

EL TRABAJO ARQUEOLÓGICO DE CONSTANTINO UNGHETTI

Juan Antonio Moral Campos
Arqueólogo

Resumen: Este artículo recopila los trabajos arqueológicos conocidos realizados por el escultor Constantino Unggetti (1923-2015) en la segunda mitad del siglo XX. Desarrollados principalmente en la provincia de Jaén, destaca por su importancia la restauración del conjunto escultórico de Cerrillo Blanco.

Palabras clave: Constantino Unggetti, Arqueología, restauración, Cerrillo Blanco, Jaén.

Abstract: This paper collects all known archaeological works from sculptor Constantino Unggetti (1923-2015) that were made in 2nd half of the 20th century. In these works, developed mainly in province of Jaen, it's pointed out the restoration of Cerrillo Blanco collection.

Keywords: Constantino Unggetti, archaeology, restoration, Cerrillo Blanco, Jaen.

CONSIDERACIONES PREVIAS Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha pretendido ser lo más exhaustivo posible en cuanto a la recopilación de toda la labor arqueológica desarrollada por C. Unggetti a lo largo de su vida. Sin embargo, al ser reconocido como un escultor que tuvo la arqueología en un segundo plano, esa labor es poco conocida y no existen apenas fuentes escritas sobre su desarrollo, más allá de la prensa escrita que recogía someras declaraciones suyas durante su etapa de trabajo en el Museo de Jaén. En esos años seguramente desarrollaría más tareas que no fueron referenciadas por ningún medio ni generarían ninguna documentación que pueda ser claramente relacionable con el artista, por lo que parte de esos trabajos se nos escaparán pese a nuestra vocación de exhaustividad.

Así, el propósito de esta publicación es poner en valor esa faceta arqueológica más desconocida del artista y contribuir a reducir la distancia que la separa de la propiamente escultórica, ya que, más que como

un pasatiempo, el artista concebía la arqueología como parte de su vida. Así se explica que dedicase varios años a la restauración de materiales arqueológicos, la simbiosis perfecta entre escultura y arqueología.

Los recortes de periódico aludidos, así como algunos dibujos y fotografías de Constantino, proceden de la donación de su hija, Paz, al Instituto de Estudios Giennenses (IEG). Sin esa documentación y la colaboración de la propia Paz, este trabajo no habría sido posible. También agradezco la ayuda de María Luisa Anaya, facilitadora de mucha de esta información al amparo de su labor en el IEG. A nivel institucional, la celebración de estas Jornadas ha sido posible gracias al apoyo del Ayuntamiento de Castellar, a la Diputación de Jaén y al mismo IEG, a los que reitero mi agradecimiento.

FORMACIÓN

Constantino se especializó en el campo de la escultura, pero desde muy pronto tuvo claro que la arqueología debía formar parte de su horizonte personal. Por ello, en los años setenta obtuvo el Graduado de Artes Aplicadas con dos especialidades, Decoración en Melilla, y Restauración Arqueológica en el Instituto Central de Restauraciones de Madrid. Más adelante, a principios de los ochenta, empezaría la titulación de Historia en el Colegio Universitario de Jaén, de la que finalizó los dos primeros años.

Pero lo más relevante, entre los años 1955 y 1962, sería su puesto como becario del Instituto de Estudios Giennenses, donde participaría en numerosas intervenciones arqueológicas, tanto de campo (prospecciones y excavaciones) como de laboratorio (restauraciones), que lo dotarían de un bagaje fundamental para el desarrollo de su trabajo.

TRAYECTORIA

TRABAJO DE CAMPO

Prospecciones

Dentro de su pertenencia al IEG, Constantino acompañó, en la segunda quincena de junio de 1957, a Concepción Fernández-Chicarro en calidad de ayudante en la realización de varias prospecciones arqueológicas.

Entre los días 17 y 20 de junio se visitó los Altos del Sotillo, un lugar con ocupación entre la Edad del Bronce y la época romana. Se trata de un

acantilado dolomítico con orientación al Norte en cuya base surge una pendiente suavizada por cuatro terrazas artificiales. En la más alta, al pie de la propia pared rocosa, se abren cinco cuevas.

La más conocida es la Cueva de la Lobera, que alberga un conocido santuario ibérico de los ss. IV-III a.C. Sin embargo, la prospección fue realizada en la Cueva Horadada (figs. 1 y 2) y el Pecho del Chaparro, situado entre las Cuevas de la Lobera y la propia Horadada.

En ambos lugares se practicaron sondeos -dos en la Cueva Horadada y uno en el Pecho del Chaparro- para valorar el potencial arqueológico del lugar, pero se determinó que todo había sido excavado y removido desde finales del s. XIX. El material hallado, entre el que se cuenta cerámica ibera y romana, algunos exvotos ibéricos (fig. 3), carbones, fósiles, una fibula anular hispánica o una moneda del s. XVII, aparece descontextualizado.

Ya en el término de Peal de Pecerro, el 26 de junio de 1957 hicieron un recorrido por el Cortijo de Timoteo, donde documentaron restos de estructuras romanas. Allí recibieron una estela funeraria (fig. 4) en forma de ara por parte del dueño de la finca, Castor Alcalá Trillo. La estela fue descubierta por su hijo en el otoño del año anterior al realizar labores agrícolas en un olivar cercano. Relacionada con una construcción de ladrillo, bajo la estela había restos de cenizas.

Los días siguientes, 27 y 28 de junio, acudieron al olivar de El Poster, donde se había descubierto en abril un sarcófago de plomo (fig. 5) cubierto con tégulas a doble vertiente que contenía los restos de un joven de unos 25 años. Concepción y Constantino practicaron cerca del lugar del hallazgo una calicata que arrojó abundante material romano como cerámica, tégulas, ímbrices, etc., pero también una pequeña estructura con base de tégula invertida y paredes de ladrillo (fig. 6) bajo la cual aparecieron los restos de otro enterramiento.

El 3 de noviembre del mismo año, ya con unos amigos, Constantino visitó la Cueva de la Graja, en Jimena, en las estribaciones de Sierra Mágina. Contiene diferentes representaciones antropomorfas, zoomorfas y otros símbolos pertenecientes al estilo esquemático y fechados entre el Neolítico y el Calcolítico (VI-II milenio a.C.). Fruto de esta visita fue un dibujo que Constantino realizó sobre la parte más representativa de las pinturas (fig. 7).

Aunque son homónimas y ambas tienen pinturas rupestres, no hay que confundir esta cueva con la Cueva de la Graja de Miranda del Rey,

perteneciente a Santa Elena, en el P. N. de Despeñaperros. Esta última también fue visitada por el artista, que plasmó dos de las figuras en un dibujo (fig. 8) usado por González Navarrete como parte de una publicación. No sabemos cuándo llevó a cabo esa visita, pero con toda seguridad fue antes de 1966, año de publicación de dicho artículo.

Excavaciones

Entre los días 21 y 25 de junio de 1957 Unghetti participó, de nuevo junto a Fernández-Chicarro, en la excavación de la necrópolis tardoantigua de Toya, en Peal de Becerro. Ubicada cerca del lugar de hallazgo de la Cámara sepulcral de Toya, está datada entre los ss. IV-VII. Se compone de al menos 48 enterramientos de inhumación orientados de W a E, con algunos elementos materiales -considerados más adornos que ajuares propiamente dichos- en el interior de las sepulturas, caracterizadas por su reutilización. La posición de la mayoría de los cuerpos es en decúbito supino. La documentación y excavación arqueológica se produjo en tres momentos distintos: el primero, en 1954, cuando C. Fernández Chicarro inhumó los primeros siete enterramientos; en 1957, acompañada ya por C. Unghetti, encontraron seis nuevas sepulturas; y en 2002, con motivo de la construcción de un Centro de Recepción y un aparcamiento para la visita a la Cámara Sepulcral de Toya, se descubrieron las 35 sepulturas restantes. De la participación de Constantino quedó la realización de un dibujo en planta de las 13 sepulturas conocidas por entonces con varios perfiles incluidos (fig. 9), otro en detalle de la cubierta de varias sepulturas (fig. 10), varios más sobre materiales hallados en la excavación (fig. 11), y algunas fotografías, tomadas tanto a algunos de esos materiales como a la excavación (fig. 12).

Constantino también pudo participar, en una fecha cercana y de nuevo con C. Fernández-Chicarro, en la excavación de la necrópolis de Carmona¹.

Pero la excavación arqueológica más destacada de Constantino será sin lugar a dudas Cerrillo Blanco, un pequeño promontorio situado cerca de la población de Porcuna que presenta cuatro fases de ocupación. La primera se compone de un único silo prehistórico con cerámica a mano y herramientas líticas, parecido al del yacimiento cercano de Los Alcores.

¹ Esta información procede de Paz Unghetti, sin conocerse ningún documento adicional al respecto, pero tiene sentido que Constantino participase con Concepción, como ya había hecho en otras intervenciones, en la necrópolis de Carmona.

Sobre éste se emplazaría una necrópolis de inhumación delimitada por lajas de piedra formando un círculo (fig. 13), datada entre mediados del s. VII y el s. VI a.C. Se compone de 24 enterramientos individuales delimitados igualmente por losas de piedra, con diferentes orientaciones que se distribuyen, guardando una distancia de respeto, en torno a una sepultura doble megalítica que parece ser la principal. Entre los objetos asociados a las tumbas sobresalen broches de cinturón, fíbulas de doble resorte o peines de marfil con decoraciones (como, por ejemplo, con un motivo de cabra y grifo incisos) que definen un horizonte tartésico u orientalizante. Los individuos enterrados presentan relaciones de consanguinidad, correspondiendo la tumba principal a un hombre y una mujer.

Desde entonces se produce un *hiatus* hasta la amortización del famoso Conjunto escultórico, producida en torno al 400 a.C. o a inicios del s. IV a.C. y sin ninguna relación con la necrópolis previa. Los pedazos serían enterrados con cuidado en una zanja practicada en la base de la ladera de Cerrillo Blanco, cubierta por grandes losas probablemente procedentes de la delimitación de la necrópolis previa.

A partir de la cubrición de las piezas, y hasta época iberorromana, se constituyó una pequeña necrópolis que aprovechó algunos fragmentos escultóricos, dispersos por la ladera o localizados al excavar las tumbas. Esta sería la última ocupación hasta época medieval y moderna, cuando se utiliza como tierra de labor.

De todas ellas, la más reconocida –y la única en la que intervino personalmente Constantino– sería la del enterramiento del Conjunto escultórico. Se conocen bien los pormenores de su hallazgo, referidos detalladamente por J. González Navarrete, director del Museo de Jaén y amigo de Constantino, con estas palabras (1987):

“Por los primeros años setenta, unos campesinos, dueños del olivar del yacimiento, encuentran una cabeza de caballo y la dejan en el tronco de un olivo, no dándole mayor importancia y procurando que no se entere nadie por miedo de que les “desgracien” el olivar.

El año 1975, a primeros de junio, aparecen otras esculturas y un gitano, D. Virgilio Romero Moreno, se las compra a los dueños del terreno. Las esculturas son trasladadas a Bujalance (Córdoba) y éste y su cuñado, D. Sebastián Muñoz Cortés, que acostumbran consultar a los Museos de Córdoba y Jaén sobre las piezas de estas provincias que pasan por sus manos, nos las ofrecen en venta el día 19. Las aceptamos, en principio, si tienen calidad, y el día 20, llevan al Museo de Jaén ocho piezas magníficas y comunican que, en su casa de Bujal-

lance, tienen otras seis más grandes, entre ellas un “águila”. Hacemos un primer trato de urgencia y nos trasladamos a Bujalance. Allí tenían, entre otras, parte de la lucha del Grifo y el atleta, el águila, la figura fálica... Después de tres horas de trato e intentando enterarnos del lugar exacto del yacimiento, conseguimos la promesa de que se encarguen de que el dueño del terreno, desconocido para nosotros y receloso de las excavaciones arqueológicas y las cosas oficiales, nos conceda un permiso de excavación de su finca, mediante una indemnización razonable y, a las doce de la noche entran, en el Museo de Jaén, en un coche propiedad de D. Isidoro Lara, todas las piezas que tenían en Bujalance.

El día 21 conseguimos permiso particular de excavaciones por escrito del dueño del terreno, D. Benito Cespedosa Santiago, mediante una indemnización de treinta mil pesetas, entregadas en mano, y solicitamos por teléfono permiso oficial de excavaciones a D. Ramón Falcón, Comisario General del Patrimonio Artístico, quien, percatado de la importancia del hallazgo y la urgencia de una rápida respuesta, nos lo concede por telegrama y, ese mismo día, nos trasladamos al Cerrillo Blanco de Porcuna, procedemos a recoger un camión de fragmentos de escultura que se encontraban entre los olivos y organizamos los obreros y material necesarios para la excavación, que comienza al día siguiente, el domingo día 22.

En cuatro días se dieron todos los pasos necesarios para la recogida de todas las esculturas y sus fragmentos, así como el control del yacimiento, evitando las posibles especulaciones y pérdidas, tan peligrosas en casos parecidos”.

La diligente actuación de González Navarrete al conocer el hallazgo tuvo un doble efecto: permitió que las esculturas no fueran expoliadas, falsificadas, dispersas ni recayeran en el Museo Arqueológico Nacional, permaneciendo en el Museo de Jaén. Pero ello condicionaba también su investigación, ya que los medios económicos y humanos de la recién creada institución jaennense eran escasos.

La excavación del Conjunto se pudo llevar a cabo en cinco campañas, durante los veranos de los años 1975-79, gracias en gran parte al propio González Navarrete, director de la intervención². No obstante, debido a su cargo de asesor nacional de Museos en Madrid en muchas ocasiones se encontraba ausente y los trabajos de dirección eran delegados en C. Unghetti, que organizaba el trabajo de los obreros en las prospecciones y catas.

² Además de ello y de las gestiones mencionadas previamente, G. Navarrete costeó personalmente la contratación de un guarda permanente por cinco años y la adquisición de la finca, que en 1998 sería vendida al Ayuntamiento de Porcuna.

C. Unghetti narraba los pormenores de esta excavación. Se llegaba al lugar a las 07:00, descansando a media mañana en un lugar sin prácticamente ninguna sombra por haber sido talado el olivar de la zona para los trabajos. El guarda, que también era uno de los obreros de la excavación, fabricó una choza con ramajes en la que instaló una nevera, consistente en una aguadera de esparto con una capa de tierra donde implantó ramas de cebada, que mantenía las bebidas (un botijo con agua y algunas cervezas ocasionales) frescas a lo largo de la mañana. Se terminaba a las 15:00, hora a la que Unghetti se dirigía a Jaén a descansar. El transporte fue variando en esos cuatro años: al principio había un coche de alquiler con chófer, pero después G. Navarrete compró un Citroën 2 CV que conducía Constantino y, tras averiarse en el segundo viaje, se cambió por un Seat 124 de segunda mano que también ofreció alguna escena pintoresca³. Finalmente, G. Navarrete adquirió un Land Rover.

Fue el mismo C. Unghetti quien encontró la famosa cabeza del guerrero, algo recordado con estas palabras:

“Realizando la excavación se encontró un fragmento de escultura, que tratándolo con el máximo cuidado, como era usual en estos menesteres, hallé boca abajo presentando la parte tosca sin labrar a la vista, la saqué con esmero y al volverla me llevé la gran alegría de encontrar una cara perfectamente tallada, de la que quedó la impronta en la tierra apareciendo por ello el negativo de la misma, posiblemente tras siglos sin haber sido vista ni tocada por nadie”.

De la participación de Unghetti nos han llegado varias fotografías, tanto del momento de dicho hallazgo (fig. 14) como del equipo de trabajo (fig. 15).

TRABAJO DE LABORATORIO

Dibujos

De su trayectoria se han conservado una serie de dibujos arqueológicos, donados todos ellos por Paz Unghetti al IEG. Lamentablemente no aparece ninguna referencia que permita asociarlos al yacimiento correspondiente, pero algunos hemos podido identificarlos tras una búsqueda. Es el caso de un *skyphos* de Castellones de Ceal (fig. 16), que Constantino

³ Según contaba el propio Unghetti, un día a las 15:00, al salir de la excavación y subir la cuesta de Torredonjimeno con el calor, el vehículo empezó a echar humo y tuvieron que empujarle hasta el pueblo para que lo arreglaran. También solían patinar al tener que atravesar fincas ajenas que habían sido labradas; en una de esas ocasiones tuvieron que usar un paquete de folios que tenían para tomar notas para situarlo bajo las ruedas y poder salir.

dibujó con tinta china. Representa una escena con dos jóvenes, uno de ellos desnudo y otro envuelto por un manto, con dos discos entre ambos. Procede de una tumba en la que también había tres urnas ibéricas, una falcata, una lanza de hierro y cuatro tabas, que fue destruida en la Antigüedad por la construcción de otra cercana, y está fechado a principios del s. IV a.C. (BLANCO, 1959).

De otras piezas no se ha podido identificar la procedencia, pero conocemos la tipología cerámica. Ocurre así con una copa (fig. 17), muy similar a la del ajuar funerario de una sepultura de Úbeda la Vieja, en su fase argárica y perteneciente a la colección del artista Cayetano Aníbal⁴ (MOLINA, SÁEZ *et al.*, 1978).

Por lo demás, una jarra con asa y borde exvasado (fig. 18), una crátera ibérica de bandas pintadas (fig. 19) y tres ollas globulares (figs. 20 y 21), dos de ellas con mamelones, así como diferentes elementos de adorno y/o ajuar (fig. 22), completan el repertorio.

Restauración

Su puesto como becario en el IEG le permitió trabajar con piezas arqueológicas procedentes de diferentes yacimientos de la provincia, principalmente íberos y romanos, como los de Castellones de Ceal, La Guardia de Jaén, Peal de Becerro, Marroquíes Altos o los santuarios ibéricos de Castellar y Santa Elena.

Ese conocimiento del material (parte del cual llegó a dibujar, como se ha expuesto), unido a su habilidad como escultor, motivó que J. González Navarrete lo llamase a finales de los años 60 para dirigir el taller de restauraciones arqueológicas del Museo Provincial de Jaén, producto de la reciente fusión en 1969 del Museo Provincial de Bellas Artes y el Museo Arqueológico Provincial. Este primer taller de reducido tamaño se situaba en la planta baja, donde hoy se encuentra la reproducción de la Cámara sepulcral de Toya. Por aquel entonces Constantino trabajaba solo, contando puntualmente con la colaboración del Servicio Social de la Sección Femenina de Falange. Posteriormente se amplía el Museo y el laboratorio de restauración se traslada al sótano, con lo que se obtuvo un mayor espacio y se pudo trabajar con más comodidad. En esos momentos se contrata como ayudante a Anastasio Cebidanes, que había trabajado con

⁴ La diferencia entre las dos piezas es que la dibujada por Unghetti presenta unas pequeñas acanaladuras en el borde, mientras que la de Úbeda la Vieja tiene varios mamelones en el borde. Además, sabemos que la pieza de Úbeda la Vieja fue dibujada por M. García Sánchez.

él como picapedrero en el estudio de escultura y después pasó a ser profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén.

Escultura

Constantino empezó aplicando las herramientas de sus trabajos escultóricos de modelado para después adquirir otras del mercado especializado de la restauración. El primer trabajo del que tenemos constancia proviene precisamente de 1969, cuando aparecieron fragmentados, durante los trabajos de limpieza y desescombros de la fuente de la Magdalena (Jaén), dos togados de mármol blanco de ambos sexos. Pertencerían a un monumento funerario altoimperial, concretamente del s. I d.C., dedicado a la pareja que costeó la canalización de aguas del manantial (BERGES y RAMÍREZ, 2008)⁵. Ambas esculturas fueron restauradas por C. Unggetti, para lo que usó un pegamento especial para mármol y colocó torchos de alambre o metálicos para conferirles consistencia.

Pero su obra más reconocida fue indudablemente la intervención en el Conjunto escultórico de Cerrillo Blanco. Arturo Ruiz, uno de los mayores estudiosos de arqueología ibérica a nivel nacional e internacional, coincidió con él en el Museo de Jaén. Refiere sus recuerdos con estas palabras en el catálogo de la exposición *Constantino Unggetti: presencia e identidad escultórica*, realizada en 2010 (p. 21):

“El hallazgo de Porcuna trastocó la tranquilidad del cosmos conventual del Museo. La entrada de aquellas piezas se vio acompañada de una presencia constante de arqueólogos de todos los lugares de Europa deseosos de conocer las esculturas que por primera vez permitían reconocer la complejidad de un monumento ibero. Pero sobretudo a partir de aquel año de 1975, el laboratorio del Museo de Jaén se llenó del conjunto escultórico del Cerrillo Blanco. Cruzar la puerta desde la antesala significaba sencillamente entrar en el país de las esculturas. Sobre las mesas dormían cientos de piedras con espacios alisados entre las rugosidades de las fracturas. Los restos se mostraban desde la insolencia desnuda del fragmento, a la espera de que la mano de Constantino encontrara, rodeándolos una y otra vez, la arista que encajaría para siempre dos piedras partidas, el encuentro formalizaba la posición original de la piedra, tal y como la concibió el artista ibero. Aquel inmenso rompecabezas estará siempre en mi mente asociado a la imagen de un Constantino que se movía de una a otra mesa y que triunfante me mostraba el último hallazgo: la pierna que se encontraba con un pie, el rizo que se reconocía en la continuidad de un ojo”.

⁵ Su carácter funerario queda corroborado por la aparición de un fragmento de placa funeraria.

Sólo en la campaña de 1975, la primera y más fructífera, se contabilizaron 1.274 fragmentos de esculturas que fueron metidos en sacos llenos de serrín y llevados en tres camiones al Museo Provincial de Jaén. Las piezas más delicadas se transportaban en el vehículo usado para el desplazamiento personal. Al final de la excavación se había llegado a la cifra de 1.486 fragmentos.

La restauración de estos fragmentos se puede dividir en dos fases claramente diferenciadas. En la primera Unghetti restituyó, entre finales de los setenta y principios de los ochenta, 18 figuras⁶ de las 35 que habían sido catalogadas por González Navarrete. El papel de Unghetti fue fundamental, ya que sentó las bases para futuras intervenciones, con un criterio respetuoso y siempre primando la conservación sobre la restauración. Así lo recogen Helena García y Jorge Pérez-Guerra (2006: 423-424):

“La metodología seguida fue lógica y sencilla, extender todas las piezas y seleccionarlas entre fragmentos de esculturas humanas y animales, y a su vez por partes del cuerpo, colocando los números de identificación en las “caras” que posteriormente se iban a pegar. Las herramientas eran que se usaban en un taller de escultura y algunas se realizaban expresamente, como por ejemplo las brocas de largas dimensiones que las diseñó y fabricó un herrero. La limpieza se realizó con cepillos suaves y sólo para eliminar tierras, no se eliminó ningún producto de las alteraciones pétreas. Los adhesivos fueron de base de poliéster, buscando en el mercado los de mayor poder de adhesión e incoloros. El refuerzo de las uniones se hizo con varillas huecas, si eran piezas pequeñas para no añadir peso, y macizas cuando la unión lo requería, eran de una aleación de latón para evitar oxidaciones y se cortaban según las necesidades.

El trabajo de Unghetti pues, se limitó a una comedida limpieza superficial y al ensamblaje de aquellos fragmentos que con toda seguridad unían entre sí (dejando de lado los dudosos), persiguiendo más posibilitar el estudio y comprensión del conjunto escultórico que su restauración propiamente dicha. Por ello, al no figurar entre los objetivos de su intervención, no llevó a cabo ningún tipo de reconstrucción de volúmenes perdidos y ni tan siquiera selló las líneas de fractura para que las piezas tuvieran mejor legibilidad”.

Gracias a Unghetti conocemos más detalles de ese proceso. Por ejemplo, al extender las piezas, las más pequeñas se colocaban sobre borriquetas con tablones y las más grandes se apoyaban en el suelo, directamente

⁶ Como curiosidad, la Cabeza del Guerrero, que él mismo encontró, fue incorporada a un torso, aunque ni González Navarrete ni Unghetti estaban muy convencidos debido a la diferencia de tamaños.

o con tacos de madera para inmovilizarlas. En cuanto a la unión propiamente dicha, sólo se acometía cuando se contaba con varias piezas de la misma escultura, fuese humana o animal. Los fragmentos más pequeños se pegaban, al principio con pegamentos usados en su taller de escultura y luego otros más especializados según salían al mercado. En los elementos de mayor tamaño se taladraban largos agujeros para poder insertar las piezas con varillas de metal y ensamblarlas. Y sobre el horario de trabajo, la labor en el taller del museo -al contrario que la excavación en el yacimiento- se prolongaba hasta los fines de semana, cuando G. Navarrete volvía de Madrid y ambos se dedicaban a buscar nuevas conexiones entre las piezas.

Según él mismo decía, en unas palabras pronunciadas en el Museo de Jaén con motivo de la conferencia “Mis vivencias en el museo” (1992), las esculturas que restauraba llegaban al taller *“sucias, fragmentadas, desfiguradas y hechas una pena, y en el curso de la restauración se miman poniendo todo el empeño en reponer su estado primitivo, la forma o el color, procurando disimularles discretamente las cicatrices y amputaciones de la edad”*.

La segunda fase, ya sin Ungueti, contó con un mayor número de medios humanos, económicos y técnicos. En 1997, una Comisión Técnica Asesora formada por expertos universitarios y técnicos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) y del propio Museo de Jaén⁷ estableció los criterios de actuación que debían regir las nuevas intervenciones en las piezas. La financiación procedió del patrocinio de la Asociación de Amigos de los Iberos y de algunas cajas de ahorros⁸, así como de la Junta de Andalucía. Como medios técnicos se puede señalar la ejecución de diferentes análisis arqueométricos por parte del IAPH, que arrojaron una información añadida fundamental para afrontar el proceso restitutivo de las piezas.

Aunque la intervención de Constantino había sido acertada, la Comisión valoró el estado de los materiales que él había empleado con anterioridad, el poliéster y las varillas metálicas, para comprobar si el paso del tiempo había afectado a su integridad y consecuentemente a las piezas que unía. Para el poliéster se practicó una espectrometría FT-IR, y para las varillas metálicas una gammagrafía, que en ambos casos dieron resul-

⁷ Esta Comisión estuvo integrada por Oswaldo Arteaga Matute, Arturo Ruiz Rodríguez, Juan Blánquez Pérez, Teresa Chapa, Raniero Baglioni, Antonio del Rey, María Dolores Pegalajar y José Luis Chicharro Chamorro.

⁸ Esas entidades fueron CajaSur, Caja General de Ahorros de Granada y Caja de Ahorros del Mediterráneo.

tados favorables. La resina de poliéster, aunque amarillenta y craquelada, mantenía sus propiedades físicas y mecánicas.

El estudio petrográfico determinó que la piedra utilizada “es una Biomicroarenita o calcarenita muy rica en globigerinas compuestas fundamentalmente de calcita, un poco de cuarzo y trazas de filosilicatos” (ESPINOSA, 1997: 29). Se trata de una piedra de grano muy fino, muy porosa y, por lo tanto, alterable sobre todo por problemas de humedades; estando húmeda se trabaja fácilmente, pero con mucha agua se rompe, y cuando está muy seca es dura, aunque se raya con facilidad. Se conoce como “piedra de Santiago”, por proceder presumiblemente de las canteras del cercano municipio de Santiago de Calatrava.

El análisis biológico arrojó la presencia de líquenes del género *Verrucaria* y la ausencia de algas verdes, esto último indicativo de una ausencia prolongada de luz. Además, se desarrollaron cartografías de alteraciones mediante programas informáticos de dibujo y procesado de imágenes a partir de la toma de datos, y una documentación fotográfica exhaustiva del estado previo a la restauración.

Tras unas pruebas preliminares se limpió la piedra, combinando métodos húmedos y mecánicos para quitar los depósitos superficiales: terrosos, concreciones carbonatadas y suciedad. También se usaron gomas de borrar o disolventes orgánicos para retirar las marcas de lápiz y roturador y las manchas de pintura contemporáneas.

Para las uniones realizadas, tanto las nuevas como el refuerzo de las previas, se usaron resinas epoxídicas y microcosidos, ya fuesen con vástagos de acero inoxidable o varillas de fibra de vidrio.

Las reintegraciones de volumen y color se limitaron sobre todo a las zonas de unión entre fragmentos para conseguir una buena legibilidad, si bien en algunas piezas⁹ se abordaron reintegraciones más ambiciosas para facilitar la comprensión de la pieza. Todas se hicieron, tanto en volumen (con mortero) como en color (con colores sintéticos), totalmente diferenciables de la pieza base. La zona de apoyo de las esculturas, en contacto con los elementos de sujeción, se reforzaron con una resina (GARCÍA y PÉREZ-GUERRA, 2006).

Siguiendo este procedimiento, en 2002 ya se habían restaurado 27 esculturas, de las cuales 25 fueron reconstruidas por técnicos de la

⁹ “Guerrero de la armadura doble”, “Jinete desmontado atacando a un enemigo caído” y “Griphomaquia”.

empresa Taller de Restauración del Patrimonio, S.L. y las dos restantes por el IAPH, en un proyecto paralelo. Como resultado se generó una nueva museografía que, ante el aumento de piezas expuestas, llevó las mismas a una sala de mayor tamaño, que ocupaba toda la planta baja de uno de los edificios anejos al museo, inaugurada el 5 de marzo de 1999. Actualmente, esas 27 esculturas pueden contemplarse en el Museo Íbero de Jaén¹⁰.

La diligencia de la excavación y la restauración, junto a los diferentes estudios efectuados, permitió extraer abundante información del Conjunto, fechado en 470-420 a.C. Parece que pudo ser obra de un artista o más bien un taller griego¹¹ formado en las últimas décadas del s. VI a.C., cuando aún estaban a la vista los frontones de los templos y tesoros destruidos por los persas en 480 a.C. que pudieron servir como referencia (CORZO, 2014).

El Conjunto fue trabajado en húmedo y lijado y pulido con mucha finura. Algunas esculturas, si no todas, pudieron estar pintadas aunque no estucadas, como se deduce de los restos de pintura roja encontrados en figuras como *Griphomaquia*, *Leona y serpiente*, *Grupo del jinete desmontado atravesando con una lanza a un enemigo caído*, *Oferente con cápridos*, etc. (GONZÁLEZ, 1987).

Pero, a pesar de ello, a día de hoy son numerosas las incógnitas que rodean al Conjunto. ¿Dónde se emplazaba en origen? Como hipótesis más aceptada se plantea su pertenencia al programa decorativo de un monumento de carácter funerario o más bien religioso (*heroon*) (fig. 23), un recinto levantado por la élite aristocrática dominante con un marcado carácter religioso y de exaltación del linaje. De no ser así, habría que contemplar en todo caso la posibilidad de que se encontrase en el interior de un edificio, o bien que fuese destruido al poco tiempo de labrarlo y sufriese una rápida amortización, ya que el estado de conservación de las piezas es bastante bueno.

Pero en el yacimiento no se han encontrado evidencias de ningún edificio asociado, más allá de algunos restos arquitectónicos recogidos con las esculturas, por lo que de ser así dicho edificio habría que buscarlo

¹⁰ A pesar de ello, en torno a 1.000 piezas permanecen en el depósito de dicho Museo, que según el propio G. Navarrete serán difícilmente reintegradas en un futuro por la dificultad que presentan.

¹¹ Más que un taller puramente griego, habría que considerar a artistas formados en Grecia pero de filiación íbera. Así se explica que el estilo sea griego, pero que la panoplia y el ropaje sean íberos, como expuso G. Navarrete (1987).

en otro lugar y las piezas serían traídas desde allí. Algo que concuerda con la ausencia de una zona de talla documentada en el yacimiento (CHAPA y ZOFIO, 2005).

¿Cuál era la disposición de las figuras? Podrían conformar una línea continua con la narración de una única escena, al ser muchas esculturas exentas con un solo punto de contacto con otra pieza y, por tanto, partes de un grupo escultórico. No obstante, las diferentes interpretaciones del Conjunto coinciden en apreciar varias escenas distintas: luchas de personas con personas, animales con animales, personas con animales comunes o con grifos u otros animales mitológicos, animales aislados (fantásticos o no) y figuras de carácter religioso¹². Tomando como referencia los estudios de G. Navarrete, Blanco y Negueruela, se definen tres grupos principales. El grupo de los guerreros lo integran ocho cuerpos de luchadores y restos de éstos o de otras esculturas, a saber: “Guerrero de la falcata”, “Guerrero inacabado”, “Guerrero con escudo sobre el vientre”, “Jinete en pie atravesando con su lanza a un enemigo caído”, “Caballo”, “Guerrero de la armadura doble”, “Guerrero asido por la muñeca” y “Guerrero caído con ave”. El subconjunto de los antepasados o los personajes de ámbito religioso lo forman el “Varón con manípulo”, la “Dama con niño”, la “sacerdotisa de la serpiente”, el “oferente con cápridos”, la “dama sedente”, la escultura infantil, el “desnudo con trenzas”, la “cabeza con tocado”, el “guerrero de la rienda” y el “cazador de perdices”. Por último, las esculturas zoomorfas cuentan con “Novillo”, “Águila”, “Ave” (¿arpía?), “Gripho, palmeta y serpiente”, “Griphomaquia”, “Cabeza de gripho”, “Carnívoro (¿lobo?) que devora a un (¿cordero?)” y “Leontomaquia” (CHAPA y ZOFIO, 2005).

Y, por último, ¿por qué fue destruido? La causa, al igual que el proceso de su destrucción, aún no se conoce con certeza, pero se sabe que fue violentamente destrozado, haciendo especial hincapié en las cabezas humanas (CHAPA Y ZOFIO, 2005). Para una acción así se pueden esgrimir razones de carácter militar o ritual, llevándose a cabo por un grupo opuesto ideológicamente al vinculado con el Conjunto. También podría tener un sentido político, en cuyo caso el paralelismo con la *damnatio memoriae*¹³ es innegable.

¹² Otra incertidumbre tiene que ver con el sexo ambiguo de las figuras. Tanto los cuerpos como la única cabeza definida denotan unos rasgos mórbidos más femeninos que masculinos, contrarios a los que se presupone en los guerreros. Véase GONZÁLEZ, 1987.

¹³ La *damnatio memoriae* es una práctica popularizada en el mundo romano, pero ya conocida en Grecia, que consistía en borrar el recuerdo de aquellos gobernantes que habían sido condenados por la sociedad.

La importancia de este Conjunto radica en varios factores. Además de las numerosas incógnitas que lo rodean, es el grupo de esculturas concebidas como conjunto para un único monumento arquitectónico, sea de carácter funerario o religioso, más antiguo de Andalucía; a nivel nacional sólo está precedido por el conjunto de Pozo Moro, hallado en Chinchilla de Montearagón (Albacete) y datado en el s. VI a.C. (GONZÁLEZ, 1987). Se trata, además, del grupo escultórico más numeroso del Alto Guadalquivir. Y, por encima de todo, permite una valiosa aproximación al mundo real y mitológico de la cultura íbera.

Cerámica y mosaico

Al margen de la escultura, en el Museo Provincial de Jaén también trabajó con otros materiales, como la cerámica y el mosaico. Restauró algunas piezas de cerámica griega, como el ya mencionado *skyphos* hallado en Castellones de Ceal que dibujó, pero sobre todo íbera y romana. El 28 de octubre de 1969 se encontraba restaurando varios de estos ejemplares, según reza en una pequeña entrevista realizada por el Diario Jaén.

En los años 70 restauró otras cerámicas, procedentes de diferentes yacimientos en los que se trabajaba por entonces. Tenemos constancia de la cerámica ibérica en un yacimiento en la Bobadilla (Alcaudete); de la cerámica romana en la villa de Bruñel (Quesada), excavada por P. Palol y M. Sotomayor, entre otros; y de la cerámica islámica del castillo de Cazorla.

En 1978 también intervino sobre la cerámica *sigillata* hallada en Isturgi (Los Villares de Andújar), un yacimiento de importancia capital excavado por el propio M. Sotomayor, constituyendo uno de los complejos alfareros más importantes no sólo de Hispania, sino del Imperio Romano.

En cuanto a los mosaicos, tenemos constancia de su intervención en tres de ellos. Uno fue hallado en Marroquíes Altos (Jaén), con la figura central de la diosa Tetis, madre de Aquiles, rodeada por delfines, peces y monstruos marinos. Su cronología es de la segunda mitad del s. IV d.C. y pertenecía a una estancia absidal, forma que toma el propio mosaico. Apareció en 1959, se extrajo en 1961 y, tras ser restaurado, fue expuesto en el Museo de Jaén en 1971 (figs. 24 y 25) (ESPANTALEÓN, 1960).

Otro fue encontrado en 1969 en la villa bajoimperial de la Peñuela (Santisteban del Puerto), y muestra dos escenas diferenciadas: la disputa musical de Apolo y Marsias, y la estancia de Aquiles en la isla de Esciros. Su datación abarca desde finales del s. IV hasta finales del V e incluso

principios del VI d.C. Con numerosos desperfectos sufridos durante la construcción de un camino, tras su consolidación y restauración fue expuesto igualmente en el Museo de Jaén (figs. 26 y 27) (NAVARRETE, 2012).

El último apareció en una de las múltiples villas romanas documentadas en Martos, aunque no sabemos mucho más al respecto.

Montaje de museos

Entre 1969 y 1980 Constantino Unghetti había trabajado en el Museo Provincial de Jaén, pero esta labor la compaginó con el montaje de las exposiciones en varios museos distribuidos fundamentalmente por el sur de la geografía española, al servicio de la empresa Macarrón. Así, el Museo Arqueológico de Sevilla (1973), el Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Huelva (1973), el Museo Arqueológico de Úbeda (1973), el Museo de Cuenca (1974), el Museo Arqueológico de Porcuna (1979) y Melilla (1970-80) fueron las instituciones museísticas para las que colaboró. Además del montaje, llevó a cabo inventarios de piezas en el Museo de Jaén y en el de Melilla. Constantino era consciente del potencial “pedagógico” de las colecciones museísticas, como puso de relieve en el propio Museo de Jaén.

Aunque C. Unghetti no formase parte del montaje, merece la pena recordar la exposición “Los Íberos: Príncipes de Occidente”, que se celebró en los años 1997 y 1998 en las ciudades de París, Barcelona y Bonn. La muestra, en lo que a aportación giennense se refiere, recogió elementos de diversos enclaves provinciales: varias esculturas de Cerrillo Blanco (Porcuna), la cabeza de lobo de El Pajarillo (Huelma), numerosos exvotos de los santuarios de Collado de los Jardines (Santa Elena) y la Lobera (Castellar), un capitel y monedas de bronce y plata de Cástulo (Linares), dos cráteras áticas de figuras rojas de Toya (Peal de Becerro), una urna de orejetas de Castellones de Ceal (Hinojares), un vaso de plata con inscripciones de Torres y una moneda de La Carolina. El artista asistió, junto a González Navarrete y un grupo de la Asociación Amigos de los Íberos, a las muestras de París y Bonn, para admirar un conjunto de piezas de las que al menos las esculturas de Cerrillo Blanco habían sido restauradas por él mismo (fig. 28).

Epílogo: La dama de Castellar

Su última obra escultórica, en este caso de factura propia, presenta una importante carga simbólica. Se trata de la *Dama ibera de Castellar*

(2010) (fig. 29), una recreación en bronce y tamaño monumental de uno de los miles de exvotos aparecidos en el Santuario íbero de la Cueva de la Lobera. Este exvoto, de 7,6 cm de altura y actualmente expuesto en el Museo de Arqueología de Cataluña en Barcelona, fue hallado por Nicolini a principios de los años setenta, y representa la figura de una aristócrata íbera vestida con una túnica larga y con una cofia en la cabeza y sendas rodela a la altura de las orejas.

La carga simbólica que deriva de esta escultura es indudable. En primer lugar, contribuye a divulgar la importancia en el mundo íbero de Castellar, lugar donde fue encontrado el exvoto y donde también fue erigida la estatua; preside la plaza de la Constitución, una de las más importantes del municipio. Constituye también un reclamo para el turismo, pues ese mismo año quedó inaugurado el Museo Ibérico de Castellar, especializado precisamente en esa suerte de figurillas. Pero no podemos olvidar el simbolismo para el propio artista. Ésta fue su última escultura, que se aleja de la temática costumbrista y religiosa presente en gran parte de su trayectoria y retorna a las que fueron sus dos grandes pasiones durante toda su vida: la arqueología y su pueblo natal. Con ella cierra un ciclo, el de su trabajo, pero también el de su vida.

Bibliografía

- BERGES ROLDÁN, L. y RAMÍREZ DE JUAN, M. E. (2008): “Análisis de tres espacios urbanos giennenses: la fuente, el palacio, el convento”. *Arqueología y Territorio Medieval*, 15, pp. 127-222.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1959): “Cerámica griega de los Castellones de Ceal”. *Archivo Español de Arqueología*, 32, pp. 106-112.
- CHAPA BRUNET, T. y ZOFIO FERNÁNDEZ, Z. (2005): “Enterrar el pasado: la destrucción del conjunto escultórico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)”. *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 9, pp. 95-120.
- Constantino Unggetti: presencia e identidad escultórica: del 23 de abril al 30 de mayo de 2010, sala de exposiciones temporales del Centro Cultural del Palacio de Villardompardo, Jaén*, pp. 19-21. Diputación Provincial de Jaén y Caja Provincial de Ahorros de Jaén.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (2014): “La génesis de la estatuaria ibérica”. *Laboratorio de Arte*, 26, pp. 25-46.
- DÍAZ GARCÍA, M. J. y PORTERO FERNÁNDEZ, V. (2003): “La necrópolis tardorromana de Toya. Peal de Becerro (Jaén)”. *Arqueología y Territorio Medieval*, 10.1, pp. 119-135.
- ESPANTALEÓN JUBES, R. (1960): “La necrópolis en cueva artificial de Marroquíes Altos”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 26, pp. 35-50.
- ESPINOSA GAITÁN, J. *et al.* (1999): “Escultura del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén): caracterización de los materiales y evaluación de los productos de tratamiento”, en *III Congreso Nacional de Arqueometría*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ-CHICARRO Y DE DIOS, C. (1957): “Avance sobre recientes prospecciones arqueológicas en Castellar de Santisteban y Peal de Becerro”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 13, pp. 153-164.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1987): *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Jaén, Instituto de Cultura, Diputación Provincial de Jaén.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1966): “Nuevas pinturas rupestres en Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 48, pp. 9-22.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A., UNGHETTI ÁLAMO, C. y ARTEAGA MATUTE, O. (1980): “La necrópolis de “Cerrillo Blanco” y el poblado

de “Los Alcores” (Porcuna, Jaén)”. *Noticiario arqueológico hispánico*, 10, pp. 183-218.

GARCÍA MARTÍNEZ, H. y PÉREZ-GUERRA SALGADO, J. J. (2006): “Restauración de las esculturas ibéricas de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)”. *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 12, pp. 421-432.

MOLINA GONZÁLEZ, F. R., SÁNCHEZ PÉREZ, L. *et al.* (1978): “La Edad del Bronce en el Alto Guadalquivir: excavaciones en Úbeda”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 95, pp. 37-58.

NAVARRETE ORCERA, A. R. (2012): “El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): Apolo y Marsias y Aquiles en la Isla de Esciros. Paralelos iconográficos”. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, 3, pp. 273-312.

VV.AA. (2000): *Informe de la restauración de las esculturas del novillo toro y del águila perteneciente al conjunto Cerrillo Blanco de Porcuna*. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Artículos de prensa¹⁴

“Cerrillo Blanco, completo”, *Diario Jaén*, 12-04-2002: 53.

“Cerrillo Blanco, un hallazgo impresionante”, *Diario Jaén*, Suplemento dominical *La Semana*, 14-1-2018: 32.

“Completada la restauración de 27 esculturas del conjunto ibérico de Cerrillo Blanco”, *El País*, 12-04-2002: 6.

“Constantino Ungghetti: creación artística y restauración”, *Jaén*, 04-05-1978.

“Constantino Ungghetti habló sobre sus vivencias en ‘Los Jueves del Museo’”, *Ideal*.

“Constantino Ungghetti, pionero de lo ibero en Jaén”, *Diario Jaén*, Suplemento dominical *La Semana*, 14-1-2018: 32.

“Constantino Ungghetti: sus restauraciones en el Museo Provincial”.

“Constantino Ungghetti y su trabajo en Sevilla”, *Jaén*, 06-03-1973.

¹⁴ Muchas de estas referencias no están completas, pues pertenecen a recortes de diferentes periódicos, fundamentalmente locales y regionales, en los que no aparece toda la información. Si bien todos ellos se pueden encontrar en el IEG como parte de la donación realizada por Paz Ungghetti.

- “El escultor Constantino Unghetti habló de sus vivencias en el Museo”, 01-04-1992.
- “El Museo Provincial completa la sala de Cerrillo Blanco”, Ideal, 12-04-2002: 59.
- “Excavaciones arqueológicas en Peal de Becerro”.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, J. A.: “La Dama Íbera ya preside Castellar”, Ideal, 29-11-2010.
- “Los iberos convencen en Bonn”, Diario Jaén, 16-07-1998: 29-31.
- “Presencia del escultor Unghetti en las restauraciones del Museo Provincial”, Jaén, 28-10-1969.
- “Una aristócrata y gran sacerdotisa”, Diario Jaén, 24-11-2010.
- UNGHETTI, P. (28 de diciembre de 2020): “Un museo de 49 años (II)”. La Contra de Jaén. <https://lacontradejaen.com/paz-unguetti-museo-jaen/>
- UNGHETTI, P. (28 de junio de 2021): “Un museo de cincuenta años (III)”. La Contra de Jaén. <https://lacontradejaen.com/museo-unguetti-jaen/>
- GARCÍA ALCÁNTARA, J.: “Los príncipes regresan a Jaén”, Diario Jaén, Suplemento dominical La Semana, 13-09-1998: 49-51.
- GARCÍA ALCÁNTARA, J.: “Unos 50 jiennenses inician un viaje a París para ver la exposición de los iberos”, Jaén, 21-11-1997.

ANEXO FOTOGRÁFICO

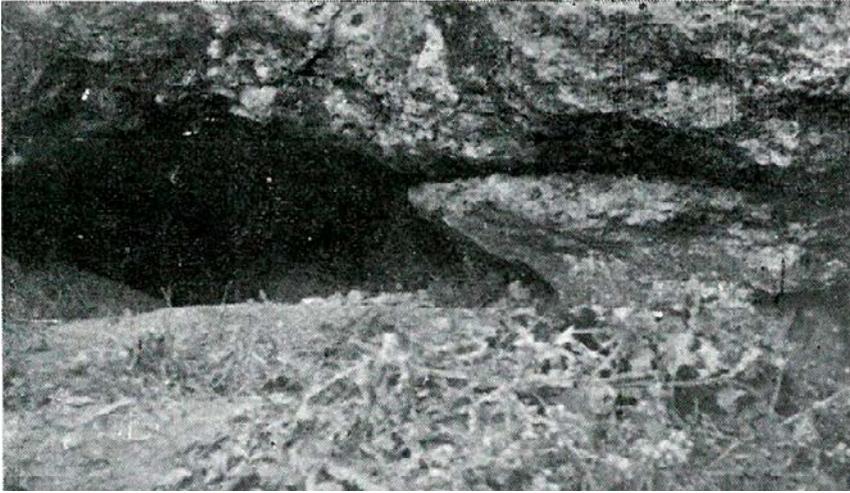


Fig. 1.-Fotografía realizada por C. Unghetti de Cueva Horadada (Castellar). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

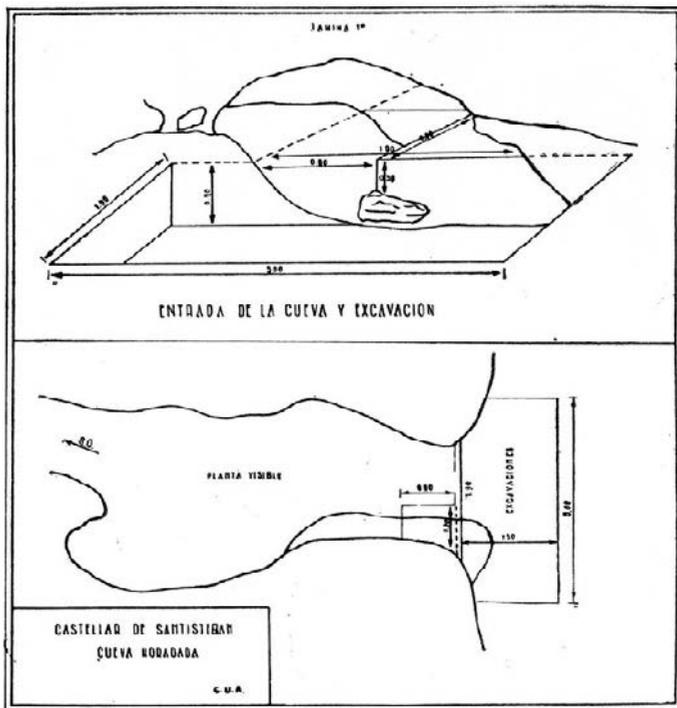


Fig. 2.-Dibujo realizado por C. Unghetti de Cueva Horadada (Castellar), con perfil, arriba, y planta, abajo. Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

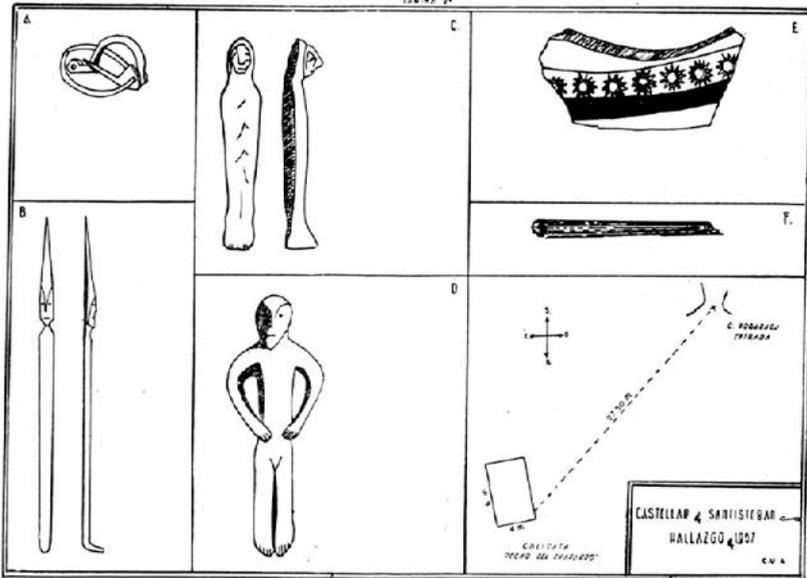


Fig. 3.-Dibujo realizado por C. Unghetti de materiales hallados en Cueva Horadada y Pecho del Chaparero (Castellar). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.



Fig. 4.-Estela funeraria del Cortijo de Timoteo (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

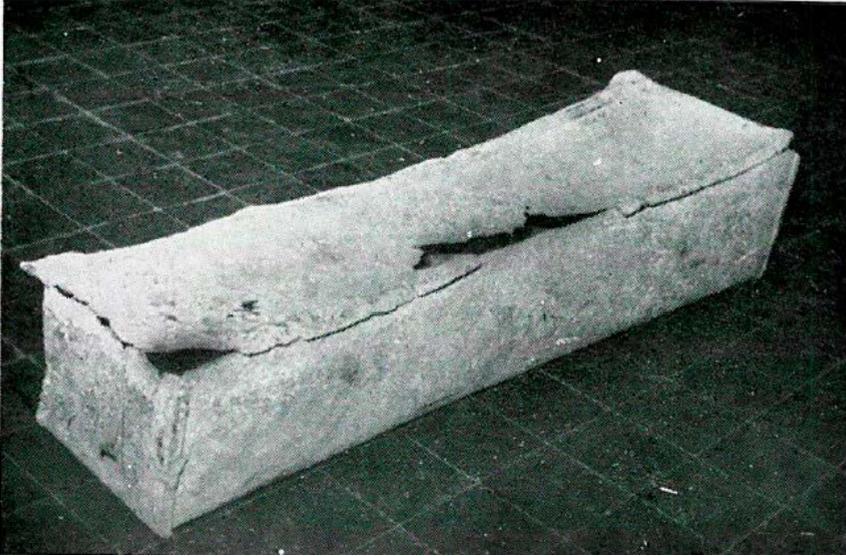


Fig. 5.-Sarcófago de plomo de El Poster (Peal de Becerro).
Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.



Fig. 6.-Fotografía realizada por C. Unggetti del enterramiento de El
Poster (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

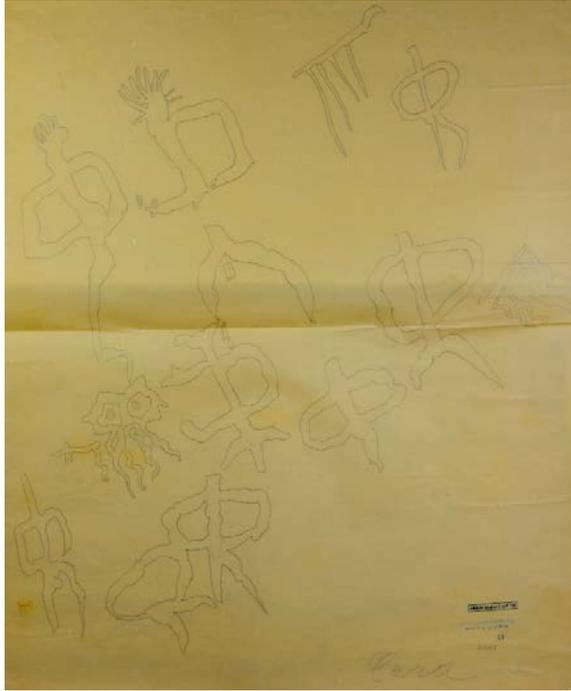


Fig. 7.- Pinturas dibujadas por C. Unghetti de la Cueva de la Graja (Jimena). Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

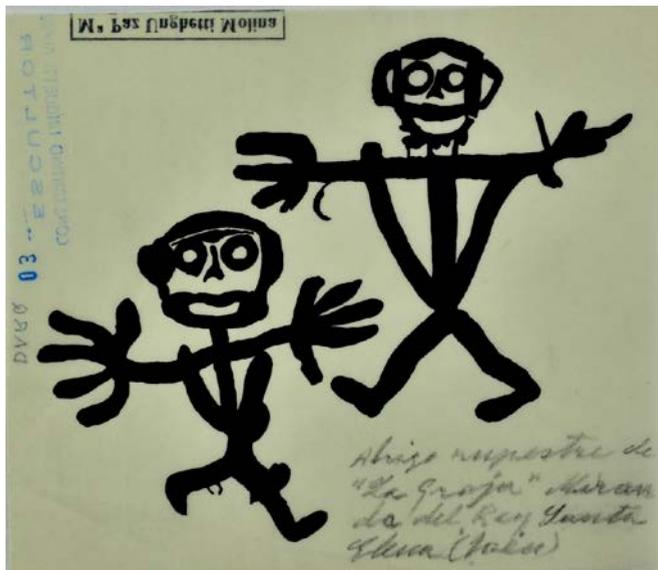


Fig. 8.- Pinturas dibujadas por C. Unghetti de la Cueva de la Graja (Miranda del Rey, Santa Elena). Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

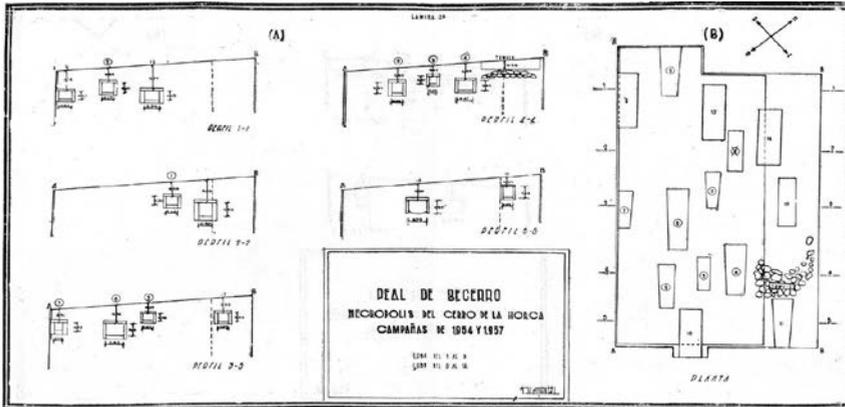


Fig. 9.- Sepulturas en perfil y en planta dibujadas por C. Unghetti de la Necrópolis del Cerro de la Horca (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

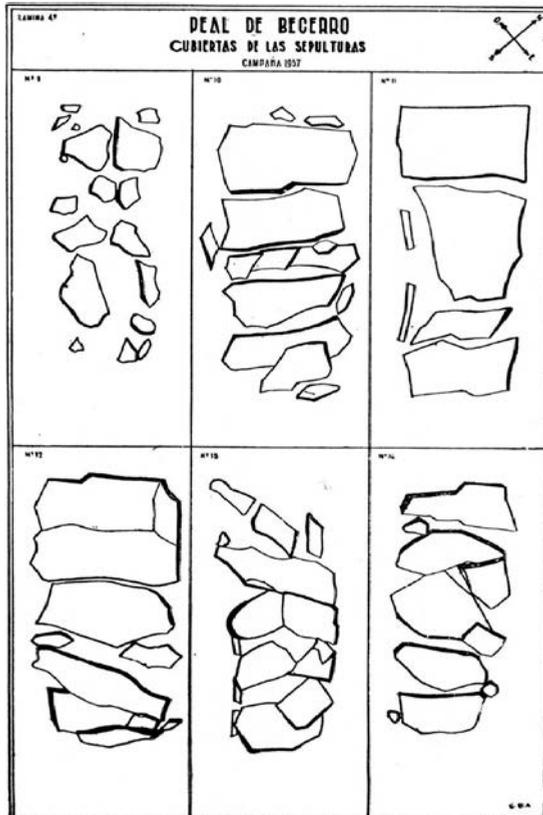


Fig. 10.- Detalle de varias sepulturas en planta dibujadas por C. Unghetti de la Necrópolis del Cerro de la Horca (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

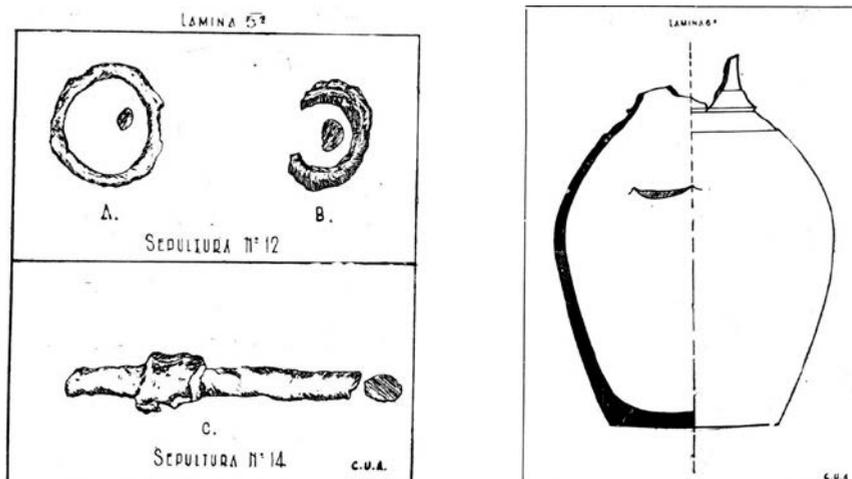


Fig. 11.- Materiales dibujados por C. Unghetti de la Necrópolis del Cerro de la Horca (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.



Fig. 12.- Fotografía de C. Unghetti de la Necrópolis del Cerro de la Horca (Peal de Becerro). Fuente: FERNÁNDEZ-CHICARRO, 1957.

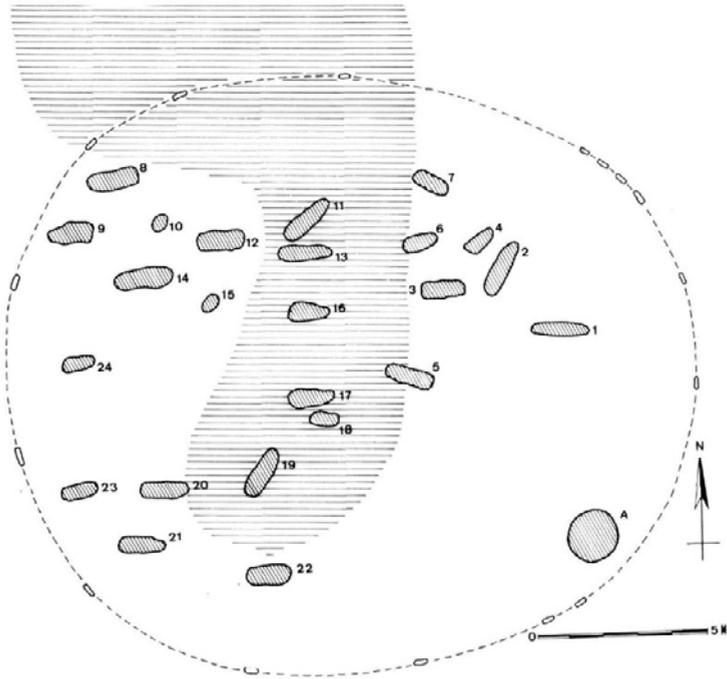


Fig. 13.- Necrópolis de Cerrillo Blanco (Porcuna). Fuente: GÓNZALEZ, UNGHETTI y ARTEAGA, 1980: 190.



Fig. 14.- Fotografía de C. Unghetti del hallazgo de la cabeza del guerrero en Cerrillo Blanco (Porcuna). Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.



Fig. 15.- Equipo de trabajo en la excavación de Cerrillo Blanco (Porcuna). Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.



Fig. 16.- *Skyphos* de Castellones de Ceal (Hinojares). Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

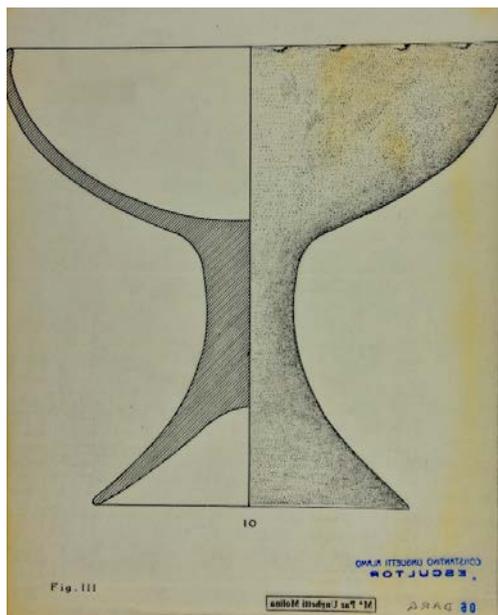


Fig. 17.- Copa argárica dibujada por C. Unghetti.
Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

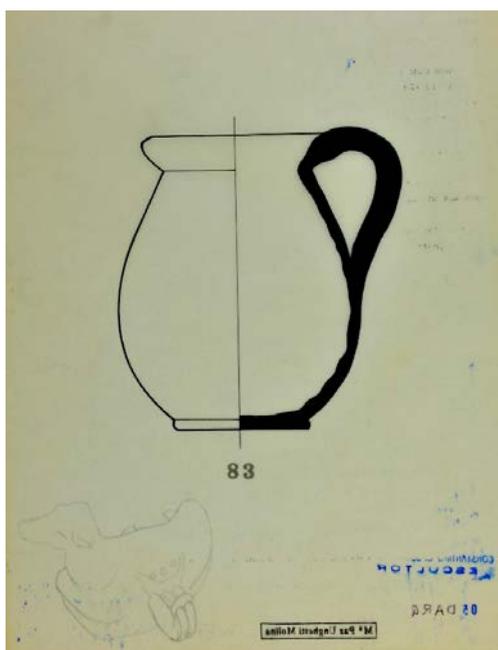


Fig. 18.- Jarra con asa y borde exvasado dibujada por C. Unghetti. Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

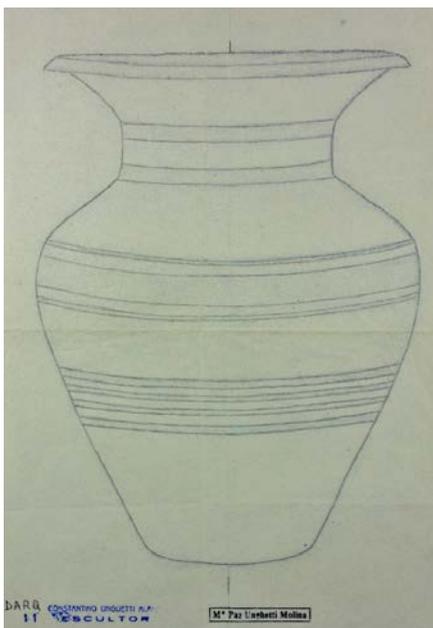


Fig. 19.- Crátera ibérica dibujada por C. Unghetti.
Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

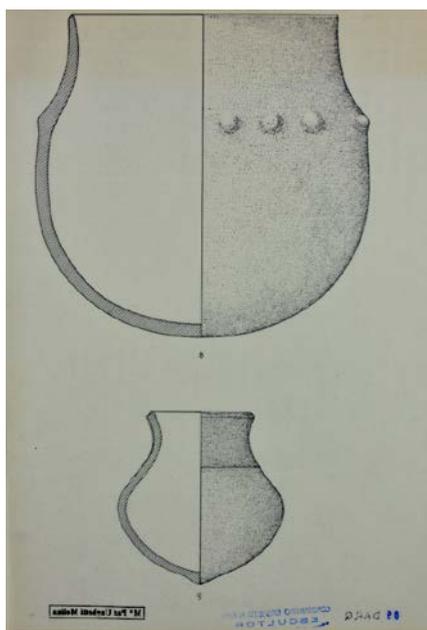


Fig. 20.- Ollas globulares dibujadas por C. Unghetti.
Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

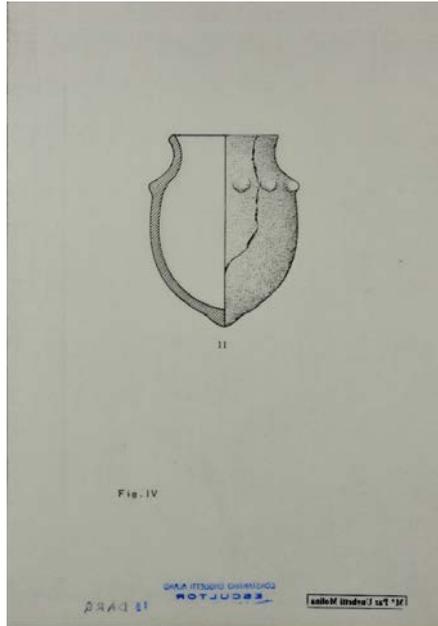


Fig. 21.- Olla globular dibujada por C. Unghetti.
Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.

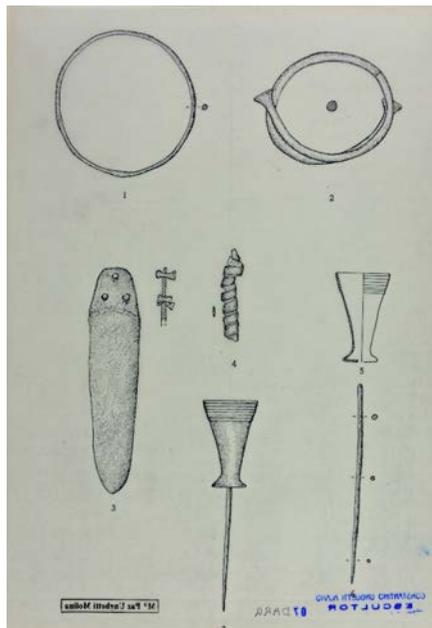


Fig. 22.- Elementos metálicos dibujados por C. Unghetti.
Fuente: Donación de Paz Unghetti al IEG.



Fig. 23.- Reconstrucción ideal del *heroon* de Cerrillo Blanco. Fuente: Europea.



Fig. 24.- Mosaico de Marroquíes Altos (Jaén). Fuente: Ceres, Museo de Jaén.

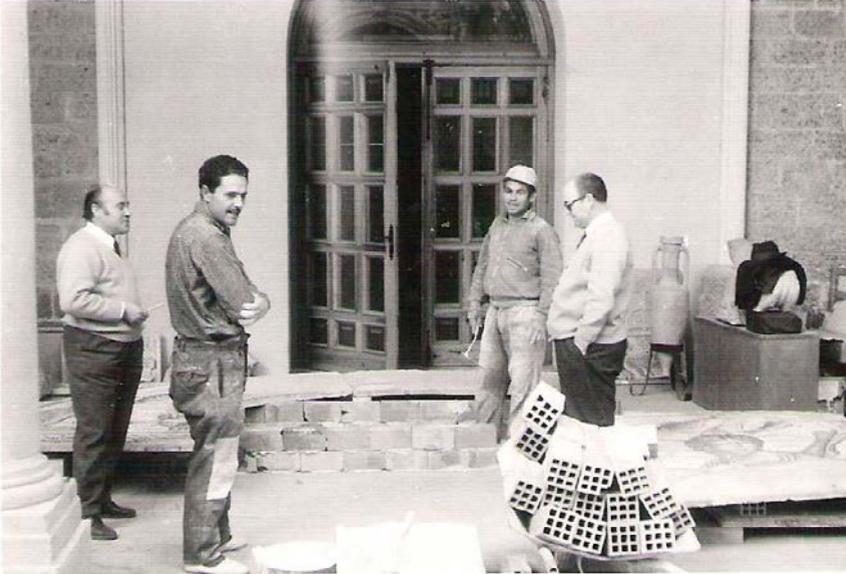


Fig. 25.- Unghetti (izquierda), G. Navarrete (derecha) y dos operarios (centro) junto al mosaico de Marroquíes Altos (Jaén). Fuente: Paz Unghetti.



Fig. 26.- Mosaico de la villa de la Peñuela (San Sebastián del Puerto). Fuente: Paz Unghetti.



Fig. 27.- Unghetti sobre el mosaico de la villa de la Peñuela (San Sebastián del Puerto). Fuente: Paz Unghetti.



Fig. 28.- C. Unghetti en la exposición "Los Íberos: Príncipes de Occidente" a su paso por Bonn. Fuente: Paz Unghetti.



Fig. 29.- Inauguración de la *Dama íbera de Castellar*. Fuente: Paz Unghetti.