

MUNERA Y RELIGIOSIDAD: ANÁLISIS DE UN CONJUNTO DE TERRACOTAS DEL ANFITEATRO ROMANO DE AUGUSTA EMERITA (MÉRIDA, BADAJOZ)

MUNERA AND RELIGIOSITY: ANALYSIS OF A GROUP OF TERRACOTTA FROM THE ROMAN AMPHITHEATER OF AUGUSTA EMERITA (MÉRIDA, BADAJOZ)

Sandra MARTÍN MARTÍNEZ *

Resumen

En el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, se encuentra depositado un conjunto de 93 figuras de terracota que aparecieron en el entorno del graderío norte del Anfiteatro romano de Mérida. En concreto, analizaremos los bustos de carácter femenino de dicho conjunto. En este trabajo se ha realizado una catalogación con el fin de esclarecer qué función tienen en el ámbito de los edificios de espectáculos estas figuras, para así poder extrapolar pautas de comportamiento religioso de los que participaron en estos *munera*. Para finalizar, plantearemos una posible tipocronología de las terracotas allí halladas, que ayudará a establecer probables pautas cronológicas extrapolables a otros puntos de la ciudad y de la provincia de la *Lusitania*.

Palabras claves

Anfiteatro, *munera*, Némesis, coroplastia y *Augusta Emerita*.

Abstract

In the National Museum of Roman Art in Merida, there is a set of 93 terracotta figures that appeared in the surroundings of the north bleachers of the Roman amphitheatre in Merida. Specifically, we will analyze the busts of feminine character of this set. In this work we will carry out a cataloging in order to clarify what function these figures have in the field of show buildings to extrapolate patterns of religious behavior of those who participated in these *munera*. And finally, considering a possible typology of the terracotta found there that could help to establish possible extrapolatable chronological patterns to other points of the city and the province of *Lusitania*.

Key words

Amphitheater, *munera*, Nemesis, coroplasty and *Augusta Emerita*.

INTRODUCCIÓN

En el depósito del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida se encuentra un conjunto de figuras en terracota, procedentes de las excavaciones que se realizaron en el anfiteatro Romano de Mérida entre 1957-1961 por los investigadores Ramón Mélida y Maximiliano Macías.

El repertorio iconográfico representado a través de estas figuras es muy amplio y, por ello, permite obtener una panorámica bastante completa de la vida cotidiana de la época y sus principales protagonistas. Entre las diferentes representaciones se observan: personajes imperiales, como es el caso de una emperatriz de época flavia; deidades, figuras zoomorfas y una gran variedad de objetos vinculados al ocio, que engloban desde máscaras teatrales hasta juguetes. Esta extensa variedad es la prueba de la gran demanda que tuvo este tipo de piezas.

En relación al contexto arqueológico, se conoce que aparecieron en el anfiteatro romano de Mérida, más concretamente en una de las habitaciones situadas bajo el graderío existente junto al eje central, en el área norte (GIJÓN 2004:50-52).

* Universidad de Granada sandramm96@correo.ugr.es

Este conjunto de terracotas, que aparecieron en el anfiteatro, tienen una cronología incierta, puesto que la mayoría están descontextualizadas. Sin embargo, la investigadora Gijón otorga una datación, en base al análisis de los peinados, que oscila entre el siglo II-III d.C., datación que se ve reforzada con la aparición cercana a estas terracotas de la inscripción dedicada a la diosa Némesis, fechada en los siglos II-III d.C. (GIJÓN 2004:50-51).

En definitiva, en este trabajo se atiende a una oportunidad única de lograr una aproximación directa a la ideología, al estatus económico de las clases sociales que hicieron uso de estos objetos y, por supuesto, a todo lo relacionado con las técnicas de fabricación de estos elementos, a través de los restos arqueológicos que se conservan, la bibliografía y los estudios que se han realizado en relación a estos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto a la definición del término terracota y su origen, se considera terracotas al conjunto de piezas elaboradas con arcillas, más o menos depuradas, que tras su modelado son cocidas en hornos. Estas producciones reciben su nombre del italiano de *terra cotta*, que literalmente quiere decir “tierra cocida” y cuya nomenclatura viene utilizándose ya desde el Renacimiento (RAMOS 2008: 778-779).

Empero, su existencia material, como figurilla de barro, tiene su origen en el Paleolítico Superior y será a partir del Neolítico cuando se desarrolle su producción (CAUBET 2009: 43-56).

En Grecia, las figuras de terracota tuvieron un papel muy relevante ya que se desarrollaron desde época arcaica y pueden rastrearse hasta el siglo IV a.C. Además, se usaron con fines muy diversos, desde ornamentación arquitectónica a *exvoto*. En relación a este último aspecto, se conoce que las primeras deposiciones de bustos y máscaras en terracota con una función votiva se encuentran en santuarios relacionados con divinidades tónicas de Sicilia y la Magna Grecia, fechados entorno al siglo IV a.C. (LÓPEZ VILAR Y PIÑOLMAGORET 2008: 84).

En lo que a las referencias y estudios que hay sobre estos elementos de coroplastia se refiere la investigación española cuenta con un insuficiente repertorio de bibliografía anterior a los años 80. A partir de los años 90 del pasado siglo, esto cambió y se empezó a reconocer el valor sociológico y cultural de estas figuras. Además, se han realizado algunas monografías de cierta relevancia, recogiendo solo algunos conjuntos arqueológicos específicos, como la de Pérez Amós *Un conjunto de terracotas halladas en Alicante* (2017). Aun así, queda por publicar una obra de conjunto que catalogue todas estas piezas dispersas.

ASPECTOS VINCULADOS A LA MANUFACTURA DE FIGURAS EN TERRACOTA

Como en otros lugares del Imperio, en *Augusta Emerita* debieron de existir grandes y pequeños centros de producción cerámica. Los talleres más antiguos se documentan en época julio-claudia, localizándose a las afueras de la muralla (BUSTAMANTE ÁLVAREZ 2012:114). Lo más común es que se encontraran cercanos a lugares donde pudieran abastecerse de las materias primas básicas, para así poder desarrollar su actividad: próximos a yacimientos de arcillas, cerca de caudales de agua y de lugares donde extraer madera. Empero, hay que resaltar que la localización de dichos talleres se dio tanto a extramuros como a intramuros de la ciudad, pudiendo incumplir en este último caso la legislación romana que existía al respecto en el capítulo 76 de la *Lex Urbs Ursonensis* (FERNÁNDEZ BAQUEIRO 2016: 76-78).

En Mérida, sería normal que existiese alternancia de zonas de talleres y necrópolis a extramuros de la ciudad, como se ha podido comprobar en varios puntos, principalmente en la zona sur (Fig. 1). En esta última, es donde

se ha documentado un importante número de hornos alfareros emplazados en paralelo al río Guadiana, pudiendo hablarse de un taller situado en la orilla del río *Anas*, siendo este lugar geográfico idóneo tanto por el acceso a materias primas básicas como por la cercanía a una importante vía de comunicación o por el fácil acceso al agua en caso de incendios durante la combustión de los hornos (GIJÓN 2004: 28-29).

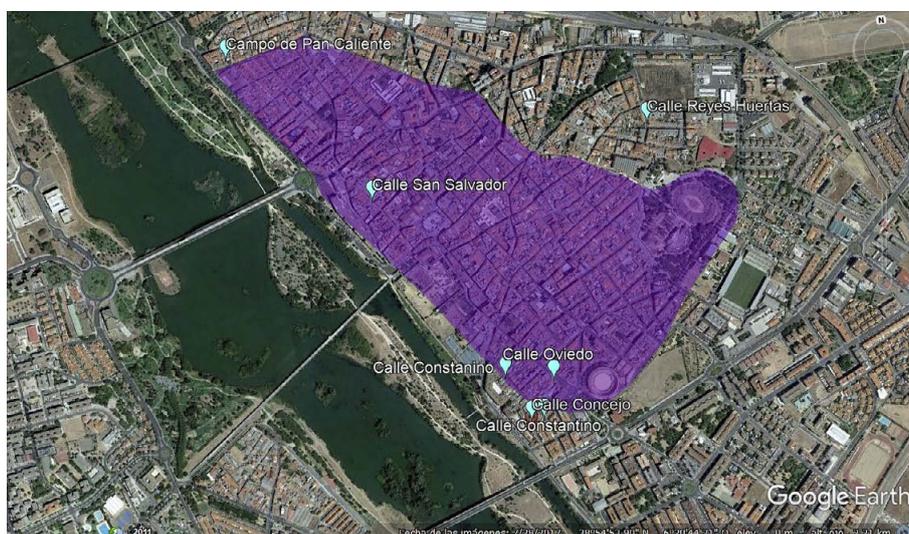


Fig. 1. Mapa de Mérida donde nos encontramos señalados con puntos azules los talleres que se encuentran tanto a intramuros como a extramuros de la ciudad (Base Cartográfica Google Earth).

En cuanto a la materia prima, destacamos la arcilla o el barro, ya que fue una materia prima fácil de trabajar y poco costosa (LÓPEZ VILAR Y PAÑOL MASGORET 2008: 85). En este sentido, en la ciudad existen lugares muy ricos en arcillas de muy buena calidad y que fueron controlados por diferentes *figlinae*, como, por ejemplo, el término municipal de Calamonte o en los márgenes del Guadiana próximas a la carretera de Don Álvaro (GIJÓN 2004: 30-33).

Con respecto a las técnicas de fabricación encontramos: a molde y a mano. La técnica a molde fue la más frecuente en las terracotas figuradas porque permitía la producción rápida y en serie de estos objetos. Sin embargo, la técnica a mano también fue frecuente destacando el “modelado a pellizco” donde se modela la figura con pequeños trozos de arcilla, que son tomados de la pella mediante la técnica del pellizado sobre la arcilla aun blanda (RAMOS SAINZ 1996: 17).

Y por finalizar, la policromía era el último paso de la fabricación de estos elementos de coroplastia antes de su comercialización. Los colores más habituales fueron el rojo, el amarillo, el verde, el azul, el rosa y el negro. De todos ellos el que con mayor frecuencia se utilizó fue el rojo y el amarillo, para señalar ornamentos del vestido o para resaltar diademas, collares, pendientes, brazaletes o incluso destacar el color del pelo (GIJÓN 2004: 38). En definitiva, el acabado final de las terracotas mediante la policromía era el proceso habitual documentado para este tipo de producciones. Especialmente, cuando se utilizan moldes muy gastados, los detalles de la cara, el cuerpo y el vestido serían realizados mediante la pintura (VAQUERIZO 2004: 153). Si bien, del conjunto del anfiteatro (Fig. 2) solo se han conservado con restos de pinturas las piezas: en el caso de bustos femeninos; en los cuerpos con ofrenda; en el grupo de los silbatos de animales gallináceos; y, por último, en las figuras de équidos.



Fig. 2. Lámina de los individuos que se conservan con pintura del conjunto del anfiteatro. Como se puede apreciar predominan los tonos amarillo y rojo (Fotografía propia).

CONTEXTO HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICO

Augusta Emerita fue fundada en el año 25 a.C. por *P. Carisius* (SAQUETE CHAMIZO 2004: 377) para instalar a los veteranos, que habían luchado en varias legiones, de las guerras cántabras. Se trata de un recinto con torres y un puente de grandes dimensiones, que cruza el Guadiana. Fue una de las ciudades más importantes de la península ibérica, y la capital de la *Lusitania*. Como en otras provincias del Imperio, se dotó con la panoplia completa de los grandes edificios de entretenimiento, como son el teatro, el anfiteatro (Fig. 3) y el circo (GOLVIN 2012: 43-46).



Fig. 3. Imagen aérea del anfiteatro y del teatro romano de Augusta Emerita (Fotografía propia).

Cronológicamente, el anfiteatro de Mérida se construye en el año 8 a.C., pero hay un debate en relación a su datación. Por un lado, por los epígrafes que aparecen en sus tribunas y en los palcos, queda patente que es de época agustea. Empero, hay autores, como Bendala Galán y Duran Cabello, que afirman que, por la madurez de la técnica constructiva, el tipo de material y por los problemas que hay entorno a la limitación y ampliación de la muralla de Mérida, el anfiteatro fue construido en una etapa posterior (BENDALA GALÁN Y DURÁN CABELLO 1995: 247-265). Apoyando esta idea, el investigador Jiménez Hernández, considera que la tumba que se encontró en estos estratos, se fecha en el siglo I d.C. y sugiere que la datación de la construcción debe ser posterior a la primera mitad del siglo I. d.C. (JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2017: 90). Sin embargo, excavaciones recientes han permitido confirmar que la fecha de construcción del anfiteatro fue en época flavia (MATEOS CRUZ Y PIZZO 2011-12: 178-188). Por último, hay autores que afirman que la muralla no fue construida posterior o anterior al anfiteatro, sino que fue coetánea (ALBA *et al.*, 2014: 1736).

En cuanto a su ubicación, se localiza en el cerro de San Albín, en el extremo S.E. de la población y junto al teatro romano (RAMÓN MÉLIDA 1925: 157). Mélida asigna unas medidas para el anfiteatro, según los ejes de la elipse, de 126,30 x 102,65 metros. Sin embargo, Golvín lo incluye entre aquellos anfiteatros de estructura maciza con unas medidas de 126,30 x 102,60 metros. Tenía una capacidad para 15.000 espectadores y principalmente se desarrollaban combates entre gladiadores o entre animales (GOLVIN 1988: 283).

Hay que comentar que el anfiteatro sufrió varias reformas en época romana (MENÉNDEZ PIDAL 1976: 204): en un primer momento, en el año 8 a.C. se construyó el anfiteatro, los epígrafes, el *podium*, los habitáculos, las entradas en los extremos del eje longitudinal y dos estructuras rectangulares concéntricas de la fosa. El resto del edificio pudo ser de carácter provisional, construido en madera (DURÁN CABELLO 2004a: 214).

A finales del siglo I d.C. se incluirían el teatro y el anfiteatro dentro del perímetro amurallado de la ciudad y se remodelaría el espacio entre ellos. A partir del siglo II y III, se monumentaliza el anfiteatro aprovechando la construcción de la primera fase, aunque con algunas reformas puntuales. Se empiezan a erigir espacios adyacentes a ambos edificios. A finales del siglo IV, se construye el Nemesiión, bajo la *tribuna editoris* que compartiría la reorganización de la zona de contacto entre la primera grada y el podio (Fig. 4).

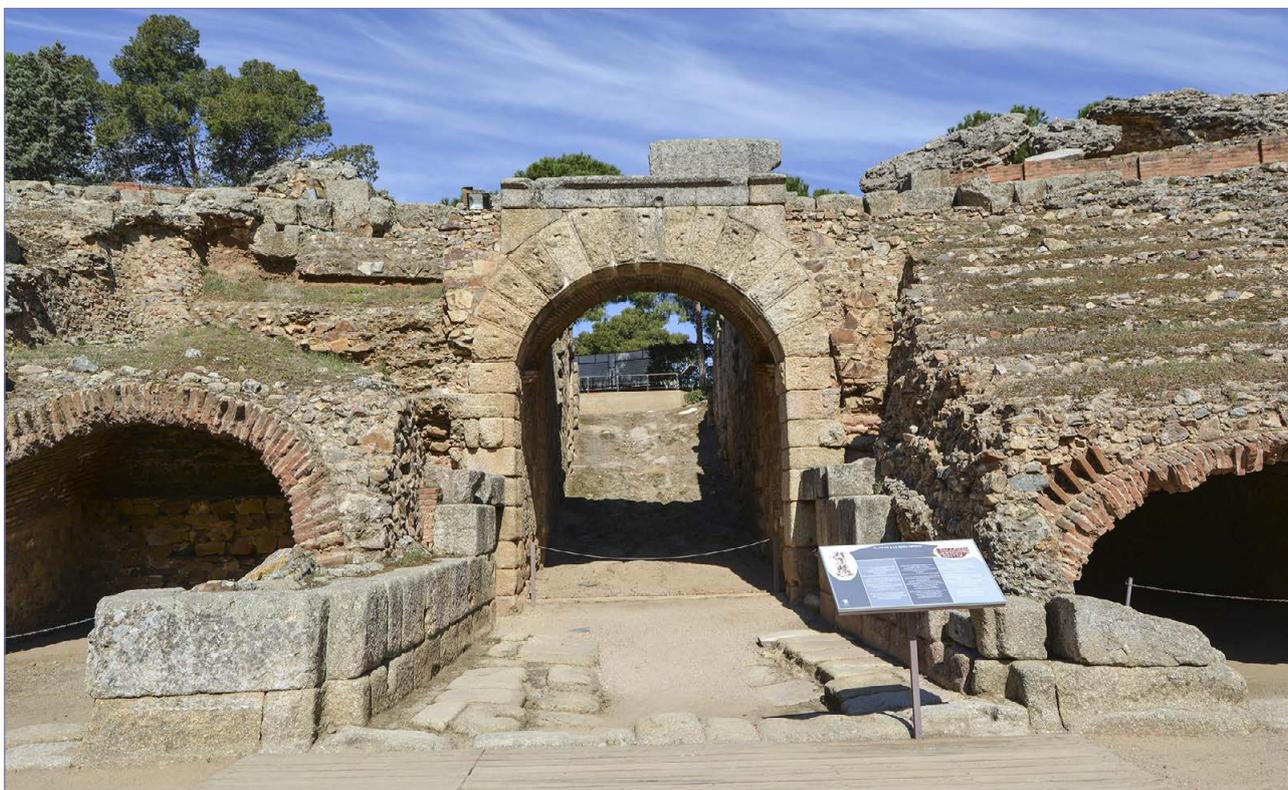


Fig. 4. Esta es la fotografía de la puerta triumphalis del anfiteatro, donde a su izquierda se encuentra el Nemesiion, señalado con la flecha en la imagen (Fotografía propia).

Para finalizar, el abandono del edificio se fecha a finales del siglo V d.C. Las razones fueron: en primer lugar, el cambio de la religión oficial del imperio, especialmente a partir de inicios del siglo IV d.C. (aunque desde Tertuliano ya ocurría) clasificando a todos los *ludi* como obra del diablo y al propio anfiteatro como templo (BLÁZQUEZ 1961: 275). En segundo lugar, el gasto excesivo que suponía la organización de combates de gladiadores o luchas entre animales salvajes. En tercer lugar, desapareció el evergetismo en las ciudades hispanas.

En cuarto lugar, hubo un abandono de las ciudades por parte de las elites locales, que se trasladan a sus propiedades rurales. Por último, hubo un cambio en el gusto del pueblo hacia otro tipo de espectáculos, las carreras de carro en el circo, por ejemplo, seguían con furor en el siglo V d.C. (PÉREZ BALLESTER *et al.* 2014: 323-325).

EL CULTO A NÉMESIS EN HISPANIA

Némesis fue una deidad esencialmente griega, introducida en la mitología como símbolo de la idea del reproche moral o la indignación justificada. Las referencias más tempranas sobre ella se remontan a los Poemas de Homero y la *Teogonía* de Hesíodo, donde se la menciona como una diosa con cualidades morales asociadas con la justicia. Durante el periodo clásico, se la relacionó con otras divinidades femeninas como Diana, Cibeles, Adrastea, las Moiras o las Erinias, que también ostentaban cierto poder sobre la vida y la muerte, vengadoras del crimen y castigadoras de la *hybris*. Pronto desarrollará un perfil mitológico propio que le permitiría reclamar un cierto estatus para su culto, el cual iba a cobrar mayor popularidad en el periodo romano. Empero, hay investigadores que creen que el inicio del culto a Némesis debe de buscarse en el mundo romano, ya que no hay evidencias prerromanas de ella (ARISTODEMOU 2016: 181).

En relación a los elementos iconográficos que estaban vinculados con Némesis, se conoce que son muy variados: se solía representar vestida con *peplum* y con vestes largas o cortas, ceñidas a la cintura y calzando *endromídes*, como Artemisa. Sus atributos más frecuentes son la balanza, la rueda, el timón, las alas, la esfera del mundo sobre la cual vuela posando levemente un pie. Y en algunos casos, la palma y la corona como símbolo de victoria (GARCÍA Y BELLIDO 1950: 128-132).

Por otra parte, este culto se rendía principalmente en el ámbito anfiteatral. El origen de la costumbre de estas luchas gladiatoras estuvo en los funerales de campaña, con la intención de, por un lado, saciar el ansia de venganza de los deudos de los caídos y, por otro, hacer recaer en otros la rabia del difunto en aquellos que seguían vivos. Más tarde, tales combates salieron de las postrimerías de la batalla y se instalaron firmemente en Roma entre los actos de luto ordinarios que debía recibir cualquier individuo de postín (GÓMEZ PANTOJA 2007: 60).

Con respecto a la cronología, el culto a Némesis en el anfiteatro es un hecho relativamente tardío. Esto explica que algunos autores clásicos, como Marcial, omitieran este culto a Némesis. No se tiene datos sobre sus comienzos en Roma, donde llegaría seguramente en época republicana. En época imperial aparece ya en todo occidente, y toma una enorme importancia en ámbitos anfiteatral desde el s. II d.C. momento al que se remontan los testimonios más antiguos, mientras que los más recientes se trasladan al siglo IV d.C. (FORTEA LÓPEZ 1994: 175).

Otro aspecto importante a destacar es cómo suelen aparecer estas capillas dedicadas a esta deidad en los anfiteatros. La forma más habitual es un pequeño santuario en el interior del edificio, que se suele situar bajo la zona inferior de las gradas y tienen conexión con la arena a través de un corredor generalmente situado bajo el *tribunalium*. Una escalera interior lo conecta con el santuario, lo cual permite al organizador de los juegos tomar asientos tras realizar la ceremonia religiosa de apertura y entregar ofrendas a la diosa. A nivel internacional, se encuentran varios ejemplos, como es el caso de Budapest, Chester, Macedonia, Epiro, etc. (ARISTODEMOU 2016: 181).

FIGURAS DE TERRACOTA EN AUGUSTA EMERITA: EL CASO DE LOS BUSTOS FEMENINOS

Estamos ante un conjunto de 43 figuras de terracota caracterizadas por ser bustos femeninos principalmente, y realizadas en molde bivalvo. La pasta presenta una coloración marronácea, está bien depurada y contiene desgrasantes finos de cuarzo y chamota. En cuanto a su estado de conservación, en su mayoría, están bastante deteriorados y gastados. Esto puede ser debido a varios factores: Por un lado, porque el molde empleado en su fabricación no fuese nuevo sino de segunda o tercera generación, lo que implicaría un peor acabado. Por otro lado, por el poco cuidado y detalle del alfarero en la colmatación de la pieza, algo visible en el rematado de la rebaba.

En relación a los peinados, hay una gran variedad en su estilo (Fig. 5):

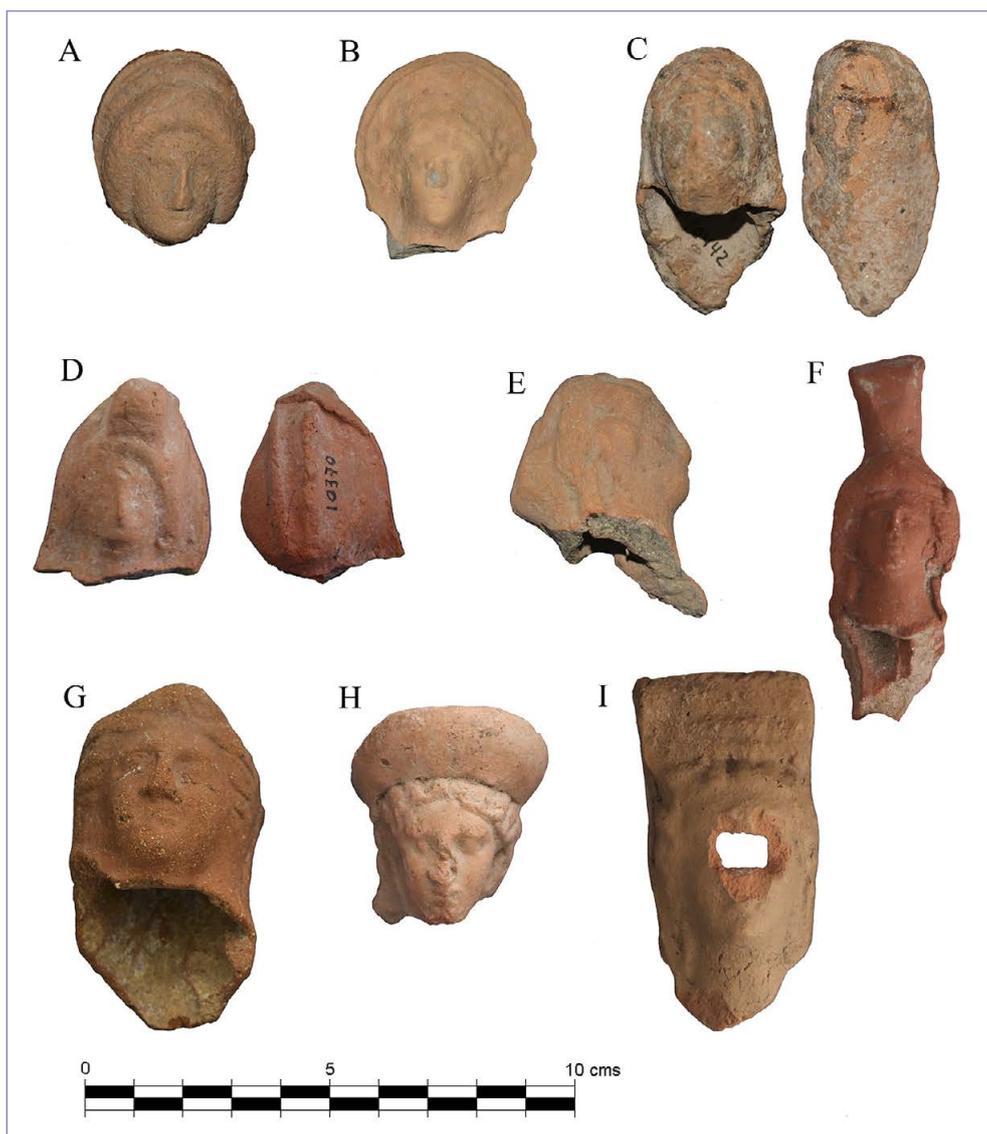


Fig. 5. Lámina de la tipología de peinados (Fotografía propia).

- A. Peinados ahuecados, recogidos con un moño detrás. Es un ejemplo de los que predomina en el conjunto junto con el tipo de peinado siguiente
- B. Peinado alto, a modo de diadema, con rizos. Se ha fechado en época flavia.
- C. Velados con un moño alto.
- D. Tocado alto con banda ancha central, a modo de tupé.
- E. Peinado con línea central y recogido con un moño bajo.
- F. Peinado recogido colmatado con un casco de cimera.
- G. Raya en medio con ondulaciones a los lados.
- H. Raya en medio, con ondulaciones y pelo suelto, colmatada con un gorro ovalado.
- I. Recogido con rizos y ondulaciones con diadema de forma rectangular colmatando el tocado.

Con respecto a las piezas que se conserva con restos de pintura tenemos cinco individuos (Fig. 6), donde destacan el color amarillo y rojo.

En algunos casos, la pintura puede desempeñar un papel muy importante en el acabado de la figura. Al ser piezas de baja calidad, debido al molde que solía ser de segunda o tercera generación, puede ser que los rasgos de la cara no estuviesen suficientemente marcados (pómulos, labios y ojos). Por lo tanto, la pintura se convierte en un factor determinante. En estos casos no se ha conservado pues al ser un proceso que se hace en frío, es más propenso al deterioro. Sin embargo, no se puede considerar esto un patrón único, ya que también se encuentran ejemplos donde la pintura es un estado más en la colmatación de la pieza, como es el ejemplo de la figura 85, donde se aprecia perfectamente el peinado y cómo está estructurado, viéndose también como la pintura amarilla está imitando el color rubio del pelo.

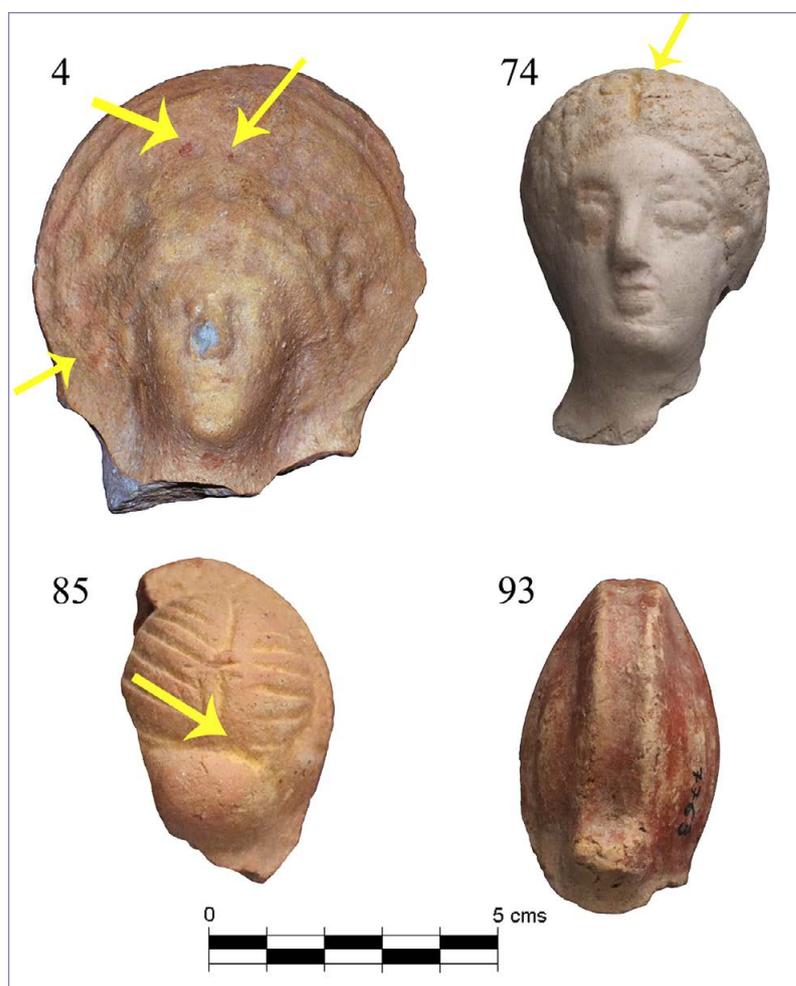


Fig. 6. Lámina de los bustos con restos de pintura (Fotografía propia).

Otro aspecto muy interesante es que en este grupo se encuentran varios individuos que se han considerado excepciones por su manufactura y características corporales (Fig. 7). En primer lugar, el individuo N.º. 18, es llamativo porque, a pesar de que esta realizada a molde, los ojos y la boca están hechos mediante un punzón, por lo tanto, a mano, siendo un ejemplo de factura mixta. La pasta es de coloración marróncea clara, los desgrasantes son finos y está muy depurada. Solo se conserva su rostro.

Fig. 7. Lámina con las excepciones que se encuentran en el conjunto de estudio (Fotografía propia).

En segundo lugar, la pieza Nº. 38, es un busto femenino que está realizado con un solo molde y rematado en su parte inferior con un trozo de arcilla modelada a mano, donde también se aprecia las marcas dactilares del alfarero. La pasta es de coloración marrón-rojiza clara y en el centro tiene una mancha negra-grisácea, posiblemente por un cambio en el tipo de cocción. Esta realizada con poco cuidado puesto que se observa en algunos puntos burbujas, señal de fallo en el proceso de ventilación, y los rasgos faciales apenas se perciben. En cuanto al peinado, tiene pelo ondulado, estando distribuido con una raya en medio que divide el pelo en dos y que estaría recogido en la parte trasera de la figura, la cual no se conserva.

En tercer lugar, encontramos una figura Nº 40 que es especialmente llamativa por la coloración de la pasta, pues es blanquecina y arenosa. Está hecha a molde, y puede ser que sea yeso o cal en vez de cerámica. No presenta desgrasantes. La figura tiene una factura poco cuidada y apenas se aprecian rasgos en el rostro y en el peinado.

En relación a la iconografía, de aquellas que se han podido identificar con claridad, se considera que son personajes importantes de época romana (Fig. 8). Como es el caso de la emperatriz de época Flavia o de Julia Agripina Menor.

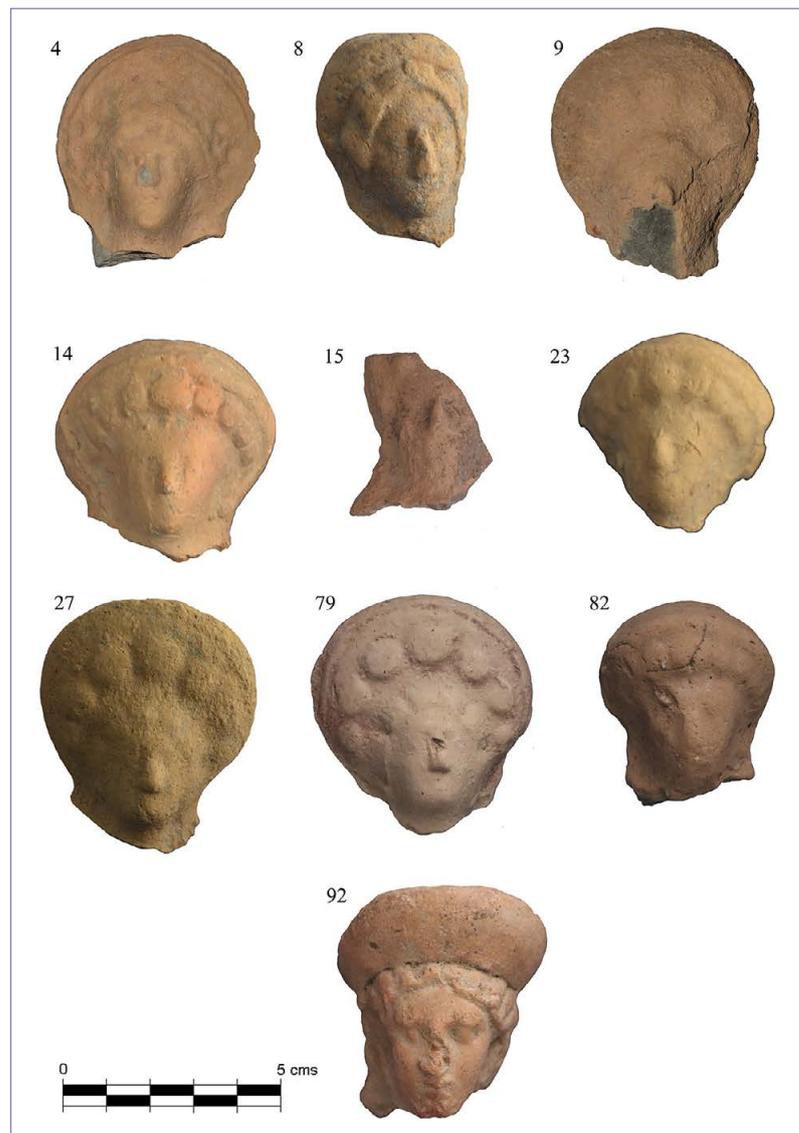


Fig. 8. Lámina de los personajes de época flavia, donde encontramos: 4. Agripina, 8 Livia, 23-82 Drusila y el número 92 Julia Agripina (Fotografía propia).

CONCLUSIONES

En primer lugar, en cuanto a la fabricación y ejecución de estas piezas, podemos establecer que su producción se llevaría a cabo mediante el empleo de moldes bivalvos de segunda o tercera generación y tras su cocción se realizarían todos los detalles importantes con pintura. Estos elementos se pueden apreciar en el mal acabado de muchas de las figuras, como se remata la rebaba del molde a la barbotina, etc. Todo ello, induce a pensar que en estas figuras no prima tanto la belleza y el arte en su ejecución, sino más bien la simbología y la implicación religiosa que lleva consigo.

En segundo lugar, definir la naturaleza del vertido donde se encuentran estas figuras no ha sido fácil. Pero se ha determinado que principalmente es un vertido de carácter ritual, donde se encuentran exvotos que se depositan en el vomitorio norte del anfiteatro, junto a la *porta triumphalis*, donde se le rendía culto a la diosa Némesis.

Sin embargo, no se puede asegurar que todas las figuras de terracota sean de ese mismo momento, puesto que el hecho de que las excavaciones del año 61 fuesen de limpieza superficial de la zona excavada con anterioridad, existe la posibilidad de que estos contextos se contaminaran con los vertidos que se llevaron a cabo con posterioridad, pudiendo relacionarse algunas de estas terracotas diferenciadas con los momentos de este segundo vertido de relleno del vomitorio.

En tercer lugar, en relación a la cronología del conjunto se ha determinado, en base a la comparativa de peinados con la estatuaria mayor, las macrofotos, la localización de las piezas, la inscripción que se encontró de Némesis cercano al depósito y al contexto material que estaban junto con estas figuras, en este caso las lucernas Dressel 30 de *margo* perlada, se determina que se obtiene una cronología aproximada de entre los siglos II-IV d.C.

Para finalizar, en cuanto que se ha podido identificar con claridad. Se documentan personajes importantes y famosos en el mundo romano, como por ejemplo una emperatriz de época flavia cuya figura está marcada por peinados redondos y elevados, con rizos dispuestos en vertical, o la representación de Julia Agripina que, aunque en este caso no se conserva el rostro está el peinado.

Al representarse este tipo de personajes se pueden conocer aspectos sociales y culturales de la sociedad de ese momento: con los peinados, por ejemplo, se puede averiguar cuál fue la moda de aquellos tiempos, es decir, si sobresalieron los peinados ahuecados y recogidos con moño bajo o recogidos pomposos y barrocos, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ALBA CALZADO, M., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G., DÁMASO SÁNCHEZ, P. y SABIO DOMÍNGUEZ, R. (2014): Sobre la muralla de *Augusta Emerita* (Defendida por un foso), *XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico* (T. Nogales e I. Rodá), Museo Nacional de Arte Romano, 2014, pp. 1731 – 1736.

ARISTODEMOU, G. (2016). Nemesis´ Cult and the Arena Spectacles. Evidence from the Black Sea Region, *The black sea in the light of new archaeological data and theoretical approaches*(M. Manoledakis), Oxford, 2016, pp. 181.

BENDALA GALÁN, M. y DURAN CABELLO, R. (1992): El anfiteatro de *Augusta Emerita*: Rasgos arquitectónicos y problemática urbanística y cronológica, *El anfiteatro en la Hispania Romana* (J.M. Álvarez Martínez y J.J. Enríquez Navascués), Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 247-265.

BLÁZQUEZ, J.M. (1961): *Religiones en la España Antigua*, Madrid, 1961, pág. 275.

- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. (2013): El trabajo artesanal en *Augusta Emerita* durante los ss. I-IV d.C., *Zephyrus LXXII*, Salamanca, 2013, pp.113-138.
- DURÁN CABELLO, R.M. (2004 a): *El teatro y el anfiteatro de Augusta Emerita. Contribución al conocimiento histórico de la capital de Lusitania*, Archaeopress, BAR International Series, Oxford, 2004, pág. 1207.
- FERNÁNDEZ BAQUEIRO, M.E. (2016): Límites a la construcción de alfarerías en la Lex Ursonensis, *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, XLIX, Granada, 2016, pp.63-88.
- FORTEA LÓPEZ, F. (1994). Némesis en el Occidente Romano: Ensayo de interpretación Histórica y *Corpus* de materiales. *Monografías de Historia Antigua-9*, 1994, pp. 175-210.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1950): Retractors romans de la Peninsula Iberia. *Cornice del V Congress Arqueològic del Sudeste Español*, Cartagena, 1950, pp.228-235.
- GIJÓN E. (2004): *Las terracotas figuradas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*, Cuadernos Emeritenses, Mérida.
- GOLVIN, J.C. (1988): *L'Amphitheatre remain: Essai sur la teorizacion de sa forme et de sesfonctions*, vol. 1-2, París.
- GOLVIN, J.C. (2012): *L'Amphithéâtre romain et les jeux du cirque dans le monde Antique*, París.
- GÓMEZ PANTOJA, J.L. (2007). In Nemese Ne Fidem Habeatis. Magia y Religión en el anfiteatro, *Estudios en memoria del Profesor* (C. Sáez y M. del ValGonzález), 2007, Alcalá, pp. 59-76.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, A. (2017): *El anfiteatro romano de Carmona*, Sevilla, 2017, 90.
- LÓPEZ VILAR, J. y PIÑOL MASGORET, LL. (2008): *Terracotes arquitectòniques romanes. Les troballes de la plaça de la Font (Tarragona)*, Tarragona.
- MATEOS CRUZ, P. y PIZZO, A. (2011-12): Los edificios de ocio y representación. El teatro y el anfiteatro de *Augusta Emerita*, *Actas congreso internacional 1910-2010: EL yacimiento Emeritense* (J.M. Álvarez Martínez y P. Mateos Cruz), Mérida, 2011-2012, pp.173-194.
- MENÉNDEZ-PIDAL ÁLVAREZ, J. (1976): Algunas notas sobre la restauración y atención prestadas a los monumentos emeritenses, *Augusta Emerita*, 1976, pp. 199-216.
- PÉREZ BALLESTER, J., BERROCAL CAPARRÓS, M.C. y FERNÁNDEZ MATA LLANA, F. (2014): El ocaso de los edificios de *Spectacula* en *Hispani*. El anfiteatro romano de *Carthago Nova*, *Las ciudades de la Tarraconense oriental entre los s. II-IV d.C. Evolucion rbanística y contextos materiales* (S.F. Ramallo Asensio y A. Quevedo Sánchez), Murcia, 2014, pp. 321-339.
- RAMÓN MÉLIDA, J. (1925): *Colonia Augusta Emerita (Mérida)*, Mérida, 1925.
- RAMOS SAINZ M. L. (1996): Las terracotas arquitectónicas en la *Hispania Romana*: La tarraconense, *Monografías de arquitectura romana 3.1*, Madrid, 1996, pp.17-200.
- RAMOS, M.L. (2008): Terracotas y elementos de coroplastia, *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión* (D. Bernal Casasola y A. Ribera I Lacomba), Cádiz, 2008, pp.775-785.
- SAQUETE CHAMIZO, J.C. (2004): Territorios y gentes en el contexto histórico de la fundación de la colonia *Augusta Emerita*, *Augusta emerita, territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana* (T. Nogales Basarrate), Mérida, 2004, pp-375-393.
- VAQUERIZO Gil, D. (2004): *Immaturi et Innupti: Terracotas figuradas en ambiente funerario de Córdoba, Colonia Patricia*, Barcelona, 2004.