ Erwin Panofsky La perspectiva como forma simbólica p.7

Seguramente ese mérito artístico de la parte litográfica del álbum es en la que pensó Kendall cuando advertía a su público que su objetivo y el del artista fue asegurarse los servicios de los mejores litógrafos, coloristas e impresores para darle acabado a la serie ³⁹, lo que confirma una minuciosa tarea de creación que, añadida a la emprendida por Nebel y cristalizada por su manejo creador, fue la fórmula del éxito.

Una cuestión aparte sería entonces además del mérito artístico, echar un vistazo a las litografías desde el punto de vista de su contenido, buscando establecer si en este punto se acercan a las relaciones históricas que se escribieron sobre la guerra, y ver cómo la calidad y contenido se unen para mostrar los episodios de esta guerra.

³⁹ Kendall op. cit. p. IV

3. Contenido y análisis de las litografías que forman la serie.

3.1. La serie de Karl Nebel, una historia completa.

Antes de pasar a revisar cada una de las litografías es pertinente, creemos, exponer una serie de ideas que nos ayudarán a entender mejor el contenido de las mismas. Cuando nos acercamos a una obra de arte, lo hacemos siempre con una carga subjetiva en las que comúnmente nos apoyamos para establecer una relación entre nosotros y la obra. Aquí, estas ideas son algunos puntos en los que consideramos necesarios poner atención para poder llegar a su contenido, y dejar de ser un observante que ve una obra y pretende entenderla acercándose a ésta con el puro sentimiento que remite solamente a la afirmación de si la obra es bella o no.

Esta serie de ideas, que a continuación exponemos, pretende ser una ayuda para establecer conexiones entre nosotros y la obra de arte. No es de ninguna manera un código de ideas rígido en el que necesariamente se tenga que poner atención, sino más bien es una herramienta de análisis para llegar a discernir el contenido de las litografías.

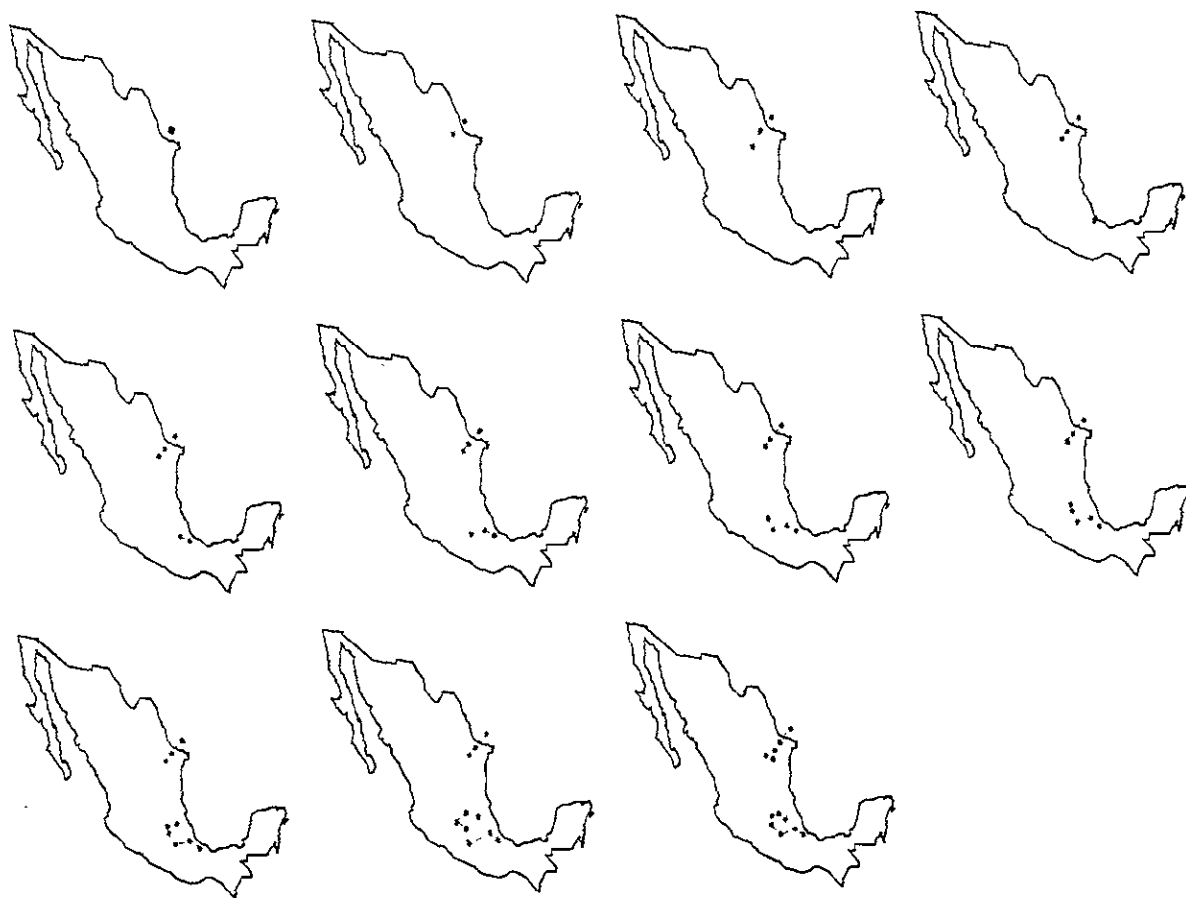
La serie de litografías que Karl Nebel realizó para el álbum *The War, Between the United States and Mexico, Illustrated* es básicamente una serie de doce litografías en las que nos narra una historia mediante el arte. Esta es completa y acertada no solamente por haber sido la parte estética, luego artística, del álbum sino también por ser un todo.

En esa historia, a su vez, está inmersa la idea de querer establecer una frontera. Recordemos que la primera de ellas, la *Batalla de Palo Alto*, se desarrolla en territorio texano, que para la fecha en que sale a la venta el álbum, ese territorio ya pertenecía a los Estados Unidos. Este fue su pretexto para poder declarar la guerra a México.

Esta idea de frontera empezaría a partir de la primera litografía y a los norteamericanos no les quedaría más que responder a la agresión, de allí que las siguientes litografías vayan mostrando las batallas a partir de la ciudad de Monterrey hasta llegar al centro de México.

Las litografías siguen un orden cronológico, es decir las batallas van señalando los pasos sucesivos en que se fue desarrollando la invasión, y esto no es de ninguna forma aportación de Karl Nebel, ya que los primeros registros que se hicieron de esta guerra se hicieron narrando las batallas. Cada batalla, además, nos habla de una fecha o de ciertos hechos que le dan a estas litografías una cohesión como historia a través de la imagen, historia a través del arte.

Cada litografía nos menciona un lugar en especial y nos habla de lo que ocurrió en ese lugar de manera específica, mediante la presentación de una acción de guerra. Cada lugar, entonces, forma parte de un capítulo que a su vez va formando la historia. Por medio de este hilo conductor de las batallas, podemos ver mediante los siguientes mapas cómo esas litografías son el trazo de un camino que recorren los norteamericanos desde el norte de nuestro país hasta el centro, presentando incluso el cambio de mando del ejército del general Zachary Taylor al general Winfield Scott.



En estas litografías, a través de las fechas y los hechos, está inmerso también como objetivo el detener la historia en puntos específicos y mencionar al personaje o personajes que destacaron en esa batalla, o que de alguna forma lo sucedido tiene relación con ellos, pudiendo ser los personajes centrales casi siempre a caballo o bien mencionando los hombres a su cargo o sus acciones. Estos personajes están detenidos en esa historia, envueltos en toda una alegoría de grandes escenarios naturales y añejas construcciones.

La serie también intenta dar un mensaje por medio de detener la historia y mostrar cómo estos norteamericanos obtuvieron la victoria en un largo camino.

La interpretación del contenido de estas obras es un segundo grupo de ideas sustentado por dos puntos: lo que muestran las litografías, y lo que suprimen. En el primero de éstos, las ideas son claras al mostrar una lucha consecutiva hacia la victoria final y estaría sostenida por varios elementos, siendo uno de ellos el orden y con esto nos referimos a los grupos de soldados norteamericanos en formación y espera para entrar en acción, o en camino hacia ella. La disciplina, que en estas litografías es notoria, pues vemos a esos grupos ya abanderados y con sus dirigentes al frente aguardando o siguiendo órdenes. Esa lucha consecutiva apoyada en el orden y la disciplina está también sostenida por un estricto lugar para cada uno de los integrantes del ejército, señalado mediante los uniformes y actitudes que las figuras expresan. Las litografías muestran al ejército norteamericano cooperando entusiasta para llegar a un fin que será la victoria.

Finalmente podemos mencionar, para completar estas ideas, que en la mayor parte de las litografías, los soldados norteamericanos se ven en ciertos momentos no sumidos en el terror de una guerra, sino más bien realizando con diligencia y hasta con tranquilidad la tarea que les fue encomendada.

Algunas figuras, incluso, parecen estar flotando y haciendo su tarea con un aire de tranquilidad que, unido a los paisajes que Nebel plasmó, nos dan más bien imágenes idílicas en las que se podría decir que allí esos soldados están realizando una tarea inmersos en bellos paisajes.

En cada batalla el artista ha seleccionado los aspectos que ha considerado tanto los más interesantes como los más apasionantes y espera que el público le perdonará los errores que se le puedan detectar.

A veces el pintor se ve obligado a hacer sacrificios para obtener un efecto especial, pero en esta serie de ilustraciones se ha empeñado en evitar inexactitudes.

George Wilkins Kendall.

3.2. Las Litografías.

Battle of Palo Alto / La Batalla de Palo Alto.

Si en términos estrictamente históricos Los Estados Unidos declaran la guerra a México el 15 de mayo de 1846, con el pretexto de que sangre americana ha sido derramada en suelo norteamericano, en la serie de Nebel esta guerra comienza con el enfrentamiento que sostuvieron los ejércitos de ambos países en Palo Alto, Texas, nombre que además recibe la primera litografía.

El registro artístico del primer enfrentamiento es pieza fundamental para entender la dinámica de composición y de distribución de elementos de las demás litografías. En esta primera batalla queda establecido que las vistas serán tomadas desde la posición de los norteamericanos y por ello el lugar que se destine al enemigo, o sea los mexicanos, no será el primer plano, ya que éste estará destinado a un acercamiento al ejército norteamericano mostrando diferentes escenas.

En la litografía de *La Batalla de Palo Alto* los integrantes del ejército norteamericano aparecen con el uniforme azul que les veremos en toda la serie y sólo en algunas litografías se muestran atuendos diferentes a éste¹, ya por ser otra sección de las fuerzas bélicas de Los Estados Unidos como el caso de la Armada Naval en Veracruz. Poco se ve de los atuendos de los voluntarios, que formaron parte importante del ejército. La bandera de los Estados Unidos será otro de los elementos estables de la serie, ya que fue precisamente en esta guerra cuando se enarboló por primer vez por las tropas norteamericanas en una guerra². Siendo la litografía de Palo Alto la que abre la serie, todas esas características las veremos reproducirse en las demás. Es sorprendente que los comentarios que le dedica Kendall sean tan breves.

¹ Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War*. p. 109.

² William Rea Furlong. *So Proudly we Hail, the Story of the United States Flag*. p. 195.

Estos se limitan a llamarla combate de artillería y de señalar que para entender la representación de ese combate, es preciso agregar una corta relación de la siguiente acción que se dio en la Resaca, y que de esta última, además, no fue posible hacer una litografía debido a la naturaleza accidentada de ese terreno³. Con esos comentarios tan escuetos para ésta, comienzan precisamente las controversias entre lo que vemos en ellas, lo que en términos de contenido comenta Kendall y aquello que las fuentes mexicanas nos dicen de este primer enfrentamiento.

A Palo Alto se le llamó "teatro de la batalla" y se le definió como una llanura a tres o cuatro leguas de Matamoros, localizada entre los ríos Nueces y Bravo, precisamente en los terrenos que ambos países consideraban suyos. El día 8 de mayo de 1846 la caballería mexicana está en camino hacia...

"el espacioso llano de Palo Alto; hízolo a las doce la infantería la que encuentra ya a áquella a la vista del enemigo"⁴

La batalla comenzó con unos disparos de cañón por parte de los norteamericanos, pero el general Arista se tardó en dar la orden de ataque por parte de los mexicanos⁵. El número de cañones visibles en la litografía en el lado norteamericano no pasa de seis y sólo cuatro están haciendo fuego, mientras que del lado mexicano se distinguen ocho y todos disparando. Al respecto de la artillería, se ha señalado que el ejército de Taylor se presentó a la batalla con una buena artillería y que ésta por ser "superior en número hizo estragos horribles en las filas del ejército mexicano"⁶ a tal punto que después de varias horas de combate, se señalan cinco horas de duración. Los norteamericanos

³ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico. Illustrated. p. 4.

⁴ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra sobre México y los Estados Unidos. p. 7.

⁵ Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz del Castillo. p. 227.

⁶ Ibidem. p. 82.

lograron la victoria acabando con los soldados mexicanos y “quedando el campo cubierto de cadáveres... un cuadro horroroso”⁷.

En cuanto al número de hombres que se empeñaron en esta batalla, el general Taylor sostuvo que sus tropas estaban compuestas por 2,300 hombres mientras que la del enemigo era de 6,000⁸. Posteriormente se fijó un número de 3,000 para las tropas norteamericanas, por parte de los historiadores Robinson y Spencer⁹.

Para la línea mexicana se habló de 6,000, arguyendo que sólo con un número así podría cubrir su largo frente que es el que muestra la litografía, porque allí, si bien se observa que el ejército de Taylor es numeroso, la línea del ejército mexicano da la impresión de serlo más. El informe del general Mariano Arista sostiene que sus hombres eran 3,000¹⁰.

Resulta difícil establecer la hora exacta que muestra la litografía, ya que no hay consenso en la hora del comienzo de la batalla. Algunas partes señalan su inicio desde las dos de la tarde¹¹, mientras que otros señalan las dos treinta¹². Más bien lo que se intenta mostrar, como se hace en las demás litografías, es un momento específico. Aquí, ese momento es aquel en el que se produce el fuego y la humareda que se aprecia a la izquierda de la litografía, y que es material de discusión, ya que según los mexicanos fue una estrategia utilizada por el general Taylor, para iniciar un fuego cuyo humo que se levantara “ocultase sus operaciones”¹³.

⁷ Bustamante. op. cit. p. 228.

⁸ Abiel A. Livermore. Revisión de la guerra entre México y los Estados Unidos. p. 257.

⁹ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 64.

¹⁰ Francisco Castillo Nájera. Invasión norteamericana pp. 290, 291.

¹¹ Roa op. cit. p. 69.

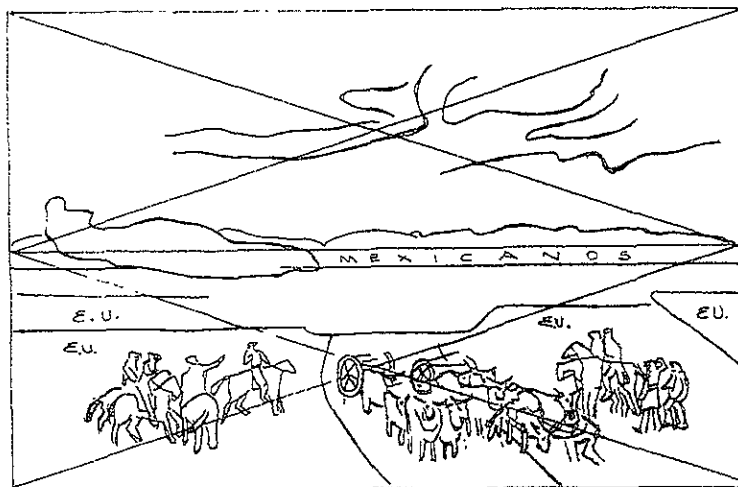
¹² Alcaraz, op. cit. p. 80.

¹³ Ibidem. p. 81.



Kendall niega lo anterior, afirmando que el intenso calor del día junto con las continuas descargas provocaron que el pasto seco comenzara a arder y se propagara rápidamente a través de la llanura¹⁴. Se podría pensar entonces que la inserción de este detalle serviría aquí para ubicar la acción y de alguna forma dejar testimonio de que lo que afirma Kendall así sucedió. Asimismo, cuando nos acercamos a la composición nos damos cuenta que ese fuego también tiene una función compositiva que contribuye a romper la larga línea de las baterías mexicanas que Nebel dibujó, ya que como veremos, en la mayoría de sus composiciones divide el espacio horizontalmente en dos partes y por ello busca siempre romperlas para que no se vean planas.

Aquí el grupo de bueyes que tira de las carretas de municiones también buscan romper ese primer plano, marcando un camino que nos lleva dando un pequeño giro hacia un grupo que se encarga de cargar los cañones.



¹⁴ Kendall op. cit. p. 2.

Al comparar esta versión de *La Batalla de Palo Alto* con la que en 1847 publicó Emil Klauprecht basada en un dibujo de Angelo Paldi, y que se ha señalado como el modelo que siguió Nebel¹⁵, se hace evidente que Nebel compuso la suya siguiendo los lineamientos de ese modelo, respetando los frentes de uno y otro ejército y sugiriendo la presencia del general Taylor montando un caballo blanco, pero cambiando el fuego y humareda hacia la izquierda y añadiendo detrás de la línea mexicana una cadena de elevaciones que aquí sustituyen a los árboles de la primera versión y además eliminando una eminencia que aparece a la derecha de la versión de Klauprecht y que es verificable en las fuentes¹⁶



Ambas litografías coinciden en no acercarse a la línea mexicana y, de haberlo hecho, hubiéramos comprobado si el ejército mexicano llevaba ese uniforme, que consistió en pantalones de drill de lino y camisa de crea¹⁷.

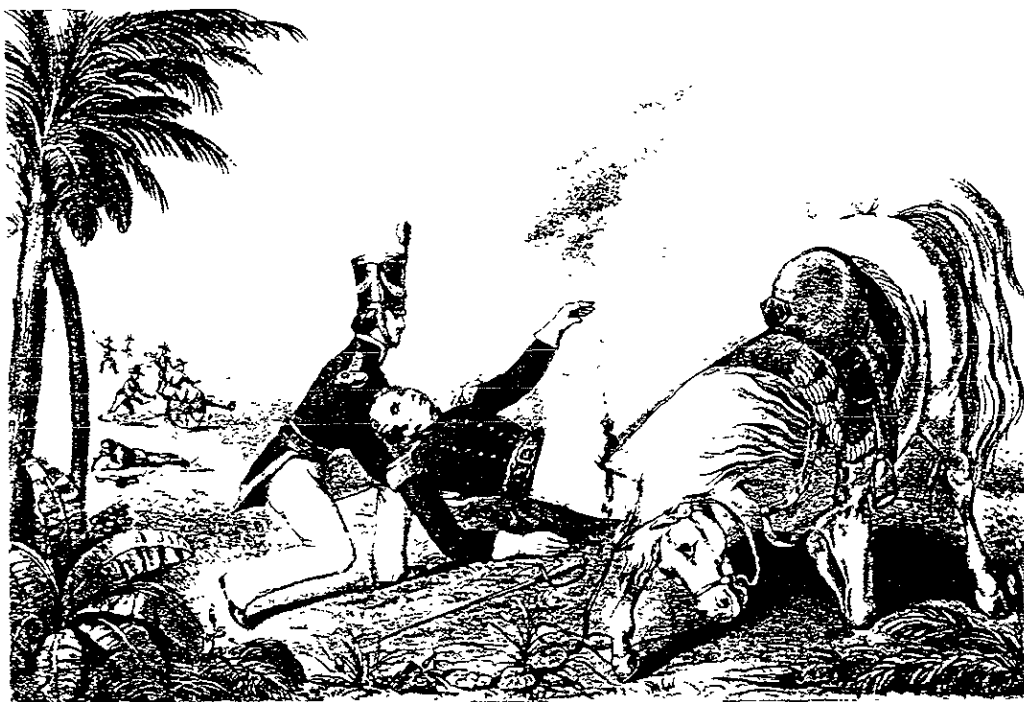
Ambas litografías parecen tener el afán de querer presentar a los norteamericanos como héroes defendiendo sus convicciones, tal como se hizo desde el principio en litografías como la del mayor Samuel Ringgold publicadas por Nathaniel Currier en 1846, y que lo muestra en el momento de perder la vida en esta batalla de Palo Alto.

¹⁵ Sandweiss op. cit. p. 109.

¹⁶ Roa op. cit. p. 69.

¹⁷ Manuel María Giménez, *Memorias del Coronel Manuel María Giménez*, p. 97.

El mayor Ringgold se convertiría en uno de los primeros héroes norteamericanos de esta guerra. También en su versión de *La Batalla de Palo Alto*, Nebel muestra una orientación hacia el paisajismo que veremos desarrollada a lo largo de la serie.

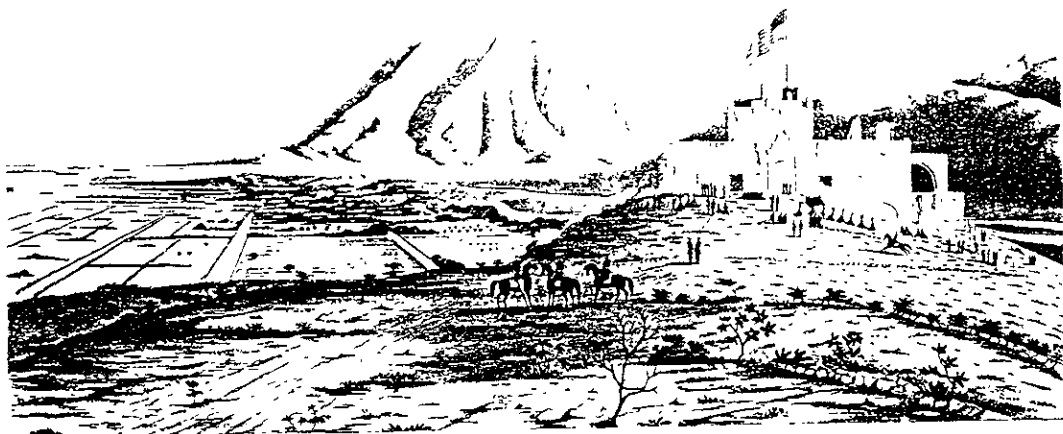


Capture of Monterey / La Toma de Monterrey.

La segunda batalla que ilustra Nebel es la Toma de Monterrey. Se trata de mostrar el primer punto importante en territorio mexicano, ya que al firmarse el Tratado de Guadalupe en febrero de 1848, tres años antes de que Nebel creara sus litografías y se fijara la nueva frontera, Monterrey quedó cercana a ella. Esa Ciudad Santa de la frontera¹, como se dio por llamarla a raíz del episodio que protagonizó en la guerra, tenía durante esos años una población aproximada de 10,000 habitantes y dada su ubicación entre eminencias como el Cerro de la Silla, el de Las Mitras, el de La Independencia y el de La Libertad, éstos sirvieron de marco a los primeros dibujos que durante la guerra se hicieron de esta ciudad. Los de Stephen G. Hill y Daniel Powers Whiting, de 1846 y 1847 respectivamente, tienen esta característica, más el hecho de que una vez convertidos en litografías tuvieron títulos con alusión clara a esas elevaciones. En estas primeras obras, la ciudad de Monterrey aparece a distancia como sumergida en un profundo valle que la hace parecer solitaria y aislada.



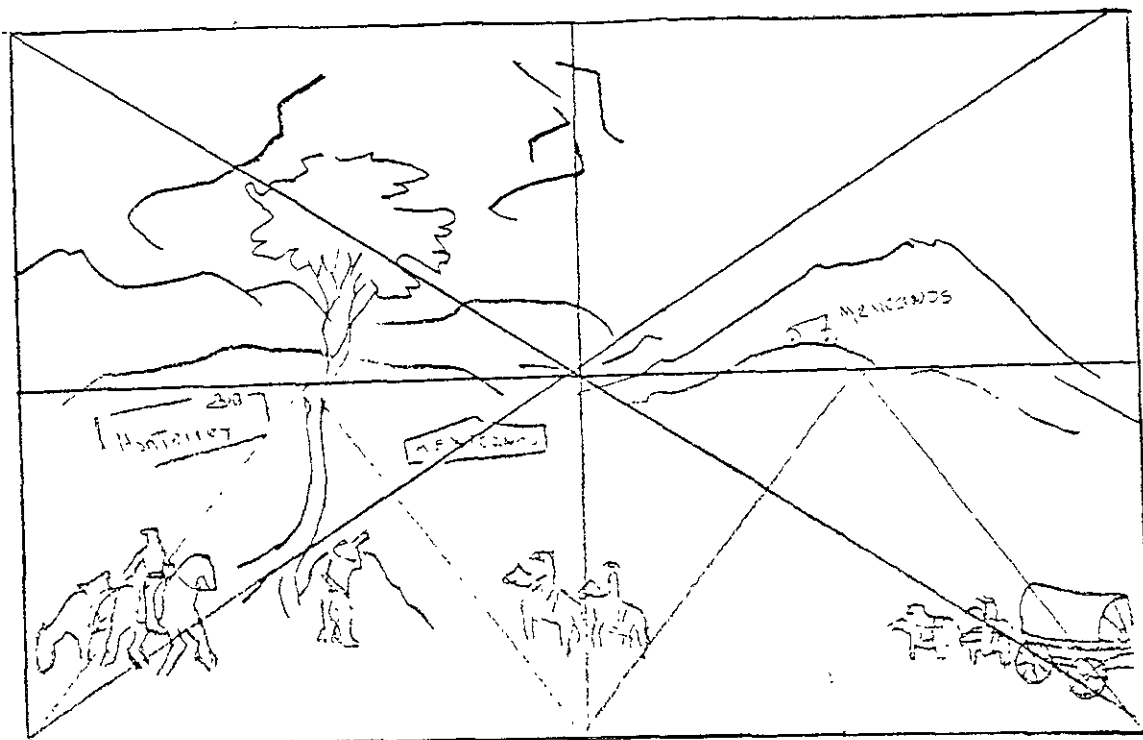
¹ Ramón Alcaraz. et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos, p. 95.



MONTERREY.

Karl Nebel en su *Toma de Monterrey* parece seguir esta propuesta, resaltando además de las altas elevaciones otros elementos: un espacio abierto con escasa vegetación, un cielo despejado que ocupa casi la mitad de la litografía y ubica a Monterrey con la misma sensación de lejanía, abarcando todo esto el segundo y tercer plano, ya que el primero estará siempre ocupado en ésta como en las demás litografías por el ejército norteamericano.

Mediante la composición, Nebel es muy claro en lo que respecta a aquello que quiere hacer resaltar: tal es el caso de las posiciones en las que tenemos que suponer que encuentran los mexicanos. Así los norteamericanos señalan hacia esos puntos, ya mediante un cañón que hace explosión y cuyo humo nos lleva hacia las alturas del cerro, donde se encuentran las posiciones mexicanas, ya mediante un observador que con catalejo en mano dirige su observación hacia la ciudadela donde se está dando la lucha.



Un elemento importante en esta composición de Nebel es el árbol solitario, el cual ayuda a balancear la litografía hacia la izquierda, al mismo tiempo que sirve como elemento que nos revela la altura de las elevaciones -sin él la litografía se vería plana- y a dividir la zona del combate de aquella por atacar.

En esta última se ve la ciudad de Monterrey, en la que sobresalen la cúpula y las torres de su catedral, sitio por cierto en el que el general Ampudia, quien encabezó la defensa de Monterrey, estableció su cuartel.

Para llevar a cabo una mejor lectura de la imagen de esta litografía, veamos los comentarios que Kendall hizo sobre ella. Dichos comentarios se pueden definir de la siguiente forma: el contenido de los distintos planos, la fecha que pretende mostrar la litografía, la selección del tema del dibujo por el artista y su propósito personal, y lo que significó haber ganado esta batalla.

Kendall describe tres planos con la siguiente información: En el primer plano de la obra se ve al general Taylor con la columna de ataque encaminándose hacia el extremo oriente de la ciudad...²; En el segundo plano un poco hacia la derecha de la ciudadela se ven las colinas Independencia y Federación...³; Las altísimas montañas de la Sierra Madre forman el fondo del cuadro.⁴



Kendall sitúa la acción de esta litografía el 21 de septiembre de 1846, fecha en que las baterías mexicanas, representadas por los humos que se ven en las colinas, abrieron fuego contra la división de Worth. Al hablar de la selección del tema del dibujo, Kendall establece de una manera clara que 'El artista no pudo seleccionar un único incidente de la batalla como tema del dibujo', ya que concentrarse en una de las colinas occidentales dejaría fuera de escena a la ciudad y que por ello

² George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico, Illustrated. p. 105.

'...prefirió dar al lector un perfil general de Monterrey con sus defensas y caminos de acceso...', ya que la meta y propósito del artista fue 'Comunicar algunas de las dificultades superadas por el general Taylor por otros medios, más allá de las simples palabras...'. Kendall concluye sus comentarios sobre esta litografía afirmando que 'La toma de esta ciudad con fuerzas inferiores, sin sitio y sin artillería, será considerada una de las hazañas más gloriosas de las armas americanas'.

Si para las armas norteamericanas la toma de Monterrey fue gloriosa, para los mexicanos fue el comienzo de una serie de derrotas que no dejó allí más que recuerdos amargos como el abandono de la ciudad por sus habitantes, el llanto de mujeres y niños y el ver cómo los norteamericanos '...habían entrado a sangre y fuego a Monterrey'³ después de haberse posesionado de los puntos estratégicos como el Obispado y el Baluarte de Tenería. Toda la fuerza del general Taylor que se componía de 425 oficiales y 6,220 soldados intervinieron en la acción⁴.

El combate que dio inicio el 19 de septiembre se prolongó cuatro días en los cuales incluso se vio al "...mismo general Taylor que asistía a esta lucha"⁵, en los cuales se generalizó el combate hasta la plaza principal. Finalmente y a pesar de la constante defensa, "Monterrey quedó convertida en un gran cementerio, los cadáveres insepultos, los animales muertos y corrompidos, la soledad de las calles, todo daba un aspecto pavoroso a aquella ciudad"⁶, que hasta entonces había disfrutado de tranquilidad. En la litografía que Nebel realizó sobre la Toma de Monterrey, pesa más la tranquilidad atribuida a la ciudad que al peso de la guerra.

³ Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz de Castillo p. 283.

⁴ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 102.

⁵ Manuel Balbotín La invasión americana de 1846-1848. p. 35.

⁶ Alcaraz op. cit. p. 107.

Allí no parece estar dándose un enfrentamiento encarnizado y apoya más la idea de la posterior capitulación, hecho que fue completamente desaprobado por parte de los Estados Unidos y que le acarrearía al general Taylor numerosas críticas⁷, pues dejó ver que la rendición fue aceptada por él dado el "... apuro en que se hallaba...", pues después de cuatro días de combate le faltaban tanto víveres como municiones⁸, y en la que fue opacado por el general Worth, quien llevó a cabo el armisticio, y por el general Smith, quien tomó posesión de la plaza.

En la *Toma de Monterrey*, Nebel nos ofrece su panorámica, pero omitió los enfrentamientos, logrando de esta manera lo que ya se había dicho de esta litografía, en el sentido de que la grandiosidad allí plasmada parece imponerse sobre el acontecimiento mismo⁹. No hay cabida para la resistencia hecha por los mexicanos, ni para los bombardeos de los norteamericanos, con los que sometieron a la Plaza de la Carne, ubicada a unas cuadras de distancia de la plaza principal, en su intento por llegar a la catedral donde creían se hallaba un depósito de armas y pólvora. Tampoco la hay para figuras populares que participaron en la defensa, como la de la señorita doña María Josefa Zozaya, quien en los momentos más crudos del combate surge "... sublime como las heroínas de Esparta y Roma, y bella como las deidades protectoras que forjaban a los griegos..."¹⁰, y se apresta a alentar y a proporcionar municiones a los defensores. En esta litografía de Nebel, no hay acercamiento a los horrores de una guerra.

Nebel prefirió mostrarnos la inmensidad en la que se hallaba sumergida "... una de las más bellas ciudades de la República, capital de la frontera, situada en un valle en medio de altísimas y pintorescas montañas..."¹¹.

⁷ Roa op. cit. pp. 110-112.

⁸ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias México a través de los siglos t. 8, p. 151.

⁹ Eduardo Báez. La pintura militar de México en el siglo XIX p. 72.

¹⁰ Alcaraz op cit. p. 105.

¹¹ Ibidem. p. 95.

Tal vez la litografía titulada *Heróica defensa de la ciudad de Monterrey*, que forma parte del Álbum pintoresco de la República Mexicana, publicado en el año 1850, responda al deseo de querer presentar la resistencia que se dio en las calles de Monterrey por parte de sus habitantes y del ejército mexicano y que Nebel prefirió omitir, o quizás como respuesta a otras litografías como la que muestra un dibujo de Stephen G. Hill y que lleva por título *Vista frontal de la catedral desde la plaza principal, Monterrey* en la que se ven las "... casas de cantera, calles tiradas a cordel, plazas amplias y una iglesia catedral de magnífica construcción..."¹², pero en la que, sin embargo, no se ven los efectos de la guerra y sí las miradas indiferentes y despreocupadas de los pocos habitantes que muestra.



¹² Ibidem.

Battle of Buena Vista / La Batalla de Buena Vista.

Al presentar la litografía que corresponde a la Batalla de Buena Vista, Kendall nos revela de inmediato la fuente que Nebel utilizó para realizarla. Se trata precisamente de la obra *La batalla de Buena Vista* escrita por el capitán Carleton*.

La citada obra parece haber encontrado, poco tiempo después de concluida la guerra, una gran acogida en Los Estados Unidos. Apareció citada en los primeros juicios sobre ésta, que se ocuparon en describir algunos de los horrores que se vieron en el campamento americano después de la batalla de Buena Vista, “donde todo era a simple vista un cuadro de muerte”¹.

Todavía hasta los años 1888 - 89, cuando él tenía el cargo de Presidente de la asociación de veteranos de la guerra mexicana, se siguió mencionando la obra del capitán Carleton como la de un gran patriota².

Kendall consideró que lo que él llamó la relación de Carleton de la Batalla de Buena Vista como admirable y fogosa, de gran fuerza descriptiva, reconociendo que ante ella sus propias narraciones eran humildes y aceptando que él también las utilizó para escribir las suyas. Así agradece no sólo de su parte, sino también por parte del artista “daría las gracias a este autor por proporcionarle el tema de su cuadro”³, que es el momento cuando O'Brien valientemente se esforzaba por contener a los mexicanos durante su último ataque a la planicie.

La batalla de Buena Vista se libró los días 22 y 23 de febrero de 1847. El día 22 según nos dice Balbotín, quien al igual que el capitán Carleton participó en esa batalla, sólo se

* Este capitán se haya citado como Carlton y Carleton. Nosotros usamos este último puesto que de esa forma se haya citado por Kendall.

¹ Abiel A. Livermore. Revisión de la guerra entre México y los Estados Unidos pp. 130, 131.

² Isaac George. Heroes and Incidents of the Mexican War p. 173.

³ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico. Illustrated p. 16.

llevó a cabo un combate de rifles, verificándose la batalla, es decir el enfrentamiento cuerpo a cuerpo y el uso de todas las fuerzas de ambos ejércitos el día 23 que sería entonces el día que esta litografía pretende mostrar.

Kendall no amplía la información del por qué se eligió a O'Brien y su intento de contener a los mexicanos. La participación del capitán John P. O'Brien se halla subrayada en fuentes mexicanas, ya como estar al mando de una sección de artillería, oponiéndose al enemigo con sus baterías hasta que después de haber sufrido una tremenda carga por parte de los mexicanos, fue obligado a "dejar sus cañones en el campo una vez derrotada por completo la infantería que apoyaba"⁴.

Esta escena, que fue una de las últimas que cerraron la batalla y que mostraría cómo O'Brien se vio obligado a huir⁵, no es de ninguna manera lo que contiene la litografía. Esta, en cambio, nos muestra a O'Brien en su camino hacia los cañones dirigiendo a tres grupos de rifles que remplazarán a otros tantos, o sea, el comienzo de su gran intento. Sin embargo O'Brien no llena la litografía, en ella se hallan representados otros grupos; en el centro del primer plano, estará el general Taylor con una escolta, otro grupo al extremo derecho del mismo primer plano que será el grupo comandado por el capitán Bragg, y otro más en el segundo plano a la izquierda, que representará las fuerzas del coronel Jefferson Davis y del general Joseph Lane⁶, así como un carro en el primer plano a la izquierda, que representa uno de los carros de municiones que seguían a todas partes a las baterías "para proveerlos durante el combate"⁷.

⁴ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 152.

⁵ E. Olavarria y Ferrari y J. de Dios Arias México a través de los siglos T. 8 p. 190.

⁶ Martha Sandweiss et al. Eye Witness to War p. 103.

⁷ Manuel Balbotín. La invasión norteamericana de 1846 - 1848, p. 76.

El encontrar al general Taylor destacado en el primer plano nos hace dudar si en realidad Nebel pretendía mostrar únicamente el momento que Kendall afirma, ya que en el conjunto de figuras, la de O'Brien, si bien parece destacar en el centro de la obra con su ademán de carga, la posición del general Taylor, es más obvia para el observador y sujeta de ser considerada, ya que ésta será la última litografía de esta serie donde él aparezca. La reputación de este general después de haber aceptado la capitulación de Monterrey hizo bajar su popularidad en Los Estados Unidos. Con esta batalla la mejoró un poco⁸ y de paso la de su yerno, el general Jefferson, quien también aparece en la litografía.

Si el que se dice tema de la litografía de Buena Vista fue seleccionado a partir de una obra escrita, en lo que respecta al marco donde se desarrolló la batalla, éste también parece haberse obtenido de una obra previa, pero en este caso artística. El lugar elegido para el enfrentamiento fue registrado como un extenso valle "formado por dos órdenes de montañas de la Sierra Madre en un lugar llamado El Paso o La Angostura"⁹ en el camino que une a San Luis con Saltillo. Esta cadena de montañas altas y profundos barrancos y gargantas, fue igualmente registrada en planos una vez concluida la guerra¹⁰.

Estos muestran un terreno interesante para una batalla, ya que señalan las sorprendentes elevaciones, el terreno abierto y además las posiciones de uno y otro ejército que se antojan como tomas aéreas. Tal escenario debió sorprender a propios y a extraños, ya que no faltó quien se refiriera a ese escenario del enfrentamiento como a una ilustración digna de un libro de estampas¹¹.

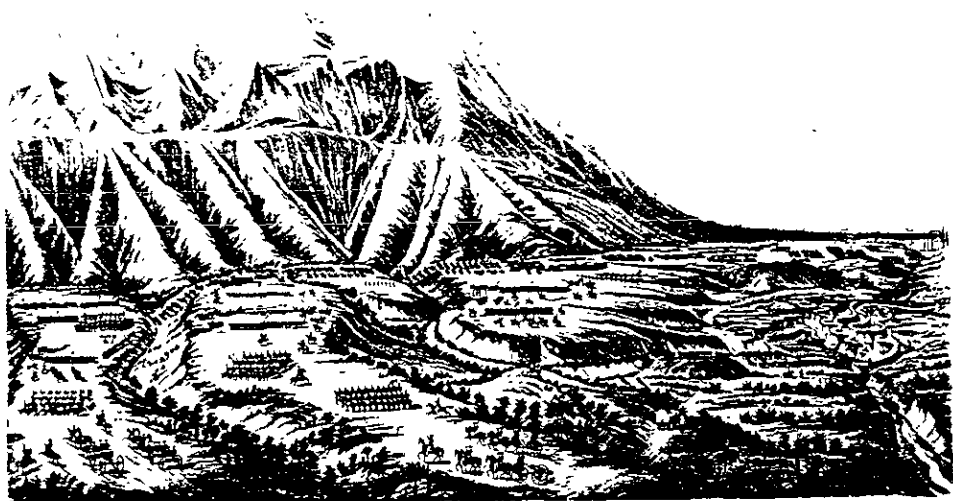
⁸ Samuel Eliot Morrison et al. Breve historia de los Estados Unidos. p. 311.

⁹ Roa op. cit. p. 130.

¹⁰ Manuel Balbotín y Ramón Alcaraz presentaron en sus respectivas obras algunos de esos mapas.

¹¹ Morrison op. cit. p. 31.

Con tales antecedentes no resulta sorprendente que las versiones litográficas de esta batalla aparecieran desde 1847 como la de Frances Flora Bond Palmer, hecha a partir de un dibujo del mayor Joseph Horace Eaton.



Existen varios detalles que nos hacen pensar que Kendall y Nebel debieron conocerla y a partir de ella concebir la que formará parte del álbum. Uno de ellos es la orientación de la litografía, tomada desde el suroeste o sea desde la posición de los norteamericanos. Una más sería las elevaciones que forman la Sierra Madre donde el parecido es sorprendente. En esta litografía como en la que parece ser su copia, atribuida a José Severo Rocha y que contiene información que ha hecho pensar que se hizo para venderse en México, se halla representado el general Taylor montando un caballo blanco y acompañado de un grupo de oficiales.

En ambas litografías las tropas de los Estados Unidos aparecen casi en miniatura, difíciles de reconocer y entre ellos, su carro que supuestamente transportaban piedras para impedir el paso de los mexicanos. Bien podríamos asegurar que Nebel siguió este modelo y no el de litografías como la de Emil Klauprecht de 1847, *La siempre memorable Batalla de Buena Vista* o la de *La Batalla de Buena Vista* del teniente Thomas Moson, que presentan otras características, como exceso de detalles, la primera; y el campo antes de la batalla la segunda, en donde se puede ver incluso la hacienda de San Juan de la Buena Vista.



EVER MEMORABLE

FOUGHT ON 22ND & 23RD FEBRUARY 1847

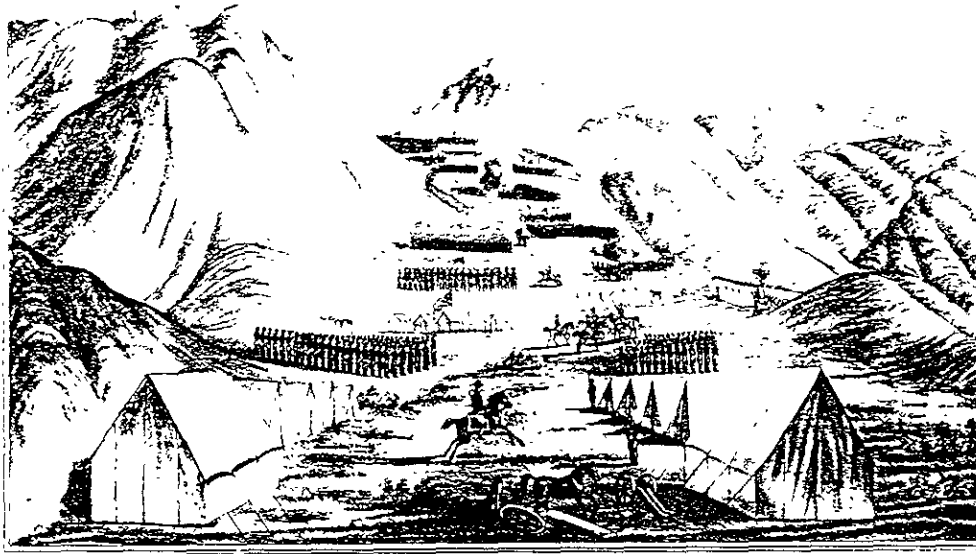


BATTLE OF BUENA VISTA

BETWEEN GENERAL TAYLOR & SANTA ANNA

The following is a list of the names of the officers and men who were killed or wounded in the Battle of Buena Vista, fought on the 22nd and 23rd of February 1847. The names are arranged in alphabetical order, and the names of the officers are placed at the head of each column. The names of the men are placed in the columns below. The names of the officers are placed in the columns below. The names of the men are placed in the columns below.

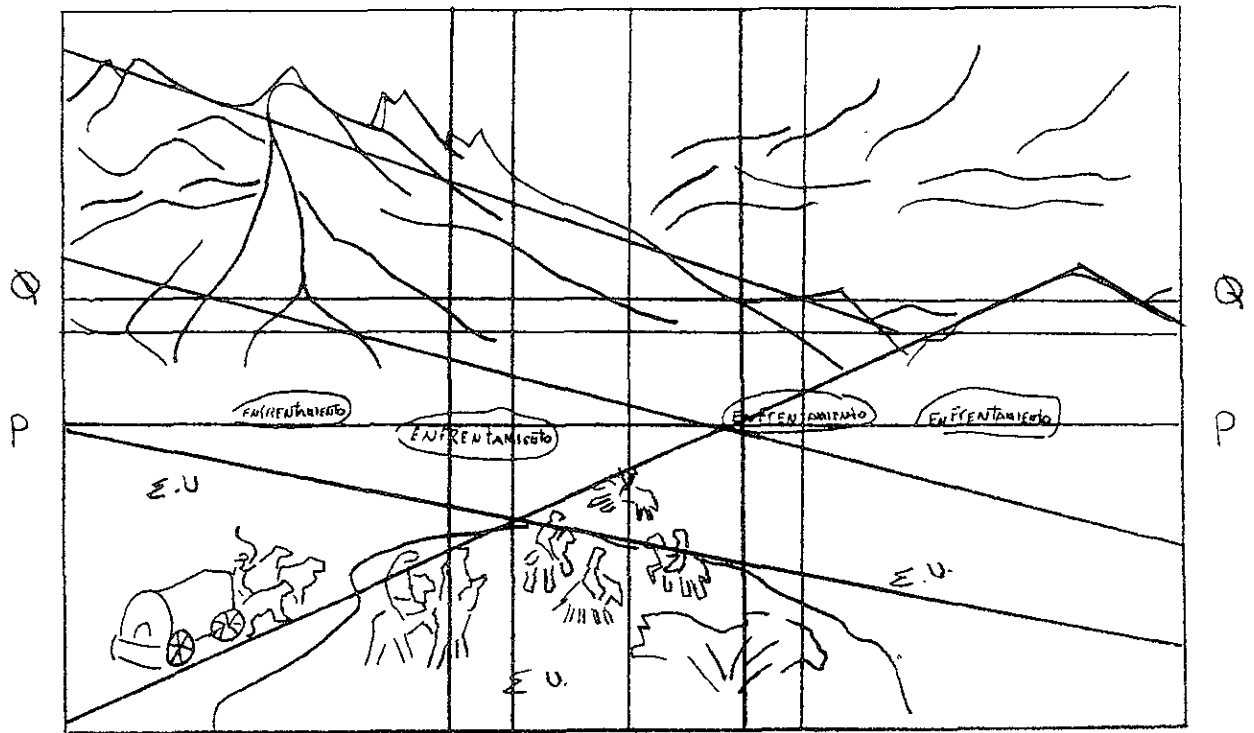
IN EVER MEMORABLE BATTLE OF BUENA VISTA



Lo que presenta Nebel es en todo caso un intento de acercamiento a la batalla que basada en una fuente escrita o siguiendo los modelos ya trazados, es exitoso, donde se revela su pericia artística, ya que al situar al general Taylor en el primer plano y en una elevación, nos invita a mirar desde allí el lugar del enfrentamiento, reforzando lo anterior con la dirección que siguen los grupos hacia el punto en que los ejércitos se están batiendo.

Las montañas como barrera (que además no pretenden abarcarlo todo como en el caso de las otras dos primeras litografías mencionadas), sino hacer que nuestra mirada se dirija hacia las demás partes donde se está combatiendo y que Nebel señaló con el humo de las armas.

La fórmula del éxito de esta litografía es que Nebel supo acentuar la belleza del lugar haciendo las montañas más escarpadas y caprichosas, los recursos del humo, el cielo abierto alejándose de la batalla pero dirigiéndose a ella por medio de un grupo de espectadores, entre los que tendríamos que contarnos nosotros.



En esta litografía de Karl Nebel los contingentes del ejército mexicano se tienen que suponer entre esos humos de armas que representan el encuentro bélico. Esto no es extraño puesto que realizó sus composiciones desde la perspectiva de los norteamericanos, pero sí muy sugestivo e incluso desconcertante de su parte, ya que llama a ésta batalla, pero el motivo principal no parece ser el del enfrentamiento pues

éste se halla subordinado al heroísmo de cierta acción o al paisaje grandioso que presenta en la litografía. El registro de esta batalla por parte de los mexicanos está encaminado a destacar la manera en que se luchó y a nombrar a los personajes que tomaron parte en ella, pero también caen en el detalle escénico señalando "desfiladeros casi inaccesibles"¹², bastas y extensas llanuras¹³ o ya bien la superioridad de las armas del ejército norteamericano comparada con las de ellos¹⁴, pero sobre todo, haciendo hincapié en la larga y tortuosa ruta que el ejército mexicano hubo de seguir casi durante un mes para llegar al lugar de la batalla¹⁵. La litografía de Buena Vista en todo caso no asume la victoria de los norteamericanos ni la derrota de los mexicanos, y es aquí donde el artista parece querer mostrar hasta cierto punto, sólo un momento de la batalla sin querer meterse a discusiones como la de que "las huestes americanas sufrieron fuerte descalabro"¹⁶ y sin tocar la idea de que el general Santa Anna se adornó con un triunfo cuyo informe apareció en un periódico de Veracruz¹⁷.

En el último de los casos, no faltan las referencias a esa batalla por parte de los mexicanos llamándola célebre o desastrosa¹⁸, quienes además la llaman Batalla de la Angostura y no de Buena Vista, nombre que le dieron los norteamericanos y que es el de la hacienda donde ellos establecieron su cuartel. En la litografía de La Batalla de Buena Vista, se prefirió dar un vistazo antes de la decisión final evitando la controversia de un triunfo, pero incluso en ese nivel la decisión del artista de elegir un detalle y seleccionarlo como "tema para el lápiz"¹⁹ descartando otros, nos habla de una cierta posición.

¹² Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz del Castillo. p. 359.

¹³ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos p. 146.

¹⁴ Balbotín op. cit. pp. 76 - 78.

¹⁵ Alcaraz op. cit. pp. 140 - 145.

¹⁶ Bustamante op. cit. p. 359.

¹⁷ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847 pp. 31, 32.

¹⁸ Guillermo Prieto. Memorias de mis tiempos p. 355.

¹⁹ Kendall op. cit. p. 16.

Bombardment of Vera Cruz / El Bombardeo de Veracruz.

De las ciudades que el ejército norteamericano atacó con más saña habría que mencionar a la de Veracruz. El bombardeo, largo e intensivo al que la sometieron, provocó de inmediato una ola de protestas y conmiseraciones. Las fuentes mexicanas son abundantes al respecto de ese acontecimiento, que se consideró uno de los puntos donde el ejército invasor mostró más que nunca sus ambiciones desmedidas. El hecho de que esa fase de la guerra se iniciara en Veracruz fue incluso motivo para que se le comparara con la conquista que por parte de España dirigió Hernán Cortés, que al igual que el general Scott y su ejército, hollaron las playas de Veracruz durante la Semana Santa¹.

De los acontecimientos ocurridos a partir de las primeras bombas, que cayeron el día 22 de marzo de 1847, el más dramático fue ver cómo los disparos iban derrumbando edificios, aplastando entre sus ruinas a las tropas que se formaron en la ciudad y a niños, mujeres e incluso enfermos y heridos, pues uno de los puntos principales por atacar fueron los hospitales².

Las más de 4,000 bombas y otras granadas y balas, si habremos de dar crédito a nuestras fuentes, redujeron a la ciudad de Veracruz en dos días a un estado de desastre tal, que se señaló que las calles de la ciudad estaban intransitables por los escombros³ y que por todas partes se veían "charcos de sangre, huesos y pedazos de carne de las infelices víctimas del enemigo"⁴.

¹ Emilio del Castillo Negrete. La invasión de los norteamericanos en México. p. 234.

² Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz del Castillo. p. 372.

³ Ramón Alcaraz. et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos p. 215.

⁴ Bustamante op. cit. p. 362.

Ni siquiera la imagen que se antoja idílica de una ciudad que desde sus barcos contemplaran los norteamericanos con su castillo de San Juan de Ulúa y sus numerosas agujas, torrecillas y cúpulas, ni que el mismo general Scott en un momento de sensibilidad llamara a esta ciudad La Bella, fue motivo suficiente para que detuvieran el ataque⁵.

El escuadrón norteamericano compuesto de “dos navíos, bergantines, fragatas y vapores hasta el número de once buques, comenzaron su horrible tarea en medio de las canciones mexicanas, españolas y francesas que al retumbo de la artillería y al resplandor de las llamas, entonaban las tropas de la Guardia Nacional vitoreando a la libertad y a la independencia”⁶.

En la Ciudad de México, mientras tanto, se hicieron votos, antes de conocer el desastre, para que aquella ciudad pudiera resistir hasta la llegada de las tropas que pudieran detener la marcha del enemigo⁷. Todo fue en vano, nada ni nadie pudo ahorrar a la bella ciudad de Veracruz el eminente peligro de su demolición⁸. Porque según se reportó que unos días antes del bombardeo se oyó en Veracruz un espantoso ruido en el mar como anuncio fatal de la desgracia en la que la ciudad se hundiría⁹.

Tan pronto como nuestra mirada recorre la litografía del Bombardeo de Veracruz, nos damos cuenta que desde ese punto donde se situaron los norteamericanos, prácticamente no se ve nada más que la ciudad rodeada de sus murallas, de la que salen algunos humos de cañón. Tenemos que asumir que la población de la ciudad de alguna forma se está defendiendo del ataque, pero indicar con precisión qué momento es el que Nebel quiso retener, resulta tarea difícil.

⁵ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847, p. 38.

⁶ Bustamante op. cit. p. 268.

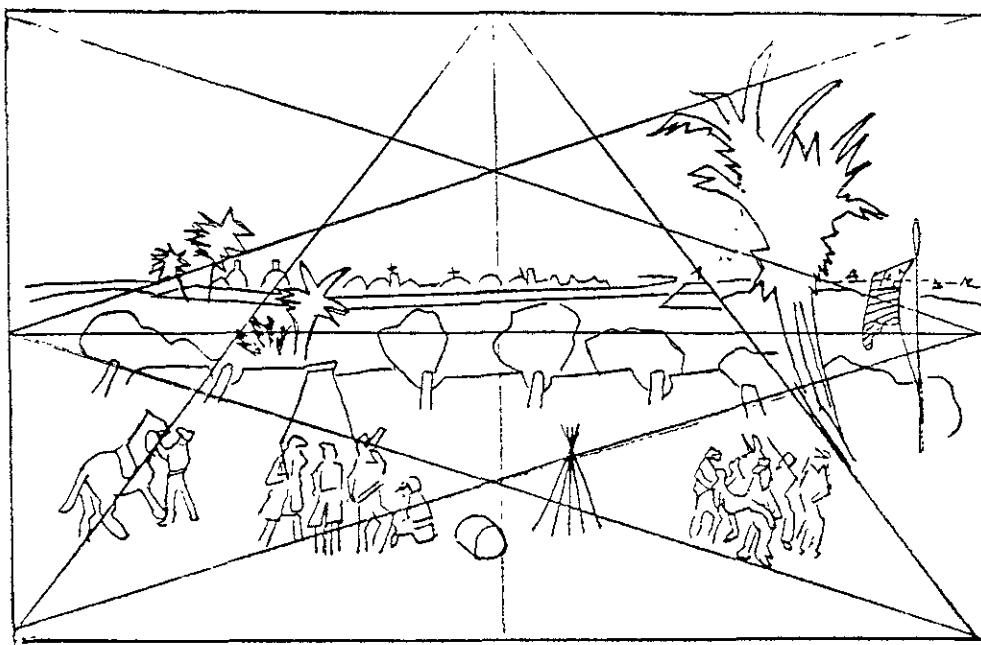
⁷ Castillo op. cit. p. 222.

⁸ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana, p. 227.

⁹ Bustamante op. cit. p. 268.

El bombardeo duró del 22 al 27 de mayo de 1847. Claro que podría tratarse de los primeros días ya que en la litografía aún se pueden ver torres, cúpulas y partes altas de los edificios, que más tarde serían derribados.

El punto desde el que está atacando la batería naval y que se ubicó al sur del baluarte de Santa Bárbara,¹⁰ comenzando a atacar el día 24, fue el elegido por Nebel, y según Kendall porque la ubicación elevada y dominante dan un panorama completo de la ciudad¹¹.



Desde allí inició el ataque a la ciudad la batería naval tan pronto como desembarcó y fortificó el punto. Tal vez la información que ratifica que el momento de la litografía puede ser cualquiera durante los días que duró el bombardeo está en las anotaciones que sobre el contenido de esta litografía hizo Kendall, y que dice que el artista eligió este punto para desde allí mostrar al lector una idea exacta como lo podría hacer un

¹⁰ E. Olavarria y Ferrari y J. de Dios Arias México a través de los siglos T. 8, p. 212.

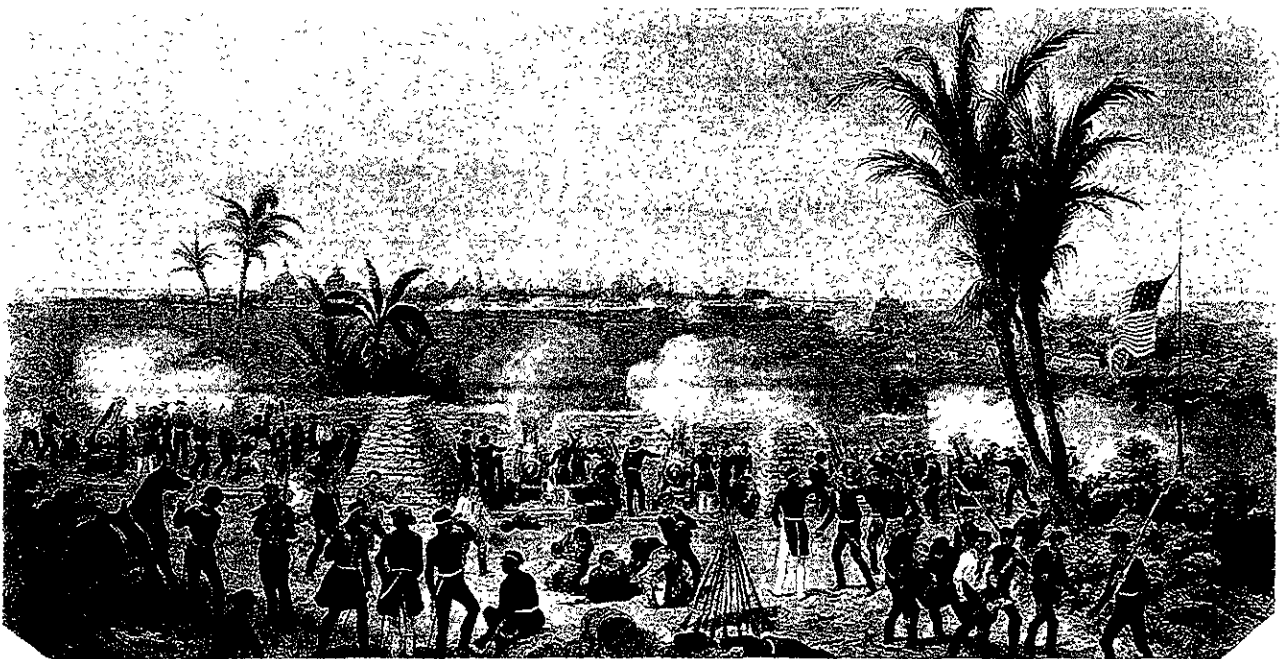
¹¹ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico. Illustrated. p. 22

simple dibujo, pero también por la importancia que tuvo este punto en el arrasamiento de la ciudad y lo más importante para

“rendir un tributo bien intencionado, aunque inadecuado, a los valerosos oficiales y marineros del escuadrón norteamericano, que durante la guerra con México tuvo poca oportunidad de distinguirse”¹².

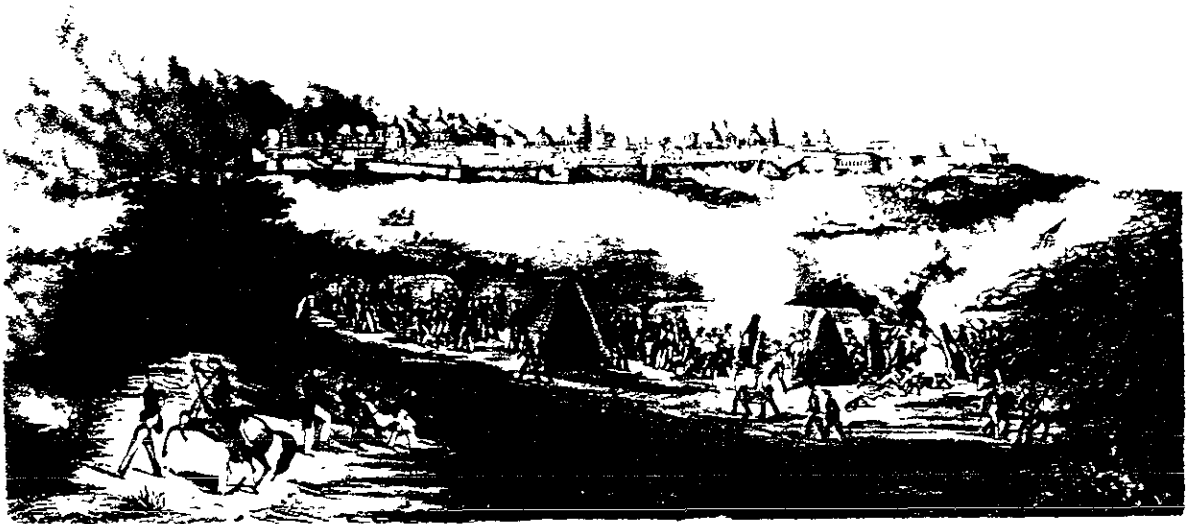
Por lo tanto esta litografía fue hecha para hacer sobresalir a un grupo que son los integrantes de la Marina Norteamericana. Una vez señalado lo anterior podemos hablar libremente de una litografía que pertenece más a la creación de su autor para rendir tributo, que parecería decir: vean lo que estos hombres también hicieron por la patria.

Karl Nebel se abocó entonces a presentar a los integrantes de la marina norteamericana luciendo una variedad de uniformes¹³ que presentan a voluntarios, simples marinos y oficiales que al mismo tiempo que dan una visión general de los diferentes rangos dentro de la marina, nos dejan ver un grupo organizado, haciendo cada uno su trabajo.



¹² Ibidem.

¹³ Martha Sandweiss et al. Eye Witness to War. p. 275.



Al respecto de los dos elementos que Nebel más resaltó en esta litografía tenemos, por un lado, el panorama de la ciudad y, por otro, los detalles con que presentó a los marinos, y podríamos proponer que fue un gran acierto de su parte.

Sin embargo existe una versión del *Bombarden de Veracruz* anterior a la versión de Nebel titulada *The U. S. Naval Battery during the Bombardment of Vera Cruz on the 24 and 25 of March* de Gustav Pfau quien a su vez hizo su litografía en 1848 a partir de un dibujo del teniente de marina Henry Walke.

Aquí se presentan elementos muy similares a los de Nebel: la ciudad de Veracruz desde la posición que ocupó la batería Naval y ésta en la tarea de disparar los cañones.

Se ha propuesto como momento posible de esta litografía el día 24 de marzo fecha en la que el teniente Balwin y otros hombres fueron heridos por el estallido de una bala de cañón -esta escena se ve a la izquierda de la litografía-, Kendall nunca asume que éste sea el momento que quiso mostrar Nebel, pero otros dos elementos nos empujan a reflexionar si Nebel siguió este modelo, ya que en el mismo extremo izquierdo se ve la bandera americana en ambas litografías así como un caballo al extremo derecho de la misma. Mas comparando las dos litografías, se distingue en Nebel una atención cuidadosa hacia la composición. El ubicó la ciudad de Veracruz ligeramente hacia la izquierda de la obra y la enmarcó por medio de palmeras, con las que la ciudad resalta más como el punto a atacar. Rodeada de mar y arena parece concordar más con el comentario de Kendall sobre que la ciudad aparece encerrada en sus murallas y son más visibles las aguas del Golfo de México¹⁴, donde por cierto, no aparecen sino tres barcos que, por otro lado, es una cantidad mínima si la comparamos con el gran número de barcos presentados en litografías como la titulada *The United States Army Leaving the Gulf Squadron 9 March 1847 / 1848* o la del *Bombardment of Vera Cruz, Attack of the Gun-Boats de 1847*.



¹⁴ Kendall op. cit. p. 22.

Si creyéramos que siguió el modelo de la litografía de Walker, Nebel entonces intentó acercarse más a la línea del escuadrón Naval disminuyendo las dimensiones laterales de la obra, con lo que la escena se presenta más enfocada a este grupo y no hay posibilidad de entrada en la composición de las fuerzas de tierra, situadas a la izquierda de esa posición y que Kendall señala como “una cuesta sin protección natural”. La composición de Nebel con la ciudad de Veracruz casi al mismo nivel que la del escuadrón, subraya poco esa posición peligrosa. Del mismo modo ese cielo abierto con nubes ligeras sobre la ciudad de ningún modo nos hablan de los terribles huracanes que Kendall menciona, como uno de los peligros de esas tierras y que se desataron durante los días del bombardeo¹⁵.

En esta litografía no se ve ningún indicio de lluvia torrencial, de fuertes vientos como tampoco se ve a propósito del material de guerra los cohetes à la Congreve que dispararon sobre la plaza¹⁶ y sí los cañones tradicionales con lo que tendríamos que suponer redujeron la ciudad.

En Veracruz se inició otra fase de la invasión a México, al mando del general Winfield Scott quien al parecer tampoco le interesó a Nebel que apareciera; los mexicanos tampoco, pues Kendall estableció que “el enemigo no tenía marina que mereciera ese nombre”. La ciudad con exceso de torres es fácil de ubicar, así los sujetos de la obra son más importantes, aunque en éstos no se vea el peso de la guerra por más heridos que haya entre ellos. Esta litografía que nos dejó Nebel no podría ser sino, como aseguró Kendall, para mostrar a este grupo y “el valeroso apoyo que brindaron durante el sitio, demostrando que el afán de servir a la patria no faltaba”¹⁷.

¹⁵ Varios de los autores consultados mencionan nortes, vientos y fuertes lluvias, por ejemplo Roa Bárcena habló de ellos durante los días 21 y 22 de marzo, Ramón Alcaraz el día 25 del mismo mes y George Baker las cita los días 23 e incluso 24 de marzo.

¹⁶ Alcaraz op. cit. p. 207.

¹⁷ Kendall op. cit. p. 22.

Battle of Cerro Gordo / La Batalla de Cerro Gordo.

La litografía que muestra la Batalla de Cerro Gordo es una combinación de los dos aspectos en los que estuvo inmerso Karl Nebel. Por un lado una escena romántica, un grupo de soldados norteamericanos que, haciendo poco caso del enfrentamiento que se está dando, avanza despreocupado, otro descargando cajones de balas sin premura, y uno más de oficiales que parecen discutir algún asunto; por otro lado, la escena histórica en la que tanto él como Kendall parecen insistir. Como si la referencia a un momento específico le diera validez a la litografía y lo compositivo por sintético se quisiera ocultar.

Aquí, sin embargo, Nebel se destaca por esa combinación que equilibra muy bien y parece ser la cadencia interna de sus litografías; el ideal romántico y la escena histórica verificable en fuentes.

Así es en esta litografía; según Kendall se pueden ver cuatro acciones:

“el momento en el que Harney está avanzando directamente hacia las fortificaciones más altas”

“los hombres de Riley moviéndose hacia la derecha”

“los cañones americanos en la colina de la izquierda, que fueron utilizados fogosamente por Hagner y Steptoe y apoyados por Seymour y Brown”

“y al pie de los cerros, en el primer plano, una parte de la división de Worth dispuesta a apoyar a Harney”¹

¹ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico, Illustrated. p. 25

Esas acciones que parecen haber sido determinantes para que los norteamericanos salieran victoriosos, encuentran aquí un homenaje. Tal pareciera que Kendall no quería que nadie se quedara sin mención en esta batalla, que fue determinante para su entrada al centro del país, ya que incluso menciona en sus comentarios que "... el punto atacado por Shields y los voluntarios de Illinois y New York, se encuentran más allá de la derecha de la litografía y no aparecen"².

Se trata, entonces, de rendir homenaje a los participantes para quienes esta batalla significó un gran reto, debido al intenso intento por detenerlos en su avance hacia el centro de México por parte de Santa Anna y sus hombres. Se ha señalado que fue entre las siete y siete treinta de la mañana del 18 de marzo de 1847 cuando "el estruendo del cañón enemigo resonó en aquellos campos como anuncio solemne de su batalla"³ y que después de varias horas de combate, cuyo fin se estimó alrededor de las nueve quince por los mexicanos y como a las diez treinta u once por los norteamericanos⁴, el cerro fue rendido. Tenemos entonces que la escena que presentó Nebel pudo haber ocurrido durante por lo menos cuatro horas de lucha.

A simple vista se podría afirmar que Nebel intentó meter en la composición cuatro escenas, diferentes pero en realidad dos de ellas son más bien descriptivas. Los cañones americanos, por ejemplo, fueron puestos allí por los enemigos la noche del 17 por los ya mencionados capitanes⁵; ellos iniciaron el combate pero para el momento de la litografía, dice Kendal, ya han detenido su ataque pues se temía por la seguridad de sus compatriotas. El primer plano que presenta la división del general William Jenkins Worth y que supuestamente está dispuesta a apoyar a Harney o para refrenar a cualquier grupo enemigo que pudiera salir por el camino de Jalapa⁶, no parece encontrarse en actitud de estar lista para entrar en acción, parece estar allí para

² *Ibidem*.

³ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos. p. 227.

⁴ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p. 49.

⁵ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana p. 227.

⁶ Kendall op. cit. p. 25.

acercarnos al ejército, si bien se apunta que esta división tenía también como objetivo cuidar la retaguardia⁷.

Quedan entonces como motivos los avances de Harney y de Riley, a quienes por cierto tampoco se ha podido identificar entre ese grupo de jinetes⁸, que se pierden en la lejanía.

Tal vez para entender por qué Nebel destacó esas dos columnas de ataque sería preciso preguntarnos qué significó para ambos ejércitos esa batalla.

Al elegir Cerro Gordo como lugar para detener a los norteamericanos, el general Santa Anna concentró sus fuerzas allí y se negó a fortificar los puntos que le advirtieron sus ingenieros, sobre todo su retaguardia que daba a unos desfiladeros, argumentando que no era posible un ataque pues "ni los conejos suben por allí"⁹. El plan primero de los norteamericanos fue entonces arrebatarse a los mexicanos el cerro de La Atalaya, próximo a Cerro Gordo, donde después colocarían sus cañones e iniciarían los primeros disparos y posteriormente rodearlos.

"Si el enemigo no descubre nuestro plan actual de rodearlos y llegar a su retaguardia, entonces el plan parece plausible y es muy probable que tengamos resultados favorables"¹⁰.

Contra todo lo que se pensaba de Cerro Gordo como punto inexpugnable, los norteamericanos ascendieron las empinadas laderas en un esfuerzo que se calificó por ellos mismos como capaz de aniquilar a cualquiera que no fuera un hombre fuerte¹¹.

⁷ Roa op. cit. p. 212.

⁸ Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War* p. 296.

⁹ Carlos María de Bustamante *El nuevo Bernal Díaz del Castillo*. p. 391.

¹⁰ Baker op. cit. p. 47.

¹¹ *Ibidem*. p. 49.

Mas para lograr ese desafio, el general Scott atacó con todas sus fuerzas formando dos columnas de 4,000 y 7,000 hombres respectivamente; la última dando una vuelta que se calculó de dos leguas, pasó las serranías y atacó por la retaguardia a Santa Anna¹² incendiando además el terreno que lo rodeaba.

La toma de Cerro Gordo quedó registrada entre los mexicanos como un horrible espectáculo parecido a "La erupción de un volcán arrojando lava y cenizas de su seno y derramándola sobre su superficie"¹³, mientras los americanos posesionados del cerro, disparaban sobre la multitud que se arrojaba al desfiladero¹⁴.

Los norteamericanos una vez ganada la batalla, se jactaron de que Santa Anna pensara que su triunfo no fuera posible y por órdenes del general Scott se aprestaron a enviar a su país diez cañones de bronce que les arrebataron, como recuerdo de ese triunfo memorable. Entre los cañones iba uno que ostentaba la leyenda "El terror de los americanos"¹⁵.

En Los Estados Unidos los periódicos destacaban que se había recibido con gran júbilo la noticia de Cerro Gordo y tras conocer los detalles, se le comparara con la batalla de Austerlitz¹⁶.

Los mexicanos, por su parte, una vez enterados de los sucesos se dieron a la tarea de buscar las causas de la derrota. Se comenzó a hablar de la mala planeación de la batalla por parte del general Santa Anna, e incluso se propuso que si bien una pequeña parte de la tropa peleó y murió heroicamente "el resto rindió las armas casi sin defenderse o huyó"¹⁷; pero en los que todos estuvieron de acuerdo fue en que con esta

¹² Emilio del Castillo Negrete. La invasión de los norteamericanos en México. p. 228.

¹³ Alcaraz op. cit. p. 230.

¹⁴ Ibidem p. 233.

¹⁵ Baker op. cit. p. 51.

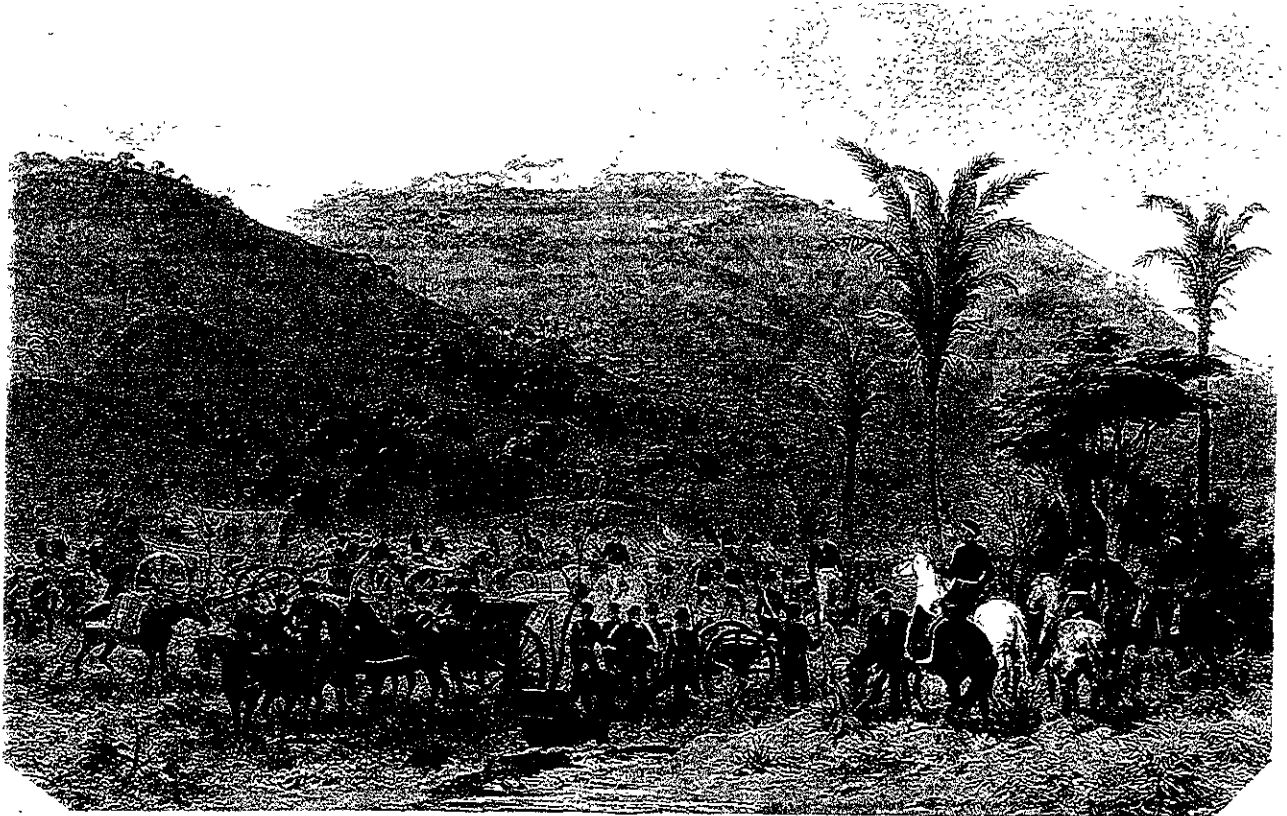
¹⁶ Bustamante op cit. p. 428.

¹⁷ Castillo op. cit. pp. 232, 233.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



VUE DE CRISTO ROJO VUE DE CRISTO ROJO VUE DE CRISTO ROJO VUE DE CRISTO ROJO VUE DE CRISTO ROJO



Se ha propuesto que Nebel seguramente siguió este modelo pues él no estuvo presente en esa batalla, no así Kendall quien habiendo estado en el sitio entre la batería de Worth desde donde vio la batalla. Probablemente proporcionó a Nebel

detalles de lo que ocurría allí con esa porción del ejército, que es la que aparece en el primer plano²¹. Otro grupo de elementos comunes a ambas litografías son: la loma más próxima al primer plano en el que se ven hombres mirando hacia Cerro Gordo. En la de Nebel esa loma aparece más pequeña, los dos cañones situados por los norteamericanos en la cima de la Atalaya, la bandera americana que aparece entre quienes van ascendiendo a la derecha de Cerro Gordo y de alguna forma presentar un grupo de soldados en el primer plano.

Otras versiones, como la que presentó Julio Michaud y Thomas en su álbum de 1850, nos presenta elementos como la tala en la cima de Cerro Gordo, pero concentrándose más bien en el enfrentamiento de los dos ejércitos que llevan banderas y en cuya composición se ha visto un elemento de gran viveza²², como es el caballo del oficial americano hacia la derecha.

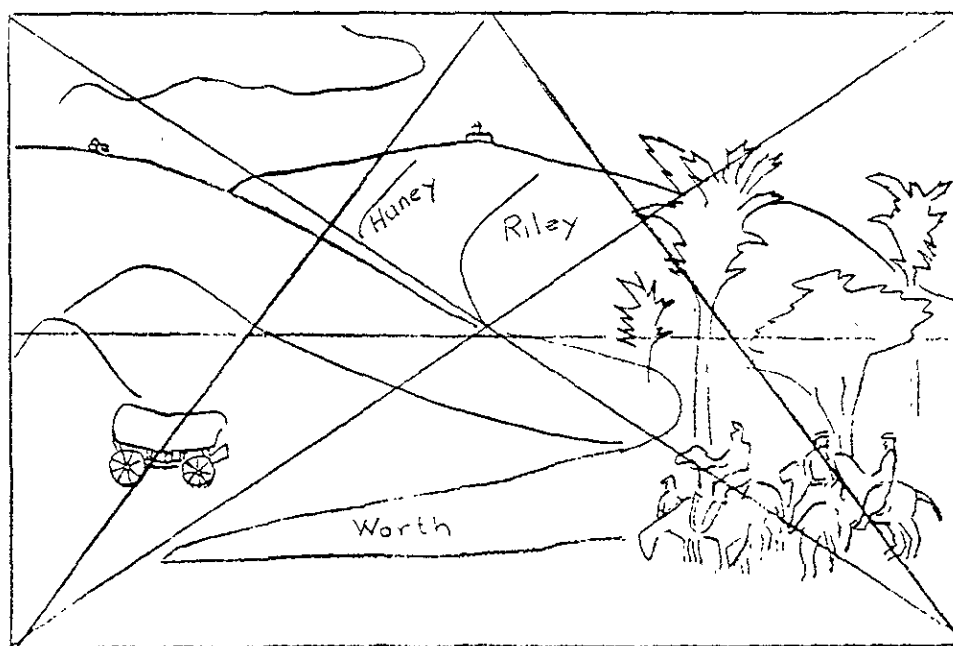


²¹ Sandweiss op. cit. p. 296.

²² Eduardo Báez La pintura militar en México en el siglo XIX p. 88.

Mas la litografía de Nebel presenta un trabajo de composición más acabado que las otras. Situó la batalla al centro de la litografía, con lo cual parece acercarnos más a ella. Por medio de las dos columnas de ataque, dirige muy bien nuestra atención hacia la parte superior con lo cual presenta a la posición mexicana y a sus defensores acorralados. Aquí sí parece que los conejos son ellos. Nebel llenó todo su espacio y así el primer plano muestra un buen número de hombres que nos llevan con ellos hacia la derecha de la obra y consecuentemente a seguir a las columnas de ataque; igualmente las palmeras y árboles de la derecha a la vez que parecen indicar con su altura la importancia de los jinetes que se ven en sus bases, cierran más el espacio de la litografía señalando con sus ramas el lugar del ataque.

En el extremo izquierdo hay una sucesión de elevaciones, primero con una carreta después con una loma y finalmente con la Atalaya y de estas tres salen líneas que nos llevan a integrarnos a las columnas que ascienden el cerro.



Tal vez el presentar una elevación como la de Cerro Gordo podría sugerir, como se pensó después de la batalla, que Cerro Gordo parece "un gran túmulo levantado por la naturaleza a las víctimas de la batalla"²³. Pero aquí lo que parece más posible es el reto de presentar la posición mexicana y la estrategia de ataque, que les valió el triunfo y que hizo de esta batalla uno de los sucesos que más sobresaltaron a los mexicanos y que incluso se registró en otras fuentes aparte de las estrictamente históricas²⁴, en donde todo sobre ella fue sinónimo de destrucción, muerte y consternación.

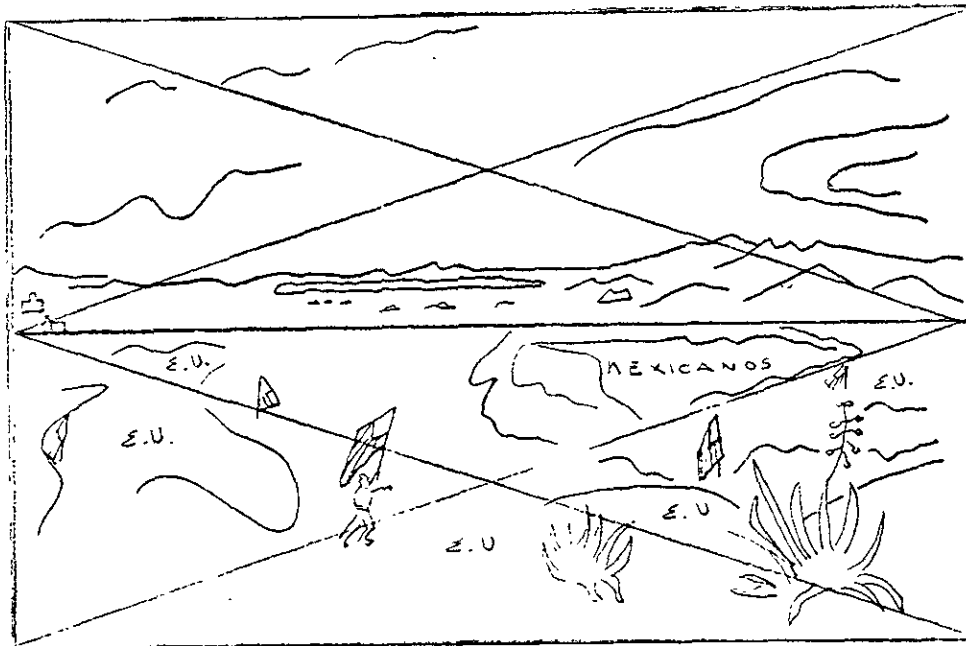
²³ Roa op. cit. p. 299.

²⁴ Manuel Payno. El fístol del diablo. pp. 805 - 829.

Assault at Contreras / El Asalto a Contreras.

Con la litografía del *Asalto a Contreras* se inicia lo que podríamos llamar la tercera fase de la invasión; que se desarrollará a partir de entonces en el Valle de México. Tal vez lo anterior sea un punto decisivo en el que se pensó para realizar la composición de este asalto, ya que si bien en el primero plano hay un acercamiento a la lucha, es innegable que está también presente la intención de mostrar parte del Valle de México.

A propósito del segundo plano, Kendall comenta y señala, después de ubicar lo que él llama la sierra baja que ciñe la cuenca de México por el lado oriental, los pueblos de San Ángel, Coyoacán, Churubusco y Mexicaltzingo así como el cerro del Peñón. No podía faltar el señalamiento de la ciudad de México, del lago de Texcoco y del castillo de Chapultepec, con su solitario esplendor. Kendall se disculpa por no haber incluido los picos nevados del Popocatepétl e Iztacíhuatl pero concluye que el artista abarcó lo más importante del Valle de México¹.



¹ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico. Illustrated p. 30.

Si cubriéramos horizontalmente la mitad de la litografía, tendríamos una vista del Valle de México, que nos invitaría a pensar que allí no está sucediendo nada que altere su quietud. Sin embargo Nebel resaltó el Cerro del Peñón por donde Santa Anna y sus hombres pensaron que arribaría el enemigo. El castillo de Chapultepec, que bien pudo quedar fuera del proyecto, tal como los volcanes, pues se halla casi al margen izquierdo de la litografía, aquí, parece haberse incluido para indicar que tarde o temprano será sometido.

Su presencia en cuatro de las siguientes litografías parecen señalarlo así. Apoya esta idea el que también se presentó el lago de Texcoco sobre éste Kendall informó que es aquel sobre el cual tres siglos atrás Cortés lanzó su flota de bergantines para tomar la capital azteca, así como la ciudad de México "que pronto será ocupada por nuevos conquistadores²".

En el primer plano, en cambio, vemos las escenas del Asalto a Contreras. Recordemos que aunque éste se llevó a cabo los días 19 y 20 de agosto de 1847, el momento que aquí representó el artista corresponde al día 20, cuando las fuerzas del general Valencia fueron rodeadas por los invasores. Así, la posición de los mexicanos aparece a la izquierda rodeada, principalmente, por el humo de las armas; después por los integrantes del ejército norteamericano y por sus banderas, estratégicamente colocadas a todo lo largo del primer plano.

Esta litografía ha sido señalada como una de las mejores concebidas por Nebel debido a la comprensión de la escena y el combate que allí plasmó³. Por lo anterior podríamos establecer que el artista intentó aquí mostrar cómo se realiza un asalto.

²Ibidem.

³ Eduardo Báez. La pintura militar en el Siglo XIX. p. 78.

A la llegada del ejército norteamericano al Valle de México dieron principio lo que se llamó las acciones parciales⁴, que comenzaron con una derrota en la que los mexicanos perdieron un número considerable de vidas y armas. Mucho se ha escrito en torno al hecho de que el general Valencia desobedeciera las órdenes dadas por Santa Anna e insistiera en hacer frente solo a los norteamericanos. También se ha propuesto que la comunicación entre ellos era nula debido a conflictos personales e incluso que Santa Anna le negó ayuda en un momento en el que juntos hubieran podido aniquilar al enemigo. En todo caso, el general Valencia permaneció con sus hombres en ese puesto y desde el día 19 de agosto hubo de hacer frente al enemigo bajo la lluvia que entorpeció las maniobras de ambos bandos⁵.

La lluvia continuó toda la noche, no así el combate que se suspendió para reiniciarse al día siguiente. Fue precisamente por la mañana, a las tres⁶, que las tropas norteamericanas al amparo de la obscuridad comenzaron un rodeo de la posición de Valencia, con el fin de alcanzar su retaguardia y atacarlo. Kendall afirma que esta tarea y la de atacar al enemigo al frente, estuvo a cargo de ciertos generales y por ello apuntó en el álbum que,

“La hora escogida por el artista para dar su dibujo del Asalto a Contreras, es cuando Smith, Riley y Cadwalader, lanzándose como un torrente a los lados y a la parte trasera a la vez, han llegado a las trincheras y al bagage militar de Valencia y están embistiendo el cerro sobre el cual todos sus cañones estaban dispuestos”⁷.

⁴ Manuel María Giménez. Memorias del coronel Manuel María Giménez. p. 111.

⁵ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p. 81.

⁶ Ibidem.

⁷ Kendall. op. cit. p. 30.

Algunas fuentes mexicanas sostuvieron que si bien el ataque de los norteamericanos fue en la madrugada del día 20 de agosto, éste se hizo con cuatro columnas cuyo número de infantes ascendía a 6,000⁸ contra 300 mexicanos que se encontraban en Padierna, mientras que otros citan tres columnas⁹.

En la litografía de Nebel aparecen cuatro columnas visibles, mientras que otra no se ve por estar atacando el frente del ejército mexicano, mismo que aparece disparando sus armas hacia esa dirección. Imposible que no hubiera nadie allí.

Con dos, cuatro o cinco columnas el efecto que logra Nebel en su litografía tiene grandes alcances. Logró trazar un círculo alrededor de la posición de Valencia con los humos de las armas, y presentar a las columnas de la izquierda cerca del bagage de los norteamericanos sin disparar un solo tiro, aun cuando varios hombres en esas filas habían sido heridos, tal vez pensando mantener el círculo de humo cerrado para dar mejor la imagen de envolverlos.

En la acción que presenta la litografía, el bagage de los hombres de Valencia ya ha sido tomado por los norteamericanos, así que no vemos allí nada más que barriles, carretas, cajas y mulas pero ni un rastro de las mujeres que se encontraban allí¹⁰. A varias de éstas, que ya entonces se les llamaban soldaderas, se les vio en esa posición y a ellas nuestras fuentes se refieren de la siguiente manera:

⁸ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 490.

⁹ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos. p. 292.

¹⁰ Ibídem.

“... los sollozos de las soldaderas que los seguían, de esas mujeres que si bien constituían la ínfima clase social por sus malas costumbres, prestaban al ejército particularmente en campaña, los más grandes servicios.”¹¹.

Esas mujeres no están en esta litografía de Nebel, tal vez por lo absurdo que habría sido mostrar al poderoso ejército de Norteamérica sometiendo a débiles mujeres.

En cuanto a los mexicanos, son ellos quienes hacen el mayor fuego con todos esos cañones y aunque se acepta que los mexicanos hacían un fuego vivo hacia su izquierda, no lograron gran resultado¹². Allí los que matan son ellos y sin embargo se trata de una litografía que muestra el triunfo de los extranjeros.

Ese triunfo además se desarrolla en un día con cielo despejado, contradiciendo la información en el sentido de que ese día 20 de agosto de 1847 el día amaneció cubierto de nubes¹³, mismas que Nebel representa en forma ligera y además con las sombras que añadió en la parte derecha de la obra, se deduce que el sol brillaba y que el cielo no estaba tan nublado.

Los anteriores elementos apoyan de cierto modo la propuesta de que lo que Nebel produjo fue una batalla montada en un paisaje que supera en términos plásticos otras versiones de este episodio de la guerra, como la de Joaquín Heredia titulada *Battle of Contreras, August 19 and 20. 1847 / Batalla de Contreras, México Agosto. Días 19 y 20 de 1847. c. 1847.*

¹¹ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos. p. 427.

¹² Manuel Balbotín. La invasión americana de 1846-1848 p. 115.

¹³ E. Olivarría y Ferrari y J. de Dios Arias. México a través de los siglos T. 8, p. 239.



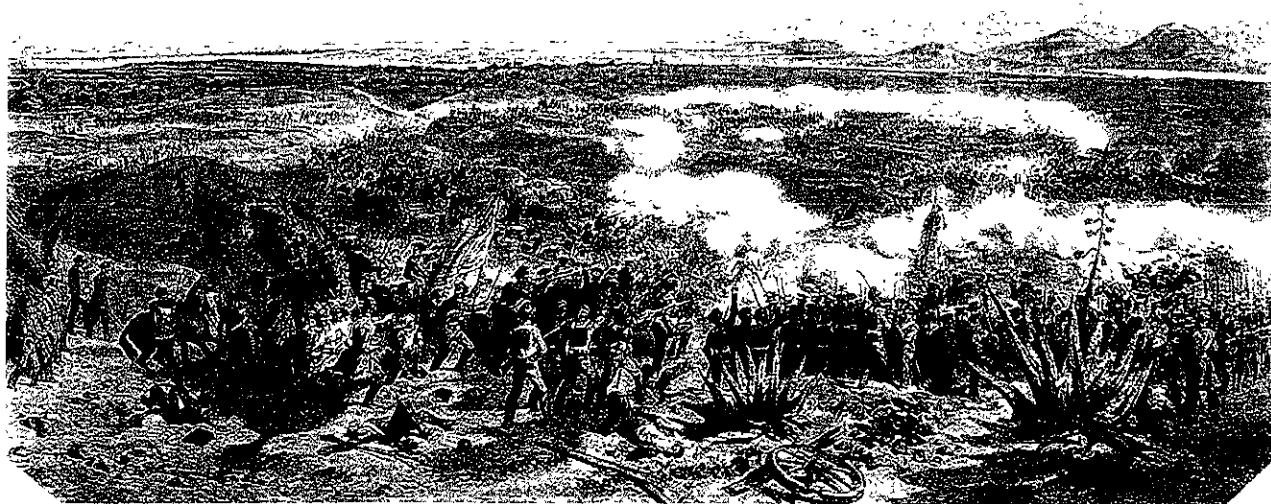
En esta litografía aparecen lanceros mexicanos a la izquierda; pero en términos de paisaje es de menor calidad, aunque incluyó muchos de los puntos geográficos que utilizó Nebel y además la cumbre nevada del Popocatepetl.

La litografía de Nebel se ensamblan bien paisaje y episodio heroico. José Joaquín Heredia describió visualmente el punto de encuentro con el enemigo, que antes que él ya había sido descrito en estos términos:

“desde allí se descubren las haciendas, las fábricas, mansiones de la industria y el trabajo, embellecidos por una vegetación risueña y nuestro cielo espléndido y magnífico”¹⁴.

¹⁴ Alcaraz op. cit. p. 283.

Nebel, evita mostrar los posteriores regueros de cadáveres de los mexicanos¹⁵, sustituyéndolos por el sacrificio de los norteamericanos y, en última consecuencia para la historia de sus héroes, omitiendo la presencia de la brigada del coronel y capitán de ingenieros Lee, que dirigió el ataque al frente de la posición de Valencia¹⁶, quien no aparece ni siquiera en los comentarios de Kendall a esta litografía.



¹⁵ Guillermo Prieto. Memorias de mis tiempos. p. 206.

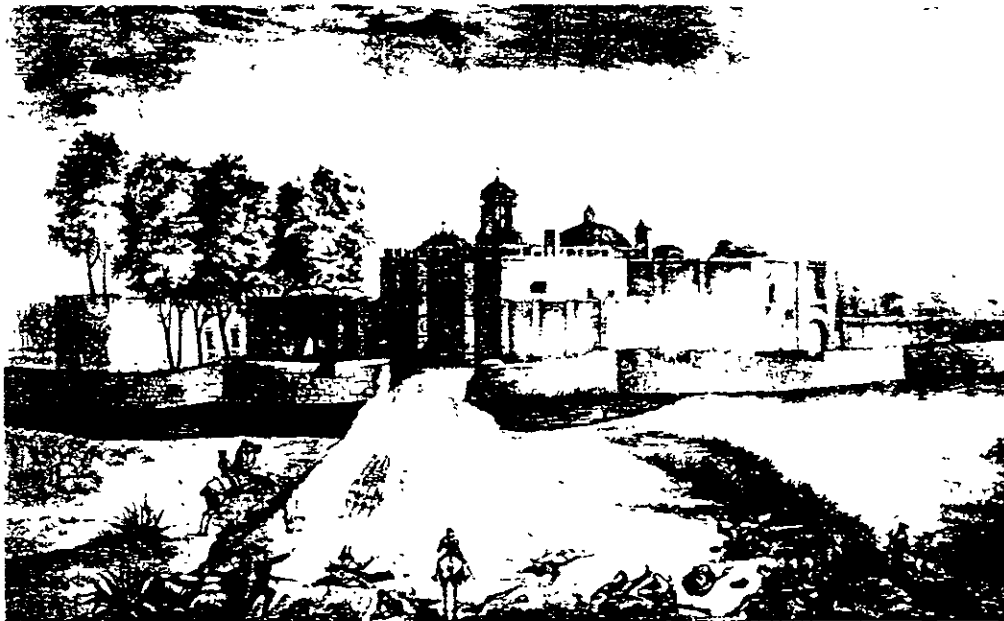
¹⁶ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias. op. cit. p. 240.

Battle of Churubusco / La Batalla en Churubusco.

Las litografías que muestran la batalla en Churubusco presentan tres elementos comunes: el convento de San Pablo al centro como punto a asaltar, el ejército norteamericano en actitud de ataque y los mexicanos defendiendo el convento.

Esta batalla, llamada por el general Scott “La Batalla de México” por el reto que significó rendir el convento, después de acabar con un parapeto desde donde los mexicanos impedían el avance de Twiggs hacia él, fue el último acontecimiento de un día señalado como “glorioso y en el más alto grado”¹.

La litografía con el título *Churubusco 1847 c.1847* de Reinaldo y litografiada por José Severo Rocha, no muestra un ataque espectacular al convento y éste más bien se ve solitario, sobresaliendo del muro que lo rodea sólo las cabezas de algunos de sus defensores, mirando más que atacando, las brigadas que van traspasando el muro; no hay disparos.



¹ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p. 82.

Por haber sido mexicano el litógrafo se puede pensar que los muertos y heridos que se ven en tierra de alguna forma satisficieron a éste. Otra litografía, *Ataque de Churubusco por la división del general Worth, el día 20 de agosto de 1847* c.1848 de autor anónimo y litografiada por Ignacio Cumplido, muestra también muertos y heridos y si ésta, como se ha dicho fue hecha con la finalidad de venderse como recuerdo a los combatientes norteamericanos², por el hecho de tener título en inglés y en español, los muertos y heridos no parecen ser exaltación nacionalista por parte de los mexicanos, sino elemento de la batalla.

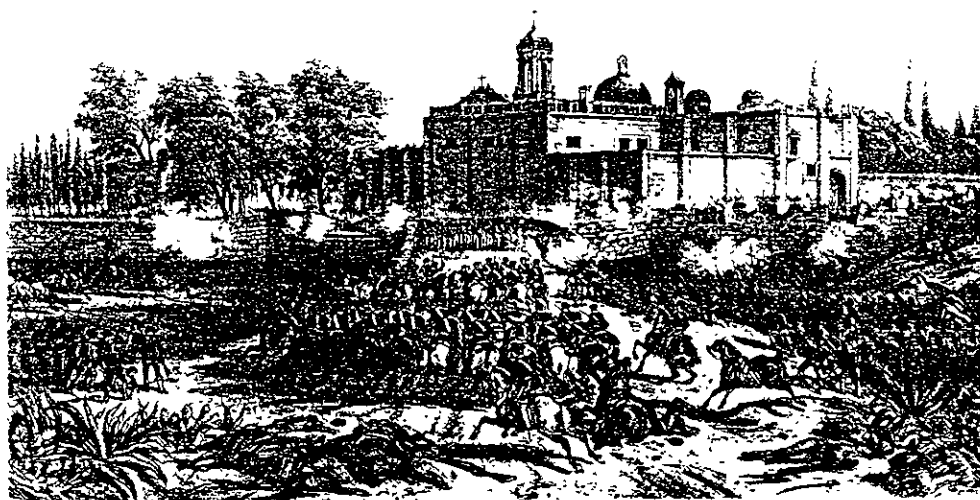


En esta segunda litografía se aprecia mejor a los norteamericanos que al mando del general Worth, dirigieron su ataque hacia el convento, en el que se ven los soldados ataviados con distintos uniformes y todos contribuyendo al ataque, el disparo del cañón, los fuegos que salen del convento, las brigadas de rifleros disparando y la caballería con estandartes; y al centro, en primer plano, el general Worth a caballo dando instrucciones.

² Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War* p. 311.

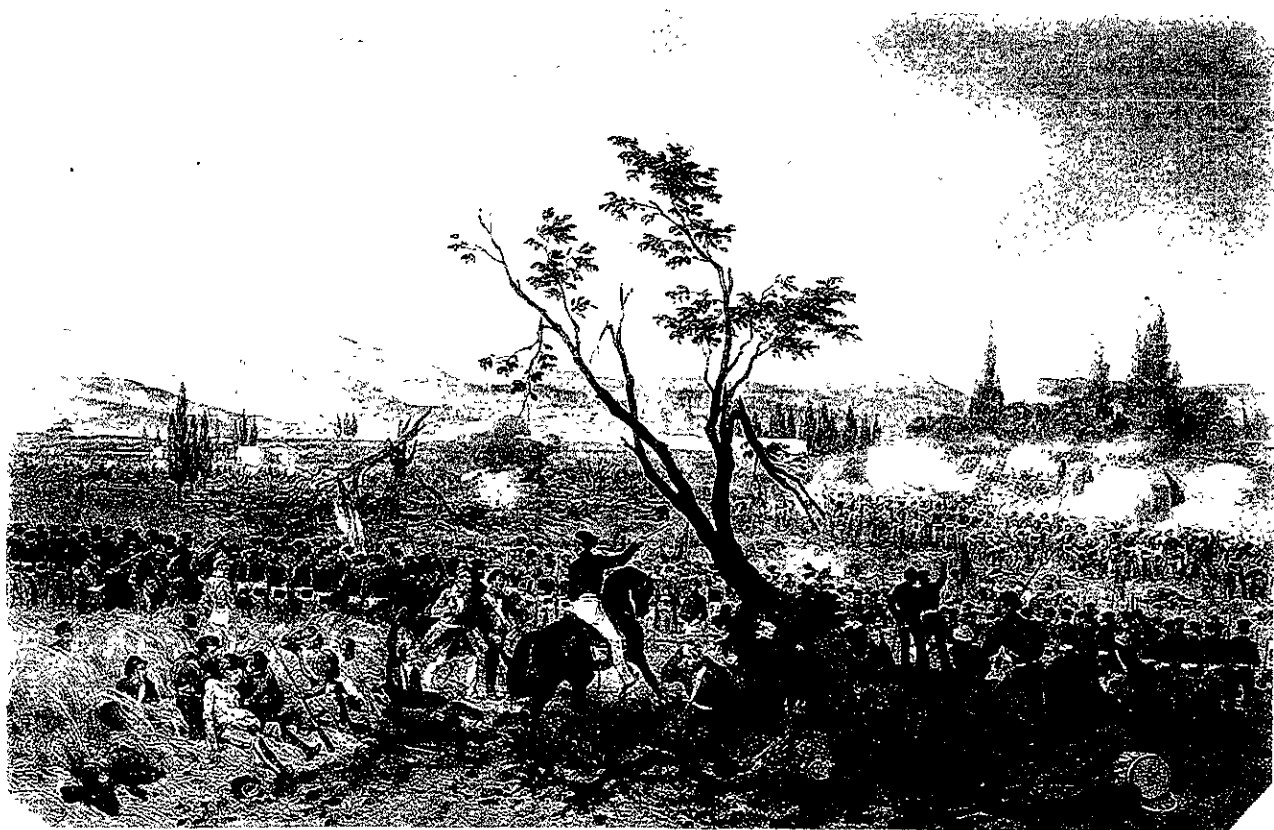
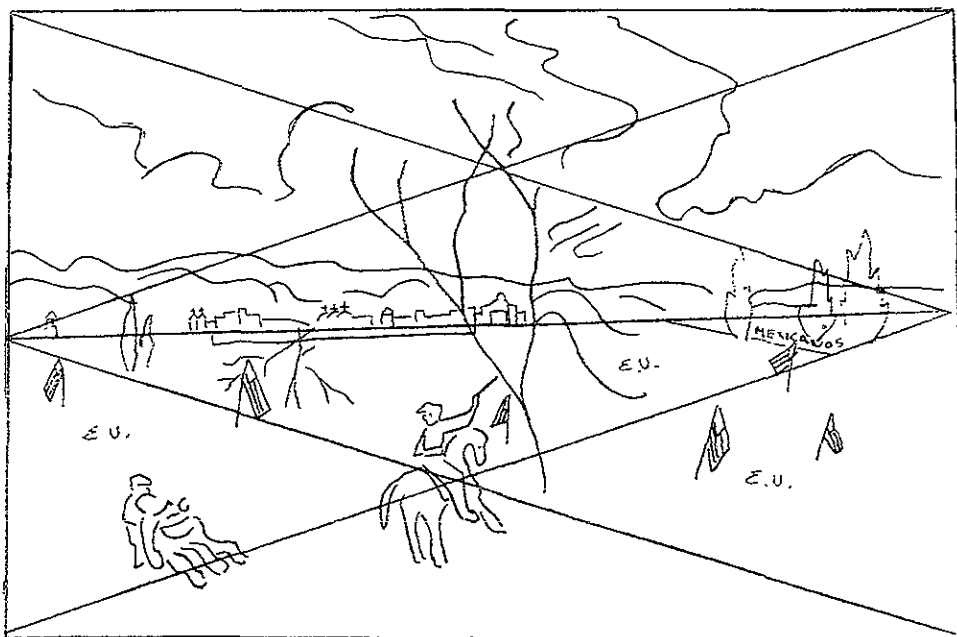
No podían faltar los magueyes, nopales y árboles formando un muro a lo largo del lugar del enfrentamiento y el Ajusco equilibrando las dimensiones del convento, todo terminando en una toma que se antoja aérea.

Con Churubusco 1847, litografiada por Llehnert y publicada por Julio Michaud y Thomas c.1850 en el *Álbum Pintoresco de la República Mexicana*, el ataque es puesto otra vez cerca del convento, con los elementos mencionados en la primera litografía pero, además, presentando un ataque muy cerrado por parte de un grupo de dragones norteamericanos y a las huestes mexicanas en fila bloqueando la entrada del convento y haciendo uso de sus lazos.



Con esta litografía Karl Nebel abre un episodio grandioso en su serie que estará caracterizada de aquí en adelante por la toma de la gran construcción, es decir la fortaleza que los invasores tratarán de rendir a toda costa.

En esta litografía el convento de Churubusco aparece al centro, pero no en el primer plano sino en el segundo, al que se dirigirá el ataque una vez que se haya concluido la destrucción del parapeto que se ve a la derecha; destrucción en la que están ocupados ambos ejércitos.



En esta litografía Nebel se aleja del convento de San Pablo, mostrando una escena parecida a la litografía de Ignacio Cumplido en cuanto a la distancia, sólo que aquí nuestro artista muestra su manejo de la composición al presentar al general Twiggs en el primer plano, al centro de la litografía, señalando con su fuste un árbol desgajado, que a su vez funciona como ojo del espectador, pues nos lleva a mirar allí entre sus dos grupos de ramas el convento, el sitio a vencer.

El árbol también delimita las posiciones de los ejércitos en dos grandes divisiones, y pone en la primera al ejército norteamericano en el primer plano y además rodeando las posiciones mexicanas. A propósito de esta litografía, se ha señalado que presenta “quizás un fondo más montañoso de lo que en realidad es”³ y en efecto, Nebel parece aumentar esas montañas para dar un efecto de profundidad con las divisiones que en éstas hace, pero también para reforzar nuestra lectura y dirigir nuestra mirada y que nuestros ojos terminen en las alturas con esas nubes también con formas y caminos ascendentes. A esta acción, dibujada por Nebel desde el lado oriente del convento, Kendall le dedicó un pequeño comentario a su contenido,

“siendo imposible tomar un panorama general de la batalla de Churubusco, el artista escogió como tema principal de su dibujo el ataque de Worth a la entrada del puente. En el centro de la obra se ve la parte de atrás de la iglesia y convento de San Pablo. Twiggs en ese momento organizando el frente, a la derecha más allá de los árboles más altos, se encuentra un punto atacado por Shields. Al fondo la parte baja de la serranía que sube hacia Contreras por el sur”⁴

³ Eduardo Báez. La pintura militar de México en el siglo XIX p. 79.

⁴ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico, Illustrated. p. 33.

En cuanto al momento del día que esta litografía pretende mostrar, hay varias propuestas. El coronel Ethan Allen Hitchcock dice que alrededor de las doce toda la fuerza mexicana estaba en Churubusco y que "Twiggs inició la lucha alrededor de un cuarto de hora antes de la una P.M.⁵" y que Twiggs combatió por lo menos dos horas. Roa Bárcena por su parte asegura que los primeros tiros se comenzaron a los tres cuartos para las once y que "a las tres y media de la tarde todo había acabado allí"⁶. Los autores de los Apuntes para la guerra entre México y Los Estados Unidos nos dicen que el combate duró tres horas y media y que efectivamente la división americana del general Twiggs "había dado el primer ataque"⁷ y coinciden con Roa Bárcena en que Twiggs atacaba la parte opuesta del edificio⁸. El contenido de la litografía sería entonces Twiggs atacando la parte trasera del convento de Churubusco el día 20 de agosto de 1847 entre la una y las tres treinta de la tarde.

El registro que hicieron los mexicanos de esta batalla se aleja de los pequeños datos para concentrarse en la defensa del convento. Así nos dan primero escenas pintorescas

"el pueblo de Churubusco se forma de un grupo de humildes casas levantadas en un suelo fértil y pantanoso, donde la vegetación se desarrolla exuberante. Sus sembradíos producen la caña corpulenta del maíz y las milpas se prolongan hasta la misma iglesia y convento de Churubusco"⁹,

después centran su atención en los batallones Independencia y Bravo que defendieron el convento¹⁰, y en la ayuda que un grupo de desertores del ejército americano

⁵ Baker op. cit. p. 85.

⁶ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana p. 472.

⁷ Ramón Alcaraz et al. Apuntes para la historia en la guerra entre México y Los Estados Unidos p. 305.

⁸ Roa op. cit. p. 462.

⁹ Alcaráz op. cit. p. 304.

¹⁰ Roa op. cit. p. 459.

agrupado con el nombre de Batallón de San Patricio prestó en esta batalla. Estos desertores después de concluida la acción fueron objeto por parte de los norteamericanos de crueles tormentos e incluso la muerte, "impropios de un siglo civilizado que aspira al título de ilustrado y humano"¹¹.

Después, el retiro del convento de gran parte de la tropa mexicana sólo "porque no parecían sus jefes y oficiales"¹² o por la falta de municiones o porque las que habían era de distinto calibre¹³ ... y por fin los defensores, que salvando "trincheras se formaron en columna y arremetieron contra sus enemigos a bayoneta calada"¹⁴, queriendo arrasarlo con toda la fuerza de Los Estados Unidos.

Mención aparte les merece siempre la figura del general José María Anaya, quien superando incluso la del general Manuel Rincón quien había sido nombrado jefe en Churubusco, dio muestras de heroísmo y valentía y aunque "quemado del rostro y manos y lastimado de una espinilla"¹⁵, reanimaba a los defensores.

El general Anaya aun tuvo ímpetu para que una vez consumada la victoria del invasor saliera al encuentro de éste y presentara su rendición acompañada de una frase irónica¹⁶, que se registra como respuesta a Twiggs a su pregunta ¿dónde está el parque?, hecha con la ayuda de un traductor, según Manuel Payno.

Pero todo lo anterior sucedería después del momento que captó Nebel, porque allí los mexicanos están parapetados en un punto y representados por una bandera que se pierde entre los árboles y en la azotea del convento. El cuerpo norteamericano, por el contrario, ataca vigoroso, espera en fila el momento de entrar en acción sosteniendo siete banderas de barras y estrellas y una de Texas. Algún herido es auxiliado entre lo

¹¹ Alcaraz op. cit. p. 306.

¹² José Fernando Ramírez. México durante su guerra contra Los Estados Unidos. p. 300

¹³ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos. p. 428.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Roa. op. cit. p. 470.

¹⁶ Manuel Payno. El pistolero del diablo. p. 857.

que parece ser forraje para animales y no milpas; un tambor y el tamborilero completan la escena militar. Escena gloriosa de Nebel, en la que ni siquiera hay lugar para los norteamericanos que cayeron allí; capitanes Burkley y Anderson, tenientes Hiffman y Easley y Anteteniente (sic) Irons"¹⁷ Churubusco es en esta serie litográfica, el punto donde Nebel ve la necesidad de mostrar al ejército norteamericano con todo su poder, de allí en adelante las escenas serán más y más cercanas al heroísmo. La litografía parece decir de esta forma fue tomado Churubusco el 20 de agosto de 1847, pero sin "la escena de muerte, desolación y llanto que aquella regia mansión tan sosegada y tranquila"¹⁸ por desgracia tuvo ese día.

¹⁷ Roa. op. cit. p. 477.

¹⁸ Alcaraz. op. cit. p. 309.

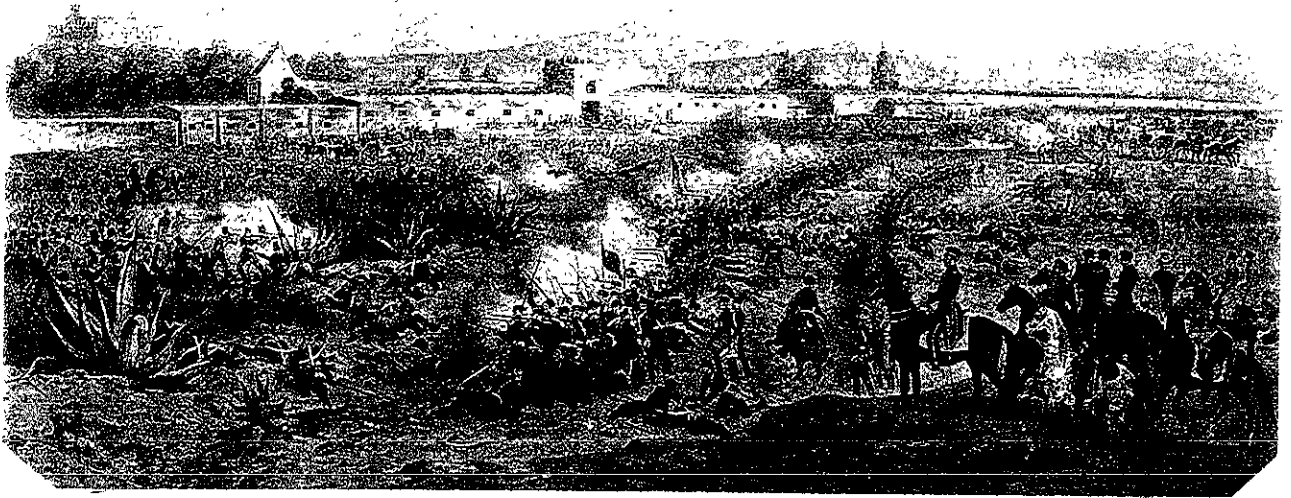
Molino del Rey - Attack upon The Molino / El Molino del Rey - Ataque al Molino.

Dos litografías llevan el nombre del Molino del Rey diferenciándose una de la otra por el punto a vencer, *Ataque al Molino* y *Ataque a la Casa Mata*. Aun cuando se trató de una acción paralela que se dio el 8 de septiembre de 1847, aquí se analizarán por separado, ya que en todo caso, se trató de la toma de dos fortificaciones diferentes y cada una de ellas tiene su propio contenido.

La que nos presenta el *Ataque al Molino* es una de las litografías mejor logradas por Nebel. Atrapada la acción en un momento determinado, señalado por varios detalles: el sombrero cayendo de uno de los oficiales en el instante mismo de ser herido, el frenar del caballo blanco a la izquierda de la obra, un grupo de jinetes moviéndose en el segundo plano y banderas que ondean al fuego del ataque, los fuegos de rifles y cañones. Este ambiente de batalla, se encuentra reforzado por la combinación de colores que se emplearon en las nubes de humo, provocados por las balas y estallidos y que se ven dispersos en uno y otro bando. El uso de estos recursos pictóricos terminan por convencernos, asistimos a una batalla en la que sí podemos ver a los contendientes en lucha.

El instante que Nebel plasmó en esta litografía guarda estrecha relación, más que las otras, con la manera en que los norteamericanos por medio de daguerrotipo obtuvieron imágenes de los héroes de la guerra antes y después de las primeras batallas. Nebel aquí parecería imitarlos.

Se trata también de la primera litografía en esta serie en la que podemos ver a los integrantes del ejército mexicano y distinguirlos con uniforme negro y chacó que Nebel les había negado en las anteriores litografías, ya que a diferencia de la litografía de Contreras, donde apenas se distinguen oficiales a caballo, aquí se ve a uno dirigiendo la acción, e incluso heridos.



Después de la batalla de Churubusco se pactó un armisticio que duró algunos días. A poco, ambos ejércitos tuvieron sus motivos para romper la tregua. Scott fue informado que en una fundición cerca de Chapultepec se hacían cañones de varias campanas que se habían quitado de algunas iglesias, y que los mexicanos estaban en movimiento y, por lo tanto, era obvio que se estaban haciendo nuevas fortificaciones. Decidió atacar ese punto¹

Santa Anna, por su parte, acusó al general norteamericano de violación del armisticio por no "permitir que la harina de ciertos molinos entrara a la ciudad"² y la usara para sus tropas, por no haber logrado obtener comida los carreros americanos en su imprudente entrada a la plaza mayor de México, donde fueron apedreados.³

¹ George Baker México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p. 94.

² Ibidem.

³ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias. México a través de los siglos. t 8 pp. 249, 250.

El armisticio que les daría a uno y otro ejército la oportunidad de aumentar sus fortificaciones y recibir más refuerzos se rompió. El resultado fue el ataque al Molino del Rey. Algunos habitantes de Tacubaya observaron esa batalla usando “un gran anteojo convenientemente armado en su tripié para la observación del terrible drama”⁴ y aun a simple vista distinguieron las grandes humaredas que provocaban las armas, a tal grado que se les comparó con la explosión de un volcán⁵ por el humo que envolvía a los combatientes y aquí el dibujo de Nebel encuentra un elemento real. El segundo lo constituyen las hileras de magueyes al frente del molino, el cual se halla registrado como una zanja de magueyes⁶ y como línea atrincherada y cubierta de magueyes⁷, donde se situó el coronel Miguel María de Echegaray y desde donde él y un grupo de tiradores enfrentaban al enemigo causándole bajas considerables.

Si quisiéramos ver en la integración que hizo Nebel de los combatientes mexicanos en esta litografía, un homenaje o un deseo de enaltecerlos, y en ese oficial a caballo dando órdenes de ataque al capitán Echegaray, a quien se le llamó el héroe de aquella jornada, que provocó el siguiente comentario:

“¡oh sí, yo fuera pintor! si fuera pintor presentaría a aquel adalid, épico, glorioso, con su cabello rubio, flotando con un resplandor de oro, alzado en los estribos, con su espada refulgente, avanzar entre nubes de humo y metralla al retumbo de los cañones”⁸

⁴ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos. pp. 249, 250.

⁵ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos. p. 348.

⁶ Ibidem.

⁷ Baker op. cit. p. 95.

⁸ Guillermo Prieto. Memorias de mis tiempos p. 271.

y ver en esas multitudes que Nebel dibujó en las azoteas del molino y del acueducto, a la gente del general Antonio León⁹ e, incluso, pensar que entre esos mexicanos estaría Margarito Suazo del batallón Mina, cuya acción en esa batalla sirvió para que se le presentara como figura destacada al mencionar primero que “casi moribundo salvó la bandera de su batallón, enredándosela en la cintura y presentándola después a los que habían escapado del desastre”¹⁰ y después despojándose de su ropa para enredarse “su bandera en su cuerpo que chorreaba sangre y morir”¹¹, entonces sí sería una exaltación para los mexicanos.

En lo que respecta a la imagen del molino mismo, éste aparece registrado como compuesto de dos secciones ligadas por un acueducto, siendo uno el molino de trigo llamado El Salvador y el otro el antiguo molino¹² de pólvora o del Rey, hechos de piedra Tezontle y cantera, que tenían al frente una extensa mesa conocida como Las Lomas del Rey y que deja ver una parte “de la pintoresca cordillera que rodea el Valle de México”¹³, y que Nebel con acierto reproduce en su litografía.

El edificio del molino aparece aquí como eje que primero divide la misma construcción, el castillo de Chapultepec y las montañas, de la acción de la batalla. Kendall en sus comentarios señala precisamente que el dibujo “comprende toda la construcción estando sus techos llenos de adversarios”¹⁴, pero también se ha dicho que en esta litografía los molinos se presentan muy extendidos¹⁵, esto último sin duda fue un recurso compositivo por parte del artista.

⁹ Alcaraz. op. cit p. 345.

¹⁰ *Ibidem*. p. 350.

¹¹ Prieto. op. cit. p. 271.

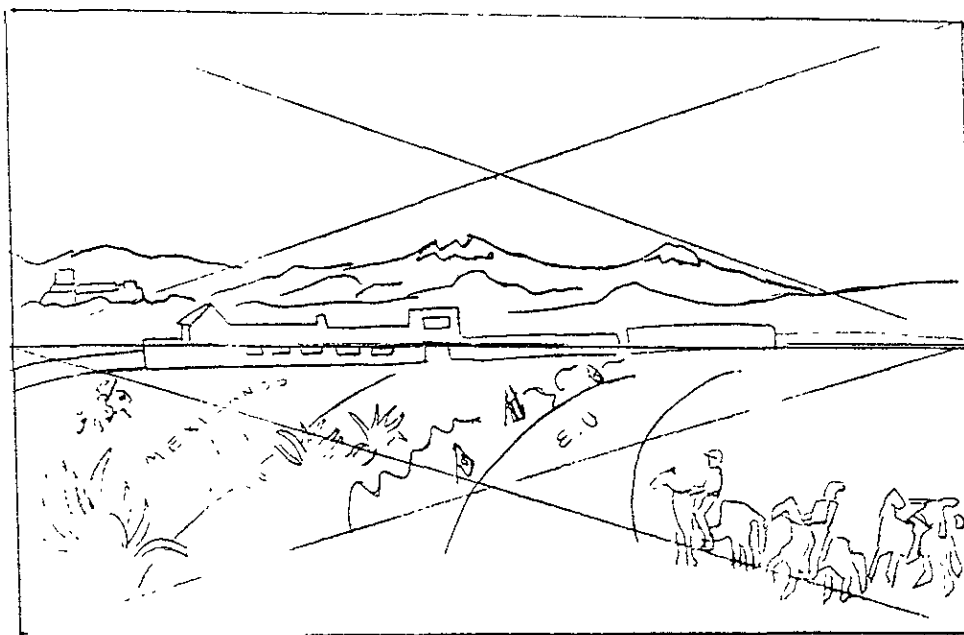
¹² E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Ariaso op. cit. p. 250.

¹³ Alcaraz. op. cit. p. 342.

¹⁴ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico. Illustrated p. 36.

¹⁵ Eduardo Báez. La pintura militar de México en el siglo XIX. p. 82.

La litografía de Nebel se desarrolla en un espacio cerrado en el que la vista del espectador choca con el edificio que vemos en ella, con el castillo de Chapultepec y con los volcanes, un lugar bien definido para los contendientes.



El punto de partida de nuestra lectura es de izquierda a derecha donde vemos un grupo de jinetes, que son los más cercanos a nosotros. Desde allí podemos trazar un semicírculo que limita el espacio donde ellos se mueven, otro que hace lo mismo con el lugar que ocupan los mexicanos y finalmente uno más en la que quedan comprendidas las construcciones y los cerros. Esta forma de dividir la litografía habla por sí misma, definición de las posiciones de los contendientes. El lado mexicano delimitado por la fila de magueyes como primera barrera, y el molino como segunda. Curiosamente Nebel dibujó dos columnas de soldados americanos que hacen las veces de barrera. El comentario de Kendall se centra en los siguientes aspectos: señalar, como ya apuntamos, que los mexicanos se encuentran en el techo del molino, que Garland comienza el ataque a través de la parte superior de la extensión del área mientras que en el primer plano se desarrolla con fuerza el combate, que a la izquierda de la obra se alza el castillo de Chapultepec y que en el segundo plano se ven las montañas que rodean el valle resaltando que se ven "las dominantes cumbres nevadas del

Popocatépetl e Iztlaciíhuatl, dos de los picos más elevados y magníficos del centro de México”¹⁶.

Se ha señalado que el enfrentamiento en el Molino del Rey comenzó al rayar el alba y que fue entonces cuando las columnas del mayor George Wright, que se ve en el primer plano de la obra, emprendió el asalto¹⁷.

Su columna estaba compuesta de veteranos de distintos regimientos que no se conocían y tal vez esta fue la idea que Nebel quiso plasmar, al presentar a los integrantes de esas columnas con diferentes banderas. El plan de integrar esas columnas con hombres escogidos de varios batallones, fue muy criticada ya que a ello se atribuyó que las columnas, al sentir el ataque cerrado de los mexicanos, corrieran en desbandada y que el general Echegaray recuperase algunas piezas de artillería que la columna le había arrebatado. El general Worth, quien dio la orden de la integración de la columna, no explicó por qué dio esa orden pero más tarde se vio como una falta muy seria “ya que cada regimiento tiene su propio nombre, y su propia gloria bajo su propia bandera”¹⁸.

Esta columna cerrada corriendo en desorden, y en la que incluso el mayor Wright fue herido, y la columna reducida presentando bajas, jamás hubiera sido representada en esta litografía, ya que incluso el mayor Wright al rendir su informe la omitió.

¹⁶ Kendall op. cit. p. 36.

¹⁷ Martha Sandweiss et al. Eyewitness to War p. 317.

¹⁸ Baker op. cit. p. 97.

Sólo su sustituto en la dirección de esa columna, el capitán Reeve, señaló que las "circunstancias en las que efectuó el batallón ligero su carga fueron desfavorables, viéndose obligado a pasar entre las desordenadas filas de una fuerza mayor que la suya"¹⁹. Tampoco se hubiera registrado por medio de la litografía los grandes estragos que sufrió el ejército y la pérdida de la mitad de sus oficiales, entre ellos el teniente coronel Scott, sobrino del general americano²⁰. Este capítulo quedó registrado entre los americanos como de tristeza general, ya por la pérdida de tantas vidas como por la forma en que se dieron esas pérdidas²¹.

Tal vez el recuerdo doloroso para los americanos de esa batalla, explique el por qué no se encuentran otras litografías con este tema y que para balancear los hechos, Nebel presente aquí a los mexicanos como una prueba de que la empresa no fue tan fácil; y así dividió uno y otro campo para mostrar el gran desafío para los norteamericanos de un momento que él consideró propio antes de la desbandada de las columnas.

No se puede dejar de lado sin embargo que, como se ha señalado, su obra sea una espléndida concepción global de la acción²² y que su distribución del espacio, su dibujo de trazos muy claros, así como un buen empleo del color contribuyan a la presentación de un buen número de detalles, que hace que lo plasmado por él sea de buena calidad, se trate o no de la entera fidelidad hacia los hechos.

¹⁹ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana, p. 549.

²⁰ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias. op. cit. p. 252.

²¹ Baker op. cit. p. 96.

²² Báez. op. cit. p. 80.

Molino del Rey - Attack upon The Casa Mata / El Molino del Rey - Ataque a La Casa Mata.

La litografía que presenta el ataque a la Casa Mata tiene como primer título el del *Molino del Rey*. Se podría pensar entonces que esta litografía es la segunda parte de la que estrictamente se llama así. Aquí preferimos acercarnos a la Casa Mata de forma particular. Varias razones nos empujan a ello. Esta litografía presenta un punto por atacar independiente del Molino del Rey. En su toma intervinieron otros personajes que vimos en la anterior, y además tiene su propia dinámica de composición y de integración a la obra general. La toma de Casa Mata, por lo tanto, no la tomaremos como una secuela de la anterior sino como un punto específico de encuentro entre los dos ejércitos.

Por medio de los comentarios que le dedicó Kendall, podemos establecer que su importancia radica en que deja constancia del sacrificio de un héroe que aparece a caballo en el centro de la litografía, así Kendall nos dice representa “el momento cuando Mckintosh ya está cerca del foso, unos veinticuatro metros delante de él”¹.

Mckintosh avanzó hacia ella protegido por una batería al mando de Duncan². Esta primera avanzada fue rechazada por los mexicanos, que no sólo consiguieron poner en dificultad al enemigo, sino que además hirieron y mataron a varios jefes, entre ellos a Mckintosh.

¹ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico, Illustrated. p. 38.

² Ramón Alcaraz. et. al. Apuntes para la historia de la Guerra entre México y Los Estados Unidos. p. 348.

La litografía intenta mostrar el momento cuando él es herido. Mckintosh entonces tuvo que ser retirado por sus compañeros con dos heridas graves³, ya para entonces había caído muerto el general Martin Scott y mortalmente herido el mayor Waite⁴. Estos dos últimos sin embargo no merecieron, por alguna razón, estar en la litografía y ésta parece encontrarse en la importancia militar que Mckintosh tenía. El había luchado en 1812 contra los ingleses en la frontera entre Los Estados Unidos y Canadá, donde fue herido con una bayoneta, pero se recuperó. En la Resaca de La Palma, ya en esta guerra, nuevamente fue herido y volvió a sanar. Por último en Casa Mata a raíz de los dos tiros que lo alcanzaron, uno de los cuales dio exactamente en una de sus viejas heridas, el coronel murió⁵. Mckintosh encabeza por ello, la lista de bajas que cita Kendall destacando que no se le deben criticar sus estrategias de ataque, y señalando que él era el único oficial que en la toma de Casa Mata iba a caballo⁶. Aquí pues, el héroe es Mckintosh.



³ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias. México a través de los siglos. T.8. p. 252.

⁴ José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 556.

⁵ Kendall op. cit. p. 10.

⁶ Ibidem.

Inmediatos a Mckintosh estarían los dragones de Summers que aparecen a la izquierda de la litografía, a quienes se les encomendó hacer frente a la caballería al mando del general Alvarez, que se encontraba en la hacienda de los Morales⁷. Estos no pudieron ser representados en forma completa puesto que "su posición se encontraba demasiado a la izquierda"⁸. Así, pues, no hay lugar para otros héroes sino para los que rodean la Casa Mata dirigidos por Mckintosh.

Tal vez el hecho de que el ataque a Casa Mata no haya sido representado en otros trabajos se encuentre en el enfoque que se le dio: una secuela del ataque sobre el Molino del Rey⁹. Sin embargo invasores e invadidos coinciden por una razón u otra en que Casa Mata fue un lugar en el que se luchó como en cualquier otra posición, y fue "una de las más señaladas y sangrientas batallas de toda esta guerra"¹⁰.

Defender la Casa Mata fue el compromiso de los mexicanos y apoderarse de ella de los norteamericanos, por eso estos últimos colocaron un buen número de cañones¹¹ contra los parapetos de tierra que tiene la construcción y si habremos de darle valor a lo que vemos en la litografía, también el número de integrantes del ejército de Scott es numeroso.

Esta litografía, como la de Contreras, opta por mostrar de alguna forma que el número de hombres del ejército norteamericano no fue inferior como se pretende hacer creer, y que pese a que se propone un número de 4,000 mexicanos defendiendo la posición no se ven los 15,000¹² de ellos de los que se habló después de la batalla.

⁷ Alcaraz op. cit. p. 349.

⁸ Kendall op. cit. p. 38.

⁹ Alcaraz op. cit. p. 344.

¹⁰ Ibidem, p. 352.

¹¹ Manuel Balbotín. La invasión americana de 1846 - 1848. p. 128.

¹² Francisco Castillo Nájera. Invasión norteamericana p. 21.

En la rendición de Casa Mata, según fuentes mexicanas, además de cañones y del número de asaltantes habría que mencionar las desavenencias de los oficiales mexicanos. Así se habla de que durante el encuentro las querellas entre los oficiales Simón Ramírez y Pérez hicieron que este último se retirara con 1,200 hombres y que la caballería que Kendall, cita en la hacienda de los Morales, lo hiciera también, con lo que la derrota fue inminente a pesar de que la caballería ocupaba una loma desde donde pudo haber acabado con el enemigo¹³.

Posteriormente, aunque el combate fue reñido pues la posición de Casa Mata fue disputada con decisión por ambos bandos, se impuso la victoria de los invasores, que no tenían más derecho que el de su superioridad numérica. La Casa Mata fue tomada por ellos y comenzaron "a abandonar los edificios conquistados que tanta sangre les costó y se replegaron a su cuartel general de Tacubaya¹⁴. Quienes permanecieron en Casa Mata metieron allí una cantidad considerable del parque y al caer sobre de ella una bomba dirigida desde el castillo de Chapultepec por los mexicanos, ésta se incendió volando parte del edificio y matando a varios, entre ellos al teniente Amstrong¹⁵".

En el aspecto compositivo, una vez más Nebel nos ofrece un panorama abierto en el que casi la mitad del espacio lo ocupa un cielo y el otro la acción. Así como en la batalla de Churubusco el punto por atacar está en la línea divisoria de los dos espacios, aquí ese punto La Casa Mata, está ubicado a la derecha, tal vez con el propósito de hacer sobresalir más a Mckintosh y al mismo tiempo incluir el castillo de Chapultepec que es precisamente el tema de las siguientes dos litografías.

¹³ José Fernando Ramírez. México durante su guerra con los Estados Unidos. p. 305.

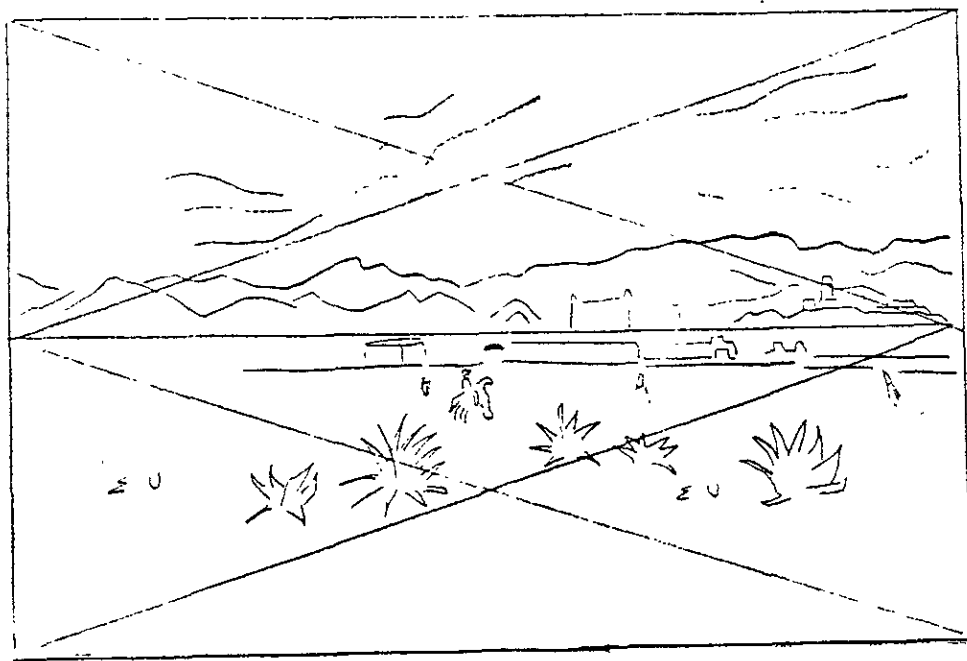
¹⁴ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos. p. 433.

¹⁵ Ramírez. op. cit. p. 306.

La Casa Mata presenta al espectador uno de sus ángulos en perspectiva¹⁶, hacia donde se dirige la acción por medio de Mckintosh, un grupo de jinetes e incluso la caballería de Summers.

La lectura es pues de izquierda a derecha, sólo que para llegar hasta el punto donde Nebel nos quiere llevar, es necesario pasar precisamente por todos esos integrantes de la batería de Duncan que rodean la fosa, que a su vez rodean la Casa Mata donde sobresalen entre los humos sus banderas y las figuras borrosas de los defensores de Casa Mata.

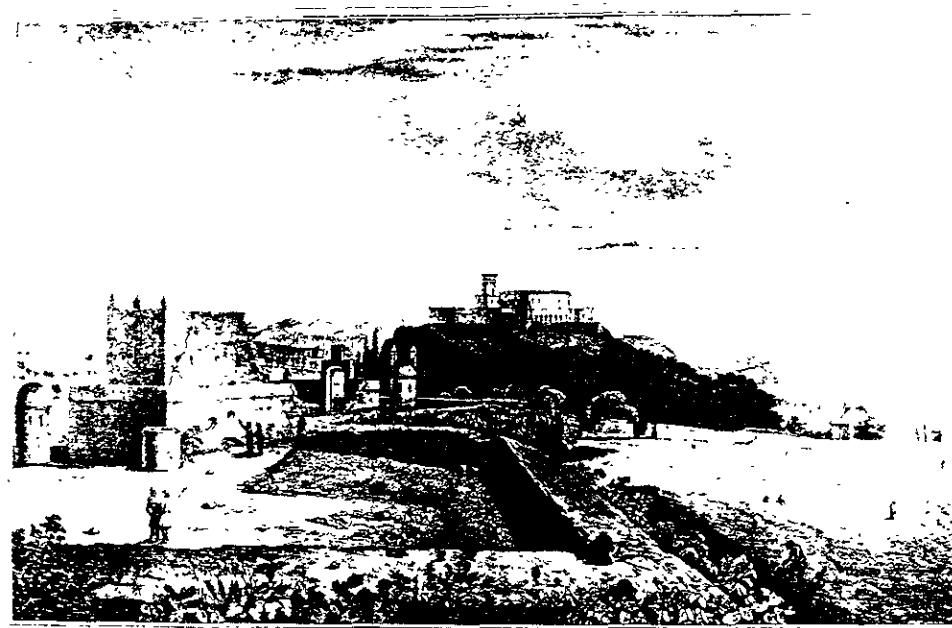
El primer plano, ocupado completamente por los norteamericanos, otra vez Nebel nos acerca, como en Cerro Gordo, a un grupo de oficiales que parecen no estar demasiado alarmados con lo que está sucediendo. En tierra hay ya varios hombres heridos, mientras que los dos cañones que aparecen en cada uno de los extremos de la litografía no están haciendo fuego, contradiciendo lo que se ha señalado en el sentido de que los norteamericanos "colocaron un buen número de cañones contra los débiles parapetos de tierra que tiene la Casa Mata"¹⁷.



¹⁶ Eduardo Báez. La pintura militar de México en el siglo XIX. p. 82.

¹⁷ Balbotín, op. cit. p. 128.

Aquí sólo se ven dos cañones y no disparan, y además son los soldados norteamericanos los que van cayendo heroicamente. Como quiera que Nebel haya manejado la escena que eligió de esta batalla, lo importante es que de alguna forma la rescató; de lo contrario sólo hubieran quedado de este punto las imágenes como la de H. Méndez *Vista de Chapultepec y Molino del Rey tomada en la Casa Mata* c.1847, que representa a la Casa Mata ya semidestruida después de que los norteamericanos ocuparan la ciudad de México.



En este sentido, la litografía de Nebel adquiere importancia aun cuando los que la concibieron hayan manejado la imagen para presentar no sólo a la Casa Mata y al castillo de Chapultepec, los arcos del acueducto y la ciudad de México con sus montañas¹⁸ y al centro a sus héroes. Asimismo el que este punto haya merecido una litografía aparte de la del Molino del Rey, confirma que no les fue fácil someterla y que su ataque y rendición no fue sólo “un reconocimiento de parte de ellos de Chapultepec”¹⁹ ni tampoco sólo un punto más de la batalla del Molino del Rey²⁰.

18 Kendall op. cit. p. 38.

19 Alcaraz op. cit. p. 344.

20 Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*. p. 270.

Storming of Chapultepec - Pillow's Attack / El Asalto de Chapultepec - El Ataque de Pillow.

Storming of Chapultepec - Quitman's Attack / El Asalto de Chapultepec - El Ataque de Quitman.

Al asalto de Chapultepec se le dedicaron dos de las doce litografías que forman la serie. Esas dos las examinaremos simultáneamente ya que, a diferencia del par anterior, aquí se trata del ataque a un punto único.

Al parecer el tema de esta batalla inspiró a dibujantes y a litógrafos más que las otras. El número de litografías que se pueden encontrar con este tema es grande. La idea de que esta batalla tuvo un lugar privilegiado entre las otras y el hecho de que Nebel hiciera dos versiones de ella, nos hablan del sitio de honor que le dieron.

Tomar el Castillo de Chapultepec el día 13 de septiembre de 1847, significó para los norteamericanos un gran reto dada la naturaleza de la construcción. Los dos bandos consideraban que el edificio por su posición estratégica en lo alto de un cerro era casi invencible. Lo alto de sus muros, lo escarpado de su terreno y las fortificaciones que se le hicieron para su defensa hizo exclamar al general Scott que tenía dudas sobre el éxito de esa empresa y al general Worth a afirmar “nos van a derrotar¹”. Kendall por su parte reconoció que aunque consideraba el Castillo de Chapultepec de arquitectura irregular tenía que admitir era una mole impresionante.

Chapultepec fue durante esta guerra el último reducto importante a vencer. Los americanos se habían anotado un triunfo en cada batalla, el haber llegado hasta Chapultepec y establecido su cuartel general en Tacubaya, ya a la vista de la ciudad de México, así lo confirmaba.

¹ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p: 101.

El general Scott tuvo que elegir entre atacar la Garita de San Antonio o el Castillo de Chapultepec, optando por éste al ver lo fortificado que ya se encontraba con...

“el hornabeque sobre el camino de Tacubaya, un parapeto en la puerta de la entrada y en la barda meridional del bosque una flecha y un foso que no se terminó”².

La garita de San Antonio casi pasó al anonimato visual, ya que de las que se hicieron imágenes fueron de las de Belén y San Cosme.

Someter al Castillo de Chapultepec y a sus defensores, requirió de gran esfuerzo, así como de un gran número de hombres. Las partes oficiales mencionan 7, 180³ pero en lo que se hace especial énfasis es en el intenso cañoneo al que tuvieron que someter al castillo.⁴

Este comenzó desde el día 12 de septiembre anunciando el terrible bombardeo contra el castillo - fortaleza e iniciándose un espectáculo en el que por dos días se oiría

“el retumbar de los cañones; redoblar las descargas de infantería, los gritos de los soldados, los ayes de los heridos, el desgaje de las ramas de los árboles y el trajín de los que acudían con parque y con camillas.”⁵

² José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana. p. 580.

³ Francisco Castillo Nájera. Invasión norteamericana. p. 317.

⁴ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos. p. 455.

⁵ Guillermo Prieto. Memorias de mis tiempos. p. 273.

El día 13 de septiembre al amanecer continuó la agresión y el general Scott mandó columnas de ataque bajo las direcciones de los generales Pillow, Quitman, Worth y Twiggs. La de Quitman tuvo por objetivo rodear completamente el cerro, mientras que la de Pillow se valió de escaleras para llegar a la cima de éste y reducir el lugar⁶.

Chapultepec fue el último gran triunfo de los norteamericanos; éste se desarrolló en un escenario grandioso y prácticamente les abrió las puertas de la ciudad de México. Bosque y castillo tenían un lugar privilegiado en el sentir de los mexicanos, que formaban lo que se dio por llamar uno de los sitios más hermosos de México, e incluso del mundo, rodeado de un bosque de sabinos o ahuehuetes anteriores a la conquista y desde el que se dominaba con la vista todo el valle⁷. El verlo violado por las armas del enemigo empujó a uno de los más cercanos colaboradores de Santa Anna a exclamar dolorosamente...

“... mi bosque, mi encanto, nido de mi infancia, mi vergel de niño, mi recreo de joven, mi templo de hombre... verlo lastimado, herido, atropellado por el invasor, me atormentaba como si viera pisoteado y ultrajado el cuerpo de mi padre”⁸

mientras el segundo plan de Scott, es decir, el ataque con columnas después del bombardeo avanzaba con ímpetu hacia él. Pronto los asaltantes llegaron a la cima del cerro, penetraron en el castillo y enarbolaron su bandera lo cual según el coronel Ethan Allen Hitchcock “fue una visión inolvidable” ya que se vio caer la bandera varias veces, pero otras tantas se vio levantada por algún miembro de la columna.

⁶ Baker op. cit. p. 100.

⁷ Roa. op. cit. p. 579.

⁸ Prieto. op. cit. p. 273.

Mientras en Chapultepec se daba esta escena de gloria para los Estados Unidos, otras no tan gloriosas se daban en San Ángel y Mixcoac y era la ejecución de algunos desertores del ejército norteamericano a quienes se les condenó por haber luchado contra su propio ejército en las batallas de Contreras y Churubusco⁹. Una vez concluido el asalto de Chapultepec, hubo resistencia en otros puntos de la ciudad para impedir que los invasores avanzaran hacia la plaza principal de México, pero la moral de los mexicanos decayó tal como el castillo y sus defensores y se consideró como perdida la capital de México¹⁰.

Con tal idea no es de sorprender que las imágenes que se hicieron de esta última batalla describan ese gran triunfo de los norteamericanos al lado de las descripciones de derrota de sus adversarios.

“...si le añadiéramos la descripción del cuadro que presentaba ese venerable y antiguo bosque de Chapultepec, cubierto de una densa nube de humo, que reposaba momentáneamente en las copas de los sabinos, estremeciéndose con el estruendo de la artillería y fusilería, como si una lluvia de rayos lo estuviera destruyendo: cubierto su delicado césped de cadáveres y moribundos; sangrienta las aguas de sus fuentes, y desgajados por las bombas y la metralla los robustos troncos de los árboles; si nuestra pluma tuviere, repetimos, tuviese el poder de la de Tácito, estamos seguros que el lector no podría concluir este capítulo, sin que, lleno de horror, sintiese erizarse los cabellos de su cabeza”¹¹.

⁹ Abiel A. Livermore. Revisión de la guerra entre México y los Estados Unidos. p. 153.

¹⁰ Ramón Alcaraz et al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos. p. 369.

¹¹ Alcaraz op. cit. p. 367.

El triunfo de Chapultepec hizo explotar las rivalidades que existían entre los oficiales superiores. Ya desde las primeras batallas se habla de que entre ellos había cierta envidia y celo¹² sobre todo cuando se redactaban las versiones oficiales con los nombres de los generales que rindieron las diferentes plazas. Lo anterior llevó a que una vez terminada la guerra estallaran las fricciones entre el general Scott y los generales Pillow, Worth y Twiggs¹³, y que al no ser disimuladas pasaran a formar parte de lo que se calificó de casi guerra entre ellos, así como se había dado en el norte del país entre Kearney, Fremont, Mason y Benton¹⁴.

En lo que respecta al asalto de Chapultepec, la discusión, una vez sometido este punto, se centró en establecer quién había tenido el honor de haber rendido el castillo. Tanto Pillow como Quitman argumentaban que sus respectivos hombres eran quienes habían hecho más por esa batalla¹⁵, y que habían sido los primeros en llegar a la cima, a pesar de que se aseguró que las fuerzas de Quitman: subieron a la cumbre por el lado sur del cerro venciendo obstáculos y llegando a ella mezcladas con las fuerzas de Pillow¹⁶.

La decisión de incluir dos versiones con las fuerzas de uno y otro general parecen haberse concebido para limar asperezas crediticias, eliminando además la presencia en las litografías de los dos generales. El lugar de honor lo tuvo uno de los hombres más cercanos de Quitman el general Shields, que se distingue perfectamente en una de las dos litografías de este capítulo de la guerra como corresponde a un verdadero héroe.

¹² Baker op. cit. p. 47.

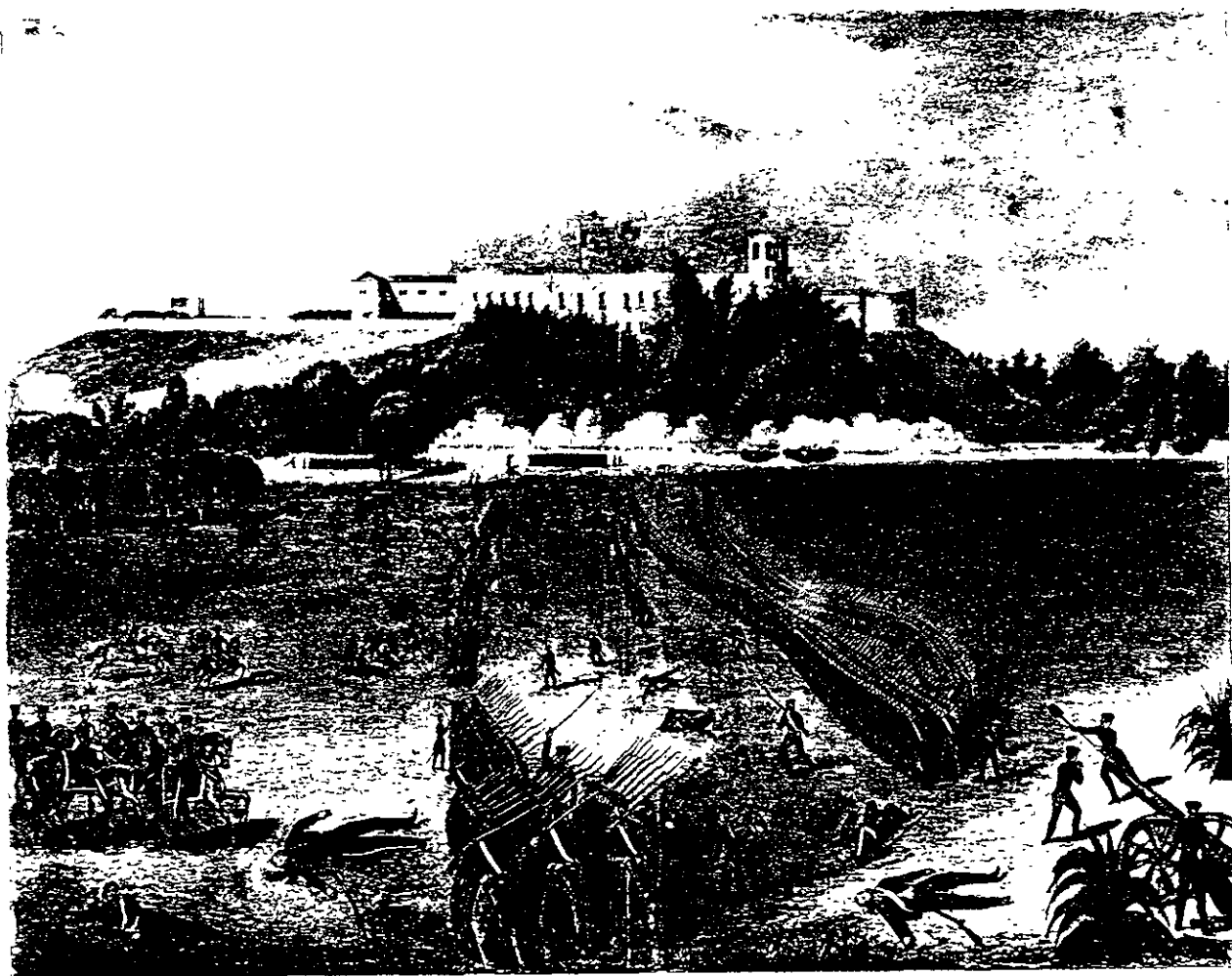
¹³ *Ibidem* p. 107.

¹⁴ Abiel A. Livermore op. cit. p. 229.

¹⁵ Martha Sandweiss et al. *Eyewitness to War* p. 326.

¹⁶ E. Olavarría y Ferrari y J. de Dios Arias. *México a través de los siglos*. T.8 p. 257.

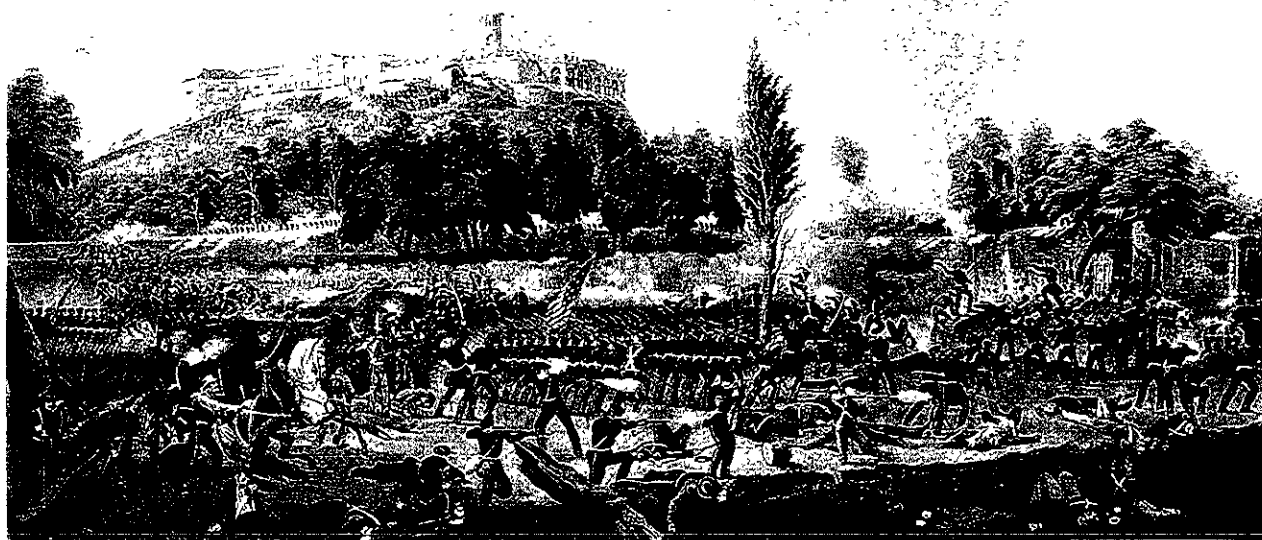
En algunas de las primeras versiones litográficas del Asalto de Chapultepec aparecen ya héroes norteamericanos a quienes se les dio crédito a esa batalla. Así en la litografía titulada *The New York, Pennsylvania, and South Carolina Volunteers with the Battalion of Marines Advancing to the Attack on the Fortifications of the Castle of Chapultepec* c. 1848, basada en un dibujo del voluntario John Allison, se puede ver a la derecha de la litografía al general John A. Quitman, quien aquí aparece con su barba canosa y al general James T. Shields que lleva puesto un sombrero estilo Panamá y el brazo izquierdo vendado a causa de una herida que recibió en esta batalla. A Shields lo veremos casi siempre con ese vendaje, sólo que sin caballo.



En la versión *The Storming of Chapultepec. 1848*, basada en una pintura al óleo de James Walker, (por cierto una versión que fue muchas veces reproducida cambiando algunos detalles), vuelve a aparecer el dúo Quitman - Shields y algunos otros como el general Twiggs, quien se colapsó al recibir un balazo en el pie, pero esta vez el primero a caballo y el segundo a pie blandiendo una espada y con el brazo izquierdo vendado.



Posteriormente se hizo otra versión a partir de la anterior a cargo de Sarony and Mayor, en 1848, sólo que en tamaño mayor y agregando color a mano tal vez con el fin de hacerla más impresionante.



THE STORMING OF CHAPULTEPEC SEP: 13TH 1847.

La versión original de James Walker muestra toda esa controversia sobre los créditos que reclamaron los vencedores del Castillo de Chapultepec, primero en documentos escritos y después en imágenes hechas de esa batalla.

En pleno trabajo de su pintura al óleo, Walker fue advertido por el general Pillow de que el cuadro no mostraba la verdad histórica, ya que el lado izquierdo del castillo donde él y sus hombres llegaron a la cima, no aparecía.

Pillow ofreció al artista cien dólares si se comprometía a hacer cambios a la obra, misma que fue pagada por George T. Davids, ayudante de campo del general Quitman, quien persuadió a Walker de que no debía hacer cambios a la obra ya que los mapas y documentos ratificaban que la participación de los hombres de Quitman fue decisiva y verdadera.

Walker hizo otra versión a partir del óleo, como la litografía ya señalada, con agregado de color en la que aparece el capitán Roberts alentando a sus hombres, y es él por coincidencia al que veremos en la siguiente litografía colocando la bandera norteamericana sobre Palacio Nacional.

La versión de Walker llamó la atención de los diarios en inglés tanto en Los Estados Unidos como en México, y cuando la obra fue llevada a New Orleans y puesta en una librería, atrajo tanto la atención que se le hicieron copias litográficas¹⁷ para ponerlas al alcance de todos con el permiso de Davids, su dueño.

En 1857 Walker vuelve a reproducir su pintura, esta vez por encargo del Congreso quien le dio por su trabajo 6,000 dólares. Esta última versión estuvo un tiempo en el Capitolio y se le dio el título *The Storming of Chapultepec*¹⁸ / *El Asalto de Chapultepec*, destacándose allí la presencia del general Shields.

En 1878, en la sexta reunión anual de veteranos de esta guerra, Shields hizo una sinopsis del *Asalto de Chapultepec* y un año más tarde declaró que la escena que lo muestra a él y al general Quitman es la única verdadera, ya que se trató de una toma que le hiciera un fotógrafo, quien después la pasó a un óleo¹⁹.

En las dos versiones del *Asalto de Chapultepec* de Nebel se intentó equilibrar el triunfo entre los dos generales que lo reclamaban. Por ello ninguno de los dos aparece, no obstante que incluso Pillow fue herido en batalla y se especuló sobre su muerte²⁰.

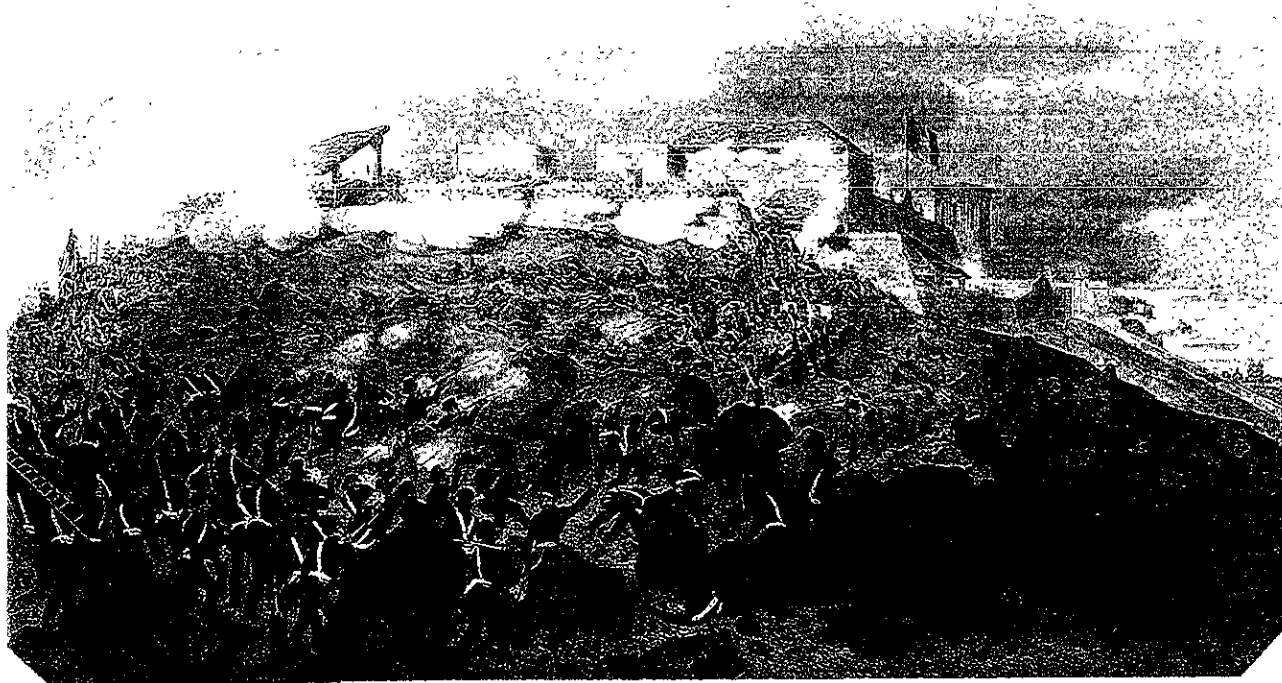
¹⁷ Sandweiss op. cit. pp. 330 - 335.

¹⁸ George Isaac. *Heroes and Incidents of the Mexican War*. p. 248.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ José Fernando Ramírez. *México durante su guerra contra los Estados Unidos*. p. 307.

La primera en la serie es precisamente la del *Ataque de Pillow* de la cual Kendall comenta "El artista eligió como tema de su dibujo el momento cuando Mckenzie, después de desviarse por la izquierda de la cima, ha llegado hasta el foso y pone sus escaleras contra los muros y cuando están a punto de quitar a los últimos de los escaramuceros mexicanos de la protección de las rocas, para que se oculten detrás de las murallas del castillo"²¹. Es preciso anotar que este flanco del castillo fue muy poco representado en litografías, que Pillow no aparece y más bien se menciona a uno de sus hombres.



En lo que respecta al *Ataque de Quitman*, Kendall se abocó a describir el ambiente que se ve en la litografía: las defensas al pie del cerro, los arcos del acueducto, las murallas y parapetos ocupados por la infantería mexicana, por supuesto el castillo y sólo menciona en forma conjunta a la batería que cubría el camino directo a Tacubaya a la derecha y a la batería de Carolina del Sur a la izquierda²².

²¹ George Wilkins Kendall. *The War Between the United States and México, Illustrated*. p. 41.

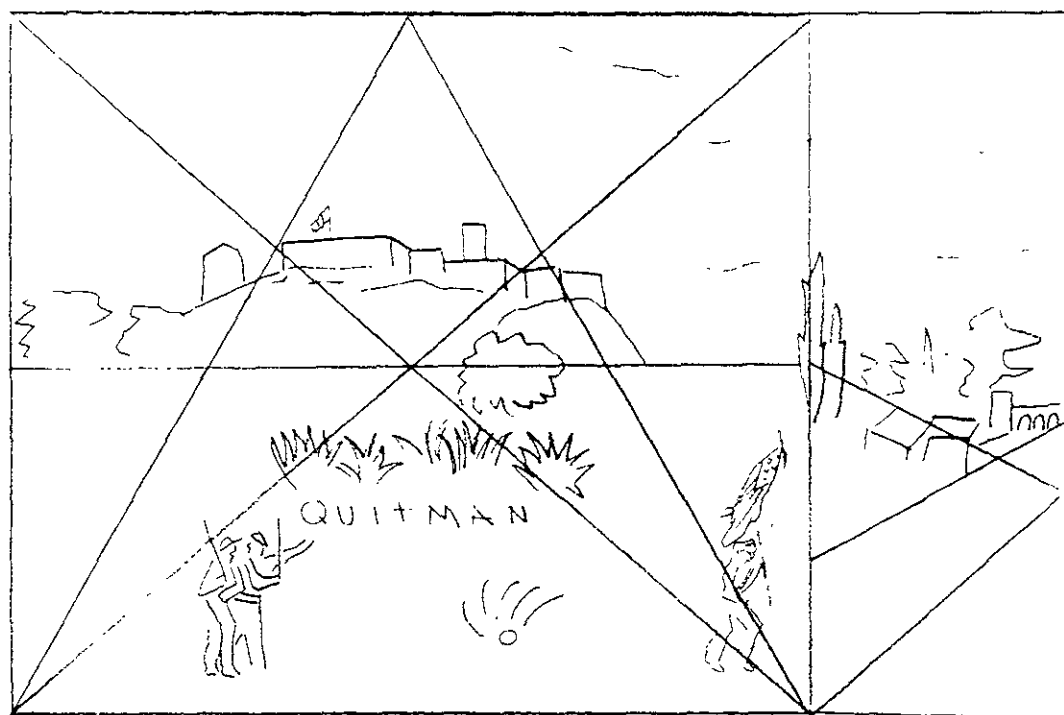
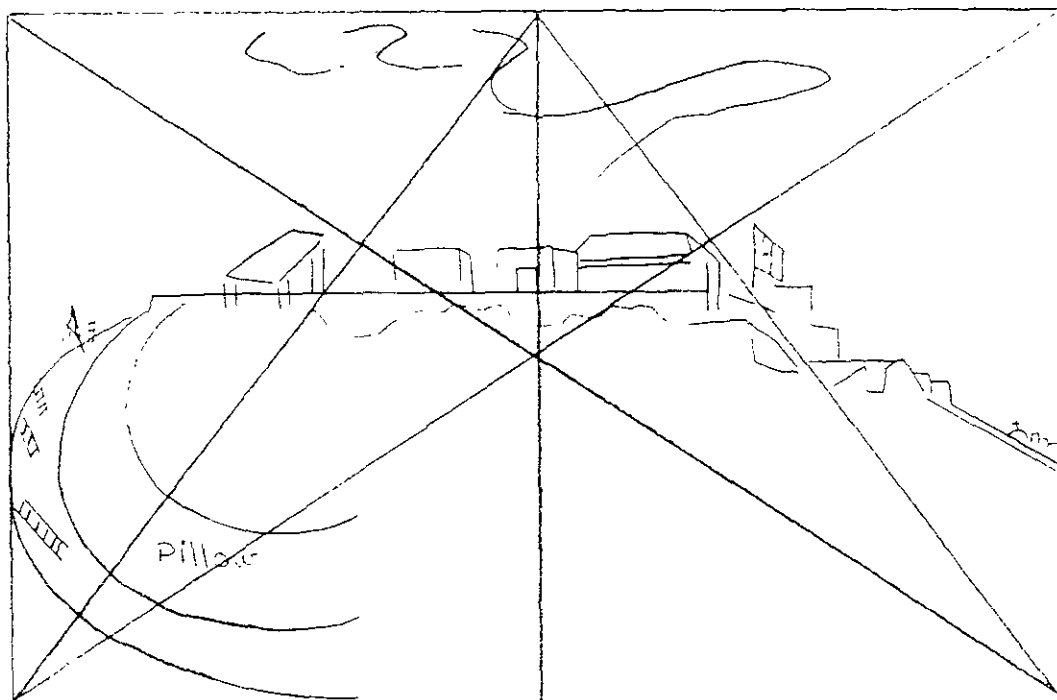
²² *Ibidem*. p. 44.



Aquí Quitman no aparece, pero vemos a un hombre que destaca a la izquierda en el primer plano y lleva un brazo vendado: el general Shields.

Estas dos litografías podríamos pensar que tienen los mismos elementos de composición de las anteriores: el punto a tomar, el castillo más o menos al centro de la litografía, el ejército norteamericano avanzando, los mexicanos acorralados en su castillo y el bosque entre humos de las armas. Si comparamos las demás composiciones de las litografías del álbum, vemos que estas dos presentan una composición más compleja. Nebel realizó aquí una composición más elaborada valiéndose de la inserción del triángulo natural que forma la altura del castillo y que resalta con el dibujo y el color. Allí, como siempre, se presenta en el primer plano al ejército norteamericano ya luchando por conseguir las alturas o en su rodeo por las faldas del cerro. Igualmente ambas composiciones están apoyadas a la izquierda por un corte que presenta: en una el pueblo de Tacubaya y en la otra los arcos del acueducto de Chapultepec; en ambos casos esto contribuye a dar profundidad y destaca más el punto por tomar dándole grandiosidad.

También muestra cómo eliminó la parte donde está Roberts en el ataque de Quitman, mientras que en el de Pillow puso al pueblo de Tacubaya tal vez buscando otra vez el equilibrio en el extremo izquierdo de cada litografía.



En ambos casos lo que Nebel presentó, tal como lo hicieron otros artistas, fue al final que cubrió de gloria las armas americanas en un marco majestuoso. En ellas el ejército de esa nación se ve sufriendo las embestidas de los mexicanos, es decir, son ellos los que están siendo atacados con disparos de rifle y de cañón. Quienes se cubren de gloria son ellos. Esta sería su última acción importante en esta guerra que tendría que cerrarse precisamente el día 13 de septiembre de 1847, con la epopeya que muestran estas dos litografías. Después de esta batalla, imposible mostrar otra que compitiera con ella, por eso se aseguró que una vez concluida los americanos ocuparían la ciudad²³. Chapultepec había sido la batalla de México.

²³ Manuel María Giménez. Memorias del Coronel Manuel María Giménez, p. 114.

Gen. Scott's Entrance into Mexico / La Entrada del general Scott a México.

La litografía *Gen. Scott's Entrance into Mexico* cierra la serie del álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* como un gran final. La culminación de una larga lucha en la que finalmente consiguen la victoria. Uno de los elementos que inmediatamente así lo señalan es la bandera de los Estados Unidos que ondea sobre el Palacio Nacional. Junto a ella, en el astabandera y apenas visibles, dos figuras; una de ellas; acaso pretendiendo mostrar al capitán Roberts del regimiento de rifleros, quien por órdenes del general Quitman la colocó entre los saludos entusiastas de las tropas¹. La otra posiblemente el guardia mayor de alumbrado, Pomposo Gómez a quien se obligó a "ayudar en la operación de arriar la bandera nuestra y enarbolar la enemiga"². Ambos hombres muertos posteriormente: el primero por un balazo que nadie supo de dónde salió y por "más esfuerzos que hizo la policía no pudo averiguar quién fue el matador"³. El segundo asesinado varias noches después tal vez por un ataque de patriotismo mal entendido⁴.

Las dos figuras anteriores se pierden al pie de la bandera que aparece enorme, desproporcionada, si se compara su tamaño con los niveles del Palacio Nacional. Seguramente una intención de Nebel ponerla de esa talla y además sólo una. El ingeniero Beauregard, del regimiento de Quitman, apuntó que primero se enarbolaron la bandera del regimiento de rifleros, a la que pertenecía el capitán Roberts, que fueron los primeros en llegar a la plaza⁵, mientras que el mismo Kendall en una carta publicada en el New Orleans Picayune sostuvo que sobre palacio ondeaban la bandera del regimiento de rifleros y la de las barras y las estrellas.⁶

En todo caso la presencia de la bandera sobre palacio está íntimamente relacionada con la perspectiva que eligió Nebel para mostrar la Plaza Mayor de México; ésta parece

¹ Ramón Alcaraz et. al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos. p. 375.

² José María Roa Bárcena. Recuerdos de la invasión norteamericana p. 633.

³ Guillermo Prieto. Memorias de mis tiempos p. 278.

⁴ Roa op. cit. p. 633.

⁵ Martha Sandweiss et al. Eyewitness to war. p. 346.

⁶ Ibidem p. 347.

ser la misma que elaboró para el *Voyage Pittoresque* y que entonces tituló *Plaza Mayor de México* mostrándola en un día cualquiera. Nebel aquí sólo parece haberla adaptado extendiendo sus dimensiones hacia la derecha para mostrar casi completo el Palacio Nacional y poder poner la bandera americana dando testimonio de la toma de la ciudad de México.



Esta composición cuando incluida en el *Voyage Pittoresque* fue un éxito, aunque es preciso señalar que el pintor español Carlos París cuando estuvo en México entre los años 1828 - 1836 hizo un óleo que tituló *Vista de la catedral de México en 1834* cuyo parecido con la primer litografía de Nebel con este tema es sorprendente . De cualquier forma, la composición sirvió de base para otras litografías. Pedro Gualdi en su obra *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la Ciudad de México* de 1841⁷ incluyó una muy similar llamándola *La Catedral de México*. Posteriormente esa composición se utilizó en otras litografías con el mismo tema como *La entrada del general Scott a México* de Cristian Schuesselle y Dual que apareció en el libro *Pictorial History of Mexico and the Mexican War* de John Frost, en 1848.

⁷ Pedro Gualdi. *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México*. s/p.



La presencia de la catedral como elemento central de la composición, señala la importancia que tuvo para el artista, no siendo el mismo caso el Palacio Nacional cuya fachada le pareció siempre más propia "para un cuartel que para un palacio y no inspira admiración ni por su belleza ni por su masa"⁸, de allí que por eso lo mostrara parcialmente.

La catedral, en cambio, era depositaria del "oro, las joyas, y la plata de la ciudad de Moctezuma" que "recompensaría a los intrépidos asaltantes y pagaría las deudas de la conquista"⁹. Esa gran construcción a la que Kendall se refiere como "rica y costosa mole" es otro elemento que nos indica que Nebel reutilizó esa composición.

Durante los días de la ocupación de la Ciudad de México por los norteamericanos, se había hecho instalar en el asta bandera de la catedral un telégrafo de señales previamente convenidas, para denunciar los movimientos del enemigo en los

⁸ Karl Nebel. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana p. 46.

⁹ Abiel A. Livermore. Revisión de la guerra entre México y los Estados Unidos p. 59.

alrededores de la capital "el cual estaba formado de unas esferas negras de diversos diámetros que colgaban de un madero horizontal¹⁰".

La Catedral aparece aquí como un elemento central, rodeada a su vez de otras construcciones que Kendall no olvidó mencionar en sus comentarios, y que, por cierto, son en su mayor parte descripciones arquitectónicas. Así Kendall nos dice que "El artista da al lector una vista de los lados de la gran plaza. A la derecha está el Palacio Nacional con la bandera americana agitándose triunfante. En el centro está la tan celebrada Catedral, una construcción rica y ostentosa. A la izquierda está la casa de la esquina de Plateros una de las calles principales... "la estricta fidelidad en cuanto se refiere a la arquitectura del palacio y la catedral y otros edificios que aparecen es totalmente confiable"¹¹. Los edificios a los que Kendall se refiere son los que Nebel en su primera obra con este tema describió detalladamente y que son: El Sagrario, La Universidad, El Arzobispado, La Cúpula del convento de Santa Teresa a la derecha de la catedral, mientras que a la izquierda están la biblioteca de la catedral y la cúpula del convento de la Encarnación. Todo ese marco lo utilizó para mostrar el momento cumbre de la guerra una escena inolvidable que Kendall describe de la siguiente manera:

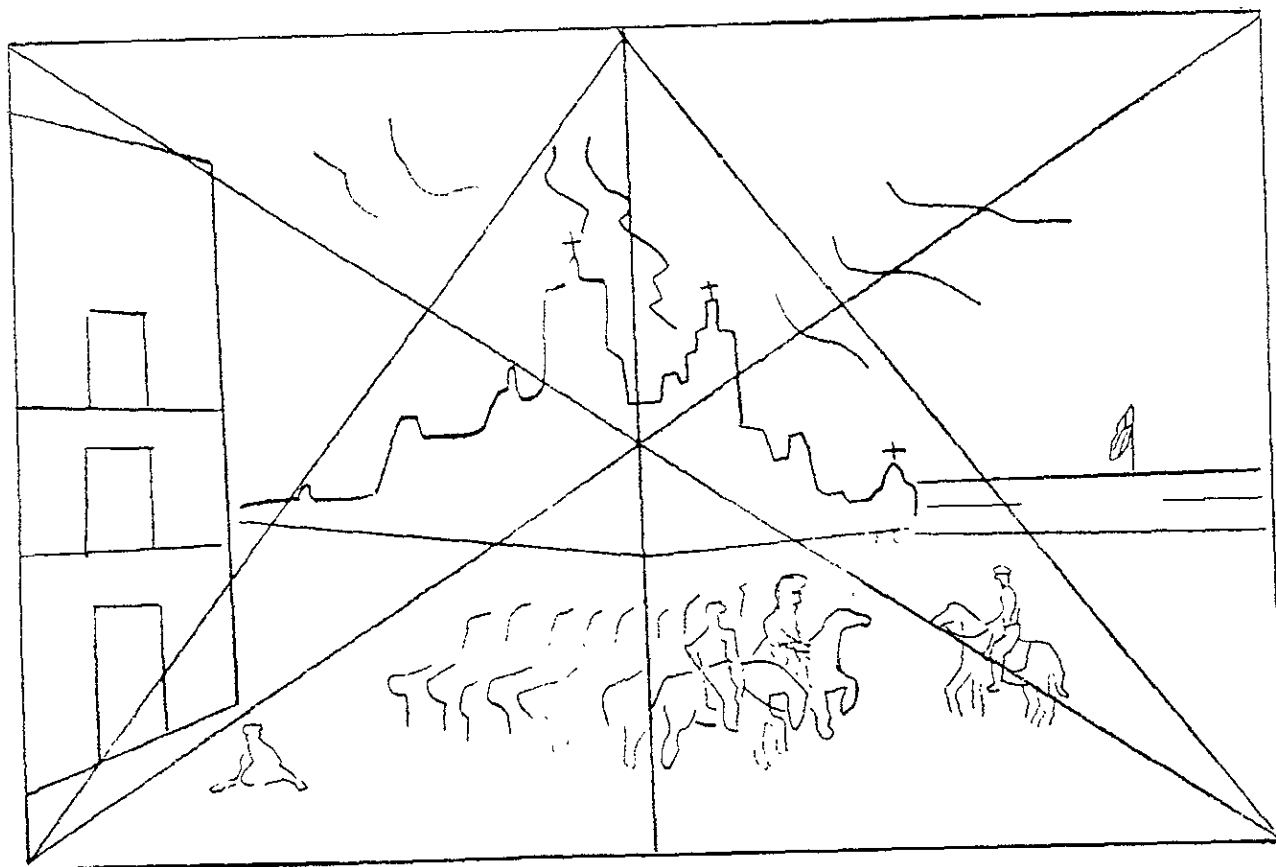
"En el primer plano está el comandante general a punto de aparecer escoltado por un pequeño grupo de dragones; mientras que la infantería y la caballería, tanto como la artillería están repartidos en diferentes puntos"¹².

¹⁰ Antonio García Cubas. El libro de mis recuerdos p. 430.

¹¹ George Wilkins Kendall. The War Between the United States and Mexico, Illustrated. p. 46.

¹² Ibidem.

En el grupo que representa esta escena, Nebel hizo sobresalir al general Scott colocándolo a la cabeza de éste con un caballo blanco a su lado, mientras que él va en un alazán oscuro. Sus rasgos personales que tanto exitaron la curiosidad de los mexicanos que se ocuparon en describirlo ya "alto, gallardo, entrecano, de buena presencia"¹³ "corpulento que en un hermoso caballo entró a México con una arrogante escolta"¹⁴ o como " un viejo de figura imponente y severa, con un elevado vientre cubierto de una bandera azul claro sobre el uniforme azul oscuro"¹⁵. Si observamos detenidamente la posición del general Scott en la litografía, veremos que está colocado justo en el paralelo de la catedral y se podría decir que allí la catedral es el monumento, la gran construcción de la ciudad de México y el general Scott el hombre, el héroe de la guerra.



¹³ Prieto op. cit. p. 275.

¹⁴ Alcaraz op. cit. p. 376.

¹⁵ Manuel Payno. El físcal del diablo p. 880.

Ubicar al general Scott y al ejército norteamericano en una composición previamente realizada nos lleva a considerar que a Nebel se le tuvo que proporcionar información, él no fue testigo para poder adaptar su litografía.

La entrada del General Scott a México, que se realizó por la mañana, se haya aquí muy bien representada con el juego de sombras que muestra que el sol está saliendo por el oriente. Sin embargo la hora que muestra Nebel es una controversia. En las fuentes se habla de la entrada del general Scott y su ejército a las siete A.M.¹⁶, como lo hizo el mismo Kendall en un reportaje del Picayune, pero en el álbum la cambió a las ocho¹⁷ al igual que lo hace la obra *México a través de los Siglos*¹⁸. Uno de los oficiales del estado mayor de Scott aseguró que la entrada de Scott se verificó a las nueve¹⁹ como lo sostienen los autores de los Apuntes para la Historia de la Guerra entre México y Los Estados Unidos²⁰.



¹⁶ Sandweiss op. cit. p. 347.

¹⁷ Kendall op. cit. p. 45.

¹⁸ E. Olavarria y Ferrari y J. de Dios Arias. México a través de los siglos T. 8, p. 266.

¹⁹ George Baker. México ante los ojos del ejército invasor de 1847. p. 103.

²⁰ Alcaraz op. cit. p. 376.

Lo que sí está claro es que se trata de la mañana del 14 de septiembre de 1847, en la que si creemos en la litografía; el pueblo se volcó para presenciar la ocupación de la Plaza Mayor por el invasor en forma pasiva. Ya que allí sólo se ve algunas reacciones: por parte de un par de mujeres que miran precavidas por detrás de una cortina la escolta del general Scott y lo mismo hacen otros detrás de una puerta y desde la vinatería. En la azotea del edificio, un grupo de tiradores que Kendall describe como "un grupo de léperos armados que se ven medio escondidos detrás del parapeto de una azotea"²¹ y que no parecen estar allí sino por el afán de querer representar al pueblo que comenzó a "hacer fuego desde las calles transversales y desde azoteas y campanarios"²². En el primer plano muy a la izquierda, dos léperos, uno de los cuales recoge una piedra para arrojarla sobre la escolta del general Scott, dándole movimiento a la composición pero también representando a todos esos léperos que provocaban a los soldados²³. Finalmente cabría preguntarnos si las tropas que entraron a la Plaza Mayor, que eran las de Quitman y las de Worth, lucían como se ven en la litografía, es decir, perfectamente uniformadas sin que se vea en ellas los estragos de los diferentes combates, o haya sido sólo el deseo personal ya de Kendall o de Nebel de representarlas de esa manera. Siguiendo lo recogido en nuestras fuentes deberíamos preguntarnos dónde está toda esa soldadesca en la que estaban representadas todas las razas, desde la caucásica hasta la etíope²⁴, esa turba salvaje que se vio entrar a la Plaza Mayor en lugar de los centauros que se esperaba ver²⁵. Si todo lo que se vio fue un ejército de hombres enquencles, raquíuticos y lisiados que vestían trajes raídos y ridículos²⁶ y que formaban una:

²¹ Kendall op. cit. p. 46.

²² Roa op. cit. p. 635.

²³ Prieto op. cit. p. 275.

²⁴ García Cubas op. cit. p. 438.

²⁵ Carlos María de Bustamante. El nuevo Bernal Díaz de Castillo. p. 384.

²⁶ Ibíd.

"Mascara tumultosa e indecente... calzaban botas enormes sobre pantalones despedazados y en materia de sombreros, eran sombreros incontenibles, indescifrables de arrugas, depresiones, alas caídas, grasa y agujeros; ¡oh! los fraques eran una iniquidad²⁷".

y que les valió ser llamados vándalos, bárbaros, demonios de cabellos encendidos y comanches blancos; tales, apuntaba amargamente Bustamante, son la clase de fieras con quienes las hemos habido, pero que ni en ésta ni en ninguna de las otras litografías aparecen, porque allí no hay cabida sino para las figuras adecuadas de quienes dieron a Los Estados Unidos grandes territorios para incorporarlos a su creciente país.

²⁷ Prieto. op.cit. p. 275.

4. ¿ ILUSTRACIONES MEXICANAS ?

4.1. *Imágenes ausentes en la serie*

Habiendo visto en conjunto esta serie de Karl Nebel nos damos cuenta que el objetivo de ésta es el de contar una historia en imágenes del camino del ejército norteamericano desde Texas hasta el centro de México. En la historia que relatan las litografías parece haberse evitado presentar imágenes que tuvieran que ver con la toma de las garitas, específicamente con las de Belén y San Cosme. Kendall en el álbum tiene anotadas a esta garitas como el último punto para posesionarse de la ciudad de México¹, al que debieron de dirigirse las tropas norteamericanas después de la rendición del Castillo de Chapultepec.

Las garitas de Belén y de San Cosme estaban en los caminos que daban acceso a la ciudad y someterlas fue un objetivo determinante para llegar hasta la Plaza Mayor. Por eso los generales Quitman y Worth atacaron las de Belén y San Cosme, respectivamente².

Es importante señalar que las ocho garitas que tenía la ciudad, más que puertas eran estaciones que ocupaban destacamentos de policía o recaudadores de renta. Por el hecho de ser "sólidos edificios de piedra", se pensó podrían servir para propósitos defensivos³ y que por esa razón en ellas se colocaron piezas de artillería y hombres para su defensa, sobre todo en las que estaban cerca de Chapultepec. Las más alejadas de allí, como la de San Lázaro, Guadalupe y Vallejo, sólo contaron con destacamentos de infantería. No parece que la rendición de las garitas de Belén y San Cosme haya sido un gran desafío para los norteamericanos.

¹ George Wilkins, Kendall. The War Between The United States and México, Illustrated p. 44

² Ibidem p. 43

³ Francisco Castillo Nájera Invasión Norteamericana p. 310

Una vez tomadas, el general Scott redactó un informe en el que anotó que si bien se creía que las garitas eran inexpugnables, al pasar por una de ellas notó que no tenía ni un solo cañón ⁴. Más tarde recordó, al hablar de su rendición, que allí las operaciones

“consistieron en una serie de asaltos de punto a punto y de batería a batería, hasta que la destreza y el fiero valor de las tropas americanas alcanzaron el objetivo de su ambición; entrar en los palacios de Moctezuma”⁵.

Por otro lado, el hecho de que tanto la garita de Belén como la de San Cosme hayan sido abandonadas por quienes estaban al mando de la tropa que las defendía, y que incluso Santa Anna en un momento de cólera desenfrenada diera de latigazos al general Terrez por haber abandonado la garita de Belén⁶, parece haber hecho más fácil la tarea de apoderarse de ellas.

También fueron elementos contributivos para el desenlace final algunos factores: la pérdida de tiempo que tomó el que las piezas de artillería fueran quitadas de una garita para ser puestas en otra⁷, y desde luego el número superior de las tropas norteamericanas. Se podría proponer que no se pensó en incluir imágenes de las garitas porque lo que allí sucedió no fue batalla, sin embargo recordemos que litografías como las que muestran a Monterrey y Cerro Gordo sólo la muestran a lo lejos, mientras que La entrada del general Scott a México no se puede clasificar como batalla.

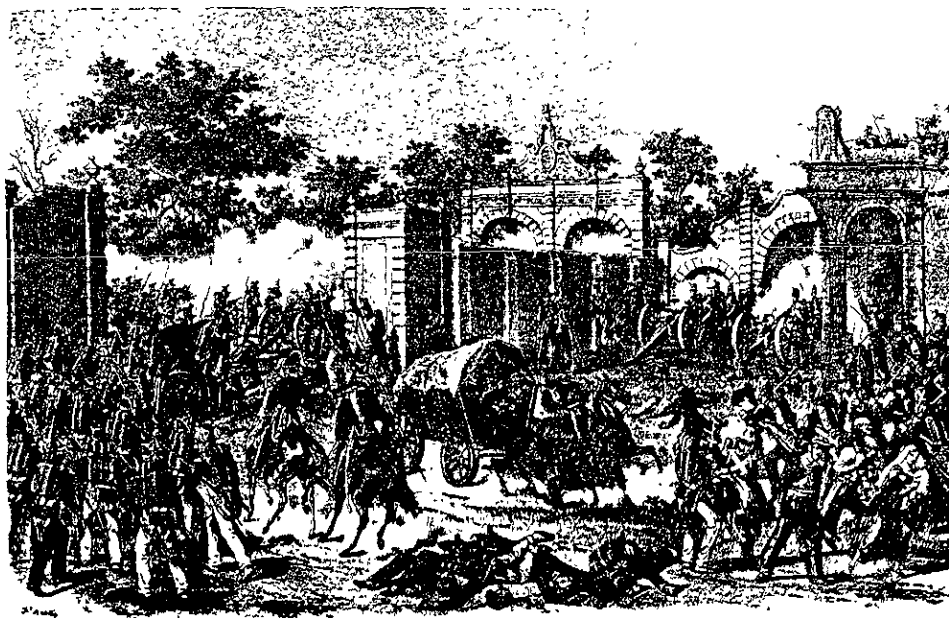
⁴ Ibídem

⁵ Abiel A. Livermore Revisión de la guerra entre México y los Estados Unidos p. 264

⁶ José María Roa Bárcena Recuerdos de la invasión norteamericana p.619

⁷ Manuel Balbotín La Invasión norteamericana de 1846-1848 p.136

Nebel no incluyó una litografía con los enfrentamientos en las garitas. Dichos enfrentamientos pueden ser apreciados en litografías como *Heróica defensa de la garita de Belén el día 13 de septiembre de 1847* de Julio Michaud y Thomas de 1850 que muestran los estragos causados por los norteamericanos. Si Nebel no incluyó las garitas en su serie, debió haber sido, en primer lugar por el motivo de no haberse encontrado allí una resistencia que diera lugar a una imagen grandiosa, si hemos de creer que su rendición fue fácil.⁸



Por otro lado, tal litografía debería estar después de las que muestran la toma del castillo de Chapultepec y si Nebel realizó dos de ellas con este tema, fue por lo que significó en términos militares: Chapultepec era considerada la llave de la ciudad de México. Tanto como en términos plásticos era una construcción en lo alto de un cerro que dio al autor de las litografías la oportunidad de mostrar escenas grandiosas, la toma de las garitas con los soldados norteamericanos brincando de azotea en azotea⁹

⁸ Ramón Alcaraz et al. Apuntes para la historia a la guerra entre México y los Estados Unidos p. 368

⁹ Roa op. cit p. 623

desbalancearían el conjunto de litografías. Después de ofrecer imágenes como las de Chapultepec y el hecho de dibujar a los norteamericanos atacando construcciones menores, restaría esplendor no sólo a las litografías que muestran la toma del castillo de Chapultepec, sino al conjunto todo.

Mas las garitas no fueron el único momento de la guerra que no se registró visualmente en este álbum. En las últimas páginas de éste, en la sección titulada Observaciones Generales, sólo se dedicaron algunos comentarios a los sucesos de Puebla, Huamantla y Atlixco en donde actuaron las fuerzas de los oficiales Childs y Lane. Pero aquí los enfrentamientos quedaron descritos como una serie de escaramuzas entre el ejército norteamericano y un grupo de guerrilleros, ya que después de haber presentado al general Scott posesionándose del centro del país, presentar ilustraciones de éstos enfrentamientos sería retomar la historia.¹⁰

4.2 Utilización de las litografías

El uso que se ha hecho de las litografías del álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* tiene una primera constante: el servir principalmente de meras ilustraciones para apoyar la idea de enfrentamiento militar. Lo anterior ha dado como resultado que poca o ninguna atención se le ponga al autor de estas obras y que a éstas no se le cuestione su contenido. La segunda característica es que su utilización se puede ubicar en los últimos cincuenta años, durante los cuales han aparecido en diversas publicaciones y no por ello han logrado superar la tarea de ilustrar a la que tradicionalmente se les ha remitido. Para mostrar las dos constantes arriba mencionadas y a la vez señalar diferencias que pudieran haber en el uso de estas litografías, hemos creído pertinente hacer un breve registro de su utilización, que sin duda también contribuirá al mejor desarrollo de esta exposición.

¹⁰ Kendall op. cit p. 47

Durante el primer centenario de la guerra entre Los Estados Unidos y México, las publicaciones que salieron a la luz tuvieron tres diferentes tendencias; las que no incluyeron material gráfico como los libros *A los grandes héroes que murieron en el valle de México en tiempos de la invasión norteamericana, la patria agradecida les tributa un justo homenaje a sus virtudes el 17 de septiembre de 1848*, que apareció en 1946; *A cien años de la epopeya* de Antonio Fernández del Castillo de 1947 y *Chapultepec en la historia* de Jesús Romero Flores, también de 1947.

Los que utilizaron litografías de Walker como *Chapultepec órgano de la Asociación del Colegio Militar* de 1947 que contiene *El Asalto de Chapultepec* de dicho artista; y las que incluyeron los trabajos de Nebel como *Chapultepec en la guerra con los Estados Unidos*, publicación hecha por el Museo Nacional de Historia en 1947, que además rescata al museo como el encargado de “velar por las reliquias de la historia de México”. Aquí se presentan *El ataque al Molino* al que llaman *Episodio de la guerra con los Estados Unidos*, *Asalto a la trinchera oriente del Castillo de Chapultepec*, que es la muestra *El Ataque de Quitman* que aquí además llaman litografía iluminada y el *Asalto al Castillo de Chapultepec* que es la que muestra *El Ataque de Pillow*. Si bien se señala la autoría de Karl Nebel en estos trabajos¹, en el registro de los títulos de estas litografías se puede ver ya una irregularidad en la información que se proporciona.

Historias gráficas.

En 1952 aparece *la Historia Gráfica de México*, publicada por el periódico Novedades que incluye tres litografías de Nebel² llamadas aquí *Molino del Rey*, *Chapultepec* y *Ataque a Chapultepec*. En ninguna de ellas se menciona al autor y se acompañan de comentarios adjuntos.

¹ *Chapultepec en la guerra con Los Estados Unidos* p. 5

² Fernando Mora (Coordinador) *Historia gráfica de México* V. 3 pp. 96, 97

Así la del *Molino del Rey* tiene como título, *Scott contra Santa Anna*, la de *El Ataque de Quitman*, *Chapultepec* y la del *ataque de Pillow* sólo comenta que es una escena de la Batalla antes de la caída de Chapultepec.

La *Historia gráfica de México* de Gustavo Casasola sigue la propuesta de la anterior, es decir, ignorando a Nebel y añadiendo títulos a las litografías³ por ejemplo, *Batalla de Palo Alto donde fueron derrotadas las tropas mexicanas*, *Batalla de Cerro Gordo cerca de Jalapa donde fue derrotado Santa Anna*. Sólo hasta 1988, con la aparición de la *Historia gráfica de México* del Instituto Nacional de Antropología e Historia se le dará crédito al autor como responsable de las cuatro litografías que presentan⁴ y si bien esto representa un avance en cuanto a autoría no lo es en cuanto al título de las litografías. No establecen con claridad cuál es la litografía que presenta el *Ataque a la Casa Mata* y cuál a *Molino del rey*, los Ataques a Chapultepec de Pillow y de Quitman aparecen con los títulos *Asalto a Chapultepec* y *Toma de Chapultepec* y en la de *La Entrada del General Scott a México* se omite su grado militar. Se cita el álbum que las contiene, su fecha de aparición y el Museo Nacional de Historia de donde obtuvieron las fotografías, pero el título del álbum aquí citado como *Álbum de la Guerra* se presta a confusión con el *Álbum de las Glorias Nacionales*. *Álbum de la guerra* de Constantino Escalante y H. Iriarte conocido mayormente como *Álbum de la Guerra*.

Obras Generales.

En 1964 la *Historia Documental de México* incluye una litografía de Karl Nebel⁵ en su sección dedicada a la documentación de la guerra entre los Estados Unidos y México.

³ Gustavo Casasola *Historia Gráfica de México* t. 2. pp. 623-631

⁴ Luis Miguel Aguilar et al. *Historia gráfica de México* t.5, pp. 106-110

⁵ Ernesto de la Torre Villar *Historia documental de México* t.2 pp. 232-233

Se trata del *Asalto de Chapultepec*, el *Ataque de Pillow* que aquí se titula *Asalto al castillo de Chapultepec el 13 de septiembre de 1847*. El nombre de Nebel no aparece.

La *Enciclopedia de México* de 1966 incluye una litografía de Nebel⁶ que titula *Entrada a México de los norteamericanos* que es *La entrada del general Scott a México*. En el apartado biográfico dedicado a Nebel, apunta que el álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* contiene una serie de diez láminas y además un mapa sobre el conflicto.

La *Historia de México Salvat* de 1978 presenta cinco litografías de Karl Nebel⁷. *La Entrada del General Scott a México, Batalla de Palo Alto, Batalla de cerro Gordo*, acompañadas del nombre de su autor y con comentarios adjuntos; por ejemplo, la de la *Batalla de Cerro Gordo* dice “esta batalla tuvo gran importancia ya que entregó de hecho a las tropas norteamericanas, Jalapa y el fuerte de Perote”. *El Asalto de Chapultepec, el ataque de Pillow y la Batalla de Churubusco* no aparecen atribuidas a Karl Nebel y más aún se les cita como grabados de la Biblioteca Nacional de París.

La *Historia del Arte Mexicano* de la misma casa editorial que la anterior, sólo presenta dos litografías de Karl Nebel⁸ con el título *Asalto de Chapultepec* sin hacer diferencia entre los ataques de Pillow y Quitman y más bien se aboca a hacer comentarios sobre el artista y su obra.

Así asume que Karl Nebel sobresale entre todos los artistas viajeros y que sus diez estampas de la invasión norteamericana de 1847 cobran en la actualidad un valor documental y califica al álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* como “el más elocuente documento gráfico de acontecimientos históricos vividos por México”.⁹

⁶ *Enciclopedia de México* t.9 p.367

⁷ Josefina Zoraida Vázquez (Coordinadora) *Historia de México Salvat* t.8 pp.1865-1884

⁸ Jorge Alberto Manrique (Coordinador) *Historia del Arte Mexicano* t.7 pp. 161-163

⁹ Raquel Tibol *Historia general del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea* pp. 53, 54

Con *La Historia de la Ciudad de México de 1984* hay una retoma en cuanto a usar las litografías, de Karl Nebel para ilustrar sin hacer referencias al autor ni al título de las litografías que utiliza para mostrar sólo enfrentamientos. Las tres litografías que utiliza¹⁰ *Batalla de Casa Mata*, *Asalto a Chapultepec*, *Ataque de Pillow* y *Batalla de Churubusco* únicamente sirven para anotar frases que pretenden ser sentenciosas; Santa Anna jugaba al billar, los americanos avanzaban, un general sólo pudo decir “si hubiera parque no estuvieran aquí”.

México y su Historia de 1984 no está mejor que su contemporánea, ya que en las dos litografías que reproduce¹¹ *Batalla de la Angostura* que Nebel tituló *Batalla de Buena Vista*, y *Batalla de Cerro Gordo*, si bien señala el Museo de las Intervenciones como el lugar que alberga los originales, se olvida de mencionar a Karl Nebel y confunde al lector señalando a la litografía de *La batalla de Cerro Gordo* como *La Batalla de Churubusco*.

Libros de Historia.

En los libros de historia distinguimos dos tendencias en el uso de las litografías de Karl Nebel: dentro del texto y como portada. Utilizarlas al interior de la obra parece que fue primeramente un uso de los norteamericanos.

El libro *The Mexican War* de Otis A. Singletary aparece en 1960, y contiene tres litografías a lo largo del texto sin relación cercana al punto de la guerra que expone¹² y no se detiene a darle su crédito al artista ni incluir, el nombre de las Litografías.

¹⁰ Fernando Benítez *Historia de la Ciudad de México* t.6 pp. 18, 19

¹¹ *México y su Historia* t.6 pp. 843-844

¹² Otis A. Singletary *The Mexican War* pp. 99, 120, 137

En México, *La obra México de Carne y Hueso* que circuló ampliamente en la segunda mitad de los 70's, en su volumen VI titulado *El Santanismo* sigue la línea de Singletory, es decir, sin poner atención en Karl Nebel, ignorando el título correcto de las litografías que emplea y añadiendo comentarios a manera de títulos o subtítulos.¹³

La Entrada del general Scott a México tiene una frase que sugiere un título *Humillación Final* y un párrafo para informarnos que los invasores entraron al Zócalo cuando se conmemoraba el Grito de Dolores y señalar que sólo algunos léperos ofrecían débil resistencia; mientras que *La Batalla de Churubusco* solamente dice "El desastre de Churubusco que la tradición ha convertido en gesta honrosa".

Hacia 1980 podemos establecer la tendencia a utilizar las litografías de Karl Nebel en portadas, que en este caso pretenden ayudar a reforzar el título de la obra en cuestión. *La Breve Historia de la Guerra con los Estados Unidos* de José C. Valadés de 1980, tiene en la portada un detalle de la del *Molino del Rey, Ataque al Molino*. Su autor, aunque al interior del texto señala a Karl Nebel como el artista que presentó magníficos conjuntos del ejército norteamericano durante la guerra¹⁴, no indica en ninguna parte del mismo que Nebel sea el autor del detalle de la litografía que ostenta la portada.

En 1981, *La batalla en Churubusco* aparece en la portada de la Intervención norteamericana en México, 1846 - 1848 de Leopoldo Martínez Caraza, obra en la que además se incluyen *Molino del Rey, Ataque al Molino, Asalto a Chapultepec, Ataque de Pillow y la Batalla en Churubusco*¹⁵ nuevamente con los nombres incompletos y cambiados y sin darle crédito al artista y confundiendo *La Batalla de Churubusco* con la del *Molino del Rey, Ataque al Molino*.

¹³ Armando Ayala Anguiano *México de Carne y Hueso V. VI* pp. 113, 124

¹⁴ José C. Valadés *Breve historia de la guerra entre los Estados Unidos y México* p. 132

¹⁵ Leopoldo Martínez Caraza *La Intervención norteamericana* pp. 193, 203, 208

En 1988 se utiliza la del *Molino del Rey, Ataque sobre la Casa Mata* en el libro *Molino del Rey: Historia de un monumento*, por cierto al revés y sin mencionar ninguna referencia, dando mayor importancia al monumento.¹⁶ Para 1989 el libro *México frente a Estados Unidos* de Josefina Zoraida Vázquez y Lorenzo Meyer aparecerá con la litografía *Molino del Rey, Ataque a la Casa Mata* sin ninguna referencia.

En 1991 la obra clásica de José María Roa Bárcena *Recuerdos de la Invasión norteamericana (1846 - 1848). Por un joven de entonces*, reaparece con un detalle de la *Batalla en Churubusco* en la portada, así como el libro *Idea de México* de García Cantú cuya portada en cartera muestra la Entrada del general Scott a México citando al Museo de la Intervenciones, donde se encuentra.

Finalmente en 1993 en el libro *¡Si hubiera parque . . .!* P.M. Anaya, se vuelve a encontrar las litografías al interior del texto con subtítulos y comentarios.¹⁷

Usos museográficos.

El uso museográfico que se ha hecho de las litografías de Karl Nebel no adelanta el conocimiento que se tiene de ellas, ni en lo que se refiere al autor. Aquí aparecen las litografías únicamente como una pieza más de la colección, hecho que se antoja válido dado el numeroso material que por lo regular se exhibe en un museo, pero a la vez desconcertante puesto que estas litografías son el material "clásico" del que se dispone para mostrar la intervención norteamericana.

Aquí algunas veces, además de no contar con las fichas museográficas correspondientes, y por lo tanto omitir toda referencia al autor, nos encontramos con un problema de espacio. Las litografías se hallan colocadas a una distancia tal que no facilita en ningún caso la lectura de la parte inferior de las litografías para poder leer la

¹⁶ Elena Salas Cuesta (Coordinadora) *Molino del Rey historia de un monumento* pp. 111-113

¹⁷ Guadalupe Rivera Marín *¡Si hubiera parque . . .!* P.M. Anaya pp. 107 - 112

frase Nebel Fecit y el nombre de la batalla en cuestión. Este es el caso del Museo Nacional de las intervenciones y del Museo Nacional de Historia. Inútil esperar que presenten un texto explicativo del contenido de las litografías. Lo anterior también era válido para el Museo de la Ciudad de México que antes de su remodelación también presentaba algunas de las litografías de esta serie.

Esto nos lleva a otro aspecto tan cuestionable como el que hemos expuesto arriba: la lectura errónea de quienes se detienen a miraras creyendo ver en eso uniformados a los defensores de México y más bien concentrándose en ellas al reconocer los volcanes y ciertas construcciones de la ciudad de México.

Es muy reprochable que el Museo de las Intervenciones, por ejemplo, desde su apertura en 1982, no se haya preocupado en lo más mínimo por poner atención a estas litografías que hablan precisamente de una intervención. Por otra parte, los préstamos entre museos han llevado a que ninguno exhiba la colección completa de estas litografías y que los investigadores al recurrir a ellos sigan afirmando que son diez, cuando sabemos que son doce.

Atención aparte nos merece la Galería de Historia. La lucha del pueblo mexicano por su libertad conocida como el Museo del Caracol, que hace más problemático lo que hemos discutido anteriormente ya que a pesar de poseer litografías originales se auxilia de dos reproducciones amplificadas en blanco y negro en las cuales lo único que se ve son masas irregulares de hombres que se mueven en conjunto y provoca que los grupos de escolares, a quienes se atiende mayormente en ese museo, e incluso sus profesores, pasan dirigiendo miradas de desconcierto tratando de distinguir lo que contienen.

Quizás parte de la problemática en torno a las litografías de Karl Nebel sea también la disponibilidad de la fuente. Sólo está disponible en la biblioteca Eusebio Dávalos y en el Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, pero en el caso de la Biblioteca, la fuente no contiene las litografías pero sí una nota aclaratoria del por qué “he sido informado que por 1930 fueron separadas las láminas de este libro para exhibirse en el Museo de Churubusco por acuerdo del Sr. D. Jorge Encino, México enero 1946”.

La exposición México Ilustrado que organizó Banamex en 1993 exhibió un ejemplar en vitrina de colección particular y el catálogo impreso incluyó la litografía *Asalto a Chapultepec, Ataque de Quitman*. Las colecciones particulares como del señor Ricardo Pérez Escamilla son de gran utilidad en la labor de escudriñar las litografías originales. A finales de 1994 la casa Sanborn's puso a la venta el juego de reproducciones de las doce litografías con una cubierta en carterita que reza *The War Between The United States and Mexico, Illustrated*. Por otro lado el Museo Nacional de Historia sacó a la venta en ese mismo año una de las litografías de Karl Nebel *Asalto al Castillo de Chapultepec, Ataque de Quitman* en tamaño postal y, en 1997 el Servicio Postal Mexicano emitió tres timbres conmemorativos del ciento cincuenta Aniversario de la defensa de México ante la invasión norteamericana, tres de ellas corresponden a litografías de Nebel; Batalla en Churubusco, El Molino del Rey - Ataque al Molino y El Asalto de Chapultepec - El Ataque de Pillow.

En lo que respecta a las obras en donde se ha hecho algo más que tenerlas como ilustraciones, tenemos que mencionar los libros *A Lithographic Record de Ron Tyler de 1973, Eyewitness to War. Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848* de Sandweiss, Stewart y Huseman del año 1989 y *La pintura militar* de Eduardo Báez de 1992, libros en los que se aborda a Karl Nebel y sus litografías desde el punto de vista artístico.

Tal vez debido a cuestiones de reproducción, o por convertir a intereses aún no establecidos, hemos detectado en las varias series de estas litografías que hemos consultado algunas irregularidades que no está de más que aquí comentemos. La primera de ellas es en cuanto al color. Algunas litografías se hallan más oscuras que otras perdiendo así el valor cromático que poseen, a tal grado que en la *Batalla de Buena Vista*, uno de los caballos de la izquierda cambió su color de blanco a café.

La segunda comprende la variación de ciertos detalles, como el que las nubes tengan otras formas como en el caso de la litografía de *La Entrada del general Scott a México*, un mayor número de cerros como en la del *Molino del Rey*, *Ataque a la Casa Mata* o que en algunas versiones de la *Batalla de Cerro Gordo* los humos de las armas permitan ver en la cima del cerro la fortificación mexicana con una bandera y a veces no, y la tercera y tal vez la más importante es la sustitución de banderas regionales y de batallón por las de las barras y las estrellas. Este es el caso de las siguientes litografías: *Batalla en Churubusco*, *Molino del Rey*, *Ataque al Molino* y *Asalto a Contreras*. Afirmar que estos cambios se hicieron con fines premeditados o que en todo caso se trate de litografías falsas sería demasiado ambicioso de nuestra parte, por lo tanto sólo nos concretamos a señalar estos cambios que presenta este material, como resultado del escudriño al que las sometimos durante nuestra investigación.

4.3. Ni admiración , ni orgullo nacional para México.

Siempre que se habla en términos generales de la obra de Karl Nebel sobre México se destaca lo que por medio de ella dio a conocer en el mundo. Lo anterior, a propósito de su primera obra *Voyage Pittoresque* que se considera como una “de aquellas expresiones que tienen el más alto valor estético y la significación más profunda”.¹

¹ Edmundo O’Gorman et al. *Cuarenta siglos de plástica mexicana* p. 26

El lugar que se le ha otorgado a Nebel se debe más a la manera en que la historiografía mexicana lo trata siempre, reivindicándolo en esa posición por ese primer trabajo que se califica como bueno y positivo. Allí presentó escenas costumbristas y por lo tanto tuvo interés y admiración por México.² La falta de una propuesta teórica que analice esa producción e intenta entenderla a la luz de su entorno social hace que se le califique de manera fácil. Esa visión de interés y admiración no alcanza a permear su segunda obra.

Con la aparición en 1995 de la tesis *México en el siglo XIX visto por los alemanes*, su autora Brígida Margarita Von Metz de Boege nos propone como conclusión de su investigación hecha tanto en México como en Alemania otra visión para entender a Karl Nebel, ya no más bajo la celebración de su obra como difusora de México y sus atractivos, sino integrando ésta y a su autor en un movimiento alemán que empezó desde 1821, y que tuvo como fin alentar la inmigración alemana hacia México.

En 1831 tres relatos sobre los viajes de Nebel a Veracruz y sus singulares descubrimientos refiriéndose al Tajín aparecieron en el *Pfennig - Magazin*. Este movimiento tuvo un gran ascenso en el interés de los alemanes en el periodo 1836 - 1848, que es el de la guerra de Texas, y por supuesto el de la invasión norteamericana a México; y es también cuando se ve claramente en periódicos como el Illustrierte Zeitung que los alemanes toman partido por los Estados Unidos.

Afirman que los mexicanos como soldados son ineptos y sin carácter mientras que subrayan la superioridad de los norteamericanos.³ Igualmente se hace pública la simpatía por los invasores debido al interés por los integrantes alemanes en las fuerzas de los Estados Unidos al tiempo que se elogia su disciplina.⁴

² Ibidem p. 66

³ Brígida Margarita Von Metz de Boege México el siglo XIX visto por los alemanes p. 265

⁴ Ibidem

Propuestas como la anterior nos servirán para atender el por qué de ese cambio de actitud de Nebel hacia México, pasando así de una supuesta admiración a una producción litográfica sobre la guerra que desde cualquier ángulo que se le vea es un tributo a los norteamericanos allanadores de un país que supuestamente él admiró y que hizo pensar que él como otros artistas “se apasionaron por trasladar al papel o al lienzo las realidades americanas con un nuevo punto de vista . . .”⁵

Claro que se podría argumentar que a Nebel se le remuneró para que ejecutara su trabajo de esa manera, y que él como otros artistas estuvieron a la disposición de quienes pudieron pagar sus servicios y que entonces la idea de mostrar al ejército de un pueblo atacando a otro que fue el que admiró no es una idea contradictoria. La ética profesional del artista no estaría en juego sino su libertad de desarrollarse como tal. Sin embargo, ya desde su primera obra sobre México es patente que le mueven ciertos intereses y que su amor por México no resalta.⁶

Una de las estructuras que más pesan en estas litografías de Nebel que hemos analizado, en términos modernos, es el uso que se ha hecho de ellas sin que se ponga atención a su contenido por medio del análisis. Así los responsables de que estas litografías no pasen de ser “estampas e ilustraciones” son quienes las han utilizado considerando que hay entre sus respectivos escritos y las litografías un lazo de unión que sería el tema de la guerra entre Los Estados Unidos y México.

⁵ Mario de la Torre Testimonios de viajes, 1823 - 1873 p. 15

⁶ José N. Iturriaga Litografía y grabados en el México del siglo XIX p. 103

Quienes estamos inmersos en la apreciación estética y en el cuestionamiento de las obras de arte, sabemos que un lazo de unión tal como el establecido entre autores y litografías es muy débil y se puede romper al primer acercamiento a la obra. Así sucederá cuando se vea que ésta fue hecha algunos años después de los acontecimientos que señala, que fue una obra encomendada a un artista en particular para testimoniar un evento que presentara una imagen que tiene el fin de resaltar ciertos aspectos: las litografías de Nebel sobre la guerra entre los Estados Unidos y México tienen estas características.

Si se cuestionaran estas litografías de Nebel caerían en la cuenta de que éstas al presentar a los norteamericanos como héroes son en realidad un orgullo nacional para el pueblo norteamericano “ya que dan un énfasis de identidad étnica que se vuelve estímulo para el surgimiento de movimientos nacionales”⁷, ya que hablan de la manera tan heroica y digna con la que agrandaron su territorio no por medio del trabajo con el arado sino por medio de la espada.⁸

A propósito de esta su primera actuación en el mundo contra un adversario que de antemano no sería de la altura, Kendall escribe lo siguiente:

“Las viejas monarquías de Europa siempre habían tenido la creencia de que la nueva república sería sacudida si no rota en pedazos, con su primera guerra de carácter ofensivo en la que pudiera comprometerse. Que infundadas eran estas esperanzas. Se ha comprobado ampliamente con la unidad y el espíritu con el que las diferentes campañas de México se desarrollaron hasta un final exitoso”⁹

⁷ William Vaughan Romanticism and Art p. 264

⁸ Glenn W. Price Los orígenes de la guerra con México p. 15

⁹ George Wilkins Kendall The War Between the United States and Mexico Illustrated p. 15

Resulta sorprendente que en un país como México, que se precia de una gran producción artística y de producir anualmente un número considerable de textos sobre las diferentes artes, se le tenga que pedir a sus escritores que analicen el material que van a utilizar en sus obras. Creemos que si lo hicieran se darían cuenta de que las obras de arte no son sólo para adornar, ilustrar o lucir, y que entonces pensarían dos veces antes de utilizarlas, entrando en los terrenos del cuestionamiento para intentar situar la obra, conocer sus antecedentes y, lo más importante, el marco en el que se produjo¹⁰. De la misma forma, quienes están como responsables en los museos donde se exhibe estas obras entenderían que para apreciarlas y entenderlas es necesario ofrecer algo más que una ficha museográfica.

Si lo anterior ocurriera, las litografías de Karl Nebel dejarían de ser “el mejor registro de la guerra” que su autor realizó “con vocación de investigador” para convertirse en un valioso documento que merece algo más que el uso de estampa. Ya como documento se les revaloraría como una obra de grandes alcances que conjuntó a hombres de diferentes culturas y de varios países, es decir, como una obra internacional. Por otro lado se le asumiría como obra hecha con ciertos fines en los que el contenido es cuestionable a la luz de la investigación documental y que es finalmente lo que la hace interesante y que nos da el pretexto para reflexionar y adentrarnos en ella.

4.4. *La invasión norteamericana regresa.*

Al acercarnos a las litografías de Nebel y dejar de ver lo que otros quieren que veamos, sólo enfrentamientos, nos daremos cuenta que estas imágenes en tanto que documentos analizados y apreciados correctamente destierran parte de nuestra historia. Esta tal vez sea una de las causas más poderosas por las que no se les cuestione su contenido, mas una vez cuestionada veremos que los norteamericanos están allí violando a cada paso, en cada litografía el territorio mexicano. Cuando nos

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini La crítica es arte en México en el siglo XIX. p. 31

concienticemos de que estas litografías son el testimonio de una invasión planeada contra México,¹¹ entenderemos que exhibe una guerra injusta, porque ya desde entonces estaban acentuadas las diferencias entre el país invasor y el país invadido.

En las litografías hay una posición ideológica muy marcada pues se presenta a los norteamericanos como actores principales imitando otros casos como el de Francia, donde se presentó con orgullo a los actores de la revolución del 48 y al pueblo mismo como una parte de la sociedad, la más fuerte, sana, de buena moral, la mejor en todo¹². Porque si Nebel hubiera querido también exaltar a los habitantes del país que lo fascinó por muchas razones, sin lugar a dudas los habría puesto también realizando una defensa que hablara de la dignidad que se tiene cuando se defiende el suelo propio. Pero en estas litografías no hay espacio para héroes mexicanos tal vez porque, como afirmó Kendall, las litografías fueron hechas para que fueran creíbles en Los Estados Unidos y por ello además tenían que estar muy bien ilustradas para presentar un tipo de litografías más caras que las de cualquier otro país.¹³

Con el contenido de las litografías de Karl Nebel se destierra historia y tal vez por ello se prefiera ver en ellas sólo “batallas” y no la invasión con miras a despojar a un vecino débil de casi la mitad de su territorio. Mientras sigamos viendo en estas litografías y en otros trabajos similares aquello que únicamente queremos ver, evitando una lectura visual, seguiremos apreciando “enfrentamientos” en medio de un paisaje y fortalezas espléndidas mientras que los norteamericanos seguirán teniendo en ellas una versión sobre un suceso que ellos también parecen querer evadir¹⁴ e incluso querer olvidar.

¹¹ Leo Huberman Historia de los Estados Unidos. Nosotros el pueblo pp. 170, 171

¹² Linda Nochlin Realism pp. 113 - 115

¹³ Kendall op. cit p. IV

¹⁴ Angela Moyano Pahissa México y Estados Unidos: orígenes de una relación 1814 - 1861 p. 123

CONCLUSIONES

El tema de la guerra entre los Estados Unidos y México dio pie para que en el terreno artístico se produjeran una gran cantidad de obras con ese tema, sobre todo como trabajo litográfico. Entre esa producción el álbum *The War Between The United States and Mexico, Illustrated* tuvo un lugar sobresaliente, ya que a diferencia de otras producciones que sólo ofrecían cierto número de imágenes aisladas o en serie, éste daba una visión completa por medio de narraciones e imágenes.

La obra concebida por Kendall tuvo como principal característica el haberse derivado de un trabajo periodístico que su autor realizó durante la guerra y posterior ocupación de México, y que a imitación de éste pensara en ilustrarlo y se llamara al alemán Karl Nebel para que realizara esa tarea. El álbum fue un éxito pues era el fruto del trabajo de dos profesionales en sus respectivos campos.

Las preguntas que subyacen detrás de la participación de Karl Nebel son las siguientes ¿Se limitó simplemente a ilustrar de forma imparcial las litografías? ¿Cómo entender si no apoyó la posición de los norteamericanos, el hecho de que las litografías se separaran del álbum, se convirtieran en un testimonio de la guerra, y que el texto del álbum pasara al olvido?

Dos datos que son de importancia para responder a las preguntas planteadas son en primera instancia el hecho de que Nebel participó no solamente con su trabajo artístico para este proyecto, sino también como socio con miras a obtener ganancias con la venta del álbum y las litografías, lo cual conduce a presentar a un Karl Nebel que tuvo un interés en esta obra más allá de lo meramente artístico. Por otro lado el que las litografías se pusieran a disposición del público sin el texto nos habla de alguna forma de que se quería impulsar a toda costa el trabajo litográfico y que al mismo tiempo fuera la primera razón explicativa del por qué las litografías se fueron separando el álbum.

Buscando proponer algunos patrones que pudieran haber influenciado la obra de Nebel, pues se ignora lo concerniente a su formación artística, hemos visto que sus litografías participan de las influencias de su época y que su obra nació en un momento muy interesante que lo llevó a utilizar ciertas fijaciones emotivas de la llamada Escuela romántica como el asombro ante la naturaleza y el fervor por los héroes. Por otro lado, hemos intentado acercar sus litografías a un realismo por el que en esos años se estaba abogando. Así sus litografías, se insiste en el álbum, fueron hechas teniendo como objetivo presentar la realidad a través de una serie de elementos como momentos de las batallas, nombres de los participantes y por supuesto los sitios exactos; por eso más que ilustraciones tenemos en estas litografías momentos atrapados tal como lo hacía ya la fotografía por medio del daguerrotipo.

Mas la aceptación que las litografías tuvieron está también relacionada en cierta medida con el hecho de que Nebel presentó a través de éstas una serie de paisajes a los cuales los norteamericanos estaban acostumbrados, toda vez que el paisajismo fue la primera escuela artística de Los Estados Unidos que produjo escenas con naturaleza salvaje y aún por descubrir. La aceptación también está sostenida por una mayor destreza por parte de nuestro artista, que en lo que respecta a su manejo de composición, dibujo y color hace que sus litografías sean más atractivas cuando se les compara con otras litografías del mismo tema. Así la segunda causa por la que las litografías se separaron del álbum se debe a las cualidades que poseen ya que allí destaca la habilidad artística de su autor. La serie de Nebel sugiere conceptos que ante los ojos de los norteamericanos, triunfadores en esta guerra, hablan bien de su ejército; frontera, lucha consecutiva, experiencia militar y victoria absoluta, es decir una historia completa en la que los integrantes del ejército norteamericano están presentados con una gran carga de heroísmo. Esta última que sería la tercera razón del por qué se volvieron únicas en ese aspecto, también está reforzada porque allí los que causan muerte y están en posición ventajosa son aparentemente los mexicanos.

Los invasores son presentados en actitudes de arrojo, audacia y sacrificio, mientras que los actos de heroísmo del pueblo mexicano que tan ampliamente registraron Ramón Alcaraz, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Manuel Balbotín, José María Roa Bárcena y Antonio García Cubas, por mencionar algunos de los autores consultados para este trabajo, se hallan en estas litografías omitidos. Para hacer resaltar a los héroes norteamericanos se hicieron a un lado los actos valerosos de los generales Valencia, Anaya, Bravo y Xicoténcatl, la participación del Batallón de San Blas y el acto patriótico de los Niños Héroes defensores del Castillo de Chapultepec, mismos que son las más altas pruebas de la defensa organizada del pueblo mexicano ante esta terrible e injusta invasión.

De la misma forma la resistencia del pueblo, una vez que los norteamericanos llegaron hasta el centro de la Ciudad de México, fue reducida a presentar a un par de léperos en actitud de atacar al estado mayor del general Scott así como a cuatro hombres que atacan desde una azotea. Nuestras fuentes relatan con detalle la reacción de los habitantes de la Ciudad de México que, al verse sin ejército, tomaron a su cargo la protección de la ciudad, levantándose en armas. En dicha defensa lo mismo intervinieron hombres que mujeres y niños, cada uno de ellos pelando con los pobres utensilios que poseían - piedras, palos, puñales - prefiriendo así la muerte a la pérdida de la libertad.

Cierto que se atacó desde las azoteas pero también desde las torres de las iglesias, balcones y ventanas, desde donde lanzaron a los invasores continuas lluvias de ladrillos, macetas y agua hirviendo, y, a decir de uno de nuestros historiadores, todo lo que se podía arrojar, e hicieron esto con coraje, con el corazón y con la razón.

En esta defensa de parte de un pueblo decidido y valiente también participaron algunos sacerdotes que, emulando al padre Hidalgo, tomaron armas y estandartes de la Virgen de Guadalupe para exhortar al pueblo a luchar por su libertad al grito de vengan a ver cómo mueren los hombres. ¿Cómo dejar fuera en este campo de batalla en el que se

convirtió la ciudad de México a todas esas mujeres que participaron en la contienda atendiendo a los heridos, acarreando agua, vitoreando y alentando a sus hombres y, por supuesto a los niños, esos chamacos - como los llaman nuestros autores - que a pesar de su corta edad supieron con entusiasmo tomar la carabina o el fusil para poner en acción el fuego del patriotismo? El levantamiento fue de todos y por eso se dotó de armas incluso a los léperos y al pueblo bajo quienes formaron bandas de barrio para hacer frente al enemigo; ellos también eran mexicanos.

La lucha popular que se dió en la ciudad de México fue tal que nuestras fuentes son ricas en narrar las múltiples bajas que se ocasionaron al ejército norteamericano durante los días 13, 14 y 15 de septiembre de ese año de 1847, y episodios como el de los lanseros, por cierto ausentes en casi toda la serie de litografías, que tuvieron un último acto de decisión y valentía al acercarse a la sitiada ciudad de México para poner en apuros a los norteamericanos, quienes tuvieron que refugiarse en el Castillo de Chapultepec. Una ciudad entera levantada en pie de guerra es lo que registran las fuentes, cuyo pueblo entero combatió con tanto ímpetu que el general Scott tuvo que amenazar con hacer volar manzanas enteras sino cesaba la lucha popular que el pueblo valiente y decidido hizo como respuesta a los actos de saqueo, terror y muerte de sus invasores. Con la heroica defensa del pueblo, además, se lavó parte del honor de los mexicanos.

Finalmente quienes han colaborado más para que estas litografías se haya desprendido definitivamente del álbum y se les maneje como material independiente han sido los autores mexicanos. Estas litografías que se han utilizado como material para ilustrar la guerra entre Los Estados Unidos y México a partir de la década de los cuarentas se han convertido ya en parte de un buen número de textos cuyos autores siempre las han usado pensando en ilustrar y casi nunca cuestionando su contenido, algunos prefiriendo por cómoda la idea de que allí hay admiración hacia México y su gente, otros señalándolas como obras de orgullo nacional que tienen un lugar en nuestros museos, pero todos ignorando que obras como éstas destierran esa parte

dolorosa de nuestra historia nacional que a 150 años de distancia todavía no conseguimos digerir. Las litografías de Karl Nebel tienen empero el mérito de las grandes obras, que es después de todo el rescate de una parte de un hecho histórico y la controversia que siempre suscitan las obras de arte.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Luis Miguel, José Joaquín Blanco et al. Historia gráfica de México, t.5. México, Editorial Patria - INAH, 1988.

Aguilera Cerni, Vicente. Introducción a la pintura norteamericana. Valencia, Fondo de Cultura Ediciones, s/f.

Alcaraz, Ramón, Alejo Barreiro et al. Apuntes para la historia de la guerra entre México y Los Estados Unidos. México, Consejo Nacional Para la cultura y las Artes, 1991.

A los grandes hombres que murieron en el Valle de México en el tiempo de la invitación norteamericana: la patria agradecida les tributa un justo homenaje a sus virtudes, el 17 de septiembre de 1848. México, Vargas Rea, 1946.

Alvear Acevedo, Carlos. La guerra del 47. México, Editorial Jus, 1957.

Arías de Cossío, Ana María. La pintura del siglo XIX en Francia. Barcelona, Vicens-Vives. 1989.

Artes de México. México, 1850. Litografías de Karl Nebel. México, Artes de México, 1963. (Artes de México no. 47)

Ayala Anguiano, Armando. México de carne y hueso, t.4. México, Editorial Contenido, 1978.

Báez, Eduardo. La pintura militar de México en el siglo XIX. México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.

Baker, George. México ante los ojos del ejército invasor de 1847 (Diario del Coronel Ethan Allen Hitchcock). México, UNAM, 1978.

Balbotín, Manuel. La invasión americana de 1846-1848. México, Gonzalo A. Esteza, 1883.

Barnet, Sylvan. A Short Guide to Writing about Art. New York, Harper Collings College Publishers, 1993.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. España, Ediciones Paidós, 1992.

Bénézit, E. Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, t.6. París, Librairie Gründ, 1996.

Benítez, Fernando. Historia de la Ciudad de México, t.6. México, Salvat, 1984.

Bibliothèque Nationale. Daumier: Lithographies, Gravures sur bois, Sculptures. France, Editions des Bibliothèques Nationales de France, 1934.

Blanquel., Eduardo. Pacheco, José Emilio. Tiempo de México, de octubre de 1807 a junio de 1911, t.I. México, SEP-Cultura, 1982.

Brown, Milton W. et al. American Art. Painting. Sculpture. Architecture. Decorative Arts. Photography. New York, Harry N. Abrams Publishers, 1979.

Bustamante, Carlos María de. El Nuevo Bernal Díaz del Castillo, o sea, historia de la invasión de los angloamericanos en México. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Cabrera, Francisco J. ¿Qué es la pintura? México, Editorial Libros de México, 1986.

Casasola, Gustavo. 6 siglos de historia gráfica de México 1325-1976 t.2 México, Editorial Gustavo Casasola, 1978.

Castillo Nájera, Francisco. Invasión norteamericana. Efectivos y estado de los ejércitos beligerantes. Consideraciones sobre campaña. México, Empresa Editorial Beatriz de Silva, 1947.

Castillo Negrete, Emilio del. La invasión de los norteamericanos en México, obra histórica. México, Imp. del Editor, 1890.

Cirici Pellicer, A. La pintura francesa del siglo XIX. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1957.

Currier & Ives. 50 Currier & Ives Favorites: from the Museum of the City of New York. New York, Crown Publishers, 1978.

Chapultepec en la guerra con los Estados Unidos. Museo Nacional de Historia, INAH. México, Editorial Cultura, 1947.

Chapultepec. Organo de la asociación del Colegio Militar. México, Colegio Militar, 1947.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, t.2. México, Editorial Porrúa, 1970.

Dietrich, Anton. Goya, dibujos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

Enciclopedia de México, t.9. México, Enciclopedia de México, 1987.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europea - Americana, v.7. Madrid, Espasa - Calpe, 1933.

Eitner, Lorenz. An outline of 19th Century European Painting. From David through Cézanne. New York, Harper and Row, 1987.

Fernández Arenas, José. Teoría y metodología de la historia del arte. Barcelona, Arthropos, 1990.

Fernández de Castillejo, J.L. Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea. Madrid, Tecnos, 1968.

Fernández del Castillo, Antonio. A cien años de la epopeya. México, s/e, 1947.

Fernández Justino. El arte en el siglo XIX. México, Imprenta Universitaria, 1967.

_____. Arte Mexicano: de sus orígenes a nuestros días. México, Editorial Porrúa, 1980.

Francastel, Pierre. Historia de la pintura francesa (desde la antigüedad hasta Picasso). Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Friedlaender, Walter. De David a Delacroix. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Furlong, William Rea y McCaudless, Bryon. So Proudly we hail. The Story of the United States Flag. Washington, D.C., Smithsonian Press, 1981.

García Cantú, Gastón. Utopías mexicanas. México, F.C.E., 1978.

_____. Las invasiones norteamericanas en México. México, SEP, 1986.

_____. Idea de México. 1 Los Estados Unidos. México, F.C.E., 1991.

García Cubas, Antonio. El libro de mis recuerdos México, Imprenta de Antonio García Cubas, Hermanos Sucesores. Calle del Arco de San Agustín número 3, 1904.

George, Isaac. Heroes and Incidents of the Mexican War, containing Doniphan's Expedition. Holywood, California. Sun Dance Press, 1971.

Giménez, Manuel María. Memorias del coronel Manuel María Giménez, ayudante de campo del general Santa Anna. México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1911.

Girard, Jean-Marie. Acerca del arte, el realismo y la ideología. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1970.

Gualdi, Pedro. Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México, 1841. México, Editorial del Valle de México, 1974.

Hadjinicolaou, Nicos. La producción artística frente a sus significados. México, Siglo XXI, 1981.

Hauser, Arnold. Sociología del arte. Barcelona, Labor, 1977.

Hofstätter, Hans H. Historia de la pintura modernista europea. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

Honour, Hugh. El romanticismo. Madrid, Alianza forma, 1981.

Horsman, Reginald. La raza y el destino manifiesto: Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano. México, F.C.E., 1985.

Huberman, Leo. Historia de los Estados Unidos. Nosotros el pueblo. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1985.

Iturriaga, José N. Litografía y grabado en el México del siglo XIX México, Teléfonos de México, 1993.

Jackson, John. Una introducción al dibujo. México, Editorial Diana, 1991.

Januszczak, Waldemar. Técnicas de los grandes pintores. España, H. Blume Ediciones, 1981.

Kandinsky, Vassily. De lo espiritual en el arte. México, Premià Ediora, 1981.

_____. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos. Barcelona, Barral Labor, 1981.

Kendall, George Wilkins. Narrative of the Texan Santa Fé Expedition. London, David Bogue, 1845.

_____. The War between The United States and Mexico Illustrated. New York, D. Appleton and Company, 1851.

Livermore, Abiel A. Revisión de la guerra entre México y Los Estados Unidos. México, F.C.E., 1989.

MacMasters, Merry. En el MUNAL. "Nación de imágenes, revisión del siglo XIX". El Nacional (México D.F.) 20 de abril de 1994.

Manrique, Jorge Alberto. (Coordinador) Historia del Arte Mexicano, t 7. México, SEP/INAH - Salvat, 1982

Martínez Caraza, Leopoldo. La intervención norteamericana en México: historia político-militar de la pérdida de gran parte del territorio mexicano. México, Panorama Editorial, 1981.

Mentz de Boege, Brígida Margarita von. México en el siglo XIX visto por los alemanes. México, UNAM, 1982.

México y su Historia, t.6. México, UTEHA, 1984.

Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Mora Fernando. (Coordinador) Historia Gráfica de México. V III. México, Novedades, 1952.

Morison, Samuel Eliot et al. Breve historia de los Estados Unidos. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Moyano Pahissa, Angela. México y Estados Unidos: orígenes de una relación, 1819-1861. México, SEP/Frontera, 1985.

Muñoz, Rafael F. Santa Anna. El dictador resplandeciente. México, FCE-SEP, 1992.

Museo Nacional de las Intervenciones. México, INAH-SEP, 1981.

Museo Nacional de las Intervenciones. 1846-1848: La intervención norteamericana en México. México, INAH, 1992.

Nebel, Carlos. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834, por el arquitecto don Carlos Nebel. México y París, Imprenta de Pablo Renouard, 1840.

Nochlin, Linda. Realism. New York, Penguin Books, 1985.

Novotny, Fritz. Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880. London, Pelican Group, 1990.

O'Gorman, Edmundo. Documentos para la historia de la litografía en México. México. Imprenta Universitaria, 1955.

O'Gorman, Edmundo, Justino Fernández et al. Cuarenta siglos de plástica mexicana. México, Editorial Herro, 1971.

O'Gorman, Edmundo. Historia de las divisiones territoriales de México. México, Editorial Porrúa, 1979.

Olavarria y Ferrari Enrique y J. de Dios Arias. México a través de los siglos t 8. México, Editorial Cumbre, Edición Faccimil 1984.

Pächt, Otto. Historia del arte y metodología. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Panofsky, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona, Tusquets Editores, 1981.

_____. Estudios sobre iconología. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Payno, Manuel. El pistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas. México, Editorial Porrúa, 1992.

Price, Glenn W. Los orígenes de la guerra con México, la intriga Polk-Stockton. México, F.C.E., 1986.

Prieto, Guillermo. Memorias de mis tiempos. México, Editorial Porrúa, 1985.

Proudhon, Pierre-Joseph. Sobre el principio del arte y sobre su destinación social. Buenos Aires, Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1980.

Ramírez, José Fernando. México durante su guerra contra los Estados Unidos. México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1905.

Reynolds, Donald. Cambridge introduction to the history of art. The nineteenth century. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Rivera Marín, Dra. Guadalupe (coordinadora). ¡Si hubiera parque...! P.M. Anaya. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación, 1993.

Roa Bárcena, José María. Recuerdos de la invasión norteamericana (1846-1848), por un joven de entonces. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Rodríguez Prampolini, Ida. La crítica de arte en México en el siglo XIX. México, UNAM, 1964.

Romero Flores, Jesús. Chapultepec en la historia de México. México, SEP, 1947.

Salas Cuesta, Ma. Elena (coordinadora). Molino del Rey: historia de un monumento. México, INAH-SEP, 1980.

Sandweiss, Martha A., Rick Stewart et al. Eyewitness to War. Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848. Fort Worth, Texas Amon Carter Museum, 1989.

Selva, José. La pintura alemana del siglo XIX. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1957.

Shearer, Benjamin F., S. Barbara Shearer. State, Names, Seals, Flags and Symbols. A Historical Guide Revised and Expanded. West Point Connecticut, Green Wood press, 1994.

Singletary, Otis A. The Mexican War. Chicago, The University of Chicago, 1960.

Slatkin, Charles E., Regina Schoolman. Treasury of American Drawings. New York, Oxford University Press, 1947.

Staley, Edcumbe. Jean Francois Millet. London, George Bell & Sons, 1903.

The Encyclopedia Americana, t.16. Connecticut, American Corporation, 1978.

Thomas, Denis. Arms and the Artist. Oxford, Phaidon, 1977.

Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicana. Epoca moderna y contemporánea. México, Editorial Hernes, 1963.

Torre, Mario de la. Testimonios de viajes. 1823-1873. México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1989.

Torre Villar, Ernesto de la. et al. Historial documental de México t.2. México, UNAM, 1964.

Toussaint, Manuel. La litografía en México en el siglo XIX. México, Quezada, 1934.

Tyler, Ronnie C. The Mexican War. A Lithographic Record. Austin, Texas States Historical Association, 1973.

Valadés, José C. Apuntes sobre la litografía mexicana en Manuel Toussaint. La litografía en México. México, UNAM, 1964.

_____. Breve historia de la guerra con los Estados Unidos, México, Editorial Diana, 1980.

Vaughan, William. Romanticism and Art. London, Thames and Hudson, 1994.

Vázquez, Josefina Zoraida. Mexicanos y norteamericanos ante la guerra del 47. México, Ateneo, 1977.

Vázquez, Josefina Zoraida.(Coordinadora) Historia de México. t 8. México, Salvat Editores, 1978

Vázquez, Josefina Zoraida y Lorenzo Meyer. México frente a Estados Unidos (un ensayo histórico). México F.C.E., 1989.

Velasco Márquez, Jesús. La guerra del 47 y la opinión pública (1845-1848). México, SEP, 1975.

Wölfflin, Enrique. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Madrid, Espasa Calpe, 1979.

Woodford, Susan. Cómo mirar un cuadro. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1985.