

PISTORES DULCIARII EN EL BARRIO DEL FORO DE *CARTHAGO NOVA*. A PROPÓSITO DEL HALLAZGO DE DOS MOLDES CERÁMICOS BIVALVOS

PISTORES DULCIARII IN THE NEIGHBORHOOD OF THE ROMAN FORUM OF *CARTHAGO NOVA*. REGARDING TWO NEW POTTERY MOULDS

JAIME VIZCAÍNO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE MURCIA

✉: javisa@um.es

JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN

UNIVERSIDAD DE MURCIA

✉: noguera@um.es

MARÍA JOSÉ MADRID BALANZA

PARQUE ARQUEOLÓGICO DEL MOLINETE

✉: mariajosemadridbalanza@gmail.com

Fecha de recepción: 27 de julio de 2017 / Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2017

RESUMEN

Este trabajo presenta dos moldes cerámicos, los denominados “*kuchenformen*”, documentados en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena, España). Estas piezas fueron halladas en la *insula* IV del Barrio del Foro, situada en la ladera suroriental del *arx Hasdrubalis*, entre el foro y el santuario de Isis y Serapis. La investigación sugiere que se trata de un tipo especial de apero utilizado en las panaderías romanas (*pistrina*), datándolas durante la segunda mitad del siglo II y mediados del siglo III d.C. Estudiamos su iconografía, que incluye una escena de *ludi circenses* y un lepórido.

Palabras clave: Moldes cerámicos, *kuchenformen*, Cartagena, *arx Hasdrubalis*, iconografía, *ludi circenses*, lepórido.

ABSTRACT

This article presents two pottery moulds, the so called “*kuchenformen*”, retrieved in the archaeological excavations carried out in the Archaeological Park of Molinete (Cartagena, Spain). These objects were found at the *insula* IV of the “Barrio del Foro”, located at the foot of the south-eastern slope of the *arx Hasdrubalis*, between the Roman Forum and the sanctuary of Isis and Serapis. The archaeological research suggests that these artefacts are a special type of tools used in the Roman bakeries (*pistrina*) dated during the second half of the 2nd and the middle of the 3rd century ad. We study their iconography, that included a scene of *ludi circenses* and a leporid.

Key words: Pottery molds, *Kuchenformen*, Cartagena, *arx Hasdrubalis*, iconography, *ludi circenses*, leporid

1. INTRODUCCIÓN: UNA TRANSFORMACIÓN FUNCIONAL EN EL MARCO DE LA METAMORFOSIS URBANA DE *CARTHAGO NOVA*

Las excavaciones arqueológicas en la ladera meridional del cerro del Molinete están contribuyendo a redefinir nuestro conocimiento sobre la ciudad de *Carthago Nova*. Así, junto a la documentación de un amplio sector de su parcelario urbano, que, hasta el momento, incluye tres *insulae* adyacentes al antiguo foro, se ha podido registrar una intensa secuencia ocupacional susceptible de mostrar, quizá como hasta el momento no había ocurrido, la intensa metamorfosis que conlleva el paso de los siglos (NOGUERA; MADRID, 2014). Esta excepcionalidad reside, en parte, en la extensión del complejo excavado, cuya naturaleza, además, diversa en origen, en tanto incluye desde parte del viario a instalaciones termales, recintos sacros u otros equipamientos monumentales, permite ver el impacto al que abocan las pulsiones motivadas por las sucesivas coyunturas socioeconómicas y políticas. Se suceden, de esta forma, en una compleja espiral cuya lógica está siendo estudiada de forma específica, procesos de readaptación, refuncionalización o privatización, donde la reutilización y, a fin de cuentas, la resiliencia, se convierten en

el *leitmotiv* del área¹. Se trata de dinámicas, igualmente, que conviven en diferentes tiempos y modos, hasta el punto que, las refacciones que experimentan algunos espacios resultan contiguas y, en algún caso hasta enmascaran, a modo de telón, el abandono de esos mismos sectores, objeto de suerte dispar.

En este sentido, está resultando especialmente revelador el cese de los primitivos usos representativos de época altoimperial, propios, evidentemente, de un barrio cuya ubicación, como dijimos, resulta privilegiada en tanto adyacente al foro, y el afloramiento de una incesante actividad artesanal. Posiblemente, sea el registro de esas acciones de producción y comercialización, así como el impacto que genera su irrupción en este espacio central de la urbe, uno de los fenómenos más sobresalientes. Bien es cierto que tales actividades, pese a las tradicionales visiones, nunca habían estado ausentes del espacio *intra moenia*, si bien, ahora, especialmente, a partir del siglo II ocupan sectores donde antes su presencia pasaba más inadvertida. La *civitas* se va desprendiendo de su antigua crisálida monumental, emergiendo su infraestructura productiva, con la proliferación de toda una serie de recintos desprovistos de la pristina prestancia (NOGUERA; ABASCAL; MADRID, 2017).

En efecto, en este momento clave para el devenir histórico de *Carthago Nova*, mediado el siglo II, el barrio del foro acoge instalaciones varias, que van desde las *tabernae*, *popinae* o *cauponae*, como las documentadas en la *insula* I, solar de las Termas del Puerto y el Edificio del Atrio, a almacenes, *figlinae*, hornos de vidrio (GOVANTES, 2017, 9), herrerías y, al menos así nos hace pensar los

¹ De hecho, el estudio de estas piezas se inscribe en el proyecto de I+D+i “*Exemplum et spolia. El legado monumental de las capitales provinciales romanas de Hispania. Perduración, reutilización y transformación en Carthago Nova, Valentia y Lucentum*” (HAR2015-64386-C4-2-P), subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.

objetos en los que centramos nuestro análisis, algún *pistrinum* sobre cuya entidad aún no podemos pronunciarnos. Es importante matizar, en cualquier caso, que estas instalaciones artesanales no resultan en todos los casos coetáneas, si bien, el arranque de la dinámica, por más que acentuado a partir de los siglos IV y V, se puede situar hacia mediados del siglo II. Subrayando la necesidad de valorar, en su integridad, las transformaciones de la urbe como un todo cuyas manifestaciones se encuentran concatenadas, esta nueva pulsión productiva del Barrio del Foro, su intensificación, parece pareja al progresivo languidecimiento y final amortización, del barrio artesanal que desde época republicana se había configurado en otra de las laderas del cerro, la noroccidental, en la zona de Morería (EGEA *et alii*, 2006), emplazamiento, por lo demás, aledaño a las murallas y cercano a uno de los accesos a *Carthago Nova*, dentro de las pautas del urbanismo clásico más canónico.

El caso es que, hasta el momento, en el que estas piezas que presentamos reabren el panorama, nuestro conocimiento de la actividad panificadora en la *Carthago Nova* de épocas republicana e imperial ofrece un balance dispar. Salvando las ruedas de molino, pertenecerían a la limitada serie de evidencias que podemos ligar a la infraestructura utilizada por los *pistores*, en concreto, como veremos, a los denominados *pistores dulciarii*. No en vano, todo apunta a que estos nuevos hallazgos han de identificarse como “*kuchenformen*”, es decir, moldes cerámicos bivalvos empleados en repostería. Se trata de una categoría de piezas hasta ahora no documentada en *Carthago Nova*, contribuyendo a perfilar el horizonte cerámico de los siglos II y III (QUEVEDO, 2015).

2. EL CONTEXTO DE HALLAZGO DE LOS MOLDES

Las piezas se hallaron muy próximas, en concreto, en la *insula* IV del Barrio del Foro Romano² (Fig. 1).

Con todo, a pesar de esa contigüidad espacial, una de ellas se encontraba descontextualizada (MOL 15 35392-815-1), formando parte de los heterogéneos rellenos de uno de los pozos que en épocas moderna y contemporánea horadan todo este sector, complejizando, a causa de la profunda alteración del registro y frecuente desmantelamiento de las estructuras, la interpretación de las fases antiguas. Sea como fuere, el hecho de que, como expondremos, ambas pertenezcan a una misma tipología y puedan datarse en un mismo momento, así que, como señalamos, el depósito del pozo moderno se integre mayoritariamente por material de la misma cronología bajoimperial, deben tenerse en cuenta para reafirmar ese hipotético contexto común, pese a las remociones posteriores.

La mencionada *insula* IV está limitada en su lado oriental por un cardo, que la separa de la *insula* II, sede del santuario atribuido a Isis y Serapis (NOGUERA; MADRID, 2014,

² En concreto, ambas se recuperaron en el transcurso de las excavaciones realizadas en 2015 en el sector 2 del Barrio del Foro Romano, con cargo al convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Cartagena y la Fundación Repsol, dentro de un ambicioso proyecto de actuación arqueológica y musealización en un área de 26.000 m², ubicada en pleno casco urbano de Cartagena. En la actualidad, los trabajos de excavación, conservación y musealización del Parque Arqueológico del Molinete, financiados por la Fundación Repsol, y con el soporte de la Universidad de Murcia y varios proyectos de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad, siguen en marcha.

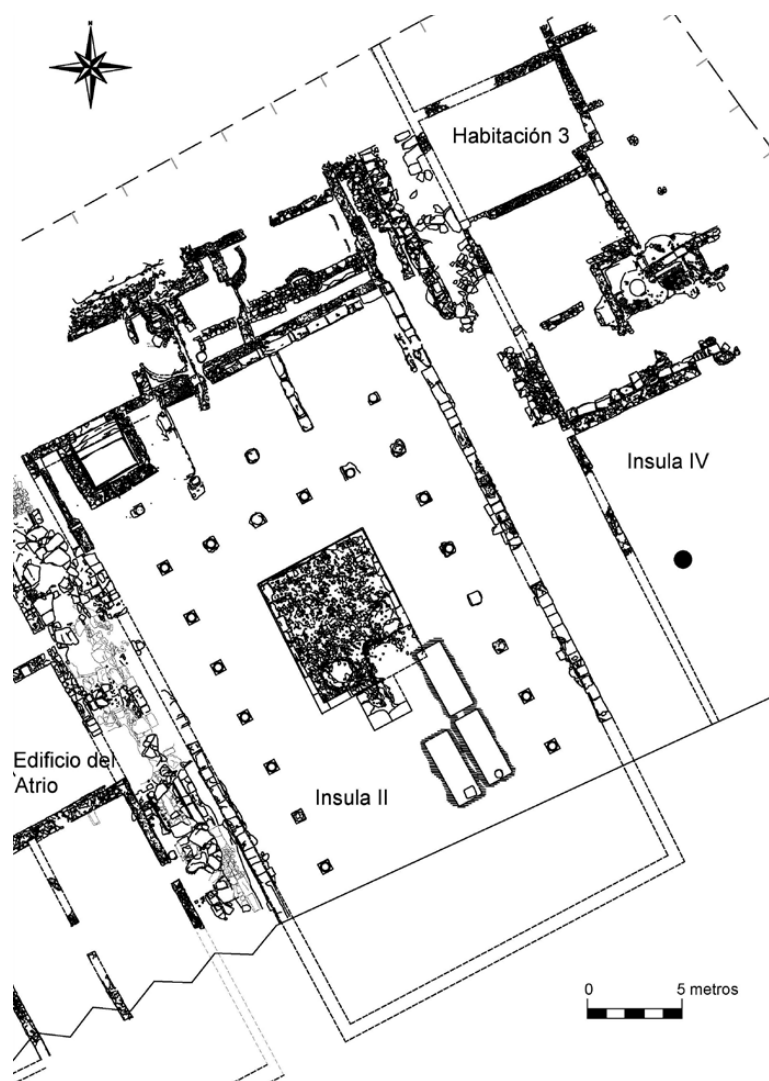


Fig. 1. Insulae II y IV del Barrio del Foro de Carthago Nova.

40-41). Aunque la intensa dinámica ocupacional del sector y, con ello, los implícitos avatares estratigráficos han hecho mella en la conservación de las estructuras, dificultando la interpretación de sus diferentes fases, es posible reconstruir su configuración original (Fig. 2).

De este modo, se aprecia la disposición de una serie de estancias rectangulares en torno a un patio central porticado, construido en torno al cambio de era o comienzos del siglo I. Este espacio central, posible atrio o peristilo, se encuentra limitado al norte por una estancia también abierta, así como por



Fig. 2. Vista aérea de la insula IV, lugar de hallazgo de los moldes.

dos grandes salas al oeste, de c. 46 m², decoradas con una capa de enlucido blanco y soladas con un nivel de tierra apisonada. Precisamente, de una de ellas, de la habitación n.º 3, ubicada en el extremo noroeste de la manzana, procede la pieza mejor conservada (MOL15 35725-815-1). En concreto, se recuperó en uno de los contextos de vertido que obliteraron el complejo tras el derrumbe de su cubierta, cubriendo una pileta construida en la esquina noroeste de la habitación, en el curso de una de las sucesivas reformas edilicias.

En la mitad sur del edificio, integrada por diversos espacios muy alterados a consecuencia de intrusismos de época contemporánea, una de las habitaciones al menos

contó con cierta prestancia, a tenor de su emplazamiento singular y decoración esmerada. Situada en el eje de simetría de la construcción, a diferencia del resto de estancias cuenta con un pavimento de *opus signinum* decorado con un patrón geométrico bícromo. Es en este último sector, donde se practicó el pozo moderno en cuyos rellenos se documentó el otro molde bivalvo (MOL 15 35392-815-1).

En esencia, el diseño planimétrico de la construcción, al que habría que unir otras estancias auxiliares y pasillos secundarios conservados de forma más fragmentaria, parecen apuntar a su carácter residencial. Con todo, al igual que para el llamado Edificio del Atrio las similitudes planimétricas con

ciertas *domus* resultan compatibles con su posible carácter de *Banquetthaus* (NOGUERA, 2002), en este otro caso manejamos la hipótesis de que pudiéramos encontrarnos ante una *schola*. Apoyan tal hipótesis, desde la icnografía a su misma ubicación estratégica, en una *insula*, no lo olvidemos, privilegiada, entre la mencionada área sacra y la explanada forense, de la que solo le separa otra manzana. Empero, insistimos, la secuencia habitacional del espacio o su excavación parcial hacen que cualquier aseveración sobre su funcionalidad original deba asumirse con las correspondientes cautelas.

En este mismo orden de cosas, tampoco el depósito material, nutrido sobre todo por los vertidos que acompañaron el abandono del edificio, permiten dilucidar su función prístina. En este sentido, dada la descontextualización de uno de los moldes (MOL 15 35392-815-1), es necesario focalizar nuestra atención en el contexto del hallado en la habitación n.º 3 (MOL15 35725-815-1). En éste, junto a diversos restos de materia orgánica y algún material singular, como un pequeño candelabro en bronce, el depósito (UE 35725) incluye un nutrido conjunto de envases propios del repertorio vascular cerámico de mediados del siglo III. En él sobresalen las características cazuelas y tapaderas norteafricanas (tipos Lamboglia 9 A, 10 A, 10 B y Ostia III 267 A y 267 B), así como los platos en *Terra Sigillata* Africana C, Hayes 48B y Hayes 50A, cuyas cronologías hemos de situar, respectivamente, entre c.260-320 y c.230/240-325.

Las mismas formas reaparecen, sin apenas variantes, en el relleno del pozo moderno del otro molde (MOL 15 35392-815-1). Así, aquí, además de una muestra cerámica de

amplio espectro que cubre al menos hasta el siglo XVIII, sobresalen los tipos propios de un horizonte datado a partir de mediados del siglo II. Junto a las formas enumeradas constatadas en la habitación n.º 3, cabe destacar en este depósito desde la ubicua Hayes 50, al no menos común hervidor tipo 18 de la sistematización de la cerámica de cocina africana realizada por M. Bonifay (2004, 239-231, fig. 123).

El caso es que otros moldes de pastelero localizados en *Hispania* arrojan una cronología similar, sea el caso, por ejemplo, de los recuperados en el alcantarillado de las Termas Orientales de *Ilici* o el en teatro de *Caesaraugusta*, cuyos contextos se datan a partir de mediados del siglo III (TENDERO; RONDA 2014, 283-284; y AGUAROD 2015, 87).

En nuestro caso, es significativo reseñar que los dos fragmentos que componen la matriz de la habitación n.º 3 muestran diferente cromatismo, en uno de los casos, con una tonalidad salpicada de manchas de color oscuro, característica de estos particulares contextos deposicionales. Tal circunstancia, el hecho de que ambas partes hayan sufrido diverso destino, así como que éstas no lleguen a recomponer la totalidad de la pieza, faltando una parte considerable de la misma, unido al precario estado de conservación del otro molde, son indicios para considerar que su amortización es fruto de un deterioro evidente, con un primitivo contexto de uso que, en espacio y tiempo, no habrían de ser inminentes al de vertido. En este orden de cosas, las habitaciones de la *insula* IV donde aparecieron los moldes habrían de ser solo los puntos de vertido final desde unas hipotética *pistrina*, posiblemente cercanas, pero de las que aún no hemos registrado nada más.

3. ANÁLISIS TIPOLOGICO

A pesar del deficiente estado de conservación de los ejemplares, especialmente precario en el caso de uno de ellos, es posible apreciar los atributos que permiten su identificación como moldes cerámicos bivalvos (**Fig. 3**).

Estos han sido denominados por la investigación como “*kuchenformen*” apostando, no sin discusión, por su interpretación como moldes de pastelero (SALOMONSON, 1972).

Se trata de piezas cuya cara interna presenta decoración figurada en negativo, normalmente, escenas de espectáculo como luchas de púgiles, *ludi* gladiatorios, teatrales o circenses, así como animales de diverso tipo e incluso, de forma minoritaria, escenas eróticas. Su documentación es especialmente destacada en el norte y centro de Túnez entre finales del siglo II y primera mitad del siglo III, con un *floruit* en el primer tercio de esta última centuria (BONIFAY, 2004). Comoquiera que sea, junto al norte de África, donde su presencia es más abultada y donde también radican los talleres de donde habría de salir buena parte de esta producción, habría que unir su difusión por Francia, Austria, Italia, Grecia o España. De hecho, en los últimos años la investigación española ha avanzado en el estudio de estos aperos, así como en el de sellos de panaderos y pasteleros, individualizando en el caso de los primeros, hasta un total de nueve ejemplares³. Así las cosas, conocemos desde escenas teatrales como la documentada en *Corduba* (VENTURA, 2002), a *ludi circenses* o animales como los lepóridos, iconografía que, tras los hallazgos de *Ilici* (TENDERO; RONDA, 2014) o *Caesaraugusta* (AGUAROD, 2015), se ve ahora

enriquecida por los descubrimientos de *Carthago Nova*.

En este sentido, la minuciosidad decorativa que caracteriza a este tipo de piezas ha sido uno de los factores principales a la hora de tratar su finalidad, con propuestas que han ido desde su uso como moldes de terracota, a la producción de figuras de cera o, finalmente, hipótesis que cuenta con mayor grado de aceptación, alguna masa alimenticia. Tengamos en cuenta para ello la ausencia de registro de cualquier tipo de positivo, argumento de peso para sostener el destino de los moldes en la preparación de productos perecederos. En la misma dirección, incluso se ha intentado afinar en el tipo de masa, descartando *a priori*, masas harinosas como las empleadas para el pan, en tanto, una vez cocidas, no permitirían apreciar la aludida minuciosidad decorativa. Con ello, se defiende el empleo de las valvas en labores reposteras, confeccionando pastas que, una vez cocidas o sin cocer, permitiesen valorar la rica iconografía.

Conviene señalar, con todo, que en la defensa de tales usos reposteros se ha esgrimido tradicionalmente que estas piezas no presentan huellas de exposición al fuego (PASQUI, 1906), condicionante incumplido por uno de los ejemplares que analizamos, (MOL15 35725-815-1).

En efecto, la superficie de este molde (**Fig. 4**) muestra claras trazas de ahumado, indicativas, sino del sometimiento continuo al fuego, al menos sí de una exposición pun-

³ SALIDO y BUSTAMANTE 2014; y BUSTAMANTE; SALIDO y GIJÓN 2014. Queremos agradecer a la profesora Macarena Bustamante, sus interesantes apuntes para la redacción de este manuscrito.



Fig. 3. *Vista en perspectiva del molde con escena circense (MOL15 35725-815-1).*
Fotografía: José Gabriel Gómez Carrasco.



Fig. 4. *Cara externa de una de las valvas del molde MOL15 35725-815-1.*
Fotografía: José Gabriel Gómez Carrasco.

tual. Queda por determinar, no obstante, si tal estado obedece a su uso primigenio, o es, en cambio, fruto de los avatares de su abandono, pues, no lo olvidemos, se localizó fragmentado en un contexto de vertidos heterogéneos, parejo a la amortización de la *insula* IV.

Sea como fuere, cierta variedad formal y decorativa ya llevó a Salomonson (1972) a proponer una sistematización, diferenciando entre el mayoritario *Typo I / Rundplastiche*, caracterizado por la profundidad del negativo y, en consecuencia, mayor minuciosidad en los trazos de siluetas y rasgos, y el *Typo II / Reliefbilder* en el que, la mayor superficialidad, con una menor intensidad en el marcado, no proporciona tal grado de detallismo. A esta categorización, se ha unido también la discriminación de variantes propuesta por Bonifay, que identifica una categoría C de matrices de formato cuadrada o semilenticular (BONIFAY, 2004, 35), en la que se insertaría uno de los ejemplares de *Carthago Nova*.

Comoquiera que sea, a nivel formal, esta categoría de piezas resulta relativamente homogénea, contando con toda una serie de rasgos que se repiten de forma estandarizada, permitiendo su rápida adscripción tipológica.

En nuestro caso, uno de nuestros ejemplares restituye en su sector central un perfil completo, ayudando a calcular la morfología y tamaño del positivo. Así, se puede determinar una altura máxima de 10 cm., dimensiones acordes a las del resto de moldes, como el documentado en Zaragoza, que se sitúa c. 9,5 cm.

De acuerdo a cuanto es característico, ambas matrices describen un desarrollo cón-

cavo, careciendo, por cuestiones funcionales, de fondo. Tengamos en cuenta para ello, que esta base quedaba abierta para el preceptivo vertido de la masa dulce y su posterior desmolde, disponiéndose únicamente durante su proceso de preparación, de un cierre perecedero a modo de solapa que, a causa de su continuo uso, era fácilmente desprendible.

En ausencia de este fondo, las piezas cuentan con una peana que, para acoplar el cierre, se encuentra retranqueada respecto al arco descrito por las paredes de la valva. Reafirmando el valor meramente funcional de este elemento compositivo, no cuenta con trazo decorativo alguno, siendo únicamente el soporte sobre el que se sitúa el friso decorativo. Dicha peana se trabaja al igual que las restantes terminaciones de la matriz, contando con borde de tipo plano rectangular y una anchura, dado el variable grosor de la valva, desigual. De este modo, si uno de los ejemplares nos ha permitido ver que la pieza se estrecha en la parte superior, donde se registra la anchura mínima (1 cm), las peanas permiten ver el progresivo engrosamiento, hasta situarse en los c. 1,8 cm.

El molde mejor conservado, de temática circense, nos permite apreciar otro de los característicos atributos de estas piezas: la existencia en la cara exterior de un mamelón cilíndrico destinado a las labores de presión para obtener el positivo, o el agarre del cordel que ataría las dos valvas del molde (**Fig. 5**).

En sintonía a su naturaleza estrictamente funcional, el asidero se caracteriza por una morfología irregular fruto del “pellizco” de la pella de arcilla. Completada la solidificación y secado de la pasta alimentaria contenida en el interior de las valvas, se desataría el



Fig. 5. Fotografía tomada desde la base de una de las valvas del molde MOL 15 35725-815-1.
Fotografía: José Gabriel Gómez Carrasco.

cordel sujeto a los mamelones, desmoldando el dulce (EXCOFFON; LEMOINE, 2008).

Por otro lado, las piezas halladas en *Carthago Nova* están manufacturadas en cerámica común, a diferencia de un limitado número de paralelos realizados en *sigillata*. En concreto, se ha empleado una arcilla bien diluida, de color beige claro. A nivel macroscópico, mientras que en una de ellas no se distinguen apenas desgrasantes o inclusiones de interés, en otra es significativa la presencia de partículas de cal, a veces de tamaño medio e intensidad moderada. Precisamente esta última rompe con el habitual recubrimiento mediante una capa engobada blanquecina que, junto a otras características de la pasta, ha llevado a defender la manufactura africana de buena parte de los moldes.

⁴ La pieza ha sido objeto de presentación preliminar en el curso de la III edición de Tarraco Biennial (2016), consagrada al mundo del circo (VIZCAÍNO, NOGUERA, MADRID, e.p.). En el marco de una comunicación se desarrollaron algunas de las cuestiones que aquí desarrollamos en extenso, relacionándolas con el otro molde inédito y, en conjunto, el contexto arqueológico.

En este sentido, aunque solo un análisis petrográfico más atento podrá afinar su composición, las características mencionadas sí niegan a priori que las matrices que presentamos guarden parentesco con cualquiera de las producciones cerámicas individualizadas en el entorno del Sureste hispano, abogando por su origen alóctono.

4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO E ICONOGRÁFICO

4.1. MOLDE CON ESCENA CIRCENSE (MOL15 35725-815-1)

El ejemplar se encuentra fracturado en dos fragmentos, pertenecientes a una misma valva, cuya cara interna presenta la consabida decoración en negativo (**Fig. 6**)⁴.

Se trata de uno de sus extremos, así como del fragmento que iría junto a este, ocupando la parte central del molde. Ambos restituyen una longitud de c. 13,5 cm. A este respecto, aunque sabemos de ciertas varia-



Fig. 6. Ortofotografía frontal del interior de la valva del molde MOL 15 35725-815-1.
Fotografía: José Gabriel Gómez Carrasco.

ciones dimensionales (FLORIANI, 1954, 94; PASQUI, 1906, 370-371; y DENEAUVE, 1986, 142), ejemplares conservados casi en su integridad, como el referido de *Caesaraugusta*, que restituye c.23 cm., u otro de Fiumicino, de 19 cm, permiten pensar que el molde cartagenero apenas conserva poco más de la mitad del objeto original.

Como es usual, la pieza describe una forma cóncava, con una anchura de base de c. 5,5 cm. Sobre esta base, en concreto sobre la peana retranqueada que serviría para cerrar temporalmente la masa a moldear, se sitúa el friso decorativo, que en su sector central conserva toda la altura, establecida en 10 cm. Aquí, podemos constatar que, a pesar del marcado esquematismo de estas obras “menores”, algunas, como la nuestra, se muestran prolijas en la plasmación de los atributos iconográficos de los *ludi*.

Así las cosas, dentro de la tipología de *Reliefbilder* de W. Salomonson (1972), la pieza de *Carthago Nova* se relaciona con el

grupo B, de morfología cuadrangular, definido por M. Bonifay (2004, 435-437, n.º 5-6). Ésta aglutina las escenas de *ludi circenses*, con sendos ejemplares localizados en el norte de África, en las ciudades de *Volubilis* y Timgad, a los que habría que sumar algún otro hallazgo mediterráneo. En el caso de *Hispania*, solo tenemos constancia de dos moldes de tema circense: uno descubierto en *Ilici* (RONDA; TENDERO, e.p.) y este otro, objeto de nuestra contribución.

Cabe destacar a este respecto, que la pasión por los *ludi circenses*, transmitida por autores como Juvenal (*Sátiras*, VI), Plinio (XXIX, 9) o Dion Casio (*Historia Romana* LXI, 6), hizo de ellos un tema de especial fortuna en las artes y, de modo especial, en la musivaria, generando una iconografía fecunda y dinámica⁵, de la que estos *kuchenformen* son solo un pequeño eco.

⁵ Sobre ese verdadero *furor circensis*, vid. NOGALES y SÁNCHEZ-PALENCIA, 2002. Acerca de los mosaicos hispanos que reproducen estas competiciones, BLANCO,

Así, siguiendo los convencionalismos iconográficos extendidos a partir de época augustea y, sobre todo, trajanea (HUMPHREY, 1986, 176-179), la pieza analizada retrata de forma fidedigna el instante culmen de la carrera, aquel en el que el auriga vencedor, después de traspasar la *alba linea*, encara su vuelta triunfal, dejando tras de sí al auriga derrotado, que le sigue de cerca, apenas superando la *meta secunda* (Fig. 7).

Resulta, pues, notable, la adecuación narrativa al marco, de forma que las *metae* vienen a coincidir con la extremidad del objeto.

A pesar del estado de conservación, dado que los fragmentos hallados restituyen el perfil completo, la perspectiva escenográfica permite descartar la existencia del *pulvinar*, cobijo de autoridades como el *editor muneris*.

En conjunto, frente a cuanto ocurre en otros paralelos, se trata de un tema que no busca tanto insistir en el dramatismo de la competición, plasmando los frecuentes *naufragia* en torno a las *metae*, como sí exaltar la idea del triunfo y del auriga laureado, que aquí desfila realizando su paseo victorioso ante un graderío que hemos de imaginar enfevORIZADO.

Interesa destacar tales factores, dimensiones del soporte y elección del tema, en tanto ellos son los que explican el recurso a un lenguaje decorativo sintético. En efecto, dado que el mensaje se focaliza en torno a la idea de victoria, no hay una voluntad de

recrear fidedignamente todos los elementos del circo, que queda "sintetizado" en una serie de hitos cargados de especial simbolismo.

En estas coordenadas, la escena aparece captada desde uno de los lados mayores de la *arena*, de forma que es posible apreciar el *euripus* o *spina* central que la vertebraba. Ocultada por las *quadrigae*, de dicha barrera se plasma únicamente de izquierda a derecha, desde los sendos remates cónicos que coronan la curva, la *meta secunda*, al obelisco que presidiría su eje central. Por otro lado, dado que la *meta secunda* se emplaza junto al borde la pieza, cerrando por tanto la superficie ornamental, excluye de la composición las *carceres* y la *porta pompae*, partes que, integrantes del comienzo de la carrera, son descartadas por esta suerte de léxico triunfal, nucleado en torno al fin de la competición.

En este sentido, aunque el hecho de que contemos con solo dos fragmentos del molde obliga a ser cautos, parece que el friso decorativo no contaría tampoco en origen con otros elementos secundarios, al modo de las *ovaria* destinados a contabilizar las vueltas. En la misma dirección, nada recuerda al lugar en el que se ubica al espectador, ni aquel otro que habría de tener enfrente, el *pulvinar* destinado a las autoridades. Antes bien, la mencionada voluntad sintética parece optar por prescindir de tales complementos, en aras de concentrar su atención y, por tanto, un mayor detallismo, en la plasmación de los hitos más representativos del *euripus*, *metae* y obelisco, en los que sí es posible reconocer buena parte de sus atributos más distintivos (GOLVIN; FAUQUET, 2001).

Así, en el extremo distinguimos la configuración de los dos conos dispuestos sobre la plataforma curvilínea, que han perdido

1950; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994; y BLÁZQUEZ, 2002. Ampliamente, un catálogo sucinto de las diferentes piezas hispanas que incluyen iconografía circense, STORCH DE GRACIA, 2001.



Fig. 7. Positivado del friso decorativo del interior del molde MOL 15 35725-815-1.
 Tratamiento informático: José Gabriel Gómez Carrasco.

únicamente su remate, posiblemente, como resulta canónico, en forma de huevo. Ambos conos muestran su cuerpo circundado por anillos superpuestos, al modo de paralelos escultóricos como el llamado Relieve Laterano de Ostia, datado a principios del siglo II, o el relieve de Lyon (HUMPHREY, 1986, 138, 255-259 y 417, fig. 59 y 195). Resulta llamativo, con todo, que solo sean dos y no tres los conos representados, como sabemos que ocurre en las representaciones de otros soportes cerámicos, y muy especialmente lucernas, a partir de finales del siglo II⁶.

En el caso del obelisco, dispuesto frontalmente y no en profundidad, como hacen otros ejemplos que quieren incidir en su prestancia, ha perdido también su remate, el llamado *pyramidion*. Cabe anotar el trabajo del pedestal, donde, a pesar de un diseño elemental, se observa un motivo figurativo. El acusado esquematismo de este complejiza cualquier interpretación, y no hemos hallado paralelos en la serie de terracotas de tema

circense (TORTORELLA, 1981). En estas últimas, las llamadas “placas Campana”, ese detallismo se concentra especialmente en las *metae*, cuyos pedestales, en casos como el de un ejemplar conservado en el British Museum (D627), recurren al simbolismo zoomorfo, idóneo para el contexto de los *ludi*. Para nuestro molde, en cambio, parece haberse empleado un motivo fitomorfo, quizá incluso una de las palmetas estilizadas también características de estas “placas Campana”, que podemos apreciar también como motivo secundario en la base de mosaicos como el de Gerona. No se puede descartar siquiera, que la simplicidad de líneas que apreciamos en la valva hallada en *Carthago Nova* pretenda evocar la decoración egipcia del obelisco, pues, algunos relieves escultóricos de tema circense, como las competiciones de *bigae*

⁶ Es el caso, por ejemplo, de las piezas conservadas en el British Museum, los ejemplares Bailey Q1348 y Q1349, referenciados por HUMPHREY (1986, 248-249, fig. 62). Sobre el estudio cerámico, BAILEY 1980.

conducidas por *putti* procedentes de Villa Adriana, en Tivoli, lo hacen. Es necesario, insistimos, mantener la cautela, dado tanto el estado de conservación deficiente, como, sobre todo, el nutrido repertorio de soluciones decorativas que muestran estos pedestales, que abarcan desde coronas triunfales a alegorías solares, pasando por atributos vinculados a *Iuppiter Ammon* (HUMPHREY, 1986, 270-272).

Comoquiera que sea, en torno al *euripus* se disponen dos *quadrigae*, protagonistas de las competiciones más apreciadas, frente las carreras de *bigae*, normalmente encomendadas a los principiantes.

De la *quadriga* vencedora apenas conservamos más que el trofeo de la hazaña de su conductor, el *agitor*, una palma sujeta en su mano derecha. Su cuerpo, en cambio, se encuentra prácticamente perdido, y no distinguimos más que algunos rasgos de su rostro.

El tamaño del premio, dentro de un léxico destinado a exaltar la idea de triunfo, se multiplica, parangonándose al del mismo obelisco. Resulta curioso, por otro lado, que sea la mano derecha la que sustente la palma, pues, en la musivaria, en ejemplos como los de los aurigas emeritenses *Paulus* y *Marcianus* (NOGALES, 2000, 89-90, lám. XLIII-XLIV), o el del anónimo de El Val (RASCÓN; MÉNDEZ; SÁNCHEZ, 1993), el trofeo se empuña con la izquierda, mientras que la diestra blande el látigo que espolea los corceles. Entre las escasas excepciones que incumplen tal disposición, cabe apuntar uno de los *emblemata* del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, datado, al igual que este molde, en el siglo III (CASTELLANO, 2002, 215).

En nuestro caso, no conservando prácticamente nada del auriga laureado o *agitor* (THUILLIER, 1987), especular con el atributo que habría de ceñir su otra mano es harto problemático. No obstante, es sugerente que cuando el tema del auriga victorioso se plasma en *Terra Sigillata* Africana, tal elemento sea la corona y no el látigo que vemos en los mosaicos hispanos. También ocurre así en toda otra serie de lucernas datadas a finales del siglo I, donde, incluso, se sigue la representación lateral que vemos en nuestro molde (NOGALES, 2000, 73-74).

De la *quadriga* de esta *factio* victoriosa solo resta, por lo demás, una de sus ruedas. Su desarrollo, en cualquier caso, no debe alejarse mucho de la multitud de obras centradas en la exaltación del auriga vencedor, harto estereotipada, con apenas variantes como la inclusión del *iubilator* que aclama al vencedor (BLANCO, 1950).

En el otro extremo del *euripus* aparece el auriga derrotado, que sujeta los atalajes de sus caballos, deteniendo su brío. Es posible apreciar, incluso, parte de la fusta, sostenida en alto, si bien su brazo se ha perdido. El artesano coroplasta ha definido con cierta precisión los detalles de la *quadriga*, con los caballos representados superpuestos, en una búsqueda de la perspectiva, y con la tensión del trote, apoyando solo los cuartos traseros.

El carro o *currus*, como es propio de estas competiciones, sería una estructura básica, con apenas listones y correajes para favorecer la velocidad y ligereza del tiro (CHAMAY; GUGGISBERG; ANHEUSER, 2007, 38-40). En nuestro molde, solo podemos entrever su frontal, bajo el que habría de ir el timón del carro. Todo el protagonismo pasa, en cambio, a los caballos, objeto de retrato seriado, sin

rasgo alguno que permita la discriminación entre *iugales* y *funales*. Faltan así, incluso las típicas campanillas que a veces cuelgan de los petrales, o los ornamentos y talismanes que suelen adornar a los corceles.

La perspectiva empleada hace que solo apreciamos una de las ruedas del carro, caracterizada por sus múltiples ejes. Aunque parece una cuestión menor, no queremos dejar de llamar la atención sobre el tipo de rueda y, en concreto, el número de sus ejes, muy superior al que habitualmente se plasma en otros soportes. Así, frente a los cuatro o seis que solemos encontrar, las *rotae* del molde cartagenero cuentan con diez, superando incluso a su paralelo más directo, las “placas Campana”, donde hay ocho ejes, al igual que ocurre en otros testimonios musivos (NOGALES, 2000, 80-81, lám. XLVIII A-B). Apenas encontramos excepciones a tal número y las existentes, como las hasta doce radios que muestran las *bigae* tiradas por *putti* de un relieve de Arlés, parecen guiarse más por la fantasía decorativa que por una voluntad de representación fidedigna (HUMPHREY, 1986, 415-416, fig. 193). En esta nómina de *rotae* de múltiples ejes hay que incluir también *emblemata* de mosaicos como los conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (BLANCO, 1950).

Es patente, por lo demás, cierta precisión en la representación de la indumentaria del auriga. Así, sobre la casaca con galones es fácilmente reconocible el coselete de cuero que ciñe el tórax, o la protección de su cabeza con un *pilleus*, elementos que, como sabemos, trataban de amortiguar las aparatosas caídas.

Las características descritas hacen que nuestro ejemplar se pueda emparentar con

otra serie de moldes, sin encontrar, con todo, ningún paralelo exacto. Ocurre así, por ejemplo, con la referida pieza de l'Alcudia, recuperada en el contexto de abandono de las cloacas de las Termas Orientales de la ciudad, que se data a partir de mediados del siglo III (TENDERO; RONDA, 2014, 283-284, fig. 2). En efecto, la pieza ilicitana, al igual que ejemplares como el sardo de Mariana (BONIFAY, 2004, 435, fig. 44.1-2), presta más atención a la recreación arquitectónica del circo. En la nuestra, en cambio, la escenografía parece sacrificarse en aras del protagonismo de los personajes principales y, especialmente, del concepto de victoria, todo lo que llevaría a prescindir de elementos secundarios tanto arquitectónicos como humanos, del tipo de los usuales *sparsores*. No sabemos, en cambio, pues se ha perdido esa parte, si las *metae* incluirían alguna escena del tan repetido *naufragium*, compendio de la tensión dramática de la competición, o el extremo del edificio circense al que se dirige nuestro auriga victorioso, la *porta triumphalis*, tan idónea en el léxico triunfal que guía la iconografía de nuestro molde.

Precisamente, la “economía de la imagen” que venimos citando, la concentración en la plasmación de la apoteosis central, permite señalar como paralelo más estrecho otro molde bivalvo recuperado en una *domus* de la ciudad gala de Autun, en un contexto fechado en la primera mitad del siglo III (REBOURG, 1990, n.º 60). En éste, de nuevo *metae* y obelisco sintetizan el edificio, focalizando la escena en torno a los competidores. Comoquiera que sea, aunque este otro *kuchenformen* galo es muy similar al de *Carthago Nova*, con una similitud repetida en sus dimensiones, algunas diferencias iconográfi-

cas descartan la identidad de las matrices, subrayando solo su parentesco.

En conjunto, la iconografía de algunos de estos moldes se ha puesto en relación con las grandes celebraciones del gobierno de Septimio Severo, los *Decennalia* del año 202 o los *Ludi Saeculares* del 204, que incluyeron espectáculos circenses, teatrales, atléticos o grandes *venationes* (SALOMONSON, 1972, 100). De hecho, también algunas teorías han defendido la vinculación de los *signa pistoris* con el *dies natalis* del emperador o cualquier evento relacionado con su gobierno (ALFÖLDI, 1938).

La propuesta conlleva toda una serie de implicaciones iconográficas, en tanto supone aceptar que, a diferencia de cuanto ocurre en otros soportes artísticos, este tipo de representaciones comporta solo la exaltación de la idea de victoria y su conmemoración pública, colectiva, a diferencia de aquellas fórmulas que laudan las hazañas de un auriga concreto, identificado mediante su correspondiente cartela epigráfica⁷. No en vano, la misma representación cerámica, frente a la musiva o pictórica, no dispone de los recursos para individualizar siquiera la *factio* triunfante, de modo que solo un limitado número de producciones, como las manufacturadas en el alfar calagurritano de La Maja (GONZÁLEZ *et alii*, 1996), se detiene en tales pormenores. De hecho, todo parece indicar, al menos por cuanto se refiere a las piezas en cerámica o vidrio (VV.AA. 1998), que las hazañas espe-

cíficas fueron gradualmente sustituidas por la conceptualización simbólica. Y, es que, a fin de cuentas, a partir del siglo II, salvando notables excepciones, este tipo de composiciones no persiguen tanto hacerse eco de las pasiones levantadas por las *factiones albata, russata, prasina* o *veneta*, y de la verdadera adoración que *studiosi et amatores* profesan hacia *quadrigarii* y *bigarii*, como sí del binomio victoria y derrota (CEBALLOS, 2002, 119-134).

Resulta significativo tener en cuenta que en las proximidades del lugar donde apareció el molde, el llamado Edificio del Atrio, uno de los hitos que vertebran el complejo del Barrio del Foro de *Carthago Nova*, experimentó una importante *refectio* en la segunda década del siglo III d.C. Dicha reforma ha sido fechada gracias a un *titulus pictus* con datación consular donde se alude conjuntamente a Helio-gábalo y Advento, Prefecto del Pretorio, todo lo que nos hace acotar la cronología hacia el segundo semestre del año 218 (NOGUERA *et alii*, 2016, 129; ABASCAL, 2016, 246). En este sentido, la fecha es muy próxima a la de los *Ludi Saeculares* del 204 que tanto influjo parecen tener en estos moldes, y cuya conmemoración, cabe recordar, sabemos que continuó durante los reinados de Caracalla y Geta, tal y como atestiguan algunas emisiones monetales (HUMPHREY, 1986, 115-116).

Sea como fuere, este tipo de moldes alcanza su *floruit* en el primer tercio del siglo III, momento en el que el tema decorativo circense se encuentra en plena efervescencia, como muestra su recurso habitual en las diversas artes y, especialmente, en la musivaria, con notables ejemplos como el mosaico de Cartago (DUNBABIN, 1978). Igualmente, el motivo de la cuadriga también resulta ha-

⁷ Es el caso, por ejemplo, de las tan frecuentes representaciones musivas, donde dicha cartela se presenta como uno de los elementos propios de la composición. *Vid.* así, BLÁZQUEZ, 2002, 65-78. Otro tanto ocurre en algunas producciones de cierto esmero, como las piezas vítreas de Empúries, estudiadas por DARDER, 1988, 287-300.

bitual en los sellos de panadero, documentándose al menos un ejemplar cordubense (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, p.59, fig. 32 y 38.29).

4.2. MOLDE CON LEPÓRIDO (MOL 15 35392-815-1)

A diferencia de la pieza anteriormente reseñada, en este caso contamos con un único fragmento perteneciente a la base del molde (Fig. 8).

En concreto, con el implícito desarrollo cóncavo, podemos apreciar la característica peana retranqueada y, sobre ella, el arranque del friso decorativo. El fragmento conservado correspondería a una de las extremidades de la valva, restituyendo una longitud máxima en su interior de apenas c. 9 cm. Aunque su borde se encuentra parcialmente fracturado, en algunas zonas se aprecia su terminación. De este modo, volvemos a apreciar la progre-

sión decreciente en el grosor del ejemplar, que pasa del c. 1,7 cm. en la base, al c.1 cm en su parte superior.

El molde (Fig. 9) se adscribiría en este caso al grupo de *Rundplastische* o “de bulto redondo” diferenciado por Salomonson (1972), equivalente al tipo 1 de Bonifay (2004, 435-436, fig. 245.1). En éste se engloban aquellas matrices cuyas valvas muestran bien dos vistas laterales de la misma figura, a derecha e izquierda, como ocurre con esta pieza cartagenera, o bien la vista delantera y trasera de una figura o grupo de figuras. Se ha señalado que a esta categoría pertenecen, sobre todo, las representaciones de figuras animales aisladas, como leones, jabalíes o liebres, así como también las de animales enfrentados entre ellos o con *venatores*, en el contexto de los tan aclamados *ludi* (DENEAUVE, 1986, 141).

Lamentablemente, dicha fragmentación dificulta un detallado estudio iconográfico,



Fig. 8. Interior de la valva del molde MOL 15 35392-815-1. Fotografía: Claudia Molero Alonso.

MOL-15-35392-815-1

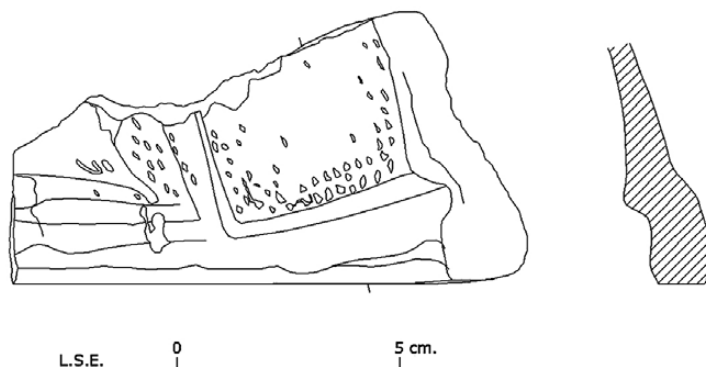


Fig. 9. Dibujo del fragmento del molde con representación de lepórido. Dibujo: Lorenzo Suárez.

si bien, lo conservado hace factible una propuesta de identificación. En efecto, a diferencia del otro molde, encontramos aquí una representación zoomorfa, de la que resta el cuarto trasero, con una de sus extremidades. El desarrollo musculado de esta parte, la configuración de la pata flexionada con sus tres dedos o el tratamiento del pelaje a partir de haces paralelos de pequeños trazos incisos en ligera disposición diagonal, evocando el moteado, nos muestra que se trata de un *lepus*, una liebre, representada agazapada. Sobre su pata incluso se aprecia la continuidad de esa suerte de mechones incisos, que recubrirían igualmente el vientre, aquí apenas insinuado.

El más directo paralelo lo encontramos en el molde descubierto en el teatro de *Caesarugusta* (Fig. 10), cuya conservación facilita la reconstrucción del tipo (AGUAROD, 2015).

⁸ Recogidos por AGUAROD (2015, 91, n.14-15), *vid. respectivamente*, GAUCKLER *et alii*, 1910, 336, n° 938, pl. C, 2 y 2 bis; y DAVIDSON, 1952, 22 y 63, n° 477, pl. 45.

De este modo, el fragmento delantero ausente en Cartagena, mostraría las típicas orejas alargadas de estos lagomorfos, así como su cabeza, mordisqueando un racimo de uvas sujetado entre las patas delanteras.

Mayor minuciosidad caracteriza a otro ejemplar hallado en Fiumicino, cuyo pelaje se encuentra tratado con detalle (PASQUI, 1906, 370-371). Igualmente, si bien con diferencias estilísticas, de diseño o técnicas, se documentan otra serie de moldes con este mismo tema, sea el caso, por ejemplo, de los de Cartago o Corinto⁸.

Se trata de un motivo iconográfico harto común, de modo que podemos encontrarlo en una formulación sin apenas variantes en diversos soportes. Dado el destino de nuestro molde, sobresale su utilización en otro de los aperos ligados a la panificación como son los sellos de panaderos. Así, en el caso de *Hispania* se tiene constancia de al menos tres piezas de este tipo, las de la necrópolis de l'Albufereta en Alicante, Monteagudo, en Murcia, y una última, depositada en Valencia (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, fig. 37.1,

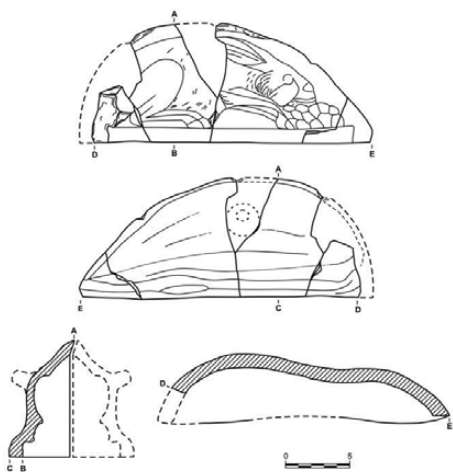


Fig. 10. Molde con lepórido de Caesaraugusta (Aguarod, 2015).

43.56 y 45.67). En todas, la composición es muy similar, repitiendo un esquema común: el lepórido, agazapado, se encuentra rodeado de elementos fitomorfos, sobre todo pámpanos o espigas.

No es, en cualquier caso, un tema exclusivo de estas piezas, sino que, por el contrario, se puede encontrar ampliamente en otras producciones cerámicas, pintura o mosaico, entre otras manifestaciones artísticas. En el caso de las primeras es recurrente, por ejemplo, su uso en lucernas documentadas a partir de época julioclaudia hasta, al menos, época severa, momento en el que también lo hallamos en multitud de mosaicos africanos o, incluso, en sarcófagos⁹.

Con todo, cabe preguntarse si el tema, ampliamente difundido, pudo adquirir diferente semántica no ya solo a través del tiempo, sino incluso, en función del soporte utilizado. De este modo, aunque se ha destacado su corriente asociación a la simbología estacional y, de forma concreta, al genio del

otoño (AGUAROD, 2015), parece sugerente pensar que, al igual que estos moldes reproducen escenas de *ludi*, en tanto, posiblemente, eran repartidos de forma preferente en ellos, la representación de la liebre también pudo guardar una relación más estrecha con el uso de los *kuchenformen*.

En este sentido, quizá conviene no pasar por alto que la liebre gozaba de alta estima en la gastronomía romana, tal y como insisten autores como Marcial (XIII, 92). De hecho, abundan los testimonios de su inclusión en banquetes, como el del célebre Trimalción, donde, como no podía ser de otra forma, integra un plato colmado de todos los excesos que caracterizan su vida disoluta (Petron. XXXVI). En la misma línea, incluso tenemos constancia de su recurrencia en los ámbitos cortesanos del momento, como ocurre con el emperador Alejandro Severo, cuyos hábitos alimenticios, al parecer, incluían su consumo diario al presumirle también bondades para potenciar la belleza del rostro (Lampr. *Alex.* XXXVIII,1-4), según creencia asentada (Plinio, XXVIII, 260).

El caso es que su exquisitez, probada por su cotización en el mercado, como recuerda el *Edictum de pretis* diocleciano, motivó que su crianza fuera objeto de especial cuidado (Varro, *Rust.* III, 12.5), para luego destinarse a un recetario amplio y variado, servido en mesas adineradas.

Todo ello parece indicar la idoneidad de que la liebre, en cuyas virtudes alimenticias se detiene Apicio, fuese también representada en estas delicias dulces, destinadas, no lo

⁹ Remitimos al estudio de AGUAROD (2015, 92-93), donde se desarrollan, de forma minuciosa, los distintos paralelos.

olvidemos, a ser consumidas en banquetes o en el marco del reparto de regalos y dulces con motivo de los *ludi*. Insistiendo en ello, la tradicional carga simbólica de fecundidad y abundancia que se presume a este animal (Herod. III, 108; Claud. Elian. XIII, 15), así como su implícita asociación a Venus y Baco, harían de su reparto en estos actos sociales todo un manifiesto de disfrute vital, acorde al espíritu de las celebraciones.

5. DEL OBJETO A LA ACTIVIDAD: *PISTORES DULCIARII* EN LA *CARTHAGO NOVA* DE LOS SIGLOS II Y III

En la actualidad, la mayoría de autores cree que el tipo de molde bivalvo cerámico en el que nos hemos detenido se emplearía para moldear figuras comestibles en pasta harinosa, los llamados *crustula*, que, junto a vino o miel, se distribuirían en los *ludi publici*. Recientemente también se ha propuesto su uso para carnes de membrillo o pasta de mosto de uva (BONIFAY, 2004, 84). Es importante retener en esta dirección, que en uno de los contextos que ha proporcionado un mayor número de evidencias, Ostia, se documentaron junto a una treintena de *dolia defossa*, contenedores de los afamados *crustulum et mulsum* (FLORIANI, 1954).

A este respecto, nuestros moldes se consideran aperos de *pistrina*, aspecto no menor, en tanto, se convierten en nuevas evidencias acerca de la actividad panificadora y repostería en *Carthago Nova*, por ahora, escasamente documentada. Tengamos en cuenta que nada sabemos sobre los edificios para el almace-

naje y distribución del grano, los *horrea*, y poco más, sobre las instalaciones productivas, las *pistrina*, y sus artesanos. Destaca, a este respecto, la aparición de un horno de pan la *domus de Salvius*, situada en un barrio residencial en la mitad nororiental de la urbe, no distante de la línea muraria y de la principal entrada al recinto urbano (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, 44-45). En el mismo sentido, la documentación epigráfica nos revela la identidad de dos *pistores*, *Nicephor* y *Eros*, ambos, curiosamente, con *cognomina* de origen oriental y, previsiblemente, idéntica condición social, la de libertos, circunstancia compartida por otros artesanos panaderos (ABASCAL; RAMALLO, 1997, n.134 y 154; SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, 90). Ahora, con los moldes del Barrio del Foro registraríamos también la actividad de un nuevo tipo de artesanado caracterizado por su especialización, los llamados *pistores dulciarum* (Mart. 14, 222; Apul. *Met.* 10, 13, 3). Éstos, sirviéndose de los *kuchenformen*, serían encargados de manufacturar delicias figuradas, al modo de las pastas de frutas y masas dulces con miel, referidas por autores como Petronio (*Satyricon*, 40; 60) o Marcial (*Epigr.* XIV, 222). Dulces de caprichosas formas, verdaderas “delicatessen”, que, como nos narran las fuentes (*Hist. Aug., Heliogobalo*, 27, 3) circulaban especialmente en los banquetes aristocráticos. No en vano, toda la gama de dulces a base de miel o frutas gozaba de una alta demanda y, por ello, llegó a generar un boyante negocio en el que concurría el buen hacer de *crustulari* (Séneca, *Epist.* 56, 2), *placentarii* (Cato. *Agric.*, 86) o *libarii* (Cato. *Agric.*, 85) (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, 79).

Por lo demás, lo cierto es que, hasta el momento, en el perímetro excavado de la *arx*

Hasdrubalis, no se registra estructura alguna claramente perteneciente a *pistrina*, denominación global de molinerías, panaderías y pastelerías. Lo cierto es que su presencia, en cualquier caso, sería tan requerida como molesta, si tenemos en cuenta el mismo testimonio de las fuentes que aluden al humo, hollín y olores generados por estas instalaciones¹⁰. Curiosamente, en cambio, sí es necesario destacar que la actividad panificadora se ha ido manteniendo en este mismo espacio de forma diacrónica, de modo que, a esta primera etapa de la que solo nos restan estos aperos de repostería, sucedería otra posterior en época bizantina, documentada mediante un sello de panadero con iconografía cristiana y aún otra ulterior de época moderna, en la que hemos de datar una tahona vinculada a las demandas generadas por la pujante industria naval.

Las dimensiones de nuestros moldes y las estimaciones volumétricas de sus positivos que permiten realizar los fragmentos conservados, encajan, por otro lado, en la libra romana, es decir, en los c. 327, 45 gramos, que se estima para estos dulces (PASQUI, 1906, 372, n.1).

Distintos autores han insistido en el reparto de estas confituras con motivo de los *ludi*. De hecho, como hemos visto, su iconografía se ha puesto en relación con los *Decennalia* del 202 y los *Ludi Saeculares* del 204, celebraciones del gobierno de Septimio Severo, que también incluyeron el reparto, entre otros regalos, de *crustula et mulsum* (SALOMONSON, 1972, 103, 111). Se trataría de la consabida política de “*panem et circenses*”, enunciada por Juvenal (X, v.81), que, como sabemos, se destinó a garantizar la paz o el consenso social, así como fomen-

tar el espíritu de comunidad cívica entre los diferentes grupos sociales (BALDSON, 1969; y VEYNE, 1976).

En el caso de *Carthago Nova*, su hallazgo en el Barrio del Foro Romano abre interesantes perspectivas sobre su uso. Así, a pesar de que la documentación aún es fragmentaria y habrá que esperar a que la continuación de los trabajos pueda arrojar algo más de luz, resulta sugerente la cercanía de estos aperos reposteros y, en consecuencia, de la suerte de pastelería a la que pertenecerían, al santuario de Isis y Serapis de la *insula* II, apenas separado por un *cardo*. No en vano, la vinculación entre los dulces y la esfera religiosa es estrecha, de modo que, a tal efecto, entre las escasas instalaciones registradas donde se constata esta especialidad productiva, dos situadas en Pompeya, existe este contacto (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, 79; BLANC; NERCESSIAN, 1992, 82-83). Abundando en ello, sabemos incluso del uso votivo o consumo religioso de algunos de estos panes o dulces, como el *libum* (Sen., *Epist.* 56, 2), vendido por *libarii* como *Pudens* y *Verecundus*, citados en grafitos en las proximidades del templo de Apolo en Pompeya (AVVISATI, 2007, 174-175).

Ampliamente, de hecho, las producciones panificables están ligadas particularmente a las divinidades femeninas protectoras de la tierra y la fertilidad como Juno, Ceres o Vesta, cuya representación suele ser común en los sellos de panaderos. En esta misma dirección, no olvidemos tampoco que el destino alimentario de estas producciones hace que en las *pistrina* sea una constante la in-

¹⁰ Así, Mart. 1, 92; 3, 2; 10, 66; Sen. *Ep.* 64, 1; 104; Juv. 5, 162, recogidos por SALIDO y BUSTAMANTE, 2014.

vocación religiosa, buscando la necesaria profilaxis (SALIDO; BUSTAMANTE, 2014, 17-18). Con todo, también hemos de ser conscientes de que el uso cultural del templo parece haber cesado para el momento en el que podemos datar estos moldes y, en consecuencia, una de las fases de actividad de esta instalación productiva, esto es, mediados del siglo III.

Sea como fuere, si bien la vinculación con el santuario ha de observarse con todas las cautelas, no hemos de pasar por alto el registro de los moldes en una de las áreas más privilegiadas de *Carthago Nova*, y, en concreto, en las cercanías de un edificio destinado en época altoimperial a la celebración de actividades convivales, así como de un complejo termal dotado en el siglo II de una *popina*, o de diversas *tabernae*, todo lo que parece encajar plenamente con su uso. Hemos de recordar, a este respecto, las abundantes referencias que conocemos en *Hispania* acerca de las distribuciones de comida o, incluso, a la celebración de banquetes con motivo de la celebración de *ludi*. Este tipo de “espectáculo-banquete” se encuentra, de hecho, bien atestiguado en Roma y Oriente (JONES, 1991, 194-196), sobre todo cuando los juegos eran celebrados en honor de las divinidades o miembros de la casa imperial (SCHEID, 1985).

En el caso hispano, son numerosas las citas epigráficas acerca de evergetas que organizan juegos y *epula* (MELCHOR; RODRÍGUEZ, 2002, 145). La misma existencia de vasos y platos en cerámica y vidrio, como los del alfar de La Maja o los de Empúries, respectivamente, parecen ser otro indicio más a considerar para la íntima relación entre *ludi* y banquetes.

En el Barrio del Foro incluso documentamos cierta vinculación iconográfica entre una de las escenas que reproducen estos moldes, la circense, y el programa decorativo de los edificios del conjunto. Así, cabe recordar el ciclo pictórico del peristilo de las aledañas Termas del Foro, que, ejecutado en la primera mitad del siglo II, incluyó en la cabecera noroeste del espacio una escena de caza en el anfiteatro, una *venatio*, de la que restan un *venator* empuñando el *venabulum* frente a un animal salvaje, posiblemente un jabalí (NOGUERA *et alii* 2016, 237). Tanto este friso pictórico como nuestro molde recrearían el *topos* de la victoria en los *ludi* y la correspondiente *felicitas saeculi* tan caro a la iconografía tardía.

En otro orden de cosas, dentro de la asociación que se defiende entre los dulces y los *ludi*, parece arriesgado, en cambio, considerar que la escena circense de uno de los moldes sea más que un mero símbolo del *furor circensis*, y no en sí un testimonio de un hipotético circo en *Carthago Nova*, sobre el cual, por el momento, no hay indicios sólidos. De hecho, dicho edificio es el único que parece faltar de la panoplia de equipamientos ligados a los *ludi*, no sabemos si quizá, como se especula, a causa de su promoción especialmente tardía, coincidente con las etapas de menor dinamismo edilicio en esta *civitas* (RAMALLO, 2002, 117). Se trata, en cualquier caso, de un tema problemático, habida cuenta no solo de la pertinencia de esta construcción en una ciudad dotada de infraestructuras de primer orden, sino también de la existencia de alguna referencia epigráfica puntual, como aquella que, en la primera mitad del siglo I, refiere una *pompam ludosque* (CEBALLOS, 2004, 6, 121, II).

En conjunto, creemos que piezas como las presentadas ilustran acerca de la necesidad de ir más allá de los simples estudios

descriptivos, para, con todas las cautelas necesarias, valorar sus posibilidades interpretativas en el contexto en el que se insertan.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, J. M., (2016), “*Titulus pictus* con la titulación de Heliogábalo. Entre el 8 de junio y el 31 de diciembre del año 218”, *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 246.
- AGUAROD, C., (2015), “Avance al estudio de un molde cerámico bivalvo para dulces procedente del teatro de Caesaraugusta”, en I. Aguilera et alii (eds.), *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, p. 85-93.
- ALFÖLDI, A., (1938), *Laurae Aquicensis. Dissertationes Panonicae*, I, Budapest, pp. 312-341.
- AVVISATI, C., (2007), *Pompei. Mestiere e botteghe 2000 anni fa*, Roma.
- BAILEY, D. M., (1980), *A Catalogue of the Lamps in the British Museum. Roman lamps made in Italy*, London.
- BALDSON, J. P. V. D., (1969), “Panem et circenses”, *Hommages à Marcel Renard*, II, Bruxelles, p. 57-60.
- BLANC, N., y NERCESSIAN, A., (1992), *La cuisine romaine antique*, París.
- BLANCO FREIJEIRO, A., (1950), “Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional”, *AEspA*, XXIII, p. 127-142.
- BLÁZQUEZ, J. M., (2002), “La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana”, en T. Nogales (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, 29 de julio al 13 de octubre de 2002, Mérida, p. 65-78.
- BONIFAY, M. (2004), *Etudes sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, BAR International Series, 1301.
- BUSTAMANTE, M.; SALIDO, J.; GIJÓN, E., (2014), “La panificación en la Hispania romana”, en M. Bustamante y D. Bernal (eds.), *Artífices Idóneos: artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, *Anejos de AEspA LXXI*, Mérida, p. 319-353.
- CASTELLANOS, A. (2002), “Mosaico de cuadriga”, en T. Nogales (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, 29 de julio al 13 de octubre de 2002, Mérida, p. 215.
- CEBALLOS, A. (2002), “Semblanza de los profesionales de los espectáculos documentados en Hispania”, en T. Nogales (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, 29 de julio al 13 de octubre de 2002, Mérida, p. 119-134.
- (2004), *Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica*, Mérida.
- CHAMAY, J.; GUGGISBERG, M.; ANHEUSER, K., (2007), *The Charioteer and the hunters. A masterpiece of ancient silversmithing*, Neuchâtel.
- DARDER, M., (1988), “Noms d'aurigues i de gladiadors en des peces de vidre d'Empúries”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, n.º 1, p. 287-300.
- DAVIDSON, G. R., (1952), *The minor objects. Corinth*, XII, Princeton.
- DENEAUVE, J., (1986), “Un groupe de moules africains en terre cuite et les éléments similaires découverts en Gaule”, *SFECAG, Actes du Congrès de Toulouse*, Toulouse, p. 139-143.

- DUNBABIN, K. M. D., (1978), *The Mosaics of the Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- EGEA, A.; DE MIQUEL, L. E.; MARTÍNEZ, M.^a A., y HERNÁNDEZ, R., (2006), “Evolución urbana de la zona “Morería”. Ladera occidental del Cerro del Molinete (Cartagena)”, *Mastia*, 5, p. 11-60.
- EXCOFFON, P.; LEMOINE, Y., (2008), “Les moules bivalves en terre cuite en Gaule romaine (territoire français): état des lieux”, *Archéologies de Provence et d’ailleurs. Mélanges offerts à Gaëtan Congès et Gérard Sauzade, BAP, supplement 5*, p. 567-580.
- FLORIANI SQUARCIAPINO, M., (1954), “Forme ostiensi”, *ArchClass6*, p. 83-99.
- GAUCKLER, M. P., *et alii*, (1910), *Catalogue du Musée Alaoui*, supplement, 1, París.
- GOLVIN, J. C.; FAUQUET, F., (2001), “Les images du cirque, source de connaissance de son architecture?. Leur importance pour la restitution des edifices de la spina”, en T. Nogales y F.J. Sánchez-Palencia, (eds.), *El circo en Hispania Romana*, Madrid, p. 41-54.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. *et alii*, (1996), “El alfar de La Maja. Dimensiones insospechadas. Campaña de julio de 1995”, *Estrato*, 7, p. 49-64.
- GOVANTES, D., (2017), “Two new glass furnaces in Spain”, *Glass News*, 41, January, 2017, p. 8-10
- GUILLÉN, J., (1995), *Urbs Roma. Vida y costumbre de los romanos. II. La vida pública*, Salamanca.
- HUMPHREY, J. H., (1986), *Roman circuses. Arenas for chariot racing*. California Press.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., (1994), “Mosaicos lusitanos de circo y anfiteatro”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo, Palencia-Mérida, 1990*, Guadalajara, p. 358-393.
- MELCHOR GIL, E.; RODRÍGUEZ NEILA, J. F., (2002), “Sociedad, espectáculo y evergetismo en Hispania”, en T. Nogales (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, 29 de julio al 13 de octubre de 2002, Mérida, p. 135-156.
- NOGALES, T., (2000), *Espectáculos en Augusta Emerita. Monografías Emeritenses*, 5, Badajoz.
- NOGALES, T.; SÁNCHEZ-PALENCIA, F.J. (eds.) (2001), *El circo en Hispania Romana*, Madrid.
- NOGUERA, J. M., (2002), “Un edificio del centro monumental de Cartago Nova: Análisis arquitectónico-decorativo e hipótesis interpretativas”, *Journal of Roman Archaeology*, 15, p. 63-96.
- NOGUERA, J. M.; ABASCAL, J. M.; y MADRID, M.^a J. (2017), “Un *titulus pictus* con titulación imperial de *Carthago nova* y puntualizaciones a la dinámica urbana de la ciudad a inicios del s. III d. C.”, *Zephyrus*, LXXIX, enero-julio 2017, p. 149-172.
- NOGUERA, J. M.; MADRID, M.^a J., (2014), “*Carthago Nova*: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 7, p. 13-60.
- NOGUERA, J. M.; MADRID, M.^a J.; FERNÁNDEZ, A., (2016), “Placa pictórica con *venator*. Primera mitad del siglo II d.C.”, *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 237.
- NOGUERA, J. M.; MADRID, M.^a J.; GARCÍA, M.^a V; VELASCO, V., (2016), “El Edificio del Atrio: sede una hipotética corporación comercial”, *Barrio del Foro Romano. Proyecto integral de recuperación y conservación*, Murcia, p. 123-129.
- PASQUI, A., (1906), “Ostia. Nuove scoperte presso il Casone”, *NSA*, p. 357-373.
- QUEVEDO, A., (2015), *Contextos cerámicos y transformaciones urbanas en Carthago Nova (s. II-III d.C.)*. Roman and Late Antique Mediterranean Pottery, 7, Oxford.
- RAMALLO, S. F., (2002), “La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos”, en T. Nogales (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional

de Arte Romano, 29 de julio al 13 de octubre de 2002, Mérida, p. 91-118.

RASCÓN, S.; MÉNDEZ, A.; SÁNCHEZ, A. L., (1993), "El mosaico del Auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreteras de carros en el entorno complutense", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 6, p. 303-341.

REBOURG, A., (1990). "Moule bivalve", *Le Cirque Romain, Expos. Musee Saint-Raymond, (catalog. expos. Lattes-Toulouse)*, Musee Saint Raymond, Toulouse, n.º 60.

RONDA, A., y TENDERO, M., (e.p.), "Iconografía circense en la Colonia Iulia Ilici Augusta", *3º Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. La Glòria del Circ: Curses de carros i competicions circenses*, Tarragona, 2016.

SALIDO, J; y BUSTAMANTE, M., (2014), *Pistrina Hispaniae. Panaderías, molinerías y el artesanado alimentario en la Hispania Romana, Monographies Instrumentum*, 47.

SALOMONSON, J. W., (1972), "Römische Tonformen mit Inschriften, ein Beitrag zum Problem der sogenannten « Kuchenformen » aus Ostia. *BA-Besch*, XLVII, p. 88-113.

SALZA, E., (1987), "Alimentazione, cibi, tavola e cucine nell'età imperiales", *L'alimentazion en el mondo antico*, Roma, pp.71-133.

SCHEID, J., (1985), "Sacrifice et banquet à Rome. Quelques problèmes", *MEFRA*, 97, 1, p. 193-206.

STORCH DE GRACIA, J. J., (2001), "Aportaciones a la iconografía de los *ludi circenses* en

Hispania", T. Nogales y F. J. Sánchez-Palencia, (eds.), *El circo en Hispania Romana*, Madrid, p. 233-252.

TENDERO, M.; y RONDA, A., (2014), "Nuevos datos sobre la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (s. II-IV d.C.)" en S.F. Ramallo y A. Quevedo (eds.), *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los siglos II-IV d.C. Evolución urbanística y contextos materiales*, Murcia, p. 275-320.

THUILLIER, J. P., (1987), "Auriga / Agitator: de simples synonymes?", *Revue de Philologie de Littérature et d'Histoire Anciennes*, LXI, 2, p. 233-237.

TORTORELLA, S., (1981), "Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografía", *L'Art Décoratif à Rome à la fin de la République et au debut du Principat: Table Ronde*. Collection École Francaise du Rome, 55.

VENTURA, A., (2002), "Kunchenformen (molde de cocina) con escena teatral", en VENTURA, A.; MÁRQUEZ, C.; MONTERROSO, A.; CARMONA, M. (eds.), *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba, pp.231-235.

VIZCAÍNO, J.; NOGUERA, J. M.; MADRID, M.^a J., (e.p.), "Un molde con escena de *ludi circenses* hallado en el Barrio del Foro Romano de *Carthago Nova*", *3º Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. La Glòria del Circ: Curses de carros i competicions circenses*, Tarragona, 2016

VEYNE, P., (1976), *Le pain et le cirque*, Paris.

VV.AA., (1998), *Les verres romains à scenes de spectacle trouvés en France*, Paris.