

LUÍS LUÍS

Fundação Côa Parque | Universidade de Lisboa, UNIARQ

luisluis@arte-coa.pt

<https://orcid.org/0000-0002-1022-6367>

TANIA MOSQUERA CASTRO

Universidade de Santiago de Compostela, Grupo de Estudos para a Prehistória do Noroeste Ibérico – Arqueoloxía, Antigüidade e Territorio (GEPN-AAT),

Dpto. de Historia | Centro de Investigación Interuniversitario das Paisaxes Atlánticas Culturais (CISPAC)

taniamosquera.castro@usc.es

<https://orcid.org/0000-0001-8118-3379>

ANDRÉ TOMÁS SANTOS

Universidade de Coimbra, CEAACP – Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património, Faculdade de Letras, Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes

a.t.santos@sapo.pt

<https://orcid.org/0000-0001-9937-6523>

MARCELO SILVESTRE

Fundação Côa Parque

marcelosilvestre@arte-coa.pt

<https://orcid.org/0009-0008-7045-9315>

THIERRY AUBRY

Fundação Côa Parque | Universidade de Lisboa, UNIARQ

thierryaubry@arte-coa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0071-3361>

O DESBASTE DO CAVALO NA PENÍNSULA IBÉRICA PRÉ-
-ROMANA: A PROPÓSITO DA DESCOBERTA DE UMA “CENA DE
DOMA” NA ROCHA 80 DO VALE DE JOSÉ ESTEVES (VALE DO
CÔA, PORTUGAL)

HORSE BREAKING IN PRE-ROMAN IBERIAN PENINSULA:
ON THE DISCOVERY OF A “TAMING SCENE” ON ROCK 80 OF
VALE DE JOSÉ ESTEVES (CÔA VALLEY, PORTUGAL)

“Conimbriga” LXIII (2024) p. 47-78

http://doi.org/10.14195/1647-8657_63_2

Texto recebido em / Text submitted on: 26/01/2024

Texto aprovado em / Text approved on: 12/06/2024

RESUMO: Na sequência de trabalhos de registo de arte rupestre do Vale do Côa, apresenta-se uma nova representação identificada na rocha 80 do núcleo do Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa). A cena é interpretada como uma representação do trabalho à guia, no contexto do desbaste de cavalos, e enquadrada nas “cenas de doma” da iconografia peninsular pré-romana. Associando todas estas representações, juntamente com outras presentes na arte do Vale do Côa, procura definir-se uma sequência do trabalho de desbaste do cavalo em tempos pré-romanos, relacionando-o com o contexto ideológico destas sociedades.

PALAVRAS-CHAVE: Arte rupestre; Arte equestre; Idade do Ferro.

ABSTRACT: Following tracing and recording works of the Côa Valley rock art, we present a new motif identified on rock 80 of Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa). The scene is interpreted as portraying the act of training a horse on the lunge, in the context of horse breaking. This type of

representation is generally identified as a “taming scene”, present in several examples of pre-roman Iberian iconography. By integrating all these scenes with others present at the Côa Valley rock art, we try to define a sequence of the process of horse training in pre-roman societies, framing it in their ideological context.

KEYWORDS: Rock art; Horsemanship; Iron Age.

O DESBASTE DO CAVALO NA PENÍNSULA IBÉRICA PRÉ-ROMANA: A PROPÓSITO DA DESCOBERTA DE UMA “CENA DE DOMA” NA ROCHA 80 DO VALE DE JOSÉ ESTEVES (VALE DO CÔA, PORTUGAL)

A importância funcional e simbólica do cavalo para os povos peninsulares pré-romanos é-nos comprovada pela literatura e pela arqueologia. Estrabão conta-nos que os Iberos treinavam os seus cavalos para subir montanhas e ensinavam-nos a ajoelhar-se para serem montados (*Geografia* III, 4, 15), o que sugere a inexistência de estribos. O geógrafo refere também a existência de cavalos malhados na Celtibéria, que mudariam de cor ao serem levados para a Ibéria mais distante. Estes animais estariam entre os mais rápidos do mundo conhecido e abundariam na Ibéria também em estado selvagem, juntamente com os veados.

Mais extraordinário do que os cavalos que mudariam de cor, seriam as éguas de Olissipo fecundadas pelo vento, de que nos fala Varrão (*De re rustica*, II, 1,7), lenda recontada por outros, como Plínio, que relacionou esta fecundação extraordinária com a velocidade destes animais (*Historia Natural*, VIII, 67, 166) (FERNANDES, 1983).

Estrabão menciona uma dupla utilização dos cavalos: em batalha, pelos Iberos (*Geografia* III, 4, 15), e em sacrifícios, entre os Lusitanos (*Geografia* III, 3, 6). Esta dupla importância do cavalo para os povos pré-romanos, sugerida pelos autores clássicos, é amplamente confirmada arqueologicamente, seja ao nível material, nomeadamente através de vestígios osteológicos e de utensílios com eles diretamente relacionados (arreios), seja através de múltiplas representações iconográficas, nos mais variados suportes (ver por ex. QUESADA SANZ e BARRIL VICENTE, 2006; QUESADA SANZ e ZAMORA MERCHÁN, 2003). De entre estes destacamos, para o conteúdo do presente texto, os suportes rochosos e cerâmicos.

Ao nível da arte rupestre deste período, o Vale do Côa ocupa um lugar importante, apesar do seu conhecimento se encontrar ainda num

estado embrionário. A arte rupestre da Idade do Ferro do Vale do Côa distribuiu-se por mais de cinco centenas de painéis verticais de xisto, agrupados em mais de 50 conjuntos, concentrados sobretudo em torno da confluência do rio Côa com o Douro, no interior norte português (LUÍS, 2023) (FIG. 1). Do que já vamos conhecendo, o cavalo é a figura mais representada neste rico conjunto iconográfico, onde surge frequentemente isolado, ou montado (REIS, 2023: tabela 8). Os cavaleiros montam os cavalos em pelo, sem estribos, segurando rédeas, frequentemente representadas em ziguezague, e exibem a sua panóplia, composta sobretudo por escudos circulares e lanças. Ao contrário do sugerido pelo geógrafo grego para os Iberos, acima mencionado, não se identificou, até ao momento, qualquer representação evidente de combate montado. As cenas de combate são apeadas, sendo o cavalo apresentado como elemento de prestígio, como sucede no caso da monomaquia da rocha 3 da Vermelhosa, onde um cavalo surge ligado pelas rédeas ao duelista de maior tamanho (LUÍS, 2023: 250, fig. 78). Noutro caso (Foz do Côa 153), surge a figura de um cavaleiro empunhando uma lança, junto a outra figura humana prostrada, o que se interpreta como um momento de vitória, após o combate apeado (LUÍS, 2023: 204-205). As cenas de cavaleiros exibindo armas não serão propriamente ilustrações de combate a cavalo, concorrendo antes para o tema geral da iconografia pré-romana peninsular da figura do guerreiro heroicizado (ver por ex. MARCO SIMÓN, 1994 ou PÉREZ BLASCO, 2014). Para além destas exibições, o cavalo montado surge também em cenas de caça ao veado, com o auxílio de cães (Ribeira da Forna 1 e Vale da Casa 23) (LUÍS, 2023: 218 e 226, figs. 42 e 52) e homens apeados (Foz do Côa 177) (LUÍS, 2023: 205, fig. 30). Existem ainda alguns casos, onde figuras de cavaleiros perseguem quadrúpedes dificilmente interpretados como cervídeos, que adiante detalharemos.

Para lá do Vale do Côa, a figura do cavalo surge abundantemente representada noutros conjuntos de arte rupestre peninsular atribuídos ao período cronológico em análise, com maiores ou menores semelhanças formais. Mais distantes geograficamente, destacam-se os conjuntos da bacia média do Ebro, com técnicas e contextos distintos, onde se incluem cenas de cavalos e cavaleiros (ROYO GUILLÉN, 2022). A sul, no Guadiana, regista-se a rocha 3 de Mocissos (Évora) e a estação de Molino Manzárez (Badajoz) (BAPTISTA e SANTOS, 2013: 90; COLLAO GIRALDO, 2007: 447-448) com cavalos e um cavaleiro. Em torno

do Zújar (Badajoz), afluente do Guadiana, conhece-se um conjunto de suportes contendo vários cavalos e cavaleiros (ALDECOA QUINTANA e DOMÍNGUEZ GARCÍA, 2017). Mais a norte, no Minho e na Galiza, vem-se defendendo a existência de uma fase proto-histórica na arte rupestre atlântica, consubstanciada na presença de um conjunto de figuras montadas, entre outros motivos (SANTOS ESTÉVEZ, 2007; PEREIRA MARTÍNEZ, MÉNDEZ QUINTAS e PRIETO MARTÍNEZ, 2022). A existência de uma arte móvel identificada em contexto estratigráfico em sítios galegos, como Formigueiros (Lugo) (MEIJIDE CAMESELLE, VILASECO VÁZQUEX e BLASZCZYK, 2009), ou no vale do Sabor, como Cilhades e Crestelos (Bragança) (NEVES e FIGUEIREDO, 2015; SILVA, XAVIER e FIGUEIREDO, 2016; SILVA, 2020), contribui para uma melhor inserção cronológica deste conjunto de figuras equestres com grande homogeneidade estilística na II Idade do Ferro. Refira-se, finalmente, as representações de cenas equestres nas muralhas de Yecla de Yeltes e Las Merchanas (Salamanca) (LUÍS e VÁZQUEZ MARCOS, 2022).

Neste contexto geral de representações equestres inscritas em suporte rochoso, a representação recentemente identificada na rocha 80 do Vale do Côa vem trazer uma importante novidade. Tal como as restantes representações da II Idade do Ferro do Vale do Côa, ela enquadra-se no contexto mais alargado da iconografia peninsular, aproximando-se particularmente da pintura cerâmica.

A rocha 80 do Vale de José Esteves

A campanha de levantamentos de arte rupestre do Vale do Côa do Verão de 2023 decorreu entre junho e julho e teve como objetivo primeiro o decalque de um conjunto de rochas da fase magdalenense da arte do Côa, localizadas nos núcleos da Ribeira das Cortes, Ribeirinha, Vale de Cabrões e Vale de José Esteves. Secundariamente, aproveitou-se para realizar levantamentos de rochas com motivos atribuídos à II Idade do Ferro, tendo como principal preocupação completar levantamentos anteriormente iniciados.

O Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa) é um núcleo de arte rupestre localizado em ambas as margens de um curso de água sazonal, que nasce no planalto de Foz Côa, situado no extremo ocidental da Meseta Ibérica (FERREIRA, 1978), desaguando na margem esquerda

do Douro, imediatamente a jusante da foz do rio Côa (FIG. 1). Este foi um dos primeiros núcleos identificados na região com motivos proto-históricos (REBANDA, 1995). Hoje é composto por um total de 80 rochas¹, 43 delas apresentando motivos atribuídos ao Paleolítico superior (sobretudo da sua fase azilense, mas também magdalenense), 42 à Idade do Ferro e 10 com motivos históricos. Os trabalhos de documentação deste ano incidiram sobre as rochas 3 e 80. A rocha 3 apresenta motivos sobretudo atribuídos à Idade do Ferro, embora deixe ainda perceber algumas linhas subparalelas que, pela sua extrema finura e associação em feixe, deverão pertencer a motivos azilenses, hoje praticamente perdidos. Este foi um dos primeiros painéis gravados identificados neste núcleo, tendo anteriormente sido objeto de um decalque parcial (LUÍS, 2023: 234), que agora se procurou completar com a realização do levantamento integral dos seus motivos.

A rocha 80 foi identificada a 29 de abril de 2022 por Mário Reis², arqueólogo responsável pela prospeção e inventariação da arte rupestre do Vale do Côa, e insere-se num longo e alto afloramento (c. de 18 x 7,5 m) de rocha xistenta da formação de Desejosa (SILVA e RIBEIRO, 1991) do Supergrupo Dúrico-Beirão (SILVA, 2013), anteriormente conhecido por Complexo Xisto-Grauváquico. O afloramento localiza-se junto ao topo de uma elevação, situada na margem esquerda do curso de água, próximo da sua desembocadura no Douro, onde se concentra a maioria da arte proto-histórica deste núcleo (FIG. 1).

A rocha 80 corresponde à zona esquerda deste afloramento, partilhado com a rocha 79 (FIG. 2), apresentando diferentes planos de diáclase subverticais que, devido ao encaixe fluvial do ribeiro, afloram com uma direção geral de c. N45° e uma inclinação próxima dos 90°, integrando-se na estrutura tectónica regional, que determina a formação dos painéis da arte do Côa (AUBRY, LUÍS e DIMUCCIO, 2012). As superfícies de diáclase expostas deixam perceber os diferentes níveis estratigráficos da rocha, verificando-se a existência de uma ligeira dobra sinclinal ao longo de toda a superfície. Estas superfícies apresentam uma coloração variada, que vai desde o “cinzento-escuro” (Munsell 7,5 R 4/0) (CAILLEUX, 1981), nas áreas mais escuras, e o “rosa” (5 YR 8/3), nas áreas mais claras, onde se verifica a precipitação de calcite. Ainda

¹ Base de dados da Fundação Côa Parque, da responsabilidade de Mário Reis, à data de 08/08/2023.

² Comunicação pessoal.

assim, a generalidade do painel oscila entre o “vermelho” (2,5 YR 5/8), próximo do alaranjado, nas áreas mais claras, e o “castanho acinzentado muito escuro” (10 YR 3/2).

A conjugação da sua localização com a direção das diáclases que o formam determinam a orientação da sua superfície principal para sudeste, com boa exposição solar. Apesar disso, a maioria das superfícies de diáclase expostas encontra-se fortemente afetada pela perda de placas da superfície original (ver RODRIGUES, 1999: 15), não permitindo a preservação/gravação de representações. Ainda assim, na zona inferior, identifica-se um conjunto de gravuras distribuídas por quatro painéis, numerados de 1 a 4 (FIG. 2)³. Os painéis 1, 3 e 4 correspondem a planos de diáclase, que respeitam as características gerais definidas para o afloramento (N052°, 82°SE [painel 1] e N047°, 84°NW [3 e 4])⁴ (FIG. 2). Já o painel 2 corresponde a um plano de clivagem ou xistosidade, subperpendicular ao plano de diáclase (N125°, 85°SW).

O painel 1 apresenta um conjunto de figuras estilisticamente atribuídas ao Magdalenense médio e superior da arte do Côa e encontra-se em fase de estudo. Regista-se, desde já, a presença de três representações de auroque, uma de grandes dimensões, acompanhados por um veado, todos gravados por incisão simples e reiterada⁵. A eles associa-se uma série de unidades não figurativas, devendo destacar-se a presença de um grande signo tetiforme gravado por incisão múltipla. Trata-se de uma das três rochas do sítio com figuras seguramente atribuíveis a este período, tendo as duas remanescentes (4 e 36) sido já publicadas (SANTOS *et al.*, 2020).

No painel 2 figura um floreado caligráfico encadeado, motivo com origens no séc. XVI, juntamente com um grupo de outras linhas, que lhe deverão ser contemporâneas (FIG. 2). O painel 3 apresenta a cena que descreveremos adiante, enquanto o 4, que não foi objeto de decalque, apresenta um conjunto de linhas gravadas, onde não nos foi ainda possível identificar qualquer motivo. Verifica-se ainda a existência de outras linhas ao longo das superfícies expostas, algumas delas recentes.

³ Respeitamos aqui a definição de Mário Reis.

⁴ Em geologia, a atitude dos planos é definida pela direção, em graus em relação ao norte, seguida da inclinação, igualmente em graus, e da direção dessa mesma inclinação.

⁵ Sobre a definição destas modalidades técnicas, ver SANTOS, 2019: 61-63.

Método de estudo

Os trabalhos de levantamento da rocha decorreram em finais de junho de 2023. Como método de registo, recorreu-se ao decalque direto noturno sobre folha transparente de plástico de cloreto de polivinilo, com recurso a luz artificial rasante, tal como desenvolvido pelas equipas do Vale do Côa (BAPTISTA *et al.*, 2013). A orientação do foco de luz foi variando consoante a direção das linhas a registar, buscando sempre uma posição tendencialmente perpendicular a elas, com o objetivo de projetar sombra sobre o sulco gravado, para melhor perceção. As linhas gravadas foram registadas com marcador permanente com ponta de 0,4 mm de cor preta. Os contornos do painel e as suas principais características de relevo com marcadores permanentes de cor vermelha, com pontas de 1 e 0,6 mm, respetivamente.

A fotogrametria é um método de estudo em desenvolvimento, cada vez mais frequentemente utilizado no estudo de arte rupestre (por ex. ROBERT, PETROGNANI e LESVIGNES, 2016; CARRERO PAZOS, VILAS ESTÉVEZ e VÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2018). Ele apresenta como principais vantagens a diminuição do tempo de documentação em frente do painel e uma representação tridimensional do suporte. A natureza tendencialmente bidimensional dos suportes rupestre do Vale do Côa limita o interesse na sua documentação tridimensional. Mais importante, os casos de documentação fotogramétrica efetuados até ao momento na arte rupestre do Vale do Côa (BOTICA, LUÍS e BERNARDES, 2023), inclusivamente no estudo de rochas no mesmo sítio do Vale de José Esteves e em motivos da mesma cronologia, não conseguiram ainda atingir os níveis de detalhe conseguidos através do método de decalque direto noturno. Esta dificuldade prende-se com o baixo relevo e baixo contraste cromático da maioria das linhas gravadas em relação à superfície dos painéis, que se tornam frequentemente impercetíveis no modelo fotogramétrico. Para serem devidamente identificadas, estas linhas necessitam de uma constante variação da direção da luz para a sua perceção, o que contrasta com a necessidade de uma luz homogênea durante a elaboração do modelo fotogramétrico⁶.

Para além do decalque direto, e com vista à melhor documentação dos motivos, foi ainda realizado um levantamento fotográfico do painel

⁶ Para uma melhor fidelidade da documentação tridimensional destes motivos tornar-se-ia necessário a produção de diferentes modelos com diferentes orientações de luz, dos quais já existem algumas tentativas em gruta (RIVERO *et al.*, 2019).

com recurso a *flash* sem fios (GN60 a 100 ISO @ 200 mm), passível de regulação do tempo de iluminação (mínimo de 1/8000 s) e da amplitude do foco (entre 20 e 200 mm). Este foi colocado em distintas posições rasantes à superfície, com vista ao registo das linhas gravadas com distintas orientações (FOT. 1).

Uma vez digitalizado o plástico do decalque, procedeu-se ao redesenho das linhas registadas no campo, através de um programa informático de desenho vetorial (Adobe Illustrator), para estudo e publicação dos motivos identificados. No caso do painel em análise, a pouca profundidade das linhas gravadas dificultou sobremaneira a sua interpretação. Se os traços da zona esquerda, correspondente à cabeça do cavalo, se mantinham claros e visíveis, em virtude de uma fraca formação de *patine*, já no lado oposto do painel, revelaram-se tão superficiais e de coloração tão discreta que se tornou muito difícil a sua identificação. Assim, após a vectorização do decalque direto, recorreu-se às fotografias realizadas com diferentes direções de luz artificial, na tentativa de identificar outras linhas gravadas. Para isso, foi necessário ortorretificar cada uma das fotografias, o que foi realizado com recurso à função de georreferenciação do programa informático ArcGIS Pro, tendo como base de referência o decalque direto realizado sobre a rocha.

A sobreposição das diferentes fotografias, obtidas com direções de luz distintas não trouxe grandes alterações ao decalque direto, tendo apenas permitido a identificação de algumas linhas não percebidas, que adiante identificaremos⁷.

Descrição

A cena identificada é composta por duas representações figurativas justapostas (FIG. 2, FOT. 1). À esquerda do painel surge uma figura de equídeo em perfil absoluto, gravado por incisão simples, voltado nessa mesma direção (JE80-01). Apenas as orelhas pontiagudas surgem re-

⁷ As imagens obtidas sobre tripé com diferentes direções de luz serviram ainda de base para a construção de um modelo RTI (*Reflectance Transformation Imaging*), com recurso ao programa informático ReLight 2023.2. Esta técnica permite criar um modelo conjunto com as diferentes direções de luz. Contudo, não se verificou melhoria assinalável na visualização do motivo, quando comparado com os resultados já obtidos a partir do decalque direto, complementado com as imagens fotográficas tomadas individualmente.

presentadas em perfil biangular oblíquo (LEROI-GOURHAN, 1973: 349). Apresenta um focinho arredondado simplificado, uma ténue linha a sugerir o lábio e a crineira, definida através de quatro linhas que partem de um pescoço curvo. O olho poderá ser sugerido por um alvéolo formado na superfície rochosa. O único membro anterior representado apresenta-se aberto na extremidade e encontra-se ligeiramente projetado para diante e levemente fletido ao nível do joelho, como que correndo, numa animação segmentar simples (ver Luís, 2012). O dorso é pronunciadamente côncavo, tornando-se convexo na garupa desenvolvida, seguindo para uma cauda linear comprida. O ventre é reto, formado por uma linha que liga o bordo caudal do membro anterior ao bordo cranial do posterior, surgindo também ligeiramente fletido e projetado para diante. Esta ligação entre o ventre e o bordo cranial do membro posterior foi apenas identificada a partir da análise fotográfica. Para além de um conjunto de segmentos de reta subparalelos, alguns dos quais podendo corresponder ao bordo caudal da pata traseira e/ou ao bordo cranial da longa cauda, não nos foi possível identificar com clareza os contornos dos quartos traseiros do animal.

Atrás do cavalo, para a direita e acima, figura uma representação antropomórfica definida através de contorno, gravado por incisão simples (JE80-02), com os braços erguidos. Enquanto o direito segura uma linha em ziguezague que o liga ao queixo do animal (a ligação desta linha entre a crina do animal e o queixo foi apenas percebida a partir de fotografia), o esquerdo parece segurar um objeto longilíneo ligeiramente recurvado, desenhado a contorno. A cabeça é ovalada, aparentemente voltada para a nossa esquerda, em direção ao animal. O tronco surge reto e em perspetiva frontal, enquanto ambas as pernas são figuradas em perfil, voltadas para a esquerda, com a coxa e a pantorrilha desenvolvidas e com uma forma semicircular, num estilo típico das representações desta fase do Vale do Côa e mesmo de toda a Europa. Não se consegue perceber qualquer definição de pés.

A disposição da cena segue a inclinação aparente da estratigrafia da rocha neste painel (17°S), sendo enquadrada por duas linhas de alvéolos, formadas pela erosão preferencial de níveis pelíticos da estratigrafia da rocha (ver RODRIGUES, 1999: 14).

Como referido anteriormente, na zona dos quartos traseiros surge gravado um conjunto de linhas retas verticais subparalelas. Três outras linhas paralelas figuram junto da pata dianteira do animal. Na zona da

garupa surgem outras linhas, uma delas podendo representar uma primeira tentativa de definição da garupa, enquanto às outras não lhe determinamos sentido. Acima da cena, como abaixo, surgem outras séries de linhas, algumas delas subparalelas.

Interpretação

Interpretamos as figuras acabadas de apresentar como representando uma cena de trabalho à guia, enquadrando-a num conjunto de cenas da iconografia peninsular pré-romana apelidadas de doma (BELLIDO BLANCO, 2003). Descartamos a hipótese de se tratar de uma cena de lavra uma vez que, para além de não se identificar o arado, estas cenas surgem sempre associadas a parelhas de bois, seja na arte rupestre mais antiga e distante de Valcamonica (Bronze Antigo) (ver por ex. ANATI, 2004: fig. 141; BEA, 2013: fig. 4; SANSONI e GAVALDO, 2009: 262) ou Tanum (Idade do Bronze Nórdica) (COLES, 2005: 72-73, 139), seja na pintura mais próxima dos *kalathoi* ibéricos de Azaila e Alcorisa (séc. II-I a.C.) (UROZ RODRÍGUEZ, 2008: 468, fig. 3).

A espécie do animal é claramente determinada pela sinuosidade da linha cervicodorsal, as longas crinas e a cauda comprida. Acresce que a natureza em ziguezague da linha que liga o focinho do animal à mão direita da figura humana, que interpretamos como guia, relaciona-a com a maioria das rédeas na arte do Côa, que surgem frequentemente representadas desta forma (LUÍS, 2023: 259) (ver adiante FIGS. 8a, b e c).

A posição da figura humana, atrás do cavalo, segurando a guia com uma mão, sugere esta ação de forma clara. Dado o contexto da representação, interpretamos o utensílio recurvo empunhado na mão contrária como um chicote ou vara de adestramento. A alternativa seria considerar que se trata simplesmente de um antebraço dobrado ao nível do cotovelo, o que o tornaria exageradamente comprido, quando comparado com o braço oposto.

Em face do que acabamos de expor, consideramos justificar-se a interpretação que fazemos da cena como representando uma cena de trabalho à guia. O trabalho à guia é um tipo de atividade ainda hoje fundamental no ensino do cavalo. Através dele inicia-se o desbaste dos poldros “dando-lhe a primeira educação física e psíquica, ainda sem o constrangimento dos arreios (...) e do peso do homem sobre o seu

ainda frágil dorso, mas já sob o seu comando e descrevendo círculos” (POMBEIRO, 2011: 109), estreitando os laços entre o ser humano e o cavalo (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 228). Este trabalho ensina o cavalo a obedecer ao treinador. Fundamental no desbaste, o trabalho à guia serve ainda para continuar o ensino após ser montado pela primeira vez, no contexto de aquecimento, trabalho diário ou para o melhoramento e aperfeiçoamento do estilo do animal (POMBEIRO, 2011: 109).

No trabalho à guia são necessárias três ajudas auxiliares fundamentais: a guia, o chicote e o cabeção ou cabresto. A guia é uma fita de tecido entrançado com 2,5 a 3 centímetros de largura e 2 a 3 milímetros de espessura e cerca de 9 metros de comprimento. A natureza em ziguezague da representação da guia na cena, juntamente com a maioria das rédeas de arte do Côa poderá remeter para esta natureza entrançada. A extremidade da guia que fica na mão do cavaleiro termina numa aselha e a que liga ao cavalo numa fivela ou mosquetão, para prender à argola do cabeção (POMBEIRO, 2011: 64). A mão da guia condiciona o movimento do animal no sentido desejado, sem o restringir ou dificultar (POMBEIRO, 2011: 109).

A guia é sempre associada ao chicote, que segurado com uma mão, geralmente erguida, serve para impulsionar o cavalo a partir de trás. Hoje, os chicotes de picadeiro têm um cabo flexível de 1,70 a 2 metros de comprimento e uma fita de cabedal com cerca de 3 a 3,5 metros (POMBEIRO, 2011: 65). A figura do Vale de José Esteves afasta-se deste tipo de chicote, podendo circunscrever-se ao cabo ou aproximar-se de uma simples vara de adestramento, chibata ou stique. Considera-se que, usado corretamente, o chicote é percebido pelo animal como uma extensão dos membros do tratador (LORISTON-CLARKE, 2003: 43), o que pode justificar a estranha representação do braço esquerdo da figura humana do Vale de José Esteves, onde não é evidente a separação entre o braço e o chicote.

Destas ajudas, hoje utilizadas no trabalho à guia, apenas o cabeção e a argola de prensão da guia estão ausentes da representação do Vale de José Esteves. Este facto não surpreende, uma vez que as representações de cenas montadas na arte do Côa se caracterizam pela ausência de qualquer alusão a embocaduras ou outros elementos associados à cabeça do animal. Para além das ajudas auxiliares, o trabalho à guia depende de uma ajuda natural fundamental – a voz (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 229) – que, de difícil representação iconográfica, se encontra igualmente ausente da figura em análise.

O trabalho à guia é geralmente realizado num redondel ou pista de guia vedada, octogonal ou circular, com cerca de 13 a 15 metros de raio (POMBEIRO, 2011: 110). A natureza deste local de trabalho afasta-se em absoluto da pequena plataforma que se encontra diante do painel. O íngreme e encaixado Vale de José Esteves não apresenta quaisquer condições para esta atividade. Por outro lado, assinale-se que se realizou uma sondagem arqueológica em frente da rocha 80, com 5 x 1 metros e uma orientação paralela à direção dominante do painel, com o objetivo de averiguar da preservação de vestígios arqueológicos na área. Os trabalhos atingiram o substrato rochoso da plataforma entre os 15 e os 30 centímetros, sem terem evidenciado qualquer fragmento do painel contendo gravuras ou quaisquer outros vestígios resultantes da frequência humana do sítio (FOT. 2).

Paralelos iconográficos

A gravura da rocha 80 do Vale de José Esteves é provavelmente a mais antiga representação de ensino do cavalo em território nacional. Embora rara, ela integra-se, contudo, num conjunto de cenas peninsulares pré-romanas, com particular presença da pintura vascular.

Os paralelos mais próximos encontram-se em dois jarros de Numância (Sória), onde surgem duas cenas muito idênticas entre si e com grandes semelhanças com a do Vale de José Esteves (BELLIDO BLANCO, 2003). A primeira jarra (BELLIDO BLANCO, 2003: fig. 1a; ROMERO CARNICERO, 1976; WATTENBERG, 1963: 222, lam.XIX, n.º 1.322)⁸ (FIG. 4a) apresenta uma figura humana, voltada para a direita, com grandes semelhanças estilísticas com os guerreiros da rocha 3 da Vermelhosa (LUÍS, 2023: fig. 78) e mesmo com a da rocha 80, ao nível do desenvolvimento dos músculos das pernas. Na mão direita segura uma pequena vara e na esquerda uma longa guia, que a liga ao focinho de um cavalo localizado à sua frente. De feitura mais cuidada que a do Côa, a cena apresenta detalhes ausentes da representação do Vale de José Esteves, tais como o cinturão e “colar” do picador, ou uma linha no focinho do animal que sugere o cabeção. À frente do cavalo surge um pequeno quadrúpede,

⁸ Os desenhos de Federico Wattenberg não permitem perceber a ligação entre o picador e os cavalos. Esta situação é corrigida por Romero Carnicero, em cujos desenhos Bellido Blanco se baseia.

interpretado como um cão, e atrás do picador, um segundo cavalo em tudo idêntico ao primeiro, nomeadamente com a representação do cabeção e de umas pequenas rédeas que o ligam ao pescoço do animal. Estas linhas sugerem-nos umas rédeas fixas, ainda hoje utilizadas no trabalho à guia, fixando a cabeça e o pescoço do cavalo (POMBEIRO, 2011: 65). Associam-se ainda à cena três círculos concêntricos e um crescente.

Apesar de menos completa, a cena da segunda jarra (FIG. 4b) seria em tudo semelhante à anterior na ligação entre picador e cavalo (BEL-LIDO BLANCO, 2003: fig. 1b; ROMERO CARNICERO, 1976; WATTENBERG, 1963: 222, Lam. XX, n.º 1.323). Distingue-se pelo facto de, à sua frente, ter sido representada outra figura de cavalo, interpretado como fêmea, por ter um pequeno potro sob si, numa aparente cena de amamentação, e um segundo sobre o seu dorso. A cena apresenta ainda alguns motivos geométricos como um ancoriforme, um círculo concêntrico e um cruciforme, localizado na coxa da égua.

Mais distante, para sul, do Tossal de San Miquel de Lliria (Valência) provém outra cena de doma (BONET ROSADO, 1995: 135, fig. 61) (FIG. 4c) no chamado *lebes* do enlace. Esta representação apresenta uma diferença fundamental com as anteriores. Nela, o tratador é figurado em frente do focinho do cavalo, segurando uma corda curta ou rédea, sendo ladeado por um canídeo sentado e um cavaleiro montado.

Menos evidente é a pintura do “*kalathos* da doma” de El Monastil (Alicante), onde se percebe uma figura humana erguendo uma vara, interpretada como stique ou chicote. A fratura do vaso impede a perceção completa da cena (FIG. 4d). Coloca-se a possibilidade de a mão perdida segurar as rédeas de um cavalo igualmente perdido (POVEDA NAVARRO e UROZ RODRÍGUEZ, 2007: 126, fig. 1).

Estas varas curtas são por vezes interpretadas como insígnias equestres (PASTOR EIXARCH, 1998), embora o seu valor de emblema possa derivar exatamente da sua utilização prática por esta classe social. Por outro lado, alguns dos contextos em que surgem deixam pouco lugar para dúvidas quanto à sua utilização prática. Veja-se o caso da rocha 19 do Vale de José Esteves, que adiante trataremos (LUÍS, 2023: 242, fig. 67). No contexto peninsular, refira-se ainda as representações de cavaleiros que seguram pequenos stiques ou pingalins numa das mãos, como no *oenochoe* de Tossal de San Miquel (BONET ROSADO, 1995, figs. 62, 327-D.20; PÉREZ BLASCO, 2014: 219-220) (FIG. 5a), mais claramente, no pote do Tossal de la Cala (Benidorm) (PÉREZ BLAS-

co, 2014: 771-772, fig. 191,4) (FIG. 5b) ou ainda os no *guttis-pyxis* de Bolbax (Cieza) (PÉREZ BLASCO, 2014: 426, fig. 126) (FIG. 5c).

Este conjunto de motivos relacionados com a doma do cavalo, nomeadamente no Tossal de San Miquel, são relacionados com a afirmação das elites equestres e a urbanização, datando de entre meados do séc. III e meados do II a.C., com as representações dos cavaleiros com stique a persistirem até ao séc. I a.C. (PÉREZ BLASCO, 2014: 220 e 225, 283-284). Numa posição mais interior, os dois vasos de Numância são inseridos já no séc. I a.C., a partir das Guerras Sertorianas (BELLIDO BLANCO, 2003: 59).

Fora deste horizonte cronológico, refira-se ainda duas outras representações tidas por cenas de doma. Na rocha 10 do Chão da Velha Jusante (Vale do Tejo) surge uma representação picotada de um cavalo empinado (CHVJ 10.2) perante uma figura antropomórfica de saiote com braços mal definidos (CHVJ 10.3) (GOMES, 2010: 445, 418 [anexo 2]). Identifica-se ainda uma eventual linha que ligará a figura humana à cabeça do animal que, a partir do decalque publicado, se nos afigura de muito difícil perceção. O estilo de representação afasta-se dos anteriormente analisados, mesmo tendo em conta as necessárias diferenças motivadas por técnicas tão distintas como a picotagem (neste caso) e a gravura fina e a pintura (nos anteriormente referidos). O mesmo se dirá da cronologia apontada, que a insere no Neolítico pleno.

No contexto da arte levantina surge uma outra cena interpretada como cena de doma em Selva Pascuala (Cuenca). Nesta pintura a vermelho, a representação da guia é mais evidente, mas o estilo do cavalo (mais naturalista) e o do antropomórfico (profundamente esquemático), contrastam com as representações em análise. Por outro lado, a natureza de doma foi mesmo questionada, tendo-se relacionado esta cena com outra semelhante de caça de caprinos com laço (BELTRÁN MARTÍNEZ, 1975: nota 23). Finalmente, uma recente datação sobre patines de oxalato cálcico proposta para esta pintura aponta para a transição entre o III e o II milénio a.C., antecipando consideravelmente os contextos em análise (RUIZ LÓPEZ *et al.*, 2009: 312).

Mais evidentes e perfeitamente enquadráveis no ambiente em causa são os exemplos na arte rupestre do Vale do Côa de cenas semelhantes às referidas acima. Já anteriormente se propôs uma interpretação neste sentido de uma cena pouco definida situada no interior das densas sobreposições da rocha 10 do Vale da Casa (LUÍS, 2009: 232, fig. 6F). Aí percebe-se claramente a figura de um cavalo com várias linhas envol-

vendo o focinho. Abaixo de si, por entre traços pouco definidos, parece adivinhar-se uma figura humana ligada por duas linhas retas ao focinho do animal (FIG. 6d)⁹. Mais recentemente, deu-se a conhecer o decalque parcial de um painel da rocha 19 do mesmo Vale de José Esteves, onde um cavaleiro segura uma rédea curta com a mão esquerda e uma vara ou stique com a direita, situada sobre o flanco do animal (LUÍS, 2023: 242, fig. 67) (FIG. 6e).

O desbaste do cavalo pré-romano a partir da iconografia peninsular

Com evidentes diferenças formais, consequência da diferente natureza das técnicas de representação, dos suportes utilizados, do contexto cultural e, muito provavelmente, do contexto de uso destas representações, afigura-se-nos evidente a semelhança entre as cenas da arte do Côa e as cenas da pintura cerâmica pré-romana peninsular atrás referidas. Agrupadas todas no conceito de “cenas de doma”, julgamos mesmo poder interpretar este conjunto de representações como diferentes momentos da ação de domesticação e ensino dos cavalos pelos povos pré-romanos da Península, que se enquadram nas técnicas de desbaste, ainda hoje empregues.

Ao contrário do que o termo inglês (*horse-breaking*) e as imagens dos rodeos do Novo Mundo podem sugerir, “desbastar um cavalo não é uma batalha a ganhar, mas antes o desenvolvimento de uma relação amigável entre um cavalo e um humano” (MURRAY, 1976: 13). Trata-se de um processo menos violento e mais gradual, que termina com o estabelecimento de uma relação entre ser humano e cavalo.

⁹ O estudo da arte rupestre do Vale da Casa em 1982 foi marcado pela pressão da construção da barragem do Pocinho. Recorreu-se então ao decalque direto diurno, auxiliado pelo método bicromático e complementado pela realização de moldes em latex (BAPTISTA, 1983). O primeiro desenho publicado da rocha (BAPTISTA, 1999: 175) baseou-se nos primeiros dois métodos. Foi a partir desse decalque que se fundamentou uma primeira interpretação desta cena (LUÍS, 2009: 232). Posteriormente, Fernando Barbosa realizou uma segunda versão de decalque, agora a partir da moldagem (LUÍS, 2023: 183, fig. 48). Esta versão introduziu novas linhas e alterou o traçado de outras, distanciando-se da imagem fotográfica que conhecemos da rocha (BAPTISTA, 1999: 174) e tornando mais difícil a identificação da possível figura humana, agora sugerida apenas pela cabeça circular. O esclarecimento da natureza desta representação só poderá acontecer após o tempo útil de vida da barragem do Pocinho, que a submerge.

Este processo passa por diferentes fases. Numa primeira, verifica-se a separação do poldro da sua progenitora (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 23-24). No caso de domesticação de animais selvagens ou assilvestrados, ou de animais domesticados vivendo em semiliberdade, poder-se-á pensar na sua captura. Em qualquer dos casos, segue-se a fase de desbaste, propriamente dito. Aqui distingue-se um processo de doma mais progressiva de uma domesticação violenta, tipo rodeo. No método progressivo, num primeiro momento, visa-se ganhar a confiança do poldro, introduzindo-se, numa segunda, as ajudas, tais como o cabeção e a guia (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 224). Nesta fase, o trabalho à mão é fundamental, com vista a ganhar a confiança do animal, levando o cavalo a caminhar junto com o tratador (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 227-228). É então que se segue o trabalho à guia, já referido (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 228-230). Só depois é que o cavalo é “escarrachado”, isto é, montado pela primeira vez (POMBEIRO, 2011: 109). Na América do Sul, esta primeira vez é feita sem sela (REYNA MARTÍNEZ, 2007: 44-45), enquanto na cultura ocidental se inicia um processo de habituação progressiva à sela (SEVESTRE e ROSIER, 1989: 231). Durante a Idade do Ferro, a monta seria sempre sem sela (QUESADA SANZ, 2005).

Desconhecemos qual era a natureza dos cavalos domesticados durante a Idade do Ferro. Estrabão menciona contudo a existência de cavalos selvagens da Península Ibérica, como referido acima, bem como Varrão e Marco Terêncio (DETRY e FABIÃO, 2021). Após os cavalos selvagens do Paleolítico superior, documentados na arte paleolítica do Vale do Côa (SANTOS, 2019) ou do Escoural (ARAÚJO e LEJEUNE, 1995), bem como nos vestígios osteológicos contemporâneos (ver por ex. ZILHÃO, 1997), o cavalo selvagem persiste até ao final do Mesolítico no vale do Tejo (DETRY, 2007), voltando a documentar-se no Neolítico final em alguns contextos alentejanos, o que sugere que o animal terá persistido na Península em alguns refúgios a partir de onde se terá expandido por esta altura (VALENTE e CARVALHO, 2014: 233, 237).

A existência de equídeos silvestres na península continua a ser referida na documentação medieval, tomando o nome de zebros ou zervos, termo que permanece ainda hoje na toponímia peninsular, bem como no nome atual do animal africano, onde as zebruras típicas dos equídeos selvagens se alastram por todo o corpo do animal (PAPAVERO e VIARO, 2014; PASCUAL BAREA, 2017; PIMENTA e CAETANO, 2022: 262-265). Identificou-se mesmo recentemente uma variante genética que

persiste nos cavalos modernos, exclusivamente ibérica, pelo que cavalos ibéricos, nomeadamente fêmeas, terão sido utilizados no processo de domesticação que conduziu aos cavalos atuais (LIRA *et al.*, 2010).

Não sabemos, pois, se os cavalos domesticados na Península Ibérica em época pré-romana seriam exclusivamente poldros de animais já domesticados, ou domesticações de animais selvagens. Assim sendo, podemos pelo menos contemplar o facto de uma primeira fase do processo de criação e domesticação dos cavalos pré-romano ter sido a captura dos animais, existentes em estado selvagem, assilvestrado ou em semiliberdade. A este propósito, as rochas 1 e 2 da Canada da Moreira apresentam cenas semelhantes e eventualmente significativas (FIG. 6a e b), onde grupos de cavaleiros armados de lanças parecem acompanhar e perseguir grupos de quadrúpedes (LUÍS, 2023: 194, figs. 12 e 13). Em cada uma delas, dois cavaleiros erguem um objeto, que poderá ser interpretado como espada, embora a sua utilização conjunta com uma lança pareça não fazer sentido. Na sua simplicidade, esta representação apresenta semelhanças formais com o motivo erguido na mão esquerda da figura humana da rocha 80 do Vale de José Esteves, que interpretamos como chicote. Na rocha 2, as representações dos quadrúpedes não montados não parecem distinguir-se formalmente dos montados (FIG. 6b). Já no caso da rocha 1, distinguem-se claramente por uma forma mais angulosa e longas orelhas asininas (FIG. 6a). A cauda comprida do macho e a ausência de hastes descarta a hipótese de veados. Com a devida prudência, colocamos a hipótese de se tratar de equídeos selvagens (rocha 1), ou semidomesticados, vivendo em liberdade (rocha 2).

Estas duas cenas poderão corresponder à primeira fase do ensino do cavalo, relativas à captura de animais para desbaste. Uma das cenas dos jarros de Numância associa dois juvenis a um adulto (FIG. 4b), sugerindo a existência de poldros junto de éguas já domesticadas. Segue-se a fase de separação, onde os animais a serem desbastados são isolados num cercado.

O painel central da rocha 139 da Foz do Côa (FIG. 6c) parece aludir a este momento. Aí, é figurado um cavaleiro montado entre outros cavalos sem cavaleiro, um deles, garanhão, saltando. A cena desenrola-se no interior de uma cerca, que poderá representar a coxeira ou o picadeiro (LUÍS, 2023: 201, fig. 24), aludindo já a uma fase de socialização e ao contacto humano mais próximo.

Inicia-se então o trabalho não montado, primeiro à mão, quando o animal se começa a habituar à proximidade física humana, e depois em liberdade, no picadeiro. A determinado momento, o animal estará

pronto para que lhe seja colocado o cabresto ou cabeção. Esta parece ser a fase representada no “vaso do enlace” do Tossal de San Miquel, onde o picador situado em frente do animal surge munido de um stique. Apesar de pouco clara quanto à presença ou não de uma figura humana, as linhas em torno do chanfro do cavalo da rocha 10 do Vale da Casa sugerem igualmente um encabrestamento (FIG. 6d).

Só então se dá início ao trabalho à guia, documentado nos dois vasos de Numância e na cena da rocha 80 do Vale de José Esteves. A partir daqui iniciar-se-á o trabalho montado. A inexistência de sela durante a Idade do Ferro aproxima esta fase das pampas argentinas, como atrás referido, uma vez que a introdução da sela será mais tardia (QUESADA SANZ, 2005). Este momento não termina o ensino do cavalo, que continua após montado. A cena da rocha 19 do Vale de José Esteves ilustra bem esta fase (FIG. 6e). Aí, um cavaleiro, segurando uma rédea curta com a mão esquerda, apresenta um pingalim na mão direita, colocando-o sobre o flanco do animal. Esta cena junta-se a outras semelhantes na pintura ibérica, como no Tossal de San Miquel, Tossal de la Cala e Bolbax, anteriormente mencionadas.

Este conjunto de representações, no qual a rocha 80 do Vale de José Esteves se insere, sugere-nos um processo mais gradual e complexo do que o simples termo da “doma” parece indicar. Estas representações, juntamente com as cenas de caça ao veado, são geralmente referidas como a demonstração de uma temática relacionada com o domínio do Humano sobre o Natural, presente na ideologia da aristocracia peninsular pré-romana (PÉREZ BLASCO, 2014: 213 e segs.). Não questionando esta temática subjacente, ao inserirmos estas representações no contexto do processo de ensino do cavalo ainda hoje empregue, e tendo em conta as semelhanças notáveis que procurámos demonstrar, o panorama torna-se mais matizado do que um simples domínio unívoco, ilustrando o estabelecimento de uma relação. A representação deste processo e do estabelecimento desta relação não deixa de procurar evidenciar o poder e o prestígio de uma classe social sobre as restantes, ausentes das representações (LUÍS, 2021: 108-110) e sobre o próprio mundo natural. Assinala-se ainda a distribuição desta ideologia por toda a Península Ibérica em tempos pré-romanos, bem como uma estreita ligação iconográfica entre o extremo ocidental da Meseta Norte (Vale do Côa) e o extremo oriental (Numância), confirmando, aliás, o que já havia sido estabelecido ao nível das representações de monomaquias associadas a

punhais de pomo naviforme, entre a rocha 3 da Vermelhosa e o pomo de Las Ruedas (Valhadolide) (LUÍS, 2021: 110). Para além da dispersão geográfica, esta ideologia parece omnipresente no momento da chegada dos exércitos romanos, estando presente em diversos suportes, que vão desde as cerâmicas de luxo, provenientes de contextos urbanos, até à simples gravura numa parede rochosa, afastada dos lugares habitados. O contexto preciso destas representações permanece incógnito, não deixando de ser sugestiva a sua relação com ritos de passagem das jovens elites guerreiras (BELLIDO BLANCO, 2003: 58). Uma parte desta tradição de ensino e a importância social do cavalo e da classe com eles relacionada terá chegado a tempos romanos e persistido. Bons exemplos dessa continuidade são a cena de caça ao veado com auxílio de cães, representada no mosaico da Casa dos Repuxos (Conímbriga) (OLEIRO, 1992, mosaico n.º 9) ou os cavalos representados no mosaico da *villa* de Torre de Palma (Monforte) (ALMEIDA, 1970), que são o produto final de um longo e complexo trabalho de desbaste e ensino equestre.

Bibliografia

- ALDECOA QUINTANA, Maria Amparo e DOMÍNGUEZ GARCÍA, Arturo (2017) – La Serena: un pueblo de caballos, un pueblo de jinetes, *Téchne*, 3, pp. 1-17.
- ALMEIDA, Fernando de (1970) – O Mosaico dos Cavalos, *O Arqueólogo Português*, IV, pp. 263-275.
- ANATI, Emmanuel (2004) – *La Civiltà delle Pietre: Valcamonica una storia per l'Europa*, Capo di Ponte.
- ARAÚJO, Ana Cristina e LEJEUNE, Marylise (1995) – *Gruta do Escoural: necrópole neolítica e arte rupestre paleolítica*, Lisboa.
- AUBRY, Thierry; LUÍS, Luís; DIMUCCIO, Luca Antonio (2012) – Nature vs. Culture: present-day spatial distribution and preservation of open-air rock art in the Côa and Douro River Valleys (Portugal), *Journal of Archaeological Science*, 39, pp. 848-866. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2011.10.011>.
- BAPTISTA, António Martinho (1983) – O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa), *Arqueologia*, 8, pp. 57-69.
- BAPTISTA, António Martinho (1999) – *No tempo sem tempo: A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa: Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*, Vila Nova de Foz Côa.
- BAPTISTA, António Martinho e SANTOS, André Tomás (2013) – *A arte rupestre do Guadiana português na área de influência do Alqueva*, (Memórias d'Odiana; 2a série), [s.l.].
- BAPTISTA, António Martinho; BALBÍN, Rodrigo de; FERNÁNDEZ, José Javier; SANTOS,

- André; ALCOLEA, José Javier; BURÓN, Milagros; ESCUDERO, Cristina; MACARRO, Carlos; GONZÁLEZ, J.; BENITO, Juan Pedro; SANZ, A. e TABERNEIRO, Carlos (2013) – La documentación de grabados paleolíticos al aire libre como apoyo a una gestión compleja: una propuesta de Côa (Portugal) y Siega Verde (Salamanca, España), *Cuadernos de Arte Rupestre*, 6, pp. 103-112.
- BEA, Manuel (2013) – Arte rupestre esquemático pre-histórico: Nueva interpretación de los carros de Remosillo (Olvena, Huesca), in MARTÍNEZ GARCÍA, Julián e HERNÁNDEZ PÉREZ, Mauro S., eds. – *Actas del II Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Comarca de Los Vélez, Almería)*, Ayuntamiento de Vélez-Blanco, pp. 243-251.
- BELLIDO BLANCO, Antonio (2003) – Las cerámicas policromas de Numancia: Las jarras de doma, *Celtiberia*, 97, pp. 47-64.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1975) – El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español, *Caesaraugusta*, 39, pp. 5-18.
- BOTICA, Natália; LUÍS, Luís e BERNARDES, Paulo (2023) – Use of photogrammetry to survey Iron Age rock art motifs in the Côa Valley: the Vermelha Rock 3 case study (Vila Nova de Foz Côa, Portugal), *Virtual Archaeology Review*. doi:10.4995/var.2024.19725.
- BONET ROSADO, Helena (1995) – *El tossal de Sant Miquel de Lliria: La antigua Edeta y su territorio*, Diputación de Valencia, Valencia.
- CAILLEUX, André (1981) – *Notice sur le code des couleurs des sols*, Paris.
- CARRERO PAZOS, Miguel; VILAS ESTÉVEZ, Benito e VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alia (2018) – Digital imaging techniques for recording and analysing prehistoric rock art panels in Galicia (NW Iberia), *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 8, pp. 35-45.
- COLES, John (2005) – *Shadows of a Northern Past*, Oxford.
- COLLADO GIRALDO, Hipólito (2007) – *Arte Rupestre en la Cuenca del Guadiana: El Conjunto de Grabados del Molino de Manzániz (Alconchel-Cheles)*, Beja.
- DETRY, Cleia (2007) – *Paleoecologia e Paleoeconomia do Baixo Tejo no Mesolítico: O contributo do estudo dos mamíferos dos concheiros de Muge*, Tese de dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Salamanca.
- DETRY, Cleia e FABIÃO, Carlos (2021) – O cavalo na Lisboa romana, in FABIÃO, Carlos; NOZES, Cristina; CARDOSO, Guilherme, eds. – *Lisboa Romana, Felicitas Iulia Olisipo: A cidade produtora (e consumidora)*, Lisboa, pp. 87-91.
- FERNANDES, Raul Miguel Rosado (1983) – O vento, as éguas da Lusitânia e os autores gregos e latinos, *Euphrosyne*, 12, pp. 53-77. doi:10.1484/j.euphr.5.126761.
- FERREIRA, António de Brum (1978) – *Planaltos e montanhas do norte da Beira: Estudo de geomorfologia*, Lisboa.
- GOMES, Mário Varela (2010) – *Arte rupestre do Vale do Tejo: Um ciclo artístico-cultural pré e proto-histórico*, Tese de dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- LEROI-GOURHAN, André (1973) – Préhistoire, *L'Annuaire du Collège de France: Résumé des cours de 1972-1973*, 73, pp. 343-357.

- LIRA, Jaime; LINDERHOLM, Anna; OLARIA, Carmen; BRANDSTRÖM DURLING, Mikael; GILBERT, M.Thomas P.; ELLEGREN, Hans; WILLERSLEV, Eske; LIDÉN, Kerstin; ARSUA-GA, Juan Luis; GÖTHERSTRÖM, Anders (2010) – Ancient DNA reveals traces of Iberian Neolithic and Bronze Age lineages in modern Iberian horses, *Molecular Ecology*, 19, pp. 64-78. <https://doi.org/10.1111/j.1365-294X.2009.04430.x>.
- LORISTON-CLARKE, Jennie, (2003) – *The young horse: Breaking and training*, Newton Abbot.
- Luís, Luís (2009) – “Per petras et per signos”: A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história, in SANABRIA MARCOS, Primitivo Javier, ed. – *Lusitanos y Vettones: Los Pueblos Prerromanos En La Actual Demarcación Beira Baixa - Alto Alentejo - Cáceres*, Cáceres, pp. 213-240.
- Luís, Luís (2012) – Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa, in SANCHES, M. de J., ed. – *Atas da 1ª Mesa-Redonda: Artes rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e metodologias de registo*, Lisboa, pp. 69-80.
- Luís, Luís (2021) – No limiar: Diferentes escalas de análise da arte da Idade do Ferro no limite ocidental da Meseta, *Iberografias: Revista de Estudos Ibéricos*, 17, pp. 95-116.
- Luís, Luís (2023) – Primeiro inventário figurativo da arte rupestre da Idade do Ferro entre o Côa e o Douro, in CORREIA, D. e SANTOS, A., eds. – *Por este rio Acima: A arte pré e proto-histórica do Vale Do Côa: Estudos em homenagem a António Fernando Barbosa*, Vila Nova de Foz Côa, pp. 181-265.
- Luís, Luís e VÁZQUEZ MARCOS, Carlos (2022) – As representações da Idade do Ferro no limite ocidental da submeseta norte: Características e sua relação espacial e conceptual, in AUBRY, Thierry; FERNÁNDEZ MORENO, José Javier; SANTOS, André Tomás e VEGA MAESO, Cristina, eds. – *Côa & Siega Verde: Arte Sem Limites [Catálogo da Exposição]*, [S.l.], pp. 135-146.
- MARCO SIMÓN, Francisco (1994) – Heroización y tránsito acuático: Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias), in MANGAS, J., ALVAR, J., eds. – *Homenaje a J.M. Blázquez*, Vol. 2, Madrid, pp. 318-348.
- MEIJDE CAMESELLE, Gonzalo; VILASECO VÁZQUEZ, Xosé Ignacio e BLASZCZYK, Jacek (2009) – Lousas decoradas con círculos, cabalos e peixes do Castro de Formigueiros (Samos, Lugo), *Gallaecia*, 28, pp. 113-130.
- MURRAY, Robbie (1976) – *The gentle art of horse-breaking*, South Brunswick; Nova Iorque.
- NEVES, Dário e FIGUEIREDO, Sofia Soares de (2015) – Quinhentas placas gravadas da Idade do Ferro do sítio fortificado do Castelinho (Nordeste Portugal): temas figurados e padrões de distribuição, in COLLADO GIRALDO, Hipólito e GARCÍA ARRANZ, José Julio, eds. – *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock Art and Its Context [DVD-Rom]*, Tomar, pp. 1589-1605.
- OLEIRO, José Manuel Bairrão (1992) – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conventus Scallabitanus, I, Conimbriga - Casa dos Repuxos*, Conímbriga.
- PAPAVERO, Nelson e VIARO, Mário Eduardo (2014) – *O “zebro”: considerações históricas, sua identificação e distribuição geográfica, origem da palavra “zebra” e considerações sobre etimologia*, São Paulo.

- PASCUAL BAREA, Joaquín (2017) – Equiferus Hispanus o cebro ibérico: El caballo salvaje de la Península Ibérica desde la Antigüedad a Época Moderna, in DOYEN, Anne-Marie e VAN DEN ABBEELE, Baudouin, eds. – *Chevaux, Chiens, Faucons: l'art vétérinaire antique et médiéval à travers les sources écrites, archéologiques et iconographiques (Textes, Études, Congrès; 28)*, Louvain-la-Neuve, pp. 21-40.
- PASTOR EIXARCH, Jose Manuel (1998) – Estandartes, insignas y heraldos ibéricos y celtibéricos, *Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, 4, pp. 11-48.
- PEREIRA MARTÍNEZ, Xurxo; MÉNDEZ QUINTAS, Eduardo e PRIETO MARTÍNEZ, Pilar (2022) – The Engravings of Quadrupeds in the Atlantic Rock Art. Distribution and Stylistic Analysis, *Estudos do Quaternário*, 21, pp. 24-44.
- PÉREZ BLASCO, Miguel Fernando (2014) – *Cerámica ibéricas figuradas (siglos V-I a. C.): Iconografía e iconología*, Tese de dissertação de doutoramento apresentada à Universidad de Alicante.
- PIMENTA, Miguel Brandão e CAETANO, Paulo (2022) – *Feras e homens: A fauna no Portugal Medieval*, Lisboa.
- POMBEIRO, Joaquim Arnaut (2011) – *A equitação elementar a caminho da complementar*, [s.l.]: Invesporte.
- POVEDA NAVARRO, Antonio M. e UROZ RODRÍGUEZ, Héctor (2007) – Iconografía vascular en El Monastil, in ABAD CASAL, Lorenzo e SOLER DÍAZ, Jorge A., eds. – *Arte ibérico en la España Mediterránea: Actas del Congreso (Alicante, 24-27 de Octubre de 2005)*, Alicante, pp. 125-139.
- QUESADA SANZ, Fernando (2005) – El gobierno del caballo montado en la antigüedad clásica con especial referencia al caso de Iberia: Bocados, espuelas y la cuestión de la silla de montar, estribos y herraduras, *Gladius*, XXV, pp. 97-149. <https://doi.org/10.3989/gladius.2005.26>.
- QUESADA SANZ, Fernando e BARRIL VICENTE, Magdalena, eds. (2006) – *El caballo en el mundo prerromano: Actas de la Reunión celebrada en el Museo Arqueológico Nacional el 2 de marzo de 2005*, Madrid.
- QUESADA SANZ, Fernando e ZAMORA MERCHÁN, Mar, eds. (2003) – *El caballo en la antigua Iberia: Estudios sobre los équidos en la Edad del Hierro*, Madrid.
- REBANDA, Nelson (1995) – *Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa*, Lisboa.
- REIS, Mário (2023) – Mais perto da conclusão: novo ponto da situação da prospecção e inventário da arte rupestre do Côa, in ARNAUD, José Morais; NEVES, César e MARTINS, Andrea (eds.) – *Arqueologia em Portugal 2023: Estado da questão*, Lisboa, pp. 1771-1786.
- REYNA MARTÍNEZ, Luis (2007) – *La doma india de la Pampa Argentina, aplicada al caballo criollo casanareño I* [em linha], Trabajo de grado presentado à Universidad de La Salle, Bogotá. [Consult 16 out. 2023] Disponível em: <https://ciencia.lasalle.edu.co/zootecnia/147>.
- RIVERO, Olivia; RUIZ LÓPEZ, Juan F.; INTXAURBE, Iñaki; SALAZAR, Sergio e GARATE, Diego (2019). On the limits of 3D capture: A new method to approach the photogrammetric recording of palaeolithic thin incised engravings in Atxurra Cave

- (northern Spain), *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 14. Doi: 10.1016/j.daach.2019.e00106.
- ROBERT, Erik; PETROGNANI, Stephane e LESVIGNES, Emil (2016) – Applications of digital photography in the study of Paleolithic cave art, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 10, pp. 847-858.
- RODRIGUES, José Delgado (1999) – *Conservação da Arte Rupestre do Parque Arqueológico do Vale do Côa: Relatório 241/99 - GERO*, Relatório apresentado ao Instituto Português de Arqueologia.
- ROMERO CARNICERO, Fernando (1976) – *Las cerámicas policromadas de Numancia*, Soria.
- ROYO GUILLÉN, José Ignacio (2022) – Nuevas iconografías para viejas técnicas: los grabados rupestres entre el Bronce final y la Edad del Hierro en la cuenca media del Ebro, in VIÑAS I VALLVERDÚ, Ramón, ed. – *II Jornades Internacionals d'Art Prehistòric de l'Arc Mediterrani de La Península Ibèrica*, Tarragona, pp. 305-343.
- RUIZ LÓPEZ, Juan F.; ROWE, Marvin; HERNANZ GISMERO, Antonio; GAVIRA VALLEJO, Jose M.; VIÑAS VALLVERDÚ, Ramón e RUBIO I MORA, Alberto (2009) – Cronología del arte rupestre Postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico, in *Actas del IV Congreso: El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica: 10 años en la Lista Del Patrimonio Mundial de La UNESCO*, Valencia, pp. 303-316.
- SANSONI, Umberto e GAVALDO, Silvana, eds. (2009) – *Lucus rupestris: Sei millenni d'arte a Campanine di Cimbergo*, Capo di Ponte.
- SANTOS, André Tomás (2019) – *A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo: uma visão de conjunto* [com USB drive], Lisboa.
- SANTOS, André Tomás; BARBOSA, António Fernando; LUÍS, Luís; SILVESTRE, Marcelo e AUBRY, Thierry (2020) – Contributos para o conhecimento da arte rupestre do Vale do Côa: Novos dados sobre o Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa, Guarda), *Côavisão*, 22, pp. 159-190.
- SANTOS ESTÉVEZ, Manuel (2007) – *Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la Península Ibérica*, Santiago de Compostela.
- SEVESTRE, Jacques e ROSIER, Nicole Agathe (1989) – *Le cheval*, Paris.
- SILVA, Andreia Marisa Barro (2020) – *Representações antropomórficas na arte móvel da Proto-história do Vale do Sabor (Trás-os-Montes Oriental)*, Tese de dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Minho.
- SILVA, Andreia; XAVIER, Pedro e FIGUEIREDO, Sofia Soares de (2016) – As gravuras rupestres de Crestelos (Trás-os-Montes, Portugal) e a sua longa diacronia desde a Idade do Ferro ao período contemporâneo, in CORDEIRO MACENLE, Rebeca e VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alia, eds. – *Estudo de Arqueoloxía, Prehistoria e Historia Antiga: Achegas Dos Novos Investigadores*, Santiago de Compostela, pp. 63-81.
- SILVA, Antero Ferreira da (2013) – A litostratigrafia e estrutura do Supergrupo Dúrico-Beirão (Complexo Xisto-Grauváquico), em Portugal, e sua correlação com as correspondentes sucessões em Espanha, *Boletim de Minas*, 48, pp. 97-142.
- SILVA, Antero Ferreira da e RIBEIRO, Maria Luísa (1991) – *Carta Geológica de Portugal na escala de 1/50 000: Notícia explicativa da folha 15-A (Vila Nova de Foz Côa)*, Lisboa.

- UROZ RODRÍGUEZ, Héctor (2008) – Religión en tiempos de transición: De Iberia a Hispania: Poder, control y autoafirmación, in UROZ, Jose; NOGUERA, Jose Miguel e COARELLI, Filippo, eds. – *Iberia e Italia: Modelos Romanos de Integración Territorial: Actas Del IV Congreso Hispano-Italiano Histórico-Arqueológico*, Murcia, pp. 465-492.
- VALENTE, Maria João e CARVALHO, António Faustino (2014) – Zooarchaeology in the Neolithic and Chalcolithic of Southern Portugal, *Environmental Archaeology*, 19, pp. 226-240. <https://doi.org/10.1179/1749631414Y.0000000022>.
- WATTENBERG, Federico (1963) – *Las ceramicas indigenas de Numancia*, Madrid.
- ZILHÃO, João (1997) – *O Paleolítico Superior da Estremadura Portuguesa*, Lisboa.

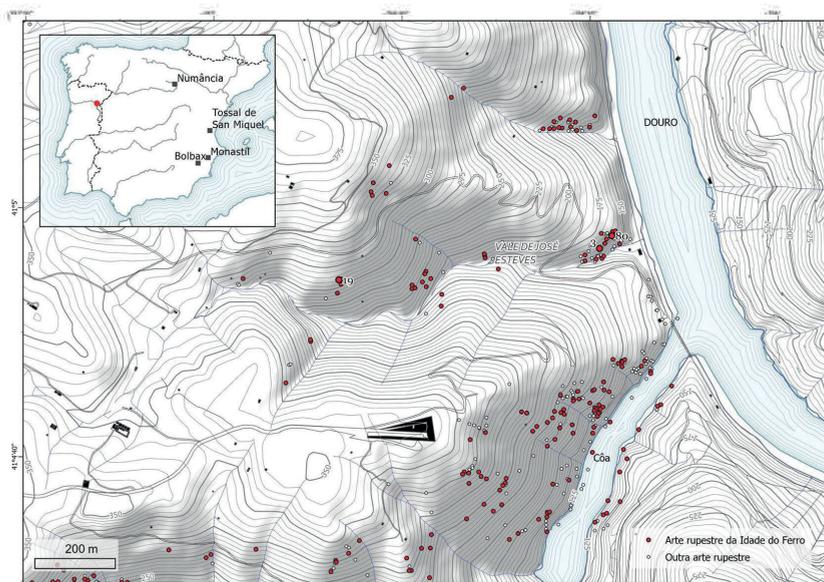


FIG. 1 - Núcleo de arte rupestre do Vale de José Esteves no contexto peninsular, com localização das rochas referidas no texto (elaboração própria).

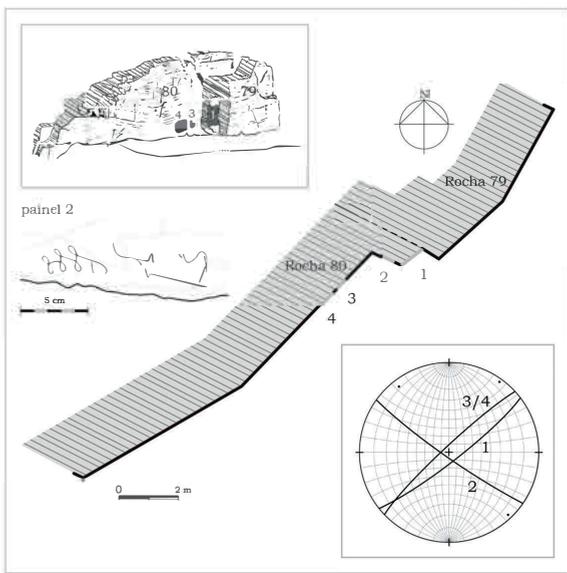


FIG. 2 - Planta e esboço da rocha 80 do Vale de José Esteves, com indicação da localização dos painéis gravados, estereograma da atitude dos planos onde se inscrevem e decalque do painel 2 (elaboração própria).



FIG. 3 - Decalque do painel 3 da rocha 80 do Vale de José Esteves (elaboração própria).

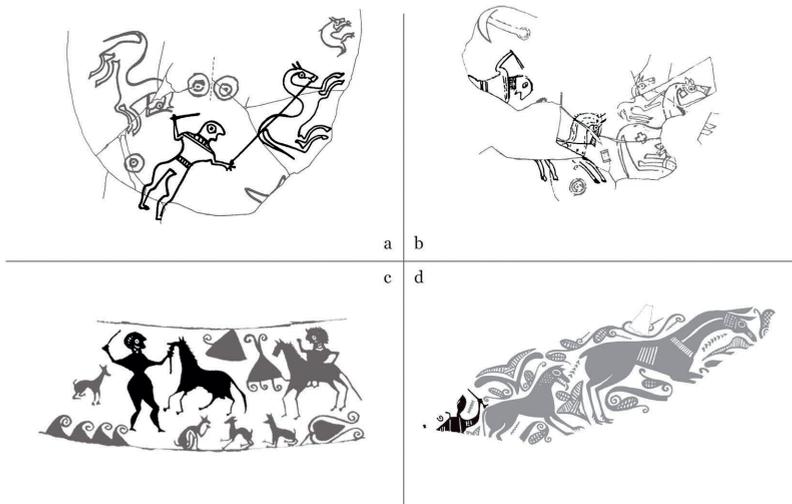


FIG. 4 - Cenas de doma na iconografia peninsular: a) Numância (ROMERO CARNICERO, 1976: 19, fig. 1); b) Numância (ROMERO CARNICERO, 1976: 16); c) Tossal de San Miquel (detalhe de BONET ROSADO, 1995: fig. 61); d) El Monastil (POVEDA NAVARRO e UROZ RODRÍGUEZ, 2007: fig. 1). Figuras sem escala.



FIG. 5 - Cenas de trabalho montado na iconografia peninsular: a) Tossal de San Miquel (BONET ROSADO, 1995: fig. 62, n.o 327-D.20); b) Tossal de la Cala (PÉREZ BLASCO, 2014: fig. 191, n.o 4); c) Bolbax (Marín Ceballos apud PÉREZ BLASCO, 2014: fig. 126).

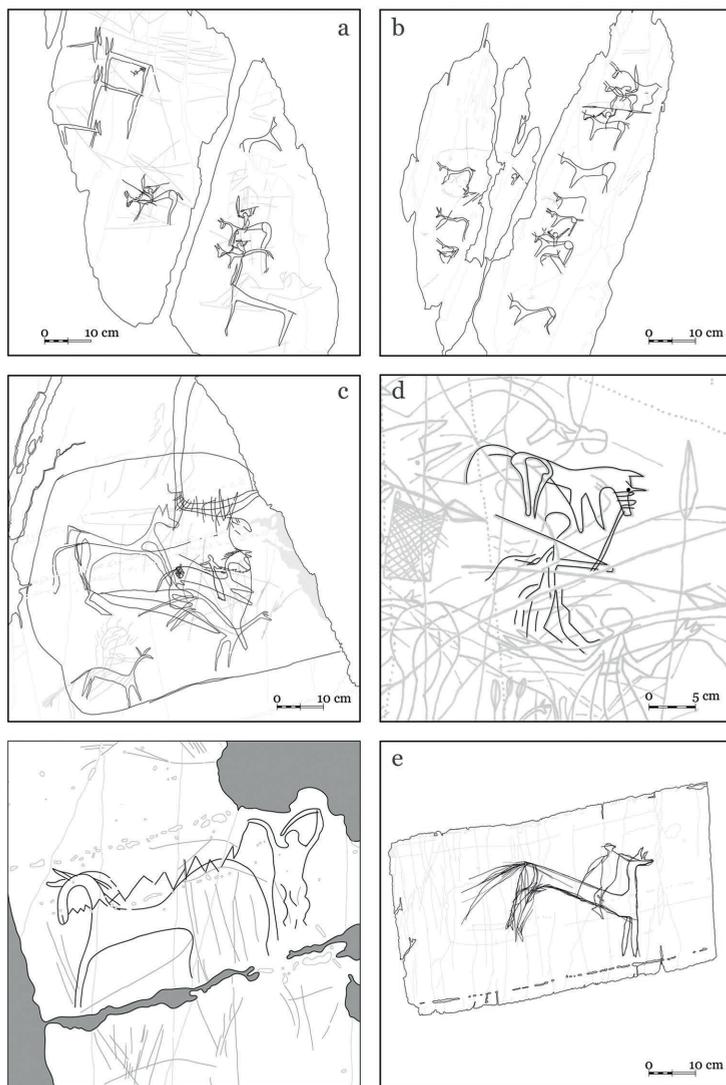


FIG. 6 - Sequência de cenas relacionadas com a domesticação do cavalo na arte rupestre do Vale do Côa: a) Canada da Moreira 1 (Luís, 2023: fig. 12); b) Canada da Moreira 2 (Luís, 2023: fig. 13); c) painel central da Foz do Côa 139 (Luís, 2023: fig. 24); d) detalhe do Vale da Casa 10 (a partir de BAPTISTA, 1999: 175); e) decalque parcial do painel direito do setor centro esquerdo do Vale de José Esteves 19 (Luís, 2023: fig. 67).



FOT. 1 - Fotografia do painel da doma da rocha 80 do Vale de José Esteves (sem escala) (foto dos autores).



FOT. 2 - Vista da sondagem realizada em frente da rocha 80 do Vale do José Esteves (foto dos autores).