

# 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 Canencia<sup>1</sup>. G. Bourligueux habló de él como músico, al citarlo entre los instrumentistas de la capilla de música de la catedral en 1720<sup>2</sup>, y como antecesor en el puesto de bajón de Pedro José Burriel Catalán<sup>3</sup>. 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"<sup>4</sup>. También A. Martín Moreno, quien lo toma del artículo ya aludido de Bourligueux, lo cita como miembro de la capilla de música de la catedral en 1720<sup>5</sup>. 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"<sup>6</sup>. Sus padres fueron Juan Martínez Canencia y María Martínez Canencia, vecinos de Segovia<sup>7</sup>. 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

<sup>1</sup> FELIX DE LAS HERAS HERNANDEZ, *La Catedral de Avila. Desarrollo histórico-artístico*, Avila 1967, p. 28. Este autor leyó "Pedro Martínez de Canenda Annistis" donde dice "Pedro

Martínez de Canencia, ministril bajón".

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

<sup>3</sup> Ibidem. p. 175.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> ANTONIO MARTIN MORENO, *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, 1985, p. 101. Archivo Histórico Provincial de Avila. Protocolo n.º 1.126, notario Gaspar Martín. Declaración de Juan Cedazo, Pedro Martínez Canencia y Francisco Antonio Marrodán, sobre la prisión de

<sup>6</sup> Juan de Mayo y Miguel Zapata.

<sup>7</sup> Juan de Mayo y Miguel Zapata. 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 año<sup>8</sup>. Desde 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 contrato Juan Benito Heraso—, como en la ciudad, donde tenía la casa en que vivió, en la calle baja a el convento de Santa Catalina, y otra “a espaldas de la calle que Era hermano de la orden tercera de San Francisco y de la casa del sexo de Santo Tomé”<sup>9</sup>. 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, 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, contrato de la catedral<sup>10</sup>. Manda que sea enterrado en San Pedro y nombra 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. Juan Benito Heraso hará el testamento, en virtud del poder que tenía<sup>11</sup>.

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 ministro de la catedral, y, por tanto, ni sería mucho el 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 la 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 su obra.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> La mayor parte de estos datos proceden de su testamento.

<sup>10</sup> Con el mismo nombre y en las mismas fechas, aparece un Manuel Martínez de Canencia estudiando, 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 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.

<sup>11</sup> A.H.P. Av. Protocolo n.º 1.290, f. 107-108.

<sup>12</sup> 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 ejecutó en el Altar de los Reyes y demás del trascoro”, sin que sepamos qué es lo que realizó. Tal vez retocó la pintura<sup>13</sup>.

—Trascoro de la catedral (1716): se le pagaron 50 reales por el aderezo que hizo en el Altar de los Reyes<sup>14</sup>.

—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”<sup>15</sup>. Supongo que será la bellísima Piedad que Vasco de Zarza realizará 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 dintel de la sala capitular o en el altar de Nuestra Señora de Gracia<sup>16</sup>. 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 entregado<sup>17</sup>. Sin embargo, el cabildo decide que, al no estar acabado el pedestal, los herederos devuelvan el dinero y comprar otro<sup>18</sup>. Creo que la imagen continúa en la antigua sala capitular.

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

<sup>13</sup> 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 la peana para el Crucifijo que se coloca ahora, procedente, al parecer, del altar mayor de la capilla del Cardenal, el dorador Luis de Tovar (que retocó el Cristo) y el cerrajero Diego Alvarez, por las rejas. La respetable cantidad que se paga a Martínez Canencia, pues los materiales se le habían dado aparte, hace pensar en una obra importante, que un estudio estilístico detallado, del trascoro que enlaza 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 del obispo don Alonso II en la catedral, que ha sido puesto en relación con el taller de Ferrand del sepulcro de Pedro de Valderabán, cabellos a una mujer velluda, que aparece en el frontal del sepulcro de Pedro de Valderabán, obra vinculada a la producción de Juan Guas; una especie de mascarones exactos a los que Vasco de Zarza emplea en algunos paneles del trascoro; un Cupido ciego y una Venus semidesnuda, copia de la mesa del altar de San Segundo en la misma catedral, también obra de Zarza. La hipótesis que planteo es que Martínez Canencia retocara algunos de estos elementos, aparecen rellenando huecos, con un volumen, gracia y aire más barroco que la obra de Juan Rodríguez y Lucas Giraldo.

<sup>14</sup> A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1716*, f. 33.

<sup>15</sup> A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1720*, f. 35 v.

<sup>16</sup> A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1714*, f. 25.

<sup>17</sup> A.C. Av., *Cuentas de Fábrica de 1714*, f. 332-334.

<sup>18</sup> 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<sup>19</sup>.

—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<sup>20</sup>.

—*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<sup>21</sup>.

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 cielo por el que asoma la Trinidad, con el Padre y el Hijo de medio cuerpo y la 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 base 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, ocres, 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 (dónde las obras 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

<sup>19</sup> A.H.P. Av., protocolo n.º 1.290, f. 332-334.  
<sup>20</sup> Ibidem.  
<sup>21</sup> 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 Ávila, 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 Ávila<sup>22</sup>. 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 claroscristiana, 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 cada larguero, 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.

<sup>22</sup> 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 lienzo, sin marcos, la una de el Nazareno, y otra de la Adoración de los Reyes, pintura de mano de un discípulo de Jordán". A.H.P. Av., protocolo n.º 1.280, notario José Martín, f. 366 v. La difusión que el arte napolitano conocía en toda la península en los siglos XVII y XVIII fue enorme, y son frecuentes las referencias documentales tanto en Ávila como en el resto de España. Aunque no se sabe desde qué fecha, también se conserva en el Museo Provincial de Ávila 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 Ávila", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL-XLI (1975), p. 706-707.