

UN EJEMPLO DE BICROMÍA EN EL ARTE LEVANTINO DEL BARRANCO SEGOVIA (LETUR, ALBACETE)

AN EXAMPLE OF BICHROMY IN THE LEVANTINE ART OF BARRANCO SEGOVIA (LETUR, ALBACETE)

MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA

Instituto de Estudios Albacetenses

mateosaura@regmurcia.com

Recibido/Received: 08-01-2019

Aceptado/Accepted: 05-08-2019

RESUMEN: Presentamos una nueva figura bícroma de estilo levantino presente en el conjunto del Barranco Segovia de Letur. Se suma al aún reducido grupo de representaciones de estilo levantino en las que se combinan dos colores. Junto a los motivos grabados, o con presencia del grabado, ofrecen una visión diferente de los procesos técnicos de este estilo, hasta hace poco tiempo considerados como básicos.

PALABRAS CLAVE: arte rupestre levantino, bicromía, Barranco Segovia, Letur, Albacete.

ABSTRACT: We present a new bichromy figure of the Levantine style in the shelter of Barranco Segovia in Letur. It is added to the small group of representations of Levantine style in which two colors are combined. Together with the engraved motifs, or with the presence of the engraving, they offer a different vision of the technical processes of this style, until recently considered as basic.

KEY WORDS: levantine rock art, bichromy, Barranco Segovia, Letur, Albacete

1. INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo se ha venido asumiendo como si fuera un axioma que el arte rupestre levantino es, en cuanto a sus recursos gráficos, un arte bastante simple en el que solo se pinta y en el que estas pinturas son monocromas (Beltrán, 1968; Alonso y Grimal, 1994; Hernández y Martí, 2000-2001). Y ello a pesar de que prácticamente desde los inicios de su investigación se refirió la presencia del grabado en algunas representaciones, aunque fuera en la mayor parte de los casos con un carácter complementario de la propia pintura (Cabré, 1915). A la vez, también se apuntaba la existencia de puntuales bicromías en unas pocas figuras que,

en todo caso, venían a romper un tanto con esa idea de la monocromía exclusiva, en la que hay un acusado predominio del color rojo, en diversas tonalidades, sobre el negro, bastante menos frecuente (Cabré, 1915; 1925; Porcar, 1964). En el estilo levantino también se ha utilizado el color blanco, pero este queda recluido prácticamente a una zona muy concreta, en torno al grupo de conjuntos de Albarracín, al margen del color blanco empleado en las bicromías que hay fuera de esa zona y que se reseñan en este trabajo.

El descubrimiento del conjunto de grabados del Barranco Hondo de Castellote (Teruel) sirvió para revitalizar un tanto el tema. Es cierto que en un primer momento, cuando A. Sebastián (1992) propone una identidad levantina para las figuras de animales documentadas, esta es rechazada mayoritariamente en favor de una adscripción finipaleolítica. Un posterior análisis, que permitió documentar otras varias figuras en el panel, entre ellas algunas de arqueros, aconsejó la filiación del conjunto con el estilo levantino (Utrilla y Villaverde, 2004). Este hallazgo de grabados inequívocamente levantinos volvía a poner de actualidad aquellos otros advertidos desde los inicios de la investigación por autores como J. Cabré (1915). A la discusión se han sumado en estos últimos años otros grupos de figuras grabadas que, como los del Abric d'en Meliá, por sus aspectos formales, para algunos autores podrían encajar bien en el estilo levantino (Viñas *et alii*, 2010; Viñas, 2012; Mateo Saura, 2012) mientras que para otros son claramente finipaleolíticos (Martínez *et alii*, 2003). En todo caso, lo que ya no se discute es la existencia de grabado levantino, ya sea como complemento de la propia pintura para delimitar contornos, que es lo más habitual (Martínez Bea, 2004), o como grabado exento.

Y similar panorama de cambio es el que ha tenido a la técnica pictórica como protagonista. Es cierto que lo frecuente es que nos encontremos ante representaciones monocromas, pero también es posible documentar unos, por el momento, pocos casos en los que se combinan dos colores, en lo que constituyen evidentes ejemplos de bicromía que revalorizan las ya planteadas en su día por autores como J. Cabré (1915; 1925) o J. B. Porcar (1964).

Los descubrimientos de los últimos años y la revisión de lugares conocidos de antiguo, nos están aportando una visión diferente de algunos de los procesos técnicos que han venido definiendo, apriorísticamente, al arte levantino. Es verdad que, sin llegar a la complejidad del horizonte paleolítico, tampoco es tan simple como hasta hace poco tiempo se postulaba sin discusión.

2. METODOLOGÍA

La Real Academia de la Lengua (2019) define bicromía como “impresión a dos colores”. En nuestro caso, la constatación del empleo de dos colores, más allá del *lapsus* temporal que pudo haber entre la aplicación de uno y otro, asunto al que nos referiremos más adelante, se ha podido fijar con la simple visualización directa de la figura. Por el buen estado de conservación de la misma y la claridad en la sobreposición del color rojo sobre el negro, que no deja lugar a la duda, no ha sido preciso el empleo de medios extraordinarios como podrían ser las macrofotografías o, ya más complejos, los análisis físico-químicos de la pintura.

En todo caso, hemos corroborado la indudable posición superior del color rojo también mediante la observación directa con lentes de aumento, y con la utilización de recursos digitales como el plugin DStretch para ImageJ. Ambos confirman el orden de rojo sobre negro.

3. BICROMÍAS EN EL ARTE LEVANTINO

Las referencias más antiguas a la presencia de bicromía en el arte levantino son de J. Cabré (1915; 1925). Este autor menciona la existencia de color blanco en varias de las figuras rojas de arqueros que conforman el panel principal de la Cova del Civil. Aquí, el color blanco se habría empleado de forma complementaria para resaltar algunos detalles particulares dentro de la figura, así como sus remarcar parte de su perfil. Y más allá de las cuestiones puramente técnicas, para J. Cabré (1925, p. 202) estos detalles en blanco, en el contexto de una figura roja, tendrían la función de destacar a ciertos personajes que debieron ostentar cierta relevancia dentro del grupo, quizás algún tipo de liderazgo o jefatura (Figura 1).

Algunos años más tarde es J. B. Porcar (1964, pp. 161-162) quien insiste en esas bicromías de la Cova del Civil, de la presencia de plumas blancas sobre la cabeza roja de varios arqueros, pero destaca también las existentes en el conjunto de La Gasulla, en donde varios de los arqueros rojos empuñan armas de color negro. No obstante, sobre las variaciones tonales en estas últimas representaciones se han planteado otras posibilidades, como que se trate de posibles repintados o, incluso en algún caso, que sean figuras inconclusas (Domingo, 2005, p. 138).

Sobre las bicromías propuestas en su día por J. Cabré, posteriores estudios realizados sobre las pinturas fueron prácticamente unánimes a

la hora de cuestionar el empleo de dos colores. Así, A. Beltrán (1968, p. 26) admite en un primer momento que por el mal estado de conservación de las pinturas es algo que no se puede descartar, aunque él no lo ha podido reconocer, pero años después rechaza abiertamente la existencia de estas bicromías que interpreta, antes bien, como "apreciaciones defectuosas" (Beltrán, 1993, p. 51).

Por su parte, R. Viñas, en el estudio que realizó a comienzos de los años ochenta sobre los conjuntos de la Valltorta, se hace eco del testimonio de

J. Cabré, aunque también destaca el silencio de H. Obermaier (1916) al respecto. En todo caso, en su análisis concluye, coincidiendo en ello con la primera impresión de A. Beltrán, que por el aspecto que presentan en esos momentos las pinturas es imposible corroborar con absoluta certeza que se hubiera aplicado pintura blanca en figuras de color rojo (Viñas, 1982, p. 123).

Sin embargo, los trabajos de limpieza superficial desarrollados en varios de los conjuntos del Barranco de la Valltorta desde inicios de los años noventa del siglo pasado, entre ellos la propia Cova del Civil, permiten apreciar un panorama muy distinto al conocido hasta entonces. La notable mejora visual de las representaciones ha sido un factor clave para documentar, de manera incuestionable, la existencia de estas figuras bícromas, varias de las cuales coinciden con las que ya conoció y divulgó J. Cabré.

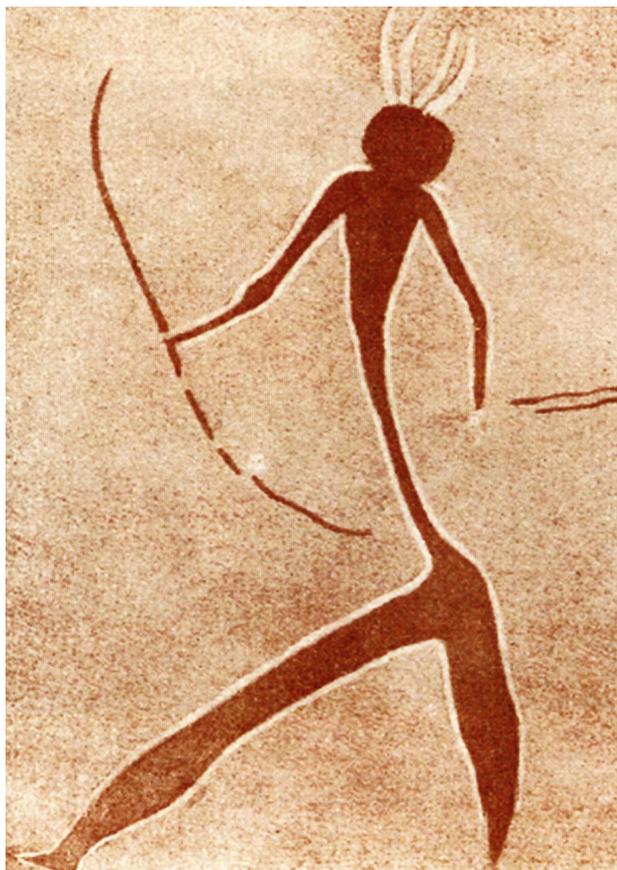


Figura 1. Coves del Civil. Arquero en rojo con el contorno perfilado en blanco. Calco de J. Cabré (1925).

En 2005, es I. Domingo quien habla abiertamente de la existencia de varias figuras en las que se han combinado el rojo y el blanco en la misma Cova del Civil y también en la Cova Centelles. En ambos casos, se trata de figuras definidas en su estructura corporal básica mediante la tinta plana, en color rojo, a las que se agregaron en color blanco unos trazos que, o bien delimitaban su silueta, o en su caso resaltaban ciertos detalles corporales, quizás de la vestimenta. En algún caso este color blanco aparece también en la cabeza, conformando algún tipo de tocado (Domingo, 2005, p. 163). La diferencia en los modos de aplicación de esta pintura blanca entre los individuos de la Cova Centelles, en donde los hombres presentan un listado, las mujeres un punteado, y barras verticales paralelas los, en principio, ancianos, lleva a pensar a la autora que tal vez sea un recurso técnico empleado para diferenciar colectivos dentro de un mismo grupo de población. Así, podría tratarse de pinturas corporales y la diferencia en el tipo de decoración bien pudo estar relacionado con una diversidad de rituales, tal y como ella misma pudo comprobar durante su estancia en la Tierra de Arnhem, en Australia (Domingo, 2012, p. 138).

El desarrollo de un proyecto de investigación en el Parque Valltorta-Gasulla durante los años 2008 y 2009 sirvió para aclarar el panorama y confirmar la existencia de la bicromía, además de en Civil y Centelles, en la Cova dels Cavalls (Viñas y Morote, 2013, pp. 219-255). Según estos autores, en la Cova del Civil afecta a 13 arqueros, de los cuales dos muestran finos trazos blancos en tórax y tronco, mientras que los otros 11 los enseñan en el perfilado, ya sea en todo o en parte; en la Cova Centelles se documenta la bicromía en seis figuras y aquí una novedad es que se ha utilizado también en una representación de cuadrúpedo, de un posible bóvido. Las figuras humanas llevan el color blanco en el perfilado y, en forma de trazos y puntos, en el interior; por último, en la Cova dels Cavalls un arquero presenta trazos verticales en el tronco, tórax, cuello y piernas, y también en objetos tales como una diadema y brazaletes (Figuras 2 y 3).

Vistos en conjunto todos estos ejemplos documentados en el grupo de yacimientos de la Valltorta-Gasulla, la bicromía se ha empleado en 20 representaciones, de las cuales solo hay una animal. Y entre las figuras humanas, solo hay una de mujer, lo que podría sugerir que se trata de un recurso casi exclusivo del ámbito masculino. Su uso parece estar orientado a acentuar los perfilados de la figura, total o parcialmente, y también a destacar ciertos detalles corporales en tronco, tórax, piernas y brazos, u otros de carácter etnográfico, en forma de diademas, plumas o collares (*Ibidem*, 2013, pp. 236-237).

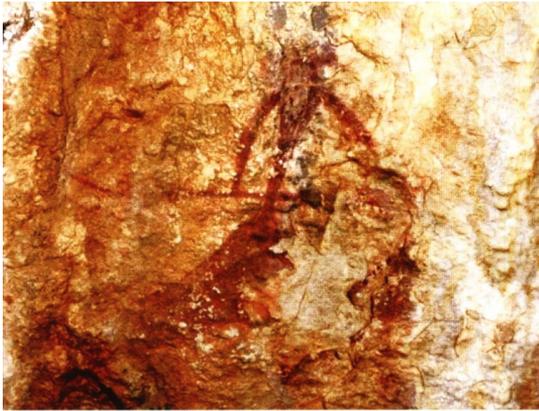


Figura 2. Cova Centelles. Arquero con detalles en blanco (marcados en negro).
Fotografía de A. Rubio y calco de R. Viñas (2013).

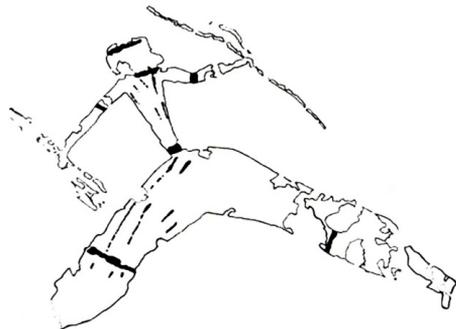


Figura 3. Arquero de la Cova dels Cavalls. Arquero con detalles en blanco (marcados en negro).
Fotografía de A. Rubio y calco de R. Viñas (2013).

Fuera de esta zona del Maestrazgo castellonense, son muy pocos los ejemplos de bicromía que conocemos. Un par de ellas se han documentado en el arte rupestre de la Sierra de las Cuerdas, en Cuenca. En la figura de toro más grande del panel principal del Abrigo de Marmalo IV el cuerpo del animal muestra el interior relleno por medio de líneas cortas de color rojo, a modo de listado. Algunos de los espacios entre esas líneas rojas han sido completados con pintura de color blanco (Hernanz *et alii*, 2006; 2010; Ruiz, 2017; Ruiz *et alii*, 2009) (Figura 4). Similar recurso se documenta en la figura de un cérvido de la Cueva del Tío Modesto de Henarejos, en el que las patas traseras muestran ese listado a base de trazos de color rojo, en cuyos espacios interiores se aprecian también otros trazos de color blanco (Ruiz, 2017).



Figura 4. Abrigo de Marmalo IV. Cuartos traseros de cuadrúpedo.
Fotografía de J. F. Ruiz López (2017).

Y es en este contexto general en el que queremos sumar un nuevo ejemplo de bicromía, para nosotros muy claro, en la figura de un personaje del conjunto del Barranco Segovia de Letur. Su presencia en este grupo artístico del Alto Segura le otorga un valor aún mayor, si cabe, porque, junto a los ejemplos conquenses, viene a poner de relieve que la bicromía es un recurso técnico que también se empleó fuera del grupo artístico de los conjuntos del Maestrazgo. Es cierto que, a día de hoy, son pocos casos los situados fuera de aquel, pero dejan abierta una puerta para que la revisión de yacimientos estudiados hace años, cuando los medios técnicos eran más limitados, sobre todo en lo que respecta a la fotografía y a su tratamiento digital, permita ampliar el repertorio de motivos, técnicamente, más complejos.

4. LA BICROMÍA DEL BARRANCO SEGOVIA

El yacimiento fue descubierto en 1987 por M. y K. Bader, como consecuencia de los trabajos de prospección de arte rupestre desarrollados en el paraje del Cerro Barbatón, en Letur. De un primer estudio se ocuparán A. Alonso y A. Grimal que, junto a los descubridores, presentarán una comunicación con datos muy generales al XIX Congreso Nacional de Arqueología celebrado en Castellón ese mismo año (Alonso *et alii*, 1989). Con posterioridad, serán los propios A. Alonso y A. Grimal (1996) quienes efectúen un minucioso estudio del conjunto, con la reproducción gráfica de las pinturas y su detallada descripción tipológica. Este estudio lo incluyen en un trabajo monográfico sobre todo el arte rupestre del Cerro Barbatón, en el que se refirieren otros siete conjuntos más, descubiertos por los propios Bader o por ellos mismos, como consecuencia de las diversas prospecciones de arte rupestre desarrollados en la zona en los años siguientes al hallazgo inicial (Figura 5).



Figura 5. Calco del panel del Barranco Segovia, con indicación de las figuras negras "repintadas" en rojo. Calco de A. Alonso y A. Grimal, (1996).

En el Barranco Segovia conforman el panel un grupo de 31 representaciones, de estilo levantino, entre las que hay un claro predominio de la figura humana. Tan sólo hay seis figuras de animales, alguna de las

cuales plantea serios problemas de identificación dado su mal estado de conservación. Entre los humanos, los hombres van armados con arco y flechas aunque, salvo uno que apunta su arma hacia un animal, la mayoría de ellos no participa en escena alguna de caza. En la parte central del panel sí vemos a cuatro de estos arqueros enfrentados a otros tres más, uno de los cuales se encuentra representado en una posición invertida. Aunque no se manifieste de forma explícita, la escena podría evocar algún tipo de enfrentamiento armado entre ellos, con lo que aquel individuo que se ha pintado cabeza abajo podríamos pensar que yace muerto.

De entre las figuras humanas sobresale la de una mujer que, sin estar completa puesto que le falta parte de las piernas, alcanza los 53 cm de altura. Va ataviada con una prenda del tipo de una “falda”, de forma ligeramente acampanada, que le cubre hasta las pantorrillas. La cabeza muestra un peinado triangular grande, con los bordes redondeados, típico modelo de peinado de muchas de las representaciones humanas, tanto masculinas como femeninas, del grupo levantino del Alto Segura (Mateo Saura, 2004). Del codo cuelga lo que parece ser, con poco lugar a la duda, una bolsa. Al lado de este recipiente, pareciendo salir de su interior, hay otro personaje de pequeñas dimensiones. El grupo compositivo más sugerente es el formado por la gran dama, un arquero grande que hay a su lado y ese individuo más pequeño que parece salir de la bolsa que pende del codo de la mujer. Esta escena ha dado lugar a interpretaciones muy variadas, entre ellas que pudiera tratarse de una *hierogamia*, una pareja primordial, de la que surge la Humanidad, o también, que sea una escena que narre un mito iniciático en el que la dama sería una madre nutricia que da la vida al ser que brota de la cesta, que más tarde se transformará en el gran arquero que la acompaña (Jordán y Molina, 1999, pp. 251-260).

Entre las representaciones que conforman el panel hay tres individuos de color negro, para A. Alonso y A. Grimal (1996, p. 44) las más antiguas del conjunto, que en un segundo momento fueron cubiertos, total o parcialmente, de color rojo. Nosotros coincidimos con estos autores en que dos de ellas sí fueron repintadas, aunque para la tercera figura creemos que no se debe hablar de repintado como tal. Las figuras número 19 y 20 de su descripción, sí podrían responder, en principio, a típicos casos de repintado en los que un nuevo motivo reproduce, con mayor o menor fidelidad, el trazado de un modelo anterior. No obstante, aún en estos ejemplos la sobreposición cromática no es del todo completa. Así, en el individuo 20, por debajo del rojo se aprecia bien la cabeza y los brazos de la figura original, mientras que en el caso del arquero número 19, las diferencias en el trazado entre ambas figuras son muy acusadas. La

cabeza de color rojo apenas cubre la mitad de la primera cabeza de color negro, en la que, además, se ha respetado intencionadamente una especie de tocado, puede que de plumas. En el cuerpo, la primera figura muestra un tórax de forma triangular, que cuando se cubre después de color rojo se reduce a un trazo lineal del mismo grosor que el resto del cuerpo; y en el brazo derecho se dejan ver bastantes puntos de color negro, aunque sospechamos que se debe más a un deterioro diferencial que a algo intencionado. En todo caso, al llegar al punto donde estaría la mano, un haz de flechas que sujeta el individuo se ha dejado en el color negro original. Por último, la pierna conservada, la izquierda, mantiene también en la mayor parte de su recorrido el color negro (Figura 6).



Figura 6. Arquero negro repintado en rojo. Fotografía de M. Á. Mateo Saura.

Vistas en conjunto, en ambos casos podemos asumir, con cierta verosimilitud, que el objetivo perseguido con el color rojo pudo ser el de revalorizar una figura ya existente, pudiendo explicar la parcialidad en algunos puntos de su trazado desde varias posibilidades: que lo repintado en rojo sirviera para reponer las partes más deterioradas de la primera figura; que al pintar la figura de rojo, al autor del repintado no le importase excesivamente el grado de fidelidad respecto del modelo original porque ello no interfería en la intención última perseguida con el repintado; o que se trate de unos ejemplos de bicromía, lo cual sí parece arriesgado de

aceptar en el caso del individuo número 20, aunque reconocemos que no tanto para el individuo número 19.

Diferente es la situación del tercer personaje pintado en un principio de color negro. A. Alonso y A. Grimal (1996, pp. 32-33) lo describen como “figura humana... conservada muy desigualmente. La configuración general de la cabeza es triangular... y el tórax sigue, también, esa misma estructura. El brazo más adelantado se extiende hacia el frente, ligeramente flexionado, al modo y manera que lo muestran los arqueros cuando sostienen alguno de los instrumentos de caza, mientras que el compañero se dobla sobre la zona media del tórax. De las piernas se aprecian apenas unos fragmentos; parecen ligeramente flexionadas y muy verosímilmente se indicaron las masas musculares y los pies a juzgar por los restos. La imagen fue inicialmente pintada en negro y después sufrió un proceso de repintado en color rojo mediante una fórmula ciertamente singular...”.

En este caso creemos que no estamos ante un caso de repintado al uso, puesto que no se aprecia una clara intención por cubrir la primera figura siguiendo el trazado original. Además, el color secundario, el rojo, solo cubre partes muy concretas de la primera figura negra y lo hace de una forma muy limitada en su trazado. E importante nos parece también que el modo de hacer presente el color rojo sea diferente según la parte corporal de que se trate. En la cabeza, este color define una estructura general muy próxima al modelo primero en negro, aunque aparece desplazada ligeramente hacia la izquierda, dejando entrever aquel color en sus 2/3 partes. Además, en la zona inferior, donde estaría el mentón, vemos dos puntos, por debajo de los cuales se aprecia claramente el cuello del individuo de color negro. Da la impresión de que en ningún momento se ha pretendido cubrir por completo la cabeza más antigua del individuo (Figura 7).

La mayor diversidad de recursos gráficos la encontramos en las otras partes anatómicas del personaje. En el cuerpo vemos tres líneas verticales paralelas, dos que delimitan el perfil de la figura y una central más ancha que las exteriores, que se prolongan desde el cuello hasta la cintura. En este punto, un desprendimiento de la pared ha destruido la figura por lo que no podemos conocer si se prolongaban más allá de la cintura o si sufrían algún tipo de modificación. Mientras, el brazo derecho está recorrido por un fino trazo que al llegar al codo, donde el brazo aparece doblado, no sigue el trazado de este sino que se prolonga recto hacia adelante, quedando a modo de trazo colgante. Por su parte, el brazo izquierdo muestra una sucesión de hasta nueve pequeños puntos circu-

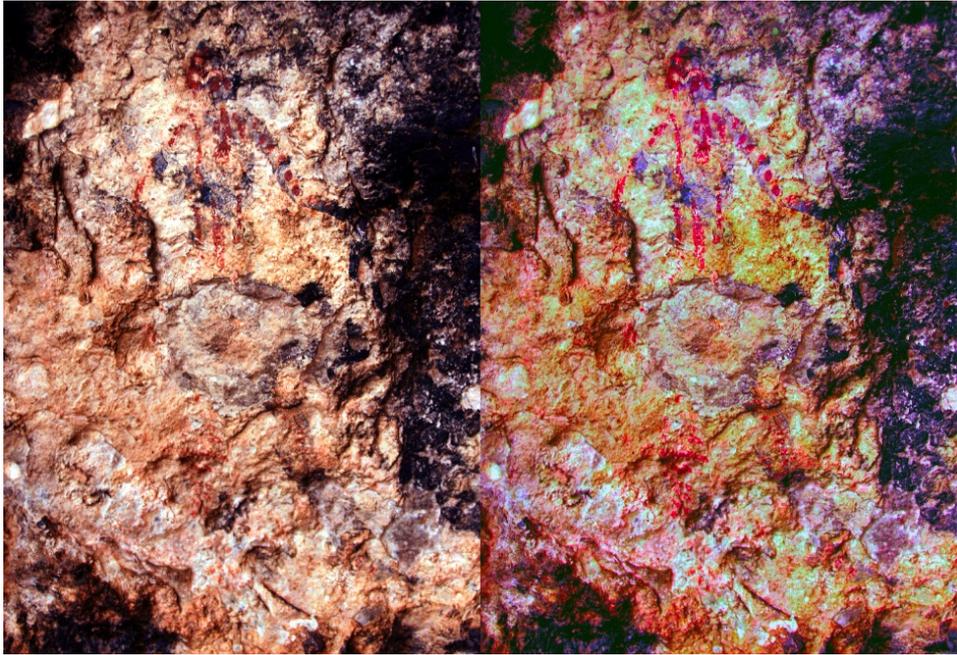


Figura 7. Individuo negro con detalles en rojo. La imagen de la derecha ha sido tratado con el plugin Dstretch para ImageJ. Fotografía de M. Á. Mateo Saura.

lares, todos ellos enmarcados por la anchura del brazo en negro. Estos puntos se disponen desde el hombro hasta la muñeca, en número de seis en el brazo y de tres en el antebrazo, pero no llegan a la mano, con la que sujeta un objeto que no terminamos de apreciar bien ya que las concreciones negruzcas que abundan en el panel y algunos desprendimientos del soporte le otorgan un aspecto muy fragmentado. No obstante, sí se distinguen dos cortos trazos dispuestos en forma de “V” invertida, cerrados por abajo por un trazo curvo, lo que nos recuerda mucho la bolsa que sujeta la gran dama en el panel (Figura 8). Por su parte, en las piernas documentamos otra solución gráfica distinta a las anteriores. Aquí se ha cubierto el espacio mediante una serie de líneas cortas, horizontales y paralelas que, aprovechando todo el ancho disponible, recorren las piernas desde la cintura hasta los pies, de los que apenas se han conservado unos restos de pintura.



Figura 8. Detalle de la mitad superior del individuo. Imagen tratada con el plugin Dstretch para ImageJ. Fotografía de Fotografía de M. Á. Mateo Saura.

5. CONCLUSIÓN

La definición de bicromía de la RAE es clara, y de acuerdo con ella, no tenemos duda de que esta del Barranco Segovia, al igual que aquellas otras que hemos reseñado, y que habían sido señaladas hace años por J. Cabré o J. B. Porcar, o más recientemente por otros investigadores, son evidentes ejemplos bicromía.

Una objeción que se podría apuntar y que podría llevar a interpretarla como un simple repintado, de los que tenemos dos muestras en este mismo conjunto, en detrimento de su caracterización como tal bicromía, es el carácter acumulativo que afecta a muchos de los paneles levantinos. Desde este planteamiento todas las figuras bícromas planteadas serían cuestionables ya que podríamos considerar que los trazos blancos se han añadido con posterioridad a las primeras representaciones de color rojo por alguien ajeno al primer pintor. Nosotros no lo creemos así, pero tampoco se puede descartar por completo. En todo caso, este podría ser el caso del propio panel del Barranco Segovia si, como proponen los investigadores que los estudiaron, las primeras figuras del mismo fueron los

tres motivos de color negro, mientras que el resto de representaciones de color rojo pertenecerían a un segundo momento de uso del abrigo.

Así las cosas, es un hecho indiscutible que en tres de las figuras que hay documentadas en el conjunto del Barranco Segovia apreciamos el uso de dos colores distintos, primero el negro y, posteriormente, el rojo. Y aunque solemos aceptar que entre la aplicación de uno y otro debió transcurrir un tiempo, lo cierto es que es imposible asegurar nada sobre este *lapsus* temporal. Pudo ser de años, incluso de cientos de años, pero tampoco podemos descartar, en verdad, que apenas fuera de unos días o de unas horas. Lo que nos parece indiscutible es que de las tres figuras representadas primero en negro, dos sí fueron repintadas después repitiendo con gran fidelidad el trazado primero en rojo, *a priori*, el mismo color rojo con el que se realizaron las otras 28 figuras del panel, mientras que una tercera figura no fue repintada en sentido estricto sino que se aprovechó para crear una representación completamente nueva y diferente.

Aún cuando aceptáramos que en la aplicación de ambos colores hubo un vacío temporal, nos parece irrefutable también el hecho de que el autor de los trazos de color rojo tenía en su mente la idea de crear una figura totalmente novedosa, para lo cual es verdad que se aprovechó de una figura ya existente porque que le servía perfectamente a sus fines. En ningún momento quiso hacer un simple repintado que, eventualmente, "actualizase" un modelo ya existente, algo que sí se hizo en los otros dos motivos. Cuestión de pragmatismo.

¿Con qué intención? Es muy posible que con la misma con la que se realizaron las bicromías documentadas en los conjuntos de la Valltorta-Gassulla, la de resaltar detalles dentro de la figura bien con una finalidad de ornato o, quizás también, para destacar su relevancia dentro del grupo. Y en el caso que nos ocupa es particularmente llamativo respecto de las otras bicromías conocidas que para cada parte corporal se haya recurrido a una solución gráfica distinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A., BADER, M., BADER, K. y GRIMAL, A. (1989). Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur, Albacete). *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología. (Castellón, 1987)*, 451-456.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1994). El arte levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenae*, (25), 51-70.
- (1996). *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *Arte rupestre levantino*. Zaragoza: Anejo de Caesaraugusta. Monografías Arqueológicas IV. Seminario de Prehistoria y Protohistoria.
- (1989). *Ensayo sobre el origen y significado del arte rupestre prehistórico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1993). *Arte Prehistórico en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- BREUIL, H. y OBERMAIER, H. (1927). Las pinturas rupestres en los alrededores de Tormón (Teruel). *Boletín de la Real Academia de la Historia*. (90), 7-27.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915) *Arte rupestre en España*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1.
- (1925) Las pinturas rupestres de la Valltorta, escena bélica de la Cova de Cevil. En *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Año 4. Tomo IV.* (pp. 202-233). Madrid: Museo Antropológico Nacional.
- DOMINGO SANZ, I. (2005). *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- (2012). Figura humana, técnicas y territorios: hacia una redefinición técnica del arte rupestre levantino. En J. J. Arranz, H. Collado y G. Nash (eds.). *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica.* (pp. 117-144). Budapest: Archaeolingua.
- HERNÁNDEZ, M. S. y MARTÍ, B. (2000-2001). El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica. *Zéphyrus*, (53-54), 241-265.

- HERNÁNZ GISMERO, A., GAVIRA VALLEJO, J. M^a. y RUIZ LÓPEZ, J. F. (2006). A comprehensive micro-Raman spectroscopic study of prehistoric rock paintings from the Sierra de las Cuerdas, Cuenca, Spain. *Journal of Raman Spectroscopy*, (39), 972-984.
- HERNÁNZ GISMERO, A., RUIZ LÓPEZ, J. F. Y GAVIRA VALLEJO, J. M^a. (2010). Raman, IR, optical and SEM/EDX microscopy of prehistoric rock paintings. En B. Macias y F. Guajardo (eds.), *Rock Chemistry* (pp. 89-102). New York: Nova Publishers.
- JORDÁN MONTÉS, J. F. y MOLINA GÓMEZ, J. A. (1999). Hierogamias y demiurgos. Una interpretación antropológica de la estación rupestre del Cerro Barbatón (Letur, Albacete). En *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997), Vol 1.* (pp. 251-260). Murcia: Gobierno de la Región de Murcia, Instituto de Patrimonio Histórico.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2004). Los grabados en el arte levantino. En P. Utrilla y V. Villaverde (eds.), *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. (pp. 87-103). Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte. Serie: Monografías del Patrimonio Aragonés, 1.
- MARTÍNEZ VALLE, R., GUILLEM CALATAYUD, P. M. y VILLAVERDE BONILLA, V. (2003). Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castellò): reflexiones en torno a la caracterización final del arte paleolítico de la España Mediterránea. En R. de Balbín y P. Bueno (eds.), *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (pp. 279-290) Ribadesella-Oviedo: Asociación Cultural Amigos Ribadesella.
- MATEO SAURA, M. A. (2004). Consideraciones sobre el arte rupestre levantino del Alto Segura. *Cuadernos de Arte Rupestre*. (1), 57-81.
- (2012). Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura? En J. J. Arranz, H. Collado y G. Nash (eds.), *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. (pp. 167-186). Budapest: Archaeolingua.
- OBBERMAIER, H. (1916). *El Hombre Fósil*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales. Museo Nacional de Ciencias Naturales Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 9.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1964). Impresiones sobre el arte rupestre existentes en el Maestrazgo. En L. Pericot y E. Ripoll (eds.), *Prehistoric Arto f the Western Mediterranean and the Sahara*. (pp. 159-164).

- New York/Barcelona: Wenner-Green Foundation for Anthropological Research.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2019): *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., (versión 23.2 en línea). Recuperado de: <https://dle.rae.es>.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2017). *Arte rupestre en la Sierra de las Cuerdas. Villar del Humo, Pajaroncillo, Henarejos, Boniches*. Cuenca. Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- RUIZ LÓPEZ, J. F., ROWE, M. W., HERNANZ GISMERO, A., GAVIRA VALLEJO, J. M^a., VIÑAS VALLVERDÚ, R. y RUBIO MORA, A. (2009). Cronología del arte rupestre postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico. Primeras experiencias en Castilla-La Mancha (2004-2007). En J. A. López, R. Martínez, C. Matamoros (coords.). *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO: Actas IV Congreso: (Valencia, 3, 4 y 5 de diciembre de 2008)*. (pp. 303-316). Valencia: Generalitat Valenciana.
- SEBASTIÁN, A. (1992). Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalupe: el abrigo del barranco Hondo y el Abrigo de Ángel. *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*. Vol. 79. (2), 77-92.
- UTRILLA MIRANDA, P. y VILLAVERDE BONILLA, V. (eds.) (2004). *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte. Serie: Monografías del Patrimonio Aragonés, 1.
- VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1982). *La Valltorta. Arte rupestre del Levante Español*. Barcelona: Ediciones Castells.
- (2012). Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un periodo de reflexión. En J. J. Arranz, H. Collado y G. Nash (eds.), *El problema levantino. Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. (pp. 55-80) Budapest: Archaeolingua.
- VIÑAS VALLVERDÚ, R. y MOROTE BARBERÁ, J. G. (2013). La aplicación de pintura blanca en los conjuntos levantinos de la Valltorta-Gasulla. *Serie Arqueológica. Sección de Estudios Arqueológicos V. Varia XI*, 219-255.
- VIÑAS VALLVERDÚ, R., MOROTE BARBERÁ, J. G. y RUBIO MORA, A. (2015). *El proyecto: arte rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón (Campaña 2008-2009)*. Castellón: Monografies de Prehistòria i arqueologia Castellonenques 11. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques.

VIÑAS VALLVERDÚ, R., RUBIO MORA, A. y RUIZ LÓPEZ, J. F. (2010). La técnica paleolítica del trazo fino y estriado entre los orígenes del estilo levantino de la Península Ibérica. Evidencias para una reflexión. *Préhistoire, Art et Sociétés. Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 15-178.