

PEDRO MARTINEZ CANENCIA (ca. 1665-1726), BAJONISTA DE LA CATEDRAL DE AVILA Y PINTOR

Alfonso de VICENTE DELGADO

Me propongo aquí dar a conocer unos pocos datos sobre un miembro de la capilla de música de la catedral abulense, Pedro Martínez Canencia o de Canencia, que además era tallista y pintor, aspecto este último prácticamente desconocido porque, aunque se ha publicado alguna noticia sobre él, tanto en su faceta de músico como en la de pintor, no han sido relacionadas ambas como pertenecientes a la misma persona. F. de las Heras creo que es quien, por vez primera, publicó su nombre, aunque erróneamente leyó Canenda en lugar de Canencia¹. G. Bourlignieux habló de él como músico, al citarlo entre los instrumentistas de la capilla de música de la catedral en 1720², y como antecesor en el puesto de bajón de Pedro José Burriel Catalán³. J.J. Martín González en 1979 dio a conocer un cuadro firmado por Pedro Martínez Canencia, única obra de él conocida hasta ahora, e indicaba a continuación: "desconozco quién pueda ser este artista"⁴. También A. Martín Moreno, quien lo toma del artículo ya aludido de Bourlignieux, lo cita como miembro de la capilla de música de la catedral en 1720⁵. Hasta aquí las referencias bibliográficas que conozco.

Sus datos biográficos son escasos, pues no parece que en su vida hubiese sobresaltos ni acontecimientos especialmente llamativos. Su lugar de nacimiento fue, presumiblemente, Segovia, y la fecha hacia 1665, pues el 29 de septiembre de 1691 declara tener 26 años "poco más o menos"⁶. Sus padres fueron Juan Martínez Canencia y María Martínez Canencia, vecinos de Segovia⁷. En 1689, a la muerte del ministril bajón Francisco Vela, el cabildo abulense encarga al maestro de capilla y a José García que realicen las gestiones necesarias para traer a Avila al bajón de la catedral de Segovia, pero éste rechaza la oferta y

¹ FELIX DE LAS HERAS HERNANDEZ, *La Catedral de Avila. Desarrollo histórico-artístico*, Avila 1967, p. 28. Este autor leyó "Pedro Martínez de Canenda Annistris" donde dice "Pedro Martínez de Canencia, ministril bajón".

² GUY BOURLIGUEUX, "Quelques aspects de la vie musicale à Avila. Notes et documents (XVIII siècle)", *Anuario Musical* XXV (1970), p. 173.

³ Ibidem, p. 175.

⁴ JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ, "El Convento de San José de Avila (Patronos y obras de arte)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1979, p. 357-358.

⁵ ANTONIO MARTIN MORENO, *Historia de la Música Española*, 4. Siglo XVIII, Madrid, 1985, p. 101.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Avila. Protocolo n.º 1.126, notario Gaspar Martín. Declaración de Juan de Mayo y Miguel Zapata.

⁷ A.H.P. Av. Protocolo n.º 1.290, notario José Martín, f. 107.

recomienda a un discípulo suyo que estaba en Madrid, Pedro Martínez Canencia, quien será admitido, por fin, el 12 de octubre de ese mismo año⁸. Desde entonces hasta su muerte permanecerá al servicio de la catedral. Debió, pues, encontrarse a gusto, tanto entre los músicos de la catedral, con los que mantenía buenas relaciones —antes se le ha citado declarando junto al maestro de capilla Juan Cedazo, o, a su muerte, nombrará albacea testamentario al contralto Juan Benito Heraso—, como en la ciudad, donde tenía la casa en que vivió, en la calle del Heno, junto al convento de Santa Catalina, y otra "a espaldas de la calle que baja a el convento de San Francisco y de la casa del sexmo de Santo Tomé"⁹. Era hermano de la orden tercera de San Francisco y feligrés de la parroquia de San Pedro, a la que dejó la casa citada antes en segundo lugar, después que muriese su sobrino José Martínez Canencia, que la habitaba. Tenía otro sobrino, Fray Manuel Martínez Canencia, fraile jerónimo en el monasterio de Guisando, a quien dejó en su testamento dos sillas negras antiguas y un escritorio antiguo embutido, con sus navetas (9 bis).

El 7 de abril de 1726, ya enfermo, da poder para testar a Juan Heraso, contralto de la catedral¹⁰. Manda que sea enterrado en San Pedro y nombra albaceas testamentarios al dicho Juan Heraso y a Bartolomé Sánchez, y como universal heredero a su sobrino José Martínez Canencia. Pocos días después, el 16 de abril, muere, y el día 18 es enterrado en la capilla mayor de San Pedro, "enfrente del Cristo de la Piedad"¹¹. El 5 de julio del mismo año de 1726, Juan Benito Heraso hará el testamento, en virtud del poder que tenía¹².

De su actividad como pintor y como tallista, por desgracia se conoce muy poco. Es lógico pensar que no fuera una producción muy numerosa, ya que su trabajo principal era el de ministril de la catedral, y, por tanto, ni sería mucho el tiempo libre, ni la necesidad económica le obligaría a trabajar en ello. Por otro lado, hay que pensar que, tal vez, no tenía siquiera carta de examen en el oficio de pintor o de tallista, lo que supone que no podría contratar la realización de ninguna obra y, si lo hacía o intentaba hacerlo, los gremios correspondientes se encargarían de impedirlo. Por ello, será difícil que aparezca documentación en este sentido. Además había otros pintores "profesionales" en Avila, que harían la mayor parte de las obras que tenían lugar en la ciudad (Gregorio Dávila, Eugenio Alvarez, Salvador Galván...), y para encargos más importantes se contratarían pintores de fuera, de Madrid o de Valladolid (Diego González de Vega, Francisco Zorrilla, Francisco de Llamas...). Pienso que su obra sería, más bien, encargos particulares (sobre todo restauraciones, como luego se verá) y obras hechas de libre iniciativa, de carácter devocional, que luego él vendería o regalaría. Serán, pues, obras firmadas las que puedan enriquecer el catálogo de su obra.

⁸ Archivo de la Catedral de Avila. *Actas Capitulares de 1689*, f. 82 v (2/9/1689), f. 90 (23/9/1689) y f. 100 (12/10/1689).

⁹ La mayor parte de estos datos proceden de su testamento.

¹⁰ Con el mismo nombre y en las mismas fechas, aparece un Manuel Martínez de Canencia dorando el retablo mayor de Martínez en 1699. No sé qué relación pueda tener con el aquí estudiado, pero es de suponer que alguna, sobre todo dada la endogamia que caracterizaba los talleres españoles. Archivo Diocesano de Avila, Legajo Corto 309. Licencia de 3/11/1699, para el pago por el dorado del retablo.

¹¹ A.H.P. Av. Protocolo n.º 1.290, f. 107-108.

¹² Archivo de la Parroquia de San Pedro, *Libro de Difuntos 4.º* (1709-1733), f. 149 v. A.H.P. Av. Protocolo n.º 1.290, f. 332-334.

Su obra documentada es la siguiente:

—Trascoro de la catedral de Avila (1711): el cabildo paga 1.500 reales "en atención al trabajo y ocupación que tubo en la obra y aderezo que executó en el Altar de los Reyes y demás del trascoro", sin que sepamos qué es lo que realizó. Tal vez retocó la pintura¹³.

—Trascoro de la catedral (1716): se le pagaron 50 reales por el aderezo que hizo en el Altar de los Reyes¹⁴.

—Sagrario de la catedral (1720): se le dieron 60 reales de ayuda de costa "por el trabajo y ocupación que tubo en componer y retocar la Ymagen de Nuestra Señora y Santo Xristo que están en la custodia del Altar Maior"¹⁵. Supongo que será la bellísima Piedad que Vasco de Zarza realizara como remate del pequeño retablo de alabastro que enmarca la puerta del sagrario.

—Peana para colocar una imagen de la Inmaculada en la sala capitular de la catedral: se trata de una imagen que dejó a la catedral en su testamento en 1714 el deán Pedro de Villalba, para que se colocase bajo el dosel de la sala capitular o el altar de Nuestra Señora de Gracia¹⁶. El cabildo encarga la obra del pedestal a Pedro Martínez Canencia, para lo que le dan 200 reales en 1716. Según declara el artista en su testamento, lo realizó pero no se colocó porque el cabildo no había resuelto el lugar donde poner la imagen, y realizó otro pedestal, que también tenía hecho pero no entregado¹⁷. Sin embargo, el cabildo decide que, al no estar acabado el pedestal, los herederos devuelvan el dinero y comprar otro¹⁸. Creo que la imagen continúa en la antigua sala capitular.

—Cristo en Cruz, para don Andrés de Navas, vecino de Aldeavieja, que dejó

¹³ A.C. Av. *Cuentas de Fábrica de 1711*, f. 33, y *Actas Capitulares de 1711*, f. 64. Vid. F. DE LAS HERAS HERNANDEZ, *Op. cit.* quien piensa que su labor fue la colocación de la reja. En realidad, en estos años de 1710-1711 se realiza una importante transformación en el trascoro, en la que trabajan el cantero Andrés Burguillo (que además realiza las seis bolas del arco situado encima y la peana para el Crucifijo que se coloca ahora, procedente, al parecer, del cerrajero Diego Alvarez, el dorador Luis de Tovar (que retocó el Cristo) y el cerrajero Martínez Canencia, pues los materiales se le capilla del Cardenal), el dorador Luis de Tovar (que retocó el Cristo) y el cerrajero Martínez Canencia, pues los materiales se le por las rejas. La respetable cantidad que se paga a Martínez Canencia, sobre todo, en los laterales habían dado aparte, hace pensar en una obra importante, que un estudio estilístico detallado, aún no llevado a cabo, tal vez podría revelar en gran parte. Pienso, sobre todo, en los laterales del trascoro que enlazan con los pilares que separan las naves. Es posible que fuesen deteriorados en 1691 al hacer el gran arco escarzano de encima, y ahora se recompongan de forma caótica, más el lado norte, con piezas rotas, añadidas, inconexas y mal colocadas. Así, aparecen elementos de la más diversa procedencia: una cenefa de motivos vegetales idéntica a la que aparece en el frontal del sepulcro de Alonso II en la catedral, que ha sido la que aparece en el frontal del sepulcro de Ferrand González; una copia del salvaje tirando de los aparescen rellenando huecos, con un volumen, gracia y aire más barroco que la obra de Juan Rodríguez y Lucas Giraldo.

¹⁴ A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1716*, f. 33.

¹⁵ A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1720*, f. 35 v.

¹⁶ A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1714*, f. 25.

¹⁷ A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1716*, f. 332-334.

¹⁸ A.H.P. Av., protocolo n.º 1.290, f. 42, y *Cuentas de Fábrica de 1727*, f. 21 v, y f. 35.

sin acabar a su muerte. Había recibido por él ya 300 reales, y manda que se tase y se dé a acabar a otro artista ¹⁹.

—Retocado de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, propiedad del canónigo don Francisco Martínez de Arce. En su testamento el pintor mandó que se devolviese a su propietario y éste dió 30 reales por la obra hecha ²⁰.

—*Dormición de la Virgen*, cuadro firmado en una filacteria "Dn. Pedro Martínez Canencia f.", sin fechar, conservado en el convento de San José en una estrecha habitación, a donde ha sido trasladado desde el coro ²¹.

Esta última es la única obra hoy conocida de este autor y la única, por tanto, por la que podemos apreciar su calidad y su estilo. Sólo Martín González se ha ocupado de ella antes de ahora, y señala: "es pintor aplicado, y meritorio por haberse empeñado en lienzo de tan grandes proporciones, si bien para la composición, se ha servido de algún grabado. Habrá que fecharlo hacia 1700". Es un lienzo de 260 x 360 cm. que representa en figuras de gran tamaño el cuerpo tendido de la Virgen, con túnica rosa y manto azul, rodeado de nueve apóstoles y dos ángeles en la cabecera. En la parte superior, un rompiente de paloma del Espíritu Santo dirigiéndose a María, todo ello rodeado de cabezas de ángeles aladas. Una pareja de angelitos desnudos abrazándose, con unas flores en medio y un perro detrás, puede verse en la parte central inferior, rellenando el hueco que el pintor deja en la sucesión de apóstoles para permitir la visión del cuerpo de la Virgen; es, sin duda, el detalle menos afortunado del cuadro. Al fondo, a la izquierda, la basa de una sólida columna. La estudiada composición, de notable empeño que enseguida hace pensar en grabados, está ordenada en torno a una gran diagonal de acusado barroquismo, marcada por el lecho y cuerpo de la Virgen, y por las miradas y actitudes de los apóstoles, dirigidas al rostro de María; esta direccionalidad hacia la derecha es detenida en la parte extrema por la inclinación del cuerpo dormido de la Virgen y los ángeles que recogen su cabeza por detrás, cerrando así la composición. La parte superior, que ocupa un tercio del lienzo, se relaciona con la parte inferior por la diagonal que marca el vuelo de la Trinidad y la paloma hacia la Virgen, formando todo el cuadro una especie de embudo o cono cuyo vértice sería la cabeza de la Virgen. Por desgracia, el rostro de ésta, centro de la tensión del cuadro, queda algo desproporcionado por un escorzo no bien logrado.

A pesar de lo oscuro que está todo el cuadro, puede apreciarse bien el dominio de los tonos cálidos, rojos, ocre, verdes, salvo el manto azul de la Virgen, por convenciones iconográficas.

Hay que pensar en un artista formado en el ambiente madrileño del pleno barroco, de donde viene en 1689 con 24 años, edad más que suficiente en la época para estar formado, pues ni el ambiente segoviano (con algunas pinturas de Carreño, Rizzi o Diego González de la Vega), ni el abulense (donde las obras de Rizzi y de Alonso del Arco también en San José, eran lo más avanzado, pero no demasiado ambiciosas) podían darle una gran amplitud de miras. Si pensamos, pues, en el Madrid de la década de 1675-1685, hay que irse a la

¹⁹ A.H.P. Av., protocolo n.º 1.290, f. 332-334.
²⁰ Ibidem.
²¹ J.J. MARTIN GONZALEZ, art. cit.

última obra de Juan Carreño de Miranda y de Francisco Rizzi, y, sobre todo, a la de sus seguidores, con Claudio Coello a la cabeza. Sin embargo, parece que es la obra de Luca Giordano la que más determinará el estilo de Martínez Canencia. Si bien el gran pintor napolitano no llegará a la corte española hasta 1692, cuando Canencia ya está instalado en Avila, la obra de Giordano era conocida en la península, sobre todo en Madrid, hacía tiempo, y es a esta primera etapa a la que más parece aproximarse la forma de pintar que refleja el cuadro abulense. Por otro lado, la pintura de Giordano revolucionará toda la pintura española, y sus seguidores e imitadores pronto serán abundantes. Por tanto, no es de extrañar que el pintor abulense conociera su estilo en algún viaje a Madrid o a través de obras que llegaran o pasaran por Avila ²². La movilidad del conjunto y de los detalles (es digno de destacarse el juego de pliegues del ropaje de la Virgen) y la diversidad de actitudes, se unen a cierta monumentalidad de las figuras, voluminosas y de grandes cabezas, bien asentadas en la tierra, a un naturalismo dramático de rostros y manos, y a una iluminación un tanto claroscuro, que derivan de un Giordano todavía apegado a su maestro Ribera.

También merece mención especial el artístico marco de madera, con una moldura jaspeada en verde, y en las esquinas y la parte central de cabezas de unos adornos de talla dorados con retorcidas hojas de acanto y cabezas de ángeles policromadas, ya de un barroco muy avanzado. Es probable que también sea obra del propio pintor, ya que, como se ha visto, también realizaba obras de talla.

El cuadro precisaría de una limpieza y de la restauración de varias partes. Espero que, a partir de ahora, surja alguna obra más de este interesante y notable artista y músico.

²² Por ejemplo, en la interesante colección de pintura que tenía en su casa de la calle Caballeros el escribano del número Pedro Arribas Casasola, muerto en 1715, figuraban "dos pinturas en escríbano del número Pedro Arribas Casasola, y otra de la Adoración de los Reyes, pintura de lienzo, sin marcos, la una de el Nazimientto, y otra de la Adoración de los Reyes, f. 366 v. de Carreño, Rizzi o Diego González de la Vega", A.H.P. Av., protocolo n.º 1.280, notario José Martín, f. 366 v. La difusión que el arte napolitano conoció en toda la península en los siglos XVII y XVIII fue enorme, y son frecuentes las referencias documentales, tanto en Avila como en el resto de España. Aunque no se sabe desde qué fecha, también se conserva en el Museo Provincial de Avila una *Estigmatización de San Francisco*, firmada por el propio Giordano, procedente de la colección de la Duquesa de Valencia y dado a conocer por ENRIQUE VALDIVIESO, "Una pintura de Lucas Jordán en el Museo de Avila", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL-XLI (1975), p. 706-707.