

EL ANTIGUO EGIPTO EN LA OBRA ARTÍSTICA DE GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Antonio Pérez Largacha

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)*

1. Introducción

La obra artística y figura de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) suscitó desde sus inicios sensaciones y opiniones muy diferentes, en parte motivadas por la variedad temática de su producción artística, desde sus conocidas Veduta sobre los monumentos de Roma, a las dos series que dedicó a las cárceles con unas disposiciones que resultan sombrías y extrañas, o sus proyectos para la decoración de las chimeneas y la elaboración de vasos y candelabros destinados al interior de salones y casas, unos objetos y propuestas en las que procedió a ensamblar elementos artísticos romanos, etruscos y egipcios (Rodríguez Ruiz 2019).

Durante toda su vida Piranesi se consideró un arquitecto, pero apenas ejerció¹, centrando su producción artística en los grabados. De origen veneciano, donde las veduta y los capricci, vistas inventadas que combinaban edificios reales e imaginarios, ya gozaban de una importante tradición gracias a artistas como Canaletto, Tiepolo, Ricci o Piazzeta, vivió prácticamente toda su vida en Roma, una ciudad cuya historia y pasado estaba siendo redescubierto en el siglo XVIII y ansiaba recobrar su importancia en el contexto político y cultural de Italia y europeo.

Fue en este contexto en el que Piranesi visitaría numerosas excavaciones en Roma, también en Herculano o Pompeya, adquiriendo de ese modo un acceso directo y un conocimiento de los descubrimientos que se estaban realizando y que le llevaron a defender, cada vez con mayor ímpetu en sus obras, la primacía del arte romano, y por

* Grupo de investigación GRIHAL. El presente trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Proyecto de Investigación I+D+I: «FAKE-La perdurabilidad del engaño: falsificación de antigüedades en la Roma del siglo XVIII», PID2020-117326GB-I00”.

1. Su formación como arquitecto queda patente en sus obras a través de unas arquitecturas que son imaginadas y restituidas desde las ruinas o lo que en su época era visible.

extensión el etrusco, como antecesor del arte griego, viendo en el arte del antiguo Egipto otro argumento para defender sus ideas y negar la primacía, la antigüedad del arte griego como origen, por ejemplo, de la arquitectura (Bevilacqua 2007). Ello originó que Piranesi participara con sus grabados, y los textos que los acompañaban, en el debate intelectual que sobre la primacía del arte romano o griego se generó en el siglo XVIII, motivo por el que en ocasiones su obra y pensamiento se han confrontado a los planteamientos que enunció Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para quien en el mundo griego radicaba el origen del arte y cuyos libros pronto se convertirían, hasta hace pocas décadas, en una referencia para la historia del arte.

Es en este contexto en el que también se puede entender la presencia de esculturas, objetos y representaciones faraónicas en la obra de Piranesi al defender tanto su antigüedad como importancia en el origen del arte, pero no por el conocimiento que se tenía del mismo en el siglo XVIII, sino por el hecho de que lo egipcio estaba presente en Roma.

Al respecto, siempre se ha centrado la atención en los obeliscos que durante el Imperio Romano fueron trasladados a la ciudad y que los Papas del Renacimiento convirtieron en símbolo del dominio del cristianismo, pero fueron muchos los emperadores romanos que mostraron un interés por lo egipcio e, incluso, por algunos de sus dioses como Isis y Serapis. Además, en el siglo XVIII, diferentes objetos y esculturas se estaban descubriendo en la Villa Adriana, construida por el emperador Adriano en honor de su amante Antinoo que murió ahogado en el Nilo. Esta presencia de lo egipcio en Roma implicaba que este arte formara parte del mundo romano lo que, por extensión, otorgaba una antigüedad y prestancia al arte romano, uno de los argumentos de Piranesi para defender su antigüedad y primacía sobre el arte griego.

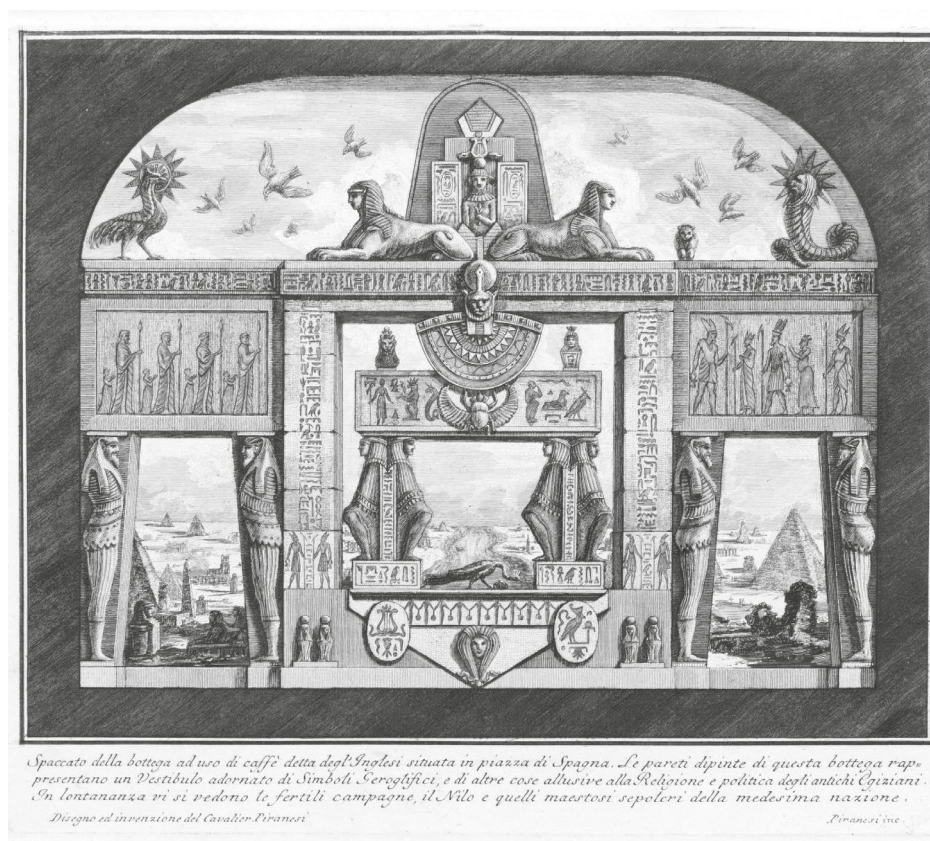
También es ineludible recordar que, en el siglo XVIII, Roma fue uno de los destinos más importantes del *Grand Tour*, ineludible para los artistas, eruditos y viajeros de toda Europa, en especial de los ingleses después del final de la Guerra de los 7 años (1756-1763). En el caso de los artistas dicho viaje tenía como propósito llegar a completar un proceso formativo y, en la medida de lo posible, desarrollar una carrera artística en Italia. Igualmente, todos los que participaban en el *Grand Tour* también se convirtieron en un objeto de negocio al comprar y reunir vedutas, recuerdos y todo tipo de piezas artísticas con los que retornaban a sus países, donde además transmitían todo lo que visualmente habían contemplado, un contexto en el que se pueden enmarcar muchas de las obras de Piranesi y, en especial, su decoración egipcia del café de los ingleses (Figura 1.1 y 1.2)².

2. La repercusión internacional de la obra de Piranesi, en especial en Inglaterra, queda de manifiesto en que Piranesi fue nombrado miembro honorario de la London Society of Antiquaries en 1757.

Figura 1.1. Decoración del café de los ingleses
 Diverse Maniere
 d'adornare i cammini
 ed ogni altra parte
 degli edifizj desunte
 dall'architettura Egizia,
 Etrusca, e Greca con
 un Ragionamento
 Apologetico in difesa
 dell'Architettura Egizia,
 e Toscana, opera del
 Cavaliere Giambattista
 Piranesi Architetto.
 Metropolitan Museum
 41.71.1.20



Figura 1.2. Decoración del café de los ingleses
 Diverse Maniere
 d'adornare i cammini
 ed ogni altra parte
 degli edifizj desunte
 dall'architettura Egizia,
 Etrusca, e Greca con
 un Ragionamento
 Apologetico in difesa
 dell'Architettura Egizia,
 e Toscana, opera del
 Cavaliere Giambattista
 Piranesi Architetto.
 Royal Academy of Arts,
 Londres



2. Piranesi y el arte de la Antigüedad

Desde sus años de formación Piranesi mostró un gran interés por todo lo que estaba relacionado con la Antigüedad, un período en el que también se debe destacar la relación que mantuvo con Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), cuyos grabados, eclipsados por su producción pictórica, expresan unas temáticas y personajes sin las ataduras propias de los encargos³.

Como ya hemos indicado, Piranesi visitó diferentes excavaciones y siempre procedió a analizar los descubrimientos que se realizaban para incorporarlos en sus grabados, lo que contribuía a dotarlos de una mayor teatralidad, una de las características de su obra, lo que también ayuda a entender la influencia y repercusión que tuvo su obra al utilizar la imagen como un medio para transmitir ideas y conceptos (Britton 2021)⁴.

En sus primeros años Piranesi fue discípulo de Giuseppe Vasi (1710-1782), un excelente grabador considerado en ocasiones como el Salieri de Piranesi (Maier 2013: 260). La principal diferencia entre ambos es que Vasi procedió a ubicar todos los monumentos en su contexto urbano, no los aisló y recreó, siendo su obra más natural y urbana (Weretka 2015)⁵.

En la obra y pensamiento de Piranesi también se constata la influencia de Giambattista Vico (1668-1744) quien en su obra *Scienza Nuova* planteó la existencia de unos ciclos históricos en los que las sociedades surgen y decaen. Otra de las influencias que recibió

3. Tiepolo realizó un total de 33 grabados que se agrupan en dos series, *Vari Capricci*, publicada hacia 1743 y, en especial, los *Scherzi di Fantasia*, 23 grabados publicados entre 1743 y 1753, fechas que coinciden con el regreso de Piranesi a Venecia después de su primera estancia en Roma, a la que volvería en 1745. Sobre la relación de Tiepolo con Piranesi (Robinson 1994).

4. Otra de las características de la obra de Piranesi es la utilización del texto para acompañar sus grabados, donde introduce información sobre los monumentos, incluidas referencias clásicas, así como vínculos o referencias a otras obras o lugares para completar la información, siguiendo así lo que comenzó con la enciclopedia. Estos textos que historiográficamente no han sido muy valorados al dominar la imagen sobre el texto. Por otra parte, en muchas ocasiones las copias de los grabados que se vendían solamente tenían la imagen (Hyde Minor 2015).

5. Vasi publicó entre 1746 y 1761 diez volúmenes con 240 grabados de la ciudad de Roma, realizando también uno de los planos de Roma más conocidos, en el que incluyó todas las áreas exteriores al centro histórico donde también existían manifestaciones del mundo romano, siendo su intención la de contradecir la opinión de Diderot en el sentido de que Roma carecía de un entorno urbano, de unos barrios a diferencia de París, prueba del declive de Roma e importancia de París (Maier 2013). Este debate en cierta medida va a estar presente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, así como en la obra de Piranesi, siendo el arte un argumento para defender dichas posiciones y una de las razones para que desde Francia se destaque el mundo griego presentando el arte romano como una copia y elaboración de este.

Piranesi fue la de Carlo Lodoli (1690-1761), quien negó la autoridad de la obra de Vitrubio y fue un defensor de la arquitectura y cultura etrusca (Consoli 2006). Es precisamente esa relación entre el mundo etrusco y el romano uno de los argumentos de Piranesi para defender la preeminencia de la Península Itálica, al tiempo que explica que también fuera miembro, desde 1742, de la Accademia degli Arcadi, fundada en 1690 y que perseguía una relación con el pasado itálico (Dixon 2016).

El descubrimiento de Herculano y Pompeya, así como de Paestum años después, también influirían en la obra de Piranesi, al tiempo que contribuyeron a avivar el interés sobre el mundo romano y, paralelamente el debate sobre la preeminencia del arte griego o romano entre los historiadores del arte, anticuarios, arquitectos y artistas, siendo significativo el interés que mostró Piranesi, en los últimos años de su vida, por el templo de Isis hallado en Pompeya, el primer templo de una divinidad egipcia conocido fuera de Egipto aunque imbuido del gusto romano (Figuras 1.3a y 1.3b)⁶.

Estos datos biográficos y formativos ayudan a entender mejor la producción artística de Piranesi, y en especial su obra *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca*, publicada en 1769 y donde se encuentran las principales referencias al mundo egipcio y su arte⁷.

Pero con anterioridad, en 1761, publicó una de sus obras más importantes, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, donde defendió en 200 páginas acompañadas de 38 láminas la primacía de Roma y su arquitectura sobre el mundo griego. En esta obra Piranesi cita extensamente a Le Roy y está dedicada al nuevo papa Clemente XIII⁸. En la misma Piranesi afirma que el arte romano no es posterior al griego incluso desde un punto de vista histórico, ya que los orígenes del arte romano pueden encontrarse en el etrusco, del que alaba su simplicidad. Igualmente, destaca las aportaciones del mundo romano a las obras en gran escala, desde los acueductos a las calzadas y, en especial, a las

6. En total Piranesi realizó siete grabados sobre el templo de Isis en Pompeya, aunque algunos se han atribuido a su hijo Francesco (Thomas 1956).

7. Las obras más conocidas y valoradas de Piranesi son sus *Vedute di Roma*, que comenzó en 1747-48 y que estaban destinadas fundamentalmente a los viajeros del Grand Tour, un repertorio de imágenes en las que acentuaba la grandeza de Roma y en las que, como veremos, estará presente la pirámide de Caius Cestius.

8. Una obra en la que Piranesi pretende desmontar los argumentos de Julien-David Le Roy (1724-1803), que en 1758 publicó *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce*, donde defendía que el arte romano derivaba del griego y que como los romanos solo copiaron, su arquitectura es decadente en comparación con la griega. Sobre las relaciones, familiares y artísticas, de Piranesi con la familia del Papa Clemente XIII y sus aspiraciones para ser nombrado director de las antigüedades del Vaticano, un cargo que desempeñó Winckelmann (Pasquali 2006).

obras de infraestructura urbana como el alcantarillado que no pueden encontrarse en el mundo griego, construcciones que tenían un carácter utilitario, lo que explica que sean arquitectónicamente simples. Un tercer argumento de Piranesi es que, en su opinión, la arquitectura griega es excesivamente licenciosa y fue la que en verdad contaminó el arte romano, destacando que los Etruscos no decoraran su arquitectura, lo que en su opinión es comparable con el mundo egipcio, que a su vez era más antiguo que el arte griego (Wittkower 1938).

Una obra que tuvo la réplica, en 1764, de Pierre Jean Mariette, que publicó en la *Gazette littéraire de l'Europe* sus comentarios sobre la obra publicada por Piranesi en 1761, negando las pretendidas aportaciones que pudiera haber realizado el mundo etrusco al tiempo que defendía la preeminencia del mundo griego siguiendo los planteamientos de Winckelman⁹.

En 1765 Piranesi escribió *Parere su l'architettura*, un texto redactado de una forma socrática a través del dialogo entre dos arquitectos, Protopiro, que representa el rigorismo clásico que buscaba la simplicidad y una limitación en la ornamentación arquitectónica, y Didascalò, que opina lo contrario y expresa las ideas de Piranesi al criticar todos aquellos procesos mecánicos de producción artística que no hacían más que limitar la creatividad e imaginación del artista, defendiendo que diferentes tradiciones pudieran estar presentes en la arquitectura (De Meyer 2015).

Estas obras y debates anticipan los argumentos y proposiciones artísticas que Piranesi realizó en 1769 en su obra *Diverse Manieri d'Adornare i Cammini*, precedida de un texto; *Ragionamento Apologetico in difesa dell'architettura Egizia, Etrusca e Greca*, donde defendía la aproximación histórica a la arquitectura y consideraba al antiguo Egipto como una de las fuentes de la arquitectura romana¹⁰. Es en esta obra en la que Piranesi incluye su decoración egipcia del café de los ingleses (Figuras 1.1 y 1.2) así como toda la serie de chimeneas decoradas con motivos egipcios, pero ¿qué se conocía del arte egipcio en tiempos de Piranesi?

9. Piranesi respondió a Mariette con un texto, *Osservazioni Di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de M. Mariette* en 1765. El debate entre Piranesi y Winckelmann ha sido analizado por diferentes autores (Wittkower 1975; Wilton-Ely 1978; Stern 2003).

10. Como expresión de la repercusión internacional del debate, así como de la propia obra de Piranesi, el texto de la obra fue escrito en italiano, inglés y francés.

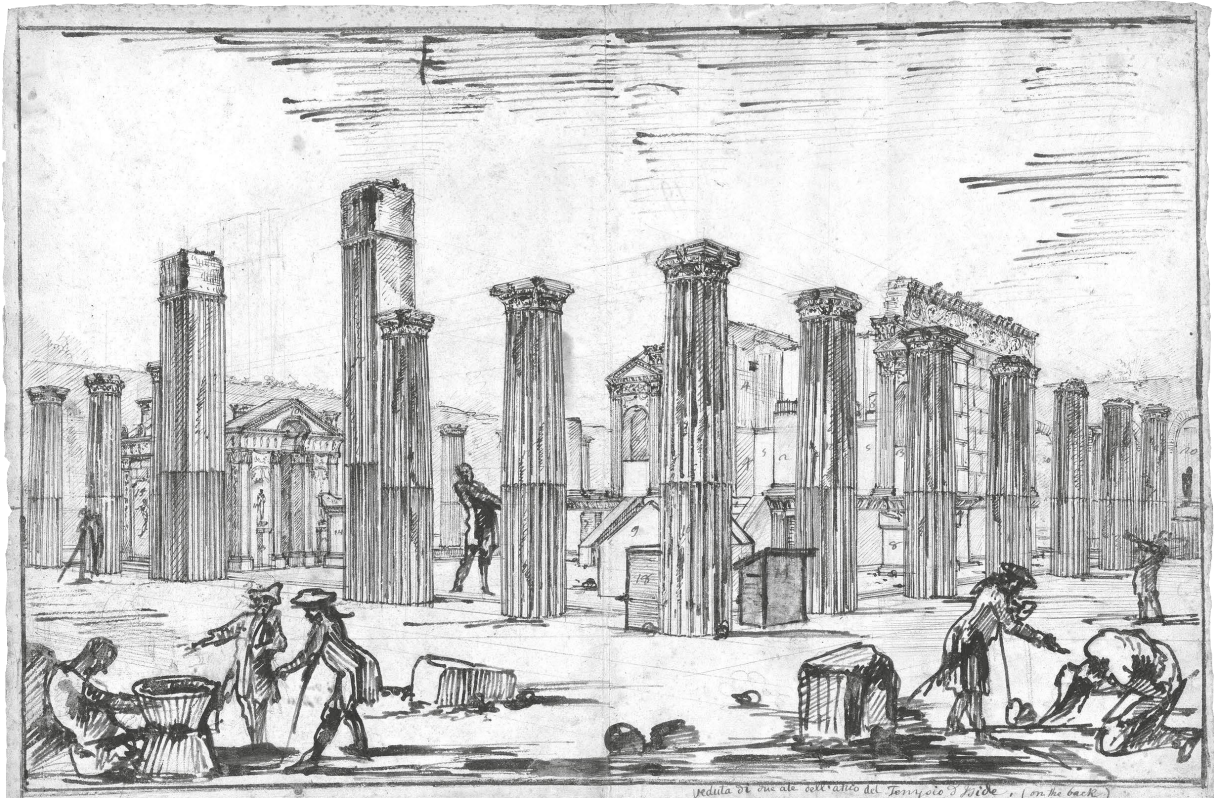


Figura 1.3. a. Piranesi en el templo de Isis en Pompeya. Morgan Library New York

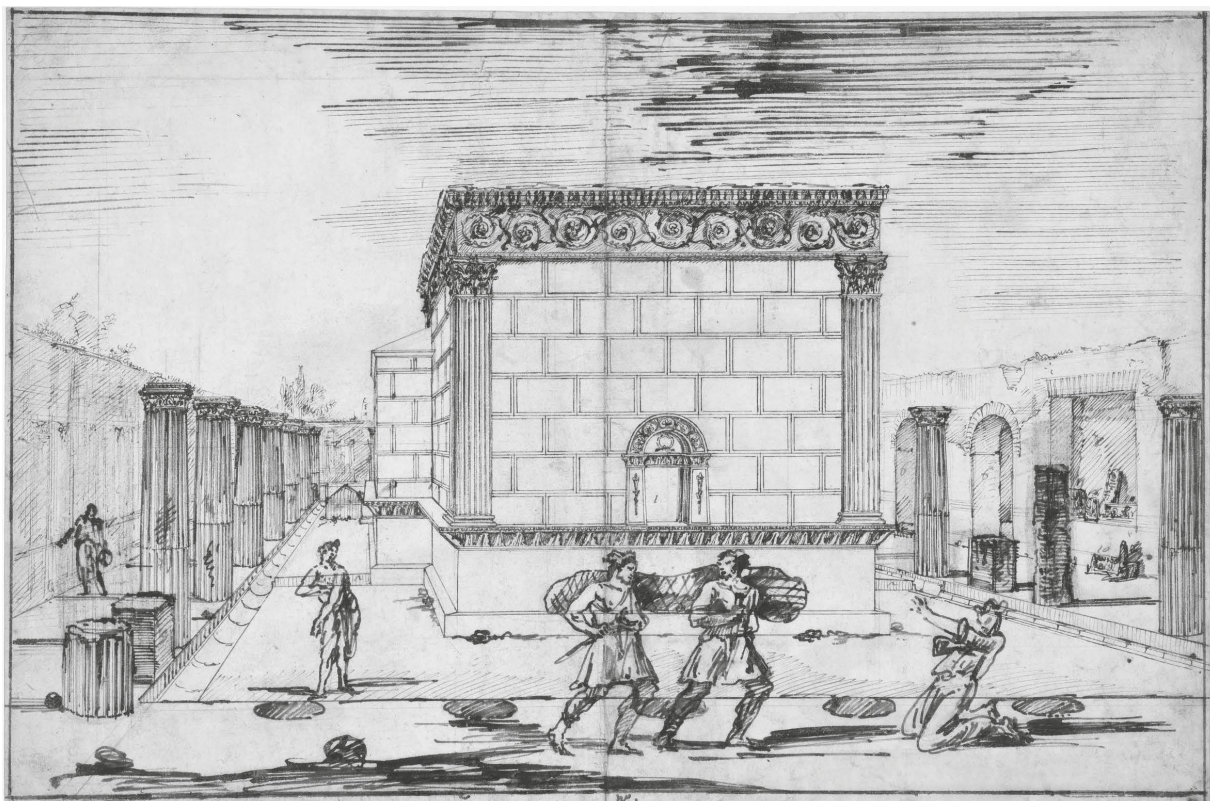


Figura 1.3. b. Parte posterior del templo de Isis en Pompeya. Museo Británico 1905,1110.63

3. Piranesi y el arte egipcio

Antes de introducirnos en el conocimiento que de lo faraónico existía en Roma, y en Europa en general, en el siglo XVIII, es también importante mencionar, brevemente, lo que se conocía del mundo griego ya que, en ambos casos, debe tenerse presente que prácticamente todo aquello que se conocía procedía, principalmente, del mundo romano.

Hasta 1828 Grecia perteneció al Imperio otomano y poco se conocía de su arte, a excepción de todas las copias romanas que fueron realizadas desde el siglo I a.C. del arte griego, que eran las que contemplaban aquellas personas que viajaban a Italia en el Grand Tour (Blundell 2012)¹¹. A pesar de ello, y como hemos mencionado, las obras de David Le Roy y, en especial, de Winckelman, habían puesto las bases para defender la primacía del arte griego¹².

Por lo que al mundo del Egipto faraónico se refiere, una premisa que debe considerarse siempre es que se desconocía completamente el significado que podían tener todas sus obras artísticas y monumentos, así como de su religión y de unos dioses que, como Isis, Osiris o Serapis tanta importancia y difusión tuvieron en el mundo romano, mientras que permanecía el recuerdo de la gloriosa Alejandría y, evidentemente, los expresado por los pensadores grecorromanos sobre el país del Nilo (Gómez Espelosin y Pérez Largacha 2003).

Hasta finales del siglo XVIII Egipto apenas fue visitado, pero su pasado faraónico estaba presente en la memoria cultural europea, bien a través de lo que habían relatado los escritores clásicos o a través del relato bíblico, habiendo sido algunos de sus dioses y su paisaje en gran medida cristianizados¹³. En el siglo XVII viajeros como Jean Michel Vansleb o Jean de Thevenot publicaron sus experiencias por tierras del Nilo, pero fue el jesuita Athanasius Kircher quien mayor interés tuvo en conocer e interpretar el mundo faraónico, influyendo sus obras y, en especial, el Museo Romano (Museo Kircher), en la visión que de lo egipcio tenía y transmitió Piranesi.

Es cierto que en el siglo XVIII comenzaron a publicarse algunos relatos y descripciones de los monumentos faraónicos por viajeros como Claude Sicard, Richard Pococke,

11. Motivo por el que también es importante conocer los procesos de recepción y conocimiento que, del arte griego, y en especial de la escultura, han existido a lo largo de la historia (Squire 2019).

12. Las obras de Winckelman son las que mayor influencia tuvieron, tanto en el ámbito historiográfico como artístico, contribuyendo al desarrollo del neoclasicismo en pintores como Anton Raphael Mengs (1728-1779), amigo personal de Winckelman.

13. Ejemplo de ello son las pirámides, interpretadas como los graneros que el patriarca José construyó en Egipto para hacer frente a los años de escasez, al tiempo que José reemplazó a Serapis como símbolo de la abundancia agrícola de Egipto (Riggs 2017: 26-30).

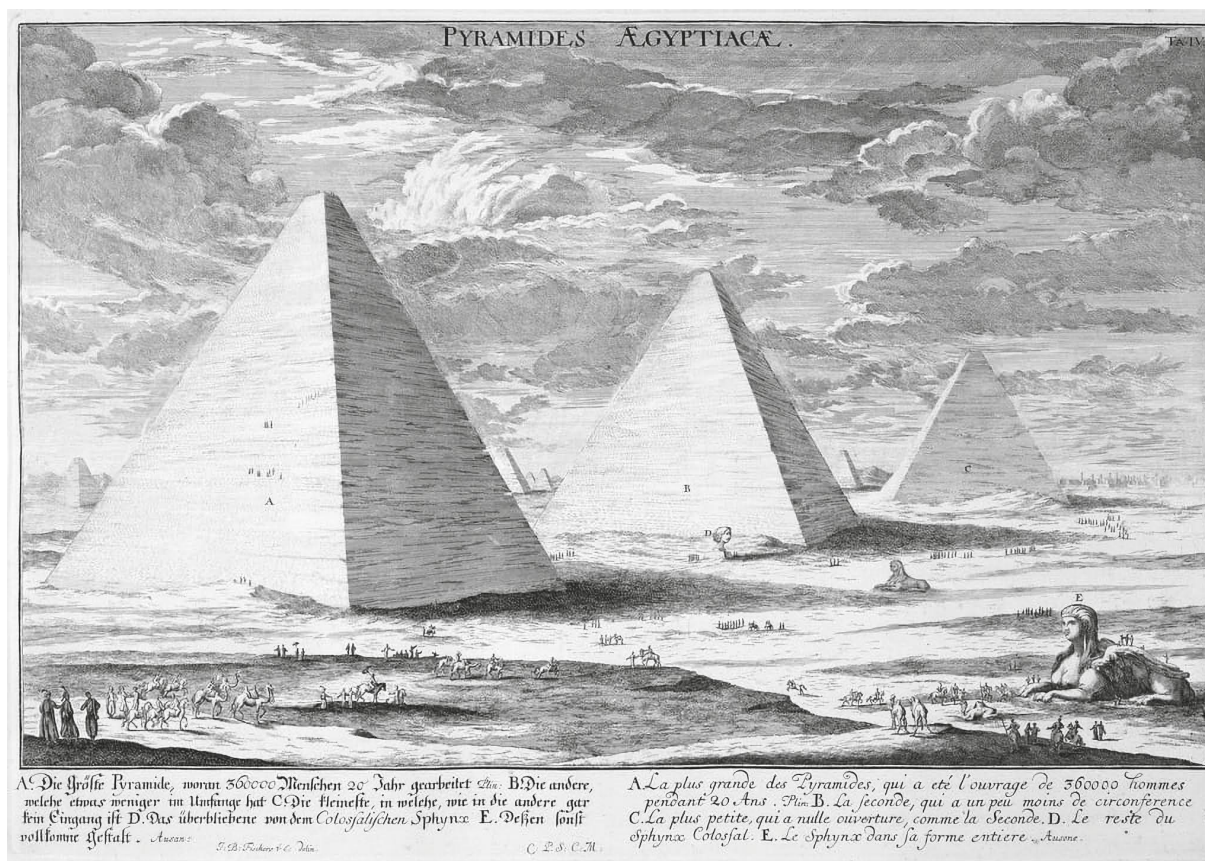


Figura 1.4. Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur, Las pirámides de Egipto*

Frederik Ludwig Norden o Richard Dalton, pero no será hasta comienzos del siglo XIX cuando dará comienzo una egiptomanía que, en muchos aspectos, tampoco puede considerarse como un conocimiento de la cultura faraónica¹⁴.

Es por ello por lo que Piranesi debió basar todas sus opiniones y representaciones del mundo egipcio a partir de lo que era conocido en Roma, pero también se debe destacar la influencia que ejerció en su obra y pensamiento el arquitecto Fischer von Erlach (Neville 2007), quien en 1721 publicó *Entwurff einer historischen Architectur*, un libro que pronto se convirtió en una referencia europea para el estudio de la arquitectura y en el que, prácticamente por primera vez, se valoraba el arte del antiguo Egipto (Figura 1.4)¹⁵, conservándose diversas anotaciones que realizó Piranesi en las que se puede observar un anticipo de cómo iba a representar los objetos y esculturas egipcias (Figura 1.5).

14. También puede destacarse la figura y obra de Volney, *Voyage en Syrie et en Égypte*, publicada en 1788 y, en especial su discurso ante la asamblea, *Les Ruines ou Méditation sur les Révolutions des Empires* (1789), que inspiró a Napoleón en su campaña a Egipto y donde defendía la necesidad de que Francia recuperara la gloria cultural de Egipto.

15. En la obra y pensamiento de Fischer von Erlach también ejerció influencia la obra y el museo de Athanasius Kircher (Fletcher 2011: 182).

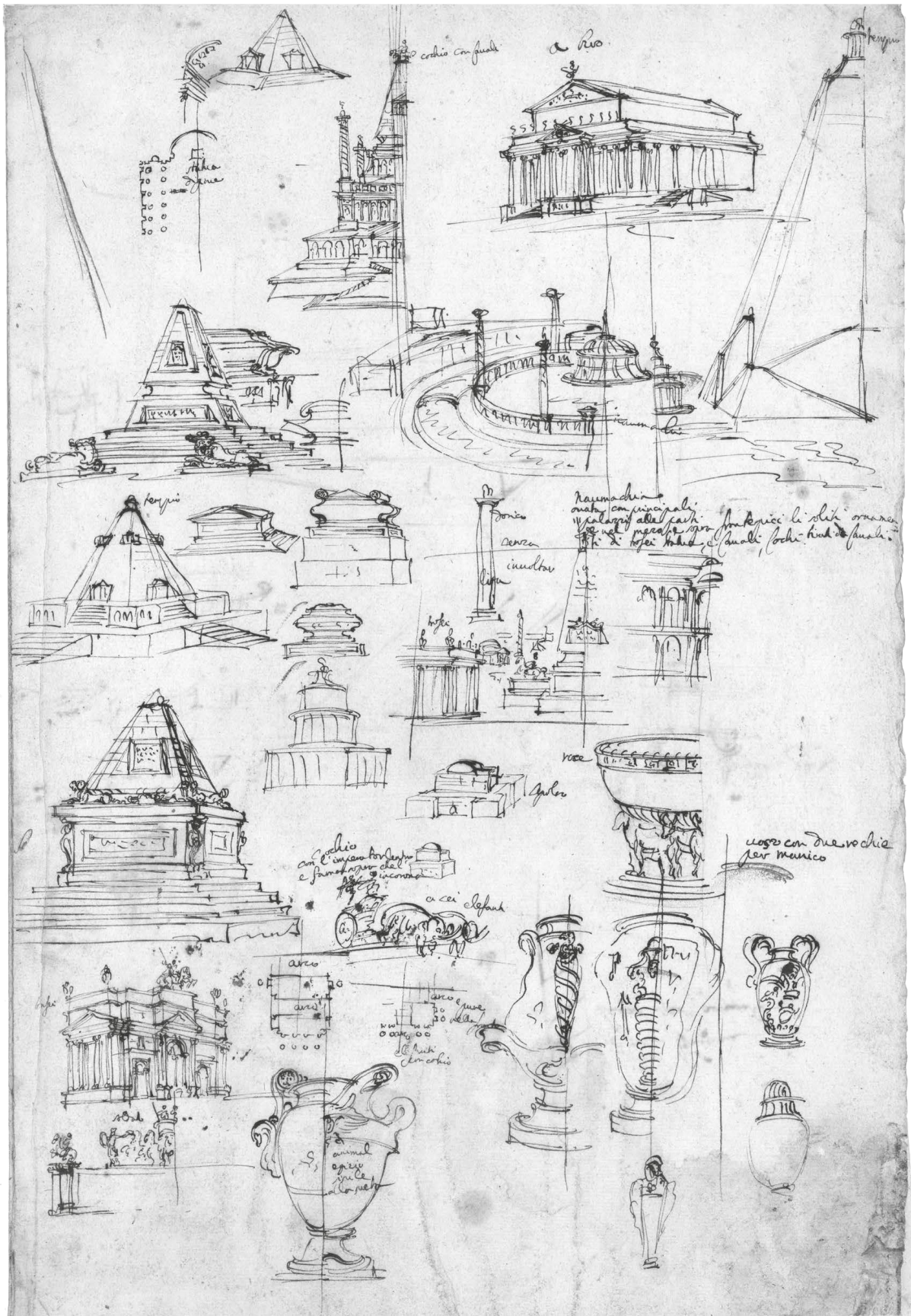


Figura 1.5. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur, Las pirámides de Egipto*

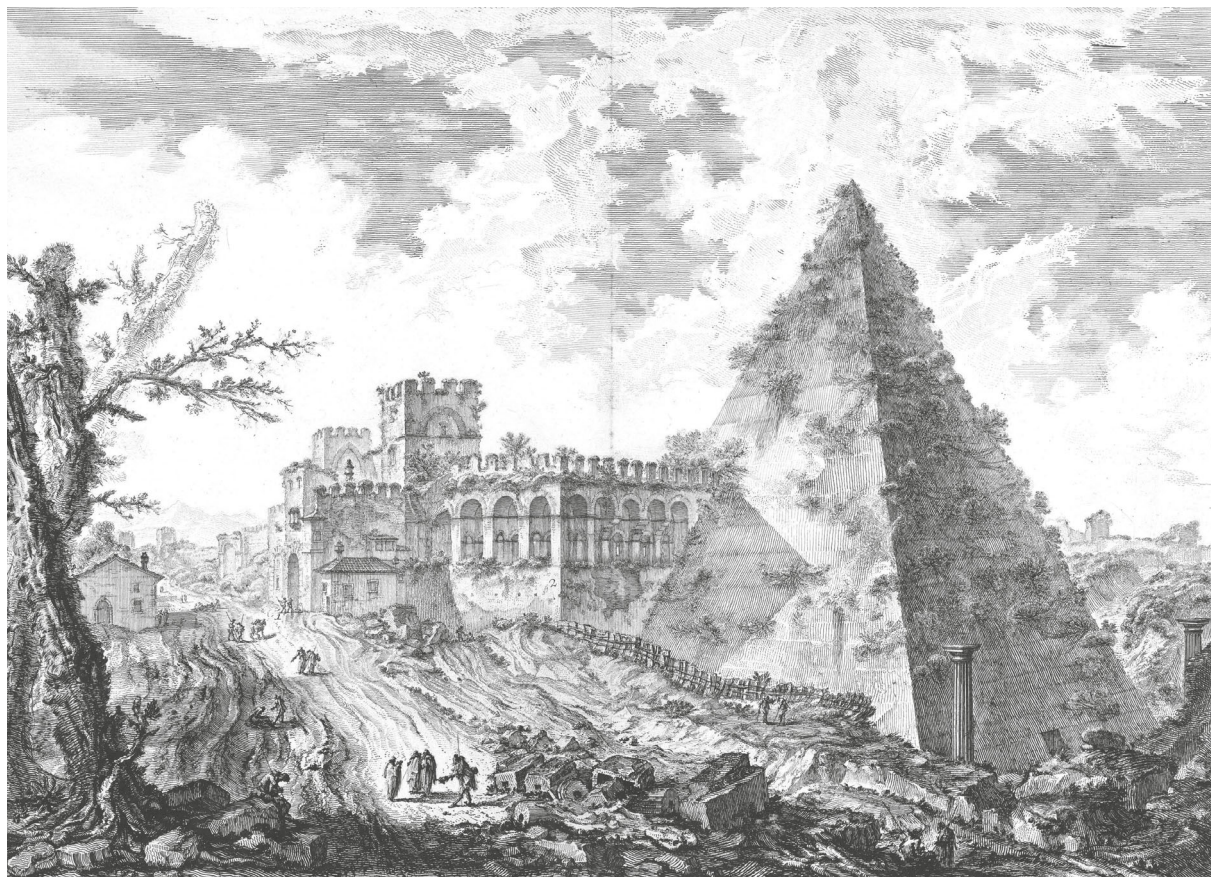


Figura 1.6. Veduta de la Pirámide de Caius Cestius (ca. 1755). Metropolitan Museum 37.45.3(57)

Pero como hemos mencionado el arte egipcio se conocía principalmente a través de la antigua Roma. Desde el siglo II d.C. la decoración egipcia, su estilo, arquitectura y religión se convirtieron en parte de la cultura romana, contando además con la aprobación y financiación de la autoridad imperial, una tendencia que se inició en tiempos de Augusto con el transporte de obeliscos a Roma.

Precisamente de tiempos de Augusto (ca. 12 a.C.) es la pirámide de Cayo Cestius que, con el paso del tiempo, fue incorporada al muro Aureliano, una construcción que formaba parte del paisaje urbano y cultural de la antigua Roma y que fue ampliamente representada, realizando Piranesi varias veduta en las que la grandeza de la arquitectura romana parece inclinarse, apoyarse en la pirámide de Cestius (Ipek y Senger 2007: 30) (Figura 1.6)¹⁶.

16. En Roma existió otra pirámide conocida como la pirámide de Rómulo, siendo llamada la pirámide de Cestius en la Edad Media como la pirámide de Remo. La pirámide de Rómulo fue desmantelada en el siglo XVI al utilizarse su mármol en la construcción de la basílica de San Pedro (Temple 2011: 14).

Pero fueron los obeliscos el monumento egipcio que presidía plazas y entornos y que durante los siglos XVI y XVII se convirtieron en símbolos utilizados por los Papas para encarnar el triunfo del cristianismo sobre las religiones del mundo. Un ejemplo es el obelisco que trasladó a Roma el emperador Domiciano y que Bernini utilizó en la fuente de los cuatro ríos en la Piazza Navona, que es coronado con la paloma como símbolo del Espíritu Santo, emblema también del Papa Inocencio X¹⁷.

Otra obra que era muy conocida en Roma era la Mensa Isiaca, o Tabula Bembina, descubierta a comienzos del siglo XVI y que pudo provenir del Iseum Campense de Roma, una obra alejandrina o romana de tiempos del Emperador Claudio, su nombre está escrito en jeroglíficos, siendo la única parte del texto que parece tener un sentido y significado (Gänsicke *et al.* 2023). Una obra de arte que se utilizó para intentar descifrar la escritura jeroglífica y descubrir los secretos que escondía por parte de los neoplatónicos y el propio Athanasius Kircher, incluyendo Piranesi los signos jeroglíficos de la Mensa Isiaca en las decoraciones egipcias que propuso (Curl 2005: 112).

También se deben considerar los hallazgos que se estaban realizando en la Villa Adriana, que Piranesi conocía e influyeron en sus motivos egipcios, como la esfinge descubierta en 1741 que utilizó de modelo para todas sus esfinges en sus propuestas decorativas (Cinque 2017). También los descubrimientos en el Iseum Campense de Roma quedaron reflejados en su obra sobre el Campus Martius (1762), siendo uno de sus obeliscos excavado y contemplado en su totalidad en 1748 por Piranesi, una obra en la que Piranesi procede a diseminar lo egipcio entre los monumentos de una Roma que había conquistado e imitado a Egipto (Rouillet 1972: 32; Fernández Almoguera 2022).

En *Diversi Manieri* Piranesi dice haber estudiado los monumentos y objetos, al tiempo que se refiere a la obra de Comte de Caylus, *Recueil d'Antiquites Égyptiennes, Êtrusques, Grecques, Romaines et Gauloises* (1752-1767)¹⁸, así como a las colecciones

17. Los cuatro ríos son el Ganges, el Danubio, el Río de la Plata y el Nilo, que es representado con los ojos vendados, posiblemente simbolizando el desconocimiento que se tenía de sus fuentes, una aventura que culminaría en el siglo XVIII con las figuras de John Hanning Spoke (1827-1864), que llegó al lago Victoria y defendió que era el origen del Nilo, en contra de la opinión de Richard Francis Burton, que defendía que era el lago Tanganica, opinión que fue la dominante hasta la famosa expedición de Henry Francis Stanley, que en 1877 llegó al lago Victoria y tuvo su famoso encuentro con el profesor Livingstone. Sin embargo, el primero en descubrir las fuentes del Nilo fue el español Pedro Páez quien en 1618 descubrió las fuentes del Nilo Azul en el lago Tana, en Etiopía.

18. Su obra está influida por las experiencias, y objetos que le regaló, Beinot de Maillet, que fue cónsul general de Francia en Egipto entre 1692 y 1708 escribiendo en 1735 *Description de Égypte, contenant sur la géographie ancienne de ce país*. También es interesante que Maillet fue uno de los primeros en pensar el traslado a Francia de la columna de Pompeyo de Alejandría.

que existían en el Vaticano o en el Colegio Romano¹⁹, justificando la ausencia de elasticidad en las figuras egipcias no como una negligencia, sino como algo acorde con la majestad de la arquitectura egipcia (Moser 2015:1285).

En *Diverse Miniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769), Piranesi diseñó la decoración de 16 chimeneas y del Caffè degli Inglesi en Roma con motivos faraónicos. Una obra que ha sido poco valorada desde la egiptología, y la historia del arte en general, a pesar de iniciar un «revival» de lo faraónico que a comienzos del siglo XIX se reveló en una egiptomanía que se extendió al mobiliario y la decoración de interiores. En opinión de James Stevens Curl (2005: 155) Piranesi fue el hacedor de unas formas egipcias que serían utilizadas de una forma ecléctica en la decoración de interiores, influyendo también en el estilo imperio de época napoleónica.

En la introducción, de 35 páginas, Piranesi defiende la importancia de la arquitectura faraónica y etrusca, exponiendo la necesidad y las posibilidades que ofrecían para su adaptación a los interiores y ofrecer así una respuesta a las necesidades y demandas que estaban apareciendo en la sociedad, adecuando por ello Piranesi los diseños, ideas y motivos que habían existido en la Antigüedad en la construcción y decoración de los edificios (Pérez Largacha 2024).

Unas chimeneas con motivos egipcios en las que Piranesi utiliza los símbolos, textos y figuras que se conocían en Roma en el siglo XVIII, sin que exista un orden o un mensaje que sea propio del mundo faraónico, su intención era adecuar todos ellos a un elemento arquitectónico y decorativo para transmitir el exotismo, el misterio y monumentalidad del mundo faraónico en lo cotidiano y en el mobiliario (Figura 1.7). No existía un conocimiento de la cultura faraónica, pero lo que de ella se conocía podía ser utilizado para transmitir no solo un exotismo, sino también una vinculación con un pasado que legitimaba el presente (Griener 2020).

Un ejemplo son los telamones de las chimeneas, donde Piranesi recurre a replicar las estatuas de Antinoo, el amante de Adriano, que decoraban la villa Adriana en Tivoli y que se consideraban un modelo de belleza, pero también una estatua de Tutmosis III descubierta en la villa Borghèse de Roma y que fue propiedad de Piranesi, que utilizó como modelo para las estatuas que decoran sus chimeneas²⁰.

En las chimeneas la intención de Piranesi era que la decoración no ocultara la estructura, sino que la destacara, utilizando todo lo que era antiguo para crear unos

19. Museo Kircher.

20. La estatua se encuentra en la actualidad en el museo del Louvre (AF 6936), otro ejemplo del comercio y utilización de objetos faraónicos con anterioridad al siglo XIX.

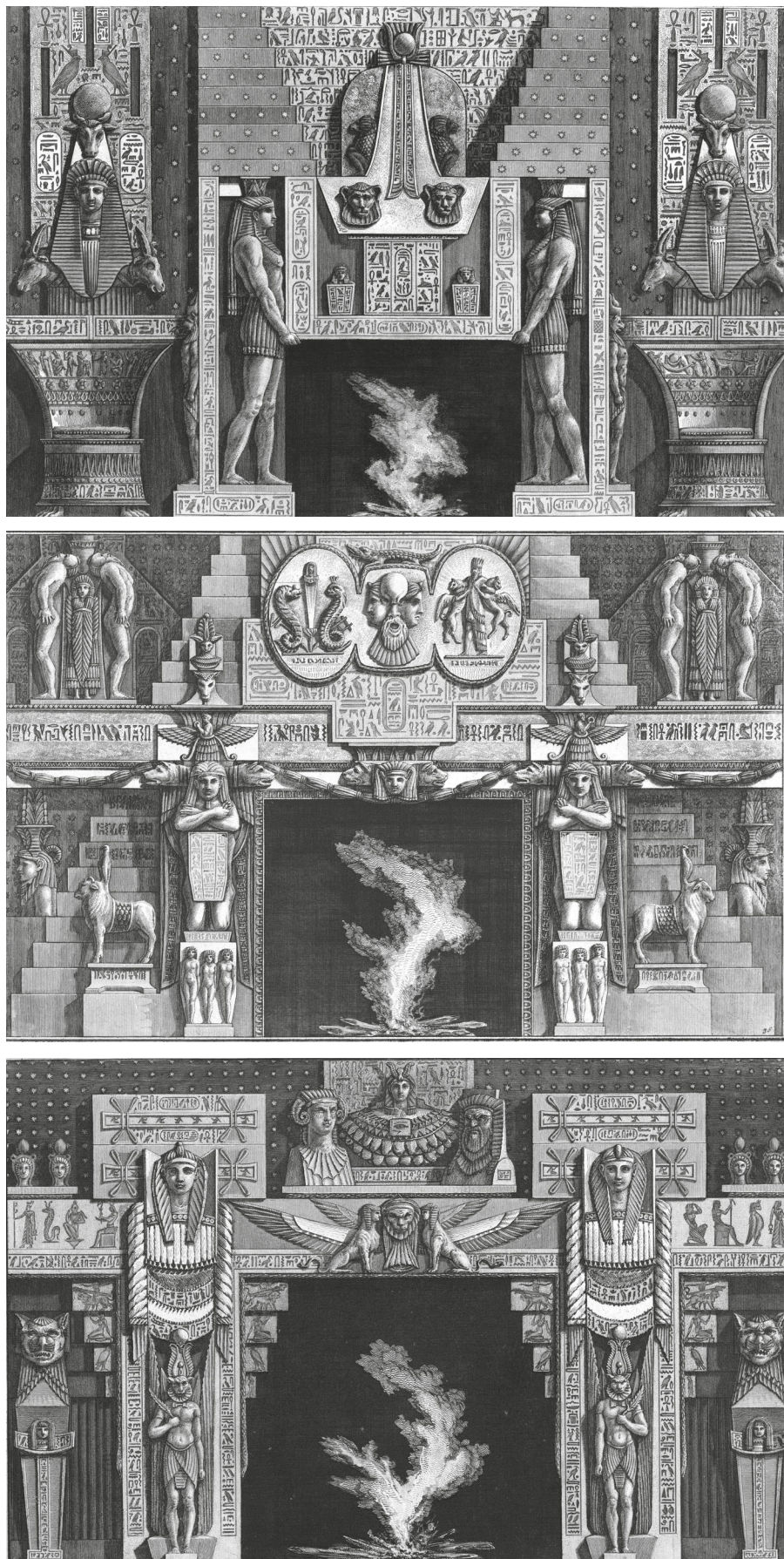


Figura 1.7. Tres ejemplos de chimeneas egipcias. Metropolitan Museum (41.71.1.20; 1973.509.6 y 1973.509.8)

modelos nuevos que combinaban características de diferentes culturas, la utilización de la Antigüedad, lo que expresó claramente en la decoración que realizó del Caffè degli Inglesi (Figuras 1.1 y 1.2).

En opinión de Mannassa (2014: 20), su decoración transmite la capacidad de observación que Piranesi tenía de los monumentos egipcios, como se observa debajo de las lunetas con una estructura imaginaria que es adornada con jeroglíficos y una decoración en relieve de estatuas colosales que enmarcan tres ventanas donde se pueden observar unos paisajes egipcios con pirámides, esfinges y obeliscos, la misma estructura que años después será la portada de la *Description de l'Égypte*.

En la decoración Piranesi procede a combinar diferentes objetos egipcios para crear un entorno ricamente ornamentado y cuya principal característica arquitectónica son las figuras arrodilladas, creando una atmósfera que fue descrita de formas muy diferentes por sus visitantes, siendo la intención de Piranesi introducir el gusto por lo egipcio en un espacio frecuentado por el círculo inglés en Roma y contribuir así a su difusión, incluidas sus propias obras²¹. La decoración y motivos no tienen pretensión alguna de autenticidad o de corrección arqueológica, las representaciones egipcias se disponen de una forma arquitectónica, creando pilares y unas ventanas donde se pueden observar unos paisajes exóticos (McGeough 2013).

Conclusión

La obra artística de Piranesi se enmarca en un período de cambio y transición, así como el redescubrimiento del arte de la Antigüedad. Conocido por sus Veduta, el resto de sus obras han permanecido olvidadas durante mucho tiempo en la investigación, siendo mencionadas en ocasiones como prueba de su eclecticismo y falta de originalidad, cuando no de composiciones extrañas que solo buscaban llamar la atención y ser vendidas. Lo cierto es que su obra fue muy valorada en Inglaterra, menos en Francia por razones políticas, aunque con posterioridad Napoleón y Vivant Denon mostraran un gran interés por toda su producción artística, que fue vendida y reimpressa en su totalidad por su hijo Francesco.

21. El pintor gales Thomas Jones describe en 1776 el Caffè degli Inglesi como «a filthy vaulted room, the walls of which were painted with Sphinxes, Obelisks and Pyramids, from capricious designs of *Piranesi*, and fitter to adorn the inside of an Egyptian-Sepulchre than a room of social conversation» (Wilton-Ely 1978: 79 y McGeough 2013: 97).

Su valoración y utilización del arte egipcio se ha considerado como oportunista y carente de cualquier aportación científica, afirmación que debe matizarse cuando no rechazarse. Es cierto que el conocimiento de lo egipcio era muy limitado y que Piranesi lo utiliza como complemento en muchas ocasiones, pero también lo es que sus aportaciones tuvieron gran influencia en la decoración de interiores y salones egipcios, como el de Thomas Hope en Inglaterra. Igualmente, lo egipcio comienza a valorarse y una de las aportaciones de Piranesi es contribuir a una egiptomanía que, pocas décadas después, iba a inundar toda Europa.

Bibliografía

- Bevilacqua, M. (2007): «The young Piranesi. The itineraries of his formation», en *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*. Supplements Memoirs of the American Academy in Roma 4: 13-53.
- Blundell, S. (2012): «Greek Art and the Grand Tour», en T. Smith y D. Plantzas (eds.), *A Companion to Greek Art*. 649-666. Oxford, Wiley.
- Britton, J. (2021): «Graphic Constructions of Knowledge in Piranesi's maps and Diderot's Encyclopédie», *Eighteenth Century Studies* 54, 4: 957-978.
- Consoli, G. (2006): «Architecture and History: Vico, Lodoli, Piranesi», en *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*. Supplements Memoirs of the American Academy in Roma 4: 195-210.
- Curl, J. (2005): *The Egyptian revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. London, Routledge.
- De Meyer, D. (2015): «Architecture and Politics in the Plates of Piranesi's Parere si l'Architettura», en Dirk De Meyer et al. (eds.), *Aspects of Piranesi. Essays on History, Criticism and Invention*: 11-21. London, A@S/Books.
- Dixon, S. (2016): «Vasi, Piranesi and the Accademia degli Arcadi: toward a Definition of Arcadianism in the Visual Arts», *Memoirs of the American Academy in Rome* 61: 219-262.
- Espelosín, J. y Pérez Largacha, A. (2003): *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*. Madrid, Alianza.
- Fernández Almoguera, A. (2022): «Rêver le Nil depuis le Tibre. Le regard de Piranèse sur la question égyptienne», en M. Bevilacqua y C. Hornsby (eds.), *Piranesi @300. Studi nel terzo centenario della nascita (1720-2020)*: 72-81. Roma, Artemida Books.
- Fletcher, J. (2011): *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher*. Leiden, Brill.
- Gänsicke, S.; Ganio, M.; Heginbotham, A.; MacLennan, D.; Maish, Jeff; Herrera, J. y Trentelman, K. (2023): «Mensa Isiaca: New Findings on Its Composition, Construction, and History», *Rivista del Museo Egizio* 7: 24-56.
- Griener, P. (2020): «The Fascination for Egypt During Eighteenth Century. History of a Configuration», en M. Versluys (ed.), *Beyond Egyptomania. Objects, Style and Agency*: 53-70. Berlin, De Gruyter.

- Hyde Minor, H. (2011-2012): «G. B. Piranesi's *Diverse Maniere* and the Natural History of Ancient Art», *MAAR* 56-57: 323-351.
- Ipek, F. y Sengel, D. (2007): «Piranesi between Classical and Sublime», *METU JFA*: 17-34.
- Maier, J. (2013): «Guiseppe Vasi's *Nuova Pianta di Roma* (1781). Cartography, Prints and Power in Settecento Rome», *Eighteenth Century Studies* 46, 2: 259-279.
- McGeough, K. (2013): «Imagining Ancient Egypt as the Idealized Self in Eighteenth-Century Europe», en B. Ileana e I. Christina (eds.), *Eighteenth Century Thing Theory in a Global Context. From Consumerism to Celebrity Culture*: 89-110. London, Routledge.
- Manassa, C. (2014): *Echoes of Egypt. Conjuring the Land of the Pharaohs*. New Haven, Yale University Press.
- Moser, S. (2015): «Reconstructing Ancient Worlds. Reception Studies, Archaeological Representations and the Interpretation of Ancient Egypt», *Journal of Archaeological Methodology Theory* 22: 1263-1308.
- Neville, K. (2007): «The Early Reception of Fischer von Erlach's *Entwurf einer historischen Architectur*», *Journal of the Society of Architectural Historians* 66, 2: 160-175.
- Pasquali, S. (2006): «Piranesi Architect, Courtier and Antiquarian: the Late Rezzonico Years (1762-1768)», en *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*. Supplements *Memoirs of the American Academy in Roma* 4: 171-194.
- Pérez Largacha, A. (2024): «Giovanni Piranesi y su diseño de chimeneas egipcias (1769). Un anticipo de la egiptomanía en el mobiliario y la decoración», *Res Mobilis* 13, 18: 40-63.
- Riggs, C. (2017): *Egypt. Lost Civilizations*. Chicago, University Chicago Press.
- Robinson, A. (1994): «Giovanni Battista Piranesi», en J. Martinea y A. Robinson (eds.), *The Glory of Venice Art in the Eighteenth century*: 377-406. New Haven-London, Yale University Press.
- Rodríguez Ruiz, D. (2019): «Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos», en *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*: 23-49. Madrid, BNE.
- Roulet, A. (1972): *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*. Leiden, Brill.
- Squire, M. (2019): «The Legacy of Greek Sculpture», *Handbook of Greek Sculpture*: 727-767. Berlin, De Gruyter.
- Stern, R. (2003): «Winckelmann, Piranesi and the Graeco-Roman controversy: A Late exchange in the Querelle des anciens et des modernes», *Architectura, Journal of the History of Architecture* 33: 63-94.
- Thomas, H. (1956): «Piranesi and Pompeii», *Journal of the Museum for Kunst*: 13-28.
- Weretka, J. (2015): «Una Roma Visuale. Piranesi and Vasi», en K. Stone (ed.), *Piranesi Effect*: 95-110. Melbourne, New South Publishing.
- Wilton-Ely, J. (1978): «Vision and design: Piranesi Fantasia and the Graeco-Roman Controversy», en G. Brunel (ed.), *Piranesi et les Français*: 529-552. Roma, Académie de France à Rome.
- Wilton-Ely, J. (1978): *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London, Thames & Hudson.
- Wittkower, R. (1938): «Piranesi's Parere su l'architettura», *Journal of the Warburg Institute* 2, 2: 147-158.
- Wittkower, R. (1975): «Piranesi Architectural Creed», en *Studies in the Italian Baroque*: 235-246. Westview Press, Boulder, Colorado.