

X Reunião
Escultura
Romana
na Hispânia

X Reunión
Escultura
Romana
en Hispania

X Meeting
of Roman
Sculpture
in Hispania

X
Escultura
Roman
Romana *en*
Sculpture
na Hispânia
in Hispania

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia
Escultura Romana en Hispania

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,
realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022
*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

EDITORES: João Pedro Bernardes, Trinidad Nogales-Basarrate, Luís Jorge Gonçalves,
Virgílio Lopes e Marco Lopes

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

CONCEPÇÃO GRÁFICA – PAGINAÇÃO | ARTE-FINAL: Raquel Gil Ferreira

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

DOI: <https://doi.org/10.34623/b48f-2k76>

Os textos e o seu conteúdo são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



Centro de Estudos
em Arqueologia
Artes
e Ciências do Património



UAlg
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património [UIDB/00281/2020 – DOI: 10.54499/UIDB/00281/2020].

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

El “Matrimonio de Orippe” – Consideraciones sobre la representación estatuaria femenina romana temprana

Carmen Marcks-Jacobs

Resumen: El “Matrimonio de Orippe”, un grupo de estatuas expuesto desde hace tiempo en el Museo Arqueológico de Sevilla, muestra a una pareja casada; su unión se ve acentuada por el agarre del varón a la muñeca de la mujer. Un examen de la iconografía revela que el varón está retratado como un veterano romano nacido libre, vestido con sagum, mientras que la mujer lleva un atuendo indígena. Esta situación, en la que el hombre viste a la usanza romana y la mujer le acompaña ataviada de un modo que no corresponde con el modo de vestir romano, es bastante común en otras provincias del Imperio Romano, pero no se ha documentado en la escultura romana de la Península Ibérica. El “Matrimonio de Orippe” es una obra individual de encargo, que en el motivo de la pareja sentada de frente se orienta hacia modelos iconográficos de la región itálica y en su particularidad iconográfica ofrece un importante testimonio de los inicios de la escultura de retrato romano femenino en la Península Ibérica.

Palabras clave: arte sepulcral, Orippe, grupo estatuario, época de Augusto, atuendo indígena

The “Matrimonio de Orippe” – Considerations on early Roman female statuary representation

Abstract: The “Matrimonio de Orippe”, a group of figures on display for a long time in the Museo Arqueológico of Seville, shows a married couple; their bond is emphasised by the man’s grasp of the woman’s wrist. An examination of the iconography reveals that the man is depicted as a freeborn Roman veteran in sagum, while the woman is in native dress. This combination, which shows the man in Roman costume,

while the wife accompanying him wears clothing that clearly does not correspond to the Roman mode of dress, is quite common in other provinces of the Roman Empire, but is otherwise not attested in Roman portrait sculpture of the Iberian Peninsula. The “Matrimonio de Orippe” is an individual commissioned work, which in the motif of sitting is oriented towards iconographic models from the Italic region and in its iconographic particularity offers important evidence for the beginnings of female Roman portrait sculpture on the Iberian Peninsula.

Keywords: sepulchral art, Orippe, statuary group, Augustan Age, indigenous costume

Entre las estatuas femeninas icónicas de particulares, las estatuas vestidas y en postura de pie constituyen la inmensa mayoría. En cambio, el número de estatuas que muestran a la mujer sedente es reducido. De la Península Ibérica se conocen – que yo sepa – hasta el momento un total de cinco: (1) un fragmento de estatua procedente de *Arva*, Alcolea del Río en la provincia de Sevilla (Beltrán Fortes 2006: 253-254 fig. 3 a/b, 4 a/b; Beltrán Fortes 2017: 37-40, esp. p. 40 con fig. 2. 2), (2) una estatua procedente de *Cappa*, Esperilla en provincia de Cádiz (Beltrán Fortes, Loza Azuaga, 2020: 174 cat. no. 53, lám. XXX, fig. 48,1-3), (3) el “Matrimonio de Orippe” procedente de *Orippe*, Dos Hermanas en la provincia de Sevilla (Camacho, 2009) y (4) y (5) dos estatuas procedentes de *Conobaria*, Las Cabezas de San Juan en la provincia de Sevilla (León 1990: p.370 lám. 42 b; Beltrán Fortes 2008: 507-509 lám. 4 a y b).

Últimamente fueron recopiladas en 2020 en el volumen del *Corpus Signorum Imperii Romani* sobre la provincia de Cádiz (Beltrán Fortes / Loza Azuaga, 2020), donde se dio a conocer en un estudio exhaustivo la estatua funeraria sedente de la ciudad romana de *Cappa* arriba mencionada. Todas estas estatuas sedentes están hechas de piedra caliza y al parecer pertenecen a monumentos funerarios, lo que está más o menos confirmado en cada caso por el contexto de hallazgo (Beltrán Fortes 2010: 98-102). Visten túnica y manto y, comúnmente, se suelen asignar a la primera fase de la producción romana de estatuas con retrato de la Península Ibérica. En cuanto a la cronología, los autores que se han aproximado a su estudio las sitúan en época republicana tardía, principalmente en la mitad y el tercer cuarto del siglo I a.C.

Entre estos cinco ejemplares se encuentra una figura que junto a una imagen masculina forma una pareja sedente (Fig. 1-4). Se trata del denominado

“Matrimonio de Orippe”, conocido desde hace mucho y que se expone en el Museo Arqueológico de Sevilla¹.

El grupo fue descubierto en la antigua Orippe, actual ciudad de Dos Hermanas, en una trinchera abierta al pie de la Torre de los Herberos. En sus inmediaciones se encontró un capitel jónico liso que originariamente estaba revestido con una capa de estuco² (Gutiérrez Behemerit 1988: 81 no. 41, lám. XXI; Ahrens 2005: 29, Beil. 1a-b). Debido a la proximidad de los yacimientos entre sí y a las similitudes técnicas en la ejecución, Manuel Camacho, que trató el grupo estatuario con detalle en un artículo fundamental en el año 2009, concluyó que estatuas y capitel formaron parte de un mismo monumento funerario (Camacho, 2009: 149-153). Camacho supone que se trataría de una tumba monumental con edícula abierta, donde se exponían las estatuas sepulcrales, y fechó la pareja sedente, en consideración del capitel, en el cambio de Era (Camacho, 2009: 150). Hasta la publicación de su artículo, e incluso después, los autores que se han aproximado al estudio del grupo lo sitúan en una franja temporal entre la mitad y el tercer cuarto del siglo I a.C. basándose en aspectos formales y criterios estilísticos de la escultura.

El grupo está labrado en un solo bloque de piedra – incluso las cabezas perdidas. Tiene unas dimensiones³ algo menores que el natural y con una profundidad de 25,5 cm es muy plano. Su reverso está trazado de forma superficial, por lo que cabe suponer que fue diseñado exclusivamente para una vista de frente. Restos de pintura roja en el atuendo de ambas figuras confirman que la piedra caliza estuvo en su día recubierta de una capa de estuco posteriormente pintada. La pareja está sentada en un mueble con un respaldo bajo, cerrado por los lados y con una decoración apenas ejecutada y poco discernible.

La figura masculina está sentada a la derecha y se conserva desde la base del cuello. Lleva una túnica de mangas cortas y encima un sagum, que queda prendido al hombro derecho con una fíbula (Fig. 4). Además, lleva un calzado cerrado de media caña atado con correas en varias vueltas

¹ Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125.

² Museo Arqueológico de Sevilla, inv. REP1980/124.

³ Altura: 114 cm; anchura: 90 cm.

(Fig. 5-6). En ambos lados de las botas se puede ver un amplio cordón que comienza en el extremo superior de la bota y baja hasta el tobillo. La figura agarraba con la mano derecha un objeto hoy perdido. Un orificio en el centro de la mano cerrada deja ver que el objeto fue trabajado y fijado por separado. Camacho supone que unos restos de plomo que se conservan en el pie derecho, debían estar relacionados con el objeto en cuestión y que, por tanto, el varón podría haber sostenido un arma arrojadiza, por ejemplo, una lanza (Camacho, 2009: 151). En su mano izquierda lleva un anillo con una piedra redonda (Fig. 1 y 4).

A la figura de su compañera le faltan cabeza y cuello. Está vestida con una prenda interior y un manto sujeto en el hombro izquierdo mediante una fibula redonda. Lleva zapatos cerrados. Con su mano izquierda agarró un objeto. Sólo se puede detectar por la espiga metálica de sujeción que sobresale en diagonal de la mano. Camacho asume que se trataría de un vaso (Camacho, 2009: 151). La mano derecha de la mujer descansa sobre la rodilla izquierda del varón; éste le agarra la muñeca.

Nos aproximaremos primero al monumento a través de la figura masculina. La representación sentada en el sagum es inusual en las estatuas funerarias romanas. Normalmente, el hombre, si está sentado, viste la toga. Así lo muestra, por ejemplo, el grupo estatuario de un matrimonio en una tumba del tipo edícula (tumba PNoc 9 OS) en la necrópolis de la Porta Nocera de Pompeya (D'Ambrosio / De Caro, 1983; Kockel 1985: 556-558; Kockel 1985b), que Camacho cita como paralelo del tipo de tumba que cree que debe haber existido en Oripippo (Camacho, 2009: 152). Incluso en los relieves con retratos que pertenecen a tumbas monumentales de las necrópolis de Roma y de sus inmediaciones de finales de la República y principios de la época de Augusto, o sea del período 40 – 20 a.C., son muy pocos los varones que **no** llevan la toga. En estos casos excepcionales – salvo algunas representaciones con túnica – se les muestra con el torso desnudo, atributos militares y “Schulterbausch” (Fig. 7) o ataviados con coraza (Kockel, 1993: 24-25)⁴. Por lo tanto, en los relieves funerarios de época tardorepublicana del territorio itálico sí

⁴ V. Kockel reúne los ejemplos: relieve de los Apulei (p. 108-109, no. D 1 lám. 21a); relieve proveniente del área de S. Omobono (p. 109 no. D 2 lám. 21b); relieve de los Gessii (p. 155-157 no. J 1 lám. 68.^a).

se hacía referencia a la carrera militar del difunto, pero la representación en **sagum** se hizo popular en época mucho más avanzada, es decir a partir de la mitad del siglo I d.C., y no fue hasta más adelante cuando el sagum se introdujo en el repertorio iconográfico de las estelas funerarias en las provincias, especialmente en Panonia, Noricum y en las provincias del noroeste del Imperio. El hecho de que el difunto de Oripo esté retratado en el sagum es, por tanto, fuera de lo común para el periodo en el que se suele fechar el “Matrimonio de Oripo”.

El anillo que el varón luce en su mano izquierda, lo caracteriza como ciudadano romano de nacimiento libre. En la representación pública de los senadores y magistrados romanos, el anillo, que se llevaba como aquí en el dedo anular de la mano izquierda, tenía varias funciones y, como *insignium ingenuitatis*, no sólo distinguía a los nacidos libres de los *libertini* y esclavos. Además, servía para identificar la propiedad a través de la marca del sello y, finalmente, se utilizaba con el fin de la autorrepresentación. Como ha deducido Peter Scholz para el arte representativo republicano, esto se lograba tanto a través de su empleo en el arte retratista, como en la vida cotidiana mediante el uso de materiales preciosos para la piedra del sello (Scholz 2005: 418). El varón del monumento de Oripo era, por tanto, un soldado que poseía la ciudadanía romana por nacimiento. Como alternativa a la lanza que propone Camacho, también podría haber sostenido un rollo en su mano derecha para resaltar su elevado estatus social con un atributo más. Sí existen ejemplos de varones en el sagum sosteniendo un rollo en relieves funerarios, pero pertenecen a un período posterior al que generalmente se supone que origina el monumento en Oripo⁵. En ese caso, habría que encontrar otra explicación para los restos de plomo en el pie derecho de la figura.

El objeto en la mano derecha, ya sea una lanza, un rollo u otro atributo, puede explicar por qué en lugar de la *dextrarum iunctio* (Kockel 1993: 49-50) se eligió el agarrar la muñeca de la mujer como gesto para señalar el vínculo matrimonial entre el varón y su esposa⁶. Este gesto es, por lo que

⁵ Por ejemplo, la estela de Iulius Caius, hallada en la antigua ciudad de Virunum (Austria) en el territorio de la provincia Noricum que se fecha según su inscripción entre 170 y 200 d.C. (Schober 1923: 274 no. 173; Pochmarski 1996: 134 Taf. 36,1).

⁶ V. Kockel con un resumen de los resultados obtenidos hasta el momento acerca de la

se puede observar en los monumentos, único, y me inclino a interpretarlo de tal manera que el comitente del monumento de Orippe, para poder emplear ciertos signos semánticos que sirvieran a sus propósitos, aceptó a cambio que la tan corriente *dextrarum iunctio* quedara sin representar y tuviera que ser sustituida por otra señal que hiciera hincapié en la unión conyugal.

El sagum era la capa militar que también llevaban los magistrados y senadores en Roma. El varón retratado aquí, al ser nacido libre, también podría haber escogido la toga. El hecho de que no lo hiciera posiblemente indique que el fallecido era un veterano que de esta manera quería resaltar sus méritos militares. Dado que nos encontramos con Orippe junto a la Vía Augusta y cerca de Hispalis (Camacho 2009: 150) y de la zona geográfica donde se libró la decisiva batalla de Munda⁷, se podría pensar en una referencia a estas batallas, pero esto es especulativo.

¡Continuemos con la figura de la mujer! (Fig. 1-4). Su vestimenta se describe comúnmente como una combinación de túnica y manto, pero el drapeado del manto es difícil de entender. Podemos distinguir dos calidades diferentes de tejido, por un lado, un tejido ligero que cubre la parte superior del cuerpo con el pecho y el brazo derecho. Y también en el brazo izquierdo se ve al parecer esta prenda, dado que el manto se sujeta por delante del hombro izquierdo mediante una fibula y deja al descubierto el lado izquierdo del cuerpo. Una tela más gruesa y llena de pliegues cubre las piernas de la figura y cae pesadamente a ambos lados de sus piernas. Un extremo de la tela ha sido recogido y unido por la fibula a otro extremo que desciende desde el hombro izquierdo de la mujer. El extremo superior de la tela, que no se sujeta de esta manera, ha caído de modo que el manto de doble envoltura se balancea hacia arriba en una suave curva por delante de la parte superior del cuerpo de la mujer. Causa extrañeza que los pliegues del manto en el lado izquierdo del cuerpo comiencen en el brazo de la mujer y no a la altura del muslo,

imagen de la *dextrarum iunctio*, su significado jurídico y las diferentes connotaciones que esta imagen tuvo.

⁷ Existe una viva controversia acerca de la localización exacta del *campus Mundensis* – en la literatura circulan varios emplazamientos posibles. Para una visión en conjunto véase: Grünwald, Richter 2006: 265 y especialmente la bibliografía en nota 51.

un error que probablemente podría corregirse en cierta medida tras la aplicación del estuco.

Aunque evidentemente existe incertidumbre sobre la composición de la vestimenta, se puede afirmar que la figura femenina es única dentro del arte sepulcral de la Península Ibérica por su forma de vestir y, en comparación con la figura masculina, presenta una imagen más bien “no romana”. Si se hubiera querido presentar a la mujer “à la romaine”, se habría optado por un drapeado del manto que prescindiera de una fíbula a la altura del hombro y no dejara abierto un lado del cuerpo. Su imagen contradice, por tanto, el panorama general de la producción estatuaria en suelo hispano, que – como se ha expuesto (Marcks 2008: 126-127) – desde el principio se caracteriza por una estrecha orientación a los patrones itálicos y, en comparación con otras provincias, por la adopción de una extraordinaria variedad de patrones estatuarios habituales en territorio itálico para la representación de la mujer. Bajo estas condiciones, quizás haya que considerar que la figura no sostenía una vasija en la mano izquierda, como sugiere Manuel Camacho, sino que sostenía un huso ya que el huso es un elemento iconográfico con larga tradición en la representación iconográfica de la mujer ibérica (Basso Rial 2022: 113-116)⁸.

Conclusiones y datación

En el caso del “Matrimonio de Orippe”, estamos ante una forma de representación funeraria completamente inusual para Hispania, ya que, por un lado, se tomaron préstamos del amplio repertorio iconográfico del arte sepulcral romano y, por otro, se creó una imagen individual mediante anomalías iconográficas. Se utilizaron las conocidas insignias del anillo de sello y –quizás– del rollo, siguiendo así las costumbres convencionales del arte representativo romano en el ámbito sepulcral. Sin embargo, con la modificación del gesto *dextrarum iunctio*, impensable en el territorio itálico, y con la representación del varón sentado con sagum en lugar de toga, se abandonaron las convenciones romanas, así como con el inusual

⁸ Basso Rial desarrolla la importancia que tuvo la producción textil en la sociedad ibérica y demuestra que repercutió claramente en la iconografía funeraria de la mujer ibérica a partir del siglo IV a.C. usando el huso como atributo en la representación de las élites sociales.

atuendo femenino. Este aspecto no debe subestimarse, ya que constituye una excepción significativa en el contexto hispano.

En otras provincias del Imperio Romano, sobre todo en la representación de las mujeres, se utilizaban a menudo elementos locales, ya sean accesorios o prendas sueltas que podían combinarse con la vestimenta romana. En el ámbito de la escultura estatuaría cabe mencionar, por ejemplo, una estatua funeraria de la segunda mitad del siglo I d.C. procedente de Ingelheim (Fig. 8), que viste un manto drapeado al modo romano, pero que lleva una prenda indígena debajo y joyas en los brazos que tampoco son romanas (Espérandieu 1931: 30; Gabelmann 1972: 137 no. 39). Más a menudo que en las estatuas, la representación de elementos no romanos en el atuendo de las mujeres se observa en los relieves funerarios, por ejemplo, en la zona del Nórico y de Panonia (Garbsch 1965: 11-23; 136 ss.). Igualmente, documentan la persistencia de tradiciones locales o regionales en las costumbres de vestir. Esto es particularmente evidente en la representación de las parejas casadas, donde el marido aparece con la toga, mientras que la esposa que lo acompaña se muestra en traje indígena⁹. Estos ejemplos ponen de manifiesto que la vestimenta de los provinciales ofrecía la posibilidad de conjugar y a la vez contrastar lo propio con la forma romana y sus connotaciones políticas, es decir, de posicionarse a sí mismo y a su familia dentro de la situación política general de forma diferenciada y de subrayar su propia identidad.

A diferencia de otras provincias, la representación de la mujer en Hispania desde el principio, tanto en las estatuas como en los relieves, muestra un empeño general por ajustarse a las costumbres de vestir en la Península itálica (Marcks 2008: 117-118). En el caso de las estatuas retrato, se adoptaron modelos de vestimenta y tipos estatuarios y se procuraba que el manto fuera reconocible como manto romano; esto también se aplica a las esculturas de manufactura artesanal sencilla (Marcks 2008: 111-115). La representación de la mujer en Hispania difiere, pues, de la de otras provincias, hecho que hace especialmente destacable la excepción que supone el Matrimonio de Oripipo.

La presencia de parejas sentadas no es habitual en el arte sepulcral romano. Como estatuas funerarias, a veces aparecen en las tumbas monumentales de tipo edícula, como en el caso de la mencionada tumba de la

⁹ Lo mismo sucede con la estatua de Ingelheim mencionada arriba. Junto con la estatua retrato de un togatus, marido de la difunta, adornaba una tumba.

necrópolis de Porta Nocera en Pompeya. También, en los relieves funerarios sólo figuran esporádicamente, tanto en el territorio itálico como en las provincias. Por ejemplo, en las estelas retrato recopiladas por Hermann Pflug que suman 328 monumentos del norte de Italia (Pflug, 1989), el motivo de la pareja sentada de frente sólo aparece una vez, en una estela de Milán (Fig. 9) que pertenece al último tercio del siglo I a.C. (Pflug, 1989: 277 Kat. 301, Taf. 46,1)¹⁰. Para la zona del Medio Rin y el Bajo Mosela, Franzjosef Schröder constató en su estudio de 2016 que de las 481 representaciones en relieve que examinó del periodo entre los siglos I y III d.C., solo dos ejemplares muestran al difunto sentado (Schröder 2016: 73). Y estos dos hallazgos proceden de la región de Maguncia, de modo que se circunscriben a una zona geográficamente muy limitada. En 1992, Walburg Boppert, buscando posibles patrones para la representación de personas sentadas de frente en los relieves funerarios de la zona de Maguncia, descubrió que existe un hilo conductor que conduce a las estelas funerarias de magistrados inferiores en Italia (Boppert 1992: 30-34. 41. 45).

Allí, ya a principios del siglo I d.C., los ediles, seviri o augustales de municipios y colonias pequeñas se mostraban en sus monumentos funerarios con predilección en escenas de tribunal sentados en la sella curulis, y los ciudadanos que habían sido homenajeados con el bisellium (Schäfer 1990: 308-309), el asiento de honor, se hacían retratar sentados de frente en el centro de la escena¹¹. Según Boppert cuidaban de este modo que se les retratara en un contexto que había dado especial esplendor a su posición social en vida (Boppert 1992: 32). La estela de Milán mencionada anteriormente apunta a que esta evolución ya comenzó en el siglo I a.C. y que ya entonces se realizaban representaciones semejantes en estelas funerarias (Boppert 1992: 31). Pflug explica esta imagen excepcional con el afán de la pareja de hacer resaltar debidamente en su tumba

¹⁰ Milán, Museo Civico Archeologico, inv. A.O.9.6623.

¹¹ Como explica Schäfer, el bisellium es un banco largo sin reposabrazos ni respaldo, cuyas patas tienen un característico diseño torneado y terminan en pies cónicos. El efecto de reconocimiento del bisellium se basa en este característico diseño de las patas. Por ello, está siempre presente en las representaciones de bisellia. „Gerade an dieser signifikanten Form der Beine, die auf allen Darstellungen mehr oder weniger ähnlich wiederkehrt, ist das Sitzmöbel leicht zu erkennen“ (p. 308).

su derecho a sentarse sobre un bisellium en ocasiones festivas (Pflug, 1989:107; Schäfer 1990: 310. 313)¹².

Así pues, el grupo estatuario conocido como “Matrimonio de Oripo” puede haberse inspirado, al igual que los mencionados monumentos de la región de Maguncia, en los relieves funerarios itálicos de magistrados y en las representaciones de varones en el bisellium, y haber adoptado la imagen de la postura sentada a lo largo del mismo camino. Dado que la imagen de estar sentado de forma frontal tenía de por sí una connotación de dignidad e importancia social, cabe suponer que el comitente del monumento de Oripo recurrió con toda intención a este elemento pictórico para apuntar a la *dignitas* de la pareja.

Así, valdría para el monumento que nos ocupa lo que José Beltrán escribió en 2017 sobre la escultura funeraria conocida como el “oso de Porcuna”, que muestra la peculiar combinación de una figura de oso con un retrato en herma: “Es pieza única, fruto de un eclecticismo local, cuya génesis podemos intuir sólo como fruto de una elección particular y no de la copia de un esquema modelo” (Beltrán Fortes 2017: 795).

Las consideraciones hechas hasta aquí permiten suponer que con el grupo estatuario de Oripo estamos ante una obra en la que el comitente hizo llevar a cabo ideas personales: Hizo que se representara el traje romano y el indígena uno al lado del otro, que el difunto se mostrara sentado en sagum y que se expresara el vínculo matrimonial de una manera muy peculiar. Esto sólo es concebible en una época y en un ambiente en el que la estatuaria icónica de particulares estaba todavía en desarrollo dinámico y en el que los patrones romanos que iban a ser tan determinantes para la representación estatuaria de particulares durante el periodo imperial aún no se habían establecido plenamente. Con el “Matrimonio de Oripo” tenemos, pues, un testimonio de la fase de consolidación de la representación estatuaria de particulares en Hispania.

Lo expuesto nos lleva directamente a la cuestión en que fecha se debe datar el grupo estatuario de Oripo. Pertenece a una fase de la recepción

¹² Las inscripciones en las que se nombra bisellia o biselliarii indican que la concesión del bisellium parece haber sido totalmente independiente del desempeño de un cargo, y que más bien se hacía en relación con determinados méritos: era una distinción honorífica. El bisellium es un asiento puramente honorífico que no está vinculado a ningún cargo.

de la estatuaria femenina vestida en Hispania, en la que, por un lado, se seguían las convenciones y los patrones estatuarios procedentes de Italia, pero, por otro, también era posible la representación de una forma y drapeado del manto divergente. Esto encajaría con una datación a mediados del siglo I a.C. o en el tercer cuarto del siglo I a.C., que es la opinión más extendida. Por otro lado, está sobre la mesa la propuesta de datación por parte de Manuel Camacho quien se basa en la posibilidad de que el capitel jónico pertenezca al mismo monumento sepulcral y que por lo tanto sitúa el “Matrimonio de Orippe” en el cambio de Era – es decir en una franja entre finales del siglo I a.C. y principios del siglo I d.C. Su aproximación a la datación quizá pueda verse reforzada por dos capiteles de la porticus augustea del teatro de Mérida, que Sven Ahrens menciona como piezas que se pueden comparar con el capitel procedente de la Torre de los Herberos (Ahrens 2005: 29)¹³.

A esto hay que añadir que el dueño de la tumba está vestido con el sagum, lo que – como he expuesto – también podría hablar a favor de una fecha más reciente. Por eso nos inclinamos a fechar el grupo en época de Augusto, quizá incluso un poco más tarde.

¹³ Sin embargo, Ahrens también hace referencia a las diferencias en el diseño de los capiteles augusteos de Mérida (falta el canal transversal) y los califica como los paralelos más recientes. Agradezco a Janine Lehmann esta referencia bibliográfica.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

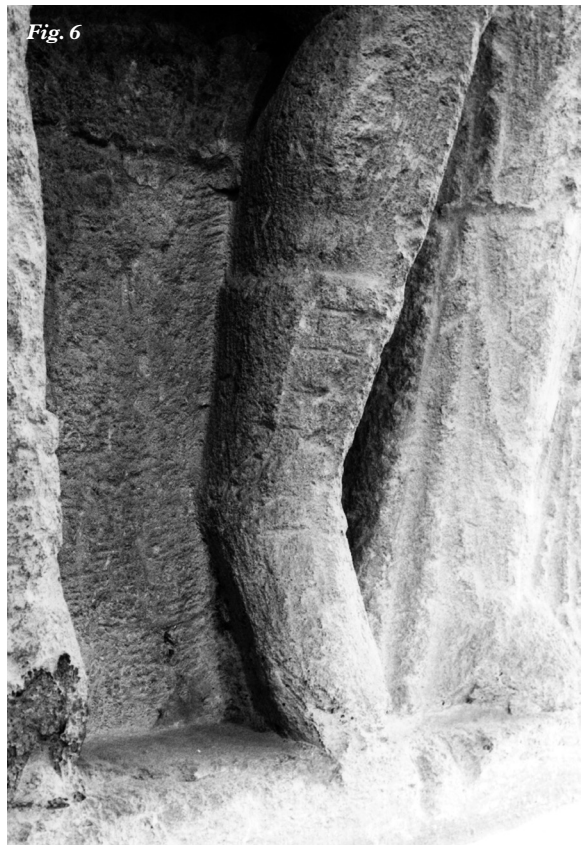


Fig. 6

Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Imágenes

Fig. 1 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-13).

Fig. 2 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-12).

Fig. 3 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-08).

Fig. 4 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 5 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125, vista frontal del calzado de la pierna izq. del varón (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 6 Matrimonio de Orippe, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125, vista de lado del calzado de la pierna izq. del varón (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 7 Roma, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo, inv. 2897, (fotografía por cortesía del DAI/Univ. zu Köln, fot. Barbara Malter. *arachne.dainst.org/entity/7238110*).

Fig. 8 Estatua funeraria femenina proc. de Nieder-Ingelheim (Germania Superior),

Ingelheim Museum bei der Kaiserpfalz, inv. Slg. Nassauischer Altertumer 373 (fotografía por cortesía de la Stiftung Stadtmuseum Wiesbaden, fot. Ortlof Harl).

Fig. 9 Estela, Milan, Civico Museo Archeologico, inv. A.O.9.6623, Pflug 1989: 277 Taf. 46,1.

Bibliografía

Ahrens, S. (2005). Die Architekturdekoration von Italica. Iberia Archaeologica vol. 6. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Basso Rial, R. (2022). Ideology, gender and textile production: The iconography of women in the Iberian culture. In S. Harris & C. Brøns & M. Zuchowska (Eds.), *Textiles in ancient Mediterranean iconography*, Ancient Textiles Series 38. Oxford: Oxbow Books, p. 107-120.

Beltrán Fortes, J. (2006): Esculturas romanas de Arva (Alcolea del Río, Sevilla) conservadas en el Museo Arqueológico de Córdoba. In D. Vaquerizo Gil et al. (Eds.), *El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso* vol. 2. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 249-258.

Beltrán Fortes, J. (2007). Los tiempos romanos: La ciudad de Conobaria. In José Beltrán Fortes & José Luis Escacena Carrasco (Eds.), *Arqueología en el Bajo Guadalquivir: Prehistoria y Antigüedad de las Cabezas de San Juan*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 119-181.

Beltrán Fortes, J. (2008). Esculturas romanas de Conobaria (Las Cabezas de San Juan) y Urso (Osuna). La adopción del mármol en los programas estatuarios de dos ciudades de la Bética. In J. M. Noguera Celdrán & E. Conde Guerri (Eds.), *Escultura romana en Hispania V* (actas de la reunión internacional celebrada en Murcia del 9 al 11 de noviembre de 2005). Murcia: Tabularium, p. 507-509 lám. 4 a y b.

Beltrán Fortes, J. (2010). La escultura romana de la Bética y los materiales pétreos documentados. In J. M. Abascal & R. Cebrián (Eds.), *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel* (actas de la VI Reunión

Internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque Arqueológico de Segobriga los días 21 al 22 de octubre de 2008). Murcia: Tabularium, p. 97-117.

Beltrán Fortes, J. (2017). El mundo funerario augusteo en la Hispania meridional. Una aproximación arqueológica, *Gerión*, 35, no. esp., p. 791-808.

Beltrán Fortes, J.; Loza Azuaga, M. L. (2020). Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica). *Corpus Signorum Imperii Romani España vol. I, fac.8*. Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz.

Boppert, W. (1992). Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, *Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland vol. II, fasc. 6 Germania Superior*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.

Camacho, M. (2009). El matrimonio sedente de Oripptomus-A – *Revista de los museos de Andalucía*, año VII no. 11, p. 149-153.

Campos Carrasco, J. M. et al. (2018). El mundo urbano de la Bética: breve síntesis de las ciudades de los Conventus Hispalensis y Astigitanus. In J. M. Campos Carrasco & J. Bermejo Meléndez (Eds.), *Ciudades romanas de la provincia Baetica vol II*. Huelva: Universidad de Huelva, p. 29-334.

D'Ambrosio, A.; De Caro, S. (1983). Un impegno per Pompei. Fotopiano et documentazione della necropoli di Porta Nocera. *Studi e contribute*. Milano: Touring club italiano.

Espérandieu, E. (1931). *Recueil générale des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie Romaine*. Paris: Van Oest.

Gabelmann, H. (1972). Die Typen römischer Grabstelen am Rhein. *Bonner Jahrbücher*, 172, p. 65-140.

Garbsch, J. (1965). Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahrhundert. *Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte* 11. München: Beck.

Gutiérrez Behemerit, M. (1988). Bases para un estudio del capitel jónico en la Península Ibérica. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, p. 65-135.

Grünwald, M.; Richter, A. (2006). Zeugen Caesars schwerster Schlacht?, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 157, p. 261-267.

Kockel, V. (1985). Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten I, *Archäologischer Anzeiger*, p. 495-571.

Kockel, V. (1985) b. Rezension von: Vlad Borelli u.a.: *Un impegno per Pompei. Teil 1: Studi e Contributi; Teil 2: Fotopiano e Documentazione della Necropoli di Porta Nocera* (1983), *Gnomon*, 57, p. 545-551.

Kockel, V. (1993). *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 12. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

León, P. (1990). Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética. In W. Trillmich & P. Zanker (Eds.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung (Kolloquium in Madrid vom 19. bis 23. Oktober 1987)*. München: Beck, p. 367-380.

- Pflug, H. (1989). Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Pochmarski, E. Severische Reliefs aus dem Stadtterritorium von Virunum. In G. Bauchhenß (Ed.), Akten des 3. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provincialrömischen Kunstschaffens, Bonn 21.-24. April 1993. Köln: Rheinland Verlag, p. 127-140.
- Schäfer, T. (1990). Der Honor Bisellii. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Roemische Abteilung, 97, p. 307-346.
- Scholz, P. (2005). Zur öffentlichen Repräsentation römischer Senatoren und Magistrate: Einige Überlegungen zur (verlorenen) materiellen Kultur der republikanischen Senatsaristokratie. In T. L. Kienlin (Ed.), Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur (Internationale Fachtagung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main 3.-5. April 2003). Bonn: Habelt, p. 409-432.
- Schober, A. (1923). Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien. Wien: Hölzel & Co.
- Schröder, F. (2016). Provinzialrömische Reliefkunst an Mittelrhein und Untermosel vom 1.-3. Jahrhundert n. Chr. Consultado el 19 de junio de 2022, en <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/22061/>.

