Entre lanzas y pinceles: la caza como símbolo de poder y supervivencia en la historia y el arte

José Antonio Ramos Rubio

Tau Editores

©De esta edición, 2026

TAU EDITORES
Cuesta de Aldana 6
10003- Cáceres
www.taueditores.es

©Del texto:José Antonio Ramos Rubio

I.S.B.N.- 979-13-992182-5-1
Depósito legal: CC-000141-2026
Impreso en España

"Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)."

Para Aurora Zubillaga Arechederra:

"Hay personas que iluminan sin hacer ruido, y tú eres una de ellas. Gracias por tu forma de estar y esa luz tranquila que dejas en quienes te rodean"

Índice

Prólogo 9
Introducción 13
Capítulo I. La caza en la Prehistoria: origen de la relación entre el ser humano y la fauna 21
Capítulo II. La caza en las civilizaciones antiguas 39
Capítulo III. La caza en la Edad Media 65
Capítulo IV. La caza en la Edad Moderna: transformación técnica y social 89
Capítulo V. La importancia de la actividad cinegética en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX 173
Capítulo VI. La caza: gestión cinegética moderna y debates contemporáneos 215
Bibliografía 247

Prólogo

La historia de la caza es, en esencia, la historia misma del ser humano. Mucho antes de que la escritura fijara la memoria de los pueblos, el acto de cazar ya había dejado su huella indeleble en la conciencia colectiva, en la organización social y, sobre todo, en la expresión artística. Desde las primeras manifestaciones rupestres hasta las refinadas representaciones escultóricas de épocas posteriores, la actividad cinegética se presenta como un hilo conductor que enlaza naturaleza, cultura y simbolismo.

En este contexto, la obra del investigador José Antonio Ramos Rubio se erige como un estudio imprescindible para comprender no solo la evolución de la caza, sino también su reflejo en las distintas manifestaciones artísticas que han acompañado al ser humano a lo largo de los siglos. Autor prolífico con más de doscientas publicaciones centradas en el patrimonio histórico-artístico, su labor investigadora ha permitido rescatar, analizar y contextualizar innumerables testimonios culturales que, de otro modo, habrían quedado relegados al olvido.

El libro al que precede este prólogo se adentra con rigor y sensibilidad en el desarrollo histórico de la actividad cinegética, abordando no solo su dimensión práctica, sino también su proyección simbólica y estética. La caza, lejos de ser una mera actividad de subsistencia, ha constituido un fenómeno cultural

complejo, cargado de significados que han evolucionado con el tiempo. En sus páginas se analiza cómo esta práctica ha sido interpretada, representada y reinterpretada en la pintura, el grabado y la escultura, configurando un imaginario visual de extraordinaria riqueza.

Desde las pinturas rupestres del Paleolítico, donde las figuras animales aparecen con una precisión casi ritual, hasta los relieves medievales que adornan templos y edificaciones, la representación de la caza ha servido tanto como documento histórico como vehículo simbólico. En las primeras, el acto de cazar se vincula a lo mágico, a la supervivencia y a la relación directa con la naturaleza; en las segundas, se convierte en alegoría del poder, la nobleza o el dominio del hombre sobre su entorno.

La obra de Ramos Rubio destaca precisamente por su capacidad para establecer puentes entre estas distintas etapas, ofreciendo una visión diacrónica que permite entender la continuidad y transformación de la actividad cinegética. Su enfoque interdisciplinar —que combina historia, arte, antropología y arqueología— aporta una profundidad analítica poco común, enriqueciendo la comprensión de cada pieza estudiada.

Uno de los aspectos más relevantes del libro es su atención al detalle en el análisis de las representaciones artísticas. Cada pintura, cada grabado y cada escultura es examinada no solo desde su valor estético, sino también desde su contexto histórico y cultural. Esta metodología permite desentrañar los significados ocultos tras las imágenes, revelando la compleja relación entre el ser humano y la naturaleza.

Así, por ejemplo, las escenas de caza en el arte clásico no solo muestran la destreza del cazador, sino que también reflejan ideales de equilibrio, armonía y control. En el mundo medieval, estas representaciones adquieren un carácter más simbólico, vinculándose a valores morales y religiosos. En épocas posteriores, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco, la caza se convierte en un elemento de prestigio social, asociado a la nobleza y al poder.

El libro también pone de relieve la importancia de la caza como elemento estructurador del territorio y de las socieda-

des. A través del estudio de documentos históricos y representaciones artísticas, se evidencia cómo esta actividad ha influido en la configuración del paisaje, en la organización de las comunidades y en la creación de tradiciones que perduran hasta nuestros días.

No menos importante es la dimensión estética de la caza, que ha inspirado a artistas de todas las épocas. Las escenas cinegéticas han sido un motivo recurrente en la historia del arte, no solo por su dinamismo y riqueza visual, sino también por su capacidad para transmitir emociones y valores. En este sentido, el trabajo de Ramos Rubio ofrece una valiosa contribución al estudio de la iconografía de la caza, proporcionando claves interpretativas que enriquecen la lectura de estas obras.

Cabe destacar asimismo el cuidado con el que el autor ha seleccionado y documentado las piezas analizadas. Su experiencia en el estudio del patrimonio —reflejada en numerosas publicaciones sobre arte y arqueología regional— se traduce en un rigor metodológico que garantiza la fiabilidad de sus conclusiones. Cada imagen, cada referencia, cada interpretación está respaldada por un exhaustivo trabajo de investigación.

Este prólogo no puede dejar de subrayar la relevancia de una obra como esta en el contexto actual. En un momento en el que la relación entre el ser humano y la naturaleza se encuentra en constante revisión, el estudio histórico de la caza adquiere una nueva dimensión. Comprender cómo nuestros antepasados se relacionaban con su entorno puede ofrecer claves para abordar los desafíos del presente.

La caza, en su dimensión histórica y cultural, nos habla de adaptación, de supervivencia, pero también de identidad. Nos recuerda que el ser humano ha sido, desde sus orígenes, un ser profundamente ligado a la naturaleza, capaz de transformarla pero también de representarla y simbolizarla.

La obra de José Antonio Ramos Rubio constituye una aportación fundamental al conocimiento de la historia de la caza y su representación artística. Su enfoque riguroso, su riqueza documental y su sensibilidad interpretativa la convierten en

una referencia imprescindible para investigadores, historiadores del arte y lectores interesados en comprender la complejidad de esta actividad ancestral.

Este libro no es solo un recorrido por la historia de la caza; es también una invitación a mirar el arte con otros ojos, a descubrir en cada imagen una historia, un significado, una huella del pasado. Es, en última instancia, un testimonio de la capacidad del ser humano para transformar la experiencia en cultura, y la cultura en memoria.

Que el lector se adentre en estas páginas con la misma curiosidad y asombro con que fueron concebidas, y que encuentre en ellas no solo conocimiento, sino también una renovada apreciación por el legado histórico y artístico que nos define.

Ottavio Freggia Bacardi

Introducción

La caza constituye una de las actividades más antiguas de la humanidad. Desde la Prehistoria, cuando era una necesidad básica de supervivencia, hasta el siglo XXI, donde se estudia desde perspectivas ecológicas, legales, económicas y conservacionistas, la actividad cinegética ha generado una enorme producción bibliográfica.

El libro aborda, desde una perspectiva académica, la evolución histórica de la actividad cinegética, comenzando por sus manifestaciones más primitivas documentadas en los primeros testimonios de la pintura rupestre en cavernas prehistóricas. A partir de estos registros iniciales, se analiza el desarrollo progresivo de la caza como práctica fundamental en la subsistencia humana, así como su dimensión simbólica y cultural en las sociedades antiguas.

Los primeros testimonios aparecen en el arte rupestre paleolítico, donde las escenas de caza reflejan la relación entre el ser humano y la fauna salvaje. En la Antigüedad clásica, la actividad cinegética alcanzó un notable grado de sistematización teórica y práctica, especialmente en el ámbito de las civilizaciones griega y romana, donde la caza no solo constituyó una actividad de subsistencia o entretenimiento aristocrático, sino también un objeto de reflexión técnica, ética y cultural. En

este contexto, se desarrollaron los primeros tratados y compilaciones sobre la montería, el uso de perros de caza, la cetrería incipiente y las diversas técnicas venatorias, configurando un corpus de conocimiento que influiría profundamente en la tradición cinegética posterior de Occidente.

En el mundo griego, la caza ocupó un lugar destacado tanto en la formación del ciudadano como en la construcción del ideal aristocrático de virtud (areté). Autores como Jenofonte, en su obra *Cinegético*, ofrece uno de los testimonios más relevantes sobre la concepción de la caza como actividad formativa. En este tratado, la montería es presentada no solo como una práctica técnica, sino como un ejercicio moral que contribuye al desarrollo de la disciplina, la resistencia física y la capacidad de juicio. Jenofonte analiza con detalle el uso de perros de caza, describiendo sus cualidades, entrenamiento y tipologías, así como la coordinación entre el cazador y los animales en la persecución de presas como liebres y ciervos. Esta obra constituye un hito en la literatura técnica venatoria, al sistematizar conocimientos prácticos dentro de un marco filosófico y educativo.

Asimismo, en la tradición griega se observa una estrecha vinculación entre la caza y la mitología, lo que refuerza su dimensión simbólica. La figura de Artemisa, diosa de la caza, encarna el ideal de dominio sobre la naturaleza y, al mismo tiempo, el respeto hacia el equilibrio del mundo natural. Esta dualidad entre control y reverencia se refleja en la literatura y en las prácticas sociales asociadas a la actividad cinegética, especialmente en los círculos aristocráticos, donde la caza funcionaba como un espacio de demostración de estatus y excelencia física.

Por su parte, en Roma la caza adquirió un carácter más técnico y diversificado, integrándose en un sistema cultural que combinaba la tradición itálica con influencias helenísticas y orientales. Los autores latinos, como Varrón, Plinio el Viejo y posteriormente Columela, dedicaron parte de sus obras a la

descripción de animales, técnicas de captura y gestión de recursos cinegéticos. Aunque no siempre constituyen tratados exclusivamente dedicados a la caza, sus textos contienen información valiosa sobre la organización de las actividades venatorias y el conocimiento zoológico asociado.

En el ámbito romano, la montería con perros alcanzó un alto grado de especialización. Se distinguían diversas razas según su función: perros de rastro, de presa y de persecución, cada uno con características específicas adaptadas a distintos tipos de terreno y especies cinegéticas. La selección, cría y adiestramiento de estos animales constituían un saber técnico transmitido entre generaciones, especialmente en las *villae* rurales de la aristocracia romana, donde la caza formaba parte de la gestión del territorio y del ocio señorial.

De especial relevancia resulta también la progresiva incorporación de técnicas orientales, como la cetrería, que aunque alcanzaría su pleno desarrollo en la Edad Media, tiene sus antecedentes en el mundo romano tardío. El uso de aves rapaces para la captura de presas menores refleja una sofisticación creciente en las prácticas venatorias, así como una mayor comprensión del comportamiento animal y de las posibilidades de domesticación funcional de ciertas especies.

En términos generales, tanto en Grecia como en Roma la caza fue concebida como una actividad polifacética que integraba dimensiones prácticas, educativas, simbólicas y sociales. Los tratados y referencias literarias de la época no solo documentan técnicas concretas, sino que también revelan una concepción del mundo natural en la que el ser humano se sitúa como agente organizador y controlador, aunque no exento de una cierta admiración por la complejidad de la fauna.

La Antigüedad clásica sentó las bases de la tradición cinegética occidental mediante la elaboración de discursos técnicos y filosóficos sobre la caza. Estos textos, lejos de ser meras descripciones prácticas, constituyen una fuente fundamental para comprender la evolución histórica de la relación entre el ser humano y la naturaleza, así como la consolidación de

la caza como una actividad culturalmente estructurada y socialmente significativa.

Durante la Edad Media surge la gran literatura cinegética europea, especialmente la cetrería y la montería, con obras fundamentales como el *Libro de la Caza* de Don Juan Manuel y el *Libro de la Montería* de Alfonso XI. En este periodo el género alcanza su mayor desarrollo y se consolida como una fuente valiosa para la historia natural y la ecología histórica.

El célebre *Libro de la caza* de Gaston Fébus, redactado entre 1387 y 1389, fue considerado durante siglos la obra de referencia para los aficionados a la cinegética.

A lo largo de la historia del arte europeo, especialmente durante el tránsito de la Baja Edad Media a la Edad Moderna, la representación de escenas cinegéticas constituyó un motivo iconográfico de notable relevancia dentro del repertorio visual cortesano. En este contexto, reyes, nobles y miembros de la alta aristocracia encargaron de forma recurrente a pintores y talleres artísticos la ejecución de obras centradas en la actividad venatoria, configurando un género pictórico que trascendía ampliamente la mera función ornamental.

Estas representaciones no pueden ser interpretadas exclusivamente como reflejos descriptivos de una práctica recreativa o económica, sino que deben entenderse como construcciones visuales cargadas de significación simbólica, política y social. La caza, en el imaginario aristocrático europeo, se encontraba estrechamente vinculada a las nociones de poder, legitimidad y prestigio, funcionando como un espacio privilegiado de representación de la autoridad señorial. En consecuencia, las escenas cinegéticas operaban como dispositivos iconográficos destinados a reforzar la imagen del soberano o del noble como dominador tanto del territorio como del orden natural.

Desde el punto de vista social, la caza constituía una práctica reservada a los estamentos privilegiados, regulada por estrictas normativas jurídicas y consuetudinarias que limitaban su acceso a la nobleza y a la realeza. Esta exclusividad contribuía a consolidar su carácter distintivo dentro de la cultura cortesana, con-

virtiéndola en un signo visible de estatus y diferenciación social. Las representaciones pictóricas de escenas de caza reproducían y reforzaban dicha jerarquía, al mostrar a los protagonistas en entornos naturales cuidadosamente idealizados, acompañados de perros de caza, caballos y un elaborado séquito humano que subrayaba la dimensión ceremonial de la actividad.

En el ámbito simbólico, la caza fue concebida como una metáfora del dominio racional del ser humano sobre la naturaleza salvaje, así como una alegoría del control político ejercido por el soberano sobre sus dominios. Esta dimensión alegórica se encuentra especialmente desarrollada en la pintura flamenca y en la tradición cortesana francesa, donde los paisajes cinegéticos no solo representan una acción concreta, sino que construyen un discurso visual sobre el orden, la jerarquía y la armonía del mundo gobernado.

Asimismo, la evolución de la pintura cinegética en la Edad Moderna muestra una progresiva sofisticación técnica y compositiva, en la que los artistas integran elementos paisajísticos, retratos de corte y escenas narrativas complejas. El desarrollo del naturalismo y la atención al detalle en la representación de animales, vestimentas y entornos contribuyó a dotar a estas obras de un alto grado de verosimilitud, al tiempo que mantenían su función simbólica dentro del aparato representacional de la corte.

La pintura de temática cinegética en Europa no debe entenderse únicamente como un reflejo de una actividad lúdica o económica, sino como un fenómeno cultural complejo en el que confluyen intereses políticos, estructuras sociales jerarquizadas y sistemas de representación simbólica propios de las sociedades aristocráticas. Estas obras constituyen, por tanto, una fuente de primer orden para el estudio de la mentalidad cortesana y de las formas de legitimación del poder en la Europa premoderna. En el contexto de las monarquías europeas, la caza era una actividad reservada principalmente a la élite aristocrática, regulada incluso por leyes de privilegio que restringían su práctica a determinados estamentos. Por ello,

su representación pictórica funcionaba como una extensión visual del poder señorial. Encargar escenas de caza permitía a los monarcas y nobles reafirmar su estatus social, proyectando una imagen de dominio tanto sobre la naturaleza como sobre el territorio y sus recursos.

Desde el punto de vista simbólico, la caza también se asociaba a valores como la virtud, la destreza, la valentía y el autocontrol, cualidades tradicionalmente atribuidas a la nobleza. En consecuencia, las escenas cinegéticas no solo mostraban una actividad recreativa, sino que construían una representación idealizada del príncipe o del cortesano como gobernante activo, fuerte y legítimo.

Artísticamente, estas obras adquirieron un notable desarrollo en la pintura flamenca, francesa y española, especialmente entre los siglos XV y XVII. Los talleres de artistas trabajaban frecuentemente bajo encargo directo de las cortes, produciendo tapices, frescos y lienzos en los que se representaban cacerías de ciervos, jabalíes o aves, a menudo con gran detalle paisajístico y narrativo. Estas composiciones solían incluir no solo la acción cinegética, sino también la representación de la corte en pleno, con su ceremonial, vestimenta y jerarquías sociales.

En el caso de la monarquía hispánica, por ejemplo, la caza tuvo una presencia significativa en la iconografía cortesana, vinculada tanto al ocio real como a la representación del poder dinástico. Los pintores de corte incorporaban estos temas dentro de programas iconográficos más amplios, destinados a decorar palacios y residencias reales, reforzando así la imagen del soberano como figura central del orden político y social.

Las obras de temática cinegética encargadas por reyes y cortesanos no deben entenderse únicamente como representaciones de una actividad lúdica, sino como instrumentos visuales de legitimación del poder, de construcción de identidad aristocrática y de exhibición del control simbólico sobre la naturaleza y el territorio.

En la época moderna aparecen tratados técnicos sobre montería, ballestería y legislación venatoria. Ya en los siglos XX y XXI, la cinegética se orienta hacia la gestión sostenible de fauna, la conservación de hábitats, la sanidad animal y la legislación ambiental.

El autor

Capítulo I
La caza en la Prehistoria: origen de la relación entre el ser humano y la fauna

La historia de la caza comienza con los primeros pasos de la humanidad. Antes del desarrollo de la agricultura, la recolección y la domesticación animal, los grupos humanos dependían casi exclusivamente de la obtención directa de recursos naturales para sobrevivir. En este contexto, la caza no era una opción recreativa ni cultural, sino una necesidad biológica fundamental.

Los primeros homínidos practicaban una forma de caza rudimentaria basada inicialmente en el carroñeo y la captura de pequeños animales. Con el paso del tiempo, el desarrollo cognitivo y la fabricación de herramientas permitieron una evolución progresiva hacia estrategias de caza más complejas y organizadas.

Desde una perspectiva evolutiva, la caza debe entenderse como un proceso gradual que comienza mucho antes de las

primeras representaciones artísticas. Hace aproximadamente 2,5 millones de años, los primeros miembros del género Homo, como Homo habilis, desarrollaron las herramientas líticas más antiguas conocidas, pertenecientes a la llamada industria olduvayense. Estas herramientas, caracterizadas por su simplicidad técnica, no estaban diseñadas inicialmente para la caza activa, sino para el procesamiento de cadáveres animales. En este contexto, el comportamiento predominante era el carroñeo oportunista. Los homínidos accedían a restos abandonados por grandes depredadores y utilizaban filos de piedra para extraer tejidos blandos y, especialmente, la médula ósea, una fuente altamente energética.

Este modelo de subsistencia implicaba una serie de adaptaciones cognitivas y conductuales fundamentales: reconocimiento de oportunidades, rapidez en la intervención, coordinación básica y uso intencional de herramientas. Sin embargo, no implicaba todavía una verdadera estrategia de caza organizada. El gran salto cualitativo se produce con la aparición de Homo erectus, hace aproximadamente 1,8 millones de años. Esta especie presenta un aumento significativo del tamaño cerebral, una mayor capacidad de desplazamiento y, sobre todo, una transformación en la relación con el entorno.

La industria achelense, asociada a Homo erectus, introduce herramientas más elaboradas como los bifaces, cuya fabricación requiere planificación, simetría y una clara anticipación del resultado final. Paralelamente, las evidencias arqueológicas sugieren una transición hacia la caza activa. Yacimientos como Boxgrove o Atapuerca muestran patrones de corte sistemáticos en huesos de grandes mamíferos, lo que indica no solo el acceso a la carne, sino también una organización en el procesamiento de las presas. Este cambio implica cooperación, división de tareas y una comunicación más compleja entre individuos.

Otro elemento crucial en este proceso es el control del fuego, documentado en contextos como la cueva de Wonderwerk. El fuego no solo permitió la cocción de los alimentos

—aumentando su valor nutritivo—, sino que también amplió el rango de actividades humanas, facilitó la protección frente a depredadores y favoreció la cohesión social en torno a espacios comunes. En este sentido, la caza deja de ser un acto aislado para convertirse en una actividad integrada dentro de un sistema cultural más amplio.

Con la llegada del Pleistoceno medio y superior, aparecen nuevas formas humanas con estrategias de caza altamente especializadas. Los neandertales, que habitaron Europa y Asia occidental durante cientos de miles de años, representan un modelo de cazador adaptado a entornos fríos y a la captura de grandes presas. Su tecnología, conocida como musteriense, incluye técnicas avanzadas como el método Levallois, que permite obtener lascas de forma predeterminada. Este nivel de control técnico refleja una capacidad cognitiva considerable.

Sin embargo, lo más revelador de la caza neandertal no es solo su tecnología, sino su proximidad al peligro. Las lesiones observadas en sus esqueletos sugieren enfrentamientos directos con animales de gran tamaño, lo que implica valentía, pero también una estrategia de caza basada en el contacto cercano. Este modelo contrasta con el de Homo sapiens, que, especialmente a partir del Paleolítico Superior, desarrolla tecnologías que permiten la caza a distancia, reduciendo el riesgo y aumentando la eficiencia.

El Paleolítico Superior marca un punto de inflexión no solo en la tecnología, sino también en la expresión simbólica. Las pinturas rupestres de cuevas como Altamira, Lascaux o Chauvet constituyen uno de los ejemplos más sofisticados de arte prehistórico. En ellas, los animales aparecen representados con un realismo sorprendente, captando movimiento, volumen y comportamiento. Estas imágenes no pueden entenderse como simples decoraciones; su localización en zonas profundas y de difícil acceso sugiere un contexto ritual.

El estudio del arte rupestre prehistórico constituye una de las vías fundamentales para comprender las estructuras simbólicas, económicas y sociales de las primeras comunidades

humanas. Dentro de este vasto conjunto de manifestaciones, las escenas de caza y las representaciones animales ocupan un lugar central, tanto por su frecuencia como por su complejidad técnica y simbólica. Estas imágenes, distribuidas a lo largo de Europa, Asia y otras regiones del mundo, no solo reflejan la relación directa entre el ser humano y su entorno, sino que también evidencian la evolución del pensamiento abstracto, la ritualidad y la organización social.

Uno de los ejemplos más emblemáticos del arte levantino en la Península Ibérica es la Cueva de los Caballos, situada en el Barranco de la Valltorta. Este enclave presenta una de las escenas de caza más dinámicas del arte prehistórico europeo. En ella se observa un grupo de arqueros persiguiendo ciervos en movimiento, con una clara intención narrativa. La composición destaca por el uso del ritmo visual, generado mediante la repetición de figuras humanas estilizadas y animales en carrera. Desde un punto de vista técnico, las figuras están ejecutadas con pigmentos rojizos aplicados con gran precisión, lo que sugiere un dominio avanzado del trazo y del control del soporte rocoso. Esta escena no solo representa una actividad económica esencial, sino que también puede interpretarse como una dramatización ritualizada de la caza.

Otro ejemplo fundamental es la Cueva de la Araña, célebre por su representación de la recolección de miel, una de las imágenes más singulares del arte prehistórico. Aunque también incluye escenas de caza de cabras monteses, lo que la distingue es la inclusión de actividades cotidianas, lo que amplía el espectro temático del arte rupestre. La figura humana, en este caso, adquiere protagonismo y se representa en acción, suspendida mediante cuerdas o lianas para alcanzar un panal. Este tipo de representación sugiere una sociedad con conocimientos técnicos desarrollados y una economía diversificada.

En contraste con el arte levantino, caracterizado por su dinamismo y esquematización, el arte paleolítico franco-cantábrico se distingue por su naturalismo y monumentalidad. La Cueva de Lascaux, descubierta en 1940, es considerada una

de las cumbres del arte rupestre mundial. Sus paredes albergan grandes frisos de animales, entre los que destacan bisontes, caballos y ciervos. Las figuras presentan un notable grado de realismo, con un cuidadoso tratamiento del volumen y del movimiento. La superposición de imágenes sugiere una utilización prolongada del espacio y una posible evolución en los estilos pictóricos. El uso de pigmentos minerales, así como técnicas como el soplado o la aerografía primitiva, evidencia una sofisticación técnica notable.

De manera similar, la Cueva de Altamira constituye otro de los grandes referentes del arte paleolítico. Sus famosos bisontes policromados, pintados en la bóveda, destacan por el aprovechamiento del relieve natural de la roca para crear un efecto tridimensional. Este recurso demuestra una comprensión avanzada de la interacción entre forma natural y representación artística. La calidad de estas pinturas fue inicialmente cuestionada en el siglo XIX, pero hoy son reconocidas como una de las primeras manifestaciones de arte figurativo complejo en la historia de la humanidad.

Más antigua aún es la Cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, datada en aproximadamente 36.000 años. Este sitio presenta una gran variedad de animales, incluyendo especies poco habituales en otros conjuntos rupestres, como leones, rinocerontes y osos. A diferencia de otras cuevas, las escenas no se centran en la caza, sino en la representación de la fauna en sí misma, lo que ha llevado a algunos investigadores a proponer interpretaciones simbólicas o chamánicas. La calidad del trazo, el uso de sombreado y la composición espacial indican un nivel artístico sorprendentemente avanzado para una época tan temprana.

En el sur de la Península Ibérica, los llamados Abrigos de los Vélez ofrecen un ejemplo destacado del arte levantino. En estos abrigos rocosos se encuentran escenas que combinan caza, danza y rituales colectivos. Las figuras humanas, estilizadas y en movimiento, interactúan entre sí y con los animales, creando composiciones narrativas complejas. Este tipo de arte refleja una sociedad más estructurada, en la que las actividades colectivas y los rituales adquieren una importancia creciente.

Fuera de Europa, la Cueva Leang Bulu' Sipong 4 ha revolucionado la comprensión del arte rupestre global. Datada en aproximadamente 44.000 años, contiene una de las escenas de caza más antiguas conocidas, en la que figuras humanas, algunas con rasgos híbridos, cazan grandes animales como búfalos. Este hallazgo sugiere que la capacidad simbólica y narrativa del ser humano estaba ya plenamente desarrollada en distintas regiones del mundo de manera simultánea o independiente.

Desde una perspectiva temática, se ha observado que más del 80% de los animales representados en el arte rupestre son herbívoros, como ciervos, caballos y bisontes. Esta predominancia puede explicarse tanto por su importancia económica como por su posible carga simbólica. En cuanto a la evolución estilística, se aprecia una transición desde el naturalismo del Paleolítico, centrado en la representación detallada de animales, hacia un arte más esquemático y narrativo en el Neolítico y el arte levantino, donde la figura humana adquiere protagonismo.

Las técnicas empleadas incluyen el uso de pigmentos minerales, como el óxido de hierro para los tonos rojizos y el carbón para los negros. Estos pigmentos se aplicaban mediante pinceles rudimentarios, tampones, o técnicas de soplado que anticipan formas primitivas de aerografía. En algunos casos, se utilizaban también incisiones o grabados para complementar las pinturas.

En cuanto a su significado, aunque no existe un consenso definitivo, una de las teorías más aceptadas es la de la "magia de caza", según la cual las representaciones tenían una función ritual destinada a favorecer el éxito en la caza. Otras interpretaciones apuntan a funciones educativas, narrativas o chamánicas, vinculadas a estados alterados de conciencia y prácticas espirituales.

Las escenas de caza y las representaciones animales en el arte rupestre constituyen un testimonio invaluable de la complejidad cultural de las sociedades prehistóricas. Lejos de ser simples decoraciones, estas imágenes revelan una profunda conexión entre el ser humano, la naturaleza y el mundo simbólico, anticipando muchas de las formas de pensamiento que caracterizarían a las civilizaciones posteriores.

Las escenas de caza en este periodo no son siempre explícitas en términos narrativos, pero reflejan una relación compleja entre humanos y animales. Es probable que estas representaciones estuvieran vinculadas a prácticas simbólicas destinadas a influir en el éxito de la caza, a transmitir conocimientos o a reforzar la identidad grupal. En este sentido, la caza se convierte también en un fenómeno cultural, cargado de significado.

La innovación tecnológica continúa con la aparición del propulsor, una herramienta que amplifica la fuerza del brazo humano y permite lanzar proyectiles a mayor distancia y velocidad. Este avance transforma radicalmente la dinámica de la caza, facilitando la captura de presas más grandes y peligrosas con menor riesgo.

El final de la última glaciación, hace unos 10.000 años, introduce cambios ecológicos significativos que afectan directamente a las estrategias de caza. La desaparición de la megafauna y la expansión de los bosques obligan a adaptar las técnicas a nuevas condiciones. En este contexto, el arco y la flecha se convierten en herramientas fundamentales, permitiendo una caza más precisa y silenciosa.

Durante el Paleolítico Superior, la caza se convirtió en una actividad central de la vida humana. Especies como mamuts, bisontes, renos, ciervos, caballos salvajes y uros constituían fuentes esenciales de proteínas, grasas y materiales para la supervivencia. No solo se aprovechaba la carne como alimento, sino también las pieles para vestimenta, los huesos para fabricar utensilios y las astas para armas y herramientas.

La capacidad para organizar batidas colectivas permitió a los grupos humanos enfrentarse a animales de gran tamaño. Esto supuso un importante avance social, ya que exigía cooperación, planificación, comunicación y reparto de funciones, fortaleciendo así la cohesión grupal.

La evolución tecnológica estuvo estrechamente ligada al perfeccionamiento de la caza. Las primeras herramientas eran simples piedras talladas utilizadas para cortar carne o romper huesos. Posteriormente aparecieron lanzas de madera endurecida al fuego, puntas de sílex, propulsores y arcos primitivos.

El dominio del fuego también representó una revolución fundamental. Permitía cocinar la carne, conservar mejor los alimentos y protegerse de depredadores. Además, facilitó nuevas estrategias cinegéticas como el uso de fuego para dirigir manadas hacia trampas naturales.

Estas innovaciones no solo mejoraron la eficacia de la caza, sino que transformaron profundamente la estructura social de las comunidades humanas. La especialización de tareas y la transmisión de conocimientos técnicos comenzaron a consolidar formas más complejas de organización.

Aunque la función principal de la caza era la subsistencia, pronto adquirió también una dimensión simbólica y espiritual. Las pinturas rupestres halladas en cuevas como Altamira, Lascaux o Chauvet muestran escenas cinegéticas de enorme valor antropológico.

Estas representaciones no eran simples descripciones de la vida cotidiana. Muchos investigadores consideran que tenían un carácter ritual relacionado con creencias mágicas destinadas a favorecer el éxito de la caza o a establecer una relación espiritual con los animales.

El animal cazado no era percibido únicamente como presa, sino también como una entidad poderosa que debía ser respetada. Esta visión refleja una concepción profundamente integrada entre ser humano y naturaleza, muy distinta de la perspectiva moderna.

La figura del cazador adquirió así un importante prestigio social. Su habilidad no solo garantizaba la supervivencia del grupo, sino que también le confería autoridad simbólica y reconocimiento dentro de la comunidad.

Con la llegada del Neolítico, hace aproximadamente diez mil años, la invención de la agricultura y la domesticación animal modificaron radicalmente la función de la caza. La producción de alimentos comenzó a sustituir progresivamente la dependencia exclusiva de los recursos silvestres.

Sin embargo, la caza no desapareció. Continuó desempeñando un papel complementario en la alimentación y

mantuvo su relevancia cultural y social. En muchas comunidades agrícolas, seguía siendo una fuente importante de proteínas y una actividad vinculada al prestigio masculino y a los rituales comunitarios.

Además, el conocimiento del comportamiento animal desarrollado durante miles de años facilitó los procesos de domesticación y manejo ganadero. La frontera entre caza y pastoreo no fue inmediata, sino gradual y compleja.

Esta transición marca el inicio de una nueva etapa histórica en la que la caza dejaría de ser exclusivamente supervivencia para convertirse también en una expresión cultural, política y económica que evolucionaría junto con las civilizaciones humanas.



Escena de caza, isla de Célebes, en Indonesia
(foto Pak Hamrullah)



Escena de caza en cueva de Valltorta



Escena de caza en cueva de Valltorta



Escena de caza, 17.000 a. C. Cueva de Lascaux, Dordogne



Escena de caza, Cueva de Lascaux, Francia



Bisonte de la cueva de Altamira



Grupo de bisontes de la cueva de Altamira



Cueva de Bacinete, Los Barrios, Cádiz



Escenas de caza, arte rupestre del Sahara,
Enneri Tougwi, Tibesti, Chad



Escena de caza de guanacos en Cueva de las Manos
(Río Pinturas)



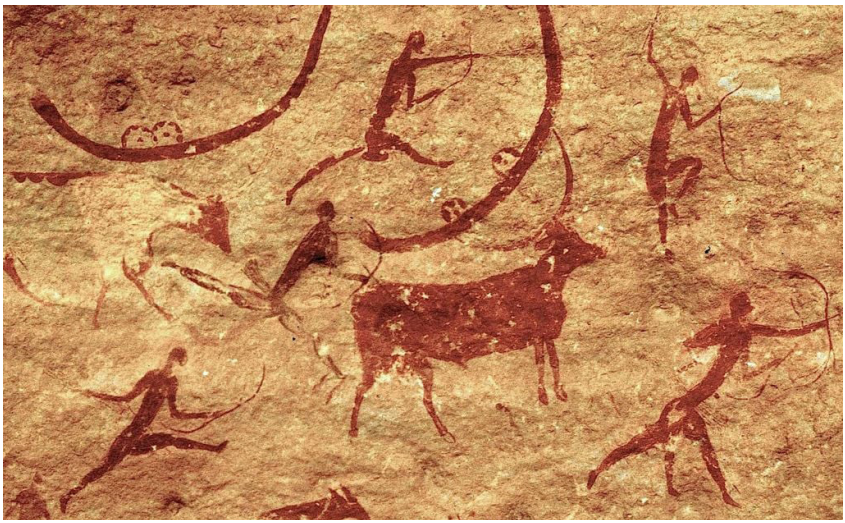
Grupo de ganados y arqueros, Sudán



Escena de danza, cueva de Cogull, Lérida



Captura de un toro, abrigo rocoso de las montañas
Drakensberg, en Sudáfrica



Escena de caza, Parque Nacional de Tassili n'Ajjer, en Argelia
(Patrick Gruban, Munich.)



Escena de caza, Vitlycke Museum, Tanum, Bohuslan, Sweden

Capítulo II
La caza en las civilizaciones antiguas

La caza constituye una de las actividades más antiguas y determinantes en la historia de la humanidad. Mucho antes de la agricultura o la urbanización, la interacción entre humanos y animales salvajes definió no solo la subsistencia, sino también el desarrollo cognitivo, tecnológico y simbólico de nuestra especie. Las escenas de caza, plasmadas en soportes que van desde la roca hasta el relieve monumental, ofrecen una ventana privilegiada para comprender estos procesos.

La caza no fue una actividad más dentro del repertorio de comportamientos de las sociedades humanas primitivas; fue, durante la mayor parte de la historia de nuestra especie, el eje estructural sobre el que se articularon la subsistencia, la organización social, el desarrollo tecnológico y la construcción simbólica del mundo. Tal y como hemos estudiado, las escenas de caza, documentadas arqueológicamente desde el Paleolítico hasta las grandes civilizaciones del Próximo Oriente, no son simples representaciones de una actividad económica, sino testimonios complejos que reflejan transformaciones profundas en la relación entre el ser humano, la naturaleza y el poder.

Con el inicio del Neolítico y la adopción de la agricultura y la ganadería, la caza pierde su papel central como fuente de alimento, pero no desaparece. Por el contrario, adquiere nuevas dimensiones sociales y simbólicas. En muchas sociedades, la caza se convierte en una actividad asociada al prestigio, la habilidad y el estatus. La domesticación del perro, que probablemente se produjo antes del Neolítico, refuerza esta actividad, introduciendo una cooperación interespecífica sin precedentes.

Durante la Edad de los Metales, especialmente en el Bronce, la caza se consolida como un marcador de identidad social. Las armas metálicas mejoran la eficacia, pero lo más relevante es su presencia en contextos funerarios y artísticos. La caza ya no es solo una necesidad: es una expresión de poder.

Este proceso alcanza su máxima expresión en las civilizaciones complejas del Próximo Oriente. En el Antiguo Egipto, la caza está profundamente integrada en la ideología del poder. El faraón, como garante del orden cósmico (maat), aparece representado dominando animales salvajes en escenas que simbolizan la victoria del orden sobre el caos. Estas representaciones, frecuentes en tumbas como la de Nakht, no solo reflejan actividades reales, sino también principios cosmológicos.

Durante el Periodo Predinástico egipcio, especialmente en las fases Naqada I, II y III, se documenta una presencia significativa de escenas cinegéticas en diversos soportes materiales, tales como pinturas rupestres, cerámicas decoradas y paletas cosméticas. Estas representaciones, centradas principalmente en la caza de aves y la pesca, constituyen un testimonio directo de la importancia económica y simbólica de estas actividades en las comunidades del valle del Nilo. Desde una perspectiva funcional, dichas prácticas no solo contribuían al abastecimiento de proteínas animales, sino que también desempeñaban un papel en la protección del entorno inmediato frente a especies potencialmente dañinas. En consecuencia, la iconografía cinegética temprana debe interpretarse como una manifestación de la interacción entre el ser humano y su medio ambiente dentro de un contexto de subsistencia y adaptación ecológica.

Con la progresiva consolidación de estructuras sociopolíticas más complejas, particularmente durante la formación del Estado egipcio, la caza experimentó una transformación sustancial en su significado. Dejó de ser exclusivamente una actividad de subsistencia para adquirir connotaciones sociales, políticas e ideológicas. En el Periodo Histórico, la práctica cinegética se integró en el ámbito de la élite como un mecanismo de cohesión interna y de reafirmación jerárquica. En este sentido, las representaciones de caza no solo reflejan una actividad recreativa, sino que funcionan como instrumentos simbólicos destinados a legitimar el estatus privilegiado de determinados individuos. Paralelamente, estas imágenes se vinculan estrechamente con la construcción ideológica de la figura del faraón, quien es presentado como un líder capaz de imponerse sobre fuerzas naturales potencialmente peligrosas, consolidando así su autoridad tanto en el plano terrenal como en el simbólico.

Durante el Reino Antiguo y el Reino Medio, las tumbas privadas constituyen uno de los principales contextos en los que se desarrolló la iconografía cinegética. Estas representaciones cumplen, al menos, dos funciones fundamentales dentro del programa decorativo funerario. Por un lado, se inscriben en una lógica de provisión para la vida en el más allá, asegurando simbólicamente la disponibilidad continua de recursos alimenticios para el difunto. Por otro, actúan como marcadores de estatus social, al evidenciar tanto la capacidad económica necesaria para financiar dichas decoraciones como el tiempo de ocio del que disponía el individuo en vida. Así, la caza se configura como un elemento que articula dimensiones económicas, sociales y religiosas dentro de la ideología funeraria egipcia.

En el Reino Nuevo, si bien se mantiene la tradición de incluir escenas de caza en contextos funerarios, se observa una evolución significativa en los elementos representados. En particular, la introducción del carro ligero, especialmente durante la Dinastía XVIII, constituye un indicador clave de innovación tecnológica y prestigio social. Figuras como Userhet evidencian la incorporación de este vehículo en actividades cinegéticas,

lo que refuerza la asociación entre caza, poder y modernidad tecnológica. No obstante, hacia finales del Reino Nuevo, especialmente durante el periodo de Amarna y la etapa ramésida, se detecta un descenso relativo en la frecuencia de estas representaciones, que son progresivamente sustituidas por otras temáticas de carácter funerario, tributario y profesional.

Paralelamente, durante el Bronce Tardío, la caza fue elevada a la categoría de actividad regia, siendo representada en espacios monumentales como templos. En estos contextos, las escenas cinegéticas adquieren una dimensión pública y propagandística. Ejemplos destacados incluyen representaciones de monarcas cazando diversas especies —desde aves hasta grandes mamíferos— en templos como Deir el-Bahri, Karnak, Abydos o Medinet Habu. Estas imágenes no solo documentan la destreza física del soberano, sino que también funcionan como expresiones visuales de su capacidad para dominar el entorno natural y, por extensión, el orden universal.

Desde una perspectiva iconográfica e ideológica, estas representaciones deben analizarse en relación con otros motivos fundamentales del arte egipcio, como la denominada "escena de sometimiento" (smiting scene). En este tipo de composición, el faraón aparece en actitud de dominar a sus enemigos, simbolizando su papel como garante del orden cósmico (maat) frente a las fuerzas del caos (isfet). La caza, en este sentido, puede entenderse como una extensión simbólica de este motivo: los animales salvajes, especialmente aquellos considerados peligrosos como hipopótamos, leones o asnos salvajes, son conceptualizados como encarnaciones del desorden y la amenaza. Su eliminación mediante la caza no solo tiene implicaciones prácticas, sino que adquiere un profundo significado religioso y político, al representar la restauración del equilibrio universal.

Esta dimensión simbólica se refuerza mediante la asociación de ciertos animales con entidades divinas o conceptos abstractos. Por ejemplo, algunos animales peligrosos se vinculan con deidades relacionadas con el caos, como Seth, lo que

convierte su caza en un acto cargado de connotaciones rituales. Sin embargo, esta relación no es unívoca: el león, pese a ser una criatura potencialmente amenazante, también se emplea como símbolo del poder real, destacando cualidades como la fuerza, la ferocidad y la autoridad. Esta ambivalencia ilustra la complejidad del pensamiento simbólico egipcio, en el que los mismos elementos pueden adquirir significados diversos según el contexto.

Asimismo, la iconografía cinegética se proyecta sobre el ámbito militar y político, particularmente en la representación de enemigos extranjeros. En determinados contextos, estos son figurados como animales salvajes que deben ser dominados, lo que establece una analogía directa entre la caza y la guerra. Esta estrategia visual refuerza la idea de que el faraón no solo protege a Egipto de amenazas externas, sino que también mantiene el orden interno mediante la eliminación de fuerzas caóticas. Un ejemplo paradigmático de esta transferencia simbólica se encuentra en los relieves de Medinet Habu, donde las escenas de caza pueden interpretarse como metáforas visuales de las campañas militares contra diversos pueblos extranjeros.

Las representaciones de caza en el Antiguo Egipto trascienden ampliamente su dimensión descriptiva. Constituyen un complejo sistema de significación que integra aspectos económicos, sociales, religiosos y políticos. A través de estas imágenes, se articula una visión del mundo en la que el faraón y la élite desempeñan un papel central en el mantenimiento del orden cósmico. Tanto en contextos funerarios como monumentales, la iconografía cinegética contribuye a consolidar la autoridad y legitimidad del poder, evidenciando una profunda interconexión entre lo humano, lo natural y lo divino dentro de la cosmovisión egipcia.

En Mesopotamia, la caza adquiere un carácter aún más explícitamente político. Los relieves asirios, especialmente los que representan la caza del león, muestran al rey enfrentándose a uno de los animales más peligrosos y simbólicos. Un ejemplo paradigmático son las escenas asociadas al reinado

de Asurbanipal, donde la caza se presenta como una demostración de fuerza, valentía y legitimidad. Uno de los motivos más icónicos es la caza del león en relieves asirios, especialmente bajo el reinado de Asurbanipal. Estas cacerías no eran necesariamente espontáneas, sino eventos cuidadosamente organizados, con animales liberados en espacios controlados.

A lo largo de este recorrido histórico, se observa una evolución clara en las escenas de caza, desde representaciones aisladas de animales en el Paleolítico hasta complejas narrativas visuales cargadas de significado político y religioso en las civilizaciones estatales. Esta evolución refleja cambios profundos en la estructura social, la tecnología y la relación con el entorno.

En última instancia, la caza debe entenderse como un fenómeno total, que abarca dimensiones biológicas, económicas, sociales y simbólicas. Su representación en el arte no es un mero reflejo de la realidad, sino una construcción cultural que permite a las sociedades expresar sus valores, sus miedos y sus aspiraciones. A través de estas escenas, podemos reconstruir no solo cómo vivían nuestros antepasados, sino cómo pensaban, cómo se organizaban y cómo concebían su lugar en el mundo.

Con el surgimiento de las primeras grandes civilizaciones, la caza dejó de ser únicamente una actividad de subsistencia para adquirir también un importante valor político, religioso y simbólico. En sociedades como Mesopotamia y Egipto, la práctica cinegética estaba estrechamente vinculada al poder del gobernante y a la representación de la autoridad.

En Mesopotamia, especialmente durante los imperios asirio y babilónico, la caza de grandes animales como leones, toros salvajes y antílopes era una actividad reservada principalmente a los reyes y a la aristocracia militar. Las representaciones escultóricas halladas en los palacios de Nínive muestran escenas de reyes cazando leones desde carros de guerra, una imagen que simbolizaba el dominio del monarca sobre el caos y la naturaleza salvaje.

La figura del león tenía una fuerte carga simbólica, ya que representaba el peligro, la fuerza y el desorden. Vencerlo en la

caza equivalía a demostrar la legitimidad del rey como protector del orden social y cósmico. La caza, por tanto, no era solo entretenimiento, sino una forma de propaganda política.

Volviendo a Egipto, la situación presentaba características similares. Los faraones practicaban la caza como una actividad ritual y de prestigio. La caza de hipopótamos, leones, gacelas y aves acuáticas aparece frecuentemente en pinturas murales y relieves funerarios.

Especialmente significativa era la caza en el Nilo y sus marismas, donde las aves acuáticas y los peces constituían recursos alimentarios importantes. Sin embargo, cuando el faraón participaba en estas actividades, la dimensión simbólica superaba claramente la utilidad económica.

La iconografía egipcia presenta al gobernante dominando animales salvajes como representación de su capacidad para mantener el equilibrio universal conocido como Maat, principio fundamental del orden y la justicia en la cosmovisión egipcia.

En la antigua Grecia, la caza ocupó un lugar relevante tanto en la vida cotidiana como en la filosofía y la educación aristocrática. A diferencia de otras civilizaciones donde predominaba su función política, en Grecia se desarrolló una concepción más vinculada a la formación del carácter y la virtud.

Autores como Jenofonte dedicaron tratados completos a esta actividad. Su obra *Cinegético* (*Cynegeticus* o *Arte de la Caza*) constituye uno de los primeros textos especializados sobre técnicas de caza y refleja la importancia que los griegos otorgaban a esta práctica.

Para Jenofonte, la caza no era simplemente una forma de obtener alimento ni un privilegio nobiliario, sino una escuela de disciplina, valentía, autocontrol y resistencia física. El cazador debía aprender paciencia, observación, estrategia y dominio de sí mismo, cualidades esenciales también para el ciudadano y el guerrero.

La diosa Artemisa, protectora de los bosques y de los animales salvajes, simbolizaba esta relación entre naturaleza, pureza y actividad cinegética. La mitología griega presenta numerosos

relatos donde la caza aparece asociada tanto al heroísmo como al castigo por la arrogancia humana frente a lo divino.

La caza de jabalíes, ciervos y liebres era común, y el uso de perros especializados ya estaba muy desarrollado. La práctica se realizaba tanto de forma individual como colectiva, y se integraba en la educación de los jóvenes aristócratas.

La civilización romana heredó muchas tradiciones cinegéticas de Grecia, pero desarrolló una visión más compleja y diversa de la caza. En Roma coexistían tres dimensiones principales: la caza como subsistencia rural, como ejercicio aristocrático y como espectáculo público.

En las zonas rurales del Imperio, la caza seguía siendo una fuente complementaria de alimento para campesinos y pequeños propietarios. Conejos, aves, ciervos y jabalíes eran presas habituales, especialmente en regiones boscosas.

Entre las élites romanas, la caza conservó su prestigio como actividad formativa y recreativa. Muchos nobles poseían grandes fincas donde practicaban la caza mayor, y la literatura latina refleja esta afición en autores como Virgilio y Horacio.

Sin embargo, Roma introdujo una dimensión nueva: la espectacularización de la fauna salvaje en los anfiteatros. Las *venationes* eran espectáculos públicos en los que animales exóticos como leones, tigres, elefantes y osos eran enfrentados entre sí o contra gladiadores.

Estas exhibiciones respondían tanto al entretenimiento popular como a una demostración de poder imperial. Mostrar animales procedentes de territorios lejanos simbolizaba la extensión y el dominio de Roma sobre el mundo conocido.

Esta utilización masiva de animales provocó una explotación intensiva de la fauna y anticipó problemas de sobreexplotación que siglos después se convertirían en una preocupación central de la conservación moderna.

En el ámbito occidental, la representación de la caza experimenta una transformación decisiva a partir de la época de la dinastía de los Severos, momento en el cual se consolida una nueva forma de concebir la imagen figurada que rompe clara-

mente con la tradición helenística anterior. Mientras que en el mundo helenístico predominaban los *emblemata*, es decir, composiciones cerradas, estáticas y centradas en una escena única —casi como una "instantánea" de la cacería—, la musivaria romana introduce una innovación fundamental: la fragmentación y organización narrativa del espacio.

Las escenas de caza constituyen uno de los temas iconográficos más relevantes dentro del repertorio artístico romano, y su presencia en los mosaicos y pinturas al fresco conservados en el Museo Nacional de Arte Romano permite comprender no solo los aspectos estéticos de estas representaciones, sino también su profunda dimensión social, ideológica y simbólica en el contexto de la antigua Augusta Emerita, capital de la provincia Lusitania.

En el mundo romano, la caza (*venatio*) no era una actividad meramente utilitaria, sino una práctica cargada de significado cultural. Por un lado, constituía una forma de ocio aristocrático vinculada al control del territorio y a la demostración de virtudes como la valentía (*virtus*), la destreza física y la capacidad de dominio sobre la naturaleza. Por otro, se integraba en el ámbito del espectáculo público, especialmente en los anfiteatros, donde las luchas entre hombres y fieras —las denominadas *venationes*— formaban parte esencial de los programas lúdicos ofrecidos a la población. Esta doble vertiente, privada y pública, se refleja claramente en las obras conservadas en Mérida, donde la temática cinegética aparece tanto en contextos domésticos como en representaciones vinculadas al espectáculo.

Uno de los conjuntos más significativos en este sentido lo constituyen las pinturas al fresco relacionadas con el anfiteatro emeritense. Estas obras, fechadas en torno al siglo I d. C., ofrecen una visión directa del mundo de las *venationes*. En ellas se representan escenas de gran dinamismo en las que cazadores profesionales, los venatores, se enfrentan a animales salvajes como leones, jabalíes o incluso fieras exóticas importadas de otras regiones del Imperio. Las figuras humanas aparecen ataviadas con indumentaria específica —túnicas cortas

decoradas con franjas (*clavi*), pantalones ajustados y protecciones como la *manica*— lo que indica un alto grado de especialización en este tipo de combates.

Desde el punto de vista artístico, estas pinturas destacan por su capacidad narrativa. Las escenas no son estáticas, sino que capturan el instante de máxima tensión: el ataque del animal, la reacción del cazador, el momento previo a la muerte. El uso de fondos paisajísticos, con elementos como árboles, rocas o montañas, crea una ilusión de profundidad y sitúa la acción en un entorno natural idealizado. Esta combinación de realismo y dramatización responde a una intención clara: intensificar la experiencia visual del espectador y trasladar al ámbito pictórico la emoción del espectáculo real. Asimismo, la posible ubicación original de estas pinturas en espacios cercanos al anfiteatro sugiere que su función era reforzar simbólicamente el carácter de estos eventos, prolongando su impacto más allá del momento de la representación.

En paralelo a estas manifestaciones públicas, la temática de la caza se desarrolla también en el ámbito doméstico, donde adquiere matices distintos. Las pinturas murales procedentes de domus emeritenses muestran escenas cinegéticas en un contexto más sereno y controlado. En estos casos, la caza no se presenta como un combate violento, sino como una actividad ordenada, casi ritualizada, que refleja el estatus social del propietario de la vivienda. La inclusión de estas escenas en espacios representativos de la casa, como triclinia u oeci, indica que su función era también comunicativa: a través de ellas, el dominus proyectaba una imagen de poder, riqueza y dominio sobre su entorno.

Este uso simbólico de la caza se intensifica en los mosaicos, donde la complejidad compositiva y la riqueza iconográfica alcanzan un alto grado de desarrollo, especialmente a partir del siglo III y IV d. C. Entre los ejemplos más destacados se encuentra el conocido mosaico de la caza del jabalí, una obra de gran formato procedente de una villa rural vinculada a la élite terrateniente. En este mosaico, la escena central —o emblema—

muestra a un cazador enfrentándose a un jabalí en el momento culminante del ataque. La figura del cazador, probablemente identificable con el propietario de la villa, ocupa una posición dominante en la composición, lo que refuerza la lectura simbólica de la escena como representación del poder individual.

El mosaico no se limita a esta escena central, sino que se enmarca en un complejo programa decorativo que incluye motivos geométricos, elementos vegetales y representaciones alegóricas, como bustos femeninos que simbolizan las estaciones del año. Esta integración de elementos sugiere una concepción más amplia, en la que la caza se relaciona con el ciclo natural y el orden cósmico. El dominio del cazador sobre el animal se convierte así en una metáfora del control humano sobre la naturaleza y, por extensión, del orden impuesto por la cultura romana.

Desde el punto de vista técnico, estos mosaicos evidencian un alto nivel de especialización. El uso de teselas de diferentes colores y tamaños permite crear efectos de volumen, textura y movimiento. La disposición de las piezas sigue patrones cuidadosamente planificados, que guían la mirada del espectador hacia el centro de la composición. Además, la combinación de escenas figurativas con elementos decorativos responde a una lógica estética que busca equilibrar dinamismo y armonía.

Otros mosaicos conservados en el museo presentan variaciones sobre el mismo tema, incluyendo escenas con múltiples cazadores, animales exóticos y composiciones más narrativas. En estos casos, se observa una tendencia hacia la complejidad iconográfica, con la inclusión de elementos simbólicos adicionales que enriquecen la interpretación de la obra. La presencia de animales no autóctonos, por ejemplo, puede interpretarse como un reflejo de la amplitud del Imperio y de la capacidad romana para integrar y dominar territorios lejanos.

En conjunto, las escenas de caza en las pinturas y mosaicos de Mérida permiten observar una evolución en la forma de representar esta actividad. Mientras que en las pinturas del siglo I d. C. predomina el énfasis en el espectáculo y la acción, en

los mosaicos tardíos se desarrolla una iconografía más compleja, en la que la caza se integra en un sistema simbólico más amplio. Esta evolución refleja cambios en la sociedad romana, especialmente en el paso de una cultura urbana centrada en el espectáculo público a una estructura más ruralizada en el Bajo Imperio, donde las villas adquieren un papel central como espacios de poder.

Asimismo, estas representaciones pueden ponerse en relación con tradiciones artísticas anteriores, como el arte rupestre prehistórico, en el que la caza ya ocupaba un lugar destacado. Sin embargo, mientras que en el arte prehistórico la representación animal estaba vinculada a creencias mágicas o rituales, en el mundo romano adquiere un carácter más racionalizado y social, integrado en un sistema de valores claramente definido.

Las escenas de caza conservadas en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida constituyen un testimonio privilegiado de la cultura visual romana. A través de ellas se articulan conceptos fundamentales como el poder, la naturaleza, el espectáculo y la identidad social. Su estudio no solo permite apreciar la calidad técnica y estética de estas obras, sino también comprender la complejidad de la sociedad que las produjo, en la que el arte funcionaba como un medio de comunicación, representación y construcción simbólica del mundo.

Los mosaistas romanos abandonan progresivamente la idea de la imagen como unidad aislada para desarrollar superficies decorativas más complejas, articuladas mediante frisos continuos, registros superpuestos o paneles yuxtapuestos. Este cambio no es meramente técnico o estético, sino profundamente conceptual: ya no se trata de representar un momento, sino de contar una historia. La caza deja de ser una imagen congelada para convertirse en un relato visual en movimiento.

Un ejemplo significativo de este nuevo enfoque narrativo lo encontramos en el denominado Mosaico del Auriga de Conímbriga, fechado en el siglo III d.C. En esta obra, la escena central se rodea de distintos episodios cinegéticos que, en conjunto,

ofrecen una visión global de la actividad de la caza. La yuxtaposición de escenas permite al espectador reconstruir mentalmente la secuencia completa, desde la preparación hasta la culminación de la cacería.

Sin embargo, en otros casos, los artistas romanos desarrollaron recursos aún más sofisticados para representar la continuidad narrativa. Es el caso de los frisos superpuestos, donde la acción se despliega de manera progresiva, casi como si se tratara de una secuencia cinematográfica. Obras como el Mosaico de El Djem, datado a mediados del siglo III d.C., o el mosaico de Cartago-Kheredine, ilustran este tipo de composición. En ellos se representa, por ejemplo, la caza de la liebre a través de distintas fases: localización, persecución, captura y, en ocasiones, el regreso o descanso posterior.

En este contexto, la presencia de divinidades también desempeña un papel relevante. La diosa Diana aparece frecuentemente en los mosaicos como protectora de la actividad cinegética. Su inclusión no solo aporta una dimensión religiosa, sino que refuerza la legitimidad simbólica de la caza. Ejemplos destacados de esta iconografía pueden encontrarse en el Mosaico de las Estaciones de Antioquía o en el célebre Mosaico de la Pequeña Caza de Piazza Armerina, del siglo IV d.C.

Este nuevo modo de concebir la decoración musiva responde también a cambios en los espacios arquitectónicos. Las composiciones narrativas requieren superficies amplias, lo que explica su frecuente ubicación en los pavimentos de villas y residencias aristocráticas. El suelo se convierte así en un soporte privilegiado para desarrollar escenas complejas que acompañan la experiencia cotidiana del espectador.

Al mismo tiempo, este cambio implica una transformación en el significado de la caza como tema artístico. Frente al carácter heroico y casi épico de la tradición helenística, donde la caza estaba asociada a figuras idealizadas y a valores aristocráticos exclusivos, la musivaria romana introduce una cierta "cotidianización" o incluso "democratización" del motivo. Los cazadores ya no aparecen como héroes idealizados, sino como individuos

vestidos con atuendos contemporáneos, utilizando herramientas comunes como redes o perros. La caza se presenta así como una actividad practicable, reconocible y cercana.

Este proceso está directamente relacionado con el contexto social del Imperio Romano tardío. A partir del siglo III d.C., la caza se convierte en una de las actividades predilectas de los grandes propietarios rurales, los *possessores*, quienes buscan reflejar en los pavimentos de sus villas no solo su riqueza, sino también su estilo de vida. Las escenas representadas incluyen una amplia variedad de episodios: la caza del zorro con jaurías de perros, la persecución del jabalí, los momentos de descanso o incluso el transporte de las presas hacia la villa. Todo ello configura una narrativa visual que glorifica la vida aristocrática.

Paralelamente, la musivaria romana desarrolla otro tipo de representaciones cinegéticas más espectaculares y complejas, en las que intervienen numerosos personajes y animales, a menudo exóticos. Estas escenas buscan generar una sensación de dinamismo y acción, enfatizando el movimiento y la intensidad del momento. Más que documentar una caza real, estas composiciones funcionan como una exaltación del poder y del dominio sobre la naturaleza.

La creciente popularidad de estas escenas responde en gran medida a la demanda de los propios propietarios, que deseaban ver representadas sus actividades favoritas. Con el tiempo, se observa una evolución desde la narración detallada hacia una representación más sintética. Ya no se trata de mostrar todos los episodios, sino de condensar en una sola imagen los elementos más significativos de la cacería.

Un ejemplo paradigmático de esta tendencia se encuentra en la musivaria hispana del siglo IV d.C., concretamente en el mosaico de la Villa de La Olmeda, en Pedrosa de la Vega. En esta obra, el artista combina distintos grupos de caza en una composición que, aunque aparentemente fragmentaria, busca ofrecer una visión global del fenómeno cinegético. Se representan escenas como un jinete atacando a un tigre, un cazador enfrentándose a un leopardo o un oso siendo acosado. Estas imágenes,

sin embargo, presentan un grado notable de irrealismo, ya que incluyen animales que no formaban parte de la fauna local.

Este carácter irreal ha sido interpretado por autores como Roger Wilson como una forma de evasión o "escapismo". Los propietarios de estas villas, alejados de los centros de poder, podrían haber utilizado estas imágenes para proyectarse en un mundo idealizado, donde participaban en cacerías exóticas y peligrosas. Además, es probable que el conocimiento de estos animales procediera de los espectáculos públicos del anfiteatro, las llamadas *venationes*, donde se exhibían fieras traídas de distintas partes del Imperio.

La influencia de estos espectáculos en la iconografía musiva es evidente. En algunos casos, resulta difícil distinguir entre una cacería real y una escena de anfiteatro. Mosaicos como el de Le Kef, en Túnez, muestran animales de distintas especies encerrados en redes, lo que sugiere un contexto más cercano al espectáculo que a la práctica cinegética real. En este sentido, el anfiteatro puede entenderse como una adaptación del *paradeisos* oriental, un espacio artificial donde el poder imperial se manifestaba a través del control de la naturaleza.

Este vínculo entre caza y poder se refuerza mediante conceptos ideológicos profundamente arraigados en la cultura romana, como la *virtus*. Este término, difícil de traducir en una sola palabra, engloba ideas de valor, excelencia, dominio y superioridad moral. En las escenas de caza, la *virtus* se manifiesta en la capacidad del cazador para imponerse sobre animales salvajes, simbolizando la victoria del orden sobre el caos.

Además, los mosaicos incorporan elementos que refuerzan la identificación entre la escena representada y el propietario. A partir del siglo III d.C., se generaliza la inclusión de nombres propios, tanto de personas como de animales. Esta práctica, documentada en lugares como Conímbriga o Althiburos, responde al deseo de inmortalizar no solo la actividad, sino también a sus protagonistas. En el siglo IV d.C., esta identificación se intensifica con la representación de la propia villa en el mosaico, desde la cual parte la comitiva de caza.

No debe olvidarse que algunos aristócratas occidentales desempeñaron cargos en regiones orientales del Imperio durante el reinado de Teodosio I. Es posible que su experiencia en estos territorios influyera en la elección de temas y en la inclusión de animales exóticos en los mosaicos de sus residencias occidentales.

En definitiva, los mosaicos con escenas de caza no pueden interpretarse únicamente como elementos decorativos. Constituyen auténticos documentos históricos que reflejan la estructura social, las aspiraciones y los valores de la aristocracia romana tardía. Tal como señala André Grabar, estas composiciones forman parte de los llamados "ciclos de los latifundia", es decir, programas iconográficos destinados a exaltar la vida y el poder de los grandes propietarios.

Así, en el Bajo Imperio, la iconografía cinegética alcanza su máximo desarrollo, convirtiéndose en un lenguaje visual complejo que combina realidad, idealización y propaganda. A través de estas imágenes, la caza deja de ser simplemente una actividad para convertirse en una representación simbólica del poder, la identidad y la dominación del hombre sobre su entorno.

En las civilizaciones antiguas comenzaron también a aparecer formas iniciales de regulación sobre el acceso a la caza. Aunque todavía no existía una legislación cinegética en sentido moderno, sí se establecieron normas relacionadas con la propiedad de la tierra y el derecho a aprovechar sus recursos.

En muchas regiones, la posibilidad de cazar dependía del estatus social y del control territorial. Los grandes propietarios y las élites políticas monopolizaban las mejores zonas de caza, mientras que las clases populares tenían un acceso mucho más limitado.

Este fenómeno sentó las bases de una larga tradición histórica en la que la actividad cinegética estaría estrechamente vinculada a la jerarquía social y al poder político. La idea de reservar determinados espacios o especies para determinados grupos sociales se consolidaría especialmente durante la Edad Media europea.

Está claro que cazar es una de las actividades más antiguas y definitorias del ser humano. Desde sus orígenes, no solo ha respondido a una necesidad biológica —la obtención de alimento—, sino que ha estado profundamente vinculada al desarrollo cultural, tecnológico y social de las distintas comunidades humanas. A lo largo del tiempo, la caza ha experimentado una evolución compleja, transformándose desde un acto esencial de supervivencia en la Prehistoria hasta convertirse, en muchos contextos históricos posteriores, en una práctica cargada de significados simbólicos, sociales y económicos.

Durante la Prehistoria, especialmente en el Paleolítico, la caza constituía el pilar fundamental de la subsistencia. Los grupos humanos dependían directamente de la captura de animales para obtener no solo carne, sino también pieles para vestimenta, huesos para herramientas y tendones para diversos usos técnicos. Esta actividad exigía una profunda comprensión del entorno natural, del comportamiento animal y de las estaciones, así como una estrecha cooperación entre los miembros del grupo. No se trataba de una práctica individual, sino de una acción colectiva que contribuía a reforzar la cohesión social y la organización interna.

Con el paso del tiempo, y especialmente tras la denominada revolución neolítica, la situación comenzó a cambiar. La aparición de la agricultura y la ganadería introdujo nuevas formas de producción de alimentos que redujeron la dependencia exclusiva de la caza. Sin embargo, esta no desapareció; por el contrario, se adaptó a las nuevas condiciones y adquirió funciones complementarias. En muchas sociedades, la caza siguió siendo una fuente importante de recursos, pero también empezó a adquirir un valor social y simbólico más marcado. La mejora de las herramientas y armas —como el perfeccionamiento del arco, la introducción de metales o el uso de animales auxiliares— permitió una mayor especialización y eficacia en su práctica.

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente, el panorama histórico de Europa occidental se transformó profundamente.

Nuevas estructuras políticas, económicas y culturales emergieron, protagonizadas principalmente por dos grandes tradiciones: la cristiana y la islámica. A pesar de sus diferencias en aspectos religiosos, jurídicos y sociales, ambas compartieron una continuidad en la práctica de la caza, que se mantuvo como una actividad relevante dentro de sus respectivos contextos.

Ya veremos cómo en la Europa medieval cristiana, la caza va a adquirir un carácter marcadamente elitista. La llamada caza mayor se convirtió en una actividad reservada en gran medida a la nobleza, vinculada al ejercicio del poder, al entrenamiento militar y a la exhibición de estatus. Los bosques y cotos de caza eran controlados por señores feudales, y el acceso a ellos estaba regulado por normas estrictas. La caza no solo proporcionaba alimento, sino que también funcionaba como un símbolo de dominio sobre la naturaleza y sobre el territorio.

En el mundo islámico, la caza también ocupó un lugar destacado, aunque con particularidades propias. Se desarrollaron prácticas refinadas como la cetrería, que combinaban habilidad técnica, conocimiento del comportamiento animal y un componente estético y cultural significativo. Al igual que en el ámbito cristiano, la caza podía estar asociada a las élites, pero también mantenía una dimensión práctica más accesible en ciertos contextos.

Desde un punto de vista técnico y clasificatorio, la caza se ha dividido tradicionalmente en dos grandes categorías: caza mayor y caza menor. La caza mayor se refiere a la captura de animales de gran tamaño, generalmente mamíferos de cierta envergadura. No se define tanto por la técnica empleada como por el tipo de presa. En el contexto ibérico, incluye especies como el jabalí, el corzo, el ciervo o venado, el gamo, el muflón, la cabra montés y el arruí. Este tipo de caza suele implicar estrategias más complejas, mayor organización y, en muchos casos, un componente de riesgo más elevado.

Por su parte, la caza menor se centra en animales de menor tamaño, como aves o pequeños mamíferos. Se trata de una modalidad más accesible y extendida, que ha sido practicada

por diversos sectores de la población a lo largo de la historia. De hecho, en la actualidad, la caza menor se considera, junto con la pesca, una de las actividades al aire libre más populares, combinando aspectos recreativos, deportivos y tradicionales.

En conjunto, la evolución de la caza refleja cambios profundos en la relación entre el ser humano y su entorno. Lo que comenzó como una necesidad vital se transformó progresivamente en una actividad multifacética, capaz de integrar dimensiones económicas, sociales, culturales e incluso políticas. Su estudio permite comprender no solo cómo han vivido las distintas sociedades a lo largo del tiempo, sino también cómo han construido significados en torno a una de las prácticas más antiguas de la humanidad.



Museu Egipci de Barcelona,
Necrópolis tebanas, Pintura mural



Escena de caza de Ramsés III en Medinet Habu
(Foto de Sara Navaz Ayesa)



Escena de caza, fresco del palacio de Tirinto (Grecia),
civilización micénica



Mosaico de caza, El Djem (Thysdrus), Túnez



Mosaico de caza, Museo del Bardo, Túnez



Mosaico de la Gran Caza de Piazza Armerina



Mosaico, Museo de Trípoli



Sarcófago con la caza del jabalí de Calidón,
Museos Capitolinos, Roma



Assurnasirpal II cazando leones, (BM 124579).
Museo Británico, Londres



Assurnasirpal II con sus acompañantes cazando dos leones,
(BM 124534). Museo Británico, Londres



Mosaico de Halicarnaso, Turquía. Museo Británico, Londres.



Mosaico de Adonis, Villa de Carranque, Toledo,
Foto de Samuel López



Detalle mosaico de la caza menor, Villa del Casale,
Piazza Armerina, Sicilia.j

Capítulo III
La caza en la Edad Media

La caída del Imperio romano y la consolidación del sistema feudal transformaron profundamente la organización social de Europa y, con ello, la práctica de la caza. Durante la Edad Media, la actividad cinegética dejó de ser un recurso relativamente accesible para convertirse en un privilegio claramente asociado a la nobleza y al poder señorial.

El bosque medieval no era simplemente un espacio natural, sino un territorio político y económico sometido al control de señores feudales, monarcas y grandes instituciones eclesiásticas. La propiedad de la tierra implicaba también el control sobre la fauna que habitaba en ella.

La llamada "reserva de caza" permitía a reyes y nobles monopolizar determinadas especies, especialmente la caza mayor como ciervos, jabalíes, osos y lobos. La población campesina tenía severamente restringido el acceso a estos recursos, incluso cuando la necesidad alimentaria era extrema.

La caza furtiva comenzó así a adquirir una dimensión social y política. No se trataba únicamente de una infracción econó-

mica, sino de una transgresión del orden feudal y de la autoridad señorial.

Durante la Edad Media, la caza se convirtió en una de las principales expresiones del estatus nobiliario. Participar en grandes monterías no solo proporcionaba alimento o entretenimiento, sino que representaba una manifestación pública de prestigio, poder y legitimidad social.

La montería real era un acontecimiento de enorme importancia política. Reyes y nobles organizaban jornadas cinegéticas que funcionaban también como espacios diplomáticos, alianzas matrimoniales y consolidación de relaciones de vasallaje.

La posesión de caballos, perros especializados, halcones y armas sofisticadas distinguía claramente a la aristocracia del resto de la población. La cetrería, en particular, alcanzó un enorme desarrollo como arte refinado reservado a las élites.

Los tratados medievales sobre caza reflejan esta dimensión aristocrática. Uno de los más importantes en la Península Ibérica fue el Libro de la Montería, atribuido a Alfonso XI de Castilla en el siglo XIV, donde se describen especies, técnicas, territorios y normas relacionadas con la caza mayor.

Este tipo de obras demuestra que la actividad cinegética medieval no era improvisada, sino cuidadosamente organizada y profundamente integrada en la cultura política de la nobleza.

La Iglesia medieval mantuvo una relación ambivalente con la actividad cinegética. Por un lado, reconocía su utilidad práctica y su función social dentro del orden feudal. Por otro, criticaba los excesos asociados al lujo, la ostentación y la violencia innecesaria.

Muchos moralistas eclesiásticos condenaban la pasión desmedida por la caza cuando esta alejaba a nobles y clérigos de sus deberes espirituales. La caza excesiva podía interpretarse como una forma de vanidad o de pecado vinculado a la soberbia.

Sin embargo, numerosos monasterios y obispados poseían amplios territorios forestales donde también se practicaba la caza, tanto por necesidad alimentaria como por control territorial. La contradicción entre doctrina moral y práctica económica era frecuente.

Además, algunos santos, como San Huberto o San Eustaquio, quedaron asociados simbólicamente con la actividad cinegética, integrando la caza dentro del imaginario cristiano medieval.

A pesar de las restricciones legales, la población rural continuó practicando formas de caza menor orientadas principalmente a la subsistencia. Conejos, liebres, aves y pequeños mamíferos constituían una fuente complementaria de alimento especialmente importante en épocas de escasez.

Estas prácticas se realizaban muchas veces de forma clandestina para evitar sanciones señoriales. El furtivismo medieval respondía con frecuencia más a la necesidad que a la delincuencia en sentido estricto.

La tensión entre la caza aristocrática y la caza campesina revela una profunda desigualdad social en el acceso a los recursos naturales. Mientras la nobleza convertía la caza en símbolo de prestigio, para gran parte de la población seguía siendo una cuestión de supervivencia.

Esta dualidad marcaría la evolución histórica de la actividad cinegética durante siglos y explica parte de los conflictos sociales asociados a ella hasta la Edad Contemporánea.

A lo largo de la historia europea, especialmente entre la Baja Edad Media y la Edad Moderna, la caza consolidó su carácter de privilegio social reservado a las élites. No se trataba únicamente de una actividad recreativa, sino de un instrumento de diferenciación social profundamente arraigado en las estructuras de poder.

El derecho de caza estaba directamente vinculado a la propiedad de la tierra y al reconocimiento político. Reyes, nobles y altos cargos eclesiásticos monopolizaban el acceso a los mejores territorios y a las especies más valoradas.

La exclusividad cinegética reforzaba visualmente la jerarquía social. La posibilidad de participar en una gran cacería distinguía a quienes gobernaban de quienes trabajaban la tierra. La caza funcionaba como un lenguaje simbólico del poder.

La transgresión de estas normas por parte de campesinos o habitantes de villas podía ser severamente castigada. Las

sanciones incluían multas, confiscaciones e incluso penas corporales, lo que demuestra la importancia política atribuida a esta actividad.

En este contexto, la caza dejó de ser simplemente una relación con la naturaleza para convertirse en una expresión institucional del orden social.

A lo largo de la historia, la caza ha trascendido su función originaria de subsistencia para convertirse en un símbolo de poder, estatus y privilegio. En la Edad Media, especialmente en la Península Ibérica, esta actividad fue regulada estrictamente por normas jurídicas que la reservaban a las élites políticas y sociales. Este trabajo analiza el carácter privilegiado de la caza, su evolución histórica, su regulación legal y su significación cultural, con especial atención a la caza mayor como práctica exclusiva de reyes y nobleza. Asimismo, se examinan fuentes fundamentales como el *Libro de la Montería* y los *Paramientos de la caza*, destacando su valor para la geografía cinegética medieval.

La caza, desde sus orígenes como medio de subsistencia, fue progresivamente adquiriendo dimensiones simbólicas, sociales y políticas. Durante la Edad Media, particularmente en Europa occidental, la caza dejó de ser una actividad abierta para convertirse en un privilegio restringido. Este proceso fue especialmente notable en los reinos peninsulares, donde la regulación jurídica y la práctica cinegética reflejaron las jerarquías sociales.

La caza constituyó, a lo largo de la Edad Media, una de las actividades más características y representativas de la vida aristocrática, convirtiéndose no solo en un medio de subsistencia residual, sino fundamentalmente en una práctica de prestigio, ejercicio físico y afirmación social. Fue, sin duda, una de las distracciones favoritas de los soberanos, de sus cortes y de la nobleza en general, configurándose como una actividad central en la cultura cortesana medieval. La caza combinaba entretenimiento, entrenamiento militar y manifestación de poder, integrándose plenamente en el estilo de vida de las élites.

En este contexto, la caza mayor ocupaba un lugar predominante. Se trataba de una modalidad que implicaba la per-

secución de animales de gran tamaño como jabalíes, ciervos, osos o incluso lobos, y que exigía una compleja organización logística. Estas cacerías se realizaban generalmente a caballo, utilizando lanzas, perros de gran tamaño y la colaboración de numerosos asistentes, entre los que se encontraban monteros, escuderos, ballesteros y criados. La participación en estas partidas cinegéticas no estaba al alcance de cualquier individuo, sino que constituía un privilegio exclusivo de los sectores más altos de la sociedad, reforzado además por una legislación que restringía el acceso a los recursos naturales.

La caza del jabalí, en particular, era considerada una de las más peligrosas y prestigiosas. Este animal, fuerte y agresivo, requería valor y destreza por parte del cazador, que debía enfrentarse a él generalmente desde el caballo, armado con una lanza. La escena de la caza del jabalí se convirtió en un símbolo del ideal caballeresco, en el que se exaltaban cualidades como la valentía, la fuerza y la capacidad de enfrentarse al peligro. De manera similar, la caza del ciervo estaba asociada a la nobleza, aunque con un carácter algo más refinado y menos violento, mientras que la caza del oso, especialmente relevante en territorios como el reino de Asturias, implicaba una organización aún más compleja.

En efecto, la caza del oso alcanzó una especial importancia en determinadas regiones del norte peninsular. Este tipo de cacería requería la participación coordinada de ojeadores y perros rastreadores que localizaban al animal y lo conducían hacia un espacio donde pudiera ser acorralado. Una vez rodeado por grandes lebreles, el oso era abatido mediante el uso de armas como la ballesta. Este procedimiento no solo evidencia el grado de organización de las partidas cinegéticas, sino también el desarrollo técnico de los instrumentos utilizados.

Desde un punto de vista histórico, el origen de la caza mayor se remonta a tiempos remotos, incluso anteriores a la Edad Media, cuando constituía una actividad esencial para la supervivencia. Sin embargo, en el periodo medieval esta práctica experimentó una transformación significativa, pasando a ser

un privilegio aristocrático. Por su parte, la cetrería, es decir, la caza de aves mediante el uso de halcones y otras rapaces, aunque también presente en épocas anteriores, adquirió un desarrollo particular en el contexto medieval, especialmente en el ámbito mediterráneo y europeo.

La evolución de la caza en la Edad Media puede entenderse, en cierto modo, como un proceso que va desde la montería —la caza de grandes fieras— hacia formas más refinadas como la cetrería. No obstante, ambas modalidades coexistieron durante siglos, aunque con diferente grado de difusión. La montería, practicada con grandes lebreles y dirigida a la captura de animales como osos, jabalíes, venados y lobos, fue la forma dominante durante gran parte del Medievo, debido tanto a su carácter espectacular como a su menor coste relativo en comparación con la cetrería.

En efecto, la cetrería era una práctica mucho más exclusiva, debido al elevado coste de mantenimiento de las aves rapaces utilizadas. Halcones peregrinos, alcotanes, esmerejones, azores y gavilanes requerían cuidados especializados, entrenamiento constante y una infraestructura adecuada para su conservación. Por esta razón, su uso quedó restringido a los círculos más selectos de la aristocracia, convirtiéndose en un signo distintivo de refinamiento y sofisticación. La cetrería, además, implicaba un tipo de relación con la naturaleza diferente al de la montería, basada en el control, la paciencia y la precisión, más que en la fuerza y la confrontación directa.

En las grandes cacerías cortesanas, era habitual que los soberanos y los miembros más destacados de la nobleza no participasen directamente en todas las fases de la persecución, sino que se les dispusiera en lugares estratégicos, a menudo sobre estructuras elevadas o andamiajes, desde los cuales podían observar el desarrollo de la cacería con comodidad. Esta disposición pone de manifiesto el carácter espectacular y ceremonial que había adquirido la caza, transformándose en un evento social en el que lo importante no era únicamente la captura de la presa, sino también la exhibición de poder y la reafirmación de las jerarquías.

La legislación medieval desempeñó un papel fundamental en la consolidación de la caza como privilegio exclusivo. A medida que se desarrollaron los derechos señoriales, los nobles adquirieron el control sobre amplias extensiones de territorio, incluyendo los montes y bosques donde se desarrollaban las actividades cinegéticas. Estos espacios se convirtieron en zonas de caza exclusiva, en las que solo los miembros de la nobleza podían cazar legalmente. La infracción de estas normas por parte de individuos de condición inferior era severamente castigada, lo que contribuyó a reforzar la dimensión social y política de la caza.

Las partidas de caza eran, además, acontecimientos colectivos en los que participaban diversos especialistas. Los monteros se encargaban de rastrear y dirigir a las presas; los ballesteros intervenían en el momento final de la captura; y los halconeros, en el caso de la cetrería, eran responsables del cuidado y manejo de las aves. Esta división del trabajo refleja el grado de especialización alcanzado en la práctica cinegética medieval y su importancia dentro de la organización cortesana.

En cuanto a las armas utilizadas, la evolución tecnológica también desempeñó un papel relevante. La lanza fue, durante mucho tiempo, el instrumento principal en la caza mayor, especialmente en la persecución a caballo. Sin embargo, la introducción y difusión de la ballesta supuso un cambio significativo, al permitir abatir a las presas a distancia con mayor precisión y seguridad. Según algunas tradiciones, en el siglo IX se atribuía a los habitantes de la isla de Mallorca la invención de este arma, lo que pone de relieve la importancia del ámbito mediterráneo en el desarrollo de innovaciones técnicas.

La caza medieval debe entenderse como una actividad compleja que integra múltiples dimensiones: económica, social, política, militar y cultural. Lejos de ser una simple distracción, constituyó un elemento fundamental en la definición de la identidad aristocrática, un espacio de ejercicio físico y entrenamiento bélico, y un instrumento de afirmación del poder. Su evolución, desde formas más primitivas de subsistencia hasta

prácticas altamente ritualizadas y exclusivas, refleja los profundos cambios experimentados por la sociedad medieval y su estructura jerárquica.

En las sociedades prehistóricas, la caza era esencial para la supervivencia. Sin embargo, con el desarrollo de la agricultura y la ganadería, su función alimentaria disminuyó progresivamente. Durante la Edad Media, especialmente entre los siglos XI y XV, la caza adquirió un carácter marcadamente elitista.

Este cambio respondió a varios factores:

- La consolidación del sistema feudal.
- La apropiación del territorio por parte de la nobleza.
- La necesidad de diferenciar socialmente a las élites.

Así, la caza dejó de ser una necesidad para convertirse en un símbolo de prestigio. Practicarla implicaba no solo acceso a recursos naturales, sino también reconocimiento social.

Uno de los aspectos fundamentales de la caza medieval fue la distinción entre caza mayor y caza menor.

- Caza mayor: incluía animales como ciervos, jabalíes y osos. Era considerada la forma más noble de caza y estaba reservada casi exclusivamente a la realeza y la alta nobleza.
- Caza menor: comprendía especies como conejos, liebres y aves. Su práctica estaba más extendida, aunque también regulada.

La caza mayor implicaba un despliegue logístico considerable, incluyendo monteros, perros, caballos y grandes extensiones de terreno. Por ello, se convirtió en una manifestación directa del poder señorial.

La exclusividad de la caza mayor se sustentó en un marco legal riguroso. Un ejemplo destacado es el documento promulgado en 1180 por el rey Sancho VI de Navarra, conocido como los *Paramientos de la caza*. En este texto se establecía claramente que solo el rey, los ricoshombres, los infantes y los caballeros podían practicar la caza mayor.

Se prohibía expresamente a las clases inferiores participar en esta actividad, bajo pena de sanciones severas. Esta normativa no solo protegía los recursos cinegéticos, sino que también reforzaba la estructura jerárquica de la sociedad.

Asimismo, en los territorios señoriales se establecieron cotos de caza, áreas delimitadas donde la actividad estaba estrictamente controlada. La vigilancia se ejercía mediante guardas, y el furtivismo era castigado con multas, confiscaciones e incluso penas corporales.

El rey Alfonso X el Sabio también abordó la caza en su producción legislativa. En sus textos, la caza aparece justificada por tres razones principales:

1. Higiene física y mental: la actividad cinegética contribuía al bienestar del cuerpo y del espíritu.
2. Preparación militar: la caza desarrollaba habilidades útiles para la guerra, como la resistencia, la puntería y la estrategia.
3. Función económica: permitía el mantenimiento digno de la nobleza sin recurrir a actividades consideradas menos honorables.

Estas justificaciones reflejan una concepción integral de la caza como actividad formativa y legitimadora del poder.

El *Libro de la Montería*, atribuido al rey Alfonso XI, constituye una de las fuentes más importantes para el estudio de la caza medieval en España. Esta obra describe detalladamente los lugares idóneos para la caza mayor, especialmente del venado, proporcionando una valiosa información geográfica.

En este texto, la caza de venados es considerada:

> "la más noble, la mayor y la más caballerosa".

El libro no solo tiene un valor práctico, sino también simbólico, ya que refleja la importancia de la caza como elemento central en la cultura aristocrática.

La caza no era únicamente una actividad recreativa; constituía un ritual social. Las jornadas cinegéticas eran ocasiones para:

- Reforzar alianzas políticas.
- Exhibir riqueza y poder.
- Consolidar la identidad nobiliaria.

El acceso a la caza mayor funcionaba como un marcador de estatus. Quienes participaban en ella formaban parte de una élite claramente diferenciada del resto de la población.

Durante la Baja Edad Media, la caza mayor perdió gran parte de su función utilitaria. Aunque las piezas cazadas se consumían, su valor principal era simbólico. La única excepción relevante era su función defensiva, especialmente en el control de animales peligrosos.

Este cambio consolidó la caza como una actividad esencialmente aristocrática, desvinculada de las necesidades básicas de la población.

La creación de cotos de caza implicó una reorganización del territorio. Grandes extensiones quedaron reservadas para uso exclusivo de la nobleza. Esto generó tensiones sociales, ya que limitaba el acceso de las comunidades campesinas a recursos naturales.

El furtivismo se convirtió en una práctica común entre las clases populares, pero fue duramente reprimido. Las sanciones incluían:

- Multas económicas.
- Pérdida de bienes.
- Castigos físicos.

Estas medidas reflejan la importancia de la caza como instrumento de control social.

La caza en la Edad Media, lejos de ser una simple actividad recreativa o de subsistencia, fue un elemento clave en la con-

figuración de las estructuras sociales y políticas. Su carácter privilegiado, especialmente en el caso de la caza mayor, la convirtió en un símbolo del poder aristocrático.

Las regulaciones jurídicas, como los *Paramientos de la caza* o las leyes alfonsíes, institucionalizaron esta exclusividad. Obras como el *Libro de la Montería* no solo documentan prácticas cinegéticas, sino que también reflejan una cosmovisión en la que la caza ocupa un lugar central.

La caza medieval debe entenderse como una práctica compleja que combina aspectos económicos, sociales, políticos y culturales, y cuya función principal fue reforzar las jerarquías existentes.

La caza constituyó uno de los temas más persistentes, complejos y cargados de significado dentro del arte medieval europeo, no solo como reflejo de una actividad económica o de subsistencia, sino como una manifestación simbólica profundamente vinculada al poder, la jerarquía social y la cultura aristocrática. A lo largo de los siglos XI al XV, las representaciones cinegéticas se desarrollaron en múltiples soportes —pintura mural, manuscritos iluminados, tapices y decoraciones palaciegas— y evolucionaron en paralelo a los cambios políticos, sociales y culturales de la Edad Media. En este contexto, la caza dejó de ser una necesidad básica para convertirse en un privilegio exclusivo de la nobleza, circunstancia que condicionó de manera decisiva su representación artística.

En las primeras manifestaciones del arte románico, especialmente en el ámbito peninsular, la caza aparece integrada dentro de una visión más amplia del orden natural y del ciclo del tiempo. Un ejemplo particularmente significativo lo constituyen las pinturas murales del Panteón de los Reyes de la Real Colegiata de San Isidoro de León, datadas en el siglo XII. En estas composiciones, la caza forma parte de los llamados ciclos de los meses, en los que se representan las distintas actividades agrícolas y estacionales. Aquí, la actividad cinegética no se presenta aún como un privilegio aristocrático claramente delimitado, sino como una práctica vinculada al ritmo de la vida rural, en la

que el ser humano interactúa con la naturaleza de manera relativamente equilibrada. Esta integración refleja una mentalidad todavía próxima a la tradición altomedieval, donde las diferencias sociales, aunque existentes, no se manifiestan con la misma contundencia simbólica que en periodos posteriores.

Sin embargo, a medida que avanza la Edad Media y se consolida el sistema feudal, la caza adquiere un carácter progresivamente elitista, lo que se traduce en una transformación profunda de su representación artística. Durante el periodo gótico, especialmente entre los siglos XIII y XV, la caza pasa a ser concebida como una actividad distintiva de la nobleza, estrechamente ligada al ideal caballeresco. Este cambio se hace particularmente evidente en las representaciones pictóricas de ámbito cortesano, donde la caza se convierte en un espectáculo cuidadosamente escenificado que pone de relieve el refinamiento, la riqueza y la superioridad social de quienes la practican.

Un ejemplo paradigmático de esta evolución lo encontramos en los frescos de la "Sala dei Baroni" del Castillo de Manta, en el norte de Italia, realizados hacia 1420. Estas pinturas muestran escenas de caza de ciervos con un nivel de detalle extraordinario, tanto en lo que respecta al vestuario como a los elementos técnicos utilizados. Los cazadores aparecen vestidos con ricas indumentarias, acompañados de caballos y perros cuidadosamente representados, en un entorno natural idealizado. La escena no transmite tensión ni violencia, sino un equilibrio estético que transforma la caza en una actividad casi ceremonial. Este tipo de representación responde a una concepción plenamente aristocrática de la caza, en la que lo importante no es el resultado práctico, sino la exhibición de virtudes como la elegancia, el autocontrol y la destreza.

Paralelamente, en el ámbito del arte textil, los tapices alcanzaron un desarrollo extraordinario como medio de representación de escenas cinegéticas. Entre ellos destacan de manera especial los conocidos como los tapices de la caza del unicornio, realizados en Flandes entre finales del siglo XV y comienzos del XVI. Estas obras, de gran complejidad iconográfica,

narran la persecución de una criatura mítica, el unicornio, a través de una serie de escenas que combinan elementos naturalistas con un profundo simbolismo alegórico. En este caso, la caza trasciende completamente su dimensión literal para convertirse en una metáfora cargada de significados religiosos y cortesanos. El unicornio ha sido interpretado como símbolo de Cristo, de la pureza o del amor idealizado, mientras que los cazadores representan tanto la violencia del mundo como el deseo humano de dominar lo inalcanzable. La riqueza de detalles botánicos y zoológicos en estos tapices evidencia, además, un interés creciente por la observación de la naturaleza, característica del final de la Edad Media.

Otro ámbito fundamental para el estudio de la representación de la caza lo constituyen los manuscritos iluminados, que alcanzaron un notable desarrollo en los siglos finales del periodo medieval. Entre ellos destaca el *Livre de la Chasse*, redactado por Gaston Phoebus en el siglo XV, considerado uno de los tratados cinegéticos más importantes de la época. Las miniaturas que ilustran esta obra ofrecen una visión detallada y sistemática de las técnicas de caza, incluyendo la persecución de jabalíes, la caza del ciervo y el uso de halcones. A diferencia de otras representaciones más simbólicas o decorativas, estas imágenes poseen un carácter marcadamente didáctico, ya que estaban destinadas a instruir a los miembros de la nobleza en el arte de la caza. No obstante, incluso en este contexto técnico, la dimensión social de la actividad sigue estando presente, pues el conocimiento cinegético se presenta como un atributo propio de la élite.

En la Península Ibérica, la representación de la caza no se limitó al ámbito cristiano, sino que también tuvo una presencia significativa en el arte hispanomusulmán. En espacios palaciegos como la Alhambra de Granada, las decoraciones pictóricas de techumbres y salas incluyen escenas de caza que reflejan la influencia de tradiciones orientales, especialmente persas. Estas representaciones se caracterizan por una mayor estilización y por la integración de elementos decorativos, pero comparten

con el arte cristiano la asociación de la caza con la vida cortesana y el ejercicio del poder. La cetrería, en particular, ocupa un lugar destacado, evidenciando su importancia como práctica aristocrática tanto en el mundo islámico como en el cristiano.

En cuanto a las temáticas iconográficas, la caza del jabalí constituye una de las más frecuentes y significativas. Este tipo de caza se asociaba a la valentía y la fuerza física, debido al carácter peligroso del animal, y solía representarse mediante escenas dinámicas y violentas en las que los cazadores, armados con lanzas, se enfrentan directamente a la bestia. Estas imágenes refuerzan el ideal caballeresco, presentando al noble como un guerrero capaz de dominar fuerzas salvajes.

Por su parte, la caza del ciervo presenta una dimensión más refinada y simbólica. Este animal, asociado tradicionalmente a la nobleza, aparece con frecuencia en escenas que destacan la elegancia y la armonía del entorno natural. Además, el ciervo posee connotaciones religiosas, ya que en la tradición cristiana se le vincula con el alma en busca de Dios, lo que añade una dimensión espiritual a su representación.

La cetrería, finalmente, constituye una de las formas más sofisticadas de caza y una de las más representadas en el arte medieval. Su práctica requería un alto grado de conocimiento y control, lo que la convertía en una actividad especialmente prestigiosa. A diferencia de otras modalidades, la cetrería aparece a menudo asociada a figuras femeninas, lo que sugiere una participación más amplia dentro del ámbito aristocrático. Las imágenes de damas sosteniendo halcones no solo reflejan una práctica real, sino que también transmiten valores como la elegancia, la delicadeza y el dominio de uno mismo.

Desde una perspectiva más amplia, las representaciones de la caza en el arte medieval cumplieron múltiples funciones sociales. En primer lugar, actuaron como instrumentos de legitimación del poder, al mostrar a la nobleza en una posición de dominio tanto sobre la naturaleza como sobre el resto de la sociedad. En segundo lugar, tuvieron una función educativa, especialmente en el caso de los manuscritos, al transmi-

tir conocimientos técnicos y valores asociados a la práctica cinegética. En tercer lugar, sirvieron como elementos decorativos en espacios palaciegos, contribuyendo a la creación de un entorno visual coherente con la identidad aristocrática. Finalmente, estas imágenes reforzaron el sentido de pertenencia a un grupo social privilegiado, estableciendo una clara distinción entre quienes podían participar en la caza y quienes estaban excluidos de ella.

A lo largo de la Edad Media, el significado de la caza en el arte experimentó una evolución notable. Mientras que en el periodo románico predominaba una visión integrada en el orden natural, en el gótico se impuso una concepción aristocrática y refinada, que alcanzó su máxima expresión en las producciones tardomedievales, caracterizadas por una creciente complejidad simbólica. Este proceso refleja transformaciones más amplias en la sociedad medieval, como la consolidación del poder nobiliario, el desarrollo de la cultura cortesana y el surgimiento de nuevas formas de sensibilidad artística.

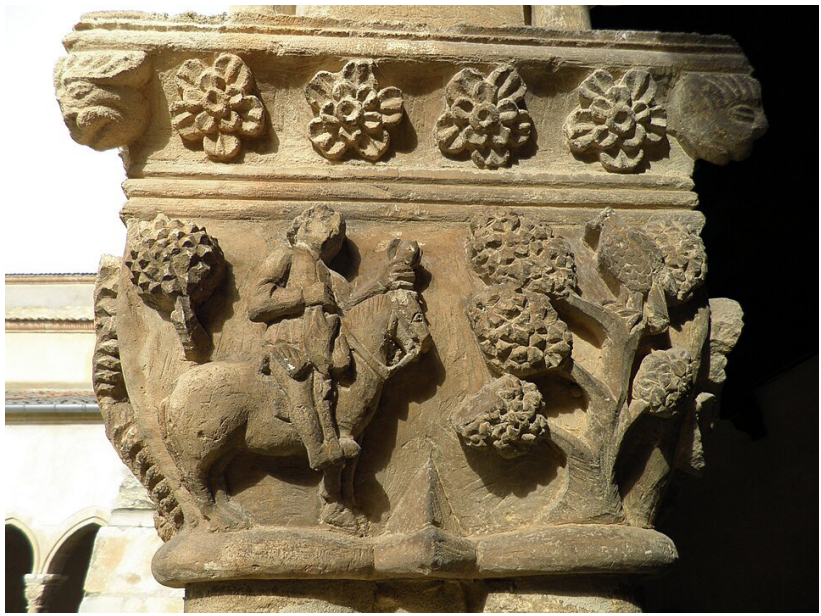
En definitiva, la caza en el arte medieval no puede entenderse únicamente como la representación de una actividad concreta, sino como un lenguaje visual que articula valores fundamentales de la época. A través de ella se expresan ideas sobre el poder, la naturaleza, la religión y la identidad social. Su estudio permite, por tanto, acceder a una comprensión más profunda de la mentalidad medieval y de las estructuras que definieron este periodo histórico.



Frescos de San Baudelio de Berlanga, siglo XI



Frescos del Panteón de San Isidoro de León, siglos XI-XII



Escena de cetrería, Santa María la Real de Nieva,
finales del siglo XIV.



Tapìz de caza de Devonshire, Caza de jabalíes y osos,
1425-50



Escena del Livre de chasse de Gaston Phébus, siglo XV



Le Livre de chasse de Gaston Phébus, siglo XV



Caza en el bosque, de Paolo Ucello, 1470



La caza del Unicornio, 1495
(museo The Cloisters, en Nueva York, Estados Unidos)



Unicornio muerto, tapiz, 1495
(museo The Cloisters, en Nueva York, Estados Unidos)



Cazando en la laguna, de Vittore Carpaccio, 1490-1495



Escena de caza, 1494-1500 de Piero di Cosimo



Iluminación del Libro de la caza del rey Modus. 1379.
Biblioteca Real de Bruselas

Capítulo IV
La caza en la Edad Moderna: transformación técnica y social

La caza constituyó durante los siglos XVI y XVII una de las actividades más representativas de la nobleza y de la monarquía hispánica. Más allá de su dimensión lúdica, la práctica venatoria fue entendida como una actividad de prestigio social, una preparación militar y una expresión del poder político. En la España de los Austrias, la montería, la ballestería, la cetrería y otras formas de captura animal no solo configuraban una parte esencial de la vida cortesana, sino que también dieron origen a una abundante literatura especializada que hoy constituye una fuente de primer orden para el estudio de la sociedad moderna.

La literatura venatoria española alcanzó una notable madurez entre los siglos XVI y XVII. Heredera directa del medieval *Libro de la Montería* de Alfonso XI, esta producción escrita combinó conocimientos técnicos sobre el arte de cazar

con reflexiones morales, observaciones zoológicas, descripciones geográficas y una fuerte carga ideológica sobre el papel de la nobleza y el ejercicio del poder. La caza era considerada una disciplina formativa, una "escuela de milicia", en palabras de los tratadistas, donde se templaba el carácter del caballero y se perdía "el horror de la sangre y el escándalo de la muerte".

Durante el siglo XVI destacan tres obras fundamentales: el *Discurso sobre la Montería* de Gonzalo Argote de Molina, publicado como prólogo a la edición del *Libro de la Montería* de Alfonso XI impresa en Sevilla en 1582; los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto; y la obra anónima también titulada *Diálogos de la Montería*, vinculada al duque de Almazán. En el siglo XVII esta tradición alcanza su culminación con la denominada trilogía venatoria barroca: el *Libro de Montería* de Pedraza, el *Arte de Ballestería y Montería* de Alonso Martínez de Espinar, publicado en 1644, y *Origen y Dignidad de la Caza* de Juan Mateos.

Estas obras reflejan una profunda transformación técnica y cultural. La progresiva sustitución de la ballesta por el arcabuz y la escopeta, la reglamentación jurídica de la actividad cinegética y la consolidación de los Reales Sitios como espacios privilegiados de caza son elementos esenciales para comprender esta evolución. Asimismo, el análisis de las especies cazadas —venados, jabalíes, gamos, lobos y, en menor medida, corzos y rebecos— permite reconstruir la relación entre el hombre y el medio natural en la Edad Moderna.

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la literatura venatoria y las principales modalidades de caza en la España de los siglos XVI y XVII desde una perspectiva científica e histórica, analizando tanto su dimensión técnica como su valor cultural, político y simbólico.

El punto de partida de la literatura cinegética española moderna se encuentra en el célebre *Libro de la Montería* atribuido a Alfonso XI de Castilla. Esta obra, redactada en el siglo XIV, constituye uno de los tratados de caza mayor más importantes de la Europa medieval. Su finalidad principal era reco-

pilar información práctica sobre montes, animales, perros de caza y técnicas de persecución, especialmente orientadas a la actividad regia.

La obra se estructuraba en tres libros fundamentales: el primero dedicado a la montería y a las castas de perros; el segundo a las enfermedades y remedios veterinarios; y el tercero a la descripción detallada de los montes aptos para la caza mayor en los territorios de Castilla. La importancia de este texto fue extraordinaria porque fijó durante siglos los principios técnicos y terminológicos de la montería peninsular.

La edición de 1582 realizada por Gonzalo Argote de Molina en Sevilla no solo recuperó este texto medieval, sino que añadió un extenso *Discurso sobre la Montería*, convirtiéndose en una auténtica reinterpretación renacentista de la tradición venatoria . Esta reedición demuestra cómo la caza seguía siendo una actividad central para la nobleza del Siglo de Oro.

En la sociedad estamental del Antiguo Régimen, la caza no era una actividad accesible a todos los grupos sociales. Su práctica estaba estrechamente vinculada a la nobleza, al clero privilegiado y a la Corona. Los grandes cotos de caza eran espacios jurídicamente protegidos donde el campesinado tenía severas restricciones de acceso.

La montería era, por tanto, una manifestación visible del poder señorial. El derecho a cazar simbolizaba dominio sobre la tierra, sobre los animales y sobre los propios hombres. Los reyes utilizaban la caza como instrumento político: permitía reforzar alianzas nobiliarias, exhibir autoridad y mantener una imagen de fortaleza física y militar.

Los Reales Sitios como El Pardo, Aranjuez, Valsaín o El Escorial fueron escenarios privilegiados de esta cultura venatoria. En ellos se organizaban grandes monterías regias que reunían a cortesanos, monteros, ballesteros, pajes, criados y especialistas en perros y aves de presa.

Volviendo a Gonzalo Argote de Molina (1549–1596), uno de los grandes humanistas andaluces del Renacimiento español. Fue Militar, genealogista, historiador y bibliófilo, supo com-

binar erudición clásica con experiencia práctica en el ámbito cinegético. Su *Discurso sobre la Montería*, incorporado a la edición sevillana del *Libro de la Montería* de 1582, representa una obra fundamental porque no se limita a comentar el texto medieval, sino que ofrece una visión sistemática de la caza mayor en la España de su tiempo. Describe monteros, privilegios reales, tipos de caza, especies perseguidas y la organización institucional de la montería.

Argote presenta la caza como una actividad digna de príncipes y caballeros, siguiendo la tradición aristotélica y clásica. La montería no era una diversión vulgar, sino una disciplina honorable que exigía prudencia, valentía y conocimiento del medio natural.

Especial interés tienen sus referencias a los Monteros de Espinosa, cuerpo tradicional vinculado a la Casa Real, encargado tanto de la caza como de la protección ceremonial del monarca. Esta conexión entre caza y servicio regio evidencia el carácter político de la actividad.

Luis Barahona de Soto, poeta y médico cordobés, aporta una perspectiva distinta en sus *Diálogos de la Montería*. Su enfoque combina la dimensión técnica con la literaria y filosófica. El uso del diálogo como forma expositiva responde a la tradición humanista renacentista, permitiendo presentar la caza como un saber racional y noble.

En esta obra se observa una preocupación por la observación naturalista de los animales, anticipando en cierta medida una sensibilidad protozoológica. Las costumbres del venado, el comportamiento del jabalí o la astucia del lobo son analizados con notable detalle.

Además, Barahona insiste en la dimensión moral de la caza: el cazador debe ser disciplinado, prudente y respetuoso con el orden natural. La actividad venatoria no debe confundirse con la simple matanza indiscriminada.

La obra anónima atribuida al entorno del duque de Almazán completa el panorama venatorio del siglo XVI, bajo el título *Los Diálogos de la Montería*. Su interés principal reside en la

codificación práctica de técnicas cinegéticas y en la descripción de las jerarquías sociales dentro de la montería.

Aquí aparece claramente la diferenciación entre el noble cazador y el profesional subordinado: monteros, ojeadores, perreros y guardas forman parte de una compleja estructura funcional al servicio del señor.

El Arte de la Ballestería y Montería, de Martínez de Espinar, publicada en 1644, constituye probablemente el tratado cinegético más completo del Barroco español. Martínez de Espinar fue ballestero y arcabucero real al servicio de varios monarcas, lo que le otorgó una experiencia directa excepcional .

El libro se divide en tres partes:

1. Definiciones de ballestería, montería, chuchería y cetrería.
2. Naturaleza de los animales y técnicas de persecución.
3. Cualidades de las aves y modos de cazarlas.

Martínez de Espinar representa la transición tecnológica entre la ballesta tradicional y el arma de fuego. Aunque conserva el prestigio simbólico de la ballesta, reconoce claramente la superior eficacia del arcabuz y la escopeta.

Su tratado también destaca por la precisión casi científica con la que describe rastros, vientos, terrenos y comportamientos animales.

La llegada de la Edad Moderna supuso profundas transformaciones en la práctica de la caza. Entre los siglos XV y XVIII, Europa experimentó importantes cambios políticos, económicos y tecnológicos que modificaron la relación entre el ser humano, la naturaleza y la fauna silvestre. La consolidación de las monarquías absolutas, la expansión territorial, el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de nuevas técnicas de producción influyeron directamente en la actividad cinegética.

Durante este periodo, la caza mantuvo su carácter aristocrático y simbólico, pero comenzó a adquirir nuevas dimensiones. Se fortaleció como actividad recreativa de las élites, se profesio-

nalizaron algunas de sus prácticas y se introdujeron innovaciones tecnológicas que aumentaron notablemente su eficacia.

La transición no fue inmediata. Persistieron muchas estructuras medievales, especialmente el monopolio nobiliario sobre determinados territorios y especies. Sin embargo, la aparición de nuevas armas y la progresiva transformación del paisaje rural marcaron el inicio de una nueva etapa histórica.

Uno de los cambios más significativos fue la incorporación de las armas de fuego a la práctica cinegética. Aunque las primeras armas de pólvora aparecieron en la Baja Edad Media, fue en la Edad Moderna cuando comenzaron a generalizarse de forma más efectiva en la caza.

El arcabuz primero y, posteriormente, la escopeta de avancarga transformaron radicalmente las técnicas tradicionales. La posibilidad de abatir presas a mayor distancia modificó la estrategia cinegética, redujo ciertos riesgos físicos y permitió una mayor eficiencia en la captura de animales.

Esta innovación no eliminó completamente el uso de armas tradicionales como lanzas, arcos o ballestas, pero sí alteró profundamente la organización de las jornadas de caza. La montería a caballo convivió con nuevas modalidades más centradas en la precisión y el disparo individual.

Las armas de fuego también incrementaron la presión sobre determinadas especies, favoreciendo procesos de sobreexplotación en algunas regiones. La mayor capacidad destructiva exigió progresivamente formas más estrictas de control y regulación.

Durante los siglos XVI y XVII, la caza alcanzó una gran relevancia en las cortes europeas. Monarcas como Luis XIV en Francia, los Habsburgo en España o los Tudor en Inglaterra utilizaron la actividad cinegética como parte esencial de la representación del poder.

Las grandes cacerías reales eran auténticos actos políticos. Reunían a nobles, embajadores y altos funcionarios en un escenario donde se reforzaban alianzas, se negociaban asuntos diplomáticos y se exhibía la magnificencia de la monarquía.

Los bosques reales y los cotos de caza se convirtieron en espacios de control territorial y de exclusividad social. Lugares

como Versalles o El Pardo reflejan la estrecha relación entre el poder monárquico y la apropiación simbólica de la naturaleza.

La caza del ciervo, del jabalí y del oso seguía siendo especialmente valorada por su dificultad y prestigio. Asimismo, la cetrería mantuvo una notable presencia como práctica refinada vinculada al ceremonial aristocrático.

La vestimenta, los caballos, los perros de raza y las armas ornamentadas reforzaban el carácter ceremonial de estas actividades, consolidando la caza como una forma de escenificación del orden político.

El aumento de la población, la expansión agrícola y el desarrollo de las armas de fuego provocaron una presión creciente sobre la fauna silvestre. Muchas especies comenzaron a experimentar reducciones importantes de sus poblaciones, especialmente en las zonas más densamente habitadas.

La deforestación para ampliar tierras de cultivo redujo los hábitats naturales y alteró los corredores ecológicos. Grandes mamíferos como el oso, el lobo y el ciervo comenzaron a desaparecer de numerosas regiones europeas.

Además, la caza dejó de responder únicamente a la necesidad alimentaria o al prestigio social para convertirse también en una forma de control sobre animales considerados dañinos. Depredadores como lobos, zorros y aves rapaces fueron perseguidos sistemáticamente por su impacto sobre la ganadería y la agricultura.

Esta visión utilitarista de la fauna marcaría profundamente la gestión posterior de los ecosistemas y explicaría parte de los desequilibrios poblacionales observados siglos después.

La desaparición de grandes depredadores naturales contribuyó a la pérdida de mecanismos de autorregulación ecológica, situación que hoy sigue siendo uno de los principales argumentos en favor de la gestión cinegética moderna.

Como ya hemos estudiado, la caza ha constituido, desde la Antigüedad, uno de los temas más recurrentes dentro de la representación artística occidental. Su presencia en la pintura, la escultura, los tapices y las artes decorativas no solo responde

a una práctica vinculada a la subsistencia o al ocio aristocrático, sino también a una poderosa carga simbólica relacionada con el poder, la nobleza, la dominación de la naturaleza y la jerarquía social. Durante la Edad Moderna, especialmente desde el Renacimiento hasta el Barroco, la iconografía cinegética adquirió una notable relevancia dentro del arte europeo, transformándose desde una representación esencialmente cortesana y narrativa hacia una expresión más compleja vinculada al paisaje, al retrato y a la exaltación del prestigio social.

La caza ha sido, desde los orígenes de la civilización, una de las actividades humanas más representadas en el arte. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, coincidiendo con el desarrollo del Renacimiento tardío y del Barroco en Europa, la representación pictórica de la caza adquirió una extraordinaria importancia, especialmente en Italia, Flandes y los Países Bajos. En estos territorios, la pintura cinegética se consolidó como un género de prestigio vinculado a la aristocracia, a las cortes principescas y al coleccionismo nobiliario. La caza dejó de ser una simple actividad utilitaria para convertirse en una manifestación visual de autoridad política y de jerarquía social.

El Renacimiento supuso una revalorización de los modelos clásicos y una transformación profunda en la concepción del arte como instrumento intelectual y político. En este contexto, la caza dejó de ser únicamente una práctica señorial para convertirse en un tema cargado de significados humanistas. La iconografía cinegética se vinculó a la virtud, al autocontrol, a la formación del príncipe ideal y a la armonía entre hombre y naturaleza. Los grabadores encontraron en estas escenas una oportunidad para desplegar complejas composiciones narrativas, paisajes minuciosamente construidos y una extraordinaria atención al detalle anatómico de animales, armas y vestimentas.

Durante el Barroco, esta temática se intensificó aún más, incorporando una mayor teatralidad, dinamismo y dramatismo visual. Las monterías reales, las cacerías de ciervos, jabalíes o aves, así como las escenas mitológicas de Diana cazadora o de héroes clásicos vinculados a la caza, se integraron en pro-

gramas iconográficos destinados a glorificar a monarcas y grandes nobles. El grabado, gracias a su capacidad de reproducción múltiple, permitió la difusión de estas imágenes a gran escala, reforzando su función política y cultural.

La producción de estampas cinegéticas estuvo estrechamente ligada al patrocinio de cortes europeas como la de los Habsburgo, los Valois, los Médici o los Borbones. Los mecenas no solo encargaban series completas sobre sus actividades venatorias, sino que utilizaban estas imágenes para construir una identidad visual vinculada al ejercicio del poder. La posesión de bosques, reservas de caza y animales exóticos constituía una manifestación tangible de riqueza y soberanía, y el grabado permitía fijar y difundir esta imagen.

Durante el Renacimiento, la caza fue mucho más que una actividad recreativa de las élites. Constituía una práctica social profundamente reglamentada y un privilegio reservado a la nobleza y a la monarquía. La posesión del derecho de caza implicaba control sobre el territorio y sobre los recursos naturales, por lo que su ejercicio estaba estrechamente relacionado con la soberanía y la jerarquía social.

Los tratados humanistas sobre la educación del príncipe ideal, inspirados en autores clásicos como Jenofonte, Plutarco o Aristóteles, consideraban la caza una actividad formativa fundamental. Se entendía que fortalecía el cuerpo, desarrollaba la prudencia, la paciencia y la capacidad estratégica, además de preparar para el ejercicio militar. Baldassare Castiglione, en *Il Cortegiano* (1528), insistía en la importancia de las habilidades venatorias dentro del ideal cortesano.

En este contexto, los grabados cinegéticos se convirtieron en representaciones visuales de la virtud aristocrática. No mostraban simplemente una acción, sino una forma de vida legitimada culturalmente. El cazador era representado como dominador de la naturaleza, disciplinado y noble. La escena de caza funcionaba así como metáfora del buen gobierno: quien era capaz de dominar a la bestia salvaje era también apto para gobernar a los hombres.

La iconografía renacentista incorporó con frecuencia referencias mitológicas, especialmente la figura de Diana, diosa de la caza, y escenas inspiradas en Ovidio. Estas representaciones elevaban la práctica cinegética al plano intelectual y moral, vinculándola a la tradición clásica. Asimismo, la caza del jabalí o del ciervo se asociaba a episodios heroicos, reforzando la identificación entre nobleza y virtud.

El grabado permitió además una circulación más amplia de estas imágenes. Frente a la pintura mural o al tapiz, la estampa podía ser reproducida y coleccionada, llegando a gabinetes privados, bibliotecas y estudios humanistas. Su carácter portátil y multiplicable favoreció la consolidación de una iconografía compartida entre distintas cortes europeas.

La expansión del grabado entre los siglos XV y XVII transformó profundamente la cultura visual europea. La xilografía primero y, especialmente, el grabado calcográfico después, ofrecieron posibilidades inéditas de reproducción y circulación de imágenes. La temática cinegética encontró en este medio una plataforma ideal para su desarrollo.

La técnica del buril permitió una precisión extraordinaria en la representación de animales, paisajes boscosos, armas y complejas escenas narrativas. El aguafuerte, por su parte, favoreció una mayor libertad compositiva y un dinamismo especialmente útil en escenas de persecución y violencia animal. Ambas técnicas convivieron y se complementaron en la producción de estampas venatorias.

Uno de los aspectos fundamentales del grabado fue su capacidad para documentar prácticas cortesanas. Muchas series de caza funcionaban casi como crónicas visuales de monterías reales, jornadas cinegéticas o celebraciones nobiliarias. Estas imágenes podían enviarse como regalos diplomáticos, formar parte de álbumes de prestigio o circular entre coleccionistas especializados.

Además, el grabado permitía la formación de repertorios iconográficos estables. Los modelos se copiaban, reinterpretan y difundían entre talleres de Alemania, Italia, Flandes,

Francia y España. Esto explica la notable homogeneidad visual en determinadas escenas de caza, aunque cada región desarrolló también rasgos propios.

La circulación internacional de estampas favoreció la influencia de grandes maestros como Albrecht Dürer, Antonio Tempesta, Philips Galle o Stefano della Bella, cuyos modelos fueron repetidamente reproducidos. La estampa se convirtió así en un instrumento de educación visual y de prestigio cultural.

El coleccionismo de grabados por parte de príncipes y nobles consolidó su valor como objeto artístico autónomo. No se trataba únicamente de imágenes auxiliares para otras artes, sino de piezas dignas de conservación, clasificación y exhibición. Las escenas de caza, por su refinamiento técnico y su valor simbólico, ocuparon un lugar destacado dentro de estas colecciones.

Entre los principales artistas que desarrollaron la temática de la caza en el grabado renacentista destaca Albrecht Dürer. Aunque no centró toda su producción en este género, su interés por la anatomía animal y el paisaje natural influyó decisivamente en generaciones posteriores. Sus estudios de liebres, ciervos y otros animales aportaron un naturalismo científico que transformó la representación cinegética.

Lucas Cranach el Viejo produjo numerosas escenas de caza vinculadas a la corte sajona. Sus grabados muestran grandes cacerías aristocráticas donde la naturaleza aparece organizada como escenario cortesano. La abundancia de personajes, caballos y perros refleja una concepción ceremonial de la actividad venatoria.

Especial relevancia tuvo Antonio Tempesta, artista florentino cuya producción fue fundamental para la consolidación del género. Sus series sobre caza de ciervos, jabalíes, osos y leones alcanzaron enorme difusión en toda Europa. Tempesta combinó el dinamismo manierista con una extraordinaria capacidad narrativa, estableciendo modelos que serían imitados durante más de un siglo.

Sus estampas no se limitaban a la caza europea tradicional, sino que incluían animales exóticos y escenas inspiradas en

relatos antiguos y contemporáneos sobre África y Asia. Esto conectaba la iconografía cinegética con la expansión imperial y el coleccionismo principesco de animales raros.

En los Países Bajos, artistas como Hieronymus Cock y Philips Galle contribuyeron decisivamente a la difusión de estampas venatorias mediante grandes talleres editoriales. Su producción respondía tanto a la demanda aristocrática como al creciente mercado burgués interesado en escenas de paisaje y vida rural idealizada.

La figura del grabador-editor fue esencial en este proceso. No solo reproducía imágenes, sino que seleccionaba temas, adaptaba modelos y respondía a expectativas de mercado. La caza era rentable porque unía prestigio social, espectacularidad visual y fuerte tradición simbólica.

El Barroco transformó radicalmente la representación de la caza al intensificar el movimiento, la emoción y la espectacularidad visual. Si el Renacimiento había privilegiado el equilibrio compositivo y la dimensión moral, el siglo XVII acentuó el dramatismo de la persecución, el instante del ataque y la violencia del enfrentamiento entre hombre y bestia.

Las escenas de montería barroca presentan diagonales pronunciadas, animales en fuga, caballos desbocados y cazadores en tensión máxima. El objetivo era conmover al espectador y exaltar la grandeza del acontecimiento. La caza se convertía en espectáculo de corte.

En las monarquías absolutas, especialmente en Francia y España, la actividad venatoria adquirió una dimensión política explícita. Luis XIV hizo de la caza una parte esencial de la etiqueta de Versalles. Felipe IV y posteriormente Carlos II mantuvieron grandes reservas cinegéticas como espacios de afirmación regia.

Los grabados documentaban estas jornadas y participaban de su propaganda. No solo mostraban la destreza del monarca, sino también el orden jerárquico de la corte, la magnificencia del séquito y la abundancia de recursos del reino. La naturaleza aparecía subordinada al poder real.

Artistas como Stefano della Bella desarrollaron extraordinarias series de caza donde el refinamiento técnico se unía a la elegancia cortesana. Sus composiciones fueron enormemente apreciadas por coleccionistas y mecenas italianos y franceses.

En Flandes, la influencia de Rubens y Snyders se trasladó al grabado mediante estampas que reproducían grandes escenas de caza mayor. Aunque muchas procedían de pinturas, su circulación impresa amplificó el impacto del género y consolidó la estética barroca de la violencia animal.

La estrecha relación entre los grabados cinegéticos y el mecenazgo aristocrático constituye uno de los aspectos centrales para comprender este fenómeno artístico. La nobleza europea utilizó sistemáticamente la iconografía de la caza como instrumento de legitimación social y política.

Encargar una serie de grabados sobre cacerías propias equivalía a construir una autobiografía visual del poder. El noble aparecía como señor del territorio, dueño de bosques, organizador del orden natural y figura central de una jerarquía perfectamente estructurada. La escena de caza funcionaba como representación simbólica del dominio feudal y cortesano.

En el caso de los monarcas, esta función era aún más evidente. El rey cazador encarnaba la soberanía activa: protegía el reino, controlaba la violencia y garantizaba el equilibrio político. La caza se integraba así en la retórica visual del absolutismo.

Los Médici en Florencia, los Habsburgo en Viena y Madrid, y los Borbones en Francia desarrollaron importantes programas iconográficos relacionados con la actividad venatoria. Los grabados circulaban junto a retratos ecuestres, vistas palaciegas y genealogías dinásticas, formando parte de una estrategia visual coherente.

También existía una dimensión diplomática. Regalar estampas de caza equivalía a compartir prestigio y cultura cortesana. Estas imágenes actuaban como objetos de representación internacional y consolidaban alianzas entre casas nobiliarias.

Por otra parte, el patrocinio de tratados ilustrados sobre caza, zoología y montería reforzó la conexión entre conoci-

miento y poder. El noble mecenas no solo cazaba: también patrocinaba el saber sobre la naturaleza.

Más allá de la representación documental, la caza poseía una profunda carga alegórica y mitológica. Muchos grabados integraban significados morales, religiosos y filosóficos que trascendían la simple descripción de una montería.

La figura de Diana cazadora fue una de las más recurrentes. Representaba la pureza, el autocontrol y la relación armoniosa con la naturaleza. Su presencia elevaba la escena cinegética a un plano intelectual y clásico. Las historias de Acteón, Meleagro o Hipólito ofrecían además advertencias morales sobre el deseo, la soberbia o el destino trágico.

En clave cristiana, la caza podía simbolizar la lucha del alma contra el pecado o la persecución del bien espiritual. El ciervo, por ejemplo, poseía una fuerte carga simbólica vinculada a Cristo y al anhelo de salvación.

El jabalí representaba la ferocidad descontrolada; el león, la nobleza y el peligro supremo; el halcón, la disciplina aristocrática; el perro de caza, la fidelidad y la obediencia. Cada animal participaba de un sistema visual complejo y reconocible para el espectador culto.

La caza del unicornio, heredera de tradiciones medievales, persistió también en ciertos repertorios simbólicos, especialmente vinculados a la virginidad y la pureza femenina.

Estas capas de significado reforzaban el valor intelectual de las estampas y justificaban su presencia en bibliotecas humanistas y gabinetes de curiosidades. El grabado cinegético no era solo entretenimiento visual: era también objeto de interpretación erudita.

Los grabados renacentistas y barrocos de temática cinegética constituyen una manifestación artística de enorme relevancia para comprender la cultura visual de la Europa moderna. Lejos de representar simplemente escenas de ocio aristocrático, estas estampas articulaban complejos discursos sobre el poder, la jerarquía social, la virtud principesca y la relación entre el hombre y la naturaleza.

Durante el Renacimiento, la caza se integró en el ideal humanista del príncipe virtuoso y del cortesano perfecto, mientras que en el Barroco se transformó en espectáculo político y expresión visual del absolutismo monárquico. El grabado, por su capacidad de reproducción y difusión, fue el medio privilegiado para consolidar esta iconografía y proyectarla más allá del espacio cortesano inmediato.

Los mecenas desempeñaron un papel decisivo en este proceso. Reyes, príncipes y grandes nobles encargaron, coleccionaron y difundieron estas imágenes como instrumentos de autorrepresentación y legitimación. La posesión de escenas de caza equivalía a poseer una imagen del poder mismo.

Asimismo, la riqueza simbólica y mitológica del tema permitió que estas obras trascendieran lo anecdótico para convertirse en auténticos programas visuales de significado político y moral. La figura del cazador, del animal perseguido y del paisaje dominado construía una metáfora del orden social y del gobierno legítimo.

El estudio de los grabados cinegéticos renacentistas y barrocos revela cómo el arte de la estampa participó activamente en la construcción ideológica del poder aristocrático. A través de la imagen de la caza, la nobleza europea no solo mostraba su ocio privilegiado, sino que afirmaba su derecho a gobernar.

Las escenas venatorias se integraron en diversos géneros artísticos: el paisaje, el retrato, la pintura mitológica, las naturalezas muertas y las grandes escenas monumentales de acción. La montería, la cetrería, la caza mayor y la caza menor fueron representadas no solo como episodios narrativos, sino como símbolos de virtud principesca, disciplina moral y control sobre el mundo natural.

En la Italia renacentista, el humanismo y la recuperación de la tradición clásica favorecieron una visión de la caza ligada al equilibrio entre hombre y naturaleza. En la pintura flamenca y holandesa del Barroco, en cambio, predominó el dinamismo, la violencia y el naturalismo animal, reflejando una sensibilidad visual distinta, más dramática y espectacular.

Durante la Edad Moderna, la caza no era una actividad accesible a toda la población. Aunque en el medio rural la captura de animales para la subsistencia continuó existiendo, la verdadera actividad cinegética noble estaba reservada a las élites sociales. Reyes, emperadores, duques, grandes señores territoriales y alta nobleza monopolizaban legal y simbólicamente el derecho de caza.

La posesión de bosques, montes y dehesas implicaba también el control de la fauna salvaje. La legislación venatoria de los siglos XVI y XVII limitaba severamente el acceso de campesinos y plebeyos a la caza mayor, especialmente al ciervo, al jabalí, al lobo y a determinadas aves. La montería real y la caza principesca eran privilegios asociados al poder político.

Ser cazador significaba pertenecer a un orden superior. La práctica cinegética exigía caballos, perros, halcones, armas, criados especializados y amplias extensiones de terreno, recursos imposibles para la mayoría de la población. La imagen del noble cazador se convirtió así en una forma de propaganda visual.

El príncipe que cazaba demostraba valentía, resistencia física, autocontrol y dominio del territorio. La caza representaba una escuela moral del gobernante: saber perseguir, esperar, atacar y dominar. Estas virtudes fueron exaltadas por filósofos, tratadistas y artistas.

Por ello, la pintura cinegética no era simplemente decorativa. Formaba parte de un programa ideológico de representación del poder. Los palacios europeos, desde Madrid hasta Viena, desde Florencia hasta Múnich, se decoraron con escenas de montería, retratos venatorios y animales abatidos como signos visibles del prestigio aristocrático.

Aunque cronológicamente anterior al pleno siglo XVI, Paolo Uccello constituye una referencia imprescindible para comprender el nacimiento del género cinegético moderno. Su obra *La caza nocturna* (hacia 1470) es considerada una de las primeras grandes escenas autónomas dedicadas exclusivamente a la caza.

En esta pintura, actualmente conservada en el Ashmolean Museum de Oxford, el bosque ocupa casi toda la composición. Jinetes, perros y ciervos se adentran en una espesura oscura y geométrica que transforma el paisaje en protagonista absoluto.

La obra posee todavía una estructura tardogótica, pero introduce una concepción espacial renacentista basada en la perspectiva. La naturaleza ya no es solo fondo narrativo: es escenario activo de la acción. La noche, el bosque y la persecución generan una atmósfera casi simbólica donde la caza representa tanto una actividad cortesana como una metáfora del orden racional sobre el caos natural.

En el siglo XVI, Tiziano incorporó la temática venatoria dentro de la pintura mitológica, especialmente a través de la figura de Diana, diosa romana de la caza. Obras como *Diana y Acteón* (1556–1559) y Diana y Calisto muestran cómo la caza se integraba dentro del imaginario clásico renacentista. Aunque no representan una montería real, sí subrayan el prestigio cultural de la actividad cinegética mediante la mitología. Parte de la serie mitológica "Poesías", representa el momento de tensión cuando el cazador Acteón sorprende a la diosa Diana bañándose, lo que desencadena su trágica metamorfosis y muerte. La obra destaca por su técnica libre y manejo de la luz.

La figura de Diana simboliza pureza, dominio del bosque y soberanía sobre los animales salvajes. La presencia de perros, arcos y paisajes boscosos refuerza la dimensión aristocrática de la caza como actividad noble y elevada.

Tiziano convierte la naturaleza en un espacio teatral y sensual donde la caza adquiere una dimensión filosófica: no solo perseguir animales, sino dominar pasiones, deseos y fuerzas irracionales.

Entre los siglos XVI y XVIII, los principales cazadores eran los miembros de la aristocracia y la realeza.

Los monarcas europeos organizaban grandes monterías reales que implicaban centenares de personas: monteros, guardas, batidores, halconeros, perreros, armeros y sirvientes especializados.

Felipe IV en España, Luis XIV en Francia o los Habsburgo centroeuropeos hicieron de la caza una parte esencial de la vida cortesana.

Duques, condes y grandes terratenientes ejercían el derecho de caza sobre sus dominios. La montería reforzaba su control social sobre el territorio y sobre la población campesina.

La posesión de cotos y bosques privados era una expresión material del poder feudal y señorial.

La caza con aves rapaces estaba especialmente vinculada a la élite más refinada. Halcones, azores y gavilanes eran animales de lujo, extremadamente costosos y prestigiosos.

La cetrería era considerada una práctica noble por excelencia, asociada a la educación principesca.

Aunque la legislación restringía severamente la actividad venatoria, los campesinos practicaban formas de caza menor y furtivismo por necesidad alimentaria.

Conejos, liebres, aves pequeñas y trampas rudimentarias formaban parte de la economía rural de subsistencia. Sin embargo, la caza mayor estaba generalmente prohibida.

El furtivismo fue perseguido con dureza porque cuestionaba el monopolio aristocrático sobre la naturaleza.

La representación de la caza en la pintura italiana y holandesa del Renacimiento y el Barroco constituye uno de los testimonios más ricos para comprender la relación entre arte, poder y naturaleza en la Europa moderna.

Desde la serenidad espacial de Paolo Uccello y la mitología de Tiziano hasta la violencia monumental de Rubens y el naturalismo animal de Snyders, la caza fue mucho más que un tema pictórico: fue una construcción simbólica del poder aristocrático.

Los cazadores de los siglos XVI al XVIII no eran simplemente aficionados a la montería, sino miembros de una élite social que utilizaba la actividad cinegética como expresión de autoridad, prestigio y legitimidad política.

La pintura convirtió esa realidad en imagen duradera, haciendo de la caza uno de los grandes lenguajes visuales del Antiguo Régimen europeo.

En el Renacimiento, la recuperación de los modelos clásicos y el renovado interés por la naturaleza favorecieron la aparición de escenas de caza integradas dentro del género del paisaje. Italia y Alemania fueron dos de los principales focos de esta evolución artística. La pintura renacentista comenzó a otorgar una mayor importancia al entorno natural, no únicamente como fondo decorativo, sino como espacio autónomo dotado de valor estético y simbólico. En este contexto, la caza dejó de ser solamente una acción representada para convertirse en un motivo que permitía mostrar la armonía entre el ser humano, los animales y el territorio.

En la escuela italiana, artistas como Paolo Uccello ya habían anticipado, a finales del Quattrocento, esta sensibilidad con obras como *La caza nocturna* (1470), donde el bosque adquiere un protagonismo visual extraordinario. Aunque todavía vinculada al gusto cortesano tardomedieval, esta pintura anuncia ya una nueva concepción espacial y narrativa. Durante el Cinquecento, el paisaje cinegético se consolidó como un recurso visual en el que la nobleza se mostraba dominando el espacio natural mediante la montería, la cetrería o la caza mayor.

En Alemania y los Países Bajos, esta tendencia alcanzó una especial intensidad. La tradición germánica, profundamente vinculada al bosque y a la nobleza territorial, favoreció la proliferación de escenas venatorias donde la precisión naturalista resultaba fundamental. Artistas como Albrecht Dürer, aunque no centrados exclusivamente en la temática cinegética, desarrollaron un extraordinario interés por la anatomía animal y la observación directa de la fauna salvaje, contribuyendo indirectamente al desarrollo posterior del género.

Durante el siglo XVI, la caza comenzó también a representarse como un elemento de prestigio dinástico. Los grandes príncipes europeos utilizaron la pintura como medio de propaganda política y social, y la actividad venatoria pasó a simbolizar virtudes asociadas al buen gobierno: valentía, dominio de los impulsos, control del territorio y capacidad de mando. La montería real y la caza aristocrática se convirtieron así en un signo visual de legitimidad del poder.

Con la llegada del Barroco en el siglo XVII, la representación de la caza experimentó una profunda transformación estética. La teatralidad, el dinamismo, el dramatismo compositivo y la intensidad emociónal, propias del nuevo estilo favorecieron escenas mucho más violentas, monumentales y espectaculares. La lucha entre hombres, animales y naturaleza adquirió una tensión visual inédita, convirtiendo la caza en una metáfora del conflicto y del dominio.

Uno de los máximos exponentes de esta evolución fue Pedro Pablo Rubens, figura central de la escuela flamenca y uno de los grandes maestros del Barroco europeo. Hacia 1615, Rubens recibió de Maximiliano I de Baviera el encargo de una célebre serie de cuatro grandes pinturas de caza destinadas a la decoración de sus residencias palaciegas. Estas obras constituyen uno de los ciclos cinegéticos más importantes de la historia de la pintura barroca.

Entre ellas destacan *La caza del hipopótamo y del cocodrilo*, *La caza del tigre*, *La caza del león* y *La caza del lobo y del zorro*. Las tres primeras presentan un carácter claramente exótico, reflejando el interés de la Europa barroca por los territorios orientales y africanos, así como por la fauna extraordinaria que simbolizaba lo desconocido y lo salvaje. Estos animales no formaban parte de la experiencia cinegética europea habitual, pero su inclusión respondía al gusto aristocrático por lo extraordinario y al deseo de magnificar el heroísmo de los cazadores.

Rubens organiza estas composiciones mediante diagonales violentas, cuerpos entrelazados, caballos desbocados y animales en pleno ataque, creando una sensación de energía desbordante. La caza ya no aparece como una actividad ordenada y ceremonial, sino como una lucha extrema entre la civilización y la naturaleza salvaje. En *La caza del león*, por ejemplo, la violencia física y la tensión emocional convierten la escena en una auténtica batalla épica.

Por el contrario, *La caza del lobo y del zorro* presenta un tema más cercano a la tradición cinegética europea. Aquí la referencia es más inmediata y reconocible para el espectador

aristocrático del norte de Europa, acostumbrado a la montería en bosques y paisjes rurales. Sin embargo, Rubens mantiene el mismo dramatismo compositivo, elevando incluso la caza más cotidiana a la categoría de acontecimiento heroico.

La influencia de Rubens fue decisiva en el desarrollo posterior del género cinegético. Sus discípulos y continuadores dentro de la escuela flamenca, especialmente Frans Snyders y Paul de Vos, profundizaron en la representación de animales y escenas venatorias con una especial atención al naturalismo zoológico. A diferencia de Rubens, muchas de sus composiciones reducen o incluso eliminan la presencia humana, centrando toda la acción en los propios animales.

Frans Snyders destacó particularmente en las escenas de caza sin figura humana, donde perros de presa, jabalíes, ciervos, lobos o aves rapaces ocupan la totalidad de la composición. La violencia animal, el movimiento y la expresividad corporal se convierten en protagonistas absolutos. Estas obras no solo poseen un valor decorativo palaciego, sino también una importante dimensión científica y naturalista, reflejando el creciente interés del siglo XVII por la observación directa de la naturaleza.

Paul de Vos continuó esta tradición con una pintura igualmente dinámica y poderosa, en la que la anatomía animal alcanza una extraordinaria precisión técnica. Sus composiciones representan luchas entre perros y jabalíes, ataques de lobos o enfrentamientos entre aves de presa, subrayando la dimensión salvaje de la naturaleza sin necesidad de intervención humana visible. Esta ausencia del cazador transforma la lectura simbólica de la obra, ya no se trata únicamente del triunfo del hombre sobre el medio, sino también de una contemplación autónoma de la violencia natural.

Paralelamente, en el género del retrato, la caza se convirtió en un poderoso atributo iconográfico del estatus social. Los retratos de nobles, reyes y príncipes incorporaron perros, escopetas, halcones, caballos o vestimentas venatorias como elementos visuales destinados a subrayar la nobleza del personaje. La afición cinegética funcionaba como signo de dis-

tinción aristocrática, reservado a quienes poseían privilegios jurisdiccionales sobre la tierra y la fauna.

En la escuela española del Barroco esta dimensión alcanzó una especial importancia. Diego Velázquez realizó numerosos retratos vinculados a la actividad venatoria de la corte de Felipe IV, especialmente en relación con el Real Sitio de El Pardo y otras residencias destinadas a la montería real. Obras como *Felipe IV cazador*, *El príncipe Baltasar Carlos cazador* o *El cardenal infante don Fernando cazador* muestran claramente esta función simbólica.

El retrato de *El cardenal infante don Fernando de Austria cazador*, realizado por Diego Velázquez hacia 1633, constituye una de las obras más representativas de la serie cinegética destinada a la decoración de la Torre de la Parada, pabellón de caza situado en el monte de El Pardo, próximo a Madrid. Actualmente, la pintura se conserva en el Museo del Prado, donde ingresó desde la fundación de la pinacoteca en 1819.

La ejecución de esta obra responde al encargo realizado por el rey Felipe IV, quien encomendó a Velázquez una serie de retratos con temática venatoria destinados a ornamentar dicho pabellón real. La caza, además de constituir una actividad de recreo cortesano, poseía una profunda carga simbólica dentro de la cultura política del Barroco, pues representaba el ejercicio del poder, la disciplina principesca y el dominio sobre la naturaleza. La Torre de la Parada, reservada exclusivamente al uso de la familia real y la corte, llegó a convertirse en un importante espacio de exhibición artística, albergando no solo estos retratos regios sino también la célebre serie de las *Metamorfosis* de Ovidio pintada por Peter Paul Rubens, junto con un destacado conjunto de pinturas mitológicas y desnudos de gran valor artístico.

Dentro de este programa decorativo, Velázquez realizó también los retratos de *Felipe IV cazador* y *El príncipe Baltasar Carlos cazador*, formando así una trilogía dinástica de gran coherencia iconográfica. El retrato del príncipe, fechado hacia 1635-1636 por la corta edad del heredero, es posterior al del

cardenal infante y al del rey. En cambio, el retrato de don Fernando debe situarse antes de 1633, año en que este emprendió su viaje hacia Amberes, pasando por Génova, para asumir el gobierno de los Países Bajos españoles tras la muerte de su tía, Isabel Clara Eugenia. Esta circunstancia establece un límite cronológico claro para la primera ejecución del retrato, aunque no se descarta que Velázquez introdujera posteriormente modificaciones en el atuendo o en el paisaje de fondo.

Los tres retratos comparten una estructura compositiva semejante: formato vertical y estrecho, figura representada en tres cuartos, arma de caza sostenida por el personaje y vestimenta específicamente diseñada para la actividad cinegética. Esta uniformidad responde a la voluntad de construir una imagen dinástica coherente, en la que la familia real aparece vinculada simbólicamente a la práctica de la caza como expresión de nobleza, autoridad y legitimidad política.

En el retrato del cardenal infante, don Fernando de Austria aparece mirando directamente al espectador, estableciendo una relación visual inmediata que refuerza su presencia y dignidad. Viste un elegante traje negro y plata, de gran sobriedad y refinamiento, sobre el que destacan especialmente los guantes de gamuza, detalle que introduce una nota de distinción cortesana y al mismo tiempo remite a la práctica venatoria. El personaje sostiene la escopeta con ambas manos, en una actitud serena y controlada, alejada de cualquier dinamismo narrativo, lo que sitúa el énfasis no en la acción de la caza sino en la representación simbólica del poder y la nobleza.

A sus pies se sitúa un podenco de color canela, animal tradicionalmente asociado a la caza y símbolo de fidelidad, nobleza y obediencia. Su presencia no solo refuerza la temática cinegética del retrato, sino que también contribuye a equilibrar la composición y a humanizar la imagen del personaje. El paisaje de fondo, tratado con la habitual sutileza atmosférica de Velázquez, sitúa la escena en un entorno natural idealizado que remite a los bosques reales de El Pardo, integrando así la figura aristocrática en un espacio de representación cortesana profundamente codificado.

En conjunto, esta obra no debe entenderse únicamente como un retrato individual, sino como una pieza esencial dentro de un programa visual destinado a exaltar la imagen de la monarquía hispánica y de sus principales miembros. A través de la sobriedad compositiva, la precisión psicológica y la elegancia contenida que caracterizan el estilo velazqueño, el pintor transforma una escena aparentemente cotidiana en una afirmación visual de prestigio, jerarquía y poder dinástico.

En estos retratos, el cazador no aparece en plena acción, sino en actitud serena y controlada, acompañado por perros de caza, escopetas o paisaje boscoso. La imagen no pretende mostrar violencia ni dramatismo, sino autocontrol, dignidad y dominio racional. La caza aparece así como expresión de virtud principesca y ejercicio moral del gobernante. Felipe IV aparece representado con atuendo de caza, una iconografía característica de la retratística cortesana del siglo XVII destinada a subrayar tanto la majestad regia como la vinculación simbólica del monarca con el ejercicio venatorio, entendido como una manifestación de virtud principesca y dominio sobre la naturaleza. El soberano viste un tabardo marrón de notable sobriedad, sobre el que resalta un refinado cuello de encaje de Flandes, elemento distintivo del lujo y la etiqueta cortesana de la época. Completa su indumentaria con calzones y medias oscura, así como una gorra que, en la versión definitiva del lienzo, cubre su cabeza, aunque originalmente aparecía sostenida en la mano izquierda. En la mano derecha porta una escopeta, atributo inequívoco de su condición de cazador real, mientras que a sus pies descansa un mastín sentado, animal asociado tradicionalmente a la fidelidad, la nobleza y la práctica cinegética.

El entorno natural refuerza esta construcción simbólica del poder regio. Inmediatamente detrás del monarca se alza un roble, árbol de fuerte carga emblemática vinculado a la solidez, la permanencia y la fortaleza de la monarquía. Al fondo se abre un amplio paisaje idealizado en el que se evocan los bosques de El Pardo y las sierras azuladas de Madrid, espacios estrechamente ligados a la actividad cinegética de la corte y al ima-

ginario territorial de la monarquía hispánica. El cielo gris y nuboso, propio de una tarde otoñal, introduce una atmósfera serena y melancólica que se aleja de la exaltación triunfalista y aproxima la obra a una representación más contenida y naturalista del soberano.

El examen material del lienzo conservado en el Museo del Prado, especialmente tras la restauración realizada poco antes de 1990, ha permitido identificar importantes arrepentimientos pictóricos que evidencian un complejo proceso de elaboración. Estas rectificaciones afectan a varias zonas de la composición y revelan la existencia de una primera versión en la que Felipe IV aparecía con la cabeza descubierta, sosteniendo la gorra con la mano izquierda a la altura de la cintura. Asimismo, la pierna izquierda se encontraba más adelantada y el cañón de la escopeta presentaba una longitud considerablemente mayor. Tales modificaciones no solo testimonian la intervención directa del pintor sobre la obra, sino también la adaptación progresiva de la imagen a nuevas exigencias de representación cortesana.

La cronología de estas transformaciones resulta especialmente significativa. La primera versión debió de ejecutarse antes de la partida del cardenal-infante don Fernando hacia los Países Bajos como gobernador en 1634. Sin embargo, la versión definitiva parece responder a la incorporación del retrato al programa decorativo de la Torre de la Parada, pabellón de caza real destinado a albergar una importante serie pictórica vinculada a la imagen dinástica de los Austrias. Allí el retrato del rey debía integrarse junto a los retratos cinegéticos del cardenal-infante y del príncipe Baltasar Carlos, este último fechado hacia 1635-1636 y representado con aproximadamente seis años de edad.

La circunstancia de que tanto el cardenal-infante como el príncipe apareciesen cubiertos en sus respectivos retratos pudo haber motivado la rectificación del retrato regio. Desde la perspectiva del protocolo cortesano, habría resultado impropio que únicamente el monarca figurase con la cabeza des-

cubierta, ya que ello alteraba la jerarquía visual y ceremonial que debía regir la representación dinástica. La decisión de cubrir finalmente a Felipe IV respondía, por tanto, no solo a una cuestión estética, sino también a una necesidad de coherencia política y simbólica dentro del conjunto.

A este proceso de creación contribuye también el estudio de una versión conservada en el Musée Goya de Castres, actualmente depósito del Museo del Louvre. Esta réplica, ejecutada probablemente en el propio taller del pintor y simultáneamente al ejemplar del Prado en su primer estado, presenta ya el cañón de la escopeta reducido y la pierna en la posición definitiva, aunque mantiene todavía al rey con la cabeza descubierta. Su comparación con la obra madrileña permite reconstruir con claridad las distintas fases de elaboración del retrato y confirma la importancia del taller en la producción y revisión de imágenes regias durante el reinado de Felipe IV.

Bartolomé Esteban Murillo también incorporó ocasionalmente elementos cinegéticos en retratos y escenas costumbristas, aunque con menor intensidad que Velázquez; baste citar su *Retrato de don Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda*, pintado hacia 1660. Su tratamiento más íntimo y humano ofrece una visión menos ceremonial, pero igualmente vinculada a la cultura aristocrática del Siglo de Oro. Se trata de una obra muy vinculada al ambiente cortesano de la España del siglo XVII: un retrato de don Antonio Hurtado de Salcedo, poeta, dramaturgo y secretario de cámara de Felipe IV, representado tras una jornada de caza, una actividad profundamente asociada al prestigio nobiliario y al ceremonial de la corte.

Antonio Hurtado de Salcedo fue una figura destacada del entorno palaciego, conocido tanto por su labor literaria como por su cercanía al monarca. En este tipo de retratos, la caza no aparece solo como pasatiempo, sino como símbolo de rango, dominio y refinamiento aristocrático.

La composición suele insistir en la elegancia del personaje, su vestimenta de monte distinguida y una actitud serena pero autoritaria, reforzando su posición dentro del aparato

cortesano. Además, estos retratos reflejan muy bien la cultura visual del reinado de Felipe IV, donde arte, poder y representación social estaban estrechamente unidos.

Estas fórmulas iconográficas serían posteriormente retomadas por Francisco de Goya, quien heredó y reinterpretó la tradición del retrato cinegético cortesano. Aunque ya en un contexto ilustrado y de transición hacia la contemporaneidad, Goya mantuvo la asociación entre nobleza, retrato y caza, al tiempo que introducía una visión más crítica y psicológica de sus personajes. Francisco de Goya representó escenas de caza porque esta actividad ocupaba un lugar central en la vida social, política y simbólica de la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. La caza no era únicamente una forma de entretenimiento, sino también una práctica vinculada al poder, la nobleza y la monarquía. En la corte de los Borbones, especialmente durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, la caza mayor y menor constituía una de las principales actividades recreativas de la aristocracia, así como una manifestación visible de prestigio social y dominio sobre la naturaleza.

Una de las obras más significativas de la primera etapa de Francisco de Goya en la Real Fábrica de Tapices es *Partida de caza*, cartón para tapiz realizado en 1774-1775. En esta composición se representa una escena cinegética compleja en la que confluyen dos modalidades principales de caza: la caza a pie y la caza a caballo, incorporándose además distintas variantes de la caza menor. La escena evidencia un notable dinamismo narrativo y una cuidada organización espacial, aspectos que anticipan la capacidad de Goya para articular composiciones de gran riqueza visual dentro de un marco todavía condicionado por los modelos académicos de su tiempo.

Esta obra formó parte del primer encargo oficial que recibió Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, institución destinada a la producción de tapices para las residencias de la monarquía borbónica. No obstante, la invención compositiva correspondió todavía a Francisco Bayeu, maestro y cuñado del artista, tal como confirman los documentos con-

servados. Esta circunstancia refleja el periodo inicial de formación profesional de Goya en la corte, en el que su trabajo permanecía estrechamente vinculado a las directrices estéticas y temáticas impuestas por Bayeu y por los responsables de la manufactura real.

La elección del tema de la caza respondía directamente al contexto funcional y simbólico del destino de la serie. Los monarcas utilizaban el Real Sitio de El Escorial como residencia estacional durante el otoño, periodo especialmente asociado a la actividad cinegética, una práctica que no solo constituía una forma de ocio aristocrático, sino también una manifestación de prestigio social y representación del poder regio.

El tapiz derivado de este cartón estaba destinado al comedor de los príncipes de Asturias —el futuro Carlos IV y María Luisa de Parma—, situado en la zona palaciega del Monasterio de El Escorial. Formaba parte de una serie compuesta por ocho tapices dedicados a escenas de caza, de los cuales seis se conservan actualmente en el Museo del Prado. En este contexto, *Partida de caza* no solo cumple una función decorativa, sino que también se inserta en un programa iconográfico coherente con la vida cortesana y con los valores simbólicos asociados a la monarquía ilustrada del siglo XVIII.

En este contexto, Goya, como pintor de corte, recibió encargos relacionados con los gustos y costumbres de la familia real y de la nobleza. Sus cartones para tapices destinados a decorar dependencias palaciegas debían reflejar escenas agradables, cotidianas y acordes con los ideales ilustrados de la época. Entre estos temas se incluían actividades campestres como paseos, juegos y jornadas de caza, que transmitían una imagen de orden, abundancia y refinamiento social.

Además, la representación de la caza poseía una dimensión simbólica. Tradicionalmente, el cazador era asociado con virtudes como la valentía, la destreza, el autocontrol y la autoridad, cualidades especialmente valoradas en la figura del monarca y de la nobleza. Por ello, mostrar escenas cinegéticas no solo respondía a una moda cortesana, sino también a una construcción visual del poder y de la jerarquía social.

Sin embargo, en la obra de Goya puede observarse una evolución significativa. Aunque en sus primeras producciones trató la caza desde una perspectiva decorativa y cortesana, con el tiempo su mirada se volvió más crítica y compleja. Su sensibilidad hacia las tensiones sociales y las contradicciones de su tiempo hizo que muchas de sus obras posteriores reflejaran una visión menos idealizada de la sociedad aristocrática.

La caza fue un tema importante en la pintura de Goya porque representaba una práctica esencial dentro de la cultura nobiliaria y monárquica de su época. A través de estas escenas, el artista no solo satisfacía las demandas de sus mecenas, sino que también documentaba una actividad profundamente ligada a las estructuras de poder, al prestigio social y a la mentalidad de la España ilustrada.

La representación de la caza en el arte de la Edad Moderna constituye un fenómeno complejo que refleja profundas transformaciones culturales, sociales y estéticas. Desde el paisaje renacentista hasta la violencia barroca de Rubens y la solemnidad cortesana de Velázquez, la iconografía cinegética evolucionó desde la descripción de una práctica aristocrática hacia una poderosa construcción simbólica del poder. La caza no fue únicamente un tema artístico, sino una forma de representar el orden social, la relación entre humanidad y naturaleza, y la legitimación visual de las élites europeas.

La representación de la caza en la pintura europea constituyó mucho más que la simple ilustración de una actividad recreativa. Se trató de un género profundamente vinculado a la construcción simbólica del poder, la jerarquía social y la relación del ser humano con la naturaleza. En este marco histórico y artístico debe situarse también la obra de Francisco de Goya, cuya producción sobre escenas cinegéticas refleja tanto la continuidad de esta tradición como su transformación en el contexto de la España ilustrada.

Durante el Renacimiento, la caza comenzó a adquirir una importante dimensión estética dentro de la pintura cortesana. Aunque el paisaje todavía no era un género autónomo,

comenzó a consolidarse como escenario idealizado para representar el orden natural y el dominio humano sobre el entorno. La actividad cinegética aparecía entonces asociada a la nobleza y al ejercicio de virtudes como la prudencia, la fortaleza y el control racional. El acto de cazar simbolizaba la capacidad del hombre —y especialmente del príncipe— para imponer orden sobre el mundo salvaje, convirtiéndose así en una metáfora del buen gobierno.

En el Barroco, esta tradición adquirió una intensidad dramática mucho mayor. Las escenas de caza pintadas por Rubens, especialmente sus célebres cacerías de leones, tigres o jabalíes, introducen una representación cargada de movimiento, violencia y tensión física. En estas composiciones, la lucha entre el hombre y la bestia se convierte en una exaltación del heroísmo aristocrático y de la fuerza vital. La caza deja de ser únicamente una práctica cortesana para transformarse en espectáculo visual del poder y de la dominación. La brutalidad del combate y la energía corporal reflejan los valores del Barroco: dinamismo, exceso y teatralidad.

Por su parte, Velázquez ofreció una visión distinta, más contenida y vinculada a la representación institucional del poder monárquico. En obras como los retratos de Felipe IV cazador o del príncipe Baltasar Carlos, la caza aparece como atributo de la realeza y como parte esencial de la educación política del heredero. No se trata aquí de mostrar la violencia de la persecución, sino la dignidad del soberano en contacto con una actividad reservada a su rango. El cazador real simboliza la autoridad serena, el autocontrol y la legitimidad dinástica. La naturaleza, lejos de ser caótica, aparece organizada y subordinada al orden cortesano.

Goya hereda esta tradición iconográfica en un momento de transición histórica. Como pintor de corte al servicio de Carlos III y posteriormente de Carlos IV, participó en la producción de cartones para tapices destinados a decorar los palacios reales, especialmente en espacios vinculados al ocio aristocrático como comedores, salas privadas y residencias de recreo. En

este contexto, las escenas de caza respondían a una demanda concreta de la monarquía borbónica, que mantenía una fuerte tradición cinegética heredada de los Austrias y reforzada por el ceremonial cortesano del siglo XVIII.

La caza en tiempos de Goya no era una simple diversión, sino una práctica profundamente política. Los cotos reales, como los de El Pardo o Aranjuez, eran espacios de exclusividad nobiliaria donde se escenificaba la distancia entre las élites y el pueblo. Participar en la caza significaba pertenecer a una esfera de privilegio social y de proximidad al poder monárquico. La posesión de armas, caballos, perros de caza y terrenos reservados convertía esta actividad en un signo visible de distinción de clase.

En sus primeras obras, Goya representó la caza desde esta dimensión decorativa y cortesana, en consonancia con los ideales ilustrados de armonía, bienestar y orden social. Sus escenas muestran una visión amable del mundo rural, integrada en una estética destinada al disfrute visual de la nobleza. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, Goya introduce una sensibilidad más cercana a la observación social y menos sometida a la pura idealización heroica.

Con el paso del tiempo, especialmente tras la experiencia de la guerra, la enfermedad y la crisis política de la monarquía española, su visión artística se volvió más crítica. Aunque la caza no desaparece como tema, el universo simbólico que la sostenía comienza a resquebrajarse. La nobleza deja de aparecer como encarnación incuestionable del orden y la virtud, y la violencia —antes glorificada en la tradición barroca— adquiere nuevas resonancias morales. En este sentido, la obra de Goya marca el tránsito entre la representación tradicional de la caza como emblema del poder aristocrático y una mirada moderna capaz de revelar las contradicciones de ese mismo sistema.

Así, desde el Renacimiento hasta Goya, la pintura de caza evolucionó desde la alegoría del dominio racional sobre la naturaleza hasta convertirse en un reflejo complejo de las estructuras sociales y políticas de cada época. En Goya, este tema no solo prolonga la herencia visual de Rubens y Velázquez, sino

que también anticipa una sensibilidad crítica que cuestiona la legitimidad de los privilegios cortesanos. La caza, por tanto, deja de ser únicamente una imagen de prestigio para convertirse también en un testimonio histórico de las tensiones entre poder, representación y realidad social.

La representación de la caza ha ocupado un lugar fundamental dentro de la historia del arte europeo, especialmente entre los siglos XVI y XVIII, cuando la actividad cinegética no solo constituía una práctica de subsistencia, sino también una manifestación de poder, prestigio social y símbolo de dominio aristocrático sobre la naturaleza. En el ámbito de las colecciones reales españolas, la pintura cinegética alcanzó una importancia singular, integrándose tanto en la decoración palaciega como en la construcción simbólica de la monarquía.

El Museo del Prado de Madrid conserva una importante colección pictórica relacionada con el tema cinegético, compuesta por bodegones de caza, escenas de montería, representaciones de cetrería, jaurías acosando venados, cacerías de jabalíes y diversas naturalezas muertas que muestran piezas de caza menor como liebres, perdices, aves y conejos. Estas obras no solo poseen un extraordinario valor estético, sino que también constituyen testimonios históricos de primer orden para comprender la cultura cortesana de la España moderna y su conexión con las tradiciones artísticas flamencas, italianas y españolas.

Entre los autores más relevantes de esta colección destacan José del Castillo, Mariano Nani, Juan Sánchez Cotán, Joos de Momper, Frans Snyders, Herman van Vollenhoven y Philips Wouwerman, cuyas obras reflejan diferentes enfoques estilísticos y conceptuales sobre la representación de la caza. Desde el rigor casi ascético del bodegón español barroco hasta el dinamismo exuberante de la escuela flamenca, el arte cinegético se convierte en un campo privilegiado para el estudio de la sensibilidad visual de la nobleza europea.

El presente trabajo analiza de manera académica e histórica esta importante colección pictórica del Museo del Prado, atendiendo a su contexto de producción, su función dentro de

las colecciones reales y el significado simbólico de la caza en la cultura visual del Antiguo Régimen.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la caza fue una actividad estrechamente vinculada al ejercicio del poder nobiliario. No se trataba únicamente de una práctica recreativa, sino de una expresión visible del privilegio social y de la autoridad señorial sobre el territorio. La montería, la caza de venados, la persecución del jabalí y la cetrería eran actividades reservadas a la aristocracia y, de manera especial, a la familia real.

En la monarquía hispánica, los Austrias y posteriormente los Borbones desarrollaron una fuerte tradición cinegética. Espacios como El Escorial, Aranjuez, La Granja de San Ildefonso y El Pardo fueron concebidos no solo como residencias regias, sino como auténticos escenarios de caza cortesana. La decoración pictórica de estos palacios incorporó abundantemente escenas venatorias y bodegones de caza que reforzaban el ideal del rey cazador.

La pintura cinegética servía así como prolongación visual de la actividad real. El animal cazado simbolizaba la victoria sobre la naturaleza salvaje, mientras que el orden compositivo del cuadro reforzaba la idea de control político. Asimismo, las naturalezas muertas con piezas abatidas aludían a la abundancia, la prosperidad y el buen gobierno.

En este contexto debe entenderse la presencia de numerosas obras de caza en las colecciones reales españolas, muchas de las cuales forman hoy parte del Museo del Prado.

Una de las obras más significativas dentro de esta temática es el bodegón realizado por José del Castillo, pintor madrileño del siglo XVIII estrechamente vinculado a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

La obra representa varias aves junto a una liebre, agrupadas con frutas y restos arquitectónicos en ruinas. Se trata de un cartón para tapiz entregado a la Real Fábrica en 1774 y destinado a una sobrepuerta de la Cámara del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, en el Palacio de El Escorial.

Esta composición responde al gusto decorativo neoclásico impulsado en la corte borbónica, donde el cartón para tapiz

no solo cumplía una función ornamental, sino también ideológica. La inclusión de piezas de caza menor como aves y liebre se relaciona con la tradición del bodegón cortesano, mientras que las frutas y las ruinas clásicas introducen una dimensión alegórica vinculada a la abundancia y a la fugacidad de la vida.

José del Castillo, discípulo de Corrado Giaquinto, muestra en esta obra una notable sensibilidad cromática y un dominio compositivo heredado del academicismo italiano. La disposición ordenada de los elementos y la serenidad visual del conjunto contrastan con el dramatismo barroco de siglos anteriores.

La obra debe entenderse además dentro del programa iconográfico de las residencias regias de Carlos III y Carlos IV, donde la pintura decorativa se integraba plenamente en la representación del poder dinástico.

Otro importante ejemplo conservado en el Museo del Prado corresponde al pintor napolitano Mariano Nani, autor de un bodegón que representa una escena de caza con una liebre y dos perdices.

La escuela napolitana del siglo XVIII desarrolló una notable especialización en naturalezas muertas de animales y caza, influida tanto por la tradición española como por la pintura flamenca. En este contexto, Mariano Nani elaboró composiciones de gran refinamiento técnico, donde la precisión anatómica y la textura de plumas y pieles adquieren un extraordinario protagonismo.

La liebre, símbolo frecuente de fertilidad y abundancia, aparece acompañada de dos perdices, aves especialmente apreciadas en la caza aristocrática. La iluminación teatral y el contraste entre las zonas de sombra y luz revelan la influencia del tenebrismo napolitano.

Este tipo de bodegón no era simplemente decorativo: constituía una afirmación visual del lujo cortesano y de la capacidad de acceso a recursos exclusivos. La representación de la caza abatida era también una forma de exhibir prestigio social.

Dentro de la tradición española, destaca de forma excepcional el *bodegón de caza* firmado en 1602 por Juan Sánchez

Cotán, uno de los grandes maestros fundadores del género del bodegón en España.

En esta obra, apoyado contra el marco de una ventana, aparece un cardo blanco rosado acompañado de dos rábanos. A la izquierda se dispone una caña de la que cuelgan seis gorriones desplumados, mientras en el centro aparecen un par de perdices suspendidas con extraordinaria sobriedad compositiva.

La obra revela la característica austeridad de Sánchez Cotán: fondo oscuro, iluminación precisa, ausencia de elementos superfluos y una organización geométrica casi matemática. Frente al exceso ornamental flamenco, aquí domina el silencio visual y la contemplación casi espiritual del objeto.

Este cuadro fue vendido por el propio artista a Juan de Salazar, albacea de su testamento, y posteriormente perteneció al infante don Sebastián Gabriel. Su procedencia histórica refuerza su relevancia dentro del coleccionismo nobiliario español.

Más allá de su valor formal, la obra refleja una profunda concepción moral de la naturaleza muerta: los animales cazados y suspendidos evocan la temporalidad de la vida, la fragilidad de la existencia y la dimensión religiosa del desengaño barroco.

Juan Sánchez Cotán ocupa un lugar fundamental en la historia de la pintura española por haber consolidado una de las formas más características del bodegón barroco hispano. Aunque cultivó otros géneros como el retrato y la pintura religiosa, su principal aportación artística fue la definición de un modelo de naturaleza muerta marcado por la sobriedad compositiva, el rigor geométrico y una intensa carga simbólica. Este tipo de bodegón ha sido tradicionalmente considerado como el más representativo de la sensibilidad española del siglo XVII, aunque dicha afirmación simplifica la gran diversidad que alcanzó este género dentro del panorama artístico peninsular.

La crítica ha descrito frecuentemente estos bodegones mediante conceptos como intimismo, austeridad, pureza formal, silencio espiritual y misterio visual. Tales características no responden únicamente a una cuestión estética, sino también a

una sensibilidad cultural profundamente vinculada al pensamiento contrarreformista y a la espiritualidad de la España del Siglo de Oro. En este contexto, los objetos cotidianos —frutas, hortalizas, aves de caza o utensilios domésticos— dejan de ser simples elementos decorativos para adquirir una dimensión casi contemplativa, donde lo humilde se transforma en vehículo de reflexión moral y trascendencia simbólica.

Sabemos que Sánchez Cotán fue discípulo de Blas de Prado, pintor muy valorado en su tiempo y especialmente reconocido por sus bodegones. Asimismo, su obra presenta afinidades con algunos bodegonistas italianos como Carlo Antonio Procaccini, Fede Galizia y Panfilo Nuvolone, especialmente en el interés por la observación minuciosa de los objetos y la organización armónica del espacio. Sin embargo, Sánchez Cotán desarrolló una solución visual propia, mucho más austera y radical, que distingue claramente su producción de la tradición italiana.

En su célebre bodegón fechado en 1602, el artista construye una escena de extraordinaria simplicidad formal y enorme potencia visual. El espacio se organiza a partir de un hueco pétreo geométrico, probablemente un alacena o armario destinado a conservar alimentos frescos. Este marco arquitectónico actúa como un escenario casi teatral en el que los objetos aparecen suspendidos en un fondo negro absoluto, intensificando así su presencia física y su valor plástico. La oscuridad del fondo elimina cualquier referencia espacial superflua y concentra toda la atención en los elementos representados.

Manzanas, limones, zanahorias, rábanos, perdices, pequeños pájaros y, especialmente, un monumental cardo, se disponen con una precisión casi matemática. Cada objeto parece ocupar un lugar exacto dentro de una estructura rítmica cuidadosamente calculada. La luz lateral incide con fuerza sobre las superficies, generando contrastes intensos de luces y sombras que otorgan volumen, corporeidad y dramatismo a la composición. Este uso de la iluminación anticipa claramente el naturalismo tenebrista que más tarde alcanzaría gran desarrollo en la obra de Caravaggio, aunque en Sánchez Cotán la violencia dramática se sustituye por una quietud casi mística.

La fecha de 1602 resulta especialmente significativa, ya que sitúa la obra en un momento muy temprano dentro del desarrollo del bodegón europeo como género autónomo. Corresponde además a su etapa de madurez durante su estancia en Toledo, poco antes de abandonar su prestigioso taller para ingresar como hermano lego en la Cartuja en 1603. Este hecho biográfico ha sido interpretado por la historiografía como una clave para comprender la espiritualidad silenciosa de su pintura, aunque conviene evitar explicaciones excesivamente biográficas que reduzcan la complejidad estética de su obra a una simple consecuencia de su vocación religiosa.

En el inventario de bienes realizado en 1603, Sánchez Cotán menciona "un lienzo del cardo adonde están las perdices, que es el original de los demás, que es de Juan de Salazar". Esta referencia documental resulta especialmente valiosa por dos motivos. En primer lugar, identifica al destinatario de la obra, Juan de Salazar, miniaturista vinculado a El Escorial y albacea del pintor. En segundo lugar, la expresión "original de los demás" evidencia que la repetición de modelos compositivos era una práctica habitual en la época, respondiendo a la demanda de una clientela que valoraba más la eficacia visual y el prestigio del modelo que la noción moderna de originalidad artística.

La procedencia posterior de la pintura también confirma su relevancia histórica. Formó parte de la colección del infante Sebastián Gabriel de Borbón y fue adquirida por el Museo Nacional del Prado en 1991 a uno de sus descendientes, el duque de Hernani. Su conservación en esta institución subraya el reconocimiento de la obra como una pieza esencial dentro del patrimonio artístico español.

En definitiva, el bodegón de Sánchez Cotán no debe entenderse únicamente como una representación fiel de objetos cotidianos, sino como una profunda reflexión visual sobre el orden, el silencio y la contemplación. Su capacidad para transformar lo ordinario en una experiencia estética cargada de tensión espiritual convierte su pintura en uno de los momentos fundacionales más importantes del bodegón europeo y en una expresión singular de la sensibilidad artística del Barroco español.

La representación del paisaje cinegético adquiere una dimensión especialmente monumental en la obra atribuida a Joos de Momper, titulada *Cacería de venados*. En esta pintura, la escena de caza deja de ser un simple episodio anecdótico para convertirse en el eje organizador de una compleja construcción visual donde naturaleza, poder y jerarquía social se articulan de forma inseparable. La obra se inscribe dentro de la tradición flamenca del paisaje de gran formato, caracterizada por la amplitud espacial, la minuciosidad descriptiva y la integración de pequeñas escenas narrativas en vastos escenarios naturales.

La composición presenta una extensa masa de arbolado que domina la superficie pictórica, articulada mediante una sucesión de planos que conducen la mirada hacia un horizonte lejano donde se elevan montañas azuladas envueltas en atmósferas difusas. Este recurso perspectívico, característico de la pintura flamenca de paisaje del siglo XVII, no solo amplía visualmente el espacio, sino que también dota a la escena de una sensación de orden natural y de control visual sobre el territorio. El paisaje no funciona como mero fondo decorativo, sino como protagonista activo de la representación, configurando un escenario donde la actividad cinegética adquiere una dimensión casi épica.

En el centro de la composición se desarrolla la escena principal: varios venados son perseguidos por una jauría de perros y por un grupo de cazadores a caballo y a pie, inmersos en una compleja montería. El dinamismo de los animales en fuga contrasta con la estabilidad estructural del paisaje, generando una tensión visual entre movimiento y permanencia. La violencia implícita de la persecución queda integrada en una visión armónica del conjunto, donde la naturaleza parece aceptar la lógica jerárquica de la caza como parte de un orden superior.

La elección del venado como presa no resulta casual. Dentro de la iconografía cinegética europea, el ciervo o venado ocupaba un lugar privilegiado como símbolo de nobleza, fuerza y prestigio aristocrático. La caza del venado era una de las actividades más valoradas entre las élites cortesanas, no solo

por la dificultad técnica que implicaba, sino por su carácter ceremonial y exclusivo. Participar en este tipo de monterías suponía una demostración pública de estatus social, dominio físico y cercanía al poder monárquico. Por ello, la representación pictórica de estas escenas trascendía la simple descripción costumbrista para convertirse en una afirmación visual de privilegio y autoridad.

En este sentido, la obra de Joos de Momper responde a una concepción política del paisaje. La naturaleza representada no es salvaje ni caótica, sino un espacio organizado y apropiado por la nobleza. El bosque, tradicionalmente asociado a lo indómito, aparece aquí sometido a la presencia humana y transformado en escenario de exhibición cortesana. La caza actúa como metáfora del gobierno: así como el monarca domina su territorio y mantiene el orden social, el cazador aristocrático domina el espacio natural y controla la violencia animal mediante la técnica, la disciplina y la jerarquía.

La monumentalidad de la escena también responde al gusto coleccionista de las cortes europeas, especialmente de los Habsburgo y posteriormente de los Borbones, donde la pintura de caza y paisaje ocupó un lugar destacado en palacios y residencias reales. Estas imágenes decoraban salas vinculadas al ocio aristocrático y a la representación del poder, reforzando simbólicamente la identidad nobiliaria de sus propietarios. No se trataba únicamente de embellecer los espacios, sino de construir una escenografía ideológica donde el arte confirmaba el orden político y social vigente.

La relación de esta obra con Isabel de Farnesio resulta especialmente significativa. La pintura figura en inventarios vinculados a la reina y estuvo asociada al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, uno de los principales espacios de recreo y de práctica cinegética de la monarquía borbónica española durante el siglo XVIII. La Granja no era únicamente una residencia de descanso, sino un auténtico escenario de representación cortesana donde jardines, bosques y cotos de caza formaban parte de una política visual del poder. La posesión de grandes territorios

destinados a la montería reafirmaba la autoridad real sobre la naturaleza y sobre el propio territorio del reino.

La presencia de esta obra en dicho contexto confirma su función simbólica. La pintura no representaba simplemente una actividad recreativa, sino que dialogaba directamente con la experiencia cotidiana de la corte borbónica. Los espectadores reconocían en ella una práctica que formaba parte esencial de la vida palaciega y de la cultura política de la monarquía. La contemplación del paisaje cinegético reforzaba así la identificación entre nobleza, territorio y soberanía.

Desde una perspectiva historiográfica, *Cacería de venados* permite comprender cómo la pintura de caza se sitúa en la intersección entre paisaje, género animalístico y representación cortesana. Frente a la violencia dramática de las cacerías barrocas de Peter Paul Rubens o la solemnidad institucional de los retratos venatorios de Diego Velázquez, la obra atribuida a Joos de Momper enfatiza la integración de la acción humana dentro de la vastedad natural, subrayando el carácter territorial y paisajístico del poder aristocrático. Esta obra constituye un ejemplo paradigmático de cómo la pintura cinegética europea transformó la representación de la naturaleza en un instrumento de legitimación social y política. A través de la monumentalidad del paisaje, la nobleza de la presa y la teatralidad de la montería, la obra construye una imagen donde la caza se convierte en metáfora visual del dominio, del privilegio y del orden cortesano. Más allá de la anécdota venatoria, el cuadro revela una concepción del mundo en la que naturaleza y poder aparecen profundamente entrelazados.

La escuela flamenca aportó a la pintura cinegética una visión paisajística de gran amplitud espacial. La naturaleza ya no es solo escenario, sino protagonista. La montaña, los árboles y la profundidad atmosférica construyen una experiencia visual donde la nobleza aparece integrada en el dominio del territorio.

Este tipo de pintura servía especialmente para decorar grandes salones palaciegos, reforzando la idea del soberano como señor de la naturaleza y del espacio político.

Una de las escenas más dinámicas y dramáticas corresponde a Frans Snyders, maestro flamenco del siglo XVII especializado en animales y escenas de caza.

Su obra representa a un jabalí acosado por una jauría. Un perro muerde la oreja del animal mientras este lo arrastra violentamente; alrededor, varios perros participan en la persecución creando una composición de enorme tensión visual.

Snyders fue uno de los principales colaboradores de Rubens y desarrolló una pintura caracterizada por la energía, el movimiento y la intensidad expresiva. Sus escenas de caza transforman el acto cinegético en una auténtica batalla entre el hombre, el animal y la naturaleza salvaje. También un óleo sobre lienzo que representa once perros dominan a un toro en tierra; dos de ellos aúllan, atrapados por el peso de su propia víctima. Fue salvado del incendio del Alcázar de Madrid en 1734.

En otra composición atribuida al mismo artista aparecen ocho perros acosando a un venado ya herido, procedente también de las colecciones reales españolas. Estas obras reforzaban la espectacularidad decorativa de los palacios y transmitían una imagen heroica de la caza aristocrática.

La violencia explícita del ataque al jabalí no debe entenderse únicamente como realismo naturalista, sino como exaltación del coraje nobiliario frente al peligro.

Herman van Vollenhoven desarrolló una parte significativa de su producción artística en torno a la representación de escenas cinegéticas, especialmente aquellas centradas en la persecución del ciervo por jaurías de perros y en las tradicionales monterías conocidas como cacerías de corzos. Estas composiciones se inscriben dentro de una larga tradición visual heredada del barroco flamenco, en la que la caza no era entendida únicamente como una práctica recreativa, sino como una poderosa manifestación simbólica del poder aristocrático, de la jerarquía social y del dominio sobre la naturaleza.

Dentro de la pintura europea de los siglos XVII y XVIII, la iconografía venatoria ocupó un lugar privilegiado en la decoración de palacios, pabellones de caza y residencias nobiliarias. En este

contexto, la obra de Van Vollenhoven participa de una estética consolidada por maestros anteriores como Peter Paul Rubens, Frans Snyders y Paul de Vos, quienes habían elevado la escena de caza a una categoría monumental dentro del arte cortesano. La persistencia de este gusto durante el siglo XVIII demuestra cómo la nobleza europea continuó identificando la actividad cinegética con los valores de prestigio, exclusividad y autoridad.

Las pinturas de Van Vollenhoven presentan generalmente un momento de máxima tensión narrativa: el instante en que el ciervo, símbolo de nobleza y resistencia, es acosado por una jauría de perros entrenados para la persecución. La escena suele desarrollarse en espacios boscosos o abiertos paisajes de monte, donde la naturaleza aparece simultáneamente como escenario de violencia y como territorio ordenado por la acción humana. El dinamismo de los cuerpos animales, la agitación de la persecución y la tensión del enfrentamiento generan una composición cargada de dramatismo visual, heredera directa del barroco flamenco.

El ciervo ocupa en esta iconografía un lugar especialmente relevante. Desde la tradición medieval y renacentista, este animal fue asociado a valores como la nobleza, la velocidad, la fortaleza y la dignidad. Su caza era considerada una de las prácticas venatorias más prestigiosas, reservada principalmente a la aristocracia y a la realeza debido a la dificultad técnica que implicaba y al valor simbólico de la presa. Perseguir y abatir un ciervo no era simplemente un acto deportivo, sino una afirmación pública de destreza, autocontrol y legitimidad social. En este sentido, la figura del venado representaba una presa digna del cazador noble, reforzando la dimensión ceremonial de la montería.

Frente a ello, la jauría de perros simboliza la organización disciplinada del poder señorial. Los perros de caza no aparecen únicamente como auxiliares funcionales, sino como una prolongación de la autoridad del cazador. Su acción colectiva expresa obediencia, control y jerarquía, elementos fundamentales dentro de la estructura social del Antiguo Régimen.

La coordinación de la jauría funciona como metáfora visual del orden aristocrático: cada elemento cumple una función precisa dentro de un sistema jerárquico superior dirigido por el señor o por el monarca.

Algunas de estas obras aparecen firmadas con la inscripción "P. DE VOS FECIT", circunstancia que ha generado importantes debates historiográficos en torno a las atribuciones y a las posibles colaboraciones entre talleres flamencos. Esta firma remite a Paul de Vos, uno de los grandes especialistas en escenas de caza y animales del siglo XVII, lo que ha llevado a plantear hipótesis sobre copias, repeticiones de modelos, intervenciones de taller o incluso la circulación de composiciones heredadas entre generaciones de pintores. En la tradición artística flamenca, la repetición de esquemas compositivos exitosos era una práctica habitual y respondía tanto a la demanda de los clientes como al prestigio asociado a determinados modelos visuales.

La existencia de estas ambigüedades atribucionales no disminuye el valor histórico de las obras, sino que permite comprender mejor el funcionamiento de los talleres pictóricos y del mercado artístico europeo. La noción moderna de originalidad individual no operaba del mismo modo en el contexto barroco y rococó; por el contrario, la eficacia visual, la calidad técnica y la fidelidad a un modelo prestigioso resultaban prioritarias para la clientela aristocrática.

Estas composiciones corresponden al siglo XVIII y evidencian la persistencia del gusto cortesano por la pintura cinegética incluso cuando los lenguajes artísticos comenzaban a transformarse bajo la influencia del rococó y del neoclasicismo. La nobleza continuó demandando este tipo de imágenes porque en ellas encontraba una representación visual de su propia identidad social. La caza seguía siendo una práctica de exclusividad nobiliaria, vinculada a los privilegios territoriales, al control de los bosques y cotos reservados y a la exhibición pública del rango.

Por ello, estas pinturas estaban destinadas a decorar residencias aristocráticas directamente relacionadas con la actividad venatoria: pabellones de caza, palacios rurales y salas de representación cortesana donde la imagen reforzaba la experiencia social de la nobleza. No se trataba únicamente de ornamentos decorativos, sino de auténticos instrumentos de legitimación simbólica. La contemplación de estas escenas permitía reafirmar la relación entre linaje, territorio y autoridad, integrando la práctica cinegética dentro de una escenografía del poder.

Desde una perspectiva iconográfica, la persecución del ciervo por la jauría constituye uno de los motivos más repetidos de la pintura venatoria europea precisamente porque sintetiza de manera eficaz los principales valores del universo nobiliario: nobleza de la presa, disciplina de la persecución y triunfo final del cazador. La violencia del acto cinegético queda sublimada por su función representativa, convirtiéndose en una imagen de orden social antes que de brutalidad animal.

La obra de Herman van Vollenhoven debe entenderse como parte de una tradición visual en la que la caza funcionó como un lenguaje de prestigio aristocrático. A través de la reiteración del motivo del ciervo acosado y de la monumentalidad de la montería, estas pinturas no solo documentan una práctica cortesana, sino que construyen una imagen ideológica del poder señorial, donde naturaleza, violencia y jerarquía aparecen plenamente integradas dentro del imaginario político del Antiguo Régimen.

Philips Wouwerman, nacido en Haarlem, fue uno de los artistas más reconocidos de la pintura holandesa del siglo XVII por su extraordinaria capacidad para representar escenas ecuestres, paisajes de montería y composiciones cinegéticas de gran refinamiento cortesano. Su producción alcanzó una enorme difusión en las colecciones aristocráticas europeas, especialmente por la elegancia de sus figuras, la sofisticación de sus escenas de caza y la habilidad con la que integró la presencia humana y animal dentro de amplios paisajes cuidadosamente construidos. La pintura venatoria en Wouwerman no se presenta como

una escena de violencia descontrolada, sino como una manifestación de distinción social, cortesía y armonía visual, muy acorde con el gusto de las élites del Antiguo Régimen.

A diferencia de la intensidad dramática de las cacerías barrocas flamencas de Peter Paul Rubens o de Frans Snyders, Wouwerman desarrolla una visión más serena y refinada de la actividad cinegética. En sus obras, la caza aparece vinculada al ocio aristocrático, al ceremonial social y a la elegancia de la vida cortesana. Los caballos, representados con gran virtuosismo técnico, se convierten en protagonistas fundamentales, no solo como medios de desplazamiento sino como símbolos de nobleza, prestigio y dominio. La equitación, al igual que la caza, era considerada una habilidad esencial en la formación del caballero noble, y su representación reforzaba visualmente los ideales de control, disciplina y superioridad social.

Entre las obras vinculadas a las colecciones españolas destaca *Montero o cazador con cuerno de montería*, una composición especialmente significativa para comprender esta dimensión cortesana de la pintura venatoria. En ella aparece un joven cazador elegantemente vestido, acompañado por un muchacho que porta un cubo y una mujer que sostiene un vaso. La escena no representa el momento violento de la persecución o del abatimiento de la presa, sino una pausa dentro de la jornada cinegética, donde el gesto, la actitud y la relación entre los personajes adquieren una importancia mayor que la acción misma.

El cazador, identificado por el cuerno de montería que da título a la obra, encarna la figura del noble vinculado al ejercicio venatorio como práctica de prestigio social. El cuerno no es simplemente un instrumento funcional utilizado para coordinar la montería, sino también un atributo simbólico que remite a la organización jerárquica de la caza y al papel de autoridad del cazador principal. La presencia del muchacho y de la mujer introduce además una dimensión doméstica y cortesana que suaviza el carácter heroico de la escena y refuerza la idea de la caza como parte integrada de la vida aristocrática cotidiana.

La obra estuvo conservada en Palacio Real de La Granja de San Ildefonso dentro de la colección de Isabel de Farnesio,

hecho de gran relevancia historiográfica. La Granja constituía uno de los principales espacios de recreo de la monarquía borbónica española y un centro fundamental de práctica cinegética. Allí, jardines, bosques y pabellones de caza formaban parte de una escenografía palaciega destinada a reforzar la imagen del poder real. La presencia de una obra de Wouwerman en este contexto no era casual: su pintura respondía perfectamente al gusto cortesano por las escenas refinadas que combinaban naturaleza, nobleza y representación social.

Otra composición relevante atribuida a este universo iconográfico representa una cacería de liebres, firmada en 1748, donde damas y caballeros participan elegantemente en la persecución del animal. Esta obra resulta especialmente interesante porque muestra cómo la actividad cinegética podía convertirse también en una forma de sociabilidad aristocrática donde hombres y mujeres compartían un espacio de representación pública y de exhibición de modales cortesanos.

La liebre, a diferencia del venado o del jabalí, pertenece a una tipología de caza menor más vinculada al entretenimiento refinado que al heroísmo venatorio. Su persecución exigía agilidad, coordinación y destreza, pero no implicaba el mismo grado de violencia simbólica que la montería de grandes animales. Por ello, este tipo de escenas solía asociarse a ambientes más galantes y elegantes, donde la caza se integraba dentro del ideal de ocio aristocrático propio del siglo XVIII.

En la composición, damas y caballeros aparecen vestidos con notable sofisticación, participando en la acción sin perder nunca la compostura cortesana. La escena no busca exaltar la brutalidad del acto cinegético, sino la belleza del movimiento, la gracia de los caballos y la armonía social de los participantes. La caza funciona aquí como una prolongación del ritual cortesano, donde el campo se convierte en escenario de representación social.

Especialmente significativo resulta el segundo plano, donde se observan personajes merendando al aire libre mientras otros contemplan la escena desde una torre cercana. Este detalle in-

troduce una lectura más amplia de la pintura: la jornada de caza aparece no solo como actividad deportiva, sino como evento social completo que incluye descanso, conversación, observación y espectáculo. La montería se transforma así en una experiencia colectiva donde la aristocracia se representa a sí misma dentro de un paisaje idealizado de ocio y control territorial.

La inclusión de espectadores desde la torre añade además una dimensión teatral a la composición. La caza no solo se practica, sino que también se contempla. Esta mirada externa convierte el acontecimiento venatorio en espectáculo visual, reforzando su carácter ceremonial y público. La nobleza no caza únicamente para obtener una presa, sino para representar su propia condición social ante los demás.

Desde una perspectiva iconográfica, estas obras muestran cómo la pintura cinegética del siglo XVIII evoluciona desde la violencia heroica del barroco hacia una visión más galante y socializada de la actividad venatoria. La caza continúa siendo símbolo de privilegio aristocrático, pero ahora se reviste de elegancia, urbanidad y refinamiento. El énfasis se desplaza desde la lucha con la naturaleza hacia la construcción visual de una identidad cortesana basada en la distinción y el buen gusto.

La obra de Philips Wouwerman constituye un ejemplo privilegiado de cómo la pintura de caza se convirtió en un instrumento de representación del ideal nobiliario europeo. Tanto en *Montero o cazador con cuerno de montería* como en la escena de *cacería de liebres*, la actividad cinegética aparece como un espacio donde se articulan poder, sociabilidad y prestigio. Más allá del acto de cazar, estas composiciones construyen una imagen de la aristocracia que se reconoce a sí misma en el dominio elegante del caballo, del paisaje y del ritual social que define la vida cortesana del Antiguo Régimen.

Este tipo de representaciones transforma la caza en espectáculo social. Ya no domina la violencia animal del barroco flamenco, sino la sociabilidad cortesana, el refinamiento del ocio noble y la teatralidad del paisaje campestre.

La figura femenina adquiere aquí una presencia importante, señalando la progresiva conversión de la caza en actividad

de representación social más que de enfrentamiento físico con la presa.

Entre las representaciones más sofisticadas del mundo cinegético destacan las tituladas Partida de cetrería, donde grupos de cazadores participan en una caza con halcones.

La cetrería fue una de las prácticas más prestigiosas de la nobleza europea desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. El halcón simbolizaba distinción, disciplina y dominio técnico. A diferencia de la montería, la cetrería exigía un conocimiento especializado del ave, lo que reforzaba su carácter elitista.

En estas composiciones, los caballeros aparecen acompañados de sus aves rapaces, caballos y sirvientes, organizando la salida al campo como un verdadero ritual cortesano. La pintura subraya el ceremonial de la actividad más que el momento exacto de la captura.

La presencia de estas obras en las colecciones reales españolas demuestra la continuidad de una tradición aristocrática profundamente vinculada a la imagen del poder monárquico.

Gran parte de estas pinturas procedían de las colecciones reales españolas y decoraban residencias como El Escorial, Aranjuez, La Granja y otros palacios vinculados a la vida cortesana.

Su función era múltiple: decorativa, simbólica y política. En primer lugar, embellecían espacios destinados al ocio aristocrático; en segundo lugar, reforzaban la legitimidad visual del soberano como cazador y señor del territorio; finalmente, actuaban como instrumentos de representación dinástica.

La incorporación de artistas flamencos, italianos y españoles revela además el carácter internacional del coleccionismo regio. La monarquía española utilizó estas obras para integrarse en una cultura visual europea compartida, donde la caza constituía uno de los lenguajes simbólicos más prestigiosos.

El traslado posterior de estas colecciones al Museo del Prado permitió la conservación de este importante patrimonio y su reinterpretación dentro de la historia del arte.

La colección pictórica sobre el tema cinegético conservada en el Museo del Prado constituye uno de los testimonios más

relevantes para comprender la relación entre arte, poder y cultura aristocrática en la Europa moderna.

Desde los austeros bodegones de Juan Sánchez Cotán hasta las dinámicas jaurías de Frans Snyders, pasando por los cartones decorativos de José del Castillo y las refinadas escenas de Philips Wouwerman, estas obras muestran la enorme diversidad estilística e iconográfica de la pintura de caza.

La caza no fue únicamente una actividad recreativa, sino una expresión de autoridad política, dominio territorial y prestigio social. Su representación artística sirvió para construir visualmente la imagen del monarca y de la nobleza como garantes del orden natural y social.

El Museo del Prado conserva hoy este legado como parte esencial de la memoria histórica de la monarquía hispánica y del desarrollo del bodegón, el paisaje y la pintura animalística en Europa. Estudiar estas obras permite no solo admirar su extraordinaria calidad estética, sino también comprender la profunda dimensión cultural de la imagen cinegética dentro del Antiguo Régimen.

La pintura de caza constituye una vía privilegiada para analizar la sensibilidad visual de una época en la que arte y poder estaban íntimamente unidos, y donde cada liebre, cada perdiz, cada venado perseguido y cada halcón desplegado en vuelo hablaban también del orden político y simbólico de la monarquía.

Entre las obras del siglo XVIII vinculadas al tema venatorio destaca también la Cacería de jabalí de Ginés Andrés de Aguirre, donde se mantiene la tradición barroca de representar la lucha entre el hombre, la jauría y la fiera salvaje. El jabalí, símbolo de fuerza bruta y peligro, aparece como una de las presas más nobles dentro de la montería aristocrática.

La iconografía del jabalí acosado por perros se convirtió en una constante dentro de la pintura cortesana, ya que representaba el valor del cazador y la organización jerárquica de la nobleza en el ejercicio de la caza mayor. Aguirre recoge esta tradición dentro de una sensibilidad dieciochesca más ordenada, pero sin perder el dramatismo propio del género.

Una de las aportaciones más importantes a la pintura cinegética española del siglo XVIII corresponde a Francisco de Goya con su obra *Cazador con sus perros*, cartón para tapiz destinado a una rinconera y compañero de Cazador cargando su escopeta.

La obra fue realizada entre 1774 y 1775 para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara y formó parte del primer gran encargo recibido por Goya para la decoración del comedor de los Príncipes de Asturias, los futuros Carlos IV y María Luisa de Parma, en el Monasterio de El Escorial.

El tema elegido, la caza, estaba plenamente relacionado con el uso que los monarcas hacían del Sitio Real de El Escorial, residencia donde pasaban el otoño y practicaban habitualmente la actividad cinegética. La serie completa constaba de ocho tapices de asuntos de caza, de los cuales seis se conservan actualmente en el Museo del Prado.

En esta composición, Goya integra con notable perfección al hombre con la naturaleza y sugiere una especial complicidad entre el cazador y sus dos perros. El personaje parece dialogar con ellos, animándolos a la acción, en una escena de gran naturalidad psicológica. El árbol de sinuoso movimiento ascendente se adapta perfectamente al formato estrecho y vertical del cartón, lo que indica su ubicación original junto a una ventana, puerta o en una rinconera palaciega.

Aunque la invención compositiva fue atribuida inicialmente a Francisco Bayeu, según la documentación conservada, la ejecución revela ya la sensibilidad personal de Goya, especialmente en la observación del gesto humano y en la relación emocional entre figuras y paisaje.

No podemos olvidar su obra *La caza de la codorniz,* uno de los primeros cartones para tapices realizados por Francisco de Goya para la Real Fábrica de Tapices, destinado a decorar el comedor de los Príncipes en el Monasterio de Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Formaba parte de un conjunto dedicado al tema cinegético junto a obras como Perros con traílla, La caza del jabalí o Caza con mochuelo y red, todas de 1775.

En esta primera etapa, Goya trabajaba todavía bajo la supervisión de su cuñado Francisco Bayeu, quien orientaba es-

trechamente los diseños previos. Por ello, la obra muestra una fuerte cercanía con el estilo de los cartonistas de corte, especialmente con José del Castillo y Ramón Bayeu.

La composición representa distintos momentos sucesivos de la caza de la codorniz. En primer plano aparece un cazador con su perro rastreando; después se observa el instante del disparo con el perro expectante; y al fondo, en diagonal, se desarrolla la persecución final con jinetes, perros y cazadores alcanzando las presas. La intención era ofrecer variedad dentro de una misma unidad temática, mostrando todos los episodios pintorescos de este ejercicio cinegético.

Sin embargo, desde el punto de vista compositivo, la obra todavía revela ciertas limitaciones. Goya separa los grupos mediante taludes para evitar confusión visual, pero esa solución fragmenta la escena y debilita la unidad narrativa. El resultado se asemeja a una sucesión de viñetas cronológicas más que a una escena plenamente integrada. Esta fórmula no volverá a repetirse en sus cartones posteriores.

Solo dos años después, en 1777, Goya alcanzará una mayor madurez compositiva en obras como Paseo por Andalucía, donde logra una integración mucho más natural entre personajes, acción y tensión narrativa, anticipando ya soluciones más personales y complejas dentro de su lenguaje pictórico.

Dentro del gran programa decorativo de la Torre de la Parada, Pedro Pablo Rubens realizó hacia 1637 una importante composición mitológica vinculada al universo cinegético: *Diana y sus ninfas cazadoras*.

La escena no se corresponde exactamente con un episodio concreto de Ovidio, aunque se inscribe claramente dentro del mundo mitológico de Diana, diosa de la caza, identificada por la media luna que porta sobre la cabeza. La diosa aparece en el centro de la composición dispuesta a dar caza a un ciervo, mientras sus ninfas persiguen a otro animal que huye en segundo término.

Los contrastes lumínicos estructuran la obra con gran fuerza: la zona izquierda, ocupada por las figuras femeninas,

presenta mayor claridad, mientras que la derecha, dominada por los animales y los perros que atacan al ciervo, aparece sumida en una atmósfera más oscura y dramática.

Especialmente destacable resulta la violencia con la que Rubens representa a los perros de caza, en fuerte contraste con la relativa serenidad de las figuras femeninas. Esta oposición intensifica el dramatismo barroco y subraya la tensión entre civilización y naturaleza salvaje.

La obra perteneció al encargo de la Torre de la Parada destinado a Felipe IV. Aunque el lienzo definitivo hoy está perdido, se documentaba en el inventario de 1700 como obra de "Rubens y Pedro de Vox". Existen además múltiples copias que dificultan su localización exacta y su estudio comparativo.

La composición presenta afinidades con otra colaboración entre Rubens y Frans Snyders, Diana y sus ninfas cazando a un ciervo, presentada a Felipe IV durante la segunda visita del pintor a España y posteriormente perdida en el incendio del Alcázar de Madrid.

El paisaje cinegético del siglo XVII encuentra también una importante representación en la obra de Lodewijk de Vadder, autor de *Paisaje con cazadores*, una composición en la que la naturaleza deja de funcionar como un simple fondo narrativo para convertirse en el verdadero eje estructural de la obra. En este tipo de pintura, la escena de caza no se concibe únicamente como una representación anecdótica de la actividad venatoria, sino como una reflexión visual sobre la relación entre el ser humano, el territorio y el poder, integrando la práctica cinegética dentro de una concepción monumental del paisaje barroco.

Lodewijk de Vadder pertenece a la tradición flamenca de grandes paisajistas del siglo XVII, especialmente vinculada a la escuela de Bruselas, donde el paisaje adquirió una autonomía creciente respecto a la pintura de historia o religiosa. Frente a la tradición renacentista, donde la naturaleza servía principalmente como escenario subordinado a la figura humana, en la pintura flamenca barroca el paisaje se convierte en protagonista absoluto, dotado de valor estético propio y de una fuerte

carga simbólica. En este contexto, la inclusión de cazadores, viajeros o pastores funciona como un elemento narrativo secundario que activa visualmente el espacio sin restarle protagonismo a la inmensidad natural.

En *Paisaje con cazadores*, la composición suele organizarse mediante grandes masas arbóreas que dominan la escena, caminos sinuosos que conducen la mirada hacia el horizonte y una sucesión de planos atmosféricos que generan profundidad visual. Los árboles monumentales, la irregularidad del terreno y la amplitud del cielo construyen una sensación de vastedad que sitúa al espectador ante una naturaleza extensa, aparentemente libre, pero al mismo tiempo apropiada y ordenada por la presencia humana. La técnica atmosférica y la gradación lumínica, características de De Vadder, refuerzan esta percepción de espacio continuo y de dominio territorial.

Los cazadores, generalmente representados a caballo o acompañados por perros, aparecen integrados dentro de esta inmensidad natural como figuras relativamente pequeñas en comparación con el entorno. Esta reducción de escala resulta significativa desde el punto de vista iconográfico: no se busca exaltar individualmente al cazador heroico, como ocurría en la tradición barroca más teatral de Peter Paul Rubens, sino mostrar la actividad cinegética como parte de un orden territorial más amplio. La nobleza no se define aquí únicamente por el acto de abatir la presa, sino por su capacidad de recorrer, poseer y controlar el espacio natural.

La caza en este contexto se convierte en una forma de apropiación simbólica del paisaje. Los bosques, caminos y campos representados no son espacios salvajes ajenos al poder humano, sino territorios sometidos a una lógica de dominio aristocrático. El señor no solo posee la tierra jurídicamente, sino que la recorre, la observa y la convierte en escenario de su autoridad mediante la práctica venatoria. El paisaje cinegético funciona así como una extensión visual del poder señorial y de la organización jerárquica del Antiguo Régimen.

Esta concepción resulta especialmente relevante en el siglo XVII, cuando la posesión de cotos de caza y bosques reserva-

dos constituía uno de los privilegios más visibles de la nobleza europea. La actividad cinegética estaba estrechamente regulada y en muchos casos prohibida para las clases populares, lo que reforzaba su carácter de exclusividad social. Representar escenas de caza en amplios paisajes significaba, por tanto, representar también la legitimidad del control aristocrático sobre la tierra y sobre sus recursos naturales.

A diferencia de las violentas cacerías de animales salvajes que encontramos en Rubens o en Frans Snyders, donde la tensión física y el dramatismo del combate ocupan el centro de la escena, en De Vadder predomina una visión más contemplativa y territorial. La violencia del acto cinegético queda atenuada por la serenidad del paisaje y por la integración de la acción dentro de una estructura natural más amplia. La pintura no busca el impacto emocional inmediato, sino una experiencia visual de equilibrio entre naturaleza y orden humano.

Este enfoque conecta también con la sensibilidad cortesana que valoraba el paisaje como espacio de recreo y contemplación. La naturaleza representada debía reflejar no solo belleza visual, sino también una idea de armonía política y social. El bosque bien organizado, el camino transitado y la presencia ordenada de los cazadores transmiten una imagen de estabilidad donde el poder aristocrático aparece legitimado por su capacidad para mantener el orden del territorio.

Desde una perspectiva historiográfica, *Paisaje con cazadores* permite comprender cómo la pintura de caza evoluciona hacia una síntesis entre paisaje autónomo y representación social. La montería deja de ser únicamente una escena de acción para transformarse en una imagen de posesión territorial y de control simbólico del espacio. La nobleza no necesita mostrarse en el instante heroico del combate; basta con su presencia integrada en el paisaje para afirmar su autoridad.

Además, esta tradición visual tendrá una gran continuidad en las colecciones reales europeas, especialmente en contextos palaciegos donde la decoración con paisajes cinegéticos reforzaba la relación entre monarquía, naturaleza y soberanía. La

contemplación de estos cuadros en residencias aristocráticas o pabellones de caza prolongaba visualmente la experiencia del dominio territorial y convertía el arte en un instrumento más de representación política.

La obra de Lodewijk de Vadder demuestra cómo el paisaje cinegético barroco no debe entenderse como una simple ilustración de actividades rurales, sino como una construcción ideológica en la que naturaleza y poder se encuentran profundamente vinculados. En *Paisaje con cazadores*, la grandeza del entorno natural y la discreta presencia de los cazadores configuran una imagen donde la caza se convierte en metáfora del control aristocrático sobre el territorio. El paisaje ya no es fondo, sino lenguaje visual del poder.

En estas composiciones flamencas, la acción de la caza se integra dentro de amplios escenarios forestales, donde árboles, caminos y perspectivas lejanas construyen una experiencia visual de profundidad espacial. La caza deja de ser únicamente acción narrativa para convertirse en parte del orden natural del paisaje.

Este tipo de pintura decoró frecuentemente residencias aristocráticas y palacios vinculados al ocio cortesano, reforzando la imagen del noble como señor del territorio.

Una de las obras más complejas desde el punto de vista mitológico e historiográfico es *La caza de Meleagro* de Nicolas Poussin, realizada entre 1634 y 1639.

La escena narra un episodio de la mitología griega: Meleagro, hijo del rey Eneo de Calidón y de Altea, organiza una expedición para dar muerte a un gigantesco jabalí enviado por Artemisa como castigo divino. Entre los participantes figura Atalanta, heroína célebre por su fuerza y habilidad cinegética.

La expedición representa no solo una empresa heroica, sino también una prueba de virtud y de legitimidad política. El jabalí monstruoso simboliza el caos natural que debe ser vencido por el orden heroico y civilizador.

Este lienzo procedía de las Colecciones Reales españolas y estuvo en el Palacio del Buen Retiro de Madrid. Durante

siglos fue una de las obras más debatidas de la producción de Poussin. Anthony Blunt defendió su autografía en su importante monografía de 1966, mientras Jacques Thuillier la rechazó inicialmente en 1974, aunque más tarde rectificó parcialmente su postura.

La controversia se centró en varios aspectos: la ausencia de referencias tempranas en algunas fuentes, la falta de grabados derivados de la obra y sus dimensiones inusualmente alargadas respecto al canon habitual del artista. También influyó el hecho de que su supuesto cuadro compañero, La fiesta en honor de Príapo, conservado en São Paulo, presenta una calidad inferior y plantea dudas sobre su atribución.

A pesar de ello, la calidad compositiva de La caza de Meleagro y su procedencia regia continúan sosteniendo su enorme relevancia dentro de la pintura cinegética y mitológica del siglo XVII. La relevancia de la obra se explica, en primer lugar, por su calidad compositiva. Las escenas de caza mitológica de este periodo suelen caracterizarse por estructuras diagonales muy dinámicas, en las que los cuerpos humanos y animales se entrelazan en una tensión constante entre violencia y control. La disposición de las figuras responde a un orden cuidadosamente calculado que guía la mirada del espectador a través del desarrollo narrativo del episodio. La escena no se limita a representar un instante, sino que condensa el desarrollo completo del relato en una imagen de gran intensidad visual.

En segundo lugar, su procedencia regia refuerza su valor histórico y simbólico. Estas obras estaban destinadas a espacios palaciegos donde la pintura cumplía una función representativa fundamental dentro de la cultura cortesana. La monarquía y la nobleza utilizaban episodios mitológicos como el de Meleagro para establecer paralelismos entre el mundo clásico y la legitimidad del poder contemporáneo. La caza del jabalí de Calidón, organizada por héroes y figuras de alto linaje, se interpretaba como una metáfora del ejercicio del gobierno y de la capacidad de liderazgo aristocrático.

En este contexto, la caza no es únicamente una actividad física o recreativa, sino una alegoría del orden político. El jabalí repre-

senta el caos, la naturaleza indómita y la amenaza al equilibrio social, mientras que los cazadores encarnan la acción coordinada de la élite heroica. La victoria sobre la bestia simboliza la restauración del orden, una idea profundamente acorde con la ideología del Antiguo Régimen, en la que el poder se justificaba como garante de estabilidad frente al desorden.

La procedencia regia de la obra añade además una dimensión de prestigio institucional. Las colecciones reales del siglo XVII incorporaban este tipo de pinturas no solo por su valor estético, sino también por su capacidad para reforzar la imagen del soberano como heredero de las virtudes clásicas. La asociación entre monarquía y mitología heroica permitía construir una narrativa visual en la que el poder contemporáneo se legitimaba mediante referencias al mundo antiguo.

Asimismo, la pintura de caza mitológica se sitúa en un punto de convergencia entre varios géneros artísticos: la pintura de historia, el paisaje y la representación animalística. Esta hibridación de géneros es característica del barroco europeo y contribuye a la riqueza visual de la obra, en la que el entorno natural, los cuerpos en movimiento y la acción narrativa forman un conjunto unitario de gran complejidad formal.

Por último, Una de las obras más destacadas de Peter Paul Rubens es *La caza del jabalí*, considerada una de las composiciones cinegéticas más sobresalientes del pintor flamenco y una pieza de especial relevancia dentro de la pintura barroca europea. Su importancia histórica y artística no solo radica en la calidad formal de la obra, sino también en la singular trayectoria de su conservación y transmisión patrimonial.

Según señala Bernd Ebert, director general de las Colecciones Estatales de Arte de Dresde, la relevancia excepcional de esta pintura se evidencia a través de la prestigiosa sucesión de sus propietarios. El lienzo fue adquirido en 1627 por George Villiers, I duque de Buckingham, una de las figuras más influyentes de la corte inglesa de Jacobo I y Carlos I. Posteriormente, pasó a formar parte de la colección imperial de Praga y, más tarde, ingresó en Dresde tras ser adquirido por Augusto III de

Sajonia. Este itinerario confirma el alto valor simbólico y artístico que la obra mantuvo desde su creación, consolidándola como una pieza codiciada por las principales cortes europeas.

Desde el punto de vista estilístico, *La caza del jabalí* constituye una de las obras más personales de Rubens, circunstancia especialmente significativa si se considera que gran parte de su producción estuvo condicionada por encargos oficiales de monarcas, nobles y altos dignatarios. En esta composición, el artista desarrolla una escena de gran intensidad dramática en la que convergen violencia, movimiento y tensión emocional. La lucha entre el hombre y la bestia se convierte en una representación visual de fuerzas opuestas —vida y muerte, civilización y naturaleza— resueltas mediante una estructura dinámica característica del Barroco, donde el movimiento diagonal, la expresividad corporal y el tratamiento lumínico potencian la sensación de inmediatez y conflicto.

La historia material del cuadro quedó profundamente marcada por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Tras el bombardeo aliado de Dresde en febrero de 1945, *La caza del jabalí* fue una de las numerosas obras trasladadas por el Ejército Rojo a la Unión Soviética, en calidad de botín de guerra o como forma de compensación patrimonial. El lienzo permaneció en Moscú durante aproximadamente una década, alejado de su ubicación original, hasta su restitución a Dresde en la segunda mitad de los años cincuenta. Este episodio lo convierte también en un testimonio histórico de los desplazamientos forzados del patrimonio artístico europeo durante el siglo XX.

Después de su restauración, la obra ha recuperado un lugar central en la exposición permanente de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde.



Cazadores en la Nieve, Pieter Brueghel El Viejo, 1526
(Museo de Historia del Arte de Viena, Viena



Dos perros de caza atados a un tronco, Jacopo Bassano,
1548. Museo del Louvre (París)



Diana y Action, Tiziano, 1556 (Museo del Prado)



Bodegón de caza, Sánchez Cotán, 1602 (Museo del Prado)



La caza del lobo y el zorro, Rubens, 1616
(Museo Metropolitano de Arte (The Met) de Nueva York)



Diana cazadora, Peter Paul Rubens, 1617 (Museo del Prado)



Visión de San Huberto, Rubens, 1620 (Museo del Prado)



Escena de caza, Paul de Vos, siglo XVII.



Galgo al acecho, Paul de Vos, 1636 (Museo del Prado)



Retrato del Cardenal Infante Fernando de Austria, Velázquez, 1633 (Museo del Prado)



Felipe IV cazador, Velázquez, 1632-1634 (Museo del Prado)



Diana y sus ninfas cazadoras, Rubens, 1636
(Museo del Prado)



La caza del oso, Pedro Pablo Rubens, 1639
(North Carolina Museum of Art en Raleigh, Estados Unidos)



Un montero, Wouwerman, 1650-1653 (Museo del Prado)



Cacería de liebres, Wouwerman, 1665 (Museo del Prado)



La caza de Meleagro, Nicolas Poussin, 1634-1639
(Museo del Prado)



Jabalí acosado, Snyders (Museo del Prado)



Cacería de venados,Snyders (Museo del Prado)



Regreso de la caza, Nicolaes Berchems, 1660.



Caza y perros, Boel, siglo XVII (Museo del Prado)



Retrato de don Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda, Bartolomé Esteban Murillo, 1660



La caza nocturna, Paolo Uccello
(Ashmolean Museum de Oxford, Reino Unido)



Partida de cetrería entrando en un río, Philips Wouwerman,
1655-1658 (Museo del Prado)



Cacería de venados, Jan de Momper, siglo XVII
(Museo del Prado)



Diana cazadora, grabado de Goupy, siglo XVIII, basado en
una pintura de Rubens



Caza de lobos, Alexandre Francois Desportes, 1725
(Museo de Bellas Artes de Rennes).



Paisaje con cazadores, Lodewijk de Vadder, siglo XVII
(Museo del Prado)



La caza del jabalí, Rubens (Gemäldegalerie Alte Meister)



Carlos VII, rey de Nápoles, en traje de cazador, Sebastiani de Caprarola, 1736 (Galería de las Colecciones Reales)



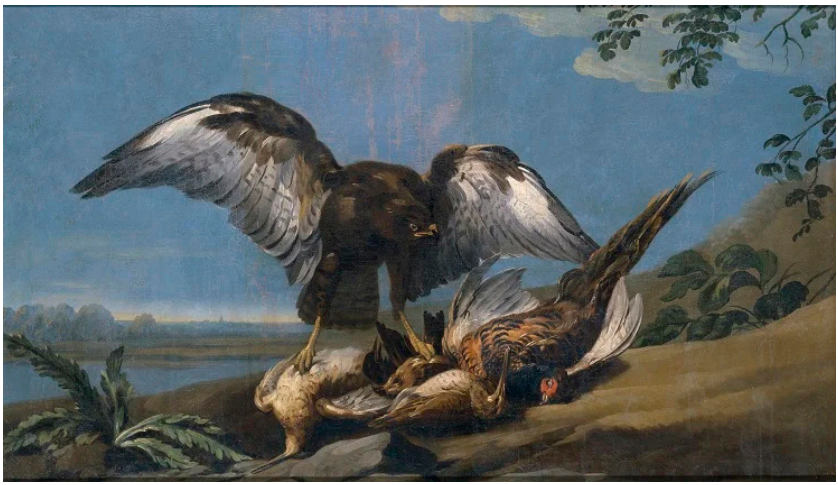
Stag Hunt, Jean-Baptiste Oudry, siglo XVIII



Bodegón de caza, Mariano Nani, siglo XVIII



Cazador con sus perros, Francisco de Goya, 1774
(Fundación Goya en Aragón)



Milano con aves muertas, José del Castillo, 1774
(Museo del Prado)



Partida de caza, Goya, 1775 (Museo del Prado)



Perros en traílla, Goya, 1775 (Museo del Prado)



Escena de caza, escuela europea (siglo XVIII)



La caza de la codorniz, Francisco de Goya, 1775
(Museo del Prado)



Carlos III, cazador, Francisco de Goya, 1778
(Museo del Prado)

Capítulo V
La importancia de la actividad cinegética en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX

La actividad cinegética, entendida como el conjunto de prácticas vinculadas a la captura de animales silvestres, constituye un fenómeno de gran relevancia histórica que ha acompañado al ser humano desde sus orígenes. Sin embargo, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la caza experimentó una transformación profunda que la alejó progresivamente de su función primordial de subsistencia para integrarse en nuevas dinámicas sociales, económicas y culturales.

En este periodo, marcado por la consolidación de los Estados liberales, la reestructuración de la propiedad de la tierra y los efectos de la industrialización, la caza adquirió significados múltiples. Por un lado, continuó siendo una fuente complementaria de recursos para las poblaciones rurales; por otro, se consolidó como una práctica recreativa asociada a las

élites sociales y económicas. Paralelamente, comenzó a configurarse como una actividad regulada por el Estado y como un sector con creciente importancia económica.

El análisis de la caza en este contexto no puede limitarse a una descripción de técnicas o especies, sino que requiere una aproximación interdisciplinar que permita comprender su papel en la construcción de las relaciones entre sociedad y naturaleza, así como su función en la articulación de identidades colectivas y estructuras de poder.

El estudio de la actividad cinegética exige integrar diversas perspectivas analíticas. Desde la historia social, la caza se interpreta como un indicador de las jerarquías de clase y de los mecanismos de exclusión o acceso a los recursos naturales. La antropología, por su parte, pone el acento en los aspectos simbólicos, rituales y culturales asociados a la práctica cinegética, destacando su papel en la transmisión de valores y tradiciones.

La economía agraria permite analizar la caza como parte de los sistemas productivos rurales, mientras que la historia ambiental introduce la dimensión ecológica, evaluando el impacto de la presión cinegética sobre los ecosistemas y las especies. Finalmente, la historia cultural y del arte aporta una visión complementaria al estudiar las representaciones de la caza y su papel en la construcción de imaginarios sociales.

A comienzos del siglo XIX, la caza seguía estando profundamente marcada por las estructuras heredadas del Antiguo Régimen. Tradicionalmente, había sido un privilegio reservado a la nobleza y a la monarquía, quienes ejercían un control casi exclusivo sobre los territorios cinegéticos. Este monopolio no solo tenía una dimensión económica, sino también simbólica, ya que la caza representaba el dominio sobre la naturaleza y el poder social.

Las restricciones legales impedían a las clases populares acceder libremente a la actividad cinegética, lo que generaba tensiones y prácticas clandestinas como el furtivismo. De este modo, la caza funcionaba como un mecanismo de diferenciación social y de afirmación de la jerarquía.

La implantación del nuevo régimen político en España tras la Guerra de la Independencia supuso una transformación profunda en múltiples ámbitos de la vida social, económica y jurídica, entre ellos el régimen cinegético. Este proceso no fue inmediato ni lineal, sino que se caracterizó por una compleja transición marcada por rupturas formales y continuidades prácticas respecto al sistema anterior. En efecto, puede afirmarse que se produjo una aparente solución de continuidad en la organización de la caza, en tanto que se desmantelaba jurídicamente el modelo cinegético del Antiguo Régimen —basado en el privilegio exclusivo de la caza, especialmente de la caza mayor, en favor de la monarquía y la aristocracia—, al tiempo que persistían ciertas inercias sociales y económicas que dificultaban la plena implantación de un nuevo modelo.

Durante siglos, el sistema cinegético español había estado asentado en una concepción estamental del acceso a los recursos naturales. La caza mayor, en particular, constituía un símbolo de poder y distinción social, reservado a las élites nobiliarias, mientras que el acceso de las clases populares estaba severamente restringido o directamente prohibido. Este modelo encontraba paralelismos en otros países europeos, como Francia y los territorios alemanes, donde también predominaba el derecho feudal de caza. Sin embargo, las transformaciones políticas derivadas de las revoluciones liberales produjeron una ruptura más radical en estos contextos. En Francia, tras la Revolución de 1789, se abolieron los derechos señoriales de caza, instaurándose un sistema más igualitario, aunque no exento de contradicciones. De manera similar, en Alemania, el proceso de desmantelamiento del régimen feudal dio paso a nuevas formas de regulación vinculadas al desarrollo de una economía agraria capitalista y a la creciente urbanización.

En España, aunque la configuración de un nuevo régimen cinegético comenzó a gestarse en el siglo XIX, sus efectos estructurales no se consolidaron plenamente hasta bien entrado el siglo XX. Este desfase temporal puede explicarse por la inestabilidad política del periodo, así como por la persistencia de

estructuras sociales tradicionales. No obstante, el punto de inflexión jurídico se sitúa en las Cortes de Cádiz, donde, en 1811, se decretó la abolición del privilegio de caza, en coherencia con los principios del liberalismo emergente. Este cambio se sustentaba en la idea de que todos los hombres libres eran iguales ante la ley, lo que implicaba, entre otras cosas, el acceso generalizado a actividades anteriormente restringidas.

A esta concepción se sumaba el principio jurídico según el cual las especies cinegéticas eran consideradas *res nullius*, es decir, bienes sin propietario hasta el momento de su captura. Esta noción reforzaba la idea de que la caza podía ser ejercida libremente por cualquier ciudadano, siempre que respetara determinadas normas básicas. Sin embargo, esta libertad no era absoluta. La propia legislación liberal introdujo limitaciones derivadas, principalmente, del derecho de propiedad privada, que adquiría un carácter prioritario dentro del nuevo orden jurídico. De este modo, aunque la caza se concebía como un derecho general, quedaba subordinada al consentimiento del propietario del terreno, lo que en la práctica restringía su ejercicio.

El proceso de implantación de este nuevo régimen no estuvo exento de retrocesos. Así, la restauración absolutista de 1823 supuso un paréntesis en la aplicación de las medidas liberalizadoras, aunque estas serían restablecidas de manera definitiva con la Real Orden de 2 de febrero de 1837. A partir de este momento, se consolidó el principio de que todos los españoles podían cazar sin más limitaciones que aquellas impuestas por la justicia, la equidad y el interés colectivo. No obstante, la creciente presión sobre los recursos naturales generó la necesidad de establecer mecanismos de regulación más precisos.

En este contexto, factores como el aumento demográfico, la roturación de tierras forestales para uso agrícola y el progresiva abaratamiento de las armas de fuego contribuyeron a intensificar la presión sobre las especies cinegéticas, generando un riesgo real de agotamiento de los recursos. La difusión de las escopetas, especialmente a partir de la Guerra de la Independencia, facilitó el acceso masivo a la práctica de la caza,

consolidando la percepción de que esta era un recurso común disponible para todos. Esta popularización, aunque coherente con los principios liberales, tuvo consecuencias negativas desde el punto de vista ecológico.

Ante esta situación, el Estado comenzó a intervenir mediante la promulgación de normas destinadas a regular la actividad cinegética. El Real Decreto de 6 de mayo de 1834 constituye uno de los primeros intentos sistemáticos de control, introduciendo instrumentos como la exigencia de licencias, la prohibición de determinadas artes de caza y el establecimiento de vedas temporales. Estas medidas respondían tanto a la necesidad de proteger la propiedad privada como al temor por la disminución de las poblaciones animales.

Posteriormente, las leyes generales de caza de 1879 y 1902 trataron de consolidar este marco regulador, aunque adolecieron de importantes limitaciones. Entre ellas, cabe destacar la insuficiente protección de determinadas especies, así como una concepción utilitarista que favorecía la eliminación de animales considerados perjudiciales, como los depredadores. No fue hasta 1902 cuando se introdujo la prohibición de cazar hembras de caza mayor, lo que refleja una tardía preocupación por la conservación de las especies. Asimismo, la persecución sistemática de carnívoros evidenciaba una visión antropocéntrica del medio natural, centrada en maximizar el rendimiento cinegético.

Desde el punto de vista ideológico, estos cambios reflejan una transformación en las motivaciones que justificaban la práctica de la caza. Si en el Antiguo Régimen predominaba su dimensión simbólica y política, en el contexto liberal se incorporaron elementos relacionados con el ocio, el contacto con la naturaleza y la identidad cultural. En este sentido, resulta significativo el testimonio de cazadores ilustrados, especialmente de origen británico, como Chapman y Buck, quienes manifestaban una tensión entre su afición por la caza y una creciente sensibilidad hacia la naturaleza. En sus escritos, ambas dimensiones aparecen profundamente entrelazadas, hasta el punto

de que el amor por el entorno natural termina adquiriendo un peso cada vez mayor.

Este cambio de sensibilidad no fue exclusivo de estos autores, sino que se extendió, en mayor o menor medida, a otros cazadores de la época, especialmente aquellos vinculados a contextos urbanos. La progresiva urbanización de la sociedad generó una nueva forma de relación con la naturaleza, en la que la caza se convertía en una vía de escape frente a la vida urbana. En España, figuras como Covarsí representan este perfil de cazador sensible, que combina la práctica cinegética con una apreciación estética y emocional del paisaje.

No obstante, el fenómeno más destacado del siglo XIX en materia cinegética fue, sin duda, la popularización de la caza. Este proceso, ampliamente señalado por los tratadistas de la época, estuvo estrechamente ligado a la difusión de las armas de fuego y a la interiorización de la idea de que la caza constituía un derecho general. Sin embargo, esta democratización tuvo límites evidentes. Mientras que la caza menor se convirtió en una actividad ampliamente accesible, la caza mayor siguió estando condicionada por factores económicos, como el acceso a terrenos adecuados y el coste del equipamiento.

En este contexto, adquirió especial relevancia la figura del cazador furtivo, particularmente en regiones como Extremadura, donde su presencia fue constante a lo largo del siglo XIX. El furtivismo no solo respondía a una transgresión de la legalidad, sino que también reflejaba tensiones sociales y económicas, especialmente en zonas rurales con elevados niveles de pobreza. La caza ilegal se convertía, en muchos casos, en una estrategia de subsistencia o en una forma de resistencia frente a las restricciones impuestas por la propiedad privada.

Finalmente, cabe señalar la aparición incipiente de un nuevo tipo de cazador: el cazador turista. Este fenómeno, aunque aún limitado en el siglo XIX, anticipa el desarrollo posterior del turismo cinegético, en el que la caza se integra en dinámicas económicas más amplias, vinculadas al ocio, el desplazamiento y el consumo de experiencias.

La evolución del régimen cinegético en España durante el siglo XIX refleja un proceso complejo de transición desde un modelo basado en el privilegio aristocrático hacia un sistema más abierto, pero también más regulado y condicionado por factores económicos, sociales y ambientales. Esta transformación, lejos de ser inmediata, se desarrolló a lo largo de décadas y sentó las bases de la gestión cinegética contemporánea, caracterizada por la búsqueda de equilibrio entre el acceso, la conservación y la regulación.

Las revoluciones liberales del siglo XIX introdujeron cambios significativos en la estructura de la propiedad. Procesos como la desamortización y la abolición de los señoríos transformaron profundamente el acceso a la tierra, lo que tuvo consecuencias directas en la práctica cinegética.

La progresiva privatización del territorio permitió la aparición de nuevos propietarios rurales que adquirieron derechos sobre la caza. No obstante, este proceso no supuso una democratización plena, ya que el acceso efectivo a la actividad seguía dependiendo de la capacidad económica.

La caza dejó de ser exclusivamente un privilegio nobiliario para convertirse en un derecho asociado a la propiedad, lo que reforzó su carácter económico y jurídico.

A pesar de estos cambios, en amplias zonas rurales la caza continuó desempeñando una función esencial como recurso complementario. Las comunidades campesinas recurrían a la captura de especies menores —como conejos, liebres o aves— para diversificar su dieta y hacer frente a situaciones de escasez.

Esta práctica estaba profundamente integrada en el conocimiento tradicional del entorno, incluyendo técnicas, calendarios estacionales y saberes transmitidos de generación en generación. En este contexto, la caza no era una actividad recreativa, sino una necesidad vinculada a la supervivencia.

La actividad cinegética desempeñó un papel fundamental en la construcción de identidades locales y regionales. Las prácticas de caza estaban estrechamente ligadas al territorio, configurando una relación íntima entre el ser humano y el medio natural.

En muchas regiones, la caza formaba parte del acervo cultural, reflejándose en tradiciones, relatos orales y celebraciones. Este arraigo contribuyó a consolidar la caza como un elemento definitorio de la vida rural.

En el ámbito de las élites, la caza adquirió una dimensión ritualizada. Las monterías, por ejemplo, se organizaban como eventos sociales complejos que implicaban una cuidadosa planificación y la participación de numerosos actores.

Estas jornadas no solo tenían un objetivo cinegético, sino que funcionaban como espacios de sociabilidad en los que se reforzaban las relaciones de poder y las redes sociales. La etiqueta, la indumentaria y las normas de comportamiento contribuían a dotar a la caza de un carácter ceremonial.

La caza actuaba como un escenario privilegiado para la interacción entre distintos grupos sociales. En ella se establecían relaciones entre propietarios, trabajadores rurales, guardas y otros actores vinculados al mundo cinegético.

Este entramado de relaciones refleja la complejidad social del medio rural y pone de manifiesto cómo la caza contribuía a estructurar las dinámicas de poder y dependencia.

Está claro que a lo largo de la historia, la caza ha constituido una de las actividades más significativas en la relación entre el ser humano y el medio natural, evolucionando desde una práctica de subsistencia esencial en las sociedades primitivas hasta convertirse en una actividad compleja, cargada de implicaciones sociales, económicas, culturales y éticas. En el contexto europeo, y particularmente hasta finales del Antiguo Régimen, la caza estuvo estrechamente vinculada al ejercicio del poder y a la estructura jerárquica de la sociedad, siendo considerada un privilegio exclusivo de la nobleza y de las élites gobernantes. Este carácter restrictivo no solo respondía a una cuestión de acceso a los recursos naturales, sino que formaba parte de un sistema simbólico que reforzaba la desigualdad social y el control territorial. Las leyes cinegéticas de la época limitaban de manera estricta la posibilidad de que las clases populares participaran en la caza, imponiendo severas sanciones a quienes

infringieran dichas normas, lo que evidencia el papel de esta actividad como instrumento de dominación social.

Sin embargo, este modelo comenzó a experimentar una transformación profunda a partir del siglo XIX, como consecuencia directa de los cambios estructurales introducidos por la Revolución Industrial. Este proceso histórico no solo alteró los sistemas productivos y económicos, sino que también dio lugar a importantes modificaciones en la organización social, favoreciendo la aparición de una nueva clase media con capacidad adquisitiva y acceso a bienes que anteriormente estaban restringidos a las élites. En este contexto, la caza inició un proceso de democratización progresiva, dejando de ser un privilegio exclusivo para convertirse en una actividad recreativa y deportiva accesible a un espectro más amplio de la población.

Uno de los factores clave que impulsaron esta transformación fue el desarrollo tecnológico asociado a la industrialización, especialmente en lo que respecta a la fabricación de armas de fuego. La producción en serie, la mejora de los materiales y la optimización de los mecanismos de disparo permitieron la creación de armas más eficientes, precisas y, sobre todo, más asequibles económicamente. Como resultado, sectores sociales que anteriormente no podían permitirse el acceso a este tipo de equipamiento comenzaron a participar en la actividad cinegética. Este fenómeno contribuyó de manera decisiva a la expansión de la caza como práctica social, desvinculándola progresivamente de su carácter aristocrático.

Paralelamente, los cambios políticos derivados de las revoluciones liberales favorecieron la redefinición de los derechos de propiedad y del uso del territorio. La abolición de muchos privilegios feudales permitió que la caza dejara de estar estrictamente controlada por la nobleza, abriendo la posibilidad de que los propietarios de tierras pudieran gestionar los recursos cinegéticos de sus fincas. Este nuevo marco legal sentó las bases para una concepción más abierta y regulada de la caza, en la que, si bien seguía existiendo control, este ya no respondía exclusivamente a criterios de clase, sino también a consideraciones económicas y, progresivamente, ambientales.

A pesar de este proceso de democratización, la caza no perdió completamente su dimensión social diferenciadora. En la época contemporánea, continuó desempeñando un papel relevante tanto como actividad de subsistencia en determinadas áreas rurales como en su vertiente recreativa y deportiva, donde en muchas ocasiones siguió asociada a sectores con mayor capacidad económica, especialmente en modalidades que requerían importantes recursos materiales o acceso a grandes extensiones de terreno. Esta dualidad refleja la complejidad de la caza como fenómeno social, en el que conviven elementos tradicionales con dinámicas modernas.

Con el avance del siglo XX y el desarrollo de una mayor conciencia ecológica, surgió la necesidad de establecer mecanismos que garantizaran la sostenibilidad de la actividad cinegética. La sobreexplotación de determinadas especies y la transformación de los ecosistemas hicieron evidente que la caza, si no era adecuadamente regulada, podía tener consecuencias negativas irreversibles para la biodiversidad. En este contexto, se desarrolló el concepto de gestión cinegética moderna, cuyo objetivo principal es equilibrar el aprovechamiento de los recursos naturales con su conservación a largo plazo.

Esta nueva forma de entender la caza incorpora una serie de principios fundamentales, entre los que destacan la conservación de la fauna silvestre, el control de poblaciones animales —especialmente en el caso de especies que pueden alcanzar niveles de superabundancia— y la preservación de los ecosistemas. Asimismo, la gestión cinegética moderna reconoce la importancia de mantener las tradiciones culturales asociadas a la caza, siempre dentro de un marco regulado que minimice el impacto ambiental y el sufrimiento animal. De este modo, la caza deja de ser únicamente una actividad extractiva para convertirse en una herramienta de gestión del medio natural.

De esta manera, la práctica de la caza comenzó a estar regularizada en la mayoría de los países, lo que refleja tanto la importancia de esta actividad como la necesidad de controlarla adecuadamente. En el caso de España, la gestión de la caza

recae principalmente en las comunidades autónomas, que establecen normativas específicas conocidas como órdenes de veda. Estas regulaciones determinan aspectos clave como las especies que pueden ser cazadas, los cupos máximos permitidos y los periodos en los que la actividad está autorizada. Además, los cazadores deben cumplir con una serie de requisitos legales, entre los que se incluyen la obtención de una licencia de caza y, en caso de utilizar armas de fuego, el correspondiente permiso de armas.

La evolución de la caza desde el siglo XIX hasta la actualidad constituye un reflejo de los profundos cambios experimentados por las sociedades modernas. De ser un privilegio exclusivo de la nobleza, ha pasado a convertirse en una actividad regulada, accesible y sujeta a criterios de sostenibilidad. No obstante, su futuro dependerá en gran medida de la capacidad de las sociedades para encontrar un equilibrio entre el aprovechamiento de los recursos naturales, la conservación de la biodiversidad y el respeto por los valores éticos emergentes.

El inicio del siglo XX trajo consigo importantes avances tecnológicos que afectaron directamente a la práctica cinegética. La mejora de las armas de fuego, más precisas y eficaces, incrementó la capacidad de captura. Asimismo, el desarrollo de los transportes permitió acceder a zonas antes remotas.

Estos cambios transformaron la escala y la intensidad de la actividad, facilitando su expansión.

A medida que la caza adquiría mayor importancia, el Estado comenzó a intervenir de forma más activa en su regulación. Se establecieron normativas destinadas a controlar las capturas, proteger determinadas especies y organizar el acceso a los recursos cinegéticos.

La introducción de vedas y licencias refleja un intento de equilibrar la explotación con la conservación, anticipando preocupaciones ambientales que se desarrollarían plenamente en décadas posteriores.

Durante este periodo, la caza se consolidó como una actividad económica relevante. La gestión de fincas cinegéticas, la

comercialización de piezas y la generación de empleo asociado contribuyeron a dinamizar las economías rurales.

La caza ocupó un lugar destacado en la cultura visual del periodo. Pintura, literatura y, posteriormente, fotografía, reflejaron la importancia de esta actividad en la vida cotidiana y en el imaginario colectivo.

Estas representaciones no solo documentan prácticas, sino que también construyen significados, contribuyendo a la idealización del mundo rural y a la perpetuación de ciertos valores asociados a la caza.

La práctica cinegética estuvo atravesada por profundas desigualdades sociales. Mientras que las élites disfrutaban de la caza como actividad recreativa, las clases populares la utilizaban como recurso de subsistencia.

Esta dualidad generó conflictos, especialmente en relación con el acceso a los terrenos y la penalización del furtivismo. La regulación estatal, en muchos casos, favoreció a los propietarios, reforzando las desigualdades existentes.

Más allá de su función práctica, la caza poseía un fuerte componente simbólico. Representaba el dominio del ser humano sobre la naturaleza, la destreza física y la afirmación de valores tradicionales.

Asimismo, estaba vinculada a la construcción de la masculinidad, siendo considerada una actividad propia del ámbito masculino, aunque las mujeres desempeñaban roles indirectos en el procesamiento y aprovechamiento de las piezas.

La actividad cinegética en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX constituye un fenómeno complejo que no puede reducirse a una simple práctica recreativa o económica. Se trata de una actividad que articula múltiples dimensiones —social, cultural, económica y ambiental— y que refleja las transformaciones profundas de las sociedades contemporáneas.

Su estudio permite comprender la evolución de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, así como las dinámicas de poder y las identidades colectivas en el medio rural. En este sentido, la caza se revela como un elemento clave para el

análisis histórico, cuya relevancia trasciende su aparente carácter específico.

En regiones como Extremadura, caracterizadas por grandes extensiones de dehesa, la caza mayor adquirió un protagonismo especial, integrándose en los sistemas productivos locales.

La intensificación de la actividad cinegética tuvo consecuencias significativas sobre el medio natural. La presión sobre determinadas especies provocó su disminución, alterando el equilibrio de los ecosistemas.

Ante esta situación, comenzaron a surgir las primeras iniciativas de conservación, que buscaban regular la caza y proteger la biodiversidad. Aunque incipientes, estas medidas sentaron las bases de la gestión ambiental moderna.

El siglo XIX constituye, sin lugar a dudas, una etapa de especial relevancia en la historia del arte europeo y occidental en general, caracterizada por profundas transformaciones estéticas, sociales y culturales que se reflejaron en una gran diversidad de géneros pictóricos. Entre ellos, la pintura de escenas de caza adquirió un protagonismo notable, hasta el punto de poder ser considerada una auténtica edad dorada de este tipo de representaciones. Este auge no fue casual, sino que respondió a la confluencia de múltiples factores: la persistencia de la caza como actividad distintiva de las élites sociales, la consolidación de nuevas corrientes artísticas como el realismo, el romanticismo o el naturalismo, y el creciente interés por la observación directa de la naturaleza y del mundo animal.

En primer lugar, resulta imprescindible situar este fenómeno en su contexto histórico. A lo largo del siglo XIX, Europa experimentó profundas transformaciones derivadas de la industrialización, la urbanización y el ascenso de la burguesía. Sin embargo, paralelamente a estos procesos, se produjo una revalorización del mundo rural y de las actividades tradicionales, entre ellas la caza, que continuó siendo un símbolo de estatus social, especialmente en sus modalidades más elitistas como la caza mayor o la caza del zorro. En este sentido, la pintura de escenas cinegéticas no solo documentaba una acti-

vidad concreta, sino que también contribuía a construir y reforzar una determinada identidad social, vinculada al dominio de la naturaleza, la tradición y el ocio aristocrático.

Al mismo tiempo, el desarrollo de nuevas sensibilidades artísticas favoreció una representación más detallada y verosímil de los animales, los paisajes y las acciones humanas. Frente a las convenciones idealizadas de épocas anteriores, muchos artistas del siglo XIX optaron por una aproximación más directa y empírica, basada en la observación del natural. Este enfoque se tradujo en una notable precisión en la representación anatómica de los animales, así como en una mayor atención a los efectos de la luz, la atmósfera y el movimiento.

Uno de los exponentes más destacados de esta tendencia fue Sir Edwin Landseer, considerado el animalista más importante de la época victoriana. Su obra se caracteriza por una extraordinaria capacidad para dotar a los animales de una fuerte carga expresiva, combinando el rigor naturalista con una sensibilidad romántica. Entre sus pinturas más emblemáticas se encuentra *The Monarch of the Glen (El Monarca del valle)*, en la que representa un majestuoso ciervo rojo en las Tierras Altas de Escocia. Esta obra no solo destaca por su calidad técnica, sino también por su dimensión simbólica, ya que el animal aparece como una encarnación del poder, la nobleza y la belleza de la naturaleza salvaje, estrechamente asociada a la tradición de la caza mayor. Otra obra relevante es *The Otter Hunt (La caza de la nutria)*, donde se aprecia una escena dinámica de caza, con perros persiguiendo a su presa, en la que el artista logra captar el movimiento y la tensión del momento.

En el mismo contexto británico, cabe mencionar a John Frederick Herring Sr., quien se especializó en la representación de caballos y escenas de caza del zorro, una de las prácticas más características de la aristocracia inglesa. Sus pinturas destacan por la minuciosidad en el detalle y por la capacidad de capturar la energía de los jinetes y los sabuesos en plena acción. A través de sus obras, no solo se documenta la actividad cinegética, sino también todo un universo social vinculado a ella: la vestimenta, los rituales y la organización de las cacerías.

En Francia, la pintura de escenas de caza encontró una expresión particularmente significativa en la obra de Gustave Courbet, figura central del realismo. En su obra *La Curée*, el artista ofrece una representación cruda y directa del final de una cacería de ciervo. A diferencia de las visiones idealizadas, Courbet muestra el momento posterior a la caza, con los perros rodeando el cuerpo del animal abatido. Esta obra introduce una dimensión crítica y reflexiva, al poner de manifiesto la violencia inherente a la actividad cinegética, alejándose de la mera exaltación estética.

Por otro lado, en el ámbito nórdico, Peter Nicolai Arbo desarrolló una interpretación singular de la caza al integrarla con elementos mitológicos. Su obra *The Wild Hunt of Odin (La caza salvaje de Odín),* representa una escena fantástica en la que la caza se vincula con la tradición mitológica escandinava. En este caso, la actividad cinegética trasciende su dimensión realista para convertirse en un símbolo de fuerzas sobrenaturales y de la relación entre el hombre, la naturaleza y lo divino.

En Europa del Este, Józef Chełmoński ofreció una visión profundamente ligada a la vida rural. Obras como *Trójka na* śniegu o *Zakończenie polowania* muestran escenas invernales en las que la caza se integra en el contexto cotidiano de las comunidades rurales. En ellas, el paisaje adquiere un protagonismo fundamental, reflejando las duras condiciones climáticas y la estrecha relación entre el ser humano y su entorno.

En el contexto estadounidense, Winslow Homer aportó una perspectiva distinta, centrada en la interacción entre el hombre, el animal y la naturaleza en un territorio todavía marcado por la frontera. Su obra *Hound and Hunter* (*El sabueso y el cazador)* destaca por su sobriedad y por la intensidad de la relación entre el cazador y su perro, en un entorno natural que se presenta como vasto y desafiante.

En España, la tradición de la pintura cinegética encontró un representante significativo en Eugenio Lucas Velázquez, cuya obra El cazador refleja la continuidad de las prácticas tradicionales de caza en el ámbito rural. Su estilo, influido por el ro-

manticismo y por la herencia de Goya, aporta una visión más atmosférica y expresiva, en la que el cazador y sus perros se integran en un paisaje cargado de significado.

Asimismo, artistas como François Brillaud contribuyeron a ampliar el repertorio temático de la pintura cinegética, incorporando escenas relacionadas con los aspectos sociales de la caza, como la salida de los cazadores, los momentos de descanso o los picnics en el campo. Estas representaciones permiten comprender la caza no solo como una actividad, sino como un fenómeno cultural complejo que incluye rituales, sociabilidad y formas de ocio.

En conjunto, las obras de estos artistas no se limitaron a representar la acción de la caza, sino que ofrecieron una visión amplia y multifacética de la vida rural, los deportes de campo y la relación entre el ser humano y la naturaleza. Muchas de estas pinturas fueron encargadas para decorar residencias rurales o casas de campo, lo que refuerza su función como elementos de prestigio y como expresión de una determinada identidad social.

Desde una perspectiva histórica y artística, la pintura de escenas de caza en el siglo XIX puede interpretarse como un espacio de convergencia entre tradición y modernidad. Por un lado, perpetúa valores y prácticas heredadas de épocas anteriores; por otro, incorpora nuevas sensibilidades y enfoques que reflejan los cambios de su tiempo. En este sentido, estas obras constituyen no solo testimonios estéticos, sino también documentos históricos de gran valor, que permiten comprender las transformaciones culturales y sociales de una época marcada por la tensión entre el mundo rural y el emergente mundo urbano e industrial.

La pintura extremeña desarrollada entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX constituye un fenómeno artístico de notable interés dentro del panorama español, tanto por su especificidad temática como por su estrecha vinculación con el territorio, la cultura y las formas de vida rurales. Este periodo se caracteriza por la transición desde plantea-

mientos académicos y realistas hacia una progresiva apertura a nuevas sensibilidades, sin abandonar nunca un fuerte arraigo en lo local.

Uno de los ejes temáticos más singulares de esta producción artística es la representación de la caza, entendida no solo como actividad económica o recreativa, sino como manifestación cultural profundamente enraizada en la identidad extremeña. En este contexto, la figura de Adelardo Covarsí resulta fundamental, tanto por su aportación estética como por su papel institucional en la consolidación de una escuela pictórica regional.

A finales del siglo XIX, Extremadura se encontraba en una situación socioeconómica predominantemente rural, con escasa industrialización y una estructura social marcada por el latifundismo. Este contexto influyó decisivamente en la temática artística, orientada hacia la representación de paisajes, costumbres y tipos humanos.

Desde el punto de vista artístico, la pintura extremeña se inserta dentro del realismo español tardío, con influencias del naturalismo y del costumbrismo. La llegada del siglo XX introduce nuevas corrientes —impresionismo, regionalismo, incluso ciertos ecos del modernismo—, pero en Extremadura estas tendencias se asimilan de forma parcial, adaptándose a una sensibilidad más conservadora y ligada al territorio.

Un elemento clave para comprender el desarrollo de la pintura extremeña es la creación y consolidación de instituciones formativas. En este sentido, destaca la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz, donde Adelardo Covarsí desempeñó un papel esencial como profesor y director.

Su labor pedagógica no solo consistió en la enseñanza técnica, sino también en la configuración de una identidad artística regional. Covarsí promovió la observación directa de la naturaleza, el trabajo al aire libre y el interés por los temas locales, influyendo decisivamente en generaciones posteriores de artistas.

La caza en Extremadura no puede entenderse únicamente como actividad lúdica. Históricamente ha estado vinculada a

la economía rural, a la gestión del territorio y a una serie de prácticas sociales que configuran una identidad colectiva.

En la pintura, la caza se convierte en un motivo privilegiado para representar la relación entre el hombre y la naturaleza, la jerarquía social (cazadores, monteros, propietarios), el paisaje como espacio vivido y, la acción y el movimiento.

Las escenas de caza suelen integrar una serie de elementos recurrentes: figura humana (cazadores), animales auxiliares (perros, caballos), presas abatidas, armas y pertrechos, paisaje natural (dehesas, sierras, riberas). Estos elementos no se disponen de forma rígida, sino que responden a una lógica de observación directa, especialmente en la obra de Covarsí.

Nacido en Badajoz, Covarsí se formó dentro de la tradición académica, pero pronto orientó su producción hacia el estudio del natural. Su doble condición de artista y docente le permitió articular un lenguaje propio que combina rigor técnico con espontaneidad expresiva.

En la obra de Covarsí, la caza no es un tema anecdótico, sino estructural. Actúa como punto de partida para la construcción de una visión del mundo en la que el ser humano se integra en el entorno natural.

En sus primeras obras, la figura humana domina la composición. Los cazadores aparecen en primer plano, con sus armas, vestimentas y actitudes cuidadosamente descritas. Ejemplos significativos incluyen *Paisaje con cazadores*, *El montero de Alpotreque*, *La encina del Revellado*, *Batida de lobos en Extremadura*, *El cobro*.

En estas obras, los personajes no son figuras idealizadas, sino individuos concretos, muchas veces reconocibles, que interactúan entre sí de manera natural.

Uno de los aspectos más interesantes de Covarsí es su forma de componer. A diferencia de la tradición académica, basada en estudios previos detallados, el pintor extremeño trabaja a partir de apuntes rápidos realizados del natural.

Esto implica una clara espontaneidad en la composición, la captación de escenas reales, no imaginadas, la interacción

natural entre los personajes y la sensación de inmediatez. El artista no "inventa" la escena, sino que la "recoge" del entorno, lo que confiere a sus obras un fuerte carácter documental.

Con el tiempo, se observa una evolución significativa en su obra: la progresiva pérdida de protagonismo de la figura humana en favor del paisaje.

Los elementos tradicionales de la escena cinegética —cazadores, perros, caballos— van cediendo espacio a la naturaleza, hasta el punto de que en algunas obras resulta difícil determinar si se trata de una escena de caza en un paisaje o un paisaje con figuras cinegéticas. Este cambio refleja una transformación en la mirada del artista, cada vez más centrada en el territorio como sujeto pictórico autónomo.

Su pintura trasciende el costumbrismo para situarse en una dimensión casi lírica del paisaje. Otro aspecto relevante es la presencia de escenas con múltiples figuras cercanas al espectador, que pueden interpretarse como auténticos retratos colectivos. En estas composiciones los personajes son reales, se repiten modelos (especialmente el padre del pintor) y se establece una relación directa con el espectador.

Estas obras combinan la narrativa cinegética con la función retratística, generando un híbrido de gran interés.

Aunque Covarsí es la figura central, no es un caso aislado. Otros pintores extremeños también abordaron temas similares, aunque con menor intensidad y originalidad. La diferencia principal radica en el grado de implicación personal con el tema, la observación directa frente a la composición académica y la evolución hacia el paisaje. Covarsí destaca por integrar todos estos aspectos de manera coherente.

Desde una perspectiva historiográfica, la obra de Covarsí puede interpretarse en varias claves. Su pintura documenta una forma de vida en proceso de transformación, convirtiéndose en testimonio histórico. La representación de la caza y del paisaje contribuye a definir una identidad extremeña diferenciada. Aunque no rompe con la tradición, introduce elementos de modernidad en la forma de mirar y representar.

La pintura extremeña de finales del siglo XIX y primera mitad del XX constituye un campo de estudio fundamental para comprender la relación entre arte, territorio e identidad. Dentro de este contexto, la temática de la caza adquiere un papel central como expresión cultural y motivo artístico.

La figura de Adelardo Covarsí se erige como el máximo exponente de esta tendencia. Su obra, caracterizada por la observación directa, la espontaneidad compositiva y la evolución hacia el paisaje, no solo define una estética, sino que contribuye a la construcción de una mirada sobre Extremadura.

Lejos de ser un mero pintor costumbrista, Covarsí se revela como un artista complejo, capaz de transformar escenas cotidianas en composiciones de gran valor plástico y documental, situándose como una figura clave en la historia del arte español.

Resulta indiscutible que la implantación del nuevo régimen liberal en España durante el siglo XIX estuvo acompañada de una notable disminución de la caza, fenómeno ampliamente señalado por los contemporáneos y confirmado por la historiografía posterior, si bien la magnitud exacta de dicho proceso, así como sus ritmos y particularidades regionales, continúan siendo objeto de debate. Esta regresión de los recursos cinegéticos no puede atribuirse a una única causa, sino que responde a la confluencia de factores diversos, algunos de carácter general —económicos, demográficos y sociales— y otros más específicamente relacionados con la propia actividad cinegética. Asimismo, resulta fundamental considerar la estrecha relación existente entre los cambios agrarios y la evolución de la fauna silvestre, ya que las transformaciones del paisaje rural tuvieron consecuencias directas sobre los hábitats naturales.

Uno de los episodios más significativos en este proceso de declive se sitúa en el periodo comprendido entre la salida de España de Carlos IV y el retorno al trono de Fernando VII, es decir, durante los años convulsos de la Guerra de la Independencia y la crisis del Antiguo Régimen. En este contexto, se produjo un auténtico colapso del sistema cinegético tradicional, particularmente en los territorios del Real Patrimonio,

como Monte de El Pardo, donde la fauna había sido históricamente protegida para el disfrute de la monarquía. La destrucción de estos espacios no fue únicamente consecuencia de la presencia de las tropas francesas, cuyos excesos contribuyeron sin duda a la sobreexplotación de los recursos, sino también de la actuación de la población local, que, en un contexto de desorganización política y necesidad económica, accedió masivamente a la caza sin ningún tipo de restricción.

A este factor coyuntural se sumaron transformaciones estructurales de gran calado. Entre ellas, destaca la progresiva disminución de bosques y dehesas, ecosistemas fundamentales para la conservación de numerosas especies cinegéticas. Este proceso estuvo estrechamente ligado al crecimiento demográfico y a la expansión del poblamiento rural, fenómenos característicos del inicio del ciclo demográfico moderno. La necesidad de aumentar la producción agrícola impulsó la roturación de tierras, no solo en las zonas tradicionalmente cultivadas —llanuras, valles y depresiones—, sino también en áreas más marginales y agrestes que hasta entonces habían permanecido relativamente intactas. Estas mutaciones agrarias alteraron profundamente el equilibrio ecológico, reduciendo los espacios disponibles para la fauna silvestre y dificultando su reproducción y supervivencia.

En regiones como Extremadura o Castilla-La Mancha, estos procesos adquirieron características especialmente intensas. La práctica de quemas sistemáticas por parte de los cabreros, destinada a regenerar pastos para el ganado, tuvo efectos devastadores sobre la cubierta vegetal y la biodiversidad. El fuego, propagándose con gran rapidez, arrasaba extensas superficies, eliminando no solo la vegetación sino también los refugios naturales de la fauna. Como resultado, amplias zonas quedaron prácticamente desprovistas de especies cinegéticas, sobreviviendo únicamente en aquellos rodales de monte más denso que lograban resistir el avance de las llamas.

Las consecuencias de esta disminución de la caza fueron significativas tanto desde el punto de vista cinegético como

agrícola. En el caso de la caza menor, su práctica continuó extendida por todo el territorio nacional, pero con rendimientos cada vez más modestos. Solo en fincas acotadas, donde comenzaban a aplicarse incipientes medidas de protección y ordenación, era posible obtener resultados aceptables. Estas primeras experiencias de gestión cinegética, aunque limitadas, anticipaban modelos más sistemáticos que se desarrollarían en el siglo XX.

Por su parte, la caza mayor experimentó un proceso de acantonamiento geográfico, concentrándose en áreas de difícil acceso y menor presión humana. Espacios como Sierra Morena, los Montes de Toledo o las sierras más inhóspitas de Extremadura se convirtieron en refugios de las especies más emblemáticas. Este fenómeno no solo refleja la regresión cuantitativa de la fauna, sino también su redistribución espacial en función de las condiciones de refugio y protección.

La decadencia de la caza mayor se hizo particularmente evidente en la práctica de las monterías, que hacia finales del siglo XIX mostraban un rendimiento muy inferior al de épocas anteriores. Esta reducción en el número de piezas cobradas no respondía únicamente a limitaciones técnicas, sino, sobre todo, a la escasez de reses disponibles. La montería, que había sido una de las manifestaciones más representativas de la cultura cinegética aristocrática, entraba así en una fase de declive.

Otro aspecto relevante de esta crisis fue su impacto sobre las razas de perros de caza. España había sido tradicionalmente un territorio destacado en la cría de estos animales, algunos de los cuales gozaban de gran prestigio. Sin embargo, la disminución de la actividad cinegética y la pérdida de determinados hábitats provocaron la decadencia de muchas de estas razas, algunas de las cuales desaparecieron, mientras que otras sufrieron procesos de degeneración o mestizaje que alteraron sus características originales.

La presión cinegética, especialmente intensa durante el tránsito del siglo XIX al XX, tuvo además consecuencias graves sobre determinadas especies. No solo se vieron amenazadas algunas

variedades de caza menor, sino que especies emblemáticas como la cabra montés o el oso pardo estuvieron al borde de la extinción, quedando relegadas a hábitats marginales y de difícil acceso. Esta situación generó una creciente preocupación entre determinados sectores, lo que condujo a la adopción de las primeras medidas de protección en sentido moderno.

En este contexto, resulta especialmente significativa la iniciativa impulsada por Alfonso XIII con la creación del Real Coto de Gredos, destinado a la protección de la cabra hispánica, así como la protección de espacios en los Picos de Europa para la conservación del rebeco. Estas actuaciones representan un hito en la historia de la conservación en España, al introducir el concepto de protección espacial como instrumento de gestión de la fauna.

Finalmente, la disminución de la caza tuvo implicaciones ambivalentes en el ámbito agrícola. Por un lado, la reducción de las poblaciones de grandes herbívoros contribuyó a disminuir los daños en los cultivos, lo que fue valorado positivamente por los agricultores. Sin embargo, la eliminación o reducción de determinadas especies, especialmente aves rapaces y omnívoras, generó efectos no deseados, como el aumento de plagas agrícolas. Este fenómeno dio lugar a intensos debates, no solo en España sino también en otros países europeos como Francia o Inglaterra, sobre el papel ecológico de la fauna y la necesidad de mantener un equilibrio en los ecosistemas.

La disminución de la caza en España durante el siglo XIX constituye un fenómeno complejo, resultado de la interacción entre factores políticos, económicos, sociales y ambientales. Lejos de ser un proceso lineal, estuvo marcado por profundas transformaciones del paisaje y de las estructuras sociales, así como por una creciente toma de conciencia sobre la necesidad de regular y proteger los recursos naturales. Estas dinámicas sentaron las bases de la gestión cinegética contemporánea y de las políticas de conservación que se desarrollarían en el siglo XX.

En las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la práctica de la montería en España adquirió unas

características particulares que han llevado a numerosos cronistas y tratadistas a calificarla como "montería romántica". Esta denominación no responde únicamente a una cuestión estilística o literaria, sino que refleja una forma concreta de entender y desarrollar la actividad cinegética, profundamente vinculada al contexto social, geográfico y cultural de la época. En efecto, aunque sería posible elaborar una caracterización sistemática más detallada de este modelo de caza, pueden señalarse algunos rasgos fundamentales que permiten comprender su singularidad y su posterior idealización.

Uno de los elementos definitorios de esta montería romántica fue el aislamiento relativo de los espacios en los que se desarrollaba. Las grandes manchas de monte donde se organizaban las cacerías se localizaban en zonas serranas de difícil acceso, alejadas de los principales núcleos urbanos y escasamente transformadas por la actividad humana. Territorios como los Montes de Toledo, las sierras de Sierra Morena —especialmente en áreas como Andújar— o diversas comarcas de Extremadura constituían escenarios privilegiados para este tipo de caza. Este aislamiento contribuía a preservar poblaciones de caza mayor, pero también dotaba a la experiencia cinegética de un componente de aventura y contacto directo con la naturaleza que sería posteriormente exaltado.

A ello se sumaba la forma de desplazamiento y organización de las cacerías. El acceso a estos territorios se realizaba fundamentalmente a caballo, lo que implicaba largos trayectos y una logística compleja. Las monterías no eran eventos breves, sino que podían prolongarse durante varios días, integrando no solo el acto de la caza en sí, sino también toda una serie de prácticas sociales asociadas: acampadas, reuniones, preparación de puestos y batidas. La figura del "postor" —encargado de colocar a los cazadores en sus posiciones— adquiría en este contexto una importancia fundamental, ya que su conocimiento del terreno y de las costumbres de las reses resultaba clave para el éxito de la jornada.

Estos elementos —aislamiento, duración, desplazamiento a caballo y organización tradicional— conferían a la montería

un carácter casi ritualizado, en el que se combinaban aspectos técnicos con dimensiones simbólicas y sociales. No es extraño, por tanto, que muchos autores hayan destacado el "encanto" de estas prácticas, entendidas como una forma de conexión con un pasado idealizado y con una naturaleza percibida como auténtica y poco alterada.

En este sentido, algunos cronistas situaron entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX lo que consideraron una auténtica edad dorada de la montería española. Entre ellos destaca el Duque de Almazán, quien identificó este periodo como un momento de especial esplendor cinegético. Aunque la datación exacta de esta etapa ha sido objeto de interpretaciones diversas, lo cierto es que coincide con un contexto de cierta recuperación de las poblaciones de caza mayor tras las crisis del siglo XIX, así como con un renovado interés de las élites por esta actividad.

Uno de los factores decisivos en este resurgir fue la influencia de la monarquía, y en particular de Alfonso XIII, cuya afición a la caza está ampliamente documentada. Su papel como "rey venador" no solo tuvo una dimensión personal, sino también social y política, ya que contribuyó a revalorizar la actividad cinegética entre la nobleza y las clases altas. La imitación de los gustos y prácticas del monarca por parte de estos grupos favoreció la revitalización de la montería como actividad prestigiosa.

Además, durante su reinado se impulsaron iniciativas destinadas a restaurar parcialmente el patrimonio cinegético vinculado a la Corona. Entre ellas, destaca la reorganización de grandes cotos en zonas estratégicas, como los Montes de Toledo, el entorno de Andújar o diversas áreas de Extremadura. Estas actuaciones no solo contribuyeron a mejorar las condiciones para la práctica de la caza mayor, sino que también introdujeron criterios más sistemáticos de gestión, anticipando en cierta medida modelos posteriores de ordenación cinegética.

En conjunto, la denominada montería romántica puede interpretarse como un fenómeno de transición, en el que con-

fluyen elementos heredados de la tradición aristocrática con nuevas formas de organización y sensibilidades emergentes. Su idealización posterior responde tanto a la nostalgia por un mundo rural en proceso de transformación como a la construcción de una identidad cultural vinculada a la caza. De este modo, más allá de su dimensión estrictamente cinegética, la montería romántica constituye un testimonio significativo de los cambios sociales y culturales que caracterizaron el paso del siglo XIX al XX en España.

Por tanto, la Revolución Industrial, iniciada a finales del siglo XVIII y consolidada durante el siglo XIX, modificó profundamente la estructura económica y social de Europa. La migración masiva hacia las ciudades, el desarrollo de la industria y la transformación del mundo rural alteraron también la percepción social de la caza.

La progresiva desvinculación de amplios sectores de la población respecto del medio natural generó una nueva relación con la fauna silvestre. La caza dejó de ser una experiencia cotidiana ligada al territorio para convertirse, cada vez más, en una actividad especializada, deportiva o recreativa.

Al mismo tiempo, el crecimiento urbano impulsó una nueva sensibilidad hacia la naturaleza. Surgieron las primeras corrientes conservacionistas y comenzaron a desarrollarse debates sobre la protección de especies y la necesidad de regular la explotación de los recursos naturales.

La caza empezó así a situarse en una posición ambigua: seguía siendo una práctica tradicional y económica importante, pero también comenzaba a ser objeto de cuestionamiento moral y ambiental.

Uno de los cambios más relevantes fue la progresiva desaparición del monopolio nobiliario sobre la actividad cinegética. Las revoluciones liberales y las reformas agrarias debilitaron muchos privilegios feudales y permitieron una mayor apertura del acceso a la caza.

Aunque la propiedad privada continuó siendo un factor determinante, la actividad dejó de estar exclusivamente re-

servada a la aristocracia. Las clases medias rurales y urbanas comenzaron a incorporarse a la práctica cinegética como forma de ocio y prestigio social.

El desarrollo de la industria armamentística facilitó la producción de escopetas más accesibles, precisas y seguras. Esto permitió una expansión significativa de la caza menor, especialmente de perdices, conejos, liebres y aves migratorias.

Se consolidó así la figura del cazador deportivo moderno, menos vinculado a la nobleza tradicional y más relacionado con asociaciones, clubes y sociedades de caza.

La creciente presión sobre la fauna y la transformación social hicieron necesaria una regulación más sistemática de la actividad. Durante el siglo XIX comenzaron a desarrollarse las primeras leyes modernas de caza con un enfoque claramente administrativo.

Estas normativas buscaban limitar la sobreexplotación, establecer temporadas hábiles, definir especies protegidas y sancionar la caza furtiva. La finalidad ya no era únicamente preservar privilegios aristocráticos, sino garantizar la sostenibilidad de los recursos cinegéticos.

Se introdujeron conceptos fundamentales como vedas, cupos de captura, licencias y reservas naturales. Estas herramientas sentaron las bases de la gestión cinegética contemporánea.

El Estado asumió progresivamente un papel más activo en la regulación, desplazando el antiguo control puramente señorial. La fauna comenzó a entenderse también como patrimonio colectivo y no solo como recurso privado.

Durante los siglos XIX y XX surgieron movimientos científicos y sociales orientados a la conservación de la naturaleza. Naturalistas, biólogos y gestores comenzaron a advertir sobre la desaparición de especies y la degradación acelerada de los ecosistemas.

Paradójicamente, muchos de los primeros defensores de la conservación procedían del propio mundo cinegético. Cazadores experimentados fueron conscientes de que la continuidad de la actividad dependía directamente de la preservación de los hábitats y de las poblaciones animales.

Esta conciencia dio lugar a la creación de reservas de fauna, parques nacionales y programas de repoblación de especies. La gestión cinegética empezó a incorporar criterios científicos y a alejarse de una visión puramente extractiva.

La idea de sostenibilidad, hoy central en la regulación de la caza, comenzó a construirse en este contexto histórico. La caza ya no podía justificarse únicamente por tradición o utilidad económica; debía integrarse dentro de una política más amplia de equilibrio ecológico.



Grupo de Caza, John Samuel Raven, siglo XIX



El cazador, Eduard Grützner, siglo XIX
(Museo Wallraf-Richartz)



La caza del zorro, Thomas Alken, litografía
(Biblioteca Nacional, París)



Una cacería exitosa, pintura de caza de mediados del siglo
XIX, Carl Friedrich Deiker



Drinking Hunter in front of the Huntinglodge near
Partenkirchen, Heinrich Bürkel, siglo XIX



Cazadores, Vasili Grigorevich Pero, 1816
(Galería Tretyakov en Moscú)



The Otter Hunt, Sir Edwin Landseer, 1844
(Laing Art Gallery en Newcastle)



El cazador, Eugenio Lucas Velázquez, 1850
(Museo del Prado)



The Monarch of the Glen, Sir Edwin Landseer, 1851
(National Galleries of Scotland)



Retrato de Serapio Palomino, 1861
(Museo de la caza y la naturaleza, Ciudad Real)



Thor the wild hunt of odin, Peter Nicolai Arbo, 1872
(Museo Nacional de Arte de Oslo)



Trójka na śniegu, Józef Chełmoński, 1875
(Colección privada)



Montero con perros, José Moreno Carbonero, 1885
(Museo del Prado)



El sabueso y el cazador, Winslow Homer, 1892
(National Gallery of Art en Washington)



Cazador de avutardas, Francisco Ferrer Lerín, 1919



Después de la caza, Fernando Álvarez de Sotomayor, 1945
(Abanca Colección)



El Montero de Alpotreque, Adelardo Covarsí, 1948
(depósito Museo del Prado)



El regreso de la montería, Covarsí, 1951
(Museo de Bellas Artes de Badajoz)



El regreso de la montería, Covarsí, 1951
(Museo de Bellas Artes de Badajoz)

Capítulo VI
La caza: gestión cinegética moderna y debates contemporáneos

En la actualidad, la gestión cinegética moderna tiene como principal objetivo la conservación de la fauna silvestre, el control de especies superabundantes y la preservación de una tradición cultural profundamente arraigada en muchas sociedades. Asimismo, busca generar beneficios económicos en el medio rural y promover prácticas responsables que minimicen el sufrimiento animal. La actividad cinegética ya no puede entenderse únicamente como una práctica recreativa, sino como una herramienta de gestión ambiental sometida a una intensa regulación jurídica y a un profundo debate social.

Hoy en día, la caza se encuentra estrictamente regulada. Las personas que desean practicarla deben obtener una licencia específica y, en caso de utilizar armas de fuego, contar además con el correspondiente permiso de armas. En España, las co-

munidades autónomas son las principales responsables de la gestión cinegética, estableciendo sus propias órdenes de veda, donde se determinan las especies cazables, los cupos permitidos y los periodos hábiles de caza.

La caza furtiva, entendida como aquella realizada fuera de los periodos autorizados o en zonas protegidas, constituye una infracción grave que puede conllevar importantes sanciones económicas e incluso penas de prisión. Esta realidad refleja la creciente importancia que la legislación otorga a la protección de la biodiversidad y a la sostenibilidad de los recursos naturales.

Sin embargo, la caza sigue siendo una actividad profundamente controvertida. Existen debates éticos, ecológicos y culturales que generan posiciones enfrentadas. Desde el punto de vista ético, sus detractores critican el sufrimiento animal que puede provocar, mientras que sus defensores sostienen que, practicada de forma responsable, constituye una relación respetuosa con la naturaleza y los animales.

En el plano ecológico, algunos sectores ecologistas consideran que la caza contribuye a la pérdida de biodiversidad y altera los equilibrios naturales. Por el contrario, muchos especialistas en gestión ambiental defienden que la caza responsable es una herramienta eficaz para controlar poblaciones animales cuya sobreabundancia genera graves daños agrícolas, riesgos sanitarios y amenazas para otras especies protegidas.

Desde una perspectiva cultural, el debate gira en torno a la vigencia de la tradición cinegética en la sociedad contemporánea. Para algunos, se trata de una práctica incompatible con los valores actuales de sensibilidad animal; para otros, constituye un patrimonio cultural e histórico que forma parte de la identidad rural y de la memoria colectiva.

Numerosos estudios sostienen que la caza, ejercida de manera responsable, desempeña un papel relevante en la conservación de la naturaleza. La pérdida de grandes depredadores naturales y la transformación de los ecosistemas han generado desequilibrios que afectan a especies como el jabalí, el ciervo o

el conejo, cuya superpoblación puede producir daños significativos en la agricultura y poner en peligro a otras especies amenazadas, como el lince ibérico o el águila imperial.

Además, la evolución tecnológica ha transformado profundamente la actividad cinegética sin eliminar su esencia ancestral. La introducción de armas de fuego modernas, sistemas ópticos avanzados, ropa técnica especializada, calzado adaptado al terreno y dispositivos electrónicos de orientación y seguimiento ha dado lugar a una importante industria vinculada al sector cinegético, con gran impacto económico a nivel mundial.

La caza deportiva ha generado asimismo una estructura social compleja compuesta por clubes, federaciones, competiciones y eventos que refuerzan la dimensión comunitaria y cultural de esta práctica. En muchas zonas rurales, representa además una fuente esencial de ingresos, favoreciendo el empleo, el turismo y la sostenibilidad económica del territorio.

A medida que la conciencia ambiental ha aumentado, la sostenibilidad se ha convertido en un principio central de la gestión cinegética. Los cazadores y conservacionistas participan cada vez más en programas de conservación, restauración de hábitats y seguimiento de poblaciones silvestres, colaborando con administraciones públicas y organizaciones medioambientales.

La historia de la caza es, en definitiva, la historia de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Refleja la evolución de nuestras necesidades, valores y formas de organización social. Desde la supervivencia primitiva hasta la moderna gestión de los ecosistemas, la actividad cinegética ha dejado una huella profunda en la civilización humana.

Comprender esta evolución histórica permite analizar con mayor rigor los debates actuales y valorar de forma más objetiva el papel que la caza desempeña en el presente y en el futuro. La caza no es únicamente una práctica heredada del pasado, sino también una herramienta contemporánea de gestión ambiental cuya legitimidad depende de su capacidad para adaptarse a las exigencias éticas, ecológicas y sociales del siglo XXI.

Ya hemos comprobado cómo la representación de la caza constituye uno de los temas más persistentes en la historia del arte occidental y universal. Desde las primeras manifestaciones rupestres del Paleolítico hasta las expresiones conceptuales del arte contemporáneo, la actividad cinegética ha funcionado como símbolo de supervivencia, poder, dominio territorial, prestigio social y relación espiritual con la naturaleza. Sin embargo, en el contexto contemporáneo, esta temática ha experimentado una transformación profunda, la antigua glorificación aristocrática de la caza ha dado paso a una pluralidad de enfoques que problematizan la relación entre seres humanos, animales y medio ambiente.

En la tradición artística europea, especialmente entre los siglos XVII y XIX, la caza fue representada como una actividad nobiliaria asociada al poder monárquico, la masculinidad heroica y la dominación de la naturaleza. Pintores barrocos como Frans Snyders, Peter Paul Rubens o Jean-Baptiste Oudry desarrollaron grandes composiciones donde la violencia cinegética se convertía en espectáculo visual y afirmación jerárquica. Esta iconografía persistió durante siglos, legitimando una visión antropocéntrica en la que el animal aparecía como trofeo, recurso o símbolo subordinado.

No obstante, el arte contemporáneo —especialmente desde la segunda mitad del siglo XX— ha reformulado radicalmente esta tradición. La emergencia de la conciencia ecológica, los debates sobre los derechos animales, la crítica poscolonial y la revisión ética de las relaciones interespecies han modificado la percepción cultural de la caza. En este nuevo contexto, artistas de diferentes disciplinas —pintura, escultura, instalación, performance y arte conceptual— han comenzado a representar la caza no solo como práctica cultural, sino como espacio de conflicto moral, memoria rural, crítica social o interrogación filosófica sobre la violencia humana.

La caza ya no aparece exclusivamente como exaltación heroica, sino también como metáfora de la alienación moderna, de la destrucción ecológica, del capitalismo extractivo o de la

nostalgia por un mundo rural en desaparición. Algunos artistas recuperan la tradición cinegética desde una sensibilidad realista vinculada al paisaje y la fauna; otros la cuestionan mediante estrategias conceptuales que denuncian la instrumentalización de los animales y la banalización de la muerte.

En este sentido, figuras como Andrea Benetti, Jorge Manzanares, Mito Gegič, Andrej Brumen Čop, Alessia Griglio, Fernando García Herrera, Anna Matykiewicz, Fiona Banner o Christian Jankowski ofrecen perspectivas diversas que permiten analizar cómo la caza continúa siendo un motivo central para pensar la cultura contemporánea. Sus obras muestran que la representación cinegética ya no pertenece exclusivamente al ámbito de la tradición venatoria, sino que se ha convertido en un dispositivo crítico para reflexionar sobre la identidad humana y su relación con lo no humano.

El siglo XX introduce una ruptura decisiva en la representación artística de la caza. Las guerras mundiales, la industrialización masiva, la expansión urbana y la crisis ecológica alteraron profundamente la percepción de la relación entre humanidad y naturaleza. La caza dejó de ser vista únicamente como tradición noble o actividad rural para convertirse también en símbolo de violencia estructural, destrucción ambiental y conflicto moral.

La aparición de movimientos ecologistas, la consolidación de la etología como disciplina científica y el desarrollo de la filosofía animal transformaron la sensibilidad cultural. Pensadores como Peter Singer y Jacques Derrida cuestionaron la legitimidad ética de la instrumentalización animal, mientras artistas visuales comenzaron a revisar críticamente la herencia iconográfica cinegética.

En este nuevo marco, el animal ya no aparece solo como objeto de representación, sino como sujeto de alteridad. La pregunta artística deja de ser "cómo representar la caza" para convertirse en "qué significa matar, observar y poseer al animal".

Uno de los enfoques más relevantes del arte contemporáneo consiste en utilizar la caza como metáfora de las dinámicas

económicas modernas. La persecución, captura y apropiación del animal se reinterpretan como imágenes del consumo, la explotación y la lógica extractiva del capitalismo tardío.

La obra performativa *The Hunt* (1992/1997) de Christian Jankowski constituye un ejemplo paradigmático. En ella, el artista "caza" alimentos en un supermercado utilizando arco y flechas, desplazando el acto venatorio desde el bosque hacia el espacio del consumo urbano. Esta inversión irónica revela cómo la sociedad contemporánea ha invisibilizado la violencia inherente a la obtención de recursos.

La caza deja de ser acto excepcional para mostrarse como estructura cotidiana: consumir también implica capturar, apropiarse y destruir.

Frente a las visiones críticas, otros artistas contemporáneos recuperan la caza desde una perspectiva de memoria rural y patrimonio cultural. En regiones donde la actividad cinegética forma parte de la identidad local, la representación artística no necesariamente implica glorificación violenta, sino reconocimiento de una relación histórica entre comunidad, paisaje y fauna.

En este sentido, la pintura de Jorge Manzanares o Fernando García Herrera se inscribe en una tradición realista que valora el conocimiento del campo, la observación animal y la continuidad de prácticas rurales amenazadas por la urbanización contemporánea.

La nostalgia aquí no debe entenderse como simple idealización conservadora, sino como defensa simbólica de formas de vida vinculadas al territorio y al ritmo ecológico.

Otro rasgo fundamental del arte contemporáneo es la centralidad del cuerpo animal muerto como problema visual y moral. Las carcasas, restos y huellas de la caza se convierten en imágenes de duelo, extrañamiento y reflexión existencial.

Las pinturas de Andrej Brumen Čop, centradas en animales abatidos, producen una inversión significativa respecto a la tradición barroca del trofeo. El cadáver ya no es celebración del cazador, sino presencia silenciosa que interpela al espectador.

La muerte animal adquiere densidad filosófica: mirar un cuerpo cazado implica confrontar la fragilidad compartida entre especies.

El artista italiano Andrea Benetti desarrolla una aproximación singular a la caza mediante un lenguaje pictórico que dialoga con la memoria ancestral y el imaginario prehistórico. Su obra recupera figuras animales —especialmente antílopes y grandes mamíferos— asociadas a elementos chamánicos y simbólicos que remiten al arte rupestre.

Lejos del naturalismo descriptivo, Benetti utiliza acrílicos, texturas matéricas y simplificaciones formales que evocan una dimensión arcaica de la experiencia humana. La caza aparece aquí no como deporte aristocrático ni como denuncia explícita, sino como memoria profunda de la especie humana.

Su propuesta sugiere que la relación con el animal precede a la civilización moderna y que toda representación cinegética conserva una dimensión antropológica originaria.

El pintor español Jorge Manzanares representa una de las voces más reconocibles del arte cinegético contemporáneo en España. Su producción se centra en escenas de montería, fauna ibérica —jabalíes, ciervos, perdices— y perros de caza, integrando una observación minuciosa del comportamiento animal con un profundo conocimiento del paisaje rural.

Su pintura se inscribe en la tradición figurativa y animalista, donde el detalle anatómico y la atmósfera del entorno adquieren gran relevancia. No se trata únicamente de ilustrar la caza como acción, sino de representar la compleja red de relaciones entre cazador, animal, vegetación y territorio.

En sus obras, la caza aparece como experiencia inmersa en el ecosistema, evitando tanto la glorificación heroica excesiva como la condena moral explícita.

El trabajo de Mito Gegič introduce una dimensión claramente crítica. Su producción combina pintura, medios digitales y estrategias visuales propias de la cultura de masas para cuestionar la banalización de la violencia hacia la fauna.

Sus obras a menudo presentan escenas ambiguas donde la estética atractiva convive con la perturbación ética. El espec-

tador se enfrenta a imágenes que problematizan la fascinación visual por la muerte animal y la indiferencia contemporánea frente a la destrucción ecológica.

La caza se convierte aquí en síntoma cultural, no importa únicamente el acto de matar, sino la normalización estética de esa violencia.

Las pinturas de Andrej Brumen Čop se centran en animales muertos, carcasas suspendidas y cuerpos despojados de vitalidad. Esta elección iconográfica transforma radicalmente la tradición venatoria clásica.

Mientras el barroco celebraba el trofeo como signo de triunfo, Brumen Čop presenta el cadáver como espacio de silencio y extrañamiento. El espectador no contempla la gloria del cazador, sino la vulnerabilidad radical de la materia viva.

La obra adquiere así una dimensión existencial y casi fenomenológica, el animal muerto funciona como espejo de la condición humana.

En la actualidad, la caza constituye una actividad fuertemente regulada por el ordenamiento jurídico debido a su impacto directo sobre la fauna silvestre, la biodiversidad, la seguridad pública y la propiedad privada. Ya no se concibe como una práctica libre o exclusivamente tradicional, sino como una actividad sometida a estrictos controles administrativos y ambientales.

La legislación moderna persigue varios objetivos simultáneos, garantizar la conservación de las especies, asegurar el equilibrio ecológico, proteger los derechos de los propietarios de terrenos, prevenir riesgos derivados del uso de armas y evitar el sufrimiento innecesario de los animales.

Esta regulación responde también a compromisos internacionales de protección de la biodiversidad, especialmente en el marco de la Unión Europea y de diversos convenios internacionales sobre conservación de especies y hábitats.

En consecuencia, el ejercicio de la caza exige requisitos legales precisos que limitan quién puede practicarla, dónde, cuándo y sobre qué especies.

Toda persona que desee practicar la caza debe obtener previamente una licencia administrativa de caza expedida por la autoridad competente. Esta licencia acredita que el cazador cumple los requisitos legales exigidos y permite el control institucional de la actividad.

Generalmente, para obtenerla es necesario acreditar conocimientos básicos sobre normativa cinegética, seguridad, conservación de especies y manejo responsable de la actividad. En algunas comunidades autónomas se exige la superación de pruebas específicas.

Cuando la modalidad de caza implica el uso de armas de fuego, además de la licencia de caza resulta obligatorio contar con el correspondiente permiso o licencia de armas, regulado por la normativa de seguridad ciudadana y control armamentístico.

Este permiso exige mayores requisitos de idoneidad física, psicológica y legal, así como inspecciones periódicas y control sobre la custodia del arma.

La doble exigencia —licencia cinegética y licencia de armas— refleja la naturaleza compleja de la actividad y la necesidad de compatibilizar tradición, conservación y seguridad pública.

En España, la gestión de la caza se encuentra descentralizada y corresponde principalmente a las comunidades autónomas, que ejercen competencias directas sobre la ordenación, planificación y control de la actividad cinegética dentro de sus respectivos territorios. Esta distribución competencial responde al modelo territorial establecido por la Constitución de 1978 y permite adaptar la normativa a las particularidades ecológicas, geográficas y sociales de cada región.

Aunque existe una base normativa estatal en materia de protección ambiental, patrimonio natural y seguridad en el uso de armas, son las comunidades autónomas las que determinan la regulación concreta de la actividad cinegética. Esto incluye la elaboración de órdenes de veda, la concesión de licencias, la clasificación de terrenos cinegéticos y la imposición de sanciones administrativas.

La diversidad biológica y paisajística del territorio español hace necesaria esta gestión diferenciada. Las condiciones cinegéticas de Andalucía, Castilla-La Mancha, Extremadura o Aragón no son equivalentes a las de Galicia, Asturias o Canarias, lo que justifica una planificación territorial específica.

Esta descentralización también ha generado diferencias normativas importantes entre comunidades, especialmente en lo relativo a especies autorizadas, periodos hábiles, métodos permitidos y requisitos documentales.

Uno de los principales instrumentos jurídicos de regulación son las órdenes de veda. Estas disposiciones administrativas se aprueban periódicamente y establecen las condiciones concretas bajo las cuales puede desarrollarse la actividad cinegética.

Las órdenes de veda determinan:

- las especies cazables autorizadas;
- los periodos hábiles de caza;
- los cupos máximos de captura;
- los métodos y modalidades permitidas;
- las limitaciones territoriales;
- las medidas especiales de protección;
- y las excepciones justificadas por razones de control poblacional.

El establecimiento de vedas responde a criterios biológicos orientados a proteger los ciclos reproductivos y garantizar la sostenibilidad de las poblaciones silvestres. Durante los periodos de reproducción, cría o migración especialmente sensible, la caza queda prohibida para evitar impactos irreversibles sobre las especies.

La planificación anual permite además adaptar la regulación a cambios poblacionales, emergencias sanitarias, daños agrícolas o situaciones excepcionales derivadas del clima o de alteraciones del ecosistema.

La legislación española distingue diversos tipos de terrenos en función de su régimen cinegético. Esta clasificación es fun-

damental para determinar dónde puede practicarse legalmente la caza y bajo qué condiciones.

Los principales tipos son:

Los cotos de caza son terrenos sometidos a un aprovechamiento cinegético planificado y autorizado administrativamente. Pueden ser privados, deportivos o sociales. En ellos existe una gestión organizada de las especies, planes técnicos de aprovechamiento y control específico de capturas.

Los cotos constituyen la base principal de la actividad cinegética regulada en España y suelen estar sujetos a inversiones importantes en conservación, vigilancia y mejora del hábitat.

Las reservas de caza son espacios gestionados generalmente por la administración pública con fines de conservación, investigación y aprovechamiento sostenible. En estas áreas la caza está más restringida y sometida a criterios especialmente rigurosos.

Incluyen parques nacionales, espacios naturales protegidos, refugios de fauna y otras áreas donde la actividad cinegética está total o parcialmente prohibida para garantizar la conservación de especies y ecosistemas sensibles.

En algunas comunidades existen terrenos donde la caza puede practicarse bajo determinadas condiciones sin necesidad de pertenecer a un coto específico, aunque esta figura ha perdido relevancia frente a los sistemas de gestión planificada.

La correcta delimitación de estos espacios resulta esencial para prevenir conflictos entre conservación, propiedad privada y aprovechamiento cinegético.

Además, los planes técnicos de caza exigen una evaluación periódica de las poblaciones animales, el seguimiento sanitario de determinadas especies y la justificación de las medidas de control adoptadas.

La profesionalización de esta supervisión ha convertido la gestión cinegética en una disciplina cada vez más cercana a la biología de la conservación y a la planificación ambiental.

La caza furtiva constituye una de las principales amenazas para la sostenibilidad de la fauna silvestre y para la credibilidad de la gestión cinegética responsable. Se entiende por caza

furtiva aquella actividad realizada al margen de la legalidad, ya sea por practicarse fuera de los periodos autorizados, sobre especies protegidas, en zonas prohibidas o mediante métodos expresamente prohibidos por la normativa.

No toda infracción cinegética tiene la misma gravedad, pero el furtivismo representa una forma especialmente lesiva porque rompe el equilibrio de planificación sobre el que se sustenta la conservación moderna.

El furtivo actúa fuera de los controles administrativos, ignora los cupos establecidos y elimina ejemplares sin criterios científicos ni sostenibilidad, afectando gravemente a poblaciones vulnerables y generando daños ecológicos difíciles de revertir.

Además, la caza furtiva suele asociarse a otras conductas ilícitas como el tráfico ilegal de especies, el uso indebido de armas, la invasión de propiedad privada y el fraude comercial vinculado a la venta clandestina de carne o trofeos.

Entre las prácticas más graves de furtivismo destacan aquellas que utilizan métodos no selectivos o especialmente crueles, ya que afectan indiscriminadamente a múltiples especies y provocan un sufrimiento innecesario.

Entre ellos pueden citarse:

- lazos y trampas no autorizadas;
- venenos;
- cepos;
- redes ilegales;
- cebos envenenados;
- iluminación nocturna prohibida;
- armas no autorizadas;
- caza desde vehículos;
- y métodos electrónicos ilícitos de atracción o localización.

El uso de venenos representa una de las mayores preocupaciones ecológicas, ya que no solo afecta a la especie objetivo, sino también a carroñeros, aves rapaces y grandes depredadores protegidos.

En España, numerosas especies emblemáticas como el lince ibérico, el águila imperial o el buitre negro han sufrido históricamente las consecuencias de estas prácticas, lo que ha obligado a reforzar las políticas de vigilancia y persecución penal.

La caza furtiva puede generar responsabilidad administrativa e incluso responsabilidad penal, dependiendo de la gravedad de los hechos.

Las infracciones administrativas suelen sancionarse con:

- multas económicas elevadas;
- retirada temporal o definitiva de la licencia;
- decomiso de armas;
- confiscación de vehículos;
- pérdida de trofeos;
- e inhabilitación para ejercer actividades cinegéticas.

Cuando la conducta afecta a especies protegidas, espacios especialmente sensibles o se utilizan medios de especial peligrosidad, puede constituir delito contra la fauna y el medio ambiente, tipificado en el Código Penal.

En estos casos, las consecuencias pueden incluir penas de prisión, antecedentes penales e importantes responsabilidades económicas por daños ecológicos.

La severidad de estas sanciones refleja la creciente protección jurídica del patrimonio natural y el reconocimiento de la biodiversidad como bien de interés general.

Más allá de la dimensión legal, la caza furtiva produce importantes consecuencias sociales. Deteriora la imagen pública de la actividad cinegética, genera desconfianza hacia los cazadores responsables y dificulta la legitimación social de la caza como herramienta de gestión ambiental.

Muchos cazadores y asociaciones cinegéticas participan activamente en la denuncia del furtivismo, conscientes de que constituye una amenaza directa para la continuidad ética y legal de la actividad.

Desde el punto de vista ecológico, los efectos pueden ser devastadores, reducción de poblaciones reproductoras, alte-

ración de cadenas tróficas, desaparición local de especies y pérdida de biodiversidad.

Combatir la caza furtiva exige no solo sanciones, sino también educación ambiental, vigilancia eficaz, cooperación institucional y participación activa del propio sector cinegético.

La caza constituye una de las actividades humanas que mayor debate moral genera en la sociedad contemporánea. A diferencia de otras prácticas tradicionales, su legitimidad no se analiza únicamente desde la utilidad económica o ecológica, sino también desde la ética del trato hacia los animales.

El conflicto ético gira principalmente en torno a una pregunta fundamental: ¿es moralmente aceptable causar la muerte de un animal cuando no existe una necesidad directa de supervivencia?

Las respuestas a esta cuestión dividen profundamente a la opinión pública y reflejan distintas concepciones filosóficas sobre la relación entre el ser humano, los animales y la naturaleza.

Mientras algunos sectores consideran que toda forma de caza recreativa resulta incompatible con una ética moderna de respeto animal, otros sostienen que la actividad puede ser legítima cuando se practica con responsabilidad, control y finalidad conservacionista.

Los detractores de la caza centran sus críticas en el sufrimiento animal y en la consideración moral de los seres vivos no humanos.

Desde esta perspectiva, los animales poseen capacidad de sentir dolor, miedo y estrés, por lo que su muerte no puede justificarse como simple entretenimiento o tradición cultural. La existencia de sensibilidad animal obliga, según esta posición, a replantear prácticas históricamente aceptadas.

Además, se critica que muchas modalidades cinegéticas modernas ya no responden a una necesidad alimentaria real, sino a una actividad recreativa que convierte la vida animal en objeto de ocio.

También se cuestionan situaciones de sufrimiento prolongado cuando el disparo no produce una muerte inmedia-

ta o cuando determinadas prácticas generan persecuciones innecesarias.

Para estos sectores, la evolución moral de la sociedad debería conducir a modelos de relación con la naturaleza basados en la observación, la protección y la convivencia, no en la muerte del animal.

Los defensores de la caza sostienen que la actividad, ejercida de forma responsable, no constituye una forma de crueldad sino una relación histórica y respetuosa con la naturaleza.

Argumentan que la muerte forma parte de los procesos ecológicos naturales y que la caza regulada puede resultar incluso más ética que otras formas intensivas de producción animal destinadas al consumo humano.

Desde esta visión, el cazador responsable conoce el territorio, participa en la conservación del hábitat, controla poblaciones superabundantes y contribuye al equilibrio ecológico.

Asimismo, se defiende que muchas especies cinegéticas son aprovechadas íntegramente para consumo alimentario, manteniendo una conexión más directa y consciente con el origen de los recursos que la producción industrial de carne.

También se subraya que la ética cinegética moderna rechaza expresamente el sufrimiento innecesario, promueve disparos precisos, métodos selectivos y normas estrictas de bienestar animal.

La cuestión ética, por tanto, no residiría en la existencia de la caza en sí misma, sino en la forma concreta en que esta se practica.

El debate ecológico sobre la caza constituye uno de los ejes centrales de la discusión contemporánea en torno a la actividad cinegética. La cuestión principal gira en torno a si la caza contribuye a la conservación de los ecosistemas o, por el contrario, representa una amenaza para la biodiversidad.

Esta controversia no admite respuestas simples, ya que depende del contexto ecológico, del tipo de gestión aplicada y del grado de cumplimiento normativo. La caza puede generar impactos negativos cuando se practica de forma abusiva o des-

controlada, pero también puede desempeñar funciones relevantes de conservación cuando se integra en una planificación científica y sostenible.

Por ello, el análisis ecológico de la actividad cinegética exige distinguir entre la caza furtiva o irresponsable y la gestión cinegética moderna basada en criterios técnicos.

Diversos sectores ecologistas sostienen que la caza contribuye al deterioro ambiental y a la pérdida de biodiversidad. Entre sus principales argumentos destacan la reducción de poblaciones silvestres, la alteración de cadenas tróficas y la perturbación de hábitats sensibles.

Una de las críticas más frecuentes se refiere a la presión excesiva sobre determinadas especies, especialmente cuando la actividad se orienta prioritariamente por intereses económicos o recreativos y no por criterios de conservación.

También se cuestiona la introducción artificial de especies cinegéticas con fines comerciales, práctica que puede alterar gravemente los equilibrios ecológicos y favorecer la expansión de enfermedades o la competencia con fauna autóctona.

Otro punto conflictivo es la eliminación histórica de grandes depredadores naturales como el lobo, el lince o determinadas aves rapaces, considerados durante siglos enemigos de la caza y de la ganadería. Esta persecución contribuyó a desequilibrios ecológicos cuyas consecuencias todavía persisten.

Asimismo, algunos grupos denuncian que ciertas modalidades cinegéticas generan estrés sobre especies no cazables, alteran procesos reproductivos y afectan negativamente a ecosistemas frágiles.

Desde esta perspectiva, la conservación debería priorizar la restauración de los mecanismos naturales de autorregulación frente a la intervención cinegética humana.

Frente a estas críticas, numerosos gestores ambientales y especialistas en fauna sostienen que la caza responsable constituye una herramienta necesaria de control poblacional, especialmente en ecosistemas profundamente transformados por la acción humana.

La desaparición de grandes depredadores, la fragmentación del hábitat y la expansión agrícola han alterado gravemente la capacidad de autorregulación natural de muchas especies. Como consecuencia, animales como el jabalí, el ciervo, el corzo o el conejo pueden alcanzar densidades excesivas que generan importantes problemas.

Entre las principales consecuencias de la sobrepoblación destacan:

- daños severos en cultivos agrícolas;
- accidentes de tráfico por fauna silvestre;
- transmisión de enfermedades a ganado doméstico;
- degradación del suelo y de la vegetación;
- competencia con otras especies más vulnerables;
- y afectación indirecta a programas de conservación.

En España, por ejemplo, la superpoblación de conejo puede perjudicar cultivos y alterar ecosistemas, mientras que la sobreabundancia de ungulados puede dificultar la regeneración forestal.

En estos casos, la intervención humana mediante controles selectivos puede considerarse una medida de gestión más que una actividad recreativa.

Uno de los argumentos más relevantes a favor de la gestión cinegética responsable es su papel indirecto en la conservación de especies amenazadas.

La regulación de poblaciones cinegéticas influye sobre el equilibrio de depredadores y presas, afectando a especies emblemáticas como el lince ibérico o el águila imperial ibérica.

Por ejemplo, una adecuada gestión de poblaciones de conejo resulta esencial para la supervivencia del lince ibérico, ya que constituye su principal fuente de alimento. Del mismo modo, la conservación de determinados hábitats cinegéticos beneficia a numerosas aves rapaces y otras especies no cazables.

En este sentido, la actividad cinegética puede integrarse dentro de estrategias más amplias de conservación cuando

existe planificación científica, seguimiento biológico y coordinación institucional.

La clave ecológica no reside únicamente en cazar o no cazar, sino en cómo se gestiona el ecosistema en su conjunto.

La dimensión cultural de la caza constituye uno de los argumentos más sólidos de quienes defienden su continuidad en la sociedad contemporánea. La actividad cinegética no se percibe únicamente como una práctica deportiva o económica, sino como una tradición profundamente vinculada a la historia, la identidad rural y la memoria colectiva.

Durante siglos, la caza ha formado parte de la vida cotidiana de numerosas comunidades, especialmente en el medio rural. Ha influido en la gastronomía, el lenguaje popular, las festividades locales, la literatura, el arte y las formas de socialización intergeneracional.

Expresiones tradicionales, técnicas transmitidas entre generaciones, recetas de cocina basadas en carne de caza y celebraciones asociadas a temporadas cinegéticas reflejan esta dimensión patrimonial.

Para muchos cazadores, la actividad representa una forma de conexión con el territorio y con una herencia familiar que trasciende el simple acto de capturar animales.

La desaparición de esta práctica se percibe, desde esta visión, como una pérdida cultural comparable a la desaparición de otras manifestaciones tradicionales del mundo rural.

Sin embargo, la evolución de la sensibilidad social ha generado un distanciamiento creciente entre ciertos sectores urbanos y la cultura cinegética tradicional.

En las sociedades contemporáneas, especialmente en entornos urbanos alejados del contacto directo con la naturaleza y la producción animal, la percepción de los animales ha cambiado profundamente. Se ha fortalecido una visión emocional e individualizada de la fauna, acompañada de una mayor sensibilidad hacia el bienestar animal.

En este contexto, muchas personas consideran que la caza no encaja con los valores actuales de respeto animal, empatía

y protección ambiental. La idea de matar animales por deporte o tradición resulta moralmente inaceptable para una parte significativa de la población.

Este conflicto cultural no siempre responde a datos ecológicos objetivos, sino también a distintas formas de entender la relación entre ser humano y naturaleza.

La oposición entre mundo rural y mundo urbano aparece con frecuencia en este debate. Mientras en el ámbito rural la caza suele percibirse como una realidad cotidiana vinculada a la gestión del territorio, en muchos entornos urbanos se interpreta desde una perspectiva más simbólica y emocional.

La figura del cazador también ha experimentado una transformación en la opinión pública. Durante siglos fue asociada al prestigio social, la destreza física y la tradición familiar; hoy, en determinados contextos, puede generar rechazo o incomprensión.

Los medios de comunicación y las redes sociales han intensificado esta polarización. Casos de malas prácticas, furtivismo o imágenes controvertidas pueden afectar gravemente a la percepción pública del conjunto del sector cinegético.

Por ello, muchas organizaciones de cazadores insisten en la necesidad de reforzar la ética cinegética, la formación y la transparencia como elementos esenciales para mejorar la legitimidad social de la actividad.

La aceptación futura de la caza dependerá en gran medida de su capacidad para presentarse no como una simple afición privada, sino como una práctica compatible con la conservación, el respeto animal y la responsabilidad social.

Otro aspecto cultural importante es la progresiva disminución del relevo generacional. En muchas regiones rurales, el envejecimiento de la población y los cambios de estilo de vida están reduciendo el número de jóvenes que se incorporan a la práctica cinegética.

Esta situación plantea interrogantes sobre el futuro de la actividad y sobre la conservación del conocimiento tradicional vinculado a ella.

La enseñanza de valores como el respeto al medio natural, el conocimiento del territorio y la responsabilidad ambiental se convierte en un elemento central si se pretende mantener la legitimidad cultural de la caza en las nuevas generaciones.

No se trata únicamente de conservar una práctica antigua, sino de redefinir su sentido dentro de una sociedad en transformación.

Uno de los principales argumentos de la gestión cinegética moderna es que la caza, lejos de ser incompatible con la conservación, puede convertirse en una herramienta activa de protección de la naturaleza cuando se ejerce de manera responsable y científicamente planificada.

La conservación contemporánea no se limita a prohibir actividades humanas, sino que busca compatibilizar el uso sostenible de los recursos con la preservación de los ecosistemas. En este marco, la caza regulada puede formar parte de estrategias integrales de manejo ambiental.

La clave reside en la sostenibilidad: capturar únicamente lo que el ecosistema puede soportar sin comprometer la viabilidad futura de las poblaciones animales ni la integridad de sus hábitats.

Esta visión exige abandonar la lógica puramente extractiva y sustituirla por una planificación basada en datos biológicos, censos poblacionales y seguimiento técnico continuo.

En numerosos territorios, los propios cazadores participan activamente en programas de conservación de fauna y restauración de hábitats.

Estas actuaciones incluyen:

- mejora de puntos de agua;
- mantenimiento de corredores ecológicos;
- restauración de zonas forestales;
- prevención de incendios;
- control sanitario de poblaciones;
- vigilancia frente al furtivismo;
- y colaboración en censos de especies.

Muchas asociaciones cinegéticas colaboran con administraciones públicas, universidades y organizaciones conservacionistas en proyectos destinados a proteger tanto especies cazables como especies estrictamente protegidas.

Esta cooperación demuestra que la relación entre caza y conservación no siempre es de conflicto, sino que puede construirse sobre objetivos compartidos.

El cazador moderno, en esta perspectiva, no actúa únicamente como usuario del recurso, sino también como gestor del territorio y colaborador en la preservación ambiental.

Además de su dimensión histórica, cultural y ecológica, la caza representa una actividad de gran relevancia económica, especialmente en el medio rural. La actividad cinegética genera ingresos directos e indirectos que afectan a numerosos sectores productivos, contribuyendo al mantenimiento de empleo, a la fijación de población y al desarrollo territorial.

En muchas regiones de España, particularmente en comunidades como Extremadura, Castilla-La Mancha, Andalucía y Castilla y León, la economía cinegética constituye una fuente importante de recursos para propietarios rurales, empresas de servicios, hostelería y pequeños municipios.

La caza no debe entenderse únicamente como el acto de abatir una pieza, sino como un sistema económico complejo que moviliza inversiones, infraestructuras, turismo y actividades complementarias a lo largo de todo el año.

Este impacto adquiere una relevancia especial en zonas afectadas por despoblación, envejecimiento demográfico y escasez de oportunidades laborales, donde la actividad cinegética puede actuar como factor de sostenibilidad económica.

La gestión cinegética genera empleo en múltiples niveles. Existen puestos de trabajo directamente vinculados al desarrollo de la actividad, como:

- guardas rurales y guardas de coto;
- gestores cinegéticos;
- veterinarios especializados;

- ingenieros forestales;
- organizadores de monterías;
- rehaleros;
- taxidermistas;
- armerías especializadas;
- guías cinegéticos;
- y personal de mantenimiento de fincas y reservas.

A ello se suma el empleo indirecto derivado de sectores complementarios como:

- hostelería y restauración;
- alojamientos rurales;
- transporte;
- comercio local;
- industria textil especializada;
- fabricación de calzado técnico;
- óptica deportiva;
- vehículos todoterreno;
- seguros;
- y gastronomía vinculada a la carne de caza.

Durante las temporadas cinegéticas, especialmente en monterías y batidas, muchos pequeños municipios experimentan un notable incremento de actividad económica gracias al desplazamiento de cazadores y acompañantes.

Este fenómeno convierte a la caza en una herramienta de dinamización territorial con efectos que superan ampliamente el ámbito estrictamente deportivo.

La evolución tecnológica ha transformado profundamente la actividad y ha dado lugar a una industria cinegética altamente especializada. La introducción de armas más precisas, dispositivos ópticos avanzados, ropa técnica adaptada al terreno, sistemas de geolocalización y equipamiento de seguridad ha convertido la caza en un sector de gran desarrollo comercial.

Actualmente existe una amplia variedad de productos destinados específicamente al cazador moderno:

- ropa de camuflaje;
- botas técnicas;
- mochilas especializadas;
- visores y prismáticos;
- dispositivos térmicos;
- GPS de rastreo;
- accesorios de seguridad;
- munición especializada;
- y sistemas avanzados de comunicación.

Este mercado genera una importante facturación nacional e internacional y ha favorecido la profesionalización de ferias, exposiciones y eventos comerciales vinculados al sector.

La caza deportiva también impulsa competiciones, clubes y asociaciones que fortalecen la dimensión social de la actividad y generan nuevas oportunidades económicas.

La existencia de una industria multimillonaria demuestra que la caza contemporánea no puede analizarse únicamente desde una perspectiva tradicional, sino también como parte de una economía global vinculada al ocio, la tecnología y la gestión ambiental.

La carne de caza mantiene una importante presencia en la gastronomía tradicional y en la alta cocina contemporánea. Especies como jabalí, ciervo, perdiz, conejo o faisán forman parte del patrimonio culinario de numerosas regiones españolas.

Este aprovechamiento alimentario refuerza uno de los argumentos éticos utilizados por muchos defensores de la actividad: la caza no se reduce al trofeo, sino que forma parte de una cadena de aprovechamiento integral del recurso natural.

La carne de caza se valora por su calidad nutricional, bajo contenido graso y fuerte vinculación con la cocina de temporada. Restaurantes rurales y establecimientos especializados encuentran en ella un elemento diferenciador de gran valor económico y cultural.

Además, la comercialización regulada de estos productos exige controles sanitarios rigurosos que garantizan la seguridad alimentaria y la trazabilidad del producto.

La relación entre caza y gastronomía constituye una de las expresiones más visibles de la continuidad histórica entre la antigua caza de subsistencia y la moderna gestión cinegética.

La evolución histórica de la caza ha transformado profundamente su significado social. Lo que en la Prehistoria era una necesidad de supervivencia y durante siglos fue símbolo de poder nobiliario, en la actualidad se manifiesta principalmente como una actividad recreativa o deportiva.

La caza deportiva moderna conserva muchas raíces ancestrales, pero se desarrolla dentro de un marco radicalmente distinto: regulación administrativa, conciencia ambiental, exigencias éticas y profesionalización técnica.

El cazador contemporáneo no depende de la actividad para alimentarse, sino que participa en ella por tradición, afición, gestión territorial o vinculación cultural con el medio rural.

Esta transformación ha generado nuevas exigencias sociales. La legitimidad de la caza ya no se sostiene únicamente en la costumbre histórica, sino en su capacidad para justificar su utilidad ecológica y su compatibilidad con el bienestar animal.

La dimensión deportiva exige responsabilidad, formación y una conducta ética mucho más visible ante la opinión pública.

La ética cinegética moderna se basa en el principio de minimizar el sufrimiento animal y garantizar que la actividad se realice con respeto hacia la fauna y hacia el entorno natural.

Entre sus principales principios destacan:

- disparo preciso y responsable;
- rechazo del sufrimiento innecesario;
- aprovechamiento adecuado de las piezas;
- respeto a especies no autorizadas;
- cumplimiento estricto de vedas y cupos;
- conservación del hábitat;
- y rechazo absoluto de prácticas furtivas.

El concepto de “caza responsable” implica que el cazador no actúa únicamente como usuario del recurso, sino como gestor consciente de un ecosistema compartido.

Muchas federaciones y asociaciones promueven programas de formación orientados a reforzar esta dimensión ética, conscientes de que el futuro social de la actividad depende directamente de su legitimidad moral.

La responsabilidad individual del cazador se convierte así en un elemento central de la sostenibilidad colectiva.

A medida que la conciencia ambiental ha aumentado, numerosos cazadores han asumido un papel activo en la conservación y gestión de la fauna silvestre.

Reconociendo el papel fundamental de las especies cinegéticas en los ecosistemas, participan en programas destinados a:

- preservar hábitats naturales;
- restaurar poblaciones vulnerables;
- controlar enfermedades;
- reducir impactos agrícolas;
- y colaborar con proyectos científicos de seguimiento faunístico.

Muchas organizaciones de conservación trabajan conjuntamente con asociaciones cinegéticas y administraciones públicas para desarrollar modelos sostenibles de aprovechamiento de recursos naturales.

Esta cooperación demuestra que la oposición entre cazador y conservacionista no siempre responde a la realidad práctica. En muchos territorios, ambos comparten objetivos comunes de equilibrio ecológico y preservación de la biodiversidad.

La sostenibilidad ya no es un discurso accesorio, sino una condición indispensable para la continuidad futura de la actividad cinegética.

El futuro de la caza dependerá de su capacidad para adaptarse a una sociedad en transformación. Las nuevas sensibilidades sociales, la creciente preocupación por el bienestar animal y la urgencia de la crisis ambiental exigen una revisión constante de las prácticas tradicionales.

La continuidad de la actividad no podrá sostenerse únicamente en argumentos históricos o culturales; requerirá legitimidad científica, ética y social.

Esto implica reforzar:

- la transparencia institucional;
- la formación del cazador;
- la lucha contra el furtivismo;
- la colaboración con la investigación científica;
- y la comunicación pública sobre el verdadero papel de la gestión cinegética.

La caza del siglo XXI debe presentarse como una herramienta de equilibrio ambiental y no como una simple actividad recreativa desligada de su responsabilidad ecológica.

Solo desde esta transformación será posible mantener su aceptación social y su función dentro de la conservación del medio natural.

La historia de la caza es, en gran medida, la historia de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Desde los primeros grupos prehistóricos que dependían de ella para sobrevivir hasta la compleja gestión cinegética contemporánea, esta actividad ha acompañado la evolución social, económica y cultural de la humanidad.

En sus orígenes, la caza constituyó una necesidad vital. Proporcionaba alimento, abrigo y herramientas, y exigía cooperación, inteligencia y adaptación al entorno. Con el surgimiento de las civilizaciones antiguas y el desarrollo de las estructuras de poder, adquirió una dimensión política, simbólica y aristocrática que se consolidó durante la Edad Media y la Edad Moderna.

La Revolución Industrial y la transformación del mundo rural modificaron nuevamente su significado. La caza dejó de ser una práctica generalizada de subsistencia para convertirse principalmente en una actividad recreativa, deportiva y de gestión territorial.

En la actualidad, la gestión cinegética moderna persigue objetivos mucho más amplios que la simple captura de animales. Busca conservar la fauna silvestre, controlar especies superabundantes, prevenir daños agrícolas, proteger especies amenazadas y contribuir al equilibrio ecológico de ecosistemas profundamente alterados por la acción humana.

La estricta regulación legal, la intervención de las comunidades autónomas, las órdenes de veda y la lucha contra la caza furtiva reflejan la importancia que hoy se concede a la sostenibilidad y a la conservación de la biodiversidad.

Sin embargo, la caza sigue siendo una cuestión intensamente debatida. Existen conflictos éticos sobre el sufrimiento animal, controversias ecológicas sobre su impacto real en la biodiversidad y discusiones culturales sobre su lugar en la sociedad contemporánea.

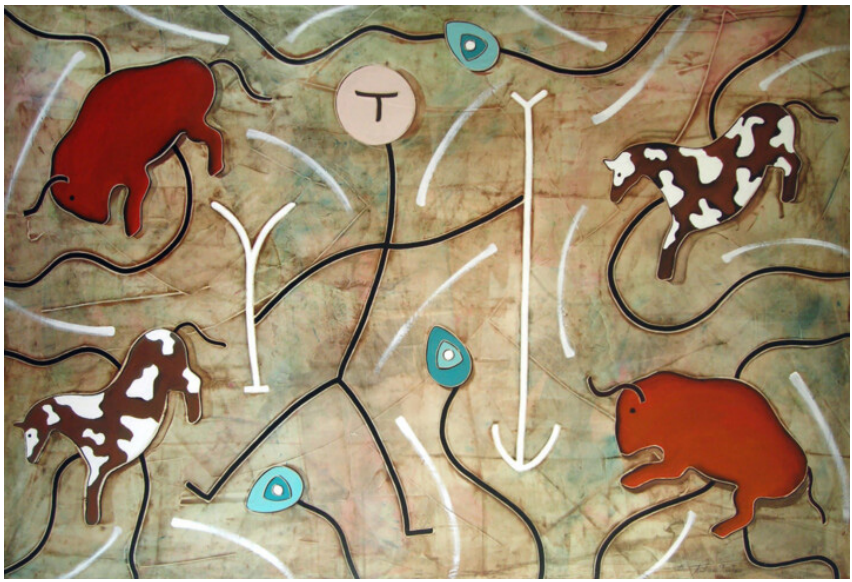
Estas tensiones no pueden resolverse mediante posiciones simplistas. La realidad demuestra que la caza puede ser destructiva cuando se practica sin control, pero también puede constituir una herramienta valiosa de conservación cuando se desarrolla con responsabilidad, criterios científicos y profundo respeto por el medio natural.

Además, su impacto económico en el medio rural, su valor gastronómico y su dimensión patrimonial muestran que se trata de una actividad compleja que trasciende la mera afición individual.

La introducción de nuevas tecnologías, la profesionalización del sector y la creciente conciencia ambiental han transformado profundamente la práctica cinegética sin eliminar su esencia ancestral.

Comprender esta evolución histórica permite analizar el presente con mayor rigor y evitar visiones reduccionistas. La caza no puede entenderse únicamente como tradición ni únicamente como conflicto moral; es una manifestación histórica de la forma en que la humanidad ha construido su vínculo con la naturaleza.

En definitiva, la caza seguirá siendo una parte relevante de nuestra herencia cultural y de la gestión ambiental contemporánea mientras sea capaz de adaptarse a las exigencias éticas, ecológicas y sociales del siglo XXI. Su legitimidad futura dependerá no de su pasado, sino de su responsabilidad presente.



Caccia L'imprevisto, Andrea Benetti
(Colección de Arte del Quirinal
(residencia del Presidente italiano)



Mano con mammut de Andrea Benetti.



La pintura rupestre revive con Andrea Benetti
(Agencia Theoria, Milán)



Corzo en la sierra de la Culebra, Jorge Manzanares



Macho de perdiz cantando, Jorge Manzanares

Bibliografía

Aguayo, M: *El gran libro de la rehala*, ed. Bookadillo, Madrid, 2009.

Alcojol Jiménez, V: *Los campos de las Villuercas y los Ibores. Orígenes, producción, vegetación, fauna y métodos de caza*. Cáceres, 1999.

Alfonso XI. (siglo XIV). *Libro de la Montería*. Biblioteca venatoria de Gutiérrez de la Vega, Madrid, 1877 (ed. de Casariego. Versión y notas de José Gutiérrez de la Vega, Madrid, ediciones Velásquez, 1976).

Argote de Molina, G: *Discurso sobre la montería*, Madrid, 1882.

Arguyol, J. de: *La caza desde el punto de vista histórico, filosófico e higiénico*, memoria premiada en el certamen literario de Manresa el día tres de diciembre de 1882, ed. Madrid, 1984.

Arriano. (siglo II d.C.). *Cynegeticus*.

Arroyo, B., et alt: "Hunting management and biodiversity conservation". *Animal Biodiversity and Conservation*, 35(2), 2012, pp. 325–335.

Ballesteros, F: *Las especies de caza en España: biología, ecología y gestión*. Madrid, 1998.

Binford, L: *In Pursuit of the Past*. Londres, Thames and Hudson, 1983.

Blasco, C: "*La caza en el arte rupestre del Levante español*", *La caza en el Arte rupestre del Levante español*. Cuadernos De Prehistoria Y Arqueología De La Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2015.

Breuil, H: *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac, 1952.

Bulnes Cercas, M: *Pasión por el reclamo*, ed. Canchales, Cáceres, 2025.

Calvo Muñoz, S y García Villalón, M: *Extremadura, la tradición de la Caza*, Madrid, 1988.

Carrasco García, F: *Historia de la caza en España*. Madrid, Editorial Sílex, 1998.

Casariego, J. E: *La caza en el arte español*, Madrid, El Viso, 1982.

Cassinello Roldán, J: *La caza como recurso renovable y la conservación de la naturaleza*, Los libros de la catarata, 2013.

Cecilia Gómez, J. A. y Martínez Garrido, E: *Manchas de caza mayor*, Madrid, 1986.

Chapman, A., & Buck, W. J: *La España incógnita y sus cacerías*, 1893.

Checa, F: *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1996.

Clark, G: *Prehistoric Europe: The Economic Basis*. London: Methuen, 1952.

Conde de Yebes: *20 años de caza mayor*, Madrid, ediciones el Viso, 1983.

Covarsí, A: *Narraciones de un montero y práctica de la caza mayor*, Madrid, 1985.

Covarsí, A: *Grandes cacerías españolas*, Madrid, 1985.

Covarsí, A: *Trozos venatorios y prácticas cinegéticas*, Madrid, ediciones de Arte y Bibliofilia, 1985.

Das Candeias Sales, J: The ritual scenes of smiting the enemies in the pylons of Egyptian temples: Symbolism and functions. En *Thinking Symbols Interdisciplinary Studies: Vol. VI, 2017, pp.* 257-267.

Delibes de Castro, M: *Vida: La naturaleza en peligro*. Barcelona, Destino, 2008.

Delibes-Mateos, M., Ferreras, P., & Villafuerte, R: "Rabbit populations and game management". *European Journal of Wildlife Research*, 54(1), 2008, pp. 137–145.

Don Juan Manuel. (siglo XIV). *Libro de la Caza*. *Publicado en 2001 por el Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal.*

Dunabin, K.M.D: *The mosaics of Roman North Africa*. Oxford, 1978.

Duque de Almazán: Historia de la montería en España, Barcelona, 1934.

Farid, M., Fekri, M., Abd-elaal, M., & Ezz-eldin Zaki, H: Archeological Study of Wild Animals in the New Kingdom. *Journal of the Faculty of Tourism and Hotels – University of Sadat City, Vol. 2, 2018.*

Fébus, G. (1387–1389). *Libro de la Caza*. Reginensi latini 1323, Reginensi latini 1326, Reginensi latini 1331 – Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano. El libro fue publicado por Moleiro Editor en 2016.

Federico II. (siglo XIII). *De Arte Venandi cum Avibus*. Traducción José Manuel Sánchez Fernández, editorial, Cairel, 2004.

Fernández Núñez, M. T: Cáceres: el sector de la caza, número 22, Cáceres, 1992.

Fernández de Córdoba, J: *Manual del Cazador Español*, 1882.

Fernández de Buján, A: *Derecho público romano*. Civitas, 2013.

Ford, R: *Manual para viajeros por España y lectores en casa*. *Observaciones generales*, Madrid, 1982.

Fradejas Rueda, J. M: "Los libros de caza medievales y su interés para la historia natural". *Arbor*, 193(786), 2017.

Fradejas Rueda, J. M: "Iluminar la caza en la Edad Media". *Revista de Poética Medieval*, 30, 2016.

Fradejas Rueda, J. M: *Bibliotheca Cinegetica Hispanica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses hasta 1799*. London: Grant & Cutler, 1991.

Fradejas Rueda, J. M: *Bibliotheca Cinegetica Hispanica*. Suplemento I. Tamesis Books, 2003.

García Munuaga, E: *Medio siglo cazando. Relatos costumbristas cinegéticos*, Madrid, 1988.

Garrido, J. L: *Manual de gestión cinegética*. Madrid, Mundi-Prensa, 2002.

Gortázar, C., et alt: "Diseases shared between wildlife and livestock". *European Journal of Wildlife Research*, 53(4), 2007, pp. 241–256.

Gortázar, C: *Sanidad y gestión de fauna silvestre,* Madrid, CSIC, 2009.

Grabar, A: "Programmes iconographiques a` l´ usage des propiétaires des latifundia romains", *Cah. Arch*, 12, 1962, pp. 394-395.

Gutiérrez de la Vega, J: *Los perros de caza españoles y cartilla venatoria para la enseñanza del perro de muestra*, Madrid, ediciones Velásquez, 1981.

Hernández Nieves, R: *Catálogo de pinturas del Museo de Bellas Artes de Badajoz*, Badajoz, 2003.

Hernández Español, L: *La caza en los Mosaicos Romanos durante el Bajo-Imperio*, 2017.

Incordino, I: Hunting at the time of the emergence of the Ancient Egyptian state. En I. Micheli (Ed.), *Materialidad e identidad. Artículos seleccionados de las actas de las Conferencias ATrA de Nápoles y Turín 2015.* EUT Edizioni Università di Trieste, 2016, pp.125-136.

Jenofonte. (siglo IV a.C.). *Cynegeticus*.

Kaustky, K: *La cuestión agraria. Estudio de las tendencias de la agricultura moderna y de la política agraria de la socialdemocracia*, Barcelona, 1974.

Ladero Quesada, M. A: "La caza en la legislación municipal castellana, siglos XIII al XVIII", en *La España Medieval*. Estudios dedicados al profesor don Julio González, Madrid, 1981.

Leroi-Gourhan, A: *Las religiones de la prehistoria*. Barcelona, Labor, 1964.

López de Ayala, P. (siglo XIV). *Libro de la Caza de las Aves*. Nota preliminar: edición digital a partir de la de José Gutiérrez de la Vega (Madrid, M. Tello, 1879).

López Monteagudo, G: "La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo", *Antigüedad Y Cristianismo*, (8), 1991, pp. 497–512.

López Monteagudo, G: "El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga". *Espacio, Tiempo y Forma.* Serie III, H ª Antigua, 1990, pp. 199-232.

López Ontiveros, A: "Algunos aspectos de la evolución de la caza en España", *Agricultura y Sociedad*, 58, enero-marzo, 1991.

López Ontiveros, A: *Caza y paisaje geográfico en España,* Madrid, Universidad Complutense, 1991.

López Ontiveros, A: "El desarrollo reciente de la casa en España", en Supervivencia de la montaña, *Actas del coloquio hispano-francés sobre las áreas de montaña*, Madrid, 1980.

López Ontiveros, A y Valle Buenestado, B: *Caza y explotación cinegética la provincia de Córdoba y Jaén*, Córdoba, 1989.

Martínez de Espinar, A. (1644). *Arte de Ballestería y Montería*. Ed. Biblioteca Nacional de España, 2002.

Mateos, J: *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, 1982.

Maydana, S. F: Implicaciones simbólicas y sociopolíticas de las representaciones de la cacería del hipopótamo en Egipto predinástico. *Bibliotheca Augustiniana*, VIII, 2017, pp. 40-59.

Metra Seis: *Estudio para la evaluación de la contribución de los aprovechamientos cinegéticos a los objetivos de la comunidad nacional*, Madrid, 1976.

Metra Seis: *Turismo cinegético de España*, Madrid, 1985.

Milans del Bosch: *La Caza. Utilidad en su conservación*, Madrid, 1984.

Mira Perales, H. A: "La caza en la Prehistoria: del primer golpe al último acero", *Europa Sur, Campo de Gibraltar*, abril de 2026.

Morales Prieto, P: *Las Monterías en Sierra morena a mediados del siglo XIX. Seguida de la historia de un jabalí, contada por él mismo*, ediciones Velázquez, Madrid, 1977.

Murillo Sánchez, J: *Historias de caza*, Cáceres, 2021.

Navaz Ayesa, S: "El simbolismo de la caza en el Reino Nuevo egipcio", *Arqueo Times.*

Navaz Ayesa, S: Reflejos de Poder y Prestigio en el Reino Nuevo Egipto: El Carro de Combate y el Arco Compuesto. *Alejandría*, 3, 2024, pp. 57-78.

Nussbaum, M: *Frontiers of justice: Disability, nationality, species membership,* Harvard University Press,, 2006.

Oppiano. (siglo II d.C.). *Cynegetica*. Silva Sánchez, T: *Sobre el texto de los Cynegetica de Opiano de Apamea*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002.

Orellana, C. de: *Los Libros de la Caza Española* (3 vols.). Madrid, Orel, 1975.

Ortega y Gasset, J: *Meditaciones de la Caza*. Madrid: Revista de Occidente, 1943.

Parsons, J. D: "La economía de las montaneras en los encinares del suroeste de España", *Estudios Geográficos*, 103, 1966.

Peiró Clavell, V: *Gestión Ecológica de Recursos Cinegéticos*. Alicante, Universidad de Alicante, 1992.

Peláez: "Algunas manifestaciones del derecho de caza en Cataluña (siglos XIII-XIV)", *La Chasse au Moyen* Âge*. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de Nice* (Niza, 22-24 de junio de 1979), 1980.

Plinio el Viejo. (siglo I d.C.). *Naturalis Historia*. Plinio Segundo, Cayo (1624-9). *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Gerónimo de la Huerta. Madrid: por Juan González, 5 vols, 2020.

Querol San Abdón: "Proyecto de tesis doctoral: El arte de la cetrería en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media (edición y estudio de los tratados escritos en catalán)", Conferencias y comunicaciones de las V Jornadas nacionales, 2000.

Regan, T: *The Case for Animal Rights,* Berkeley, University of California Press, 1983.

Robins, G: *The art of ancient Egypt*. Harward University Press, 1997.

Rodríguez Chacón, I: Literatura cetrera en la Península Ibérica hasta el siglo XVI, Valladolid, 2013.

Rosell, C: *Ecología aplicada a la gestión cinegética,* Barcelona, Lynx Edicions, 2001.

Rubio Andrada, M: "Reflexiones en torno a escenas cinegéticas de la pintura rupestre esquemática cacereña", Actas del XXIII Congreso Internacional de Arqueología, Elche, 1995.

Rubio Recio, J. M: *Biogeografía. Paisajes vegetales y vida animal*, Madrid, 1988.

Sabbahy, L: Moving Pictures: Context of Use and Iconography of Chariots in the New Kingdom. En *Chariots in ancient Egypt: The Tano chariot, a case study*. Sidestone Press, 2018, pp. 120-149.

Scruton, R: *Animal rights and wrongs,* Continuum, 2000.

Sahagún, J. de. (siglo XV). *Libro de las Aves que Cazan*. *El libro de las aves que cazan de Juan Sahagún*; Editorial: UNED, 1997.

Saint, C: *El tema de la caza en los mosaicos romanos de Piazza Armerina. Su relacíon con el norte de Africa.* Universidad de Palermo, 2013.

Serrano García, B: *Caza y naturaleza en Monfragüe*. Cáceres, 2005.

Singer, P: *Liberación animal,* Trotta, 1975.

Soriguer, R: *La gestión sostenible de la fauna silvestre,* Sevilla, Junta de Andalucía, 2000.

Terrón Albarrán, M: "Los asnos salvajes, cebros o encebros en la España medieval y Extremadura. Aspectos histórico-geográficos y caza", en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, I, Trujillo, 1983.

Terrón Albarrán, M: "De la Extremadura agreste: notas para una evolución histórica de la fauna de caza mayor", en *La Caza en Extremadura*. Trabajos con motivo del *I Congreso Internacional de la Caza en Extremadura*, Cáceres, 1987.

Terrón Albarrán, M: "De la panorámica de la caza en Extremadura", en Orellana, C (dir): *Los Libros de la Caza Española*, tomo I, Madrid, 1975.

Thomas, K: *Man and the natural world: Changing attitudes in England 1500–1800,* Penguin Books, 1983.

Urquijo, A. de: *Umbría y Solana (recuerdos y diálogos de Montería)*, Madrid, ediciones Giner, 1981.

Val Plumwood: *Environmental culture: The ecological crisis of reason,* Routledge, 2002.

Vallés, J. (siglo XVI). *Libro de Acetrería y Montería*. Dedicatoria en h. I-III a doña Juliana Ángela de Velasco y Aragón, duquesa de Frías, condesa de Haro, mujer del Condestable de Castilla, Pedro Fernández de VelascoReprod. digital. Madrid, RAE, 2013.

Verner, W: *My Life among the Wild Birds in Spain*, 1909.

Vilaragut, A. (siglo XV–XVI). *Llibre de Cetreria*.

Varios autores: *Catálogo del Museo del Prado, 1819-2019, el lugar de la memoria*, Madrid, 2019.

Varios autores: *Les sources de l`art,* 1972.

Varios autores: *XV Congreso Internacional de Fauna Cinegetica y Silvestre*, Trujillo, 1981.

Varios autores: Museo del Prado, Madrid, 2024.

Varona, J. L: *Memorias de caza de un maestro armero*, Almuzara, Córdoba, 2024.

Revistas especializadas

Trofeo Caza

Jara y Sedal

Caza y Safaris

Federcaza

Ciencia y Caza

European Journal of Wildlife Research
Wildlife Biology
Animal Biodiversity and Conservation
Galemys
Arbor