

## LA SANTA FAZ, UNA PINTURA SINGULAR DEL CONVENTO DE MADRES BENITAS DE TOLEDO

*Aida Anguiano de Miguel*  
*Pilar Fernández Vinuesa*

En la clausura del convento de Madres Benitas de Toledo, sobre la puerta de ingreso al coro, se conserva esta obra singular tanto por la calidad pictórica que presenta como por la originalidad iconográfica.

La descubrimos con motivo de la realización del Inventario de Bienes Muebles del Convento que Fernández Vinuesa llevó a cabo entre 2006 y 2007 y aunque el lienzo, debido a los barnices y al paso de los siglos, se halla bastante oscurecido y además se encuentra a gran altura, al contemplar la imagen de cerca y visionar la fotografía quedamos impactadas por la magnífica técnica y la forma de tratar el tema.

Desde el punto de vista formal la obra evidencia la mano de un excelente pintor del Barroco influido por los grandes maestros venecianos del XVI, especialmente por el colorido de Tiziano, por lo que desde el primer momento nos dirigimos a estudiar la pintura en el entorno de Rubens. Los investigadores que se han ocupado del patrimonio artístico de este convento, Martínez Caviro y Suárez Quevedo, sólo nos informaban de una Santa Faz legada, junto con otras obras artísticas, por Andrea Passano de Haro, sin ofrecer ningún dato más<sup>1</sup>. Por ello para identificar el autor nos servimos del estudio comparativo de diversos aspectos de esta pintura con obras de Rubens, el cual supo fusionar diversos logros de distintos maestros italianos y conformar un nuevo estilo marcadamente personal y

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: *Conventos de Toledo*. Madrid, de El Viso, 1990; SÚAREZ QUEVEDO, D.: *Arquitectura Barroca en Toledo siglo XVII*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

En la relación de Bienes donados por Andrea Passano figuran “*dos rostros de la Santa Faz*”, de los cuales se conserva sólo el que investigamos. Hemos consultado también las donaciones hechas al convento en la primera mitad del siglo XVII: Expedientes 88, 126, 134, 135 y 207. En ninguno de ellos figura una Santa Faz. Nos interesaba especialmente el contenido del legado de doña Andrea de Briones, emparentada con Juan de Briones, mercader de seda de Amberes (Exp. 135). Archivo de Madres Benitas de Toledo.



Fig. 1. “Santa Faz”. Convento MM. Benitas, restaurada en 2009.

reconocible. Un estilo exuberante y colorista, de pinceladas muy sueltas, que se inspira en modelos reales para representar los pasajes sagrados con el lenguaje de lo verosímil y tangible.

Hemos fundamentado nuestra investigación en tres enfoques que nos parecen imprescindibles; el análisis iconográfico, comparando esta Santa Faz con otras pinturas de la Verónica y la Santa Faz anteriores y contemporáneas del siglo XVII; el estudio de la figura del coleccionista que donó esta obra al convento y la atribución al estilo de Rubens por el dominio técnico, la factura pictórica y el naturalismo propio del pintor barroco.

### **Una imagen contrarreformista y barroca, de estilo y fisonomía rubenianas**

*La Santa Faz* (60 x 66 cm.), del convento de las Benitas<sup>2</sup> presenta novedades respecto a la iconografía tradicional, que responden a ideales de la contrarreforma humanista y refleja el espíritu devoto de la época, exal-

---

<sup>2</sup> IIC Castilla-La Mancha n.º 25379. Convento Madres Benitas, Toledo.



tando la Eucaristía, la Virgen, los santos y las reliquias, frente a la doctrina protestante.

El rostro es de un hombre del norte de Europa, de tez y ojos claros, cabellos castaños-rojizos y rasgos fisionómicos constantes en los autorretratos de Rubens: boca carnosa con pequeño surco central en el labio inferior, bigote largo y con doble curva y perilla, nariz recta y larga con ternilla realzada por una pincelada luminosa, ojos de párpados marcados con leve sombreado que define también las ojeras y cejas de trazo curvo (Fig. 1). En los autorretratos dirige la mirada al espectador y en el rostro de Cristo al Padre Eterno, en una actitud característica de la pintura e imaginería barrocas y rubenianas. *El Martirio de San Andrés*, del pintor flamenco, dirige su mirada a Dios Padre, así como el *San Sebastián* de Carreño (1656) o *San Francisco en el Éxtasis* pintado por Ribera (1642); y en la imagen del mismo santo, obra de Pedro de Mena (1663), por citar algún ejemplo.

El pintor flamenco acostumbraba repetir modelos y repintar lienzos ya terminados, ha sido un gran retratista y ha utilizado modelos del natural de su entorno familiar. Conocemos su fisonomía a través de autorretratos y retratos insertos en composiciones religiosas y profanas, ejecutados por él mismo y de numerosas copias que presentan un rostro semejante a la Santa Faz de las Benitas.

El retrato más antiguo conocido del pintor es *Autorretrato con sus amigos de Mantua* (Museo Wallraf Richartg, Colonia, c. 1602, Fig. 2), donde retrata por vez primera, entre otros tres personajes masculinos, al filósofo Juste Lipse y a su hermano Felipe<sup>3</sup>. El pintor dirige la mirada al espectador reclamando su atención, en primer plano. Es la figura mejor definida que muestra el influjo de los maestros venecianos: técnica de toques de pincel para marcar la perilla y el bigote similar a la Santa Faz.

Se ignora el origen de la pintura *Los cuatro filósofos*, conocido también como *Juste Lipse y sus discípulos* (óleo sobre tabla 164 x 139 cm, Fig. 3, realizada en torno a 1611-1614), pero a fines del xvii se encontraba en el Palacio Pitti. Dedicada a su hermano mayor Felipe (1574-1611), humanista y discípulo de Justius Lipse y al filósofo de la Universidad de Lovaina, muerto en 1606, rodeado de sus discípulos: Jan Woverius, Felipe con la pluma en la mano y Rubens. Los tulipanes a la izquierda del

---

<sup>3</sup> Sobre esta pintura puede consultarse *Rubens a Mantova*. Mantova, Palazzo Ducale 25 settembre / 20 novembre 1977. Milano, Electa Editrice, 1977; y en *Rubens*. Lille, palais des Beaux-Arts, 6 mars - 14 juin 2004. París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.



Fig. 2. “Autorretrato con sus amigos de Mantua”. Museo Wallraf-Richartz, Colonia, c. 1602.

busto de Séneca aluden al homenaje de los dos personajes vivos a los fallecidos, como han sugerido diversos especialistas<sup>4</sup>. La pintura refleja la estrecha relación intelectual y espiritual entre los personajes, y testimonia la formación humanística de los hermanos Rubens. Tanto la fisonomía del pintor como la de su hermano recuerdan la de la Santa Faz que analizamos, por lo que se podría pensar que el lienzo fuera una alegoría de la muerte de su hermano, fallecido en la plenitud de la vida como Jesucristo. El *Retrato de Felipe* (óleo sobre tabla, 68,5 x 54 cm, The Detroit Institut of Arts), realizado por el pintor para el monumento funerario de su hermano en la abadía de San Miguel de Amberes, es semejante al rostro de las Benitas<sup>5</sup> (Fig. 4).

El *Autorretrato con gran sombrero*, óleo sobre tabla (58 x 61 cm), pintado entre 1623 y 1625, cuyo original se halla en Windsor Castle, del

<sup>4</sup> BODART, Didier: *Rubens*. Barcelona, Carroggio S.A. Ediciones, 1981, p. 44.5

<sup>5</sup> El grabado realizado de este retrato por Cornelis I Galle, publicado en 1615 confirma que se trata del hermano de Rubens. Véase *Rubens*. Catálogo Exposición Lille, palais des Beaux-Arts, 6 mars - 14 juin 2004. Lille, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004, p. 127.





Fig. 3. "Justo Lipse y sus discípulos". "Los cuatro filósofos". c. 1611-1614. Palacio Pitti, Florencia.



Fig 4. "Retrato de Felipe". Óleo sobre tabla (68,5 x 54 cm). The Detroit Institut of Arts.

que existen diversas copias, entre ellas la de Florencia, muestra la misma fisonomía (Fig. 5).

En los autorretratos junto a sus esposas, *Autorretrato con Isabella Brandt* (hacia 1609-1610), matrimonio celebrado en octubre de 1609, donde su primera esposa, vestida con elegancia apoya la mano derecha sobre la de él, que se muestra en su plenitud física y artística (Fig. 6), y en las magníficas composiciones de la vida cotidiana, con su segunda esposa Elena Fourment, compromiso matrimonial celebrado el 6 de diciembre de 1630, en el *Jardín del Amor*, pintado entre 1630 y 1634 (Museo del Prado), aparece el artista, como han identificado diversos críticos, en el hombre del extremo derecho, que conduce con cariño a su joven esposa con ayuda de un amorcillo

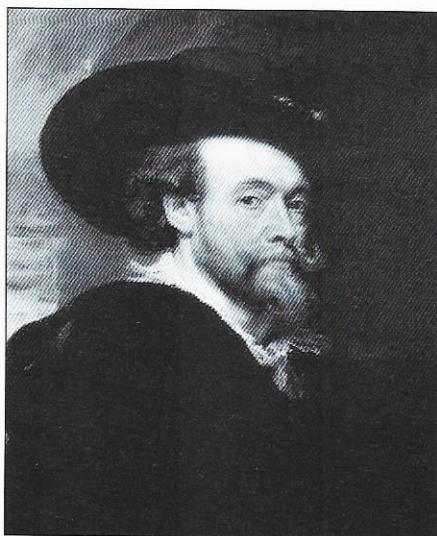


Fig. 5. "Autorretrato con gran sombrero", 1623-25.





Fig. 6. "Autorretrato con su primera esposa Isabella Brant". Detalle 1609-1610.



Fig. 7. Autorretrato con Helena Fourment. Fragmento de "El jardín del amor". Medios de 1630.

(Fig. 7), y en *Rubens y su esposa Elena Fourment de paseo en su jardín* (Alta Pinacoteca de Munich) uno de los más bellos retratos familiares

ejecutados por el pintor (Fig. 8). El mismo tipo humano lo encontramos en el autorretrato de la *Adoración de los Magos* (1609), del Museo del Prado.



### La técnica de Rubens

A partir del siglo XVII con el arte Barroco los artistas eligieron como soporte favorito de sus pinturas el óleo sobre lienzo, siendo

Fig. 8. "Rubens y su esposa Elena Fourment de paseo en su jardín". Detalle. c. 1631. Alta Pinacoteca Munich.

éste más práctico para la elaboración de grandes composiciones que la tabla. Los pintores barrocos se caracterizaban por ser directos en grado extremo (capas con gran vitalidad y mínimas correcciones). Rubens utiliza una imprimación oscura o neutra y emplea diferentes tipos y clases de lienzos. Apenas se encuentran barnices originales en su pintura. Debido al perfecto trabajo previo y a la resistencia de sus pigmentos, no necesitaba aplicar el barniz en capas gruesas, empleando barnices volátiles y de secado rápido, y de retoque en las aplicaciones de veladuras e intermedias<sup>6</sup>.

La magnitud de la producción de Rubens, en número, dimensiones y calidad, demandaba una combinación de capacidad, rapidez, destreza y la participación de sus numerosos ayudantes.

En el siglo XVII ya era común encontrar “imprimaturas” (capas coloreadas) sobre la base de preparación blanca. Comparada con la técnica pictórica del siglo XV, la utilizada por Rubens es muy simple: las sombras se obtienen en un mínimo espesor, con una sola capa oscura aplicada sobre una “imprimatura” gris. En cuanto a los blancos, no presentaban ningún problema para Rubens puesto que a él le gustaban opacos y esta opacidad oculta totalmente el fondo, sea éste gris o de otro color. Sobre la base de un fondo oscuro, se llega a sombras delgadas pero se está obligado a empastar para obtener los valores claros. Su técnica evoluciona hacia una mayor simplicidad –con capa pictórica generalmente única– permitiendo mayor rapidez de ejecución.

En sus bocetos, realizados sobre paneles de madera, colocaba encima de la preparación blanca una delgada capa de imprimatura gris o marrón que por regla general no era uniforme sino rayada, siendo ésta un elemento tan constante en sus bocetos que su ausencia podría ser una señal de atención al hacer atribuciones de su obra.

Fusionó el método de los venecianos con el de los flamencos, uniendo sombras transparentes con luces empastadas, aplicando una técnica que permitía una pintura rápida: las sombras las diluía con barniz, y las luces con empastes densos<sup>7</sup>. Los trazos de pincel definen las masas de color, prevaleciendo sobre el modelado de la forma.

*La Santa Faz* de las Benitas, antes de la restauración presentaba un tono amarillento derivado del envejecimiento de la resina natural de al-

---

<sup>6</sup> DOERNER, Max: *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, 2001 (6.ª Ed., pp. 332-335)

<sup>7</sup> ÁLVAREZ, M.ª Cecilia: *La restauración. Recuperación de una memoria pictórica en una nueva instancia*. Capítulo de libro, 2009. Publicación digital en la página web de la Biblioteca de Luis Ángel Arango, Colombia, [www.banrep.cultural.org](http://www.banrep.cultural.org).





Fig. 9. "Santa Faz". Convento MM. Benitas, antes de la restauración.

máciga utilizada por Rubens en sus barnices y el lino de hilos irregulares, característicos de su fabricación manual, del mismo modo que en la *Adoración de los Magos*, del Museo del Prado<sup>8</sup> (Fig. 9). La restauración, realizada en el 2009 por el equipo de Marina Torres ha hecho visible la frescura y luminosidad del color característicos del pintor flamenco y hemos podido apreciar que el lienzo se amplió posteriormente, aplicando un tono azul más intenso.

## Evolución iconográfica de la Santa Faz

La representación del rostro de Cristo sobre un paño es fruto de una tradición que relata el evangelio apócrifo de Nicodemo. Camino del calvario, una piadosa mujer enjugó el ensangrentado rostro de Jesús con un paño plegado en tres dobleces, quedando impresa, en cada una de las superficies, el rostro del Salvador. Las primeras representaciones aparecieron, a partir del siglo XII, en medallas de estaño, y en los iconos rusos. "Vera imagen" dio lugar a la identificación de la mujer con el nombre de Verónica y, a partir de la mencionada centuria, a su representación en el arte cristiano portando el sagrado paño.

El paño, del que se conservan infinidad de copias, tuvo mucho culto en el siglo XV y se pintaron tablas y lienzos como una poderosa imagen de culto, empleada sobre todo en obras de devoción particular, para provocar la meditación piadosa sobre la muerte de Cristo. Es también en este momento cuando por *verónicas* se denominan las pinturas auténticas del rostro de Cristo, produciéndose un cambio en el concepto: de la mujer portadora de la imagen a la propia imagen.

Mucho más frecuentes que las representaciones del solo lienzo con la faz de Cristo, serán las del Santo Velo sujeto por la Verónica o por ángeles, y sobre todo formando parte de escenas como la Misa de San Grego-

<sup>8</sup> GARRIDO, Carmen, y GARCÍA MAIQUET, Jaime: *La Adoración de los Magos*. Ed. Museo del Prado, p. 142.



rio, Cristo camino del Calvario, La Crucifixión, Cristo Patiens, Cristo Varón de Dolores y la Verónica entre santos<sup>9</sup>.

Sobre el paño se muestra en rígido frontalismo y con solemne seriedad el rostro de Cristo con el nimbo crucífero. Se prescinde de la verónica o de los ángeles como soporte; se prescinde de la escena del calvario. Sólo interesa el rostro del Salvador.

El tipo humano de Cristo en las representaciones de la Verónica y de la Santa Faz es un hombre mediterráneo, moreno de ojos oscuros. Ante esta faz, el espectador se siente atraído por la imagen y motivado por la mirada de sufrimiento contenido y aceptado.

La imagen del paño sostenido por ángeles aparece por primera vez en un grabado de 1517, de Alberto Durero; entre 1577 y 1580 Dominico Greco crea el modelo iconográfico de la Santa Faz manierista, de intensa espiritualidad, sin ningún elemento de distracción: el solo rostro de Cristo estampado sobre el velo con dos nudos en los ángulos superiores del paño: *Verónica* de Santo Domingo el Antiguo<sup>10</sup> (Fig. 10).

La cara de Cristo aislada se difundirá particularmente en el barroco, por lo general con la cabeza coronada de espinas, uno de los elementos simbólicos, quizás el más significativo, del conjunto de *Arma Christi* que se había popularizado en el gótico.

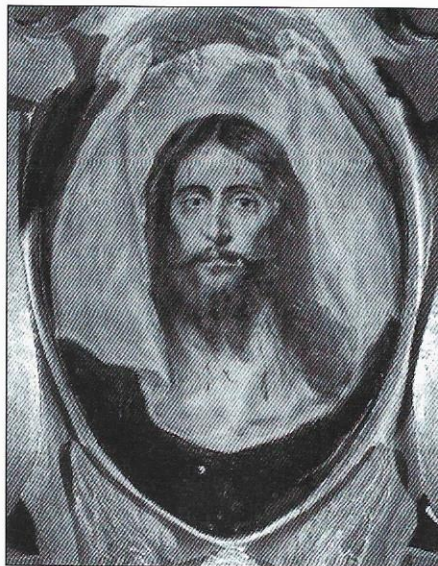


Fig. 10. *El Greco*, "Santa Faz", 1577-79. Convento Santo Domingo El Antiguo.

<sup>9</sup> Hemos confrontado la Santa Faz de las Benitas con diferentes pinturas y grabados de diversas épocas y hemos constatado la singularidad de la obra. Véase AA.VV.: *La luz de las imágenes. La faz de la Eternidad*. Catálogo Exposición, Alicante, Generalitat valenciana, 2006; AA.VV.: *Callada belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Catálogo Exposición. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007; *Celosías. Arte y Piedad en los conventos de Castilla La Mancha en el siglo de El Quijote*. Catálogo Exposición. Empresa Pública "Don Quijote de La Mancha 2005, S. A", 2006; *Herencia Recibida 2008*. Catálogo Exposición 2008. Toledo, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía, 2009.

<sup>10</sup> Sobre esta iconografía en El Greco puede consultarse M. L. CATURLA: "La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco", *Revista de Occidente*, 1944; F. MARÍAS: *Biografía de un pintor extravagante*. Ed. Nerea, 1997.

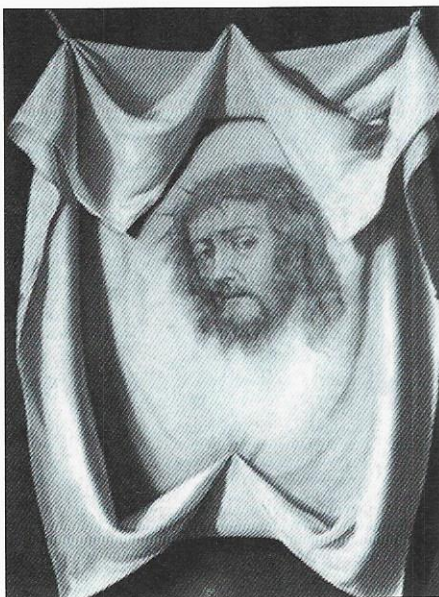


Fig. 11. Zurbarán, "Santa Faz".  
Parroquia de San Pedro en Sevilla.

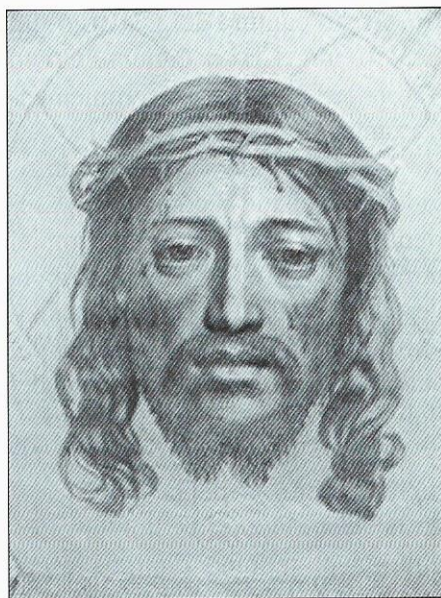


Fig. 12. Claude Mellán, "Santa Faz",  
1649, Butil (43 x 22 cm).

Zurbarán pintó diversos óleos sobre lienzo, algunos firmados y fechados –el Catálogo de Gudiol recoge diez versiones consideradas autógrafas. El más antiguo, de 1631, y el más tardío de 1658<sup>11</sup>. Presenta la tela sujeta con alfileres y con nudos pequeños en los ángulos superiores, de modo que el rostro queda enmarcado por pliegues de forma triangular –alusión simbólica de la Trinidad–. *La Santa Faz* de la Parroquia de San Pedro de Sevilla de hacia 1640, muestra gran plasticidad y naturalismo, característicos del barroco, pero la fisonomía de Cristo sigue siendo mediterránea (Fig. 11).

En Francia, donde existía una gran devoción hacia la corona de Cristo, que San Luis había llevado procedente de Tierra Santa, Claude Mellan, pintor y grabador que realizó fundamentalmente grabados religiosos y retratos, muestra en su *Santa Faz* de 1649, estampa a buril (43 x 22 cm), un tipo iconográfico que tuvo una gran aceptación: rostro individualizado y verista expresión de dolor, pero mantiene la posición frontal (Fig. 12).

Philippe de Champaigne (1602-1674), heredero de la tradición fla-

<sup>11</sup> En GÁLLEGO, Julián, y GUDIOL, José: *Zurbarán 1598-1664*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, pp. 122-123. *La Santa Faz* de Estocolmo fue exhibida en la Exposición *Francisco de Zurbarán 1598-1664*. Catálogo exposición. Granada, Ed. La General Caja de Granada/ Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1999.



menca e impregnado de una profunda espiritualidad trata el tema de la Santa Faz de manera clásica y realista como Rubens. En la última exposición del pintor belga, activo en París desde 1621, se mostraban dos Santa Faz, una de hacia 1630 inspirada en un grabado de Lucas Vosrsterman, Biblioteca Nacional de Francia, y otra de 1658, del Royal Pavillon de Brighton<sup>12</sup>, de excelente calidad y penetración psicológica, como el cuadro de las Benitas: paño con dos nudos, aunque uno de ellos se halle tapado por el cortinaje verde, de gusto barroco. Tanto por presentar la imagen de Cristo con la corona de espinas como por el naturalismo y colorido de la sangre que gotea por el divino rostro, se asemeja a la imagen que atribuimos a Rubens, aunque difiere de ella en la frontalidad del rostro de tradición medieval y en la fisonomía mediterránea (Fig. 13). El colorido exuberante y la expresividad de la pincelada de la manera contenida y del color monocromo y frío de Zurbarán y Champaigne.

El Cristo de la colección Passano no mira al espectador como es usual, sino a Dios Padre, de forma semejante a los martirios y apoteosis de Santos de Rubens: Tríptico de la *Erección de la Cruz* (1610), catedral de Nuestra Señora de Amberes; los *Milagros de San Ignacio de Loyola*, para la Iglesia de los Jesuitas de Amberes; la *Asunción de la Virgen* (H. 1614), del Museo de Bellas Artes de Bruselas, entre otras pinturas (Fig. 14).

### **El coleccionista Andrés Passano de Haro**

El linaje de Haro en el siglo XVII proporciona personajes poderosos en la política, que son también grandes coleccionistas. Don Gaspar de Haro y Guzmán, IV marqués del Carpio y marqués de Heliche, virrey de Nápoles entre 1683 y 1687, se cuenta entre los coleccionistas españoles más importantes de todos los tiempos. Del mismo modo Luis Méndez de Haro, sobrino y sucesor del Conde Duque de Olivares y ministro de Felipe IV, incrementó su colección con los cartones del Triunfo de la Eucaristía de Rubens, que el rey le regaló y que después donó al convento de la Inmaculada Concepción de Loeches, fundado por el conde en 1640, junto a su palacio, y terminado por su sobrino.

Andrés Pasano de Haro nacido en 1629 era hijo de Pedro María Pasano, natural del Viso, y de Mariana Orozco, natural de Madrid. Sus

---

<sup>12</sup> *Philippe de Champaigne 1602-1674. Entre politique et dévotion*. Catálogo exposición. Palais des Beaux-Arts, Lille/ Musée Rath, Genève, 20 septembre 2007 - 13 janvier 2008, páginas 200-201.



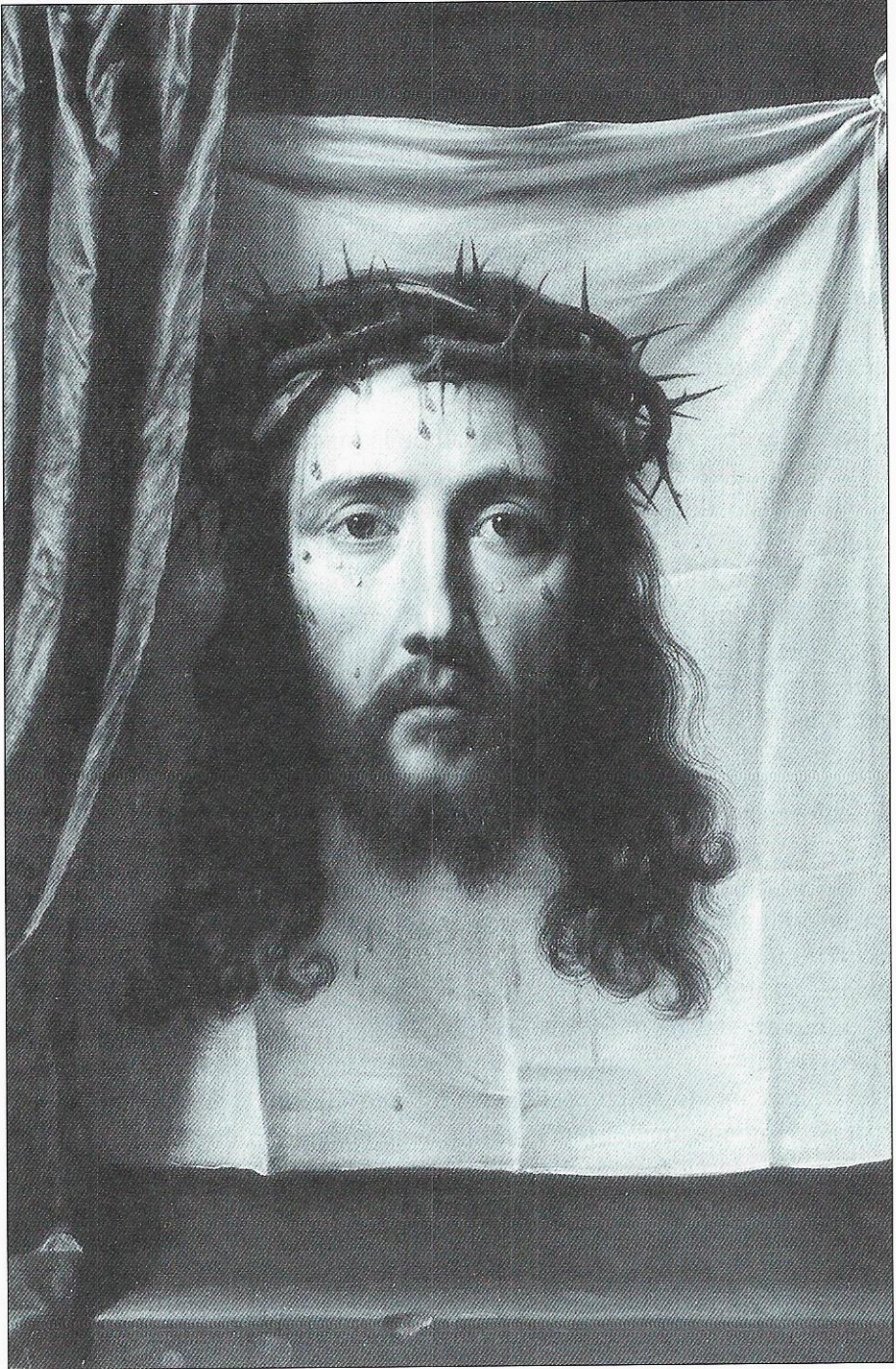


Fig 13. *Philippe de Champaigne, "Santa Faz", 1658, Royal Pavillon de Brighton.*



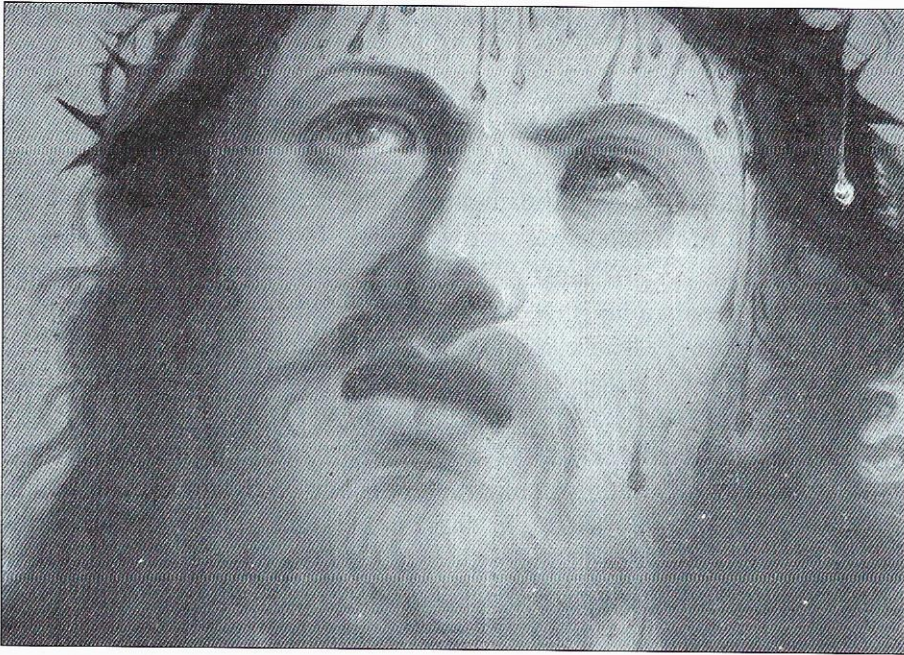


Fig 14. "Santa Faz". Convento de MM. Benitas. Detalle.

abuelos paternos fueron D. Juan María Passano, natural de Framura, lugar a ocho leguas de Génova, del cual han sido señores los de este apellido y doña María Lorencio, natural de El Viso; y los maternos, D. Juan de Haro y doña Ana de Orozco, ambos naturales de Madrid<sup>13</sup>.

Escritor y coleccionista hace testamento en Toledo el 4 de septiembre de 1687 a favor del convento de las Benitas del que era mayordomo: "dejó toda su hacienda a las religiosas", murió en Toledo el 25 de diciembre de 1687 y "enterróse en el convento de las Benitas de esta ciudad, debajo del altar de san Benito". Capellán de la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo desde el 15 de abril de 1663, consultor del Santo Oficio y secretario y confidente del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, con cuyas noticias sacó a la luz su vida con título "Deberes de Prelados". "Fue único en manejar los papeles de la real capilla, como manifiestan tantos trabajos suyos" (Relación nominal y datos biográficos así como fechas de posesión de los Sres. Capellanes

---

<sup>13</sup> Datos recogidos del Índice de Capellanes de la Capilla de Reyes Nuevos. De este índice deducimos que en el Archivo de la Catedral de Toledo hay documentación necesaria para indagar sobre la figura del coleccionista, pero debido a que se está catalogando desde hace ya más de dos años, no hemos podido acceder a estos documentos.

que han sido en la Real capilla de reyes Nuevos de Toledo (Años 1535 a 1976)<sup>14</sup>.

En el testamento de Passano se citan dos lienzos de la Santa Faz, uno de los cuales se trata sin duda del que atribuimos a Rubens, y toda una relación de obras religiosas, algunas de gran calidad, como una *Virgen* “vestida de gitana”, iconográficamente relacionada con la Divina Pastora; una talla de la Inmaculada, de mediados del siglo xvii, con querubines, aureola de rayos, manos juntas y actitud simétrica al modo de Gregorio Fernández, parecida a las imágenes de la Soledad de la primera mitad del xvii, atribuida a Pedro de Mena por Juan Nicolau; un lienzo de *Ecce Homo* sentado, cuyo marco lleva la inscripción: “En la cruz está mi luz”: SEDEVIT SOLITARIUS/ ET TECEBIT QUIA/ LEVAVIT SE / SVPRASE; cabezas del Salvador y María sobre tabla; un cuadro de San Nicolás de Bari; un lienzo de religiosa muerta con manto azul, coronada de rosas, *Madre Sor María de Jesús María*, fundadora de las madres de San Benito de Nuestra señora de la Concepción, que murió a los 76 años, el 16 de junio de 1665; un sacerdote, con casulla roja y cáliz en la mano; un Divino sembrador; una Virgen de Trapani, en alabastro policromado, copia barroca del original, en vez del siglo xiv como creyó Martínez Caviro; ocho pinturas de Juan de Toledo, cuatro marinas y cuatro de batallas, seis de ellas de vara y media y dos más pequeñas; un Crucifijo de marfil, sobre cruz y peana de concha, que según la comunidad pertenecía a Passano; un taquillón de nogal, con incrustaciones de marfil y hueso, tal vez legado por el mismo, etc.<sup>15</sup>.

La colección de Passano refleja la ideología y gusto artístico de un clérigo culto de la Contrarreforma católica, predominando el arte sacro barroco español. El tema de la Santa Faz como objeto artístico al servicio de la devoción cristiana se adecuaba a su personalidad.

La Santa Faz de esta colección difiere del modelo toledano, tanto de la Santa Faz retardataria del convento de San Clemente, obra de Diego de Aguilar, como de la innovadora de El Greco.

¿Heredó Passano la Santa Faz que atribuimos a Rubens de su abuelo paterno? ¿Compró al mercader flamenco Juan de Briones esta Santa Faz rubeniana?

---

<sup>14</sup> L. HIDALGO LUCENA, Capellan de Reyes. Archivo de la Catedral de Toledo. Toledo, Diciembre 1976. *Biografía que escribió Passano de Haro sobre el Cardenal Moscoso y Sandoval*, Toledo 1670.

<sup>15</sup> Testamento de Andrés Passano de Haro, otorgado en 4 de septiembre de 1687, ante el escribano Eugenio Francisco de Valladolid. En el archivo conventual se guarda el Memorial de la venta y almoneda de los bienes de Passano de Haro, 1690.



La estancia de Rubens en Génova, y su vinculación con el arte italiano y especialmente genovés, perduró en él hasta el punto de que incluso la casa que se manda construir en Amberes refleja la fusión de elementos arquitectónicos de los palacios manieristas genoveses y soluciones del hábitat flamenco.

Aunque actualmente nos movemos en el terreno de las hipótesis, la documentación relativa al coleccionista Passano del archivo de la capilla de Reyes Nuevos de la Catedral, podrá aportarnos datos concretos acerca del matrimonio de su padre en el Viso del Marqués, desentrañando la duda de si era tal vez marino o bien artista llamado a trabajar en el palacio.

La atribución de la Santa Faz de las Benitas a Rubens se ha llevado a cabo desde la capacidad y experiencia de historiadoras del arte para opinar si una pintura puede ser de un determinado artista y desde el análisis de la iconografía. Conscientes que el estudio, conservación y protección del Patrimonio Artístico se ha de afrontar de manera interdisciplinar, hemos tenido en cuenta las observaciones que nos ha comunicado la restauradora Marina Torres sobre el lienzo utilizado, el pigmento, etc., pero pensamos que las nuevas tecnologías de restauración como el Láser proyectado, nos podrían permitir comprobar no sólo la época en que se ejecutó sino también su autor y fecha.