

# Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética\*

## *Considerations regarding of the Metamorphosis of Zeus/Jupiter mosaics from Baetica*

**Sebastián Vargas-Vázquez**

Universidad de Sevilla

svargas2@us.es - ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6015-412X>

**Guadalupe López Monteagudo**

CSIC

guadalupelopez@ih.csic.es - ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0106-5108>

**M.<sup>a</sup> Pilar San Nicolás Pedraz**

UNED

psan@geo.uned.es - ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8958-1707>

Enviado: 06-04-2021. Aceptado: 06-10-2021. Publicado online: 12-07-2022

**Cómo citar este artículo / Citation:** Vargas-Vázquez, S., López Monteagudo, G. y San Nicolás Pedraz, M. P. (2022). “Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética”. *Archivo Español de Arqueología*, 95, e09. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.095.022.09>

**RESUMEN:** En este trabajo se analizan las escenas de los Amores de Zeus/Júpiter representadas en los mosaicos romanos de la Bética, su contextualización espacial y arqueológica, su relación con temas báquicos y la identificación de posibles talleres a través del análisis iconográfico, de las composiciones geométricas y de los elementos decorativos. Se profundiza en la elección del relato y en las particularidades iconográficas y en las formas de representar las distintas escenas del mito, entre las que destaca la ambigüedad, como resultado de los conocimientos artísticos y literarios de los *artífices* y de los *domini* y del mensaje que desean transmitir, destacando las diferencias y convergencias con otras zonas de Hispania y del mundo romano en general. Se presta una especial atención a la relación de los temas con los espacios arquitectónicos a los que van destinados, así como con los ámbitos urbanos y rurales. Se llega a la conclusión de que, en líneas generales y pese a un mayor predominio en contextos urbanos, suelen decorar las estancias principales de *domus* y *villae*.

**Palabras clave:** mitología; amores de Zeus/Júpiter; toro; cisne; águila; lluvia de oro; sátiro; contexto arqueológico; talleres.

**ABSTRACT:** This paper examines the representations of the Loves of Zeus/Jupiter in the Roman mosaics of Baetica, their spatial and archaeological contextualization, their relationship with Bacchic themes, and the identification of possible workshops through iconographic analysis, geometric compositions and decorative elements.

---

\* Trabajo financiado por el VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla (VI PPIT-US). Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i “Vivere in urbe. Arquitectura residencial y espacio urbano en *Corduba*, *Ategua* e *Ituci*. Investigación y socialización” (PID2019-105376GB-C43/AEI/10.13039/501100011033), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, IP: Ángel Ventura Villanueva y Sebastián Vargas Vázquez.

This paper also highlights the iconographic particularities and the ways of representing the different scenes of the myth as well as the ambiguity that stands out among them. These features are interpreted as a result of the artisans' and dominus' artistic and literary knowledge and the message they wish to transmit, highlighting the similarities and differences with other areas of Hispania and the Roman world in general. Special attention is paid to the relationship between the themes and the architectural spaces to which they are destined, as well as the urban and rural environments. We conclude that, in general terms and despite a greater predominance in urban contexts, they tend to decorate the most important rooms of *domus* and *villae*.

**Keywords:** mythology; Zeus's/Iupiter's affairs; bull; swan; eagle; golden shower; satyr; archaeological context; workshops.

**Copyright:** © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre los numerosos mosaicos mitológicos de la Bética, hemos fijado nuestra atención en aquellos relacionados con las Metamorfosis y los Amores de Zeus/Júpiter, no solamente por el gran número de ejemplares registrados en dicha provincia romana, sino también por su variedad temática y sobre todo porque en ella el relato mitológico se proyecta a través de unas imágenes ambiguas susceptibles de ser leídas en clave con la ayuda de los elementos iconográficos y de las fuentes literarias, lectura que hemos abordado en profundidad y de manera monográfica en otro trabajo (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y San Nicolás, 2021).

Ahora nuestro interés se centra en el contexto arqueológico de los pavimentos musivos con la representación de las Metamorfosis y los Amores de Zeus/Júpiter y en su inserción en el programa decorativo e ideológico de *domus* y *villae*, si bien los pormenores de los hallazgos no siempre permiten obtener unas conclusiones al respecto, aunque sí puede afirmarse que la mayoría de estos mosaicos pertenecen a contextos urbanos y se utilizan para pavimentar las estancias principales. No faltan, sin embargo, ejemplares extraurbanos y también aquellos destinados a espacios de menor prestigio.

Con ser importante la localización de los mosaicos decorados con este tipo de relatos mitológicos, no lo es menos el intento que, a través de las imágenes, puede hacerse de posibles identificaciones de talleres y sobre todo de la ideología imperante que transmite el *artifex* o que demanda el *dominus*.

Lo realmente extraordinario de los pavimentos musivos con este tipo de representaciones es la gran aceptación que el tema de las Metamorfosis y los Amores de Zeus/Júpiter y sus consecuencias tuvo en la Bética. De los episodios mitológicos relacionados

con los Amores documentados en toda Hispania, 24 de ellos, 25 si aceptamos como válida la identificación de la segunda representación del mosaico cordobés como Ganimedes, corresponden a la provincia meridional, agrupados en 13 pavimentos (Tabla 1), en los que unas veces los Amores forman parte del conjunto, otras se combinan en varios cuadros con otros episodios mitológicos y en ocasiones figuran como tema único. A esas escenas se les podría sumar otras representaciones de personajes que son consecuencia directa de los Amores de Zeus/Júpiter y que también se muestran en los pavimentos béticos, como es el caso de los Dioscuros, presentes en los mosaicos astigitanos de los Amores (Fig. 3) y del Triunfo de Baco (Fig. 16) y el mosaico italicense del Nacimiento de Venus, del siglo II (Canto, 1976, pp. 327-328), o de Anfion y Zethos, que en el mosaico astigitano del castigo de Dirce aparecen vengando a su madre Antíope (Fig. 27). Se trata de mosaicos realizados siempre en policromía, descubiertos en *Italica*, Écija, Córdoba y las *villae* romanas de Fernán Núñez (Córdoba), Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y de Torre de Benaigalón (Rincón de la Victoria, Málaga), pertenecientes en su mayoría a los siglos II y III, cronología que en contados casos se prolonga hasta el IV-V, fechas que coinciden con las del resto de ejemplares hispanos provenientes de *Augusta Emerita*, *Saguntum*, *Tarraco*, *Conimbriga*, Torre de Palma, *Complutum*, Camarzana de Tera (Zamora), Quintanilla de la Cueva (Palencia) y Azuara (Zaragoza).

## 2. MOSAICOS DE LAS METAMORFOSIS DE ZEUS/JÚPITER

En el arte romano y en particular en los mosaicos, Zeus/Júpiter figura a veces de una manera confusa, no adecuada a la ortodoxia. Su verdadera naturaleza que-

MOSAICOS	ESCENAS REPRESENTADAS					
	Zeus/ Europa	Zeus/Ío	Zeus/ Ganimedes	Zeus/Leda	Zeus/ Dánae	Zeus/ Antíope
<i>Italica</i> : Amores de Zeus (Figs. 1, 2, 10, 14, 18, 19 y 21)	X	X	X	X	X	X
Écija: Amores de Zeus (Figs. 3, 4, 15, 17, 20 y 22)	X	X	X	X	X	X
Écija: Doble rapto (Fig. 6)	X		X			
Córdoba: Avda. del Gran Capitán (Fig. 13)	X		X?			
<i>Italica</i> : Rapto de Europa (Fig. 9)	X					
Écija: Rapto de Europa (Figs. 7 y 8)	X					
<i>Villa romana</i> de Fernán Núñez (Fig. 5)	X					
<i>Italica</i> : Rapto de Ganimedes (Fig. 11)			X			
<i>Italica</i> : Mosaico perdido (Fig. 12)			X			
Écija: Triunfo de Baco (Fig. 16)				X		
<i>Italica</i> : Fragmento Casa Condesa de Lebrija (Fig. 23)						X
<i>Villa romana</i> de Torre de Benagalbón (Figs. 24-25)						X
<i>Villa romana</i> de Fuente Álamo (Fig. 26)						X

Tabla 1. Representaciones de los Amores de Zeus/Júpiter en los mosaicos de la Bética.

da oculta bajo otras identidades y con imágenes prestadas, como si se deseara dar otra interpretación a su significado. Esta personalidad poliédrica, a veces ambigua y antagónica, propia de la naturaleza divina, se manifiesta en sus acciones ejemplares y civilizadoras y al mismo tiempo en sus comportamientos afectados por las bajas pasiones o por los celos y la venganza, sus escauceos amorosos, sus adulterios y acercamientos a jóvenes de ambos sexos, bajo otra identidad de naturaleza animal, vegetal, acuática. En definitiva, las imágenes no hacen más que reflejar la pluralidad de su conducta, mostrando a veces una naturaleza más humana que divina.

Entre todas las actividades del dios destaca su faceta como amante para lo que, según los relatos mitológicos, adopta la naturaleza de toro, de cisne, de águila o de sátiro para seducir a Europa y a Ío, a Leda, a Ganimedes, a Antíope y derrama su semen en forma de lluvia de oro para fecundar a Dánae. La utilización de estos recursos y las mismas transformaciones o metamorfosis entran dentro del engaño, del poder del dios para hacerse pasar por animales o personajes ambiguos con objeto de raptar, seducir o fecundar a jóvenes y doncellas. Pero pese al carácter violento del acto en sí, inmerso en muchos casos en el engaño, las imágenes representadas no suelen expresar de manera marcada y notoria la violencia intrínseca que conlleva, sino que, camuflado en una forma de representación amable, denotan encuentro, sorpresa, galantería, atracción amorosa, danza y posturas eróticas y finalmente consumación (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y San Nicolás, 2021).

Así pues, en las escenas representadas en los mosaicos de la Bética, los artífices y demandantes han

querido representar todo un juego amoroso que excita la sexualidad, en el que participan el dios y sus conquistas, una situación ambigua entre lo que es y lo que parece ser, y el arte lo ha sabido captar de manera prodigiosa en los ejemplares béticos conservados. En todas las conquistas amorosas femeninas hay cortejo, hay seducción y hay consentimiento, al igual que en el rapto de Ganimedes en el que no se aprecia violencia, sino más bien delicadeza y galantería.

No siempre el dios aparece metamorfoseado o bajo otra apariencia, sino que en ocasiones se halla ausente de la escena y son sus amantes las que en los mosaicos de *Italica* y de Fernán Núñez sufren esa transformación, Calisto en osa y Egina suplantada por su padre el río Asopo. La misma representación de los edificios en el mosaico de los Amores de Écija para hacer alusión a los *loci* donde se desarrollan los mitos, constituye un hápax en la musivaria hispano-romana.

#### ZEUS/TORO

Zeus/Júpiter transformado en toro para raptar y seducir a la princesa Europa es una de las representaciones más frecuentes en los mosaicos romanos de la Bética, donde se contabilizan siete ejemplares con una cronología enmarcada entre los siglos II y III, y además en casi todos sus tiempos y con gran variedad iconográfica (López Monteagudo y San Nicolás, 1995). Son iconografías distintas, pero en dos casos, Écija (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 81-83, fig. 70A y 70C; García-Dils y Ordóñez, 2019, pp. 22-27, figs. 19-22) e *Italica* (Blanco, 1978, pp. 25-26, láms. 1 y 3b), Europa y el





Figura 1. Mosaico de los Amores de Zeus de *Italica* (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).

toro forman parte del conjunto de imágenes que conforman los Amores de Zeus/Júpiter, como ocurre en los mosaicos de Beyrouth, Palermo y Ouled Agla.

Los prolegómenos del rapto propiamente dicho figuran con distintas variantes, andando tranquilamente junto al toro en el mosaico de los Amores de Zeus/Júpiter de *Italica* (Figs. 1-2), datado en la segunda mitad del siglo II, y ya montada sobre el animal en los mosaicos de los Amores de Écija (Figs. 3-4) y de Fernán Núñez (Fig. 5), ambos del siglo II. Aunque en todos ellos hay ya un exacerbado erotismo al aparecer la princesa en desnudo total y el velo o el manto que levanta sobre la cabeza solo sirve como indicador del comienzo del viaje marino y, por consiguiente de su

aceptación propiciada por la presencia de eros sosteniendo una antorcha, símbolo de la pasión amorosa en el mosaico cordobés. La pradera florida que se ha figurado en los mosaicos de Écija y de Fernán Núñez indica, al igual que el velo que aún no se ha arqueado a efectos del viento marino, que la acción transcurre todavía en tierra, cuando Zeus/Júpiter según relatan las fuentes literarias, aparece bajo la apariencia de un toro de bello color blanco en la playa de Sidón, representada en los edificios que figuran en la parte alta del mosaico astigitano. La indicación del *locus* que alude al lugar de origen de Europa en el que tiene lugar la acción, es comparable salvando las distancias cronológicas, al mosaico sirio de Sarrín en el que la ciu-





Figura 2. Mosaico de los Amores de Zeus de *Italica*. Detalle del Rapto de Europa (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).

dad aparece identificada por la inscripción en griego (Balty, 1990, pp. 87-102). Las distintas actitudes de las compañeras de Europa en ambos mosaicos indican dos momentos consecutivos de la narración mítica. En el mosaico de los Amores de Écija las dos compañeras de Europa ofrecen espigas y flores al toro, que aún conserva su actitud tranquila y confiada, contrastando con el siguiente paso, el rapto propiamente dicho, patente en la actitud de las compañeras de Europa en el mosaico cordobés de Fernán Núñez, que manifiestan su asombro con expresivos gestos. En el de *Italica* la princesa camina confiadamente junto al toro, ignorante de lo que va a suceder. Son imágenes que, como ya hemos apuntado, no reflejan la violencia del acto y tampoco muestran atisbo de fuerza ejercida por el amante divino sobre la joven, en todo caso de engaño y sorpresa, corroborado por las fuentes, que preludian el erotismo de episodios posteriores.

La travesía marina, evocada en los himnos órficos de Hesíodo (*od.* XXXV) y en los relatos de Luciano de Samosata (*dial. mar.* xv), Moschus (II 125 ss.), Horacio (*od.* III 27) y Ovidio (*Fast.* V, 607-610), en la que el toro ha perdido su aspecto inocente e inofensivo y cabalga dentro del agua con la malicia de haber conseguido su objetivo, se ha figurado en otro mosaico de *Italica* y en dos de Écija. Las imágenes muestran el culmen del proceso amoroso, cuando Europa se siente atraída por la briosidad y la fuerza del animal y se abandona a su atracción amorosa, entregándose de buen grado a la unión carnal. Hay ciertas variantes iconográficas en esta secuencia marina que indican el grado de acercamiento entre los protagonistas, pero en todas destaca la desnudez de la princesa sidonia y su

postura recostada sobre el toro. Las tres escenas introducen detalles de gran importancia en esta secuencia del rapto que las individualiza y les proporcionan una gran originalidad.

En el mosaico de la calle San Juan Bosco de Écija (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 110-113, fig. 111A-B), datado en el siglo III, en el que se ha figurado el doble rapto de Europa y de Ganimedes y que incluye también la presencia de una *herma* báquica (Fig. 6), Europa figura semidesnuda y recostada sobre el toro, agarrando con la mano derecha el cuerno del animal, mientras que con la izquierda sujeta sobre la cabeza el velo que se arquea por detrás de su espalda, insuflado por el viento marino, como *velificante sua manu*, siguiendo la versión de los poetas (Hor. *Od.* III 27; Ov. *Fast.* V 607-610) y cubre las piernas dejando al descubierto el resto del cuerpo.

El mosaico astigitano de la calle Espíritu Santo (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 59-62, figs. 41-42), que se fecha en el siglo II, supone un avance en el proceso narrativo del rapto, con un acrecentamiento del erotismo a juzgar por la postura de Europa, que figura de espaldas sobre el toro, totalmente desnuda, sujetando con la mano derecha sobre su cabeza el manto transparente que, flotando por detrás de la espalda, cae sobre las piernas, mientras que con la mano izquierda ase el cuerno del animal (Figs. 7 y 8). Todos los detalles revelan la atracción amorosa de la princesa sidonia por el animal, la entrega total a la que no es ajena la presencia del Eros alado que vuela tras el grupo.

El final de la travesía marina y la llegada a Creta se ha figurado en el mosaico de *Italica* (Mañas, 2011, pp. 81-83, lám. XXVII, figs. 164-166), también del siglo II, en el que se muestra a Europa desnuda y recostada sobre el toro, agarrando con la mano izquierda el cuerno del animal y acompañada del eros, del que sólo se conserva un fragmento de ala, que dirige al grupo hacia tierra (Fig. 9), indicada como en el mosaico de Rodas, por un teselado de color marrón. Recordemos que Zeus/Júpiter fue criado por las ninfas en el Monte Ida en Creta y es en Creta donde el dios conduce a Europa para consumir la unión sexual bajo el plátano siempre verde de Gortyna, según especifican las fuentes literarias (Theophr. *HP* I 95; Varr. *RR* I 7, 6; Plin. *NH* XII II; Antig. *Mir.* 163).

Según las fuentes literarias Zeus/Júpiter toma también la apariencia de toro para visitar a Ío, a la que había seducido en la orilla del río Lerna y transformado en vaca de maravillosa blancura para sustraerla a los celos de Hera, tal como figura en el mosaico de los Amores de *Italica* (Fig. 10), y en forma humana en el de los Amores de Écija (Fig. 4), así como en el mosaico báquico de Torre de Palma, en donde aparece custodiada por Argos, al igual que en el mosaico po-





Figura 3. Mosaico de los Amores de Zeus de Écija (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).





Figura 4. Mosaico de los Amores de Zeus de Écija. Detalle de Ío y del Rapto de Europa. La flecha azul marca la presencia de Ío (elaboración propia a partir de fotografía cortesía de Sergio García-Dils).

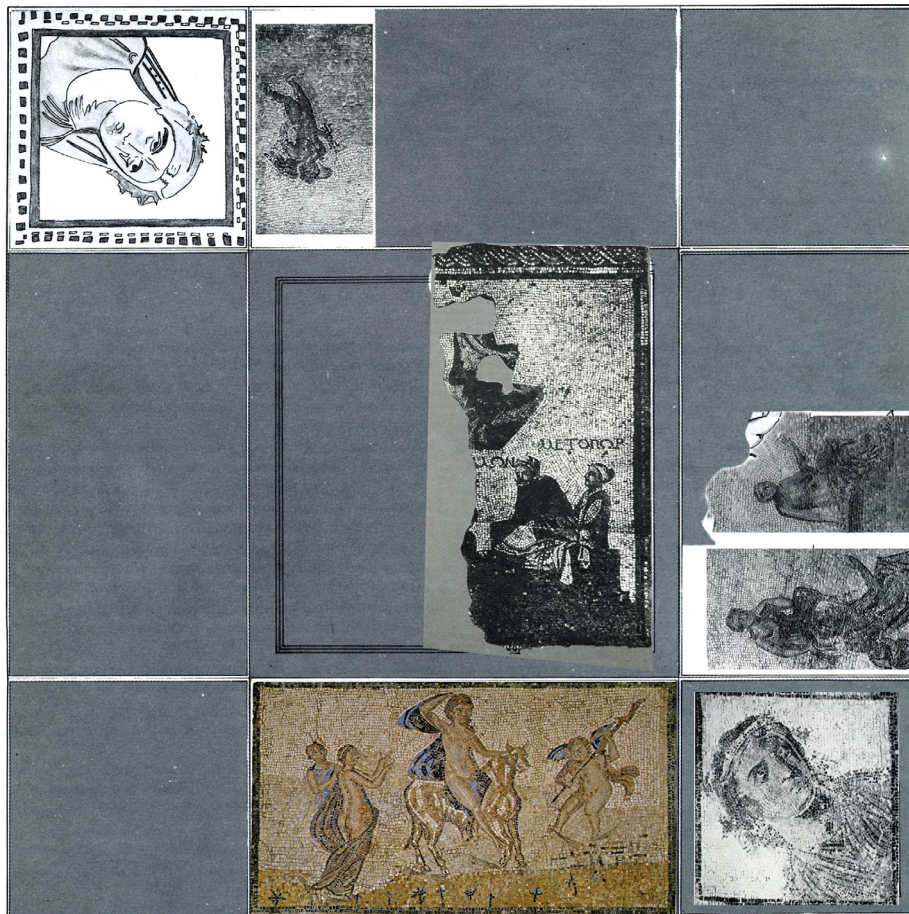


Figura 5. Mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez (fotografía Guadalupe López Monteagudo).





Figura 6. Mosaico del Rapto de Europa y de Ganimedes de la calle San Juan Bosco de Écija (fotografía Sebastián Vargas-Vázquez).





Figura 7. Mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo de Écija (fotografía cortesía de Esther Núñez).



Figura 8. Mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo de Écija. Detalle (fotografía cortesía de Esther Núñez).



Figura 9. Mosaico del Rapto de Europa de *Italica* (fotografía cortesía de Irene Mañas).

licromo procedente de la Casa del Red Pavement de Antioquía, en el Museo de Hatay (Levi, 1947, pp. 75-80, pl. XII a). En ninguno de ellos figura Zeus/Júpiter, aunque su presencia se halla implícita como también lo creemos en el mosaico de los Amores de Écija a través de la figura de Hermes (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y San Nicolás, 2021, p. 218). Aunque en este último caso, no hay que olvidar que Zeus/Toro se encuentra presente justo delante de Ío, en la escena del Rapto de Europa.



Figura 10. Mosaico de los Amores de Zeus de *Italica*. Detalle con la representación de Ío (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).

#### ZEUS/ÁGUILA

La representación del mito de la metamorfosis de Zeus/Júpiter en águila para seducir y raptar a Ganimedes, el joven frigio de singular belleza que guardaba los rebaños de su padre acompañado por su perro (Hom. *il.* XX 231; v 265; Teocr. *idill.* XX 41; Propertio II 30), ofrece dos tipos iconográficos en la musivaria romana y la península ibérica sigue estas corrientes artísticas e iconográficas, aun cuando el mito de Ganimedes gozó de menos aceptación que otros episodios de los Amores de Zeus/Júpiter, reduciéndose a siete ejemplares, seis de ellos procedentes de la Bética, unas veces como tema único y otras formando parte de los Amores o de un conjunto musivo, pero casi siempre con unas peculiaridades iconográficas patentes en las dos secuencias del mito. La iconografía de Ganimedes raptado por el águila de Júpiter, o por el mismo dios metamorfoseado en águila, en la que el joven aparece con una pierna flexionada en el momento de ser arrebatado por el águila hacia el cielo en presencia de su can, se documenta de manera canónica en el mosaico de *Italica* conservado en la Casa de la Condesa de Lebrija (Blanco, 1978, pp. 28-29, lám. 14), datado en el siglo II, en el que ocupa el medallón central de una composición de esquema a compás, con motivos báquicos en el resto de los compartimentos (Fig. 11).

En el mosaico perdido de *Italica* (Mañas, 2011, pp. 53-55, lám. XIV, fig. 108) del que solo se conoce la acuarela de Demetrio de los Ríos (Fig. 12), la escena fragmentaria con un personaje que es ascendido ha-





Figura 11. Mosaico de Ganímedes de *Italica*, conservado en la Casa de la Condesa de Lebrija (López Monteagudo, 2010, p. 40).

cia los aires por el águila que no se ha conservado, en presencia del perro y de otras dos figuras, ha sido interpretada como el Rapto de Ganímedes, aunque con una iconografía poco ortodoxa derivada posiblemente de un modelo pictórico y siguiendo las versiones literarias de Virgilio (*eneid.* V, 252-257) y Estacio (*teb.* I,

549). En ellas se menciona la presencia en la escena de otros personajes, tal vez los dos pastores que acompañaban al joven frigio en el momento del rapto en el pasaje de Virgilio, y más animales que contemplan el rapto, iconografía documentada en otros mosaicos con amplia cronología. El mosaico perdido de *Italica*



Figura 12. Mosaico del Rapto de Ganímedes de *Italica* (dibujo de Demetrio de los Ríos).

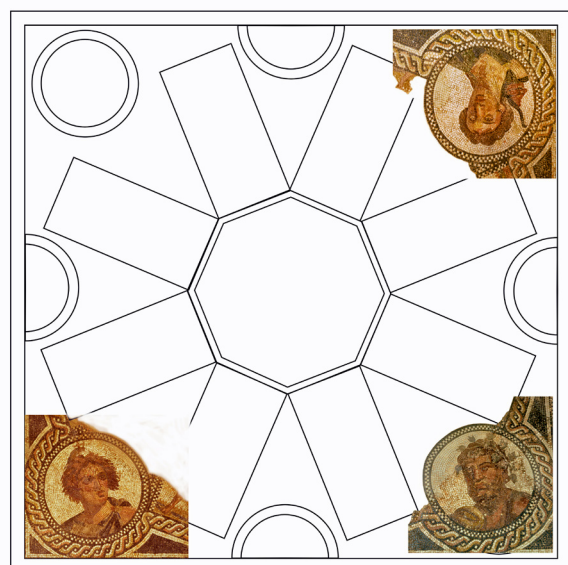


Figura 13. Mosaico de las Estaciones de Córdoba (fotografía Guadalupe López Monteagudo).





Figura 14. Mosaico de los Amores de Zeus de *Italica*. Detalle con la representación de Ganímedes y el águila (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).



Figura 15. Mosaico de los Amores de Zeus de *Écija*. Detalle con la representación de Ganímedes y el águila (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).



Figura 16. Mosaico del Triunfo de Baco de la Plaza de Santiago de *Écija* (fotografía Sebastián Vargas-Vázquez).





Figura 17. Mosaico de los Amores de Zeus de Écija. Detalle con la representación de Leda y el cisne (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).



Figura 18. Mosaico de los Amores de Zeus de Italica. Detalle con la representación de Leda y el cisne (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).

es posible que formara parte del programa decorativo de la Casa de Hylas y, por consiguiente, sería coetáneo de éste y sumaría un rapto más junto al de Hylas raptado por las ninfas, aproximándose de esta forma al concepto ideológico de doble rapto que figura en el mosaico astigitano del Rapto de Europa de la calle San Juan Bosco (Fig. 6), ya del siglo III, del que subsisten solamente las alas del águila y las piernas y manto del joven, este último con la pierna flexionada siguiendo el tipo canónico de los otros Raptos. Europa y Ganimedes figuran también conjuntamente en el mosaico cordobés del siglo II-III descubierto en la Avda. del Gran Capitán de Córdoba como bustos alegóricos de las Estaciones (Fig. 13), habiéndose utilizado Europa como alegoría de la Primavera y Ganimedes como alegoría del Invierno o del Verano (López Monteagudo, 1991).

Ganimedes ya en el Olimpo convertido en el copero de los dioses, figura de pie junto al águila a la que da de beber, en los mosaicos de *Italica* (Fig. 14), aquí de frente como en el citado pavimento del Buffet Supper de Antioquía en el Museo de Hatay (Levi, 1947, pp. 130-132, pl. XXIV), y de espaldas en el de Écija, formando parte, al igual que en el pavimento antioqueño, de los conjuntos con la representación de los Amores de Zeus/Júpiter (Fig. 15).

#### ZEUS/CISNE

Zeus/Júpiter convertido en cisne para seducir a Leda es otra de las iconografías más populares y con numerosas variantes en los mosaicos romanos, aunque en Hispania se reducen a cinco ejemplares, correspondiendo tres de ellos a la Bética, a los que hay que su-

mar tres más de los Dioscuros, con la particularidad de que en ninguno de los tres hay encuentro ni prolegómenos, como en otros Amores, sino seducción y consumación sexual, asemejándose a otros mosaicos del Imperio. Fuera de la Bética el encuentro figura en el mosaico de *Complutum*, acompañado de la inscripción *Adulterium Iovis* (Fernández, 1984, pp. 203-213, figs. 13-14, láms. CIX-CXII).

En Écija las dos representaciones de Leda y el cisne en el mosaico del Triunfo de Baco (Fig. 16) y en el de los Amores (Fig. 17) pertenecen al siglo II y ofrecen una iconografía similar y en ambos se han figurado asimismo los Dioscuros, frutos de la unión de Leda con Zeus/Júpiter, además de los bustos de las estaciones (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 45-50 y 81-83, figs. 15 y 70A; García-Dils y Ordóñez, 2019, pp. 29-32, figs. 29-35). Las imágenes de los Dioscuros figuran asimismo en el mosaico italicense del Nacimiento de Venus, del siglo II (Canto, 1976, pp. 327-328). Leda figura en ambos mosaicos en pie y de espaldas agarrando al ave y consumando su unión con el dios metamorfoseado en cisne, una iconografía singular que se repite en los mosaicos de *Palaepaphos* (Kouklia), fechado a fines del siglo II o a comienzos del III, que representa el momento inmediatamente anterior a los de Écija, y de Suasa, de comienzos del siglo III, en el que se ha figurado, como en Écija, el momento mismo de la posesión. Esta iconografía, de marcado carácter erótico, en el que además Leda deja ver su cuerpo de espaldas desnudo, remonta a





Figura 19. Mosaico de los Amores de Zeus de *Itálica*. Detalle con la representación de Dánae y la lluvia de oro (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).



Figura 20. Mosaico de los Amores de Zeus de Écija. Detalle con la representación de Dánae y la lluvia de oro (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).

época tardo-helenística y se aparta sustancialmente del prototipo tardo-clásico ideado por Timoteo en el siglo IV a. C. (San Nicolás, 1999, 2005).

Muy diferente, aunque conocido en la musivaria de otras partes del Imperio, es el tipo iconográfico utilizado en el mosaico de los Amores de *Itálica* en el que Leda, totalmente desnuda, figura recostada asiendo al cisne con su mano derecha (Fig. 18), de manera similar a la del mosaico palentino de Quintanilla de la Cueva muy posterior (San Nicolás, 2011a, p. 330, fig. 12). El contenido erótico es el mismo que en Écija, ya que se representa el momento mismo de la posesión sexual, más acentuado en *Itálica* por aparecer el grupo echado en el suelo y Leda con las piernas flexionadas recibiendo al cisne, iconografía que tuvo mucho éxito en la musivaria romana.

#### ZEUS/LLUVIA DE ORO

La musivaria romana ha proporcionado varios ejemplos del primer episodio del mito, el del momento de la seducción de Dánae por Zeus/Júpiter, transformado en lluvia de oro, por lo general formando parte de un conjunto en el que figuran otros Amores del dios. En todos ellos Dánae aparece de pie o sentada, recibiendo en su mano o en su manto la lluvia de oro que cae de lo alto desde una nube en la que se encuentra una vasija o el propio Júpiter, todos con una iconografía de marcado contenido erótico. El momento se ha inmortalizado de manera muy distinta en los mosaicos de los Amores de

*Itálica* (Fig. 19) y de Écija (Fig. 20), del siglo II, pero en ambos queda patente la aceptación y recepción por parte de Dánae y el dios aparece con figura humana, lo que no es muy habitual en el resto de los Amores.

La representación de *Itálica* responde a uno de los modelos tradicionales, que es Dánae sentada levantando su *himation* para recibir la lluvia de oro que le envía Zeus/Júpiter desde una nube (Blanco, 1978, pp. 25-26, láms. 1 y 7a; López Monteagudo, 1998). Dánae aparece sentada de tres cuartos, en un sillón, con el *himation* que cubre la cabeza y es sostenido con ambas manos por encima de las piernas, dejando ver la desnudez del resto del cuerpo, lo que acentúa el alto erotismo de la escena. La joven levanta la cabeza hacia la nube situada en la parte superior izquierda del medallón, de la que sale la cabeza de Júpiter. Esta iconografía de Dánae sentada en una silla o recostada en una *kliné*, remonta a los vasos beocios e italiotas de figuras rojas y, como en ellos, no hay ninguna referencia arquitectónica. A partir del segundo cuarto de s. V a. C. Dánae interviene activamente en la escena, levantando con ambas manos su vestimenta para acoger las gotas de tan preciada lluvia





Figura 21. Mosaico de los Amores de Zeus de *Itálica*. Detalle de Antíope y Zeus/Júpiter metamorfoseado en sátiro (fotografía Alberto Villarejo y Sebastián Vargas-Vázquez).



Figura 22. Mosaico de los Amores de Zeus de Écija. Detalle de Antíope y Zeus/Júpiter metamorfoseado en sátiro (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).

en su regazo desnudo, haciendo referencia, de esta forma, al momento mismo de la concepción, con paralelos en mosaicos de Beyrouth y Cartago, en este último en pie como en Écija, de fecha más tardía, pero en los que también Zeus/Júpiter figura en la nube.

En el mosaico de Écija todo son particularidades iconográficas ya que la joven aparece de pie, vuelta de espaldas con las manos levantadas hacia la lluvia de oro (García-Dils y Ordóñez, 2019, pp. 27-28, figs. 27-28) que cae a modo de agua, brotando del manantial que surge de la roca en la que se halla reclinado Zeus/Júpiter a la manera de las figuras del dios-río (Vargas-Vázquez, 2018, pp. 319-321), junto al edificio arquitectónico evocación de la torre de bronce en la que se hallaba encerrada Dánae (López Monteagudo, 2011, 2012; Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 81-83, fig. 70A). Se produce aquí una singular interpretación de la escena al sustituir la nube, que precipita su lluvia dorada, por el manantial que, discurriendo suavemente, salpica a la joven con sus gotas de oro.

Las consecuencias de esta unión fue el nacimiento de Perseo, cuyas gestas no figuran en la musivaria de la Bética y solamente se documenta la decapitación de la Medusa en un mosaico de Conímbriga y Perseo liberando a Andrómeda en otro de Tarragona, ambos de época severiana (López Monteagudo, 1998, figs. 14 y 22).

#### ZEUS/SÁTIRO

Otras escenas musivas documentan el episodio de Antíope y Zeus/Júpiter metamorfoseado en sátiro.

Este “amor” del dios tuvo una gran aceptación en la Bética, donde se conocen cuatro ejemplares con una amplia cronología (San Nicolás, 2010, 2011b) y quizás un quinto procedente de *Itálica*, a los que hay que sumar el mosaico de Écija con la representación del castigo de Dirce por Anfión y Zethos. Dentro del repertorio del mito que narran las fuentes literarias, se aprecian tres grupos muy peculiares: primero el momento de la sorpresa y acercamiento, o de la ninfa sorprendida, después el de la seducción y aceptación a través de la danza cargada de erotismo y un tercer grupo el de la consecuencia de la unión, que es el nacimiento de Anfión y Zethos. En ocasiones se emplea para la identificación de los personajes una inscripción, ya sea latina o griega. Se trata, como ya hemos señalado, de escenas en las que no hay acoso sexual, sino galanteo, seducción y aceptación de ambos personajes, siguiendo las versiones de los autores antiguos (Nonnos, *Dyon.* XVI, 240; XXXIII, 301).

En el mosaico de *Itálica* el acercamiento del sátiro a la ninfa, que figura de espaldas, ocupa uno de los compartimentos del mosaico de los Amores (Fig. 21). En Écija el encuentro del sátiro y la ninfa se ha representado en uno de los cuadros que rodean la escena principal del mosaico de los Amores de Zeus/Júpiter (Fig. 22). En esta ocasión el grupo aparece visto de frente. Ambas iconografías responden al tipo de “ninfa sorprendida” en el que el sátiro “sorprende” a la joven con intención de seducirla. En el mosaico de Écija incluso hay contacto carnal ya que el sátiro figura asiendo por la cintura a la ninfa, mientras que





Figura 23. Medallón de mosaico de *Itálica*, conservado en la Casa de la Condesa de Lebrija (fotografía Guadalupe López Monteagudo).



Figura 24. Mosaico de la villa romana de Torre de Benagalbón (fotografía cortesía de Juan Bautista Salado Escaño).



Figura 25. Mosaico de la villa romana de Torre de Benagalbón. Detalle (fotografía cortesía de Juan Bautista Salado Escaño).

en *Itálica* solamente le toca el velo. En ninguno hay agresión, fuerza o violencia, sino sorpresa por parte de la ninfa que no ve a quien se le acerca por la espalda y que ante la cercanía de alguien o de algo y el contacto se sorprende. Es el encuentro que precede a la mutua atracción y a la aceptación por parte de la ninfa que se plasma en la danza erótica que ambos realizan.

Esta segunda iconografía figura en un mosaico fragmentario procedente de *Itálica*, identificada como sátiro y ménade danzantes (Blanco, 1978, p. 39), pero que nosotros interpretamos por sus características como otra representación de Zeus/sátiro y Antíope (Fig. 23). Ambas figuras están vistas de espaldas dejando ver su sensual cuerpo desnudo. La joven sujeta con coquetería el extremo del manto mientras que el sátiro sostiene un tirso de gran tamaño y ambos se miran con erotismo y complicidad, como en los mosaicos de la villa romana de la Torre de Benagalbón, del siglo III y de Fuente Álamo, ya del IV-V, (Figs. 24-25 y 26, respectivamente). En todos ellos el grupo figura ya en pie y la sorpresa del encuentro se ha



Figura 26. Mosaico de la villa romana de Fuente Álamo. Detalle (fotografía cortesía de Alberto Villarejo).





Figura 27. Mosaico del Castigo de Dirce de Écija (fotografía cortesía de Sergio García-Dils).

transformado casi en una danza, donde dominan las posturas y actitudes seductoras y las miradas cómplices, adoptándose para Antíope una iconografía propia de las ménades/bacantes/ninfas del cortejo dionisiaco. En el pavimento de Málaga, en el medallón central se representa a ambos personajes, con coronas vegetales, como en el mosaico de Zeugma, bailando, con las cabezas giradas, mirándose frente a frente, expresando su mutua atracción amorosa. El sátiro, completamente desnudo agarra firmemente con su mano derecha el brazo izquierdo de la doncella, atrayéndola hacia sí, mientras ella de espaldas al espectador lo acepta gustosa y cubre sus piernas con un manto, dejando al descubierto su cuerpo; el gesto levantado de su mano derecha portando el *tympanon*, indica, al igual que sus pies, que sigue el movimiento de la danza. Aunque el sátiro no lleva el característico *pedum* ni viste *pardalis*, la identificación del grupo está fuera de toda duda por su inscripción en latín: SATYR/ANTIOPA.

La última fase del mito o la consecuencia de la unión de Zeus/Júpiter y Antíope, descrita por las fuentes literarias (Ovidio *Met.* VI. 110-111), es el nacimiento de los gemelos Anfión y Zethos, representados en el mosaico del Castigo de Dirce de Écija (Fig. 27) datado en el siglo III. De forma totalmente distinta se recuerda el mito de Antíope fuera de la Bética en el mosaico de La Bodas de Cadmo y Harmonía procedente de la villa de La Malena, en Azuara (Zaragoza), fechado en los siglos IV-V, que decoraba una estancia de prestigio, con un interesante programa iconográfico distribuido en cuatro cuadros. En el primer cuadro se han figurado dos personajes, un hombre y una mujer tocada con un velo, de difícil identificación. En el segundo aparecen, en la parte de abajo limitando el espacio de la llanura de Tebas, las alegorías de la fuente Dirce y del río Ismeno, y arriba Antíope ya liberada de las cadenas que aún cuelgan de sus muñecas, que

huye nadando de la ciudad. En otro cuadro aparece Antíope despidiendo a sus hijos, Anfión y Zethos, que van a vengarla castigando a Dirce, tal y como aparece en el mosaico de Écija y también en el de Sagunto. El último cuadro muestra la victoria final de Antíope, donde es coronada y honrada por sus hijos, formando ese grupo de divinidades preolímpicas compuesto por una madre y sus dos hijos (Fernández, 1992).

### 3. CONTEXTO ARQUEOLÓGICO Y ESPACIAL

Los mosaicos que acabamos de describir son claro ejemplo de los gustos y las inquietudes de unos propietarios que demandan tradición pero que a su vez se muestran abiertos a nuevas interpretaciones, generadas por artesanos que se permiten ciertas licencias en sus creaciones y que lejos de desvirtuar las escenas representadas, realzan y enriquecen el repertorio iconográfico imperante en la provincia, manifestando, al mismo tiempo, cierto halo de modernidad. Algunos de estos pavimentos muestran claras conexiones con la temática báquica, no solo en la iconografía de Zeus y Antíope, sino con la inclusión de elementos báquicos y por su proximidad espacial a otros mosaicos de contenido báquico. Al mismo tiempo esos mosaicos son también el reflejo de una provincia en la que no faltan talleres bien formados con grandes dotes artísticas y técnicas, en cierto modo innovadores, que actúan en ciudades relevantes como *Italica*, *Corduba*, *Astigi*, *Hispalis* o *Carmo*, e incluso en ámbito rural.

Dentro del rico repertorio de pavimentos béticos con representaciones de los Amores de Zeus/Júpiter, destaca poderosamente el mosaico de los Amores de *Italica*, conservado en la sevillana Casa Palacio de la condesa de Lebrija (Fig. 1). El pavimento se descubre de manera casual en 1914, decorando una sala



adosada a otras dos pavimentadas con mosaicos de temática báquica (Blanco, 1978, p. 27; Mañas, 2010, p. 215-216). En este caso, como en otros de *Italica*, la documentación del registro arqueológico brilla por su ausencia, debido al momento y a las circunstancias de su hallazgo, lo que hace difícil discernir qué tipo de habitación pavimentó o incluso establecer cronologías más o menos fiables que ayuden a contextualizar con mayor rigor el pavimento. Del mismo sabemos que fue descubierto cerca del anfiteatro de *Italica*, en una zona conocida como Los Palacios, que es la zona donde posteriormente se descubrirá el *Traianeum* de *Italica* y cuya toponimia hace clara alusión a las casas palaciegas de la *nova urbs* italicense. Por lo que podemos deducir que el pavimento pertenecería a una de esas grandes mansiones que se distribuyeron y conformaron el entramado doméstico del nuevo barrio programado por Adriano para *Italica*. Aunque ha sido fechado en la segunda mitad del siglo II (Blanco, 1978, p. 26), es muy probable que formara parte del rico repertorio de pavimentos adrianeos de la ciudad, momento en los que sabemos con cierta seguridad que están trabajando artesanos altamente cualificados. Las dimensiones actuales, 6,88 × 6,85 m, aunque se sabe que en origen era rectangular (Blanco, 1978, p. 25), invitan a pensar que pudiera tratarse del pavimento del *oecus* o del *triclinium* de la casa o de alguna otra sala de representación importante como el *tablinum*. Desde el punto de vista formal, el pavimento poseía, en origen, una banda ancha con decoración ajedrezada en uno de sus extremos, hoy dividida y distribuida por dos de sus flancos. Como es bien sabido, este tipo de esquemas se utilizó, en algunos casos, para pavimentar *cubicula*, reservándose la parte de menor carga decorativa, geométrica o no, a los *lecti*. En otros casos, ese mismo recurso sirvió para cuadrar convenientemente el pavimento, especialmente cuando se plasmaban esquemas y diseños cuadrados en habitaciones rectangulares. A veces, ese mismo encuadre se conseguía introduciendo nuevas cenefas en los laterales que lo precisaban, o simplemente jugando con las dimensiones de éstas.

En el caso que nos ocupa, y sin perder de vista que en *Italica* también se documentan dormitorios de grandes dimensiones, lo más probable es que nos encontremos, como ya hemos señalado, ante el pavimento de una de las salas más representativas de la casa, tal vez el *triclinium* o el *oecus*, en función no solo de las grandes dimensiones del pavimento, sino también de la importante carga decorativa e iconográfica que posee, que en el caso de *Italica* no suele ser tan amplia y recargada para el caso de los *cubicula*.

Otro de los mosaicos de *Italica*, igualmente conservado en la Casa Palacio de la condesa de Lebrija, es el presidido por el Rapto de Ganimedes (Fig. 11). Se

trata de un pavimento de esquema a compás que en el momento de su descubrimiento presentaba importantes desperfectos, mostrando, actualmente, un proceso de restauración bastante significativo, y en el que también hay que destacar la presencia de figuras báquicas en las lunetas. El mosaico se descubrió en 1907, en el conocido como olivar de Los Palacios, por lo que de nuevo intuimos que pudo pertenecer a una de las ricas *domus* del nuevo barrio adrianeo. Nos enfrentamos, otra vez, a esa falta de documentación arqueológica que nos permita profundizar en aspectos cronológicos más certeros y en el contexto habitacional al que pudo pertenecer, si bien, sus dimensiones, más modestas, 3 × 3 m, nos invitan a aventurar que nos encontramos ante el pavimento de un *cubiculum*.

De *Italica* también es el mosaico del Rapto de Ganimedes procedente de la Casa de Hylas (Fig. 12), localizada, como aquellos, en el barrio adrianeo. El pavimento pertenecía a una estancia de aproximadamente 4,50 × 5,50 m, que se abría directamente al peristilo, quizás un posible *cubiculum* (Mañas, 2011, p. 53). En este caso, hablamos de un mosaico descubierto de manera casual en 1872, que solo conocemos gracias a las acuarelas elaboradas por Demetrio de los Ríos.

En la Casa Palacio de la condesa de Lebrija se conserva, además, un medallón con una escena que nosotros identificamos con Zeus/Júpiter y Antíope (Fig. 23) (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y San Nicolás, 2021), que se halló junto con otros dos de temática báquica, en lugar y fecha desconocida, sus dimensiones son 0,70 m de diámetro (Blanco, 1978, p. 39).

En 1896 se descubre en la Haza de la Alcantari-lla de Santiponce el mosaico del que formaba parte el fragmento del Rapto de Europa (Fig. 9), de finales del II-principios del III y conservado parcialmente en el Museo Arqueológico de Sevilla, con una extensión, según I. Mañas, de 3,77 x 3,77 m (Mañas, 2011, pp. 81-83). El pavimento se encontraría, según los expuesto, en el contexto urbano de la *vetvs vrbs* italicense, concretamente en el sector SE de la ciudad (dato aportado por D. José Manuel Rodríguez Hidalgo, a quien agradecemos la información). Del mismo lugar procede el mosaico de *Perissotervs*, descubierto en la misma fecha junto a monedas de los siglos II y III, esculturas y 185 metros cuadrados de un pavimento (¿o varios?) remitidos en 51 piezas al Museo de Sevilla en 1911 (Blanco, 1978, pp. 31-32), y entre los que probablemente se encontraría el fragmento del Rapto de Europa. Al margen de esta información, la ausencia de datos arqueológicos y de un contexto arquitectónico al que se pueda asociar el pavimento, impiden profundizar en la funcionalidad del espacio que pavimentó.

En el caso de Écija, las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en distintas ocasiones han puesto



de manifiesto, para el caso que nos afecta, una superposición de pavimentos y estructuras que revelan principalmente la existencia de dos fases constructivas con un profundo cambio a fines del siglo II y comienzos del III respecto a la etapa anterior que puede fecharse del siglo I a la segunda mitad del II.

Al siglo II, época de mayor auge en la economía oleícola de la colonia, según se deduce de los hallazgos epigráficos y arqueológicos –restos cerámicos, especialmente de ánforas olearias, arquitectónicos y escultóricos del foro, etc.–, se adscriben algunos de los mosaicos astigitanos de mejor calidad técnica y artística, con utilización de teselas de pequeño tamaño en las figuras y un rico y variado empleo del color con teselas pétreas y de pasta vítrea. En la segunda fase se produce una reordenación programada del espacio con derrumbamiento y aniquilación de las estructuras anteriores y una diferencia cualitativa en las técnicas constructivas, que supone un cambio tajante con lo anterior. Correspondiendo a estas dos fases la colonia astigitana ha proporcionado otro grupo de mosaicos con representaciones diversas de los Amores de Zeus/Júpiter. A pesar de esta ruptura cronológica, los mosaicos de Écija se caracterizan, como acabamos de ver en algunos pavimentos de *Italica*, por compartir en varias ocasiones espacio arquitectónico, programa iconográfico y relato mitológico con mosaicos de tipo báquico.

El más llamativo de los pavimentos astigitanos, por la cantidad de escenas que contiene relacionadas con el mito que estamos analizando, es también el de más reciente descubrimiento. Se trata del mosaico de los Amores de Zeus/Júpiter, descubierto en las excavaciones arqueológicas que desde hace algunos años dirige Sergio García-Dils en la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija (Fig. 3), donde se han descubierto otros ejemplares de gran interés, como el de la doble cabeza báquica, perteneciente a la misma *domus* (García Dils y Ordóñez, 2019, pp. 16-17). El mosaico, de 40 m<sup>2</sup>, define un espacio triclinar a partir de su esquema compositivo y de la compartimentación de su superficie, una simplificación del esquema T + U, trazada a partir de un diseño de escuadras o L invertidas y contrapuestas (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 82; Vargas-Vázquez, 2018, p. 319), y se fecha con criterios arqueológicos, en consonancia con los estilísticos, en la segunda mitad del siglo II (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 82; García-Dils y Ordóñez, 2019, p. 47).

El mosaico del Triunfo de Baco de la Plaza de Santiago (Fig. 16), de la misma fecha, es uno de los pavimentos más destacados de la Hispania romana, por su calidad artística y por su temática que conjunta

los Amores de Zeus/Júpiter con la mitología báquica y con otros relatos mitológicos de distinto tema. El pavimento se descubrió de forma casual en 1977, gracias a unas obras de cimentación en la casa n.º1 de la plaza de Santiago. Dicho hallazgo motivó la ejecución de una excavación arqueológica de urgencia dirigida por Fernando Fernández, en aquel momento director del Museo Arqueológico de Sevilla. El mosaico fue descubierto de manera parcial, extendiéndose el resto bajo los límites de la casa contigua a la excavación, si bien, dicha parte había sido destruida anteriormente con motivo de la construcción de una piscina (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 45). La parte rescatada mide 3,97 × 4,10 m, y sus medidas originales, según se deduce del propio esquema del mosaico, debieron superar los 8 × 8 m, alcanzando el emblema central un diámetro de aproximadamente 3 m (Vargas-Vázquez, 2014, p. 25; Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 45). Desde el punto de vista del contexto habitacional, es muy probable, según el esquema del mosaico y sus dimensiones, que formara parte de la decoración del *triclinium* o del *oecus* de una lujosa *domus* astigitana.

A esta primera etapa corresponde asimismo el mosaico del Rapto de Europa (Fig. 7-8), descubierto en la calle Espíritu Santo de Écija en 1991, en el marco de una excavación arqueológica dirigida por Esther Núñez (Núñez, 1993), formando parte de la decoración de una *domus* en la que destacaba su buena edificación y sus pavimentos, conservando hasta ocho mosaicos de gran valor y de una notable calidad técnica y artística, entre los que destaca el de Briseida y el del Tigerriter (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 57-68). El mosaico se fecha en el siglo II y como en otros casos béticos muestra la particularidad de que la escena principal se combina en los espacios secundarios con figuras del ciclo báquico.

Desde el punto de vista habitacional, pocos datos poseemos al respecto, si bien, en este caso, la presencia de varias habitaciones de dimensiones similares dispuestas en batería y la presencia de nuevo de un campo musivo de menor entidad en uno de sus extremos, decorado con una composición en damero, hacia donde mira la figuración del Rapto de Europa, podrían sugerir su pertenencia a un *cubiculum*, aunque no podamos afirmarlo con total seguridad.

A la segunda etapa detectada de la colonia astigitana se adscribe el mosaico de los raptos de Europa y de Ganimedes (Fig. 6), de la primera mitad del siglo III, y perteneciente a otra *domus* descubierta entre 1985-86, en el número 8 de la calle San Juan Bosco, fruto de una excavación arqueológica de urgencia dirigida



por Ignacio Rodríguez Temiño y Esther Núñez (Rodríguez Temiño y Núñez, 1985), en la que se ponen al descubierto dos *domus* separadas por una vía sin pavimentar (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 110). Se trata de un mosaico muy particular por presentar un doble rapto junto a una *herma* báquica, que pavimentaba una habitación de 4,26 × 5,75 m, cuya funcionalidad no se ha podido precisar. Como en el caso anterior, el pavimento muestra la presencia de una zona con menor carga decorativa en uno de sus laterales, en este caso con decoración geométrica de cuadrifolios, hacia donde miran las escenas representadas, que induciría a pensar en un *cubiculum*, aunque no podamos asegurarlo del todo. En cualquier caso, lo que sí parece seguro es que el mosaico debió pavimentar una habitación con una posición predominante dentro de la casa en la que, además, destacan otros mosaicos de temática báquica (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 110-115).

A diferencia de *Italica* y Écija, Córdoba, otra de las ciudades donde se han descubierto un gran número de mosaicos, solo nos ofrece, en relación a los Amores de Zeus/Júpiter, el pavimento hallado, de manera fragmentada, en la Avda. del Gran Capitán (Fig. 13), con la representación de bustos alegóricos de las Estaciones, de los que se ha conservado Europa y quizás también Ganimedes dentro de los Amores de Zeus/Júpiter, y el busto de un Sileno (López Monteagudo, 1991). El pavimento, fechado en la segunda mitad del siglo II-principios de III, se descubre en 1935 en las inmediaciones del Banco de España y pese a que se desconoce por completo las condiciones de su hallazgo (Moreno, 1995, pp. 86-88), sabemos que debió pertenecer a una *domus* importante por su cercanía al Foro Colonial de la ciudad.

Junto a todos esos mosaicos documentados en contextos urbanos, la Bética ha proporcionado tres pavimentos, relacionados con los Amores de Zeus/Júpiter, insertos en contexto rural. Se trata del mosaico con la representación de SATYR/ANTIOPA de la *villa* romana de la Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga) (Figs. 24-25). Una *villa*, conocida de antiguo, objeto de varias actividades arqueológicas que dan como resultado el descubrimiento de distintas estructuras vinculadas con la zona productiva, el *balneum* y el complejo residencial de su *pars urbana* (Salado, 2005, 2010; Salado y Pérez, 2016). Gran complejo edilicio parcialmente excavado, dada su localización en el núcleo urbano del municipio malagueño de Rincón de la Victoria, y en parte destruido por efecto de una obra sin control arqueológico que afortunadamente pudo ser paralizada a tiempo (Salado y Pérez, 2016, p. 590).

En este caso, el mosaico, fechado en el siglo III, muestra la escena en cuestión como motivo principal en su emblema (Rodríguez Oliva, 2006, pp. 29-33, 2009; Mañas y Vargas-Vázquez, 2007, pp. 327-329, fig. 10C), y decora la habitación 1, conservada solo parcialmente y que por el motivo decorativo y su localización dentro de la *villa* se interpreta como *cubiculum* (Salado, 2005, p. 358; Salado y Pérez, 2016, p. 591). Se trata de la única representación figurativa que se documenta en una *villa* en la que predominan los mosaicos de corte geométrico, algunos de ellos de una grandísima calidad artística y técnica.

El otro pavimento es el documentado en la *villa* romana de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) (Fig. 26), formando parte de la *pars urbana* de una majestuosa *villa* romana inserta en los límites territoriales del *Conventus Astigitanus*, excavada en su mayor parte por Luis Alberto López Palomo en distintas campañas arqueológicas que tienen su inicio en la década de los 80 del siglo XX (López Palomo, 2016, pp. 242-245), sin la acuciante presión del medio urbano y de la actividad arqueológica de urgencia. En este caso nos encontramos con la representación de un episodio semejante al anterior, en la que un sátiro persigue a una ménade, identificados como Zeus/Júpiter y Antíope. Se trata de una escena que comparte decoración con otras dos, en las que se representan las Tres Gracias y Pegaso con una Ninfa, formando parte de un mosaico de finales del siglo IV-principios de V, que decora la antesala del gran *oecus* de la *villa*, pavimentado con un mosaico de temática báquica y una venera en su remate en ábside.

El tercer mosaico es el de Fernán Núñez (Fig. 5), hallado en 1906 en una finca cercana a dicha localidad cordobesa, en una zona conocida como Loma cuarta de Valdeconejos. Aunque siempre se ha asociado con una *villa*, la ausencia de datos arqueológicos que así lo corroboren, no permiten aseverar dicho dato con total certeza. Las únicas noticias que se tienen, recogidas por N. J. de Liñán y Heredia, indican que el mosaico, descubierto en una zona donde se documentan “numerosos fragmentos de mármoles de colores, vasos, ladrillos, trozos de distintos metales, cañerías, cimientos, fragmentos de pinturas parietales, monedas y otros muchos objetos, acá y allá esparcidos”, “formaba el piso de una habitación de 8,23 × 7,46 metros, dividido en nueve compartimentos de distinto asunto” (Liñán, 1907, p. 405). Con posterioridad D. Fernández Galiano pudo hacer la reconstitución del pavimento presidido por una escena que interpretó como el mito de Zeus y Antíope (Fernández, 1982), pero que nosotros relacionamos con el adulterio de Venus y Marte, tal vez con una lectura ejemplarizante en torno a los Amores ilícitos, en la que



destacan las figuras de Otoño e Invierno identificadas por sus nombres en griego y rodeado de varios paneles entre los que sobresale el Rapto de Europa, por ser el mejor conservado. El mosaico, fechado en el siglo III, hubo de pavimentar una estancia de grandes dimensiones y destacada dentro del complejo edilicio, tal vez el *triclinium* o el *oecus*. Así parece indicarlo, junto con las dimensiones, el perímetro de teselas blancas que poseía el mosaico, según se deduce del dibujo ofrecido por Liñán en su trabajo (Liñán, 1907, p. 406). Estas zonas de los pavimentos con menor carga decorativa se reservaban generalmente para colocar el mobiliario y los *lecti* en el caso de *cubicula* y *triclinia*. En este último espacio, el pavimento solía contener, aunque no en todos los casos ni de forma generalizada, los típicos esquemas en U y T + U, aspecto que, pese a no estar presente del todo en el mosaico de Fernán Núñez, pues el perímetro blanco que se distribuye por todos sus laterales se ensancha de manera más notoria en el fondo de la sala, no impide sugerir que estamos frente al pavimento de una de las salas más representativas del complejo edilicio.

#### 4. PARTICULARIDADES ARTÍSTICAS E ICONOGRÁFICAS. TALLERES

Desde el punto de vista de los talleres, ya en algunos trabajos previos hemos destacado que los mosaicos de *Italica*, *Astigi* y *Corduba* denotan claras diferencias, aunque también existen convergencias en la compartimentación de las superficies, en el diseño de las cenefas y en el tratamiento de las imágenes. Por lo que respecta al ámbito figurativo la característica más reseñable de los talleres de *Italica* es el gusto por la compartimentación de los espacios a decorar y a representar el mito en escenas separadas y/o fragmentadas, como ocurre en el mosaico de los Amores de la Casa de Lebrija (Fig. 1), ocupados por las distintas figuras del mito que da lugar a “un estilo discontinuo”, mientras que en *Astigi* y *Corduba* predomina el estilo continuo, observándose la preferencia por la representación de las escenas en espacios abiertos, a veces mezcladas con otras de temática distinta, estilo más propio de los mosaicos del norte de África. No obstante, en *Astigi* también se documenta esa compartimentación en el mosaico del Triunfo de Baco de la Plaza de Santiago (Fig. 16) y lo mismo ocurre en *Corduba*, en el caso del mosaico de la Avda. del Gran Capitán (13). En todos estos casos puede decirse que la fragmentación del relato no desemboca en disgregación, sino que, por el contrario, los cuadros por separado no son escenas estáticas, sino que están dotadas de un dinamismo que va articulando los distintos episodios como partes de un conjunto mitológico, agrupándose en torno a un eje común que, en el caso de los

mosaicos de los Amores de *Italica* y de *Astigi* es Júpiter y sus conquistas amorosas. Lo que sí es cierto es que la fragmentación conlleva otra característica sobre todo de los talleres italicenses, y en menor medida de los astigitanos, que es su “carácter abreviado”, esto es, con unos pocos personajes se cuenta la totalidad del mito. La llamada “manera abreviada” deriva de una práctica atribuida a pintores griegos, en la que Apeles consiguió singular maestría y por la que se hizo célebre ya en su tiempo (Nieto, 2003, pp. 72 ss.; López Monteagudo, 2010, pp. 49-60).

*Italica* y *Astigi* comparten también el gusto por las figuras vistas de espaldas, otra particularidad iconográfica de los talleres musivos de la Bética: el tipo iconográfico utilizado en los mosaicos astigitanos destaca por figurar Ganimedes de espaldas, al igual que Leda y Dánae, o que una de las compañeras de Europa en Fernán Núñez o Antíope en los de *Italica* y Torre de Benagalbón (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y San Nicolás Pedraz, 2021).

En relación con las composiciones de superficie, los mosaicos analizados nos ofrecen una amplia diversidad de diseños, por lo que, como suele ocurrir, no podemos vincular, por mucho que se quiera, un mito o relato concreto con un mismo esquema geométrico. Si bien, la reiteración de modelos determinados en el caso de la Bética, unida a la forma de elaborar las cenefas y otros elementos como el cromatismo, entre otros, son importantes para acotar la forma de actuación de aquellas *officinae* que trabajan en una misma ciudad y que se suponen itinerantes, aunque este último aspecto no siempre puede demostrarse con total seguridad. Quizás la causa se encuentre, entre otras cuestiones, en la escasa cantidad de mosaicos documentados en relación con los que debieron producir dichos artesanos. Por ello, pese a centrarnos en el relato de los Amores de Zeus/Júpiter, consideramos oportuno y de gran interés analizar el marco geométrico en el que se insertan las representaciones figurativas, así como otros elementos decorativos y la propia gama cromática, convencidos de que solo estudiando los mosaicos en su totalidad y no únicamente desde el punto de vista iconográfico, como se ha venido haciendo de forma generalizada, podremos acercarnos a ellos y a aquellos que lo hicieron posible con mayor acierto.

Teniendo en cuenta lo anterior, en algunos de los pavimentos analizados se observan esquemas complejos elaborados con gran maestría, como es el caso de los mosaicos de los Amores de la Casa de Lebrija (Fig. 1) y el del triunfo de Baco de la Plaza de Santiago de Écija (Fig. 16). En algunos casos observamos, además, que ciertos diseños son comunes en distintos pavimentos, como ocurre con el de esquema a com-



pás, que se utiliza en el mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo de Écija (Fig. 7), y en el del Rapto de Ganimedes de *Italica* (Fig. 11), sin que ello suponga una norma establecida y sin que pueda definir la presencia de un taller determinado. Se trata simplemente, de la puesta en marcha y el uso de esquemas concretos ampliamente utilizados en el mundo romano. Y es que, sin poder determinar su foco de producción original, la composición de “esquema a compás”, por ejemplo, formada por un círculo central, semicírculos laterales y cuartos de círculo en los ángulos, trasposición al suelo de la decoración de los techos, gozó de un gran éxito en la Bética desde el siglo I, como ya señaló A. García y Bellido. Esta composición se extendió a la musivaria hispano-romana, sin distinción de zonas geográficas ni de escalas cronológicas (García y Bellido, 1965; Fernández, 1980; López Monteagudo 2010, 49-60). Aunque el modelo de “esquema a compás” se encuentra extendido por todo el mundo romano, de forma especial en la parte occidental del Imperio, siendo un diseño muy conocido en la musivaria de Grecia, su raíz hay que buscarla en Italia, en donde se documenta en mosaicos blanco y negro de la Casa del Poeta Trágico de Pompeya, de la *Insula delle pareti gialle* de Ostia y de Lucera. El modelo itálico, junto a sus motivos decorativos más usuales, es adoptado por los talleres provinciales desde el siglo II, si bien en la Bética el esquema original itálico sufre un enriquecimiento a partir de los inicios del siglo II con la introducción del empleo del color, de forma tímida al principio hasta alcanzar las composiciones enteramente policromas del siglo II y de épocas posteriores.

Pero como decíamos anteriormente, en ocasiones, la convergencia de ciertos elementos en diferentes mosaicos, como detalles iconográficos y artísticos similares, gama cromática y parecida forma de ejecutar los elementos decorativos y geométricos, etc., pueden ser determinantes para la identificación de *officinae* concretas.

Este es el caso de un taller que trabaja en *Astigi* en el siglo II, del que habrían salido el mosaico de los Amores (Fig. 3), el del Triunfo báquico de la Plaza de Santiago (Fig. 16), el del Rapto de Europa (Figs. 7 y 8) y el de Briseida de la calle Espíritu Santo y el de cubos de la Plaza de España (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 45-50, 62-65, 67-68, 84-85, n.8, 23, 26, 40, figs. 15, 45-47, 49-52, 73), en base precisamente a la forma de desarrollar las representaciones figurativas, la composición geométrica de cubos, el filete dentado que enmarca la composición, la cenefa de esvásticas y cuadrados y su particular forma de ejecutarla, la cenefa de ondas en espiral, la

gama cromática, la forma de representar las sombras, etc., elementos todos ellos resueltos de una manera muy parecida y analizados en profundidad (Vargas-Vázquez, 2014, pp. 191-192, 2018, pp. 321-323), y que no solo evidencian la presencia de ese taller en la decoración de las *domus* en las que se localizan los mosaicos señalados, sino que también podrían extenderse a otros pavimentos de Écija (Vargas-Vázquez, 2014, pp. 191-193; Vargas-Vázquez y López Monteagudo, 2014).

Junto a los esquemas compositivos, las cenefas y ciertos elementos técnicos y cromáticos presentes en algunos mosaicos, que como acabamos de ver han servido para la identificación de una *officina* determinada en Écija, existen rasgos iconográficos y artísticos comunes que del mismo modo ayudan a identificar posibles talleres. Desde el punto de vista formal, el pavimento del doble rapto de Écija (Fig. 6), guarda relaciones muy directas con el del castigo de Dirce (Fig. 27) y con el del Triunfo de Baco del Museo Arqueológico de Sevilla (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, pp. 37-41, n. 2, figs. 4-6). Las conexiones a la hora de representar algunos detalles de las figuras, como el cabello o el labio superior con un grueso trazo negro, que los pone en relación directa con los pavimentos de Cos (Grecia) del siglo III, son tan directas y notorias que de nuevo marcan el hacer de una *officina* que trabaja profusamente en la capital astigitana a finales del siglo II o más probablemente en la primera mitad del III (Vargas-Vázquez, López Monteagudo y García-Dils, 2017, p. 113).

Aparte de estas identificaciones en los mosaicos astigitanos, en el resto de los mosaicos con la misma temática de la Bética, solo se producen pequeñas aproximaciones que en ningún caso sirven para establecer la presencia de los mismos artesanos en ellos, o, en el caso del mosaico de Córdoba, que ahora veremos, para vislumbrar que existen diseños geométricos ampliamente demandados en la provincia.

De la *colonia Patricia Corduba*, el mosaico analizado en este trabajo nos ofrece un interesante diseño geométrico. Nos estamos refiriendo al esquema radial del mosaico de las Estaciones (Fig. 13), composición que se repite en otros dos pavimentos cordobeses de tema báquico procedentes de la capital de la Bética y de Alcolea, y con algunas variantes en el de Oceanos de Córdoba, los cuatro del siglo II y conservados en el Museo Arqueológico de Córdoba. Se trata de una composición radial a partir de un octógono central del que irradian ocho rectángulos que determinan otros tantos espacios triangulares, acabados en los ángulos en círculos y en medios círculos en el centro de los lados. Del mosaico de los Amores de Zeus/Júpiter



solo se han conservado tres de los círculos de los ángulos, ocupados por los bustos de personajes mitológicos que en este mosaico se utilizan de forma alegórica como figuras estacionales. Aunque este esquema compositivo no es exclusivo de Hispania, puesto que se documenta en otros lugares del Imperio, de forma especial en Grecia en mosaicos de los siglos II-III, su insistencia en *Corduba* y en la cercana *villa* de Alcolea podría probar que se trata de un esquema típico utilizado por un taller que trabajó tanto para las *domus* urbanas como para las *villae* de *Corduba* y su entorno. No obstante, la presencia del mismo esquema compositivo en el pavimento de Baco de *Italica*, de la misma fecha, en el mosaico del Nacimiento de Venus de Cártama (Málaga) y en el de la Medusa de Mérida, que se datan ya a fines del siglo II o a comienzos del siguiente, hace pensar en un modelo bien definido y asentado en la Bética, utilizado por talleres cuyo radio de acción se extendía incluso a la Lusitania (López Monteagudo, 2018, pp. 91-95, láms. 3, 6, 7 y 19). También en la Bética podemos encontrar ejemplares que exhiben una variante directa que cambia los rectángulos por cuadrados, como ocurre en uno de los mosaicos de la *villa* romana de El Ruedo en Almedinilla.

En Córdoba tanto las figuras alegóricas de las Estaciones y del Rapto de Europa de Fernán Núñez, como los bustos de Oceanos y Baco y el mismo busto alegórico femenino de la *domus* de la Calle San Fernando presentan unos labios carnosos y una mirada penetrante que les confiere a las imágenes un gran *pathos*, conseguido mediante el empleo de una abundante policromía que acentúa los volúmenes y que podrían ayudar a definir, quizás, un nuevo centro de producción que se situaría en *Colonia Patricia Corduba*.

Por lo que respecta a los pavimentos de las *villae*, aunque la temática sea muy parecida a la de las *domus* urbanas, como ocurre entre el medallón italicense conservado en la Casa Palacio de la condesa de Lebrija, con el grupo de Zeus/sátiro y Antíope, del siglo II, y la representación del mismo tema en los mosaicos de las *villae* de Benagalbón y Fuente Álamo, ya del III y IV-V respectivamente, las diferencias son notorias desde el punto de vista estilístico, como es lógico teniendo en cuenta las diferencias cronológicas existentes entre todos ellos. Aun así, es interesante apuntar que el modelo iconográfico se perpetúa en el tiempo, aunque introduciendo ciertas variantes. Lo mismo ocurre con composiciones de superficie como las de cuadrifolios, esquema a compás, etc. y ciertas cenefas, como las de enrollado o las de ojivas, típicas de los mosaicos astigitanos, entre otras, que lejos de adscribirse a una determinada época o localización geográfica, se prolongan en el tiempo y se documentan tanto

en medio urbano como en medio rural, ayudando a definir una tónica general de tecnicismo similar en la musivaria de la Bética.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis de los mosaicos con la representación de las Metamorfosis y de los Amores de Zeus/Júpiter en el área geográfica de la Bética pone de relieve, entre otros aspectos, una gran diferencia en lo que a datos arqueológicos se refiere vinculados a ellos. En este sentido, los mosaicos astigitanos y los de las *villae* romanas de Torre de Benagalbón y de Fuente Álamo, son fruto de actividades arqueológicas en las que por lo general predomina un correcto y acertado análisis y documentación del registro arqueológico. En contraposición, los mosaicos italicenses en su totalidad, junto con el de Córdoba y el de la *villa* romana de Fernán Núñez, son pavimentos que fueron descubiertos en un contexto marcado por una absoluta ausencia de datos arqueológicos, con todo lo que ello implica para su completa y correcta comprensión. Ello, lejos de ser un dato anecdótico, supone un importante hándicap para, entre otros asuntos, entender e insertar el pavimento en un marco arquitectónico y habitacional concreto y para la definición de cronologías certeras. Somos cada vez más conscientes de las dificultades que entraña el análisis estilístico y de paralelos para el estudio del mosaico, salvo en contadas ocasiones en las que elementos tan definitorios y destacados como los mostrados en el caso de los pavimentos astigitanos son determinantes y no se pueden pasar por alto. En este último caso, dichas particularidades técnicas, estilísticas e iconográficas revelan, como hemos visto, la existencia de dos *officinae* trabajando en un lugar muy concreto, *Astigi*, en dos momentos muy determinados, el siglo II y finales del segundo y la primera mitad del III, respectivamente, desde donde posiblemente sus trabajos e influencias irradiaron a zonas más o menos próximas, manteniéndose seguramente en el tiempo en algunos casos.

Pese a ello, de ese mismo análisis sí que se desprenden valiosos resultados en relación con el gran número de mosaicos documentados, en comparación con otras zonas de Hispania, con el gusto notorio por el tema, principalmente en *Italica*, donde se han documentado cinco ejemplares, y *Astigi*, con cuatro mosaicos hallados, con la importancia y el significado de los pavimentos, de la imagen proyectada y los relatos contados y su contaminación alegórica con otros relatos mitológicos, en especial con la mitología báquica, influencias, etc. En la Bética, provincia hispana donde mayor número de mosaicos con la temática analizada se han descubierto, sus mosaicos, independientemente de la escena tra-



tada, acusan influencias externas, propiciadas, en gran medida, por factores económicos, con predominio de producción de aceite y vino, que la hace permeable a las corrientes artísticas de otras zonas del imperio a través de la entrada y salida de comerciantes, profesiones liberales, artistas, artesanos y cartones de modelos, que al mismo tiempo la impregnan de un gusto muy especial por los temas mitológicos báquicos y por las imágenes alegóricas relacionadas con el olivo, en alusión a los dos productos básicos de la zona: el vino y el aceite.

Del estudio de las representaciones iconográficas analizadas y también de la diversidad y variedad de diseños y composiciones geométricas en los que se insertan, así como de otros elementos decorativos y la gama cromática, se constata en la Bética la presencia de talleres y artesanos que, dueños de una rica tradición y de un gran legado histórico, emanado de siglos de funcionamiento y de saber hacer, dejan su impronta por toda la provincia. En ocasiones, incluso se aventuran a innovar e introducir variantes y particularidades, como las que hemos visto en este trabajo, que amplían la riqueza artística de la zona y dejan entrever cierto halo de modernidad, sobrepasando a veces los límites territoriales de la provincia para dejar su influjo en regiones vecinas como Lusitania. Todo ello contribuye claramente a que estas ricas representaciones relacionadas con los Amores de Zeus/Júpiter luzcan, en ocasiones, en los salones y espacios más nobles y representativos de las *domus* y *villae*, o en las antesalas de los mismos, reservándose, en otras, quizás por el marcado carácter erótico que denotan algunas de ellas, a espacios más íntimos como los *cubicula*, donde parece que la preferencia es por la representación de un único episodio, aunque en ocasiones aparecen algunos más.

Del análisis de las imágenes se deduce, además, una lectura que, sobrepasando el ámbito de la iconografía y del arte, profundiza en su verdadero contenido y en el mensaje que se quiere transmitir al espectador. Las imágenes, a veces ambiguas, son la base que ilustran episodios mitológicos, pero su particular tratamiento en los mosaicos de la Bética, contrastadas o aseveradas por las fuentes literarias, sirve de vehículo para realzar tal vez una ideología de género, incluyendo al copero de los dioses. Son imágenes que destacan no solo por su gran variedad temática, sino porque invitan a una lectura subliminal e ideológica de la que es responsable el dueño de la vivienda, al igual que su relación espacial e iconográfica con temáticas báquicas. En este sentido, con ser importante la labor de los artesanos y de los talleres, a los que hay que atribuir la oferta y elección de los esquemas compositivos, de los elementos decorativos, del cromatismo y de los detalles artísticos, son los *domini* y las élites los responsables de la elección de los temas y de los

mensajes cifrados que, a modo de juego de adivinanzas, decoran los suelos de sus ricas viviendas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balty, J. (1990). *La mosaïque de Sarrin (Osrhoène)*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Blanco Freijeiro, A. (1978). *Mosaicos romanos de Itálica (I), CMRE II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Canto, A. (1976). “El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica”. *Habis*, 7, pp. 293-338.
- Fernández Galiano, D. (1980). *Mosaicos hispanos de esquema a compás*. Guadalajara: Museo Provincial de Guadalajara.
- Fernández Galiano, D. (1982). “Nuevas interpretaciones iconográficas sobre mosaicos hispanorromanos”. *Museos*, 1, pp. 17-27.
- Fernández Galiano, D. (1984). *Complutum II. Mosaicos*. Excavaciones Arqueológicas en España, 138. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Fernández Galiano, D. (1992). “Cadmio y Harmonia. Imagen, mito y arqueología”. *Journal of Roman Archaeology*, 5, pp. 162-172.  
DOI: <https://doi.org/10.1017/S1047759400011995>
- García y Bellido, A. (1965). “Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 156, pp. 183-196.
- García-Dils de la Vega, S. y Ordóñez Agulla, S. (2019). *El mosaico de los Amores de Zeus de la Plaza de Armas de Écija. Un nuevo pavimento musivo de colonia Augusta Firma*. Écija: Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara”.
- Levi, D. (1947). *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton: Princeton University Press.
- Liñán y Heredia, N. J. de (1907). “Los mosaicos de Fernán Núñez. Interesante descubrimiento”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 16, pp. 405-410.
- López Monteagudo, G. (1991). “El mosaico de las estaciones de Córdoba”. *Trabajos de Prehistoria*, 48, pp. 368-372.
- López Monteagudo, G. (1998). “El mito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 11, pp. 435-491.
- López Monteagudo, G. (2010). “Mosaicos romanos de la Bética”. En: León P. (Coord.). *Arte Romano de la Bética III*. Sevilla: Focus Abengoa, pp. 16-189.
- López Monteagudo, G. (2011). “Imaginar la tierra fecunda: ¿una cuestión de género?”. En: Neira, L. (Coord.). *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, pp. 73-90 y 137-149.
- López Monteagudo, G. (2012). “Opora through East and West. Abundance Allegories in Mosaics of Spain and Turkey”. En: Sahin, M. (Ed.). *11th International Colloquium on Ancient Mosaics, October 16<sup>th</sup>-20<sup>th</sup>, 2009, Bursa Turkey*. İstanbul: Zero Books, pp. 597-614.

- López Monteagudo, G. (2018). “Reflexiones sobre los mosaicos cordobeses”. *Antiquitas*, 30, pp. 83-108.
- López Monteagudo, G. y San Nicolás Pedraz, M. P. (1995). “El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 8, pp. 383-438. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfii.8.1995.4272>
- López Palomo, L. A. (2016). “Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)”. En: Hidalgo, R. (Coord.). *Las villas romanas de la Bética, Catálogo, vol. II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 242-255.
- Mañas Romero, I. (2010). *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla). Un estudio arqueológico*. Oxford: John and Erica Hedges Ltd.
- Mañas Romero, I. (2011). *Mosaicos romanos de Itálica (II). CMRE XIII*. Madrid-Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mañas Romero, I. y Vargas-Vázquez, S. (2007). “Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de La Estación y de La Torre de Benagalbón”. *Mainake*, 29, pp. 315-338.
- Moreno González, M. F. (1995). *Aproximación al estudio de la decoración musiva en Colonia Patricia Corduba*. Memoria de Licenciatura inédita, depositada en la Universidad de Córdoba.
- Nieto Alcaide, V. (2003). *La Línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Núñez Pariente de León, E. (1993). “Informe preliminar de la I.A.U. en la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate de Écija, Sevilla, 1991”. *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1993-III, pp. 683-695.
- Rodríguez Oliva, P. (2006). “Nuevos mosaicos romanos de la provincia de Málaga”. *Anuario de la Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 6, pp. 21-33.
- Rodríguez Oliva, P. (2009). “Zeus y Antíope. Consideraciones sobre el tema representado en un mosaico de la villa de Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga)”. *Baetica*, 31, pp. 183-206.
- Rodríguez Temiño, I. y Núñez Pariente de León, E. (1985). “Arqueología urbana de urgencia en Écija (Sevilla)”. *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1985-III, pp. 321-325.
- Salado Escaño, J. B. (2005). “La villa romana de la Torre de Benagalbón, Málaga. Primera descripción”. *Mainake*, 27, pp. 353-378.
- Salado Escaño, J. B. (2010). “2ª Fase de la Intervención Arqueológica Preventiva de la villa romana de La Torre de Benagalbón, Málaga. Ampliación este en las zonas anexas de la pars urbana”. *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2005, pp. 2288-2297.
- Salado Escaño, J. B. y Pérez Plaza, A. (2016). “Torre de Benagalbón (Rincón del Victoria, Málaga)”. En: Hidalgo, R. (Coord.). *Las villas romanas de la Bética, Catálogo, vol. II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 590-600.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (1999). “Leda y el cisne en la musivaria romana”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 12, pp. 347-387. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfi.12.1999.4690>
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2005). “Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija”. En: *La mosaïque gréco-romaine IX, vol. I*. Roma: École Française de Rome, pp. 975-985.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2010). “Zeus/Júpiter y Antíope en los mosaicos romanos”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 23, pp. 497-518.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2011a). “Los amores de Zeus/Jupiter en los mosaicos romanos de Hispania”. En: *La mosaïque gréco-romaine X*. Roma: École Française de Rome, pp. 323-342.
- San Nicolás Pedraz, M. P. (2011b). “On a mosaic from Málaga with the depiction of Zeus/Jupiter and Antíope”. En: *La mosaïque gréco-romaine XI*. Roma: École Française de Rome, pp. 853-864.
- Vargas-Vázquez, S. (2014). *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija*. Oxford: Archaeopress.
- Vargas-Vázquez, S. (2018). “Cube Designs in Roman Baetica Mosaics”. *Journal of Mosaic Research*, 11, pp. 315-331. DOI: <https://doi.org/10.26658/jmr.440632>
- Vargas-Vázquez, S. y López Monteagudo, G. (2014). “Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión”. En: Bustamante, M. y Bernal, D. (Eds.). *Artífices idóneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, LXXI. Mérida: Editorial CSIC, pp. 127-142.
- Vargas-Vázquez, S., López Monteagudo, G. y García-Dils de la Vega, S. (2017). *Mosaicos romanos de Écija (Sevilla), CMRE XIV*. Madrid-Écija: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vargas-Vázquez, S., López Monteagudo, G. y San Nicolás Pedraz, M. P. (2021). “La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos de la Bética”. *Lucentum*, 40, pp. 215-229. DOI: <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.18996>