

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA DECORACIÓN DE LAS DIADEMAS DE MOÑES

Thomas G. Schattner

I. SITUACIÓN

Desde el mismo momento del hallazgo de las denominadas diademas de Moñes (Piloña/ Asturias) los investigadores fueron conscientes de su importancia¹ en tanto que obras excepcionales y únicas de la Edad de Hierro Tardía Indoeuropea en Hispania (fig. 1).² Tal consideración se basa en la utilización de finas láminas de oro como material y, sobre todo, en la circunstancia de que de entre las diez diademas conocidas en el noroeste de Hispania cuatro de ellas son prehistóricas, es decir de la Edad de Cobre o de la Edad de Bronce,³ y seis de la Edad de Hierro, siendo las diademas de Moñes las únicas en las cuales se encuentra una decoración de escenas figurativas.⁴ Su componente figurativo sobresa además claramente sobre otros hallazgos en la región del noroeste hispánico, que son en general de carácter anicónico, lo que ha llevado a la opinión ampliamente aceptada de que no sólo se tratara de los primeros objetos de esta región que están ornamentados con figuras, sino que al mismo tiempo y dada la complejidad de las represen-

¹ Por ejemplo Paris 1903, 256 pl. IX. Merecen un agradecimiento especial nuestro amigo y compañero M. Blech/Bad Krozingen por sus consejos y indicaciones, A. Perea/ Madrid por la cedencia de ilustraciones fotográficas, y al autor por la correspondiente notificación sobre el artículo de X. Ballester publicado en un lugar muy distante.

² Para la definición de esta materia, que principalmente consiste en criterios de la historia lingüística ver Untermann 1997, Mapa 4. Las diademas fueron discutidos muchas veces, la bibliografía es rica y diversa, muchas veces también redundante.

³ Un buen vistazo a la problemática de las diademas y cintas prehistóricas con el ejemplo de las piezas de Cícere y su ordenamiento dan Armbruster, Bello Diéguez, Comendador Rey y Perea 2004.

⁴ Listado de López Cuevillas 1951, 53-57; Balseiro García 2000, 51; García-Vuelta y Perea 2001, 4-7; García-Vuelta 2003, 152-158. Prehistórico: Veiga de Vilavella, Caldas de Reyes II, Cícere I y II; Edad de hierro: Elviña, Bedoya, Vegadeo/Ribadeo (2 piezas), Cangas de Onís y Moñes. Mapa de divulgación de los de la Edad de hierro, ver. García-Vuelta y Perea 2001, 4 fig. 1.

taciones que contienen, se trata además de los primeros objetos de arte narrativo,⁵ una idea que es ampliamente aceptada⁶ y en la cual se apoyan las interpretaciones de las investigaciones más recientes⁷ sobre la materia de su interpretación.

Las diademas son consideradas como productos de la artesanía regional, siendo además conocida la riqueza en oro del noroeste hispano. Si en la época pre-romana era el oro fluvial el que servía como principal origen del metal,⁸ posteriormente el oro habría estado disponible en grandes cantidades gracias a las minas de la región de Las Médulas (España) y Jales/Três Minas (Portugal), cuando Plinio el Viejo era allí procurador en los años 70 d.C. Señalan J. F. Sánchez-Palencia y M. D. Fernández-Posse que no se encuentra ninguna diferencia respecto a la tipología o tecnología empleada para la recuperación de oro de la cultura castreña de Gallaecia y Asturias.⁹

Las diademas contienen uno o dos frisos con escenas superpuestas que representan a jinetes con los brazos tanto flexionados como extendidos sosteniendo armas en las manos.¹⁰ Se pueden distinguir también escudos de forma redonda y cascos que terminan en punta y unos extremos que podrían ser cuernos o penachos, así como lanzas y puñales o espadas. Uno de los jinetes aparentemente lleva como insignia un torques. También hay algunas figuras a pie con la misma posición de brazos que igualmente blanden armas. Pero lo que la mayoría de las figuras a pie cargan en cada mano son unos recipientes muy grandes, de aproximadamente la mitad de su longitud corporal. La escena se completa con peces (lucios o salmones), una rana o tortuga¹¹ y pájaros, que se han identificado como aves acuáticas por sus patas

⁵ Parzinger 1991.

⁶ Una compilación en García-Vuelta y Perea 2001, 19 s.; Schattner 2012, 408. 416 Nota. 51.

⁷ Ver sección II. Interpretaciones hasta ahora.

⁸ Moñes no, pero el extremo suroeste de la region asturiana se adentra en una zona del noroeste de Hispania en la que se da la presencia de oro; sobre esta materia y sintetizando la Edad de Hierro Tardía ver Sánchez-Palencia Ramos 1995; Sánchez-Palencia Ramos, Fernández-Posse 1998, 233 Fig. 1 Mapa de distribución de diferentes yacimientos de oro fluvial. En cuanto a la extracción de oro fluvial en el noroeste de Hispania ver Vázquez Varela 1995; sobre el papel social de la posesión de oro y su utilización ver Sánchez-Palencia Ramos, Fernández-Posse 1998; Fernández-Posse, Sastre y Sánchez-Palencia 2004, 395-397. Las circunstancias geográficas seguramente han favorecido la integración de las regiones modernas de Galicia, Portugal y la Extremadura española en la Edad de Bronce Atlántica, situación que resume el tomo de Oliveira Jorge 1998 con su correspondiente mapa 41 fig. 1 (Artículo P. Brun). Un mapa más antiguo sobre la extensión de las minas de oro romanas lo aporta López Cuevillas 1951, 9 fig. 1. Resumen en Balseiro García 2000, 30 con nota 13.

⁹ Las diferencias se encuentran más bien en su funcionamiento, ver Sánchez-Palencia Ramos, Fernández-Posse 1998, 231.

¹⁰ Las piezas han sido descritas múltiples veces, con mayor precisión por Blanco Freijeiro 1957; Marco Simón 1994, 321-324; García-Vuelta y Perea 2001, 9-11, por lo que hemos optado por limitarnos a una descripción breve y sintética que sirva de referencia.

¹¹ La definición de la imagen es poco clara, en la bibliografía puede encontrarse como los autores emplean ambas definiciones. Blanco Freijeiro presenta la descripción más exacta y

alargadas y zancudas;¹² los hay más grandes y más pequeños¹³ pero todos ellos tienen un pez en el pico, el cual aparentemente habían acabado de atrapar. En uno de los fragmentos, que se conserva en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, Francia, también se puede observar un caballo solitario de menor tamaño o potro. F. López Cuevillas finalmente menciona pequeñas representaciones circulares las cuales considera cabezas, pero estas para quien suscribe el presente artículo no son reconocibles como tales en las fotografías publicadas.¹⁴ La superficie entera de los frisos está encuadrada en el marco de 13 filas de puntos organizados horizontalmente componiendo el fondo de la escena.

El intento de la determinación de la localización exacta del yacimiento ha generado una abundante bibliografía. Mientras que en las primeras investigaciones se habían indicado Ribadeo o San Martín de Oscos como lugares del yacimiento,¹⁵ desde las investigaciones de F. Marco Simón y A. Perea en los años 1990¹⁶ se ha establecido el origen en Piloña, Asturias.¹⁷ Pero todos los topónimos mencionados denominan la misma zona de Ribadeo al oeste del río Sella, lo cual ya no pertenece estrictamente a la zona de distribución de la Cultura Castreña o Castreja del noroeste hispano, sino a una zona de convergencia situada más allá de su límite este.¹⁸ Lamentablemente no existe ni para Moñes ni para otras diademas de oro encontradas un contexto suficiente que permita una interpretación adicional de la localización del descubrimiento¹⁹ que permita una valoración más precisa.²⁰

Las diademas de Moñes consisten en siete fragmentos que fueron encontrados en el año 1885 y en el año 1924. Los diferentes años de descubri-

observa en este animal manos humanas (¿un mono?) y considera posible que este animal esté siendo devorado por el caballo que se encuentra sobre él (Blanco Freijeiro 1957, 143). Puede consultarse igualmente la compilación de las interpretaciones previas por Marco Simón 1994, 324, que opta por su definición como perro.

¹² Listado tabular de las armas y de los animales de Balseiro García 2000, 80 resp. 89.

¹³ Blanco Freijeiro 1957, 142.

¹⁴ López Cuevillas 1951, 54.

¹⁵ San Martín de Oscos se hizo conocido como origen de un molde de la Edad de Bronce tardía ver Blech, Koch y Kunst 2001, 560 s. Tab. 112 a.

¹⁶ Marco Simón 1994, 320; Perea 1995.

¹⁷ Balseiro García 2000, 59; Höck 2001; García-Vuelta y Perea 2001, 11 s.; García-Vuelta 2003, 156. Más antigua presentación de la historia de la investigación de Maya 1988, 135 s.

¹⁸ Mapa por ejemplo en Balseiro García 2000, 52 Nro. 9.

¹⁹ Perea 1995, 77; Balseiro García 1996; Balseiro García 2000, 16. 42. Con la excepción de la pieza de Elviña, descubierta en su correspondiente Castro, ver Luengo Martínez 1956, 99 s. Tab. 95; Luengo Martínez 1979, 224 Tab. 12 (“gargantilla”). El contexto de descubrimiento bajo el piso de una casa indica un t. a. q. alrededor del cambio de era, ver García-Vuelta 2003, 152.

²⁰ En una aproximación más general es llamativo que la mayoría de los descubrimientos de oro de Gallaecia y Asturias provienen de los alrededores, más bien de llanuras aluviales de ríos, ver Sánchez-Palencia Ramos y Fernández-Posse 1998, 235.

miento tuvieron como resultado diferente destino y recorrido para las diferentes piezas,²¹ por lo que hoy en día se conservan repartidas en tres lugares diferentes (fig. 1): el Museo Arqueológico en Madrid (tres piezas); el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid (una pieza) y el Musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye, cerca de Paris (tres piezas).²² Si todas las piezas pertenecen a una misma diadema tal y como sugiere la reconstrucción ideal de G. López Monteagudo (fig. 2), resultado de la inclusión en la composición de todos los fragmentos,²³ es discutible. Principalmente debido a que los anchos de los fragmentos son diferentes como ilustra la compilación sinóptica en fig. 3 a, por lo que la mayoría de los investigadores sostiene que se trata de más de un diadema. F. López Cuevillas, Chr. Eluère, F. Marco Simón, A. Perea, A. Balseiro García, O. García-Vuelta y otros investigadores apoyan la idea de que estamos ante dos diademas.²⁴ El criterio que da lugar a tal conclusión es tanto formal como iconográfico: Dos de los fragmentos del Museo Arqueológico en Madrid y uno de Saint-Germain-en-Laye se consideran una diadema, en adelante la diadema Moñes I, ya que tienen una anchura diferente y más pequeña que el resto de fragmentos, de 5,2 cm; se dividen en dos frisos superpuestos; y presentan figuras en pie portando recipientes. Como característica distintiva está también presente la decoración geométrica con una serie de segmentos circulares, de los cuales se conservan nueve, y que solamente aparecen en la diadema Moñes I, los cuales no existen en la diadema Moñes II, a la cual se atribuyen dos de los fragmentos que se conservan en Saint-Germain-en-Laye (de 5,5 cm) y el del Instituto Valencia de Don Juan (de 5,4 cm). Estas últimas piezas que hacen parte de la diadema Moñes II coinciden en el hecho de que las figuras en pie representan guerreros con armas y en que la escena se representa en un único friso.²⁵ En síntesis nos encontramos por lo tanto ante dos diademas (fig. 4 a. b) con las siguientes características comunes en sus fragmentos:

Moñes I: dos frisos superpuestos, con ancho de 5,2 cm, las figuras a pie portan recipientes, aparecen guerreros ecuestres y colgantes circulares.²⁶

²¹ Antes del año 1885 el Louvre compró seis de los fragmentos, de los cuales en el año 1941 en el curso de la conocida devolución de monumentos arqueológicos en la que también estaba incluida la Dama de Elche, tres de ellos regresaron a España; sobre el destino de la diadema de Moñes ver Marco Simón 1994, 319 s.; García-Vuelta 2003, 157 s.

²² Para la historia de la conservación de las piezas ver Balseiro García 2000, 59.

²³ López Monteagudo 1977, 101 fig. 4.

²⁴ López Cuevillas 1951, 54; Eluère 1986-87; Listado de los investigadores en Marco Simón 1994, 321 nota 8. Pag. 325; Perea 1995, 85; Balseiro García 2000, 57; García-Vuelta y Perea 2001, 7; García-Vuelta 2003, 156. Maya 1988, 137 estima que se trata de tres a cinco diademas, pero esta opinión no ha prevalecido.

²⁵ Las denominaciones Moñes I y II siguen el criterio de García-Vuelta 2003, 156 s.

²⁶ Para ser estrictos aparentemente no se trata de colgantes, ya que estos no están colgados, sino que están fijados de manera rígida o soldados.

Moñes II: un friso, con ancho de 5,5 y 5,4 cm, las figuras a pie representan guerreros agitando armas, aparecen guerreros ecuestres.

Sobre la denominación de las diademas como cintas o tal vez incluso cinturón y la posibilidad de que alguna vez recibieron ese uso, se puede afirmar que fue así por los signos de uso y las reparaciones realizadas.²⁷ En la investigación sin embargo se ha optado la denominación de diadema²⁸ aunque a veces en la bibliografía predominantemente española se puede encontrar la doble denominación de diademas-cinturón.²⁹ Como A. Perea expone, éstas podían ser llevadas tanto por mujeres como por hombres.³⁰ Ante su excelente estado de conservación que generalmente presenta este tipo de piezas A. Hernando ha tratado de usar la longitud para establecer un criterio en la denominación de dichos objetos de la Edad de Cobre y Bronce en la Península Ibérica como diadema o cinturón: según su criterio las cintas con una longitud hasta 40 cm serán llamadas diademas, mientras que las cintas de 56 cm en adelante corresponden a cinturones.³¹ No obstante dado que en el caso de las piezas de Moñes no se conserva una longitud completa (fig. 5),³² este criterio no resulta de aplicación para poder llevar a cabo una asignación adecuada. Para el uso como cinturones las piezas del noroeste hispano son en todo caso muy cortas si no se presupone una cinta o un cordón de alargue, el cual permitirá igualmente atar los extremos alrededor de la cabeza.³³ Los ojales ubicados adelante en cada uno de los frisos de la diadema también sugieren el uso de tales cintas o cordones.³⁴ Pero también la colocación de la diadema en un soporte,³⁵ por ejemplo en un tocado tal y como es visible de una manera lujosa en la Dama de Elche (llamado Cofia),³⁶ parece razonable.

Este tipo de diademas constituyen un fenómeno paneuropeo que se extiende desde Micenas, los Balcanes y Europa Central hasta Hispania, donde están documentadas desde la Edad de Cobre y principalmente se presentan como ajuares funerarios.³⁷ Los signos de uso en estas piezas son difícilmente

²⁷ Pérez Outeiriño 1999, 100 s.; García-Vuelta y Perea 2001, 8.

²⁸ Marco Simón 1994, 321 con nota 6.

²⁹ Perea Caveda y Sánchez-Palencia Ramos 1995, 44-47; García-Vuelta 2003, 158 resumen de la historia de las denominaciones.

³⁰ Perea 1991, 82 s.; Balseiro García 2000, 29; García-Vuelta y Perea 2001, 8.

³¹ Hernando 1983, 100. 112; resumiendo Balseiro García 2000, 39.

³² López Monteagudo 1977, 100 reconstruye una longitud total de 40 cm. La diadema más larga es la de la Edad de Cobre de la Cueva de los Murciélagos con 53 cm (por ejemplo. Balseiro García 2000, 30).

³³ López Cuevillas 1951, 52; sobre los ojales y la posible cerradura ver García-Vuelta 2003, 160 s.

³⁴ Schlumberger 1885, 5.

³⁵ García-Vuelta 2003, 159.

³⁶ Buena ilustración en color de León 1997.

³⁷ Para la relación de los recipientes micénicos de oro con el tesoro de Caldas de Reyes ver por ejemplo Pingel 1991, 46; generalmente ver Eluère 1986-87.

observados en épocas más tempranas, pero aumentan a partir del final de la Edad de Bronce, lo que acompaña al hecho de que su presencia es creciente en los asentamientos de la Edad de Hierro.³⁸ Precisamente en las dos diademas de Moñes tanto los signos de uso como también las reparaciones antiguas son manifiestas.³⁹ La pieza más reciente fechada en Hispania es la de Bedoya, proveniente de un contexto romano que se ha datado por una moneda del año 91 d.C.,⁴⁰ lo cual describe con mayor detalle el momento de su depósito y no el de su fabricación que es anterior. La datación de la diadema de Moñes es sin embargo difícil. A partir de la Edad de Bronce tardía hasta la época romana se han propuesto enfoques cronológicos, de los cuales ninguno puede resultar del todo convincente como han mencionado F. Marco Simón, O. García-Vuelta y A. Perea.⁴¹ Asimismo la investigación menciona más frecuentemente un período de tiempo en la Edad de Hierro tardía, precisamente el período del siglo III-I a.C. o también el siglo II/I a.C., ya que en esta época se dan numerosos paralelismos con otros objetos y en particular con las armas. Para ello las estatuas de guerreros lusitano-galaicos son el origen de una gran parte de la documentación.⁴²

II. INTERPRETACIONES HASTA LA FECHA

En la investigación se han presentado diferentes interpretaciones, que serán expuestas a continuación.

Procesión/Cortejo/Acción de culto

En el año 1951 F. López Cuevillas planteó el primer análisis sistemático de los fragmentos de Moñes,⁴³ siendo sus observaciones y argumentos fundamentales para muchos autores por lo que también tienen un rol importante en las interpretaciones subsiguientes, que de un modo u otro se fundan en su interpretación. Marcante ha sido su consideración, adoptada a partir de G. Schlumberger,⁴⁴ de que las filas de puntos son una representación de agua. En su opinión se representa una procesión o un cortejo que se lleva a

³⁸ Balseiro García 2000, 31 s.

³⁹ García-Vuelta y Perea 2001, 8. 14 s. 20.

⁴⁰ Perea 1995, 77-79; Balseiro García 2000, 44; resumiendo García-Vuelta 2003, 154.

⁴¹ Marco Simón 1994, 324 con nota 13; García-Vuelta y Perea 2001, 20 cada uno con la recopilación de las dataciones. Dataciones más antiguas también en Maya 1988, 137 s.

⁴² En relación a las Realía y sus paralelas resumiendo Marco Simón 1994, 326 s.; Balseiro García 2000, 75 (recipientes); 78 (armas); Marco Simón 2008, 55. Parzinger 1991, 31. 38 en primer lugar supone una datación en el siglo III - I a.C. más adelante en el texto se nombra el siglo V/IV a.C. como el período de la diadema. Resumiendo en relación a las dataciones de las estatuas de guerreros Quesada 2003, 104 s.

⁴³ López Cuevillas 1951. La primera presentación de Schlumberger 1885 da una descripción que intenta situar las piezas en un paisaje artístico pero el autor agrega que no ha llegado a un resultado concluyente. Finalmente se refiere a una carta que le había escrito S. Reinach, el que por su lado identifica analogías en Libia.

⁴⁴ Schlumberger 1885, 7.

cabo como acción de culto al lado de un río. Los recipientes contendrían las ofrendas o servirían para sacar agua del río, mientras que los guerreros en este caso estarían consagrando sus armas, por lo tanto se trataría de una representación de un depósito de armas en aguas, un fenómeno paneuropeo que fue practicado desde la edad prehistórica hasta la Edad Media.⁴⁵

Escenario de culto mítico

P. Bosch Gimpera y J. M. Gómez Tabanera reflexionaron en 1975 si no se pudiera tratar de una representación de una escena de culto de un mito, un culto solar a través del cual tal vez se ha buscado una renovación, un rejuvenecimiento, ya que se entiende que los escudos redondos que son agitados en las manos por los guerreros son discos solares.⁴⁶

Festivo religioso/Escena de culto

G. López Monteagudo apuntó en 1977, como anteriormente A. García y Bellido en 1941 y después otra vez J. M. Blázquez en 1983, que se representa una ceremonia religiosa,⁴⁷ en la cual el agua desempeña un papel, tal vez incluso el ritual de un entierro durante el cual las armas son tiradas al agua de un río. Bajo algunas circunstancias algunas de las cabezas observadas por López Cuevillas⁴⁸ se pueden explicar como *têtes coupées*. Tal vez también se podría tratar de un acto de sacrificio, el pequeño caballo solitario o potro sería el animal para el sacrificio. Para eso podría aparecer un torques que uno de los jinetes lleva en la mano, ya que la presencia de animales jóvenes junto con el torques también aparecen en otros monumentos del noroeste de Hispania.⁴⁹ H. Parzinger 1991 parece seguir esta valoración prudentemente.⁵⁰

Ritual de agua/Baile de armas

F. Jordá opina en 1977 que se trata de un ritual que tiene que ver con agua. Delante de este fondo explica las acciones de los jinetes y guerreros como una clase de baile de armas.

⁴⁵ Las deposiciones de armas en aguas no solo están limitadas al tiempo prehistórico, se encuentran también en la época romana y en la Edad Media ver por ejemplo Thiel 2000, 70-74; Edad Media: Hanzal 1984.

⁴⁶ Bosch Gimpera 1975, 834. Teniendo en cuenta el año de la muerte de Bosch Gimpera (fall. 1974) se podría tratar de la interpretación de Tabanera.

⁴⁷ García y Bellido 1941, 198 s.; López Monteagudo 1977; Blázquez 1983, 239 s.

⁴⁸ Ver arriba Sección I. Interpretación con nota 14.

⁴⁹ López Monteagudo 1977, 107 s.

⁵⁰ Parzinger 1991, 31.

Festivo/Baile de armas

P. F. Stary ve cierto paralelismo en la representación con respeto a las descripciones de *Strabo* (III 3.6) y de *Diodorus Siculus* (v. 34) sobre la manera de combate de los Lusitanos e interpreta correspondientemente: “Procesión hacia un festejo con un tipo de baile de armas élfico”.⁵¹

Tránsito al trasmundo

F. Marco Simón interpreta en 1994 y otra vez en 2008 en la presentación de los guerreros gesticulando con las armas su tránsito al trasmundo. Por eso el uso original de la diadema como ajuar funerario le resulta probable.⁵² Las filas de puntos mostrarían agua y los recipientes corresponderían a una presentación en el interior del caldero de Gundestrup. Hace referencia a la escena en la cual una figura con una apariencia grande, que se interpreta como una divinidad, aparentemente sumerge guerreros muertos en un caldero para someterlos de esta manera a un ritual transformante y convertirlos en jinetes del trasmundo.⁵³ Igualmente el autor hace referencia a una costumbre celta según la cual a través de la inmersión en agua se puede lograr una transición de la vida a la muerte y viceversa. Para la forma de pájaro de las cabezas de las figuras humanas encuentra una explicación en la literatura irlandesa, en la cual se tematiza sobre la transformación de los humanos al fin de su vida en aves. Las aves acuáticas y los peces, que toma por salmones y por lo tanto peces atlánticos, y que redondean el escenario, para ese autor son una indicación de la deidad Nabia, que da el nombre al río fronterizo entre Asturias y Galicia.⁵⁴

Tránsito de un rango social a otro

A. Perea rechaza en 1995 la interpretación de la procesión o cortejo,⁵⁵ ya que los guerreros en pie no aparecen de forma uniformemente sino en posturas diferentes. También toma en consideración el contexto de la escena caracterizada como de aguas dulces, con el criterio para ello de las aves de patas largas y los peces, que al ser de agua dulce considera que son lucios o salmones, así como la rana y la tortuga. Tampoco atribuye ninguna presencia de guerreros ordinaria, porque los guerreros en pie siempre llevan puestos los cinturones pero no los jinetes, los cuales aparentemente son representados desnudos. Además los guerreros en pie llevarían unos cuernos de ciervo en la cabeza mientras que los jinetes tienen un penacho o plumas decorati-

⁵¹ Stary 1994, 246 Tab. 96.

⁵² Marco Simón 2008, 55: “may...come from a prince’s tomb in the territory of the Astures”.

⁵³ Por ejemplo Megaw 1990, 176 fig. 288.

⁵⁴ Marco Simón 1994, 344 s.; 2008, 55.

⁵⁵ Perea 1995, 85 s.

vas. Respecto a la desnudez la acción tiene que ser interpretada como transcendental y hay que concluir que se trata de un tránsito al trasmundo. Como analogía para los penachos y para los calderos se refiere al monumento funerario de Pozo Moro,⁵⁶ donde se cocinan extremidades humanas y animales en los calderos. A consecuencia de las repeticiones constantes de las escenas será presentado un ciclo vital con diferentes clases del tránsito de las personas de la calidad de un soldado a pie a la de un jinete y finalmente su encuentro con la deidad. La inserción en un paisaje, es decir en un contexto externo, que es dominado por el agua, simplifica estos tránsitos y además será una costumbre atlántica tirar las armas de guerreros caídos en aguas. El pequeño caballo desensillado finalmente simboliza el deseo de un soldado de los que camina a pie de vivir como jinete después del tránsito.

Festivo

M. García Quintela con respecto a los animales representados, en 1997 también opina que se trata de una interpretación festiva, de modo que en los recipientes se traerán los alimentos que van a ser consumidos por los hombres armados. De este modo llega igualmente a la conclusión de la existencia de una élite de guerreros, que se sirvió de la diadema como cinta suntuosa. El mundo de imágenes usado ésta ubicado en este mundo celta que posee una percepción uniforme del trasmundo.⁵⁷

Imagen histórica

Una interpretación de la representación en cierto modo como una imagen histórica corresponde M. García Quintela en 1999.⁵⁸ Este autor establece una conexión entre la iconografía de la diadema de Moñes y la reconocida por parte de *Strabo* (III,4,12). Allí el geógrafo de Amasia reporta que en una época específica las tribus celtas de la península se desplazaron en dirección oeste.⁵⁹ En la presentación este autor ahora reconoce el cruce de las tribus celtas sobre el río Limia, Lethe en *Strabo*, un nombre que el geógrafo habrá elegido por su similitud con Limia.

Juegos en ámbito funerario

A. Balseiro García resume en el año 2000 las interpretaciones hasta ese año hechas y constata como denominador común de las interpretaciones una acción sagrada y así da por resuelto el problema con una explicación general.⁶⁰ Teniendo en cuenta los grandes recipientes les atribuye la condición de

⁵⁶ Buena ilustración en color del monumento en Almagro-Gorbea 1997; buena fig. del friso de canibales cuestionable en Blech 2001, 616 con Tab. 212 b.

⁵⁷ García Quintela 1997.

⁵⁸ García Quintela 1999, 158-169.

⁵⁹ Acerca de esto ver el breve comentario filológico de Untermann 2000, 144 con nota 14.

⁶⁰ Balseiro García 2000.

urnas de cenizas y propone como explicación la representación de difuntos o de un rito funeral mítico.

Evaluación de las interpretaciones realizadas hasta la fecha

Las interpretaciones descritas son en muchas ocasiones muy extensas y contemplan explicaciones solamente confirmadas de forma limitada en las propias representaciones de las diademas, y que en algunos casos resultan incluso extremadamente forzadas. Por ello tal vez logran convencer en ocasiones y solamente en algunos aspectos pero no por completo. Para la procesión festiva o el baile faltan los movimientos característicos de los bailarines tal y como son representados en la cerámica de estilo Liria en el arte ibérico.⁶¹ Para la interpretación como procesión, la cual se puede encontrar en la cerámica ibérica,⁶² falta sin embargo la indicación del objetivo —que teóricamente podría haber sido representado en los fragmentos ausentes— así como la diferenciación concomitante de los participantes entre personajes principales y personajes de reparto, lo que se podría lograr en la presentación con diferentes tamaños. Existe de hecho la diferenciación de tamaño, como demuestra el caballo pequeño. En cuanto a las armas o los recipientes las figuras serían mostradas como guerreros ecuestres, donceles y portadores de recipientes, todos como personajes de reparto ya que aparecen múltiples veces en la misma apariencia y tamaño, por lo que resulta una forma de isonomía de las figuras, porque jinetes y donceles terminan en la misma altura. Para la interpretación como tránsito al trasmundo teniendo en cuenta la presentación en el interior del caldero de Gundestrup, en la presentación en las diademas de Moñes falta justamente la pieza central con la cual se podría hacer una analogía. Aparte en este caso se trataría de una *Lectio* celtica —en el sentido exclusivo— de la presentación en la diadema de Moñes que no tiene que ser aplicada obligatoriamente ya que también es posible una *Lectio* greca (modificada) tal y como será expuesto a continuación. Finalmente se aplica para la interpretación como tránsito social de la clase social del soldado de pie a la más alta del guerrero ecuestre, que junto con lo dicho sobre el tránsito al trasmundo para esta interpretación también se menciona la presentación en el caldero de Gundestrup como testigo principal —bajo la condición de que sea aplicable. Queda la interpretación como imagen histórica. Para esto último como todos sabemos es significativa la representación de un evento especial y no diario en el que las personas tienen que ser acentuadas correspondientemente y representados conociblemente. Pero este no es el caso en las diademas de Moñes porque, como todos los autores acentúan, la ausencia de las caracterizaciones específicas de cada figura es la característica de la representación en las diademas, las cuales por esta razón quedan en el anonimato absoluto. A este respecto hay que dejar constancia que se trata

⁶¹ Fig. Por ejemplo en Parzinger 1991, 38 fig. 9 arriba.

⁶² Por ejemplo Maestro Zaldívar 1989, 312 fig. A-1.

de semblanzas y no de imágenes de fábulas.⁶³ Se demuestran asuntos que corresponden a los respectivos conocimientos y el entorno histórico de los actores y que son atemporales y por lo tanto repetibles y que no son eventos del pasado, que se distingan por su unicidad.

III. PROBLEMÁTICA

A continuación haremos mención a la adscripción a los círculos culturales y artísticos de las piezas y con ella a la pregunta relacionada acerca del valor narrativo y su interpretación.

1.- Adscripción a círculos culturales y artísticos

La investigación ha permanecido más que un siglo indecisa respecto a la adscripción cultural y artística de las representaciones en los fragmentos de Moñes y se abstuvo por lo general de comentarlo,⁶⁴ situación que cambia en el año 1991 debido a un texto de H. Parzinger en el que califica la diadema sobre la base de la reconstrucción ideal de G. López Monteagudo como el ejemplo más antiguo de arte narrativo del noroeste de Hispania.⁶⁵ En la reconstrucción de G. López Monteagudos las representaciones de los fragmentos arriba mencionados están dibujados juntos (fig. 2), y parecen resultar de manera ideal una sola diadema. H. Parzinger describe la situación, justifica su inferencia siempre en esta reconstrucción y no profundiza en la existencia de varias diademas. Como consecuencia de la reunificación reconstructiva el número de actores aumenta significativamente, ya que los portadores de recipientes y los soldados de pie, que según se ha explicado anteriormente tendrían que ser distribuidos entre Moñes I y Moñes II (fig. 4 a. b), aparecen juntos en una diadema y amplían la gama de temas sustancialmente, lo que es favorable para la eficacia narrativa y transige un desarrollo heurístico.

En su evaluación H. Parzinger se refiere a ejemplos del arte de las *situlae*⁶⁶ de la zona sur de los Alpes, precisamente del este y de la zona de Hallstatt (Klein-Klein) la cual identifica no tanto con influencias griegas sino de los fenicios por lo que en su opinión hay que asignar un papel a los platos de plata fenicios. A continuación describe las similitudes evidentes de tema y sujeto presente en los motivos únicos por ejemplo la presentación de los grandes peces,⁶⁷ y saca sus conclusiones al respecto. Dentro del arte de las *situlae* se habrá aceptado la forma exterior de la toréutica fenicia pero no el

⁶³ Para su distinción ver por ejemplo Fittschen 1969, 9–13. 199.

⁶⁴ Excepción Blanco Freijeiro 1957, 148: “Vistas en conjunto, las diademas castreñas constituyen una típica y elocuente manifestación del arte hallstático peninsular”.

⁶⁵ Parzinger 1991, 27: “...es el ejemplo más antiguo de arte narrativo hasta ahora conocido en el Noroeste peninsular...”; 29. 31: “Con la diadema de Ribadeo empieza en Galicia el arte narrativo.”

⁶⁶ Para el arte de las *situlae* fundamentalmente Frey 1969.

⁶⁷ Parzinger 1991, 33 fig. 6, 1. 2 (situla de Klein-Klein); Frey 1969, 69 fig. 39, 1. 2.

contenido de sus imágenes. Ni en ella ni tampoco en la diadema de Moñes se puede observar un contexto directo con la iconografía greca. Con respecto a Hispania el contacto en el sur con el arte fenicio no llegó inmediatamente sino que en un primer momento la influencia fue indirecta y llegó a través del arte ibérico, especialmente en lo que se refiere a la pintura de vasos y la formación del arte narrativo. El monumento fúnebre de Pozo Moro se excluye como mediador del arte fenicio porque debido a su datación alrededor de 500 a.C. se encuentra cronológicamente fuera de la época de la influencia fenicia y por eso se reconoce este monumento en particular más bien en relación con la importación de vasos de Grecia, que empezó hacia el interior de la costa levantina.

No cabe duda que la contribución de este autor es explícita, valiosa y rica en contenido, pero el problema es que H. Parzinger, no ilustra o describe en qué consiste, afinal, el valor narrativo que se reclama para Moñes. Ahí precisamente radica la dificultad para el lector en la comprensión de la evaluación que hace ya que dicho autor conscientemente se abstiene de su propia interpretación para unirse cuidadosamente a la interpretación de G. López Monteagudo.⁶⁸ Parecen acertadas y correctas las observaciones sobre correspondencias entre el arte de las *situlae* de la zona de los Alpes y las diademas del noroeste de Hispania en detalles individuales, como en el caso de las figuras de peces anteriormente descritas. La dificultad de la distancia temporal, que es de tres a cuatro siglos⁶⁹ la resuelve H. Parzinger⁷⁰ con la correcta y bien observada referencia al arte ibérico cuyo papel en este sentido está bien documentado. A modo de ejemplo menciona la pieza de Tivissa del siglo III a.C., que muestra escenas de sacrificios así como escenas de peleas de animales, seres con alas, etcétera,⁷¹ y en consecuencia llega a la conclusión de que la influencia de la toréutica del noroeste de Hispania se produjo a través del arte ibérico del noreste.

En resumen, en el intento de llevar a cabo una clasificación de las diademas de Moñes desde el punto de vista de una adscripción artística y cultural la investigación ha mencionado: 1) el arte de *situlae* de Hallstatt, 2) el arte celta a través del caldero de Gundestrup⁷² y 3) la cerámica y toréutica ibérica.

Parece conveniente por lo tanto comentar los elementos esenciales en las diademas que permiten una adscripción a círculos artísticos y culturales de manera correcta:

⁶⁸ Parzinger 1991, 31.

⁶⁹ Balseiro García 103; Schattner 2012, 416 nota. 50.

⁷⁰ Parzinger 1991, 34.

⁷¹ Parzinger 1991, 36. fig. 8; 38: "Por eso parece que el arte ibérico ha transmitido el arte narrativo a Galicia". Muy parecido supuso antes Blanco Freijeiro 1957, 148, una en efecto influencia selectiva de las diademas en la cerámica ibérica.

⁷² Este parece haberse formado en territorio tracio, ver Moscati 1991, 538.

a) La interpretación de las filas de puntos como representación de agua o de olas (fig. 6) forma la pieza central de las interpretaciones a partir de G. Schlumberger y F. López Cuevillas⁷³ y ha sido aceptada ampliamente por la doctrina científica.⁷⁴ Sin embargo hay que mencionar que la presencia de paisajes mediante representaciones de agua no ocupa un papel importante en el arte celta, ni en el arte de *situlae* y tampoco en el arte ibérico. Si se incluye en tal consideración el arte griego también se puede constatar que las representaciones de paisajes están ausentes en los tiempos pre-arcaicos y hasta son muy escasos en el periodo arcaico tratándose en general de rocas o árboles.⁷⁵ Las representaciones de agua por lo demás son muy raras y sólo se encuentran por ejemplo en hidrias de figuras negras con representaciones de fuentes o en el contexto de las representaciones del nacimiento de Afrodita de épocas posteriores. Como ejemplo muestra S. Wegener la representación en el Trono Ludovisi que se realiza sin especificación explícita de agua pero señala en cambio relieves romanos en los que la característica correntía del agua está acentuada especialmente. Allí el agua corre alrededor del protagonista principal en cierto modo como marco del suceso pero no llega a tapar la superficie entera del relieve ni centra tampoco la atención del artista.⁷⁶

Cabe señalar que de interpretar las filas de puntos en las diademas de Moñes como representaciones de agua se trataría de una conformación muy excepcional que no encuentra analogía en el arte griego ni tampoco en el arte céltico. Allí, de hecho, los caballitos de mar y peces sobre el caldero de Gundestrup aparecen sin señalización propia de su hábitat;⁷⁷ tampoco en el arte ibérico, en el que el tema de los peces también es muy popular.⁷⁸ En ocasiones como en la conocida Copa de los Peces de Numancia quizás se podría sugerir la indicación de agua en los correspondientes ornamentos entrelazados que rodean las truchas en el borde⁷⁹ los cuales reproducirían el elemento hídrico de manera abstracta. También las líneas en forma de olas en la conocida representación de una batalla naval en un dinos en Valencia se interpretan como indicación de agua. Estas representaciones son la excep-

⁷³ López Cuevillas 1951, 54.

⁷⁴ La excepción forma la interpretación de F. E. Stary, ver arriba sección II (Festejo/Baile de armas).

⁷⁵ Der Kleine Pauly (Stuttgart 1969) 475 ver *Landschaftsmalerei* (Gross); Wegener 1985, 4-10.

⁷⁶ Wegener 1985, 9. 11 con nota 39 y 40 (sobre el nacimiento de la Afrodita y representaciones romanas 39. 61 sobre representaciones griegas ("Landschaft...bleibt...Träger und beansprucht keinen selbständigen Wert" ("Paisaje queda.... soporte y no reclama un valor propio"))).

⁷⁷ Olmstedt 1979, 90 s.

⁷⁸ Por ejemplo Kalathoi de la Necrópolis Poble Nou del tiempo ibérico tardío (siglo 2./1. a.C.), Pérez Blasco 2011, 132. 136 fig. 5.

⁷⁹ Romero Carnicero 1976, 32 Nro. 79 fig. 18 lám. 8; buena ilustración en color. Celtíberos 2005, catálogo n° 194.

ción pero demuestran que se podría haber representado agua si se hubiera tenido la intención de hacerlo.⁸⁰

Teniendo en cuenta esta general ausencia de la representación de paisaje en el arte de esas áreas artísticas y culturales en cuestión, parece evidente la necesidad de explicar las líneas de puntos de una forma diferente que no constituya una indicación de agua. Son dos las soluciones propuestas: 1) las filas de puntos aparecen en tres de las cinco piezas inicialmente mencionadas, concretamente en las diademas de oro de Elviña, Bedoya⁸¹ y Cangas de Onís, en todas ellas en posición idéntica y repartidas por la mayor parte de la superficie,⁸² por lo que razonadamente podrían ser tomadas como un componente específico —probablemente un elemento decorativo— de estas cintas suntuosas⁸³ el cual que se utiliza independientemente del hecho de que se acompañe una representación figurada u ornamental. Es importante concretar, que las filas de puntos en las diademas de Moñes no están necesariamente en un contexto de causalidad con las figuras; 2) se podría tratar de líneas similares a las de decoración en bandas que, una o varias veces en paralelo, atraviesan horizontalmente los vasos ibéricos en ocasiones como división de las representaciones. Estas aparentemente parecen infundadas y no tienen conexión alguna con la escena representada la cual ignora dichas líneas. Cuatro ejemplos como justificante tendrían que bastar para cubrir la gama de las presentaciones en la pintura de vasos ibérica: Kalathos de Elche con la presentación de una comitiva fúnebre,⁸⁴ Kalathos opulentamente decorado con escritos adjuntos en Valencia,⁸⁵ crátera de columnas de Mula con la presentación de una procesión⁸⁶ y Kalathos sin representación figurativa solamente decorado con ornamentos circulares u ornamentos entrelazados en Villajoyosa.⁸⁷ Mientras en el primer ejemplo el recorrido solamente consiste de una línea o banda los demás ejemplos tienen una serie de líneas más gruesas y más finas. Este ejemplo muestra en particular que el ancho de las líneas

⁸⁰ Jäggi 1999, 62 Nro. 40 fig. 18 Tab. 1.

⁸¹ Marco Simón 1994, 326 nota 15, observa las líneas de puntos sobre la diadema de Bedoya, pero no toma conclusiones.

⁸² Vista general a través de una compilación sinóptica de las cintas doradas que están en cuestión y también de los detalles en García-Vuelta 2003, 153 fig. 1. 5. 7.

⁸³ Puntos granulados aparecen en filas como marco del friso también en el cinturón del tesoro de La Aliseda (Cáceres/Extremadura), que al principio se tomó por puramente fenicio (Mélida 1928, 503 fig. 5. 6), después por influenciado por los etruscos (Harden 1962, 213 Tab. 96) y hoy en día se considera como producto de un taller local que trabajaba dentro de las tradiciones orientales (Perea 2001, 352 con Tab. 138. 139; Uroz Rodríguez 2006, 154 fig. 165 Foto en color). Se trata de dos frisos y a consecuencia de cuatro agrupaciones de granulados, que aparecen como líneas de puntos. Para la clasificación del tesoro ver también Niemyer 1996.

⁸⁴ Maestro Zaldívar 1989, 326 fig. 118; Mesado Oliver y Sarrión Montañana 2000, 97 fig. 11.

⁸⁵ Ballester 2009.

⁸⁶ Maestro Zaldívar 1989, 312 fig. A-1.

⁸⁷ Pérez Blasco 2011, 107 Nro. 6.

sobre el fondo del friso puede ser empleado a gusto del artista y que en el caso de la toréutica de las diademas de Moñes se trazaron como líneas de puntos sobre todo el fondo del friso.⁸⁸

Se agrega otra observación que parece apropiada para refutar la interpretación de las filas de puntos como indicación de agua: las aves y peces en las diademas están dispersos arbitrariamente sobre la superficie de modo que los peces grandes se encuentran en el borde superior y las aves en la línea inferior, de modo que el espacio queda indefinido, en contradicción con el arte griego que asigna correctamente su hábitat a los animales que representa como muestra una copa lacónica con la Caza del Jabalí de Calidón, en la que las figuras de las aves vuelan por el aire mientras que —separados por una línea— los peces nadan en el agua.⁸⁹ Por el contrario tanto en el arte ibérico como en el arte de *situlae* al sur de los Alpes se encuentran ambas formas, tanto una distinción diferenciada del espacio como una imprecisión de la concepción del espacio. En un recipiente de dos asas encontrado en la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Murcia) una línea divide los espacios vitales y los elementos representados de modo que sobre la línea se encuentran las cabras y debajo los peces,⁹⁰ mientras que en los bronce de Maquíz se encuentran jinetes que cabalgan hipocampos junto a jabalíes y humanos (fig. 7 a. b) sin que se refleje expresamente el hábitat correspondiente.⁹¹ Similar es la situación en las *situlae* de Klein-Klein: en un caso aparecen los peces y carneros cada uno en un friso propio⁹² mientras que en otro aparecen carneros, humanos y peces juntos en un mismo nivel del friso (fig. 8).⁹³ En cambio en el caldero de Gundestrup el hábitat queda indefinido.⁹⁴

Como hemos visto hay en el arte ibérico y el arte de Hallstatt, así como en el arte griego diferentes concepciones y formas de integrar, o no, las figuras en su hábitat. En cuanto las presentaciones en las diademas de Moñes el espacio que rodea a las figuras no está definido de modo que aves y peces lo usan de modo indistinto. Resulta por lo tanto que la interpretación de las

⁸⁸ Para la realización técnica de la elaboración con punzón y también el posterior uso y reparación de las cintas y sus ornamentos resumiendo ver García-Vuelta y Perea 2001, 16; García-Vuelta 2003, 159 s. 165.

⁸⁹ Arias y Hirmer 1960, 54 Nro. 73 arriba.

⁹⁰ Los Ibéricos 1997, 266 Nro. 44. Otro ejemplo: Kalathos con peces junto a cabezas de animales (Animales míticos? Caballos?), ver Romero Carnicero 1976, 22 Nro. 21 fig. 5 lám. 3; buena imagen en color en Moscati 1991, 397.

⁹¹ Jäggi 2004, 343.

⁹² Frey 1969, 69 Nro. 2; Parzinger 1991, 32 fig. 6 Nro. 2.

⁹³ Frey 1969, 69 Nro. 1; Parzinger 1991, 32 fig. 6 Nr. 1. Frisos de animales están situadas siempre en la parte inferior en las *situlae* tempranas (Eibner 2001, 95), su adopción al repertorio celta sucede por influencia del arte etrusco, ver Frey 1969, 89.

⁹⁴ Si la interpretación en la Placa E mencionada más arriba (sección II. Interpretaciones hasta ahora) se aplicaría como tránsito, también se podría interpretar la línea de los jinetes como división de los espacios vitales.

líneas de puntos en las diademas de Moñes no tiene base como para ser consideradas una representación de agua u olas.

b) En el arte griego de las tempranas fases son de tal manera frecuentes los frisos de jinetes a partir del periodo geométrico tardío⁹⁵ que pueden ser clasificados fácilmente como un elemento típico griego que también influyó en el arte de situlae de Hallstatt⁹⁶ y el arte ibérico.⁹⁷ Se encuentran en la arquitectura, en la pintura de vasos, en las esculturas y en los relieves. Por lo tanto la aparición de jinetes en los frisos de las diademas de Moñes se van a considerar *sine ira et studio* como descendientes del arte griego. En el periodo geométrico se encuentran representaciones de jinetes con un caballo joven adicional así como parejas es decir una de las figuras es el jinete, y el otro camina a pie como escudero.⁹⁸ Como ejemplos señalamos un ánfora ática-geométrica en Buffalo y un aríbalo corintio. En éste último aparece el escudero rotulado como hippobatas mientras que el jinete recibe el nombre de hippostrophos (fig. 9). Exactamente el mismo tema de combinación de la pareja de jinete y escudero aparece en el arte celta temprano como demuestra la chapa de cinturón de Vaçe, en la cual se enfrentan dos parejas de jinetes, cada uno con un escudero detrás.⁹⁹

La conexión con las representaciones en las diademas es evidente. El caballo de menor tamaño de Moñes I no representa otra cosa que un caballo solitario adicional. Además importante señalar que en las presentaciones geométricas griegas se dan todas las características que más tarde se encontrarán en los guerreros de las diademas de Moñes: los jinetes están armados (lanza), tienen la posición de los brazos habitual, es decir los brazos doblados que se pueden observar tanto en el arte ibérico como en el arte celta, y que sugiere una acción ya que están en movimiento o se encuentran en el medio de un combate o en su preparación, pero no se encuentran en postura de desfile estática.¹⁰⁰ La objeción de A. Perea respecto a la desnudez de los jinetes¹⁰¹ no parece ser acertada pues como indica F. Marco Simón¹⁰² la representación no permite del mismo modo que sucede en el arte griego dar

⁹⁵ Wiesener 1968, F 121.

⁹⁶ Por ejemplo Pauli 1980, 20 s.; Frey 1991, 131; Frey 2001, 91 s.

⁹⁷ Por ejemplo Fletcher Valls 1974, 148 s. (Placa doblada del „vaso de los guerreros“).

⁹⁸ Wiesener 1968, F119 s. fig. 22 Tab. IV a.

⁹⁹ Megaw 1990, 39 fig. 27; Balseiro García 2000, 41.

¹⁰⁰ Jäggi 1999, 55: “Codos...doblados expresan agilidad”. Tal postura con los brazos doblados también se encuentra en la representación de un jinete armado en un fragmento en Cáceres, ver Beltrán Lloris 1982, 43 Tab. 23 arriba. La postura de los brazos también en representaciones de dioses, que se encuentran en acción, Ejemplos: en el arte etrusco, ver Frey 1969, 65 Fig. 36; en el arte ibérico, ver Marín Ceballos y Padilla Monge 1997, 490 s. y Almagro-Gorbea 1991, 388 (izquierda). 407 (arriba derecha) en el arte celta Megaw 1990, 175 fig. 285. 286; Pag. 177 fig. 289.

¹⁰¹ Perea 1995, 85 s.

¹⁰² Marco Simón 1994, 331.

una especificación a esta cuestión. En cambio G. Schlumberger supuso en una primera publicación que los jinetes y los soldados a pie probablemente están vestidos.¹⁰³ De todos modos, otra vez como en el arte griego,¹⁰⁴ parece faltar una montura. En las diademas de Moñes se combina el friso griego de jinetes con cascos tricornos célticos.¹⁰⁵

Tal como sucede en el aríbalo de estilo corintio fig. 9 se conciben los grupos de figuras en las diademas de Moñes como unidades independientes: en Moñes II un jinete, un escudero y una pareja de animales (pájaro con pez) se agrupan para formar una unidad. El esquema es un hecho. Efectivamente se ha compuesto un solo troquel con las figuras mencionadas en un grupo y con ello se ha decorado la chapa de oro varias veces.¹⁰⁶ En la diadema de Moñes I en el lugar del escudero se ha colocado el portador de recipientes, pero por lo demás los elementos del grupo quedan iguales. El friso se forma poniendo en fila estas figuras agrupadas sucesivamente.

c) La doctrina científica ha venido presumiendo una conexión entre el arte de *situlae* de Hallstatt de la región de los Alpes y Etruria del Norte y los recipientes representados en las diademas de Moñes¹⁰⁷ en la cual, como ya indicaba K. Raddatz 1969,¹⁰⁸ aunque no se adentraba suficientemente debido a que el escaso detalle de la representación no hace posible una asignación detallada, parecía obvio compararlas con los recipientes en forma de balde que también se distinguen por un borde en forma de collar escalonado, un cuerpo bulboso y un pie cónico como aro de soporte, como las urnas conocidas de la necrópolis de la Edad de Hierro de Miraveche,¹⁰⁹ o la presencia de tales recipientes en enterramientos de la época imperial de Lara de los Infantes (Meseta Norte).¹¹⁰ Además los recipientes del tipo balde o *situlae* de metal también son decorados con diseños geométricos encontrados en Hispania, tanto en la zona indoeuropea como en la ibérica,¹¹¹ estando igualmente garantizada su producción local.¹¹² Los patrones decorativos están docu-

¹⁰³ Schlumberger 1885, 6.

¹⁰⁴ Wiesener 1969, F 120.

¹⁰⁵ Marco Simón 1994, 332: cuernos de ciervo.

¹⁰⁶ Ver abajo 2. Valor narrativo e interpretación con nota 121.

¹⁰⁷ Resumiendo López Montegaudo 1977, 106; Eluère 1987.

¹⁰⁸ Raddatz 1969, 190 s. También crítico con respecto a una dependencia de un ideal de la cultura de Hallstatt, ver Carballo Arceo 1983, 9.

¹⁰⁹ Guía breve Museo de Burgos (Burgos 1997) 21 fig. arriba Nro.; B. Osaba y Ruíz de Erenchun, Museo Arqueológico de Burgos (Madrid 1955) fig. en páginas opuestas sin página.

¹¹⁰ Abásolo 1977, 82 fig. 4 Nro. 7 (segundo de la izquierda) lám. 6, 1 (nº 152); foto de portada Abásolo 1974 Tab. 122, 1.

¹¹¹ En la investigación se estima la opinión de que la forma de los recipientes fue introducida en el área indoeuropeo desde la cultura Hallstatt, ver Carballo Arceo 1983, 11-27 (lista de catálogo); también en el área ibérico ver Page 1985, 99 s. Para la imitación ibérica local de esta forma ver García Cano 2013 (en prensa).

¹¹² La constatación se funda en el yacimiento de modelos de arcilla correspondientes y su análisis químico del Castro El Castrelín de San Juan de Paluezas/Las Médulas, ver Fernández-

mentados suficientemente en otros tipos de yacimiento como por ejemplo en bloques de frisos de piedra.¹¹³ Incluso para el tema del portador de *situlae* se puede nombrar una paralela en las estelas funerarias de la época imperial, la estela de Severus de Atios/Porriño (Galicia) (fig. 10 a. b).¹¹⁴ La datación a partir de la Edad de Hierro tardía o respectivamente de la época romana temprana se propone para la mayoría de estas piezas, es decir a partir del siglo II a.C. hasta el siglo II d.C., una constatación que para las diademas no puede quedar sin efecto de modo que para ellas también parece probable un enfoque de tiempo correspondiente, como ya ha propuesto Marco Simón.¹¹⁵ Resumiendo se puede constatar respecto a las diademas de Moñes, que la elaboración de *situlae* de bronce decoradas fue común en el noroeste de Hispania de la Edad de Hierro tardía o la época romana temprana y que el modelo seguido para los portadores de recipientes de Moñes es el arte de *situlae*, sirve de ejemplo la Sítula de Certosa, en la cual dos portadores arrastran un recipiente, una vez con los brazos colgados tal como en Moñes I, pero la otra vez también con los brazos doblados y un bastón para llevar sobre el hombro.¹¹⁶

2. Valor narrativo e interpretación

El primer aspecto a considerar es que las representaciones de las figuras humanas, animales y objetos sobre las diademas de Moñes fueron estampadas a través de tampografía.¹¹⁷ Los especialistas como A. Perea o A. Balseiro García no están de acuerdo sobre si éstas han sido estampadas con cuños móviles o al revés mediante el estampado de la chapa de oro a cuños instalados fijamente.¹¹⁸ La representación en el friso se consigue por el hecho de que se estampan los diversos cuños uno después del otro de manera que se repite un mismo motivo sucesivamente.¹¹⁹ De hecho visualizando precisamente este aspecto se nota que las representaciones son totalmente idénticas, documentando el análisis técnico tanto cuños para figuras indivi-

Posse, Montero, Sánchez-Palencia y Rovira 1993, 214-216. Modelo de arcilla correspondiente también en la lista de catálogo en Carballo Arceo 1983, 11-27, particularmente. 21 s. 25.

¹¹³ Ejemplos de Carballo Arceo 1983, 23.

¹¹⁴ La pieza se encuentra en el museo de Pontevedra (Nro.de inventario n° 2010). La paralela y la conexión motívica con las diademas de Moñes siempre se ha visto, primero por Filgueira Valverde 1954-55, 195, más tarde por López Monteagudo 1977, 105; Carballo Arceo 1983, 11.

¹¹⁵ Marco Simón 1994, 345; Marco Simón 2008, 55.

¹¹⁶ Buena imagen en color en Daim - Kühnreiter 2001, 110; Megaw 1990, 38 fig. 25.

¹¹⁷ Sobre la técnica, ver García-Vuelta y Perea 2001, 7. 14; García-Vuelta 2003, 165; sobre la adopción de la técnica de tamponar en la cerámica, ver Olmos Romera 2001, 85.

¹¹⁸ Perea 1995, 84; Balseiro García 2000, 67.

¹¹⁹ Sobre el proceso de elaboración, extensamente López Monteagudo 1977, 100; Maya 1988, 136 f.

duales como cuños para unidades de grupos.¹²⁰ Concretamente se emplean cuños para:¹²¹

- 1) Jinete, aparece 13 veces.
- 2) Escudero, aparece seis veces.
- 3) Portador de recipiente, aparece seis veces.
- 4) Ave grande con pez en el pico, aparece 12 veces.
- 5) Pájaro pequeño con pez en el pico, aparece ocho veces.
- 6) Pez grande, aparece tres veces .
- 7) Pez pequeño, aparece 16 veces.
- 8) Rana o Tortuga, aparece una vez.
- 9) Caballo pequeño y solitario, aparece una vez.
- 10) Ornamentos al principio del friso.

Las figuras de escuderos y jinetes llevan diversas armas y objetos en las manos. Para responder a la pregunta de si las armas en las manos de los jinetes y escuderos fueron incorporadas posteriormente o si se fabricó un sello propio para el guerrero o jinete correspondiente es necesario recurrir a especialistas en toréutica.¹²² En todo caso parece clara la existencia de los retoques observados por F. López Cuevillas a partir del examen detallado de los cuernos o penacho en el casco del jinete, ya que difieren ligeramente al no ser perpendiculares sino doblados para atrás como si se tratara de pelo volando en el viento.¹²³ Posteriormente Ó. García-Vuelta ha observado más rectificaciones posteriores en las asas de los calderos o en los ornamentos en la zona de los cuerpos de los caballos.¹²⁴ Precisamente estas rectificaciones posteriores mencionadas más recientemente muestran que el artesano ejecutante no tenía en mente variar las figuras y así lograr un nivel más alto de individualidad sino compensar las imperfecciones de la impresión del sello.

Si en las diademas de Moñes se han estampado repetidamente los mismos motivos uno tras el otro en un solo friso mediante un sello entonces el centro narrativo de la representación es una unidad grupal y por lo tanto se limita a un sello, que en este caso incluye la pareja de jinete y soldado/escudero y la pareja de animales que forman pájaro y pez. El jinete y el escudero corren y cabalgan sin destino, a ningún lugar, por lo que el valor narrativo obtiene su significado solamente a través de esta combinación de la pareja de jinete y escudero con la pareja de animales. La colocación de los

¹²⁰ García-Vuelta y Perea 2001, 15; Maya 1988, 136, daba en principio la preferencia a los tampones o a los sellos rodados ante los sellos individuales.

¹²¹ El acto de contar sigue las instrucciones de Balseiro García 2000, 89; López Montea-gudo 1977, 100 separa cinco sellos, que se habrán repetido hasta seis veces; Maya 1987/88, 136 observa 13 escenas diferentes.

¹²² Sobre las investigaciones correspondientes, ver García-Vuelta y Perea 2001, 7 f. (con descripción de la chapa de oro y las características técnicas). 15 (sobre los sellos).

¹²³ López Cuevillas 1951, 56 s.; Blanco Freijeiro 1957, 142 a tal efecto establece una conexión con el famoso lugar de *Strabo*.

¹²⁴ García-Vuelta 2003, 165.

grupos en un friso no consigue una narración sino únicamente una repetición. Resulta muy significativo para dar respuesta al problema el cinturón del tesoro de La Aliseda, en el que se repite la escena individual de un héroe luchando con un león, representada en pequeñas placas individuales que se repiten 63 veces sin que se produzca una narración consecutiva.¹²⁵

En las diademas de Moñes se ha adoptado el motivo de la pareja de jinete y escudero, tal y como se ha visto más arriba, en cierto modo como una imagen establecida, terminada, como si se tratara de un jeroglífico. De la elección de este motivo extraño, para su representación en una diadema realizada en oro en el noroeste de Hispania podemos extraer dos conclusiones: 1) El noroeste de Hispania no estaba aislado sino que se encontraba en conexión con un mundo exterior que conocía el motivo utilizado; 2) el motivo ha sido elegido a propósito y de alguna forma ha agradado al comitente o al fabricante. Por lo tanto se le ha asignado un valor que correspondió con la acepción que realizara la sociedad hispana del noroeste y que podría estar en lo figurado de la presentación, que representó algo totalmente nuevo, así como en los hábitos de visionado de esta sociedad, cuyas propias manifestaciones artísticas eran tradicionalmente anicónicas. Sin embargo esta novedad fue aceptada, probablemente porque ya había un cierto entrenamiento gracias al contacto con los productos de la cultura ibérica, posiblemente decisivos para la elección del motivo. Suponemos que la decisión se tomó a través de la iconografía del jinete y su acompañante con la pareja de animales y no por el valor interno del guerrero, es decir por su virtud. Representaciones figurativas similares ya se habían visto antes en el arte ibérico que se desarrolló en el sur de la península. Para estas O. Jäggi distingue tres grupos de presentaciones:¹²⁶ 1) figuras organizadas paratácticamente una al lado de la otra o una arriba de la otra, 2) figuras con acciones simples como jinete y caballo, 3) grupos de figuras con valor narrativo. En las diademas de Moñes están relacionadas las características del grupo 1) y 2). La relación de las presentaciones con el espacio que las rodea en las diademas de Moñes corresponde al mismo espacio que se puede observar en el arte ibérico:¹²⁷ son portadores de imágenes aisladas e individuales, en cierto modo jeroglíficos,¹²⁸ que en primer lugar causan impresión por su presencia física, es decir por su carácter emblemático, después hacen un conjunto a través de una colocación aditiva y además de esta manera pueden obtener una proporción que por su extensión logra impresionar a su espectador. No obstante así no se logra una cohesión de la presentación sino que más bien se unen las figuras en una imagen de tal modo. Por esta razón los así llamados componentes

¹²⁵ Ver arriba nota 83.

¹²⁶ Jäggi 1999, 59-64; Jäggi 2004, 343.

¹²⁷ Se siente la ausencia de una investigación sobre el tema de la figura y la narración en el arte ibérico como la que presentó Himmelmann-Wildschütz 1969 en su día para el arte arcaico griego.

¹²⁸ Uso del término de acuerdo con Himmelmann-Wildschütz 1967, 77 y *passim*.

de la imagen completivos tal y como están descritos muchas veces en el arte griego están ausentes o aparecen con poca frecuencia.¹²⁹ Sólo secundariamente se da la capacidad de entrar en relación con otras figuras o entrar en acción obrando y actuando.

3. Conclusión

La nueva consideración de las diademas, presentada aquí, ha llevado a examinar en esencia su valor narrativo, que es siempre considerado como su aspecto diferencial, para atenuarlo y finalmente negarlo. A causa de que la interpretación de las líneas de puntos como agua no parece procedente por las razones que se han expuesto, no puede hablarse de la integración de la acción en un paisaje natural, una suposición que en la práctica totalidad de las interpretaciones mencionadas anteriormente tiene un papel importante. La representación se mueve de hecho en un espacio indefinido, de hecho peces, pájaros y humanos se mueven en el mismo entorno. Por lo tanto nos encontramos en el caso de las diademas de oro con piezas de joyería y decoración, de diseño artístico sobre un metal valioso a través de ornamentos y figuras que son en todo caso, y en primer lugar temas festivos del mundo de la Edad de Hierro y solamente en segundo lugar se encuentra la posibilidad de una narración.¹³⁰ Las permanentes repeticiones del motivo mediante impresiones de sello continuas contrarrestan cualquier flujo narrativo y en el caso del observador provocan que complementemente asociativamente a partir de sus propias experiencias. Como “signos de naturaleza”, como los denomina R. Olmos muy acertado en un ensayo detallado sobre los elementos paisajísticos en el arte ibérico,¹³¹ es como se pueden entender las aves pescando peces de forma asociativa pero no como paisaje que haga de marco y escenario. Sin embargo las aves y los peces no son la pieza central de la presentación sino que solamente la complementan y transmiten por el género de su contenido un aire cómodo y revivido, después de todo es un “*locus amoenus*” que rodea a las parejas de jinete y escudero. Al formar un cierto contraste atmosférico con los jinetes y escuderos que se encuentran en movimiento y están gesticulando activamente se podría concluir que también falta la unidad de tiempo de la presentación.

Las diademas muestran imágenes de personas de la época en las cuales la sociedad se reconocía. Como se ha señalado más arriba¹³² el motivo de los jinetes en los frisos y más concretamente el de la pareja de jinete y escudero viene del arte y de la pintura de vasos griega y se ha adoptado por el arte de Hallstatt y el arte ibérico. El friso del jinete fue llevado de un mundo a otro y

¹²⁹ Sobre los términos de la imagen cerrada y del proceso completivo, ver Himmelmann-Wildschütz 1969, 78. 82.

¹³⁰ Para esta etapa en el arte ibérico O. Jäggi 1999, 59 constata: “Todavía se trata de como algo está representado, y no del contenido”.

¹³¹ Olmos Romera 2001, 81.

¹³² Ver arriba sección 1. Dependencia de la adscripción artística.

fue complementado por elementos nuevos: en cierto sentido elementos internos de la propia representación (pájaro y pez) y también elementos externos por su traslación al mundo del portador de joyas. Estos elementos se redondean por un tercer y cognitivo elemento: el del reconocimiento y la convalidación.

Las características presentadas por H. O. Frey respecto al arte de *situlae* de Hallstatt tienen en común con las presentaciones en las diademas:¹³³

1) Enfoque al mundo masculino de hombres, 2) posiblemente sombrería como signo de dignidad, ya que los jinetes y escuderos llevan cascos tricorrios (Moñes I y II), pero no los portadores de *situlae* (Moñes I), de modo que la sombrería parece ser una señal distintiva, 3) desfiles de guerreros,¹³⁴ 4) desfiles de jinetes, 5) enriquecimiento a través de animales, 6) ninguna acentuación del individuo, 7) ninguna acción individual sino recreación de lo típico. Por esto es muy posible que el impulso para la representación de las diademas surgiera del arte de *situlae*.¹³⁵

Teniendo en cuenta esto último, con respecto a la datación de las diademas resultan dos posibilidades: o bien el motivo llegó más pronto al noroeste de Hispania, tal vez al mismo tiempo que llegó al sur de los Alpes, como resulta del ejemplo paralelo del ya mencionado cinturón de Vaçe que se data alrededor de 500 a.C., o bien el motivo llegó más tarde a Hispania. En el primer caso la distancia entre el estilo de las diademas de Moñes, que causa la impresión de ser griego, geométrico y arcaico temprano, y el estilo de alrededor del 500 a.C. no sería tan grande. El motivo se habría mantenido en la región hasta la época imperial romana ya que se usa nuevamente en la lápida de Severus de Aitios/Porriño (fig. 10 b), pero no se conocen piezas del periodo intermedio. Con respecto a la clasificación como de un periodo temprano no se tendría que acudir al arte ibérico como mediador, puesto que éste podría haber tenido un papel como mediador únicamente si el motivo hubiera llegado más tarde al noroeste de Hispania. La pieza de Aitios prueba que el tema del portador de *situlae* todavía tenía valor y se representaba en la época imperial.

De esta manera las diademas de Moñes quedan desprovistas de su contenido narrativo previamente postulado y quedan como objetos portadores de presentaciones de jinetes armados y escuderos como sucede en el arte céltico de Hallstatt, en el arte La Tène o también en la cerámica ibérica (Moñes II), o bien portadores de imágenes de hombres llevando baldes (Moñes I). El friso consecutivo no busca una narración continua como en la pintura de vasos ática sino que causa un efecto más rítmico que enriquece a causa de la organización repetida de las figuras. Las diademas no tienen valor narrativo, es decir no tienen contenido narrativo, pero tienen un valor alto de recono-

¹³³ Ordenado cortamente en Frey 2001, 91 s.

¹³⁴ También Carballo Arceo 1983, 10, observa una relación con el arte de *sítula* en esta característica.

¹³⁵ Eluère 1986-87; Parzinger 1991.

cimiento, un efecto de confirmación. Ellas confirman los valores de una sociedad guerrera (aristocracia), los cuales comparte con otras sociedades del área alrededor del Mediterráneo como la cultura Hallstatt y La Tène.

BIBLIOGRAFÍA

- Abásolo Álvarez 1974: J. A. Abásolo Álvarez, *Epigrafía romana de la región de Lara de los Infantes*, Burgos 1974.
- Abásolo 1977: J. A. Abásolo, “Las estelas decoradas de la region de Lara de los Infantes. Estudio iconografico”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 43, 1977, 61-97.
- Alföldi 1967: G. Alföldy, “El dominio de la caballería en Grecia y Roma después del derrocamiento de los reyes”, en: *Personaje y Historia. Homenaje K. Schefold para su sexagésimo cumpleaños, el 26 de enero de 1965*, Bern 1967.
- Almagro-Gorbea 1997: M. Almagro-Gorbea, “Pozo Moro”, en: *Les Ibères. Catálogo de exposición Paris*, Barcelona 1997, 132 s.
- Almagro-Gorbea 1991: M. Almagro-Gorbea, “I celti della penisola iberica”, en: S. Moscati y O. H. Frey y V. Kruta y B. Raftery y M. Szabó (eds.), *I Celti. Catálogo de exposición Venezia*, Milano 1991.
- Arias y Hirmer 1960: P. E. Arias y M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst*, München 1960.
- Armbruster y Perea 2001: B. R. Armbruster y A. Perea, “Goldschmiedearbeiten der eisenzeitlichen Castro-Kultur I/II”, en: M. Blech y M. Koch y M. Kunst (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, Mainz 2001, 389-398 Abb. 169 a. b.
- Armbruster et al. 2004: B. R. Armbruster y J. M. Bello Diéguez y B. Comendador Rey y A. Perea, “Relaciones atlánticas en los inicios de la metalurgia. La gargantilla de tiras y el conjunto de láminas áureas de Cícere (Santa Comba, a Coruña, España)”, en: A. Perea y I. Montero y Ó. García-Vuelta (eds.), *Tecnología del oro antiguo. Europa y América. Symposium Internacional sobre Tecnología del oro antiguo en Europa y América* (Madrid, 23-25 de Octubre 2002) Madrid 2004, 173-187.
- Ballester 2009: X. Ballester, “Dos inéditos términos ibéricos en decoradísimo Kalathos”, *ELEA* 9, 475-478.
- Balseiro García 1996: A. Balseiro García, “Problemática del estudio de la orfebrería prehistórica del Noroeste Peninsular”, en: *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular (Zamora del 24 al 27 de Septiembre 1996)*, Zamora 1996.
- Balseiro García 2000: A. Balseiro García, *Diademas áureas prerromanas. Análisis iconográfico y simbólico de la diadema de Ribadeo/Moñes*, Lugo 2000.
- Beltrán Lloris 1982: M. Beltrán Lloris, *Museo de Cáceres. Sección de arqueología*, Madrid 1982.

- Blanco Freijeiro 1957: A. Blanco Freijeiro, "Origen y relaciones de la orfebrería castreña", *Cuadernos de Estudios Gallegos* 12, 137-157.
- Blázquez 1983: J. M. Blázquez, *Primitivas religiones ibéricas. II Religiones prerromanas*, Madrid 1983.
- Blech 2001: M. Blech, "Iberisches Grabmonument", en: M. Blech y M. Koch y M. Kunst (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, Mainz 2001, 615-618.
- Blech *et al.* 2001: M. Blech y M. Koch y M. Kunst (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, Mainz 2001.
- Bosch Gimpera 1975: P. Bosch Gimpera, *Prehistoria de Europa*, Madrid 1975.
- Carballo Arceo 1983: L. X. Carballo Arceo, "Aportación al estudio de las situlas en el occidente de la península Ibérica", *Cuadernos de Estudios Gallegos* 34, 1983, 7-32.
- Celtíberos 2005: *Celtíberos. Tras la estela de Numancia. Catálogos exposición Soria*, Soria 2005.
- Daim y Kühtreiber 2001: F. Daim y Th. Kühtreiber (eds.), *Sein & Sinn. Burg & Mensch. Niederösterreichische Landesausstellung St. Pölten 2001*, St. Pölten 2001.
- Die Iberer 1997: *Die Iberer. Catálogo de exposición Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1997.
- Eibner 2001: A. Eibner, "Sein und Schein in den Darstellungsinhalten der Situlenkunst", en: F. Daim - Th. Kühtreiber (eds.), *Sein & Sinn, Burg & Mensch. Niederösterreichische Landesausstellung St. Pölten 2001*, St. Pölten 2001, 94-98.
- Eluère 1986-87: Chr. Eluère, "Enigmatiques images d'hommes dans l'orfèvrerie de l'Âge du Fer", *Bulletin des Antiquités Nationales* 18/19, 1986-87, 193-203.
- Eluère 1987: Chr. Eluère, *L'or des celtes*, Fribourg 1987.
- Fernández-Posse *et al.* 1993: M. D. Fernández-Posse, I. Montero, F.-J. Sánchez-Palencia y S. Rovira, "Espacio y metalurgia en la cultura castreña. La Zona Arqueológica de Las Médulas", *TrabPrehist* 50, 1993, 197-220.
- Fernández-Posse *et al.* 2004: M. D. Fernández-Posse, I. Sastre, F.J. Sánchez-Palencia, "Oro y organización social en las comunidades castreñas del Noroeste de la Península Ibérica. Gold and Social Organization in the 'Castreñas' Communities of the Northwest of Iberian Peninsula", en: A. Perea, I. Montero y Ó. García-Vuelta (eds.), *Tecnología del oro antiguo. Europa y América, Symposium Internacional sobre Tecnología del oro antiguo en Europa y América (Madrid, 23-25. Octubre 2002)*, Madrid 2004, 389-398.
- Filgueira Valverde 1954-55: J. Filgueira Valverde, "Carta arqueológica de la provincia de Pontevedra", *El Museo de Pontevedra* 8, 1954-55, 17-210.
- Fittschen 1969: K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969.
- Fletcher Valls 1974: D. Fletcher Valls, *Museo de Prehistoria de la Diputación Provincial de Valencia*, Valencia 1974.

- Frey 1969: O. H. Frey, *Die Entstehung der Situlenkunst*, Berlin 1969.
- Frey 1991: O. H. Frey, "La formazione della cultura di La Tène nel V. secolo a.C.", en: S. Moscati y O. H. Frey y V. Kruta y B. Raftery y M. Szabó (eds.), *I Celti. Catálogo de exposición Venezia*, Milano 1991.
- Frey 2001: O. H. Frey, "Figuralverzierte Situlen", en: F. Daim y Th. Kühnreiter (eds.), *Sein & Sinn, Burg & Mensch. Niederösterreichische Landesausstellung St. Pölten*, St. Pölten 2001, 91-93.
- Galicia no Tempo 1991: *Galicia no Tempo. Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela 1991*, Santiago de Compostela 1991.
- García y Bellido 1941: A. García y Bellido, "La diadema áurea de Ribadeo", en: *La dama de Elche y el conjunto de las piezas arqueológicas reintegradas en España en 1941*, *AEspA* 16, 1943, 189-203.
- García Cano 2013: J. M. García Cano, "Las imitaciones ibéricas de vajilla ática en el Sureste Peninsular. Ejemplos de Murcia", en: R. Graells i Fabregat, M. Krueger, S. Sardà Seuma y G. Sciortino (coords.), *El problema de las imitaciones durante la protohistoria en el mediterráneo centro-occidental. Entre el concepto y el ejemplo*, *Iberia Archaeologica* 18, Darmstadt, en prensa.
- García Quintela 1997: M. García Quintela, *El mundo castreño y su integración en el imperio romano*, Santiago de Compostela 1997.
- García Quintela 1999: M. García Quintela, "Las puertas del infierno y el río del Olvido", en: *Mitología y mitos de la Hispania Prerromana* 3, Madrid 1999, 158-169.
- García-Vuelta y Perea 2001: O. García-Vuelta y A. Perea, "Las diademas-cinturón castreñas. El conjunto con decoración figurada de Moñes (Villamayor, Piloña, Asturias)", *AEspArq* 74, 3-23.
- García-Vuelta 2003: O. García-Vuelta, "Aspectos morfo-técnicos de las diademas-cinturón castreñas", *Brigantium* 14, 2003, 151-172.
- Hanzal 1984: R. Hanzal, *Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Waffenfunde aus den Gewässern im Rhein-Main-Gebiet*, Frankfurt am Main 1984.
- Harden 1962: D. B. Harden, *The Phoenicians*, Bristol 1962.
- Hernando 1983: A. Hernando, "La orfebrería durante el Calcolítico y Bronce antiguo en la Península Ibérica", *TrabPrHist* 40, 85-138.
- Höck 2001: M. Höck, "Die Eisenzeit im Nordwesten der Iberischen Halbinsel", en: M. Blech y M. Koch y M. Kunst (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, Mainz 2001, 377-387 Abb. 160 Taf. 55.
- Jäggi 1999: O. Jäggi, "Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel", *IA* 1, Mainz 1999.
- Jäggi 2004: O. Jäggi, "Die iberischen Bronzen von Maquíz", *MM* 45, 321-350.
- Oliveira Jorge 1998: S. Oliveira Jorge (ed.), "Existe uma idade do Bronze Atlântico? Akten der Tagung vom 12. bis 14. Oktober 1995", *TrabArq* 10, Lisboa 1998.
- León 1997: P. León, "La dame de Elche", en: *Les Ibères. Catálogo de exposición Paris*, Barcelona 1997, 66-69.

- López Cuevillas 1951: F. López Cuevillas, “Las joyas castreñas”, *Anejos de AEspA* 1, Madrid 1951.
- López Monteagudo 1977: G. López Monteagudo, “La diadema de San Martín de Oscos”, en: *Homenaje a García y Bellido III*, Revista de la Universidad Complutense, 1977, 99-108.
- Luengo Martínez 1956: J. M. Luengo Martínez, “Noticia sobre las excavaciones en el castro de Elviña”, *Noticiario Arqueológico Hispánico* 3-4, 1954-55, 90-101.
- Luengo Martínez 1979: J. M. Luengo Martínez, “El Tesoro de Elviña y sus tres torques coruñeses”, *TrabPrHist* 36, 1979, 213-246.
- Maestro Zaldívar 1989: E. M. Maestro Zaldívar, *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza 1989.
- Maya 1988: J. L. Maya, “La cultura material de los castros asturianos”, *Estudios de la Antigüedad* 4/5, Bellaterra 1988.
- Marco Simón 1994: F. Marco Simón, “Heroización y tránsito acuático. Sobre las diademas de Moñes (Piloña, Asturias)”, en: J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a José M^o Blázquez II*, Madrid 1994, 319-348.
- Marco Simón 2008: F. Marco Simón, “Images of transition. The ways of death in celtic Hispania”, *Proceedings of the Prehistoric Society* 74, 2008, 53-68.
- Marín Ceballos y Padilla Monge 1997: M. Cruz Marín Ceballos y A. Padilla Monge, “Los relieves del ‘Domador de Caballos’ y su significado en el contexto”, *QuadCast* 18, 461-494.
- Megaw y Megaw: R. Megaw y V. Megaw, *Celtic Art. From its beginnings to the Book of Kells*, London 1990² [1989].
- Mélida 1928: J. R. Mélida, “Der Schatz von Aliseda”, *AA* 1928, 497-510.
- Mesado Oliver y Sarrión Montañana 2000: N. Mesado Oliver y I. Sarrión Montañana, “Un enterramiento insólito. El caballo ibérico de La Regenta”, en: *Commemoración del XXX Aniversari del Museu Arqueològic Comarcal de la Plana Baixa. Burriana (1967-1997)*, Burriana 2000, 89-101.
- Moscatti u. a. 1991: S. Moscati, O. H. Frey, V. Kruta, B. Raftery y M. Szabó (eds.), *I Celti*. Catálogo de exposición Venezia, Milano 1991.
- Niemeyer 1996: H. G. Niemeyer, “Zwischen Sichern und Aliseda. Bemerkungen zu einem orientalischen Schmucktypus und seiner Rezeption im Mittelmeerraum”, en: E. Acquaro (ed.), *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, Roma 1986, 881-887.
- Olmos Romera 2003: R. Olmos Romera, “Combates singulares. Lenguajes de afirmación de Iberia frente a roma”, en: T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía, indagar en las imágenes. Congreso (Roma, del 16 al 18 de noviembre de 2001)*, Roma 2003, 79-98.
- Olmstedt 1979: G. S. Olmstedt, “The Gundestrup Cauldron. Its archaeological context, the style and iconography of its portrayed motifs, and their narration of a Gaulish version of Táin Bó Cúailnge”, *Collection Latomus* 162, Bruxelles 1979.

- Page 1985: V. Page, “Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia. Iberia Graeca”, *Serie arqueológica* 1, Madrid 1985.
- Paris 1903: P. Paris, *Essai sur l'industrie et l'art de l'Espagne primitive II*, Paris 1903.
- Parzinger 1991: H. Parzinger, “El mundo continental y Galicia en la Edad de Hierro. Reflexiones acerca de la diadema de Ribadeo”, en: *Galicia no Tempo*, Conferencias, Santiago de Compostela 1991, 23-39.
- Pauli 1980: L. Pauli, *Die Kelten in Mitteleuropa*, Salzburg 1980.
- Perea 1995: A. Perea, “La orfebrería castreña asturiana”, en: *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del imperio romano*, Gijón 1995, 77-87.
- Perea Caveda y Sánchez-Palencia Ramos 1995: A. Perea Caveda y J. Sánchez-Palencia Ramos, *Arqueología del oro astur. El oro de los astures*, Oviedo 1995.
- Perea 2001: A. Perea, “Prähistorisches Gold auf der iberischen Halbinsel II”, en: M. Blech y M. Koch y M. Kunst (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, Mainz 2001, 349-355.
- Pérez Blasco 2011: M. F. Pérez Blasco, “Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica. La Necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante)”, *Lucentum* 30, 2011, 89-116.
- Pérez Blasco 2011: M. F. Pérez Blasco, “Un nuevo estilo de cerámica ibérica pintada, en los fondos del Museo de Villajoyosa”, en: *La Vila Joiosa, Arqueología i Museu. Museos Municipales en el MARQ*, Alicante 2011.
- Pérez Outeiriño 1999: B. Pérez Outeiriño, *Oro. Orfebrería antigua en Hispania. Libro de Revista de Arqueología*, Madrid 1999, 92-109.
- Pingel 1991: V. Pingel, “El tesoro de Caldas de Reis y la orfebrería de la época del Bronce”, en: *Galicia no Tempo. Conferencias*, Santiago de Compostela, 1991, 41-50.
- Quesada 2003: F. Quesada, “¿Espejos de piedra? Las imágenes de armas en las estatuas de los guerreros llamados galaicos”, *MM* 44, 87-112.
- Raddatz 1969: K. Raddatz, “Die Schatzfunde der iberischen Halbinsel”, *MF* 5, Berlin 1969.
- Romero Carnicero 1976: F. Romero Carnicero, *Las cerámicas policromas de Numancia*, Soria 1976.
- Sánchez-Palencia Ramos 1995: F. J. Sánchez-Palencia Ramos, “Minería y metalurgia de la región astur en la Antigüedad”, en: *Astures. Pueblos y culturas en la frontera del imperio romano. Exposición Gijón*, Gijón, 1995, 141-157.
- Sánchez-Palencia Ramos y Fernández-Posse 1998: F. J. Sánchez-Palencia Ramos y M. D. Fernández-Posse, “El beneficio del oro por las comunidades prerromanas del Noroeste peninsular”, en: G. Delibes de Castro (coord.), *Minerales y metales en la prehistoria reciente. Algunos testimonios de su explotación y laboreo en la Península Ibérica*, [= *Studia archaeologica* 88], Valladolid 1998, 227-246.

- Schattner 2012: Th. G. Schattner, "Kurze Bemerkung zu den Figurenfriesen und Prozessionsdarstellungen des hispanischen Westens", *MM* 53, 2012, 403-428.
- Schlumberger 1885: G. Schlumberger, "Bandeaux d'or estampés d'époque archaïque", *Gazette Archéologique* 10, 1885, 4-10 Taf. 2.
- Sary 1994: P. F. Sary, "Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfweise auf der Iberischen Halbinsel", *MF* 18, 1994, 246 Taf. 96.
- Thiel 2000: A. Thiel, "Römische Waffenfunde der frühen Kaiserzeit aus Gewässern", en: L. Bonnamour (ed.), *Archéologie des fleuves et des rivières. Catálogo de exposición Le fleuve gardien de la mémoire*, Chalon-sur-Saône, France, Paris 2000, 70-74.
- Untermann 1997: J. Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum IV. Die tartessischen, keltiberischen und lusitanischen Inschriften*, Wiesbaden 1997.
- Untermann 2000: J. Untermann, "Zum Nachweis von Substratsprachen auf der Iberischen Halbinsel", *MM* 41, 2000, 139-147.
- Uroz Rodríguez 2006: H. Uroz Rodríguez, *El programa iconográfico religioso de la "Tumba del orfebre" de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Alicante 2006.
- Vázquez Varela 1995: J. M. Vázquez Varela, "Etnoarqueología de la extracción del oro de los ríos en el Noroeste de la Península Ibérica", *Trab-Prehist* 52, 2, 1995, 157-161.
- Wegener 1985: S. Wegener, *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*, Frankfurt am Main 1985.
- Wiesener 1968: J. Wiesener, *Fahren und Reiten, Archaeologia Homerica. Die Denkmäler und das frühgriechische Epos i Kap. F*, Göttingen 1968.
- Zingerle 2001: Chr. Zingerle, "Die Situlenkunst und was sie darstellt", en: F. Daim y Th. Kühtreiber (eds.), *Sein & Sinn, Burg & Mensch*. Niederösterreichische Landesausstellung St. Pölten 2001, St. Pölten 2001, 99-102.

Thomas G. Schattner
Instituto Arqueológico Alemán
correo-e: thomas.schattner@dainst.de

Fecha de recepción del artículo: 19/06/2013 Fecha de aceptación del artículo: 19/07/2013



Fig. 1 a-c: Fragmentos de las diademas de Moñes según el lugar de conservación. a) Musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye. b) Museo Arqueológico Nacional, Madrid. c) Instituto Valencia de Don Juan en Madrid [Documentación de las imágenes: a) Musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye; b y c) Archivo Au, CCHS-CSIC (A. Perea)].

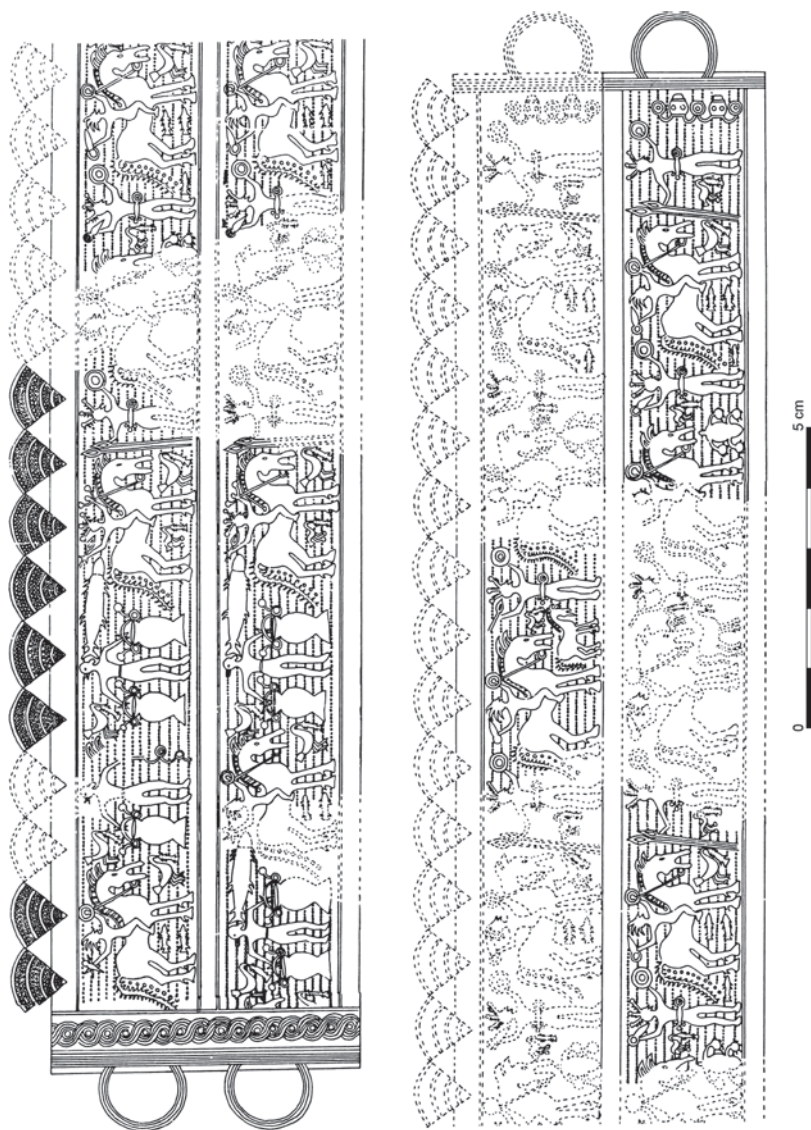


Fig. 2: Todos los fragmentos conocidos dibujados juntos en una reconstrucción ideal (López Monteagudo 1977).

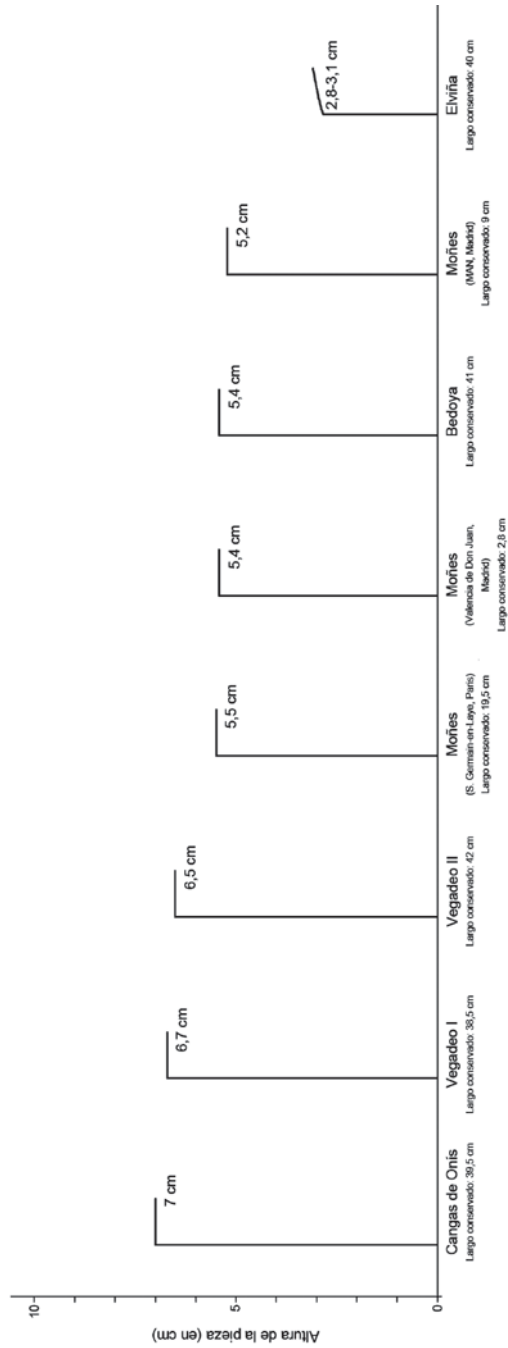


Fig. 3: Compilación sinóptica de las conocidas diademas del noroeste de Hispania, según sus medidas de anchura.



Fig. 4: Las diademas, a Moñes I, b Moñes II.

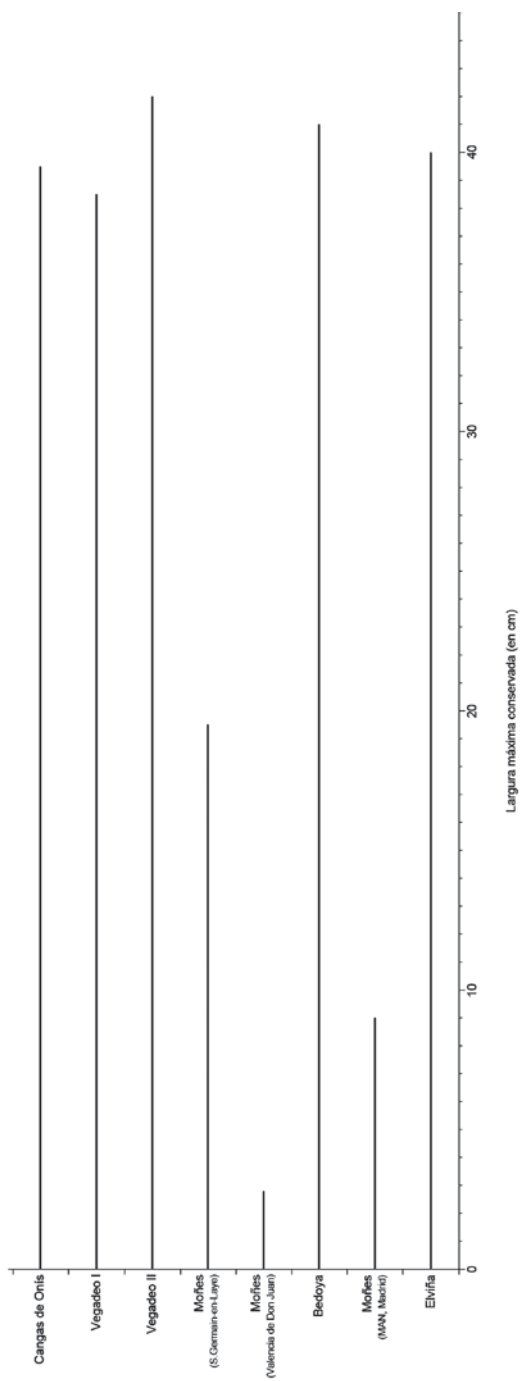


Fig. 5: Compilación sinóptica de las conocidas diademas del noroeste de Hispania, según sus medidas de longitud.



Fig. 6: Detalles con indicación de las filas de puntos de fragmentos de las diademas de Moñes, a) foto; b) dibujo [Documentación de las figs. 3, 4, 5, y 6 DAI Madrid, Montaje E. Puch a través de las imágenes de figs. 1 y 2].

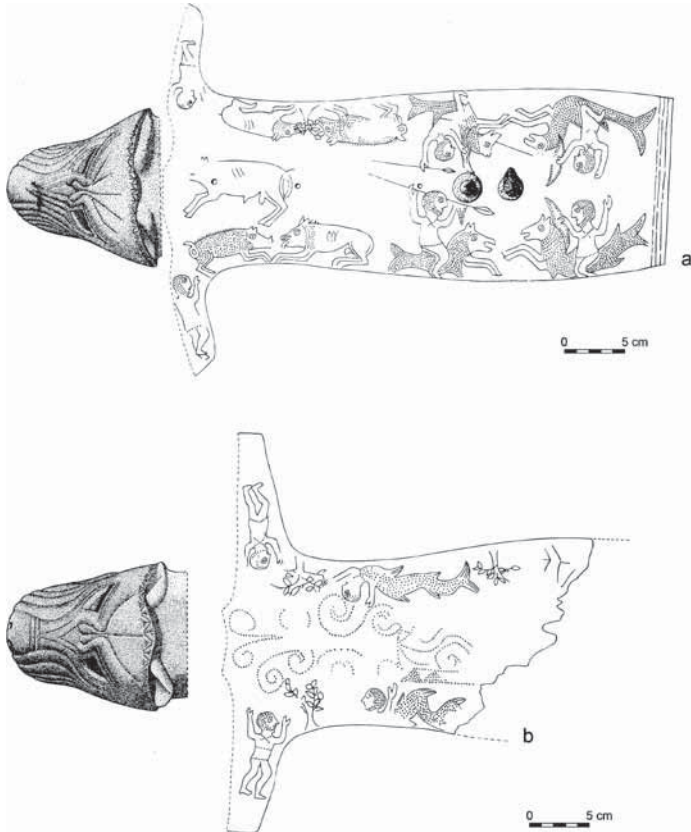


Fig. 7: Bronces de Maquíiz, a) Bronce N° 1, b) Bronce N° 2 (Jäggi 2004, 325 s. Fig. 3. 4).



Fig. 8: Sítulas de Klein-Klein, a) carneros, humanos y peces juntos en un friso; b) peces y carneros respectivamente en un friso propio (Frey 1969, 69, Fig. 39 N° 1. 2).



Fig. 9: Doncel, jinete y pareja de animales en un aríbalo corintio (Alföldy 1967, 14, fig.1).

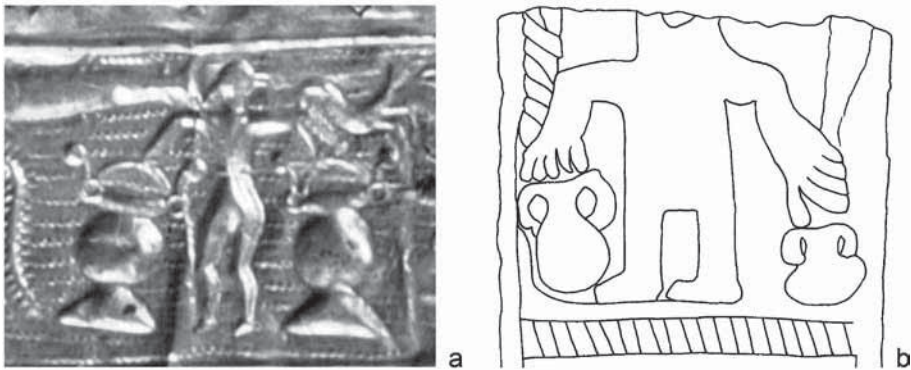


Fig. 10: Figura masculina con recipientes en forma de balde: a) Detalle de la diadema de Moñes I (DAI, Madrid); b) Presentación de un altar funerario de Severus de Aitios/Porriño (Pontevedra/Galicia) (dibujo J. Fernández).