LOS TALLERES DE BRUJAS

Brujas, en Bélgica, formaba parte en el siglo XV y XVI del condado de Flandes (en ese momento bajo dominio de Borgoña), en la zona de los Países Bajos, y en esos siglos bajo el dominio de los Habsburgos, es decir de los reyes españoles tras Felipe el Hermoso. Los talleres que comentamos aquí hacen referencia a los talleres de pintura artística que gozaban de una poderosa influencia en Francia, Alemania y España y no tanto en Italia, más atenta a la cabalgata del Renacimiento.

Portugalete a través de su puerto, tenía establecida una fuerte conexión con esta ciudad de Brujas, pues era a la vez un poderoso centro de producción de paños y hasta allí llegaban nuestros barcos, de manera ordinaria, transportando la preciada lana merina que nos llegaba vía comercio burgalés ya que Burgos ostentaba el monopolio de este lucrativo comercio.

Brujas siempre había destacado en la producción de pintura flamenca, una pintura peculiar por cuanto había puesto de relieve una novedosa técnica que revolucionó la pintura mundial. Fueron los impulsores de la pintura al óleo. Los primitivos flamencos, Robert Campin, Jan van Eyck y compañía sorprendieron al mundo artístico con la adopción de esta técnica, desarrollando los aceites capaces de secar en poco tiempo y logrando así un brillo inusitado en sus cuadros. Además optando por el naturalismo más realista consiguieron una multitud de detalles insospechada años antes. Según el célebre crítico de arte Erwin Panofsky eran capaces de mostrarnos una imagen con paisajes lejanos y detalles muy cercanos, como si se viera a la vez por un microscopio y un catalejo.

A finales del XV la producción era enorme y a mediados del XVI tenemos constancia de que por ejemplo Guiot de Beaugrant, el del retablo de la Basílica, contrató con Adrien Provoost la compra de 41 cuadros para suministrar en dos años. Y según la Dra. Ana Diéguez del Instituto Moll de Madrid, también es conocido que el pintor de Navarra, Pedro de Alzo, compró veintiocho pinturas "hechas con pincel de Flandes" para distribuirlas en el comercio local. Ambrosius Benson se le conocía como el Maestro de Segovia por la multitud de cuadros suyos en esa provincia. Llegó a tener tres puestos en el mercado de Amberes y otros amigos, como Adrien Isembrandt tuvieron pleitos con otros pintores por no recibir a tiempo los pedidos para su distribución. Y se cotizaban bien. Benson compró una casa y pagó la mitad mediante 8 cuadros que fueron tasados por los concejales de Brujas. Y se copiaban a rabiar. Dicen de Isembrandt que copiaba tanto a la Virgen con el niño de Jan Gossaert, el llamado Mabuse, que algunos ya les confundían. Parece que andaban con prisa y no se molestaban demasiado en innovaciones compositivas si podían utilizar los modelos ya existentes. Eran talleres regidos por la "guilda", el gremio de pintores que regulaban su actividad, una actividad que se nos antoja enorme. Si tomamos la producción conocida de A. Benson, por ejemplo, veremos que tiene 2 cuadros firmados (A.B.), 7 fechados ...y 150 atribuidos.

EL ARTE COMO INDUSTRIA.

Posiblemente la imagen más extendida del taller de pintura que barajamos, nos conduce al romanticismo y al pintor frente a su caballete en alguna de las buhardillas parisinas, siempre solitario y enfrascado en sus ensoñaciones. Pero el mundo del taller de Brujas en este periodo de finales del siglo XV y comienzos del XVI nos va a mostrar otro panorama diferente.

Vamos a tomar como base para nuestra investigación el conocido taller de Ambrosius Benson y comenzaremos por un bello cuadro de este autor, activo entre 1518 y 1550, llamado *Deipara Virgo,* de 108cm. por 131 cm. que se encuentra expuesto en el Real Museo de Finas Artes de Amberes (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen)

Si observamos las figuras del cuadro, vamos a fijarnos en la que ocupa el vértice inferior derecho, una dama con mangas de armiño de las que surgen los brazos con un vestido de brocado.

Pues bien, esa conseguida imagen, al autor le pareció que tenía posibilidades en el mercado y la reprodujo unas cuantas veces, pero ya en solitario y cambiando únicamente algunos detalles.
Para facilitar las comparaciones se ha procedido a recortar la imagen base, que vamos a llamar: figura 1

Deipara Virgo

Figura 1. Detalle del cuadro Deipara Virgo

Figura 2. Retrato de Jacoba van Beieren

Figura 2. Parece evidente que la mujer que aparece en el cuadro era la misma a la que ya hizo un retrato que también se expone en el Museo de Bellas Artes de Amberes, y que se conoce como retrato de Jacoba Von Beieren, de 63 cm por 48, pero la imagen ha sido sutilmente modificada, ya no luce la cinta que le cubría el nacimiento del pelo bajo la veladura y tiene las dos manos unidas en oración, el armiño ha sido levemente cambiado y los cabujones del escote han virado al oscuro cuando los de Deipara Virgo son claros a los laterales. El brocado de las mangas del vestido parece de la misma tela...pero ya no es igual.

Figura 3.- Obra muy parecida a la 2 y subastada en 2003 atribuida a A. Benson y adquirida por una colección privada francesa, cuadro de 62,5 por 46 cm. en el que se ha alterado el dibujo del armiño y el del brocado de la manga. También varía el dibujo de la cinta que remata el paño blanco de la cabeza, que ha pasado de ser un dibujo de líneas a otro punteado. También varía el color de los cabujones, que pasan a ser de un verde claro. Hay que fijarse mucho para poder percibir los cambios en el armiño la manga o la cinta de la cofia. A simple vista parecen sacados de la multicopista.

Figura 3. Mujer Orante

Figura 4.- Esta posición de mirada pudorosa hacia abajo y esa especie de cofia con que oculta recogido su cabello y que protege una leve veladura transparente, parece ser muy del gusto del taller, porque vuelve a utilizarlo en esta obra que se encuentra colgada en el Museo del Louvre en París y que se llama *Mujer joven en las letanías leyendo en el libro de las Horas*.
Aquí ha sustituido el brial de la dama que ya no luce cabujones sino un alargado escote redondeado bajo el que aparece un suave encaje y que ya no une las manos en oración sino que sujetan un libro en el que lee.
Las mangas han cambiado también el color. Al brocado de motivos vegetales ahora lo sustituye un dibujo que simula alguna mariposa. Luce al cuello un pesado colgante y en la mano izquierda lleva un anillo en el dedo índice. El fondo también ha cambiado, del verde al rojo.

Figura 4. Mujer joven en el Louvre

Figura 5. La Sibila Pérsica

Figura 5.- Aquí vemos la "Sibila Pérsica" que se encuentra en el museo de Varsovia y al igual que la joven del Louvre luce veladura sobre la cofia, (de cuello más largo) y la misma corona en la nuca con que termina de ceñirla.
Esta tiene dos anillos en la mano izquierda, uno de ellos en el índice, y vuelve a utilizar armiño en las mangas y otro colgante pesado. El cuadro mide 93,5 cm. por 76 cm.
La mirada pudorosa naturalmente se deposita en el libro, pero es la misma de cuando mantenía las manos juntas en oración.
En esta foto se aprecia menos, pero todas lucen una pequeña raya central en la entrada del pelo.

Figura 6.- Encontramos otra Sibila Pérsica que es, prácticamente, un duplicado. Hay que fijarse mucho en la distribución de las manchas del armiño o en la posición de las letras de la cartela para apreciarlo. Ahora pertenece a una colección privada de Nueva York desde 1957 y antes pasó por varias colecciones como la de del Barón de Bearnonville en 1881 o la de Robert Hoes, en 1911, habiendo sido subastada varias veces y expuesta en las exposiciones de París en 1881 en Berlín en 1883 y en Brujas en 1902. En un principio se atribuyó a Jan Mostaert y se la conoce como Retrato de Margarita van Oostentijk, pero a la vista de este trabajo no es extraño su adjudicación a Benson. El cuadro mide 92cm. por 72 cm.

Figura 6. Otra Sibila Pérsica

Figura 7.- Aparece en una colección privada (de habla inglesa) atribuido a Ambrosius Benson e identificamos la misma cofia y la veladura traslúcida que la protege. Las mangas lucen el armiño, el escote es recto y con curva inversa, igual que las Sibilas. La mano izquierda luce un anillo, pero esta vez es en el meñique. La cadena que sujeta el colgante hace la misma curva en bucle que en la figura 6, como si al ser muy larga se recogiera por los dos lados. Aquí ha cambiado un poco la iconografía. Abajo a la izquierda, justo en el ángulo, aparece un elegante recipiente. Es el famoso "Tarro de las Esencias", así que estamos ante un modelo que le proporcionó a Ambrosius Benson bastantes encargos. Al introducir el tarro, ha convertido a la misma dama... en María Magdalena.

Figura 7. María Magdalena leyendo

Figura 8.- En esta María Magdalena que se subastó en Sotheby's con precio de salida de 200.000 a 300.000 libras, se sigue utilizando el mismo modelo de escote con curva inversa, y los brazos con el armiño de costumbre, pero aquí ha hecho un cambio sustancial, la ha dejado el cabello sin la cofia, eso sí, protegido por la tenue veladura, que parece que ya utilizaba su maestro, Gerard David. Además en el cabello luce la raya en medio que ha venido luciendo en todas las imágenes anteriores y en este caso la cadena del colgante también luce los mismos bucles que la Magdalena de la figura 7. Lo que parece fuera de duda es el parecido que muestran las modelos, que hace pensar que se trate de la misma y que el pintor siempre le coloca la cara exactamente en la misma posición.

Figura 8. María Magdalena leyendo

Figura 9.- Esta otra que aparece en Internet atribuida a Ambrosius Benson, mide 70,4 x 55,3, cm. y no se especifica el lugar donde se exhibe, fue subastada en ART net el 10 de julio de 2002 y es similar al modelo anterior. Vemos el armiño de las mangas, con leves cambios en las manchas, el escote amplio de curva inversa, más cerrado por el centro y abierto en los laterales, la misma posición en las manos, incluso en la apertura del libro, el tarro de las esencias es muy similar, este último más claro, y el corte inferior de la manga es idéntico. Presenta una diferencia sustancial con la figura 8 por cuanto el colgante se esconde por el interior del vestido y la cadena es más corta y no precisa bucles.

Figura 9. Maria Magdalena leyendo

Figura 10.- Esta lectora similar ya no tiene tarro de las esencias, luego ya no es María Magdalena. Se encuentra en un cuadro del Museo del Louvre en Paris que se llama Virgen con el niño y Santas (Santa Catalina y Santa Bárbara) una tabla de 1,33 x 1,08 que aparece colgada en la sala 814. Esta es Santa Bárbara, se la conoce por la gran corona que muestra la torre de sus atributos. Aquí aparece leyendo con el libro abierto que sujeta de manera similar a las anteriores, presenta la mirada baja y pudorosa ya habitual y adorna las mangas con el armiño que tanto parece gustar al taller como complemento y que hemos visto lucir a unas cuantas de las anteriores. Viste el mismo escote de curva inversa y sigue con el pelo rizado de las otras pero en este caso le han dejado el cabello en larga melena.

Figura 10 Santa Bárbara leyendo

Figura 11.- Esta María Magdalena se encuentra en la Galería Nacional de Londres con el nº de inventario NG 655 y tiene unas medidas de 41,7 por 37,7 cm. En esta ha prescindido de los armiños y de la toca, pero no se desprende de las veladuras del pelo ni de la raya en medio. Según se lee en la ficha catalográfica del museo, las manos parece que se las ha copiado a su maestro Gerard David en un cuadro sobre *Santa Bárbara* y las veladuras son muy similares a otras de Albert Cornelis en su cuadro de *María Magdalena en un paisaje*.
Se ve que no dedicaban mucho tiempo a la composición si podían tomar otras prestadas. Presenta un escote recto a diferencia de todos los que hemos ido viendo hasta ahora y la modelo sigue con la mirada recatada.

Figura 11. María Magdalena

Figura 12.- Se trata de otra María Magdalena pero en esta ha desaparecido el libro y ocupa las manos en abrir el tarro de las esencias. Esta versión se encuentra en Brujas, Bélgica, en el museo Groeninge.
Es una tabla que mide 69,6 por 55,2 cm. y que está clasificada bajo el número de catálogo GRO 0008.1 .
Esta Magdalena tiene como todas, la mirada baja y pudorosa, y al igual que a la anterior, se le ve la oreja, tiene el colgante por dentro del vestido, no presenta los armiños típicos en las mangas y luce un vestido de escote recto como la figura anterior, con la que comparte similares tonalidades.
Es notorio que en todos los cuadros analizados la modelo tiene la cara exactamente en la misma posición, aunque precisamente en este aparece algo más inclinada.

Figura 12. María Magdalena

Figuras 13 y 14.- Se trata de dos Magdalenas con el libro abierto que son muy similares. Aunque una muestra la oreja y la otra no, ambas lucen el mismo tocado bitono cubierto con una veladura sobre el cabello, y las dos tienen el mismo corte en el escote del vestido; también portan un libro como con forro textil, en el caso de la nº 13 con tela más gruesa y en la nº 14 parece más fina. En este caso las dos modelos lucen peinado corto pero curiosamente en la nº 14 se da una circunstancia única de todo lo visto hasta ahora. No aparece la raya en medio que Benson había puesto a las 13 anteriores en el nacimiento del cabello. La posición de las manos que sujetan el libro son bastante parecidas en ambas figuras y llevan las dos un anillo en el meñique. La nº 13 se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo con el nº NM 629 y mide 49 por 35 cm. y la nº 14 está en Venecia en la Galería Franchetti, en la Ca d'Oro y mide 46 por 37 cm.

Figura 13 M. Magdalena leyendo

Figura 14. M. Magdalena leyendo

Figura 15.- Otra Magdalena leyendo, esta fue subastada en Christie's el 26 -1-2001 por 23.500 dólares y tiene un tamaño de 52,3 por 41,4 cm. Volvemos a apreciar el escote de curva inversa, la posición de los dedos de la mano que sujeta el libro, igual que en la anterior, con anillo en el meñique, el pelo con raya en medio y un tocado similar a las anteriores aunque en este caso no es bitonal y luce el preceptivo velito transparente y la misma mirada recatada que venimos señalando. Tiene un colgante sujeto por cadena amplia pero sobre la que no forma los bucles que vimos en las figuras 7 y 8.
Al analizar esta figura nos hemos percatado de una característica que está presente en todas las figuras analizadas. Todas ellas tienen una barbilla redondeada que el autor realza con una suave curva inferior, que destaca sobre la línea del cuello.

Figura nº 15 La Magdalena leyendo

Figura 16.- Otra figura similar que muestra a la Magdalena leyendo en un libro de forro textil, en este caso en tono verde y al igual que las otras le acompaña el tarro de las esencias, tiene el anillo en el meñique, con vestido azul de escote con curva inversa, con mangas rojas y colgante con doble cadena y bucles. Muestra una veladura muy alargada que cobija un tocado con cierta similitud a los anteriores. Hasta el momento no tengo bien documentado este cuadro que aparece en Internet. El enorme parecido de los lienzos hace superfluo cualquier tipo de especulación sobre los intereses de Benson en el terreno artístico y da toda la impresión de que su único interés era poder hacer frente a la demanda, que a todas luces, parecía muy elevada.

Figura 16. M. Magdalena leyendo

Figuras 17 , 18 y 19.- Sobre esta misma Magdalena he descubierto también otras imágenes con leves variaciones, pero no las tengo suficientemente documentadas y he preferido no incluirlas del todo en el estudio. Este método de trabajo, sin importar repetirse, era posible en una época como la de principios del siglo XVI, debido a las limitaciones de desplazamiento de aquellas gentes. Y vemos que ahora, con la globalización actual, todos sus manejos empiezan a salir clamorosamente a relucir y pueden ser descubiertos desde un sencillo ordenador doméstico, (pero que gracias a la tecnología actual de Internet, tiene capacidad de conexión con los museos del mundo entero).

Figura 20 La Sagrada familia con san Juan

Figura 20.- Esta misma estudiada y ya familiar pose de las Vírgenes y damas de Benson, la reproduce el taller no solo en los cuadros de una sola figura sino que como hemos visto en el cuadro de inicio, la Deipara Virgo del museo de Bellas Artes de Amberes, lo aplica en otras composiciones como se puede constatar en esta Sagrada Familia con San Juan, expuesta en el museo Groeninge de Brujas con el número GRO.0001 I. Es una tabla de 83 cm. por 65,5. y es uno de los dos cuadros que llevan sus iniciales A.B.

Figura 21.- Vemos que esta Virgen luce todas las características que ya hemos visto en las figuras que hemos ido estudiando, la mirada pudorosa, el pelo rizado con raya en medio, velito transparente, la sombra bajo el labio inferior, barbilla redondeada, frente en óvalo y trazo que une la nariz y la ceja.

Figura 21.- La Virgen de la sagrada Familia

Figura 22 La Virgen con el niño y santas

Figura 22.- Este cuadro de la Virgen con el niño y santas se encuentra en el Museo del Louvre y mide 1,33 x 1,08 y ya lo hemos referenciado al mostrar a Santa Bárbara, pero podemos apreciar que las tres mujeres tienen la misma tipología.

Figura 23.- Aquí la usa en esta Virgen con el niño, un cuadro de 100cm. por 72 que se encuentra también en el museo Groeninge de Brujas.

Figura 24.- Un descanso en la huida a Egipto, también en el museo Groeninge de Brujas. Una tabla al óleo de 103 cm. por 65 y que lleva el número GRO 0223.I

Figura 23. Virgen con el niño

Figura 24.- Descanso en la huida a Egipto

Figura 25.- Otra Virgen con el niño que también se encuentra en el museo Groeninge de Brujas con el nº GRO 0222.I que mide 60 cm. por 66,1.
Ya vemos la composición es una constante, es cierto que el niño cambia de postura pero la cara de la madre apenas se altera. Es un patrón.

Esta predilección de Benson por la mirada baja y recatada nos resulta muy familiar a los Portugalujos, debido a nuestro estrecho contacto con las Vírgenes de nuestra Basílica.

Figura 26 Virgen de la Coronación

Figura 27 Virgen de la Asunción

Figura 28 Virgen de la Pera

Veamos a continuación otras 3 tablas de Benson que muestran Vírgenes con la misma mirada pudorosa y que revelan composiciones semejantes, madres llenas de ternura cual iconos "eleusas", el mismo cabello sobre el vestido colorado y el niño con el mismo pie. El único cambio está en los pliegues del manto escarlata y el rosal.

Figura 29. Virgen de la rosaleda

Figura 30. Virgen y niño

Figura 31. Virgen y niño

Figura 29.- Virgen de la rosaleda, 80 cm. por 90 subastada en Viena en el palacio Dorotheum por 47853 euros.

Figura 30.- En el museo de bellas Artes de Sevilla, 76 cm. por 92.

Figura 31.- En el museo de Zaragoza procedente del monasterio de Veruela, 88cm.por 56,5

Esa tendencia a repetir, a estandarizar alguna figura se hace patente en estas escenas dolientes de la Piedad, la llamada "Quinta angustia", que narra el dolor de la Virgen tras el descendimiento de Cristo de la Cruz. La figura del extremo derecho siempre es la misma.

Figura 32 Lamentación ante Cristo

Figura 33. La lamentación

Figura 34. Piedad al pie de la Cruz

Figura 32.- Lamentación ante Cristo muerto. Se subastó en Christie´s en Londres con un precio de salida de 200.00- 300.000 libras pero no se vendió.

Figura 33.- La lamentación, 91 cm. por 56 cm. en el Metropolitan Museum of Art de New York,

Figura 34.- Piedad al pie de la Cruz, 68cm. por 88,2.cm. en el museo de Bellas Artes de Bilbao,

Figura 35.- Todas estas imágenes se las ha "copiado" Benson a su maestro como puede observarse en esta imagen del cuadro de 57,8 x 48 cm. de Gerard David, subastado en Sotheby's el 3/07/2013 y adjudicado por 386.500 libras.

Figura 35. The Lamentation, G. David

Esa disposición a repetir imágenes ya pintadas en otros cuadros pone de manifiesto la tendencia a la producción en serie, a la rapidez en el servicio. Lo vemos en esta pareja de cuadros donde la mujer del vestido rojo sentada en primer plano es la misma en ambos. La misma cara. También comparten cara la joven que se sienta enfrente, la de la boina roja en (37) y boina negra en (36). Nótese en ambos cuadros que las dos caras de las damas, forman unas líneas inclinadas paralelas.

Figura 36. El Concierto después de la comida

Figura 37. El Concierto después de la comida

Figura 36. A. Benson. El concierto después de la comida, 122 por 147cm. RF2248. En el Museo del Louvre, en Paris.

Figura 37. A. Benson. Concert apres le repas 53,5 por 81. En el museo de Beaux Arts de Blois. Podemos identificar a la misma dama del laúd en el cuadro siguiente, (el 38), aunque le haya cambiado el vestido, desde el rojo total al negro y rojo. En todos ellos hay un pajecillo negro.

Figura 38. El Concierto campestre

Figura 39. Parejas elegantes bailando

En este caso de la figura 38 a la mujer del laúd se le muestra más visible el instrumento que la de la figura 37, aunque su cara es similar. Si nos fijamos bien en la figura 39 vemos la misma posición en la cara de la bailarina del brazo levantado

Figura 38.- Concierto campestre, 134,5 por 107 cm. en el Musei Civici de Como, en Italia

Figura 39.- Elegant couples dancing in a ladscape. 113,9 por 109,8 cm., en el Utah Museum of fine Arts en Salt Lake City, USA.

Esta posición inclinada del rostro de la dama y esa mirada semicerrada, discreta y tímida, parece una de las predilecciones del taller como hemos podido constatar en las imágenes mostradas y en un largo etc. en cuadros individuales y colectivos sobre los que no vamos a insistir. En la obra del taller de Ambrosius Benson son una constante, como hemos podido demostrar ampliamente.

No vamos a ocultar que en algunos retratos, Benson ha elegido una pose levemente diferente y parecen las damas menos recatadas, que aunque sigan de costado parecen mirar más al frente que al suelo o al libro en actitud pudorosa, como hemos visto repetidamente. De todas formas parecen circunspectas y no transmiten muchas emociones. Pero también aquí tiende a la serie, a la repetición, esta pose también es similar en ambas.

Figura 40. Retrato de Anne Stafford

Figura 41. Retrato de una dama con gato

Figura 40.- Retrato de Anne Stafford de 40,6 cm por 34 cm. que se encuentra en el Saint Louis Art Museum en USA

Figura 41.- Retrato de una dama de tres cuartos de longitud vestida con un traje oscuro y un tocado, sosteniendo un gato. Con ese título fue subastada en Londres en Diciembre del año 2000 en Christie's por 386.500 libras. Mide 80,6 por 66 cm.

Mientras se elaboraba este trabajo, de manera tangencial, han salido a la luz pícaros comportamientos que ponen de manifiesto esta forma de trabajar del siglo XVI. Por ejemplo han aparecido obras de Ambrosius Benson cuya composición ha sido literalmente copiada de su maestro Gerard David. Podemos verlo en la siguiente comparativa entre:

No hace falta ser muy perspicaz para ver que Benson ha utilizado la zona derecha del cuadro de David, mucho más trabajado que el suyo, (el paisaje de la ventana o el fondo de flores) para centralizarla y producir el propio, los personajes son los mismos y hacen exactamente las mismas cosas, hasta las ánforas del milagroso vino son iguales y están en los mismos sitios. A Benson le sobraban unos cuantos personajes, como los donantes, los comitentes, y los ha eliminado por mor de la rapidez. Se supone que le habían pedido unas bodas de Caná y las pintó de inmediato. No tenía mucho tiempo para pensar en la composición. Como había trabajado en el taller de David tendría acceso a sus bocetos.

Esto, en nuestros tiempos es impensable, ya que el otro autor, con los actuales medios y el enorme volumen de información que hoy se maneja, enseguida lo hubiera detectado y lo hubiera denunciado por plagio.

CONCLUSIONES.-

A lo largo del trabajo ha ido quedando claro que en el taller de Ambrosius Benson se trabajaba desde una perspectiva comercial más que artística pura. No perseguían los logros conceptuales o de estilo y no alteraban mucho sus creaciones sino más bien parece que estuvieran rendidos a la inmediatez del servicio, a la cantidad más que a la calidad, utilizando las mismas poses y en muchos casos las mismas modelos, vestidas de igual manera y usando similares tonalidades

Esta sobreproducción artística toma ribetes de carácter semi industrial a la vista de los ejemplos aportados. En realidad se puede considerar que esta actividad febril de los talleres de Brujas, nos retrotrae y adapta muy bien al concepto de Arte que tenían en el arte clásico, en el mundo antiguo, ya que los antiguos consideraban Ars, a la habilidad humana en cualquier actividad y era un sinónimo de destreza, que lo mismo definía a un experto en mandar tropas, un escritor de tragedias o un fabricante de caramillos, alguien que tenía que aprender "el oficio", (hoy mismo hablamos de artes marciales o artes de pesca). Aristóteles lo definía como "una permanente disposición a producir cosas de manera racional", Quintiliano lo asociaba al orden y el método, Platón en el Protágoras a hacer cosas de manera inteligente tras un aprendizaje y Casiodoro señalaba su aspecto productivo, conforme a reglas (Jósé M. Ferro Veiga, 2020:426). Es esta una faceta que pone de manifiesto el hecho de que el Arte, desde la antigüedad ha estado asociado al esfuerzo, al aprendizaje y al trabajo, en suma...al oficio. Según la idea griega el artista no "creaba" sus obras, sino que simplemente imitaba la realidad y por ello en el arte no valoraban la originalidad, sino solo la perfección integral y una vez obtenida esta, había que repetirla sin ningún tipo de cambios o desviaciones (Tatarkiewicz, 1986).
La producción artística se entendía como algo rutinario, y en ella solo veían tres factores: material, forma y trabajo. Si este trabajo sirviera a alguien para entender mejor cómo funcionaban los talleres de Brujas en la primera mitad del siglo XVI quedaré muy satisfecho.

JAVIER LÓPEZ ISLA MAYO 2020