



# QUADRÍVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

Associació  
Valenciana  
Musicologia

ISSN: 1989-8851  
Dipòsit Legal: V-476-2011

10  
(2019)

Assaig

**Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa (padre):  
guitarrista flamenco en la Valencia republicana**

Isabel Paulo Selvi

Professora en IES Els Évols. L'Alcúdia (València)

### RESUM

A principis de 1930, València era una ciutat plena de contrastos amb una gran oferta cultural i d'oci. Va haver una colònia flamenca valenciana, una afició i un interès empresarial pels espectacles flamencs, per això el flamenquisme arrelat a la ciutat es va sentir diferent a l'andalús com a art i reivindicació social. L'objectiu és rescatar eixa València flamenca oblidada i centrar el meu interès en els guitarristes valencians, especialment en Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa.

**Paraules Clau:** València; colònia flamenca; guitarristes; Fenollosa.

### RESUMEN

A principios de 1930, Valencia era una ciudad llena de contrastes con una gran oferta cultural y de ocio. Hubo una colonia flamenca valenciana, una afición y un interés empresarial por los espectáculos flamencos, por eso el flamenquismo arraigado en la urbe se sintió diferente al andaluz como arte y reivindicación social. El objetivo es rescatar esa Valencia flamenca olvidada y centrar mi interés en los guitarristas valencianos, especialmente en Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa.

**Palabras Clave:** Valencia; colonia flamenca; guitarristas; Fenollosa.

### ABSTRACT

At the beginning of 1930, Valencia was a city full of contrasts with a great cultural and leisure offer. There was a Valencian flamenco colony, a business interest in flamenco shows. The flamenquismo rooted in the city felt different to the Andalusian flamenco as art and social claim. The objective is to rescue that forgotten Flamenco in Valencia, to discover the Valencian flamenco colony and to focus my interest on the Valencian guitarists, especially in Juan Fenollosa Villanueva El Chufa.

**Keywords:** Valencia; flamenco colony; guitarists; Fenollosa.

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** agosto 2019 / agost 2019 / August 2019

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019



## 1. Contexto político-social valenciano

La situación política española con la contienda colonial africana, ya predecía el hundimiento monárquico, el cual se materializó antes de la proclamación de la República, cuando abdicó el rey Alfonso XIII y cedió el poder al almirante Aznar, que a su vez lo cedió a Alcalá-Zamora, yéndose hacia el exilio. Los valencianos disfrutaban de una dictadura blanda, con un alcalde que ejerció su cargo desde 1927 hasta la caída de la dictadura, y relativamente pronto, los problemas económicos y políticos generaron huelgas y duros enfrentamientos, algunos de ellos de carácter general que afectaron a las clases más desprotegidas.

La llegada de la Segunda República conllevó la diversificación de las facciones políticas, con un ascenso de la Derecha Regional Valenciana (DRV) encabezada por Luis Lucia, pieza clave para la formación de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) que dirigía Gil Robles. Esta facción política tenía una línea más conservadora que la del Partido de Unión Republicana Autonomista (PURA), la cual representaba la ideología de la Unión Republicana, fundada por Blasco Ibáñez y dirigida por su hijo Sigfrido, cuyo objetivo era la construcción de una República moderada y cuyo ideario se relacionaba con el del Partido Radical de Lerroux.

Los resultados de las elecciones del 3 de junio de 1931, a nivel nacional, dieron el triunfo a los republicanos-socialistas pero en Valencia no ocurrió lo mismo. La unión de los blasquistas de PURA y los lerroxistas distanció a los socialistas de los republicanos en los órganos gubernativos de la ciudad. Aunque hubo un resurgimiento del nacionalismo valenciano (puesto que surgió la entidad Acció Cultural y el semanario Acció Valenciana), las discrepancias políticas entre diferentes facciones aumentaron y, por tanto, el proyecto del Estatuto autonómico se aplazó.

El conflicto entre blasquistas y socialistas fue uno de los más importantes en el ámbito político valenciano durante los años treinta, y abordó muchas cuestiones tanto de nivel nacional como provincial. La Federación Socialista Valenciana (FSV) y el Partido de Unión Republicana Autonomista (PURA) se convirtieron en partidos de la República que rivalizaban por el poder. El liderazgo fue fundamental en cada uno de los partidos, tanto históricos como emergentes; así, por ejemplo, el pueblo idolatraba la figura de Vicente Blasco Ibáñez y otras personalidades locales, y no dudaba en manifestar su apoyo. Pronto el blasquismo comprendió que Lerroux también era la figura legitimada del republicanismo histórico, y a partir del acceso al poder (1933), se incrementaron los ataques hacia el líder socialista Largo Caballero que «ejemplificaba los defectos que el republicanismo moderado veía en el movimiento obrerista» (Valero, 2014: 250). Sin embargo, ni el republicanismo ni el socialismo lograron sus objetivos, manifestando así una democracia republicana con fuertes disputas políticas.

La Segunda República intentó aplicar bastantes medidas y se centró, sobre todo, en la educación. Como expresa Pérez (2000: 317), los años treinta fueron tiempos de crisis económica que condicionaron las políticas sociales emprendidas por el gobierno; sin embargo, a pesar de los contratiempos había una clara voluntad de cambio social y educativo, de hecho, las concepciones educativas tanto de la *Institución Libre de Enseñanza* como del pensamiento educativo del PSOE son deudoras de las vanguardias educativas de los años treinta.

Con la victoria de los partidos conservadores hubo un retroceso en la política educativa motivado por la inestabilidad gubernativa y por los diferentes intereses, ahora más proclives a desmontar los logros conseguidos, acabar con la coeducación, la implantación de la enseñanza libre del magisterio y la supresión de la Inspección Central de Primera Enseñanza. Las Órdenes Religiosas siguieron impartiendo docencia bajo distintas denominaciones, además, tanto la Federación de Amigos de la Enseñanza (FAE) como la Sociedad Anónima de Enseñanza Libre

(SADEL) ayudaron a movilizar los sectores confesionales de la enseñanza. Con todo ello, se evidenciaba que el panorama no era nada prometedor para la política educativa progresista de años anteriores. La Universidad de Valencia cumplió durante el conflicto bélico un papel importante, ya que le fueron asignados profesores de otras universidades y también porque se trasladaron parcialmente los profesores universitarios madrileños. El dinamismo de sus estudiantes de las FAE fue muy singular no solamente porque éstos abrieron la Universidad Popular sino por la participación en las milicias de la Cultura y en otras actividades culturales, como, por ejemplo, el teatro universitario *El Búho* (dirigido por Max Aub), las publicaciones, las conferencias, etc.

La ciudad empezó a experimentar diferentes tensiones por estar sometida a estas circunstancias excepcionales:

Las calles fueron tomadas por milicianos, obreros, sindicalistas, y los cafés tradicionales de la burguesía bien vestida se llenaron de proletarios de todas las indumentarias y colores. Carteles, pintadas, edificios y transportes colectivizados y coches incautados dieron a la ciudad el aire de una revolución popular que desataba la euforia de los presuntos vendedores. Otros sufrían las consecuencias del entusiasmo desordenado y del pillaje: detenciones y asesinatos indiscriminados, que sucedieron al margen del nuevo poder revolucionario, a todas luces incapaz de contener la ira antifascista, los saqueos, el oportunismo y la violencia arbitraria (Barona, 2014: 99).

La genealogía del conflicto militar estuvo ligada al fracaso del proyecto democrático de la Segunda República y al ambiente de conflictividad social y de radicalización política, con una clase media incapaz de hacer viable un desarrollo democrático y una estructura socioeconómica atrasada.

Durante la capitalidad, la dinámica política de la ciudad se aceleró en un clima de intensa movilización en la lucha contra el fascismo (concentraciones, mítines, asambleas, conferencias), en una Valencia llena de carteles, pancartas, cines y locales públicos como espacios de política. Las revistas gráficas, como por ejemplo *Nueva cultura*, *Verdad* o *Pasionaria* fueron fundamentales para la creación artística, como también la producción de placas rotuladoras en las calles, el diseño de los ninots falleros (cuatro fallas antifascistas) o las iconografías diversas para actos públicos. Los artistas se posicionaron a favor de la República y en contra del fascismo. Valencia fue una ciudad de experiencias antitéticas, por un lado, el estereotipo de un levante feliz con su playa (el balneario de Las Arenas cobró protagonismo) y, por otro, el padecimiento del conflicto bélico.

La cruda realidad de 1937 (con la escasez de alimentos, las cartillas de racionamiento, las colas del pan o la falta creciente de artículos de primera necesidad) contrastaba con una oferta de ocio aún notable (sus teatros, sus cabarets, sus cafés, sus toros), propia de una ciudad que quiere olvidar la guerra. No podemos generalizar, pero una parte de los artistas flamencos estuvieron a favor de la República y combatiendo el fascismo, así tenemos que interpretar este cartel de los *Faraones Antifascistas*, con el cuadro flamenco y la zambra gitana actuando para los soldados republicanos.

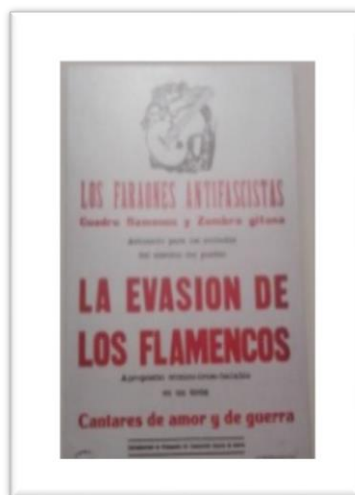


Figura 1. *Exposición de la Valencia Republicana*. 12 de noviembre de 2016. Fuente: Biblioteca Literaria.

La Guerra Civil española acabó con las iniciativas educativas progresistas y sumió al país en una dictadura. El franquismo instrumentalizó cualquier sector que consideró útil para desarrollar su programa ideológico, volviendo a las desigualdades sociales y económicas de antaño y, en consecuencia, supuso una ruptura con las reformas de la República y su modelo liberal.

## 2. El flamenco valenciano

La visión del flamenco de los años treinta es arte y reivindicación social, por ello no fue extraño que la mayoría de republicanos lo aceptasen y valorasen. El flamenco se arraigó como un estilo musical dentro del paisaje sonoro de la urbe, pero, además, hubo artistas flamencos de la zona que se profesionalizaron, existiendo una afición y un seguimiento, como lo atestigua la creación del Café cantante Villa Rosa de los hermanos Borrull o las giras exitosas de la Ópera Flamenca.



Figura 2. Vista panorámica del centro de Valencia. El Café Cantante *Villa Rosa* situado en el recinto taurino.  
Fuente: *Semana gráfica*, junio de 1934.

Valencia ofrecía todo tipo de lugares de ocio y también de descanso, como el balneario Las Arenas (inaugurado en 1838), que fue uno de los más solicitados y pronto se convirtió en un recinto idóneo para espectáculos. Este lugar, burgués al principio y popular después, programaba espectáculos variopintos, verbenas al aire libre y juegos

deportivos. Todas las noches había una sesión de cine amenizada con una gramola eléctrica, e incluso existía un billete combinado de ida y vuelta en el tranvía (por el módico precio de una peseta), con el que se podía tener derecho tanto al cine como a una consumición en el pabellón sobre el mar (*Las Provincias*, 20 de junio de 1931).

Las Arenas fue el lugar del flamenco más puro, el que capitaneó Concha Borrull y otros artistas flamencos de gira por tierras valencianas o formando parte de *la colonia valenciana*. Un cartel anunciador en la sección de espectáculos del diario *Las Provincias*, el 7 mayo de 1931, informaba del gran acontecimiento: el debut del mejor cuadro flamenco de España dirigido por Miguel Borrull, el mago de la guitarra. En la publicidad figuraba que el Café-Bar Plaza de Toros-Villa-Rosa era el lugar idóneo para escuchar a notables artistas flamencos, entre los que destacaba Canalejas, como el as de los cantaores, y su hermana Conchita Borrull, como la reina de las Alegrías. El Villa Rosa fue considerado la catedral de la ópera flamenca y en la reapertura de la temporada (en horario nocturno desde las 10h hasta la madrugada) se publicitó como el local con los mejores artistas de cante y baile flamenco. El cronista de la *Semana Gráfica* de Valencia no dudó en realizar un reportaje entrevistando a los artistas más famosos del momento, como fueron Concha Borrull y Cepero (*Semana Gráfica*, 23 de abril de 1932). Esa catedral del flamenco ofrecía, como su homónimo barcelonés, un cuadro flamenco con artistas profesionales y supuso una ventana abierta para el extranjero aventurero y para el entendido del flamenco.

A principios del siglo XX diferentes compañías ecuestres y gimnásticas ofrecían espectáculos entretenidos con loros amaestrados y equilibristas, payasos y una *troupe* de velocistas en la Plaza de Toros (*Las Provincias*, 1 de enero de 1901). El coso taurino era un lugar de encuentro para los espectáculos musicales (con las bandas de música), los mítines políticos y las corridas taurinas, pero sobre todo se inició un toreo cómico que presentaba la Compañía Llapisera como espectáculo de moda.

El artífice de la Compañía tuvo mucho éxito debido no solamente por el diseño de sus actuaciones (donde mezclaba la pantomima con los números circenses) sino por atreverse con espectáculos musicales en clave satírica. No fue extraño que figurara en las portadas de las revistas más incisivas del momento (como lo fue *La Traca*) o que sus protagonistas adquirieran fama en los reportajes realizados por la revista taurina *El Clarín*, con los mismos fines propagandísticos y satirizantes. En 1932, Rafael Dutrús, Llapisera, marchó hacia París para traer de las casas Besson y Bufel el nuevo instrumental que había adquirido para su agrupación musical, y con el que presentó su espectáculo *Los Calderones*. Desde la capital francesa viajó a Berlín con el objetivo de encargar varios aparatos novedosos para la realización de sus trucos, los cuales deslumbraron en su público tanto por su originalidad como por su realización técnica (*Las Provincias*, 16 de enero de 1932). De hecho, la empresa taurina convocó a la prensa para dar a conocer el programa de la temporada con los planes, proyectos, esperanzas e ilusiones, generando así una gran expectación en este tipo de espectáculos (*Las Provincias*, 4 de febrero de 1932). Después de la Feria Valenciana, ya en agosto de 1932, la Compañía llevó un espectáculo flamenco. El negro Aquilino acompañado del tocador Pepe, el de Badajoz, interpretaron varias piezas de Cante Jondo, las cuales sorprendieron en «justeza y brillantez», junto con otros números de arte circense. Esta combinación de instrumentos (saxofón más guitarra) generó una novedad en los años treinta y cuarenta, y como afirma Zagaláz (2015: 143) fue la actividad esencial de algunos instrumentistas.

En la década de los veinte, los Concursos Flamencos sirvieron como ejemplo paradigmático para crear una conciencia interna del flamenco de raíces populares. Como se observa en el siguiente gráfico, el año 1928 fue el más exitoso con numerosos espectáculos flamencos, Concursos de Cante y Festivales de Ópera Flamenca.

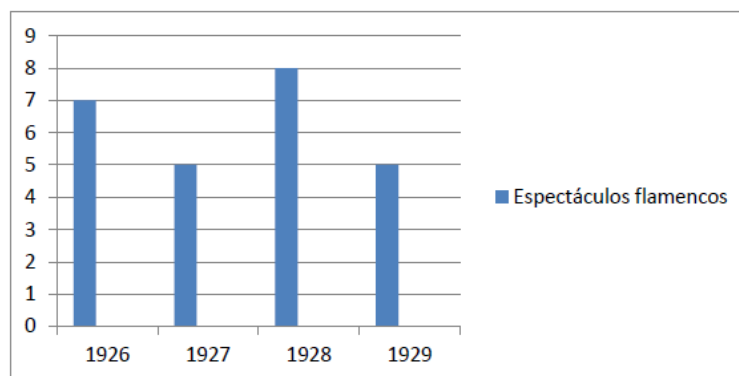


Figura 3. Espectáculos flamencos en Valencia. Fuente propia.

Las actuaciones flamencas se fueron localizando en cuatro centros de la ciudad valenciana: el teatro Apolo, la Plaza de Toros, el Bataclán (desde la 1 hasta las 4 de la madrugada) y el tablao flamenco de Las Arenas en verano. En 1930 el cante flamenco estaba ya arraigado en la capital, integrado en las clases sociales más populares, las cuales demandaban un flamenco configurado como espectáculo de masas, el representado por la Ópera flamenca; de esta manera se puede entender los espectáculos de la gira de Pepe Marchena o el éxito que obtuvo la presentación del Niño del Museo. Muchos cuadros flamencos estaban formados por cantaores (como Víctor El Cestero, Antonio Martínez Niño de Jerez, Pedro Galera de Linares, Juan Soler El Pescadero, Emilio Caserío Niño de la Flor) acompañados a la guitarra por Molina y Pepe El de Badajoz (*Las Provincias*, 28 de enero de 1930).

Hubo una voluntad empresarial por programar aquellos espectáculos nocturnos que eran del agrado de un destinatario amplio y versátil; por ello, el empresario-periodista Salvador Pont (el cual firmaba los trabajos de la sección de deportes en el periódico *Las Provincias*), se convirtió en uno de los gestores culturales que igual programaba espectáculos como el boxeo, ya en pleno auge popular, o cuadros flamencos (*Las Provincias*, 6 de febrero de 1931). En definitiva, se trataba de una diferente manera de ver el flamenco (desde el café flamenco al arte del espectáculo), desvirtuado y alejado del recinto íntimo para satisfacer los deseos de un destinatario más amplio, no necesariamente especialista. Convertido en espectáculo de masas, el flamenco se situaba al lado de otros macro-espectáculos programados, como las arias de las óperas italianas o los espectáculos de zarzuela. Esta nostalgia por la pérdida de la pureza artística iba ligada también a la dicotomía entre la esencia y la vitalidad (Madrirdejos, 2012: 206).

Los medios de comunicación de la época, tanto la prensa escrita como la radio, pusieron mucho empeño en difundir el arte flamenco. Merece destacarse al respecto, el inicio radiofónico del programa del «Cante Flamenco» de Unión Radio Valencia, donde el periodista y autor dramático, Fernando Lluch, ofreció su conferencia titulada «Reivindicación del Cante Jondo» en la que vanaglorió el arte flamenco. A partir de aquí, se emitieron espectáculos flamencos en vivo con protagonistas de renombre de nivel local, valga como ejemplo el espectáculo flamenco ofrecido por Francisco El Forneret acompañado a la guitarra por Juanito Fenollosa, El Chufa (6 de febrero de 1932). Los recitales adquirieron fama y se fueron consolidando en la oferta cultural de la emisora (*La Vanguardia*, 24 de febrero de 1932), con un público asiduo y una cierta periodización, como se puede observar en el gráfico siguiente.

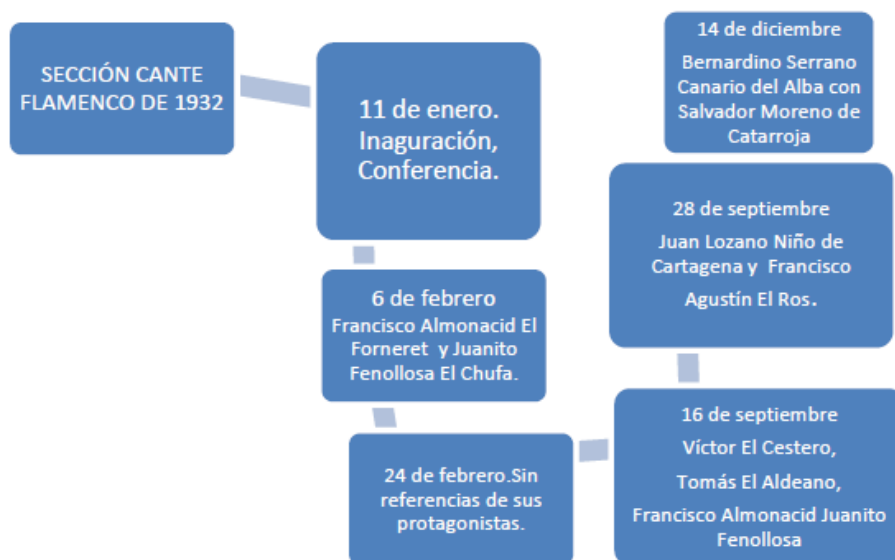


Figura 4. Sección Del Cante Jondo en la emisora valenciana en 1932. Fuente propia.

Un año después, en 1933, la cadena iniciaba su apertura con un recital de música andaluza cuyo programa fue el siguiente: «Danza mora», un solo de guitarra por Francisco Agustín El Ros; fandanguillos y malagueñas por Francisco Cantero Niño de Sevilla; tarantas y fandanguillos por Juan Lozano Niño de Cartagena; soleá por rosas y solo de guitarra por Francisco Agustín; soleares y caracoles por Francisco Cantero; y finalmente, colombianas por Juan Lozano Niño de Cartagena. Y todo ello en un horario de tarde con una hora de duración hasta el cierre de la estación (*Las Provincias*, 14 de septiembre de 1933). Estos recitales fueron del agrado del público que no dudó en aficionarse a sus artistas locales. A continuación, presentamos un gráfico de los artistas valencianos más destacados en los espectáculos flamencos:

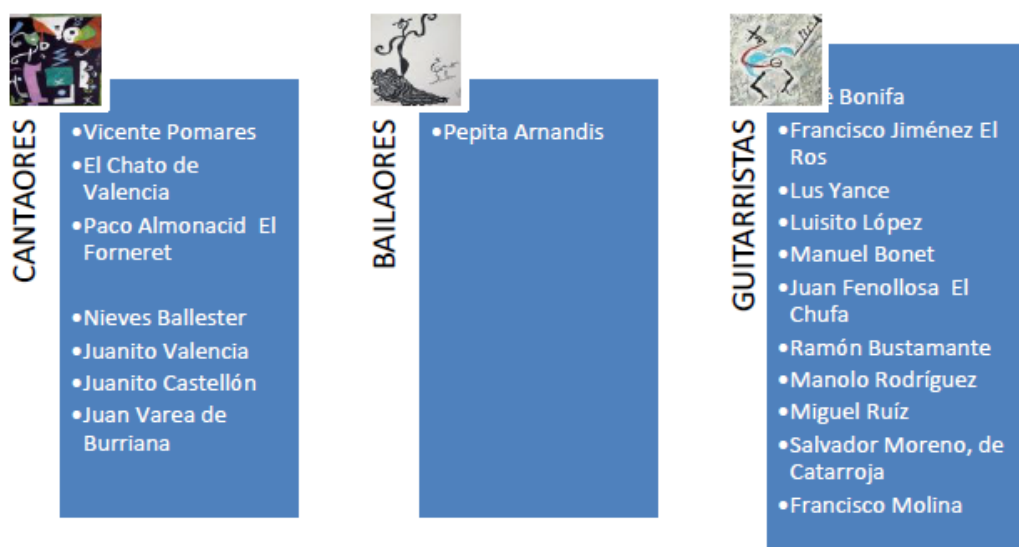


Figura 5. Los artistas locales más destacados. Fuente propia.

### 3. La influencia de Tárrega: guitarra clásica y flamenca

Valencia ha sido testigo de excepción en el desarrollo de la guitarra, con intérpretes, guitarreros, maestros y talleres de lutieres. Una larga tradición de artesanos han ido jalonándose en el tiempo, así, desde la primera mitad del siglo XX se pueden encontrar figuras como Beltrán Salvador Calatayud o Ramón Castelló que fue uno de los más reputados lutieres tanto de bandurrias como guitarras (clásicas y flamencas); sin olvidar a Salvador Gaspar, discípulo de Salvador Ibáñez, cuyas guitarras ganaron premios en la Exposición Regional y Nacional; o los hijos del mismo Salvador Ibáñez que continuaron con el negocio de la Sociedad Regular Comanditaria.<sup>1</sup> En la década de 1930, Telesforo Julve Jordán era un lutier de excelente reputación y Andrés Marín fue uno de los fabricantes más conocidos de guitarras, bandurrias, laudes, mandolines y otros instrumentos de cuerda<sup>2</sup>. Otros fabricantes activos en la década de los treinta fueron Salvador Pau, Manuel Pérez, Vicente Saurit, Vicente Tatay y Francisco Torres.

La primera noticia encontrada en la prensa de los años treinta, es la de un concierto de guitarra celebrado en el teatro Apolo por el artista Francisco Calleja. Es interesante destacarla porque supone una reflexión de lo que será un tema de debate candente: la diferenciación entre dos maneras de posicionarse ante el instrumento:

¡Es curioso lo que con la guitarra sucede! Los aficionados a ella tienen devoción grata y ejemplar hacia ese instrumento tan español, tan poético. Pero los otros aficionados a la música, nunca acaban de enterarse de que la guitarra no es un instrumento callejero, ni para juergas gitanas, sino un instrumento de tan noble abolengo como el violín o el piano. (*Las Provincias*, año 64, número 19661, 10 de octubre de 1929).

De este artista se elogia su técnica bien determinada, neta y flexible, gracias a la cual ejecuta con rapidez, con seguridad, con justeza; además de tener un buen gusto y no usar los artificios espectaculares. Su musicalidad es «seria y consigue los efectos de brillantez, sin sacar de quicio las características de la guitarra». El repertorio de este guitarrista consistió en la ejecución de piezas barrocas (como la *Sarabanda*, *Minueto* y *Gavota* de Bach), piezas románticas (como un *Nocturno* de Chopin), el *Andantino* de Jors, y *Los recuerdos de la Alhambra* de Tárrega, estos últimos realizados finísimamente, a juzgar por las palabras del crítico (*Las Provincias*, 10 de octubre de 1929). Esta breve noticia nos ilustra de dos tipos de técnica que, en realidad, ya residían en el maestro Tárrega: la clásica y la flamenca.



Figura 6. Revista *El Semáforo*, 15 de marzo de 1937

<sup>1</sup> La empresa de Salvador Ibáñez creada en 1883, vendía guitarras a Hispanoamérica, Filipinas y Japón. Le afectó la recesión de 1929 a tal punto que las deudas acabaron con el negocio; sin embargo, parte de la plantilla continuó con el oficio en pequeños talleres.

<sup>2</sup> Lo más curioso es que se casó con la viuda de Agustín Almonacid, dueño de la fábrica de guitarras que heredó. No tenemos certeza pero, quizás, Agustín fuera familia de Francisco Almonacid El Forneret.



Las continuas giras del maestro Tárrega por Valencia y su estancia en esta ciudad (1888- 1891), le permitió crear una tradición en el toque de la guitarra con un grupo de discípulos muy notables, entre los cuales podemos destacar a Josefina Robledo (Valencia, 1897- Godella- Valencia, 1972) y a Pascual Roch (Valencia, 1864- La Habana, 1921). Este último, por ejemplo, regentó durante un tiempo una fábrica de guitarras, bandurrias y laúdes en Valencia antes de trasladarse a Cuba.

Un tercer discípulo fue Estanislao Marco (Vall d'Uixó, Valencia, 1873- Valencia, 1954) el cual formó el *Cuarteto Turia*, y fue pedagogo, concertista y compositor. También merece destacarse la figura de Salvador García (Beniopa-Valencia, 1891- Quart de Poblet-Valencia, 1964), el cual buena parte de su vida la dedicó a la docencia y a la interpretación concertística. Pero, la tradición de la guitarra se remonta más lejos puesto que es plausible que hubiera una relación de Francisco Tárrega con la misma familia flamenca de los Borrull.

Parece ser que Lola Borrull (la madre de Trini Borrull) fue discípula de Tárrega, aunque no figuraba en la lista de los discípulos del maestro porque no era profesional de la guitarra, e incluso el ataque del instrumento por parte de Isabel Borrull (la hija de Miguel Borrull) ya manifestaba esa posición vertical preconizada por Tárrega cuando tocaba con las uñas en su primer periodo. Se podría hablar de una primera relación entre Tárrega y Miguel Borrull (padre)<sup>3</sup>, ya lejana en el tiempo, que supondría un intercambio en sus respectivas técnicas, y que configuraría el desarrollo de la escuela madrileña de la guitarra clásico-flamenca, aunando así los avances de la escuela de Tárrega con los aires nacionales provenientes de los guitarristas como Huertas, Arcas y Damas, hacia Ramón Montoya y Miquel Llobet.

Borrull perteneció a la escuela antigua de tocaores, fue pionero del concepto concertístico de la guitarra flamenca y el introductor del toque por rondeña en el repertorio flamenco, con la afinación extraída de la interpretación a la guitarra de la música para vihuela. Influenciado por la escuela de Tárrega, mantuvo numerosos contactos con guitarristas de la época, gracias a los cuales cultivó el género clásico en la intimidad, y creó un toque personal y característico del que se nutriría posteriormente la escuela concertística flamenca (Torres, 2016: 62).

De entre todos los discípulos de Tárrega, merece especial atención Joaquín García de la Rosa (Almería, 1880-¿?) que fue el primer catedrático de guitarra en el Conservatorio de Valencia y presidente de la Asociación de Amigos de la guitarra; y de Pepita Roca (Valencia, 1897-1956), profesora de guitarra en el Conservatorio y docente de reputadas discípulas, entre ellas Rosa Gil (Valencia, 1930) que ocupó la cátedra de guitarra del Conservatorio Superior de Valencia durante muchos años. Además de todos estos discípulos que han recibido docencia directa de Tárrega en Valencia, habría que añadir los alumnos de Castellón y de Alicante.

Existía en la capital una tradición musical arraigada en la docencia de buenos instrumentistas; sin embargo, hay pocos estudios que analicen este tema. Los profesionales de la guitarra tenían instrucción clásica, de hecho en las reseñas periodísticas se les menciona como profesores de guitarra. Así, por ejemplo, en la Reunión del Cante Jondo (que se celebró en el teatro Apolo el 30 de mayo de 1926), Guerrita estuvo acompañado por 14 artistas donde figuraban los cantaores Chato de Valencia y Paco Almonacid El Forneret junto con tres profesores de guitarra: José Bonifa, Francisco Jiménez El Ros y Manolo Rodríguez. Además, el mismo Guerrita actuó formando un dúo con un guitarrista valenciano en las veladas de Cante Jondo. Desgraciadamente, no hemos encontrado reseña alguna de las actuaciones llevadas a cabo, pero no es difícil pensar que estos tocaores dominaban tanto la técnica clásica como la flamenca.

---

<sup>3</sup> Emili Pujol habla de la relación entre el Maestro Francisco Tárrega y el guitarrista valenciano: "Junto al maestro, escuchándole, se encontraban, además de su hermano Vicente y su hijo Paquito, sus amigos Miguel Borrull y Enrique García". E. Pujol (1978), p. 234.: *Tárrega. Ensayo Biográfico*. Valencia, Artis Estudios Gráficos. Citado por María Jesús Castro (2001).

En 1927, concretamente en junio, se programó un espectáculo andaluz en el teatro Apolo con cuatro debuts artísticos, uno de ellos correspondió al notable profesor de guitarra Luis Yance, sin rival en fantasías de aires andaluces. La siguiente referencia periodística la tenemos el 20 de agosto de 1932, cuando este instrumentista forma parte del espectáculo flamenco de la Plaza de Toros. De mediados del XX hay referencias de una escuela de tocaores donde se menciona a Mario Escudero, Antón Vargas, Paquito Simón, Diego Blanco y Juan Ramón Bustamante. Este último acompañó varias veces a la guitarra con Fenollosa y fue contratado en 1932 para una *tournee* en Sudamérica.

En el Conservatorio de Música de Valencia, entre 1850 y 1910, fecha en que los estudios adquirieron carácter oficial, ya figuraban las asignaturas de *Guitarra y mandolina* por Joaquín García La Rosa (concretamente en una edad temprana, 13-10-1910, según manifiesta Fontestad, 2011: 234). Se han consultado las actas posteriores (desde 1929 hasta 1940) y, por un breve periodo de tiempo, la asignatura de guitarra desaparece entre las ofertadas<sup>4</sup>, aunque se continúan realizando certámenes con el instrumento en fechas posteriores (por ejemplo, en las actas de 1951 hasta 1962 aparecen algunos alumnos premiados en la especialidad de guitarra).<sup>5</sup> Una breve noticia en el periódico *Las Provincias*, fechada el 29 de noviembre de 1959, comenta el triunfo en Madrid de la guitarrista valenciana Carmen González, alumna de Josefina Robledo, del Conservatorio valenciano, y calificada como una de las concertistas de guitarra más destacada de la nueva generación española. En la entrevista, la guitarrista cita como referentes a Yepes y a Cubedo, pero manifiesta que también existe un núcleo de compositores y críticos que formarían una escuela valenciana, al menos una segregación geográfica de personalidades destacadas, entre las cuales puede considerarse a Palau Garcés, Asencio, López Chavarri y varios más.

Desconocemos cuáles fueron los maestros de Juan Fenollosa Villanueva, suponemos que gran parte de sus conocimientos los adquiriría en el día a día, con el contacto con los colegas de profesión así como en los toques de los guitarristas flamencos que venían de gira a la ciudad; es decir, un aprendizaje tradicional de forma empírica, aprender trabajando, como así sirvió de modelo para sus hijos varones, los cuales continuaron la saga. No obstante, Fenollosa conocería la escuela clásico-flamenca de Marín, Ramón Montoya y, sobre todo, la maestría de la familia Borrull; además de dominar tanto la guitarra clásica como la flamenca, a juzgar por el estudio de autores clásicos que sirven de modelo para la técnica de los arpeggios. Cabe destacar el análisis de ambas técnicas como parte importante de la profesionalidad del guitarrista flamenco, y en este caso es esencial recordar lo que comenta Torres (2014) al respecto:

La guitarra flamenca ha incorporado varios recursos de la primera [guitarra clásica] pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyado en las escalas, trémulos de cuatro notas, más rítmico y brillante en lugar del trémulo de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido, omnipresencia del índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que alternando con el pulgar permite sentir mejor la pulsación rítmica (Torres 2014: 5).

<sup>4</sup> Como son *solfeo, declamación, nociones de armonía, composición, estética e historia de la música, violín y piano*. Nos interesa destacar que en el curso de 1934-1935 aparece la asignatura de *folklore* (con un solo alumno Miguel Palau Boix que realiza a la vez el primero y el segundo curso de la materia), la cual se consolida para el año siguiente con más alumnos. Además, aparecen las asignaturas: *historia de la literatura dramática, declamación práctica y música de salón*.

<sup>5</sup> Por ejemplo, el premio en la especialidad de Guitarra, 2 de julio de 1959 y del 20 de octubre de 1960, figura como competente: Patricio Galindo Sánchez y como opositores en la primera convocatoria: Salvador Alamar Folgado/ Mari Ángeles Sánchez Benimeli, quien será la ganadora del Diploma de clase primera; en la segunda gana la única opositora Dolores Padilla Fortes. El 20 de octubre de 1962 se presentan dos opositores: María de los Ángeles Monfort (ganadora del Diploma de primera clase) y, Antonio Galindo Miquel. Las obras interpretadas en este último son: *El estudio I de H. Villa-Lobos, 2º Gavota de Bach-Segovia, 3º Aria con variazioni de Frescobaldi-Segovia*, y una obra elección: en el caso de Galindo interpreta *la Gavota* de Scarlatti, y Monfort interpreta *el Abejorro* de Emilio Pujol.

La figura de Fenollosa requiere, por tanto, un estudio que abarque tanto su biografía como su producción discográfica, pero sobre todo que haga visible su toque para reivindicar su legado artístico.

#### 4. Un guitarrista singular: Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa

##### 4.1. Perfil biográfico



Figura 7. Juan Fenollosa Villanueva.

Juanito Fenollosa Villanueva (Valencia, 1903- Valencia, 30 de junio de 1995) fue el acompañante perfecto de los cantaores flamencos locales tanto de Valencia como de Castellón.

En los años veinte, Casa Nasi era un sitio de tertulia, reunión y cante flamenco de la gente marinera del Grao de Castellón, donde periódicamente se celebraban veladas de cante flamenco con la intervención de guitarristas y cantaores de fama reconocida del momento como Angelillo, Niña de los Peines, Niño Marchena, Melchor de Marchena, o también Juanito Varea acompañado por las guitarras de Niño Ricardo y Manolo de Badajoz.

La primera noticia de la presencia de Fenollosa se encuentra en el diario republicano *El Pueblo*, donde se publicita la Compañía Vilaplana con el estreno de la representación de la *Copla Andaluza*, ya representada con éxito en Madrid. Para el cuadro flamenco fueron contratados como tocadores de guitarra Alfredo Cabrera y Juan Fenollosa, los cuales acompañaron a los cantaores Niño de Levante y el Forneret, actuando como bailaora Pepita Arlandis (*El Pueblo*, 29 de marzo de 1930). No es extraño que los espectáculos fueran interpretados por profesionales locales que ya gozaban de cierta fama entre el público.

Fenollosa participó activamente en la escena valenciana durante la década de los treinta adquiriendo prestigio; por ejemplo, cuando se representó una versión de *Sigfried* de Jean Giraudoux (versionada por Díez Canedo), los autores supieron tocar la sensibilidad del público poniendo unas escenas de cante jondo, en concreto se trataba de una milonga y unos fandanguillos, cantados por el Forneret y acompañados por el guitarrista (*El Pueblo*, 16, de enero de 1931). La afición se reunía generalmente en los cafés donde se ofrecía el espectáculo flamenco y el concurso, en el que adquirirían fama los ganadores de las Copas flamencas, así por ejemplo fue la velada donde el cantaor José Segura ganó la Copa de Valencia acompañado por Fenollosa, considerado ya como un gran guitarrista. Estos

eventos propiciaban también los debuts en el flamenco, como fue el caso de Niño del Brillante, con apenas 12 años (*Diario de la mañana*, Castellón, 29 de marzo de 1931).

Fenollosa ya era un reputado guitarrista que colaboraba en los programas radiofónicos dedicados al «Cante Flamenco» en Unión Radio Valencia. La mayoría de las veces acompañaba al cantaor valenciano Francisco El Forneret (*Las Provincias*, 6 de febrero de 1932), o daba sus propios recitales. El repertorio se basaba en «Variaciones sobre medias granadinas, danza mora, soleares con rosas, y alegrías» (*Las Provincias*, 6 de marzo de 1932). Su fama fue creciendo en otros lugares de ocio muy en boga, como fueron los cabarets. En mayo de 1932 abrió sus puertas el *Restaurante Bar Pavón* publicitado como «un local amplio, artísticamente decorado con refinado buen gusto, convirtiéndolo en un lugar cuya estancia será grata para el visitante», donde se ofrecía un gran programa de varietés bajo la dirección artística de Alejandro Molina. Era un local de moda, con las mejores actuaciones de Europa, el más fresco de Valencia». El empresario Eduardo Pérez pasó a denominarlo *Dancing Pavon American Bar*, adquiriendo fama de lugar selecto para estrellas del baile y del cuplet, pero también para el flamenco.



Figuras 8 y 9. Imágenes del Bar Pavón. Fuente: *La Semana Gráfica*.

Petra García Espinosa, La Niña de Linares, acompañada a la guitarra por Juan Fenollosa reaparecieron en la reinaguración del salón cabaret, montado al estilo de Hollywood, Viena o París, un 23 de julio de 1932. Una vez que el *Dancing-Pavon* cerró sus puertas, el popular guitarrista Fenollosa acompañó al cantaor Tomás el Aldeano en el *Dancing- Alkázar*, un cabaret al aire libre que ofrecía el mismo programa de varietés. Merece la pena resaltar de qué manera El Chufa participaba con artistas famosos del momento, como lo fueron Antonio Vargas y Victoria de Miguel (teatro Apolo, 1933), o acompañaba a reputados cantaores como Juanito Valencia o Francisco El Forneret (Ópera flamenca en la Feria Muestrario Valenciana de 1933). Asimismo, formaba parte del cuadro flamenco con Carmen Vargas y Ramón Montoya, o mantuvo una intensa colaboración con el Niño de la Huerta en un variado espectáculo en el que participaron el mismo Francisco El Forneret y Currito Ramos (1935).

Los años de la contienda bélica fueron penosos y escasas manifestaciones tenemos de las actividades profesionales de Fenollosa. Una breve noticia, fechada en octubre de 1936, expresaba que el artista formaba parte de un programa de variedades, junto con el Niño de Cartagena, en el espectáculo ofrecido en el teatro Apolo valenciano. Desde el inicio de la Guerra Civil, hubo un grupo de hombres y mujeres que pensaron que el teatro podía ser un arma contra el fascismo y consideraron que se había de luchar por una renovación de la escena española. El 20 de agosto de 1936, por acuerdo de la Delegación de Propaganda, Prensa y Comunicaciones se procedió a la incautación de los talleres, muebles y enseres, propiedad del diario *Las Provincias*, los cuales desde ese momento pasaron a ser controlados por el Comité Ejecutivo de Control de Artes Gráficas y Similares CNT-UGT. El Comité regional

de la Confederación Regional Levantina (CNT) quedó facultado para poder imprimir el diario *Fragua Social* (5 de septiembre de 1936). Todo hace pensar que esta intervención se concebía como órgano de gestión económica y no tanto como influencia ideológica, aunque el periódico estaba más relacionado con el ala moderada de la CNT.

El 23 de octubre de 1936<sup>6</sup>, en el teatro Apolo se llevó a cabo un festival destinado a beneficio de las guarderías de niños llegados a Valencia, organizado por los grupos Amparo Guillén y Pepe Ángeles, del Socorro Rojo Internacional, la Unión Valenciana de Artistas Teatrales y la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Público. En la primera parte de la programación se ofreció un sainete de Peris Celda y un recital de poesías; en la segunda parte, la Compañía del Teatro Ruzafa interpretó los números más sobresalientes de las revistas «Mujeres de fuego y las de Villadiego» junto con la presencia del popular caricato Camilín que amenizaba los intermedios del espectáculo. La tercera parte estuvo dedicada al recitado, por el mismo autor D. Jacinto Benavente, del prólogo de la obra *Los intereses creados*, junto con un recital poético por diferentes artistas. La cuarta parte lo constituyó el Primer Gran Fin de Fiesta, amenizado por los compañeros de variedades: Dorita y Valero, Pepita Walkiria, Ryma and Grell, Maruja de Córdoba, Juan Fenollosa (El Chufa), Paquita Núñez, Pepita Ijares, Rafala, Paquito Insa, Trío Guimerá, Trío Moreno, Carmelita del Río, Bertini, Pilar García, Antonio Vives y Emilio Ortiz, con la colaboración de las Orquestinas Dolz y Merenciano y su animador Billy Wens. Todo un evento en el que los populares artistas de la ciudad formaban parte y figuraba Fenollosa como guitarrista. No se han encontrado más noticias de Villanueva en la sección de este diario (el cual desapareció definitivamente el 28 de marzo de 1939), aunque sí de espectáculos flamencos protagonizados por Miguel de Molina (sirva como ejemplo el que se realizó en agosto de 1938).

Por una noticia en la sección del periódico *La voz valenciana*, un 27 de octubre de 1936, tenemos constancia que el guitarrista participó en el teatro Apolo acompañando al Niño de Cartagena, y formando parte de las «Variedades selectas» con Eva Acosta, Estrella Wolga, Isabel Millán, dorita, Valero, Encarnita Diego, Plasencia, Navarro, Centeno, Carmelita del Río, Paquito Insa, Pilar García y Merenciano y su Orquesta.

En el Salón Novedades, ya en 1937, tuvo lugar la actuación del cantaor de Jerez El Posaero junto al guitarrista Bautista Bellver (hijo) y La Niña de la Puebla, acompañados a la guitarra por Fenollosa y Juan Ramón Bustamante (Castro, 2001: 35). En otro espectáculo de la gira de la artista, en este caso en el teatro Libertad, Fenollosa acompañaba a la cantaora junto con Alfredo Cabrera y el mismo Bustamante (*Semáforo*, 15 de marzo de 1937). Por la prensa de la época, se ha podido constatar que estuvo colaborando en el teatro Olympia en la sección de «Cine y fin de fiesta», con Martín Palanca, Ciriaco y Conchita Chevalier, durante la primera semana de agosto de 1938 (*Fragua Social*, 6 de agosto de 1938). Es posible que después hubiera un largo periodo de reclusión del cante, toque y baile flamenco en los márgenes de la afición.

Las noticias del periódico conservador *Las Provincias*, ya en la década de los cuarenta, revela las continuas giras de artistas flamencos, tal es el caso de Trini Borrull, Pilar Calvo, Pepita Huerta y Miguel de Molina que vienen juntos con su guitarrista Borrull (Teatro Apolo, 3 de enero de 1940), o la gira de Carmen la de Triana (17 de enero- 6 de febrero de 1940). Los espectáculos flamencos se suceden como el de El Niño del Museo y Juan Varea, este último cualificado como el genial cantaor levantino y estilista del cante gitano (29 de febrero, 1940) o el éxito de Vicente Escudero acompañado del guitarrista Eugenio González (9-14 de abril de 1940). En este periodo, las relaciones de la copla y el flamenco se van entrelazando (aunque al principio no contasen con el beneplácito de toda la

---

<sup>6</sup> Como figura en el microfilmado correspondiente a la *Fragua Social* que aparece en los fondos de la Biblioteca del Monasterio San Miguel de los Reyes y en la Hemeroteca Valenciana.

prensa), a juzgar por ciertos comentarios que califican de horror los cupletillos y otras piezas de cante para la exportación (*Las Provincias*, 27 de febrero de 1940).

En la España franquista se generaron disputas constantes entre las culturas políticas de la dictadura que fueron recurrentes en su lucha por el poder. El análisis de las tensiones entre el folklorismo y la identidad nacional (defendida por el régimen), fue interesante para difundir un tipo de arte y de artistas. Sin embargo, no se puede reducir la copla a la propaganda franquista, puesto que las figuras emergentes, como Conchita Piquer o Imperio Argentina, tuvieron sus luces y sus sombras; por ello, la lectura de Stephanie Sieburth (2013: 480) invita a conectar la copla con la experiencia de quienes vivieron el primer franquismo.

El flamenco supo también adaptarse al fenómeno del populismo, sabedor de la oportunidad de reinsertarse de nuevo en la red social. Este espíritu también fue visto por los empresarios que programaron tanto espectáculos de copla como recitales flamencos, así fue el caso de la actuación el 9 de mayo de Conchita Piquer, el 22-26 de mayo de Linares y el 31 de mayo de Amalia de Isaura, los tres en el mismo teatro Apolo en el año de 1940.

Un vaciado del periódico *Las Provincias* en la década de los cuarenta nos confirma cómo el acontecimiento andaluz se va instrumentalizándose a favor del régimen. Las actuaciones de La Niña de la Puebla (2 de febrero de 1941), o el éxito del bailar Vicente Escudero (5-8 de febrero de 1941) junto con el famoso galán cinematográfico Niño de Marchena (con su concertista de guitarra F. Simón, el 15 de junio de 1941), será lo más representativo.



Figuras 10 y 11: *Las Provincias*, 8 de febrero de 1941(izq.) y 15 de junio de 1941 (der.).

Sin embargo, Juan Fenollosa no aparece en ningún cuadro flamenco o acompañando a ningún cantaor, muy probablemente su profesionalidad se vería muy reducida y en ámbitos de actuación menos propagandísticos y mediáticos.

En la revista *Espectáculos* (con una distribución gratuita y difundida en formato de bolsillo) hay una completa cartelera de espectáculos de la ciudad. Hemos podido consultar esta publicación en los fondos de la Hemeroteca Valenciana, con ejemplares que corresponden a los años de 1944 y 1945, y nos hemos percatado del enorme interés que manifestaba la Radio de Valencia en programar secciones flamencas («Calle de las Serpes: versos y cante andaluz», «Ópera Flamenca, selección de estilos de cante», «Patio andaluz: del cante al romance» o «Quince minutos de cante flamenco») junto con canciones de moda («Oyendo a Lola Flores»). Los espectáculos más representativos, en cuanto al flamenco se refiere, se concentraron en la Zambra de 1945 y en el espectáculo de variedades con Juanito Varea, Pepe Ballesteros y Lolita Torres, celebrado en el teatro Apolo. Tanto la copla como

el flamenco fueron señas de identidad de lo español, y como comenta Torres (2011): «la música creó identidad, a instancias y beneficio del franquismo». Lo vemos por ejemplo cómo se publicita la Ópera flamenca y el arte folklórico en el siguiente recorte de prensa valenciana.

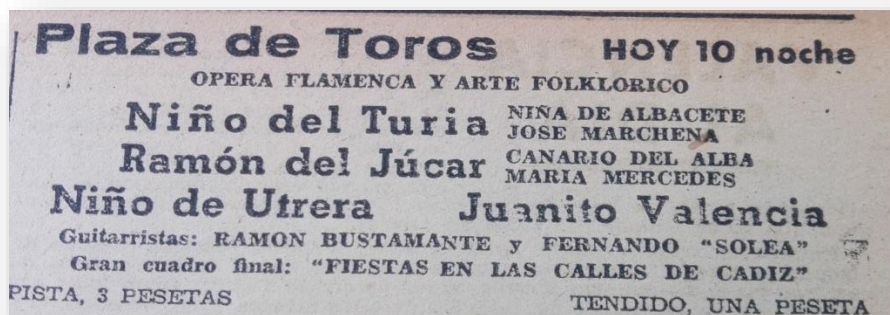


Figura 12. *Las Provincias*, 24 de agosto de 1941.

Si se toman en consideración unas declaraciones realizadas por José Martínez Camarena, cuyo nombre artístico fue Pepe del Turia, sobre su trayectoria profesional, podríamos establecer que Fenollosa fue el acompañante del bailar durante un periodo de ocho años. El problema radica en fijar exactamente las fechas, puesto que Martínez empezó a bailar en 1944 y aseguraba que lo acompañaron los Chufas (padre e hijo), contratados por el marido de Mercedes Viana después de celebrar una fiesta flamenca en la sala Mocambo de Valencia; sin embargo, el cabaret se inauguró en 1947.

No todos los articulistas de la prensa escrita veían con agrado lo que consideraban manifestaciones flamenquistas, así por ejemplo bajo el pseudónimo de Justo Medio, el redactor de *Las Provincias* arremetía contra la distorsión en la pureza del flamenco porque se engrandecía el arte en las versiones de Antonia Mercé, de la Argentinita, de González Marín y a través de las obras de García Lorca, Granados y Albéniz, pero se empequeñecía si se convertía en «algo áspero, horrendo chafarrinón». Los nuevos tiempos creaban un espectador menos exigente:

No hay que darle más vueltas. El vulgo es flamenco, y pues lo paga, es justo darle flamenco para darle gusto. Y por el gusto- por el mal gusto- vienen dándole romancistas y copleros, repitiendo y repitiendo los mismos motivos populares, adulterados desde siempre, en estampas y cuadros gitanescos, excusa para que "Niños" y "Niñas" de todas las edades se canten y se bailen, den pataditas y jipidos. ¿Hasta cuándo? ¿Llegará a un grado de saturación la flamencofilia? ("Cartas a un paleta. Flamencofilia". *Las Provincias*, 12 de julio de 1947).

Durante el franquismo se produjo una revalorización del flamenco y una divulgación gracias a los medios tecnológicos. En la década de los cuarenta y cincuenta el cine jugará un papel fundamental en la propaganda del régimen, vampirizando a los niños prodigios que representarán los valores morales que se querían inculcar a la población. Estos *joselitos de la canción* servirán de reclamo publicitario en los programas que ofrecen diferentes lugares de ocio, valga como ejemplo el de la Plaza de toros, con una combinación de flamenco y varietés. El espectáculo folklórico «Viva Andalucía», celebrado en agosto de 1959 en Valencia, contó con los jóvenes cantaores de Córdoba, Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga, (denominados Joselitos del cante) acompañados de las Chicas del Varietés, en el cante y en el baile andaluz: Marujita Valverde, Mari la Malagueña, Niña de la Huerta, Estrellita de Andalucía, Macarenita de Bronce y Chiquita de Triana.



Figura 13. *Las Provincias*, 9 de agosto de 1959.

El flamenco asociado a Andalucía fue el género que más visibilidad logró en su vertiente social, de esta manera se entiende que los medios de comunicación (tanto escrita como audiovisual) lo divulgaran. Los mismos artistas acuñaban el término para referirse a sus espectáculos, tal es el caso del «Sabor andaluz», con el que Mairena llega a tierras valencianas (3 de diciembre de 1959), o los programas de fin de semana como «Caravana de Arte» que ofreció el teatro Ruzafa con las actuaciones de Mari-Rosa y el gitanillo, bailes y canciones gitanas, la cancionista Marisol Canelles, el profesor May Royer con sus juegos de magia, la pareja de baile Ana y Mongalán, Volga y Benja de baile clásico español, Mari Reyes en la canción mejicana, José Escudero (guitarrista) y Ángel Ripoll (pianista), Juanito, el Malagueño (conocido cantaor flamenco), la atracción cómico-musical Moreno y Esmeralda y la Riojanita, que figuraba al frente del espectáculo (22 de agosto de 1959). Estos programas de fin de semana fueron exitosos puesto que ofrecían una gran variedad musical para un público no necesariamente especializado. En los espectáculos no existía un canon unívoco a la hora de ofrecer el flamenco, por eso compartía el mismo cartel con otros espectáculos igual de populares.

Durante el franquismo se produjo una revalorización de las músicas tradicionales de carácter oral, sobre todo gracias a la Falange que vio en el folklore un instrumento para preservar la esencia nacional. En ese sentido, podemos destacar las actuaciones musicales desarrolladas por el Frente de Juventudes o por la Sección Femenina, como lo demuestra la creación de grupos de Coros y Danzas de España. Esta intencionalidad de recuperación y de divulgación de buena parte del repertorio tradicional de los pueblos fue también la carta de presentación gubernamental dentro y fuera del país. Valga como ejemplo, el titular de una noticia valenciana *Las danzas valencianas en toda su pureza tradicional* en la que el comentarista expone que «la danza auténtica, viva, nos ha sido recuperada por la Sección Femenina, quien ha sabido dotarla de nuevo con su gracia, sabor y belleza». Para ello, la Sección Femenina valenciana presentaba las mejores muestras del folklore valenciano, es decir, «la elegancia de la danza de Xátiva, el encanto del fandango valenciano y la alegría serena del bolero de Carlet». En esta demostración folklórica colaboró la Orquesta Municipal, dirigida por Juan Lamote de Grignon con obras de Bach, López Chavarrí, Granados y Wagner (*Las Provincias*, 27 de septiembre de 1947).

El musicólogo Alan Lomax<sup>7</sup> realizó un viaje por la Península Ibérica en busca de canciones tradicionales y llegó a Valencia, el verano de 1952, contando con la ayuda del Instituto de Musicología de la Institución Alfons El Magnànim. En la Biblioteca del Congreso de los EEUU se encuentra un cuaderno de campo donde están las letras



de las canciones interpretadas por Antonio i María Escrihuela, Salvador Armengol i Dolores y María Vercher, Gertrudis Magraner, Rosario Enguix e Isabel Chover, entre otros. Las letras fueron transcritas por Amadeu Magraner, y traducidas por Ricardo Gil Aparisi. El 8 de agosto de 1952, Lomax recogió las interpretaciones del cantaor José Calaforra Romero, Xiquet de Benaguasil,<sup>8</sup> y el guitarrista Juan Fenollosa Villanueva, que también interpretó para el etnomusicólogo unos solos de guitarra (concretamente unas bulerías). Les acompañaban Salvador Seguro Pérez (trompeta), José Puig Serra (clarinet) y Agustín Picano (instrumento de viento-madera) y otro músico con el guitarró. En el fondo de música tradicional de la Institución Milà i Fontanals<sup>9</sup> barcelonesa se encuentra una lista de piezas, donde figura «Ja no cante com abans», «Si quisimos en casarse», la jota «Nadie quiere tener suegra» y «Te canto con mil amores» interpretadas por el cantaor Calaforra Romero, acompañado del guitarrista Fenollosa Villanueva.

#### Lista de piezas

Displaying 1 - 5 of 5 pieces.

Title	Informante	ID de la pieza	Íncipit musical
Ja no cante com abans (Valencia, 8/1952)	Calaforra Romero, Josep Maria, Xiquet de Benaguasil (1885-1961), Fenollosa, Juan, El Chufa, Segura Pérez, Salvador, Picazo Bueno, Agustín, Puig Sierera, José	Lomax-T634R01	
Ja no cante com abans (Valencia, 8/1952)	Calaforra Romero, Josep Maria, Xiquet de Benaguasil (1885-1961), Fenollosa, Juan, El Chufa, Segura Pérez, Salvador, Picazo Bueno, Agustín, Puig Sierera, José	Lomax-T634R02	
Si quisimos eu casarse (Valencia, 8/1952)	Fenollosa, Juan, El Chufa, Segura Pérez, Salvador, Picazo Bueno, Agustín, Calaforra Romero, Josep Maria, Xiquet de Benaguasil (1885-1961), Puig Sierera, José	Lomax-T634R04	
Nadie quiere tener suegra (Valencia, 8/1952)	Fenollosa, Juan, El Chufa, Calaforra Romero, Josep Maria, Xiquet de Benaguasil (1885-1961)	Lomax-T634R05	
Te canto con mil amores (Valencia, 8/1952)	Fenollosa, Juan, El Chufa, Segura Pérez, Salvador, Picazo Bueno, Agustín, Romero, José, Puig Sierera, José	Lomax-T635R01	

Figura 14. Lista de piezas.

Tan popular fue la copla que el franquismo la hizo suya (1939-1954) puesto que se trataba de la creación de una canción nacional, melódica y temáticamente condicionada por una determinada idea de la peculiaridad española (Vázquez Montalbán). Como afirma Téllez (2012:126), en el imaginario popular quedaban muy próximos la copla y el flamenco, hasta el punto de que el mairénismo tuvo que imponer un canon para establecer la distinción. De hecho, *Espectáculos Alonso* ofertaba un Gran Programa de Variedades donde el flamenco estaba junto con otras atracciones, todas ellas bajo el título de «Jardín de coplas». El elenco artístico era de lo más heterogéneo: por una parte, el cantaor flamenco Juanito, El Mejorano; por otra parte, la cantante internacional Gloria Kraehembuhl. El humor corría a cargo de las parejas formadas por Reme y Rogelio y Gloria y Joe; las canciones de Mario Sol Caselles y Encarnita Morales, la canción española de Maruja Bosch y la danza española clásica de Susana Raissin. Fenollosa participa en este evento y se le considera como profesor de guitarra (Colección José Guilló, 26 de agosto de 1959).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Calaforra interpretó música valenciana y la jota “Nadie quiere tener suegra”. El guitarrista Fenollosa escribió a Lomax pidiéndole una compensación económica en nombre del cantaor de Calaforra.

Lomax preparó una edición musical con el material recopilado, se puede encontrar en «World Library of ‘Folk’ And Primitive Music, V. 5: Spain» y «Alan Lomax Collection: The Spanish Recordings: Aragon and Valencia». Algunas piezas se pueden escuchar en la web de la Institución Milà i Fontanals de Barcelona. Posteriormente Micalet Landete, Endika Martín, Juan Luis Tormo y Rafa Ferreiro publicaron El álbum «Valenciana. Vol. I». Disponible en <https://www.uv.es/fjhernan/breviculum/Lomax>. [Consulta, 14 de julio de 2019].

<sup>9</sup> Disponible en <https://musicatradicional.eu/es/informant/24416>. [Consulta, 13 de julio de 2019].

<sup>10</sup> Disponible en <http://publicaciones.elche.me/CarrerdelComte2/files/basic-html/page231.html>. [zocoflamenco.com/wp-content/uploads/2017](http://zocoflamenco.com/wp-content/uploads/2017). [Consulta, 22 de agosto de 2019].

En esta hibridación de géneros, los teatros ofertaban temporadas con muchas variedades, de hecho el Alkázár llevó durante dos meses su «Selección de variedades 1959», en la que figuraba Fenollosa junto con una gran diversidad de espectáculos. La figura estelar del elenco fue Carmen Giménez, con Joe Correira de primer actor y las vedettes Gloria Kraembuhl, Paquita Giménez, Carmen Carabal y Conchín Serrano; la estrella del baile era Susana P. Raisan, la canzonetista Maruja Bosch, la tiple Amparín Dorado, las intérpretes de melodías Paola Cunard y Julita Cañadas, la atracción moderna Ana Mongalán, el cantante lírico Salvador Cortina, los cancioneros Fernando Oliver y Joaquín Castells, el galán cantante González Rubio, el bailarín americano José Monrabal, el cantor moderno Rafael Sierra, los hermanos Arcos en baile español y flamenco y las bailarinas Palmira Gámez, Magda de Lez, Finita Iranzo, María del Rocío, Pilar Manso, Maruja Ducal, Pilar Ortega, Conchín Prósper, Isabel Albiol, Pilar Blanco y María Jesús Navarro. Al frente de la orquesta está A. Ripoll. (*Las Provincias*, 11 de septiembre de 1959).

A partir de los años sesenta, la abertura hacia el extranjero hizo de la Costa del Azahar y la Costa Blanca un lugar preferente para el turismo, y el flamenco recuperó (o se incorporó) a espacios escénicos como tablaos y salas de fiestas, intentando dejar el lastre de la estigmatización y relacionándose con otros estilos musicales y elementos nuevos acorde con los tiempos. Compartiendo cartel con otras figuras, y con el protagonismo de El Mejorano, volvemos a encontrar a Juan Fenollosa junto con el dúo Los Románticos. O en la Plaza de toros de Utiel, lo vemos en un espectáculo de la *Empresa Alameda* donde actuaban también Juan Peiró, Mari Carmen Montes, Carmencita Monzo, Hnos. Granados, Carmencita Cabrera y Enriqueta Esteve.



Figuras 15 y 16. Carteles publicitarios de la actuación. Años sesenta. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=qSfz9OX9how>

Como afirma Castro (2001: 146): «la nueva generación del flamenco tradicional tuvo, a partir de los años cincuenta y sesenta, un nuevo escenario donde ubicarse, los locales de las asociaciones y peñas culturales andaluzas que los inmigrantes inauguraron». Desconocemos si Fenollosa estuvo integrado en alguna de las peñas que hubo en Castellón o en Valencia, pero fue el momento en que su actividad discográfica fue más intensa acompañando en la guitarra al cantaor El Mejorano y de las grabaciones francesas para la casa Odeón. Posteriormente, el artista compartirá cartel con otros cantantes que ofrecían otros estilos musicales, en las continuas giras populares que se realizaron por la Comunidad Valenciana.

#### 4.2. Su producción discográfica

Escasa información se tiene de su producción interpretativa porque apenas se conservan registros sonoros de todo este periplo histórico. Por ejemplo, no tenemos noticia de ninguna grabación junto con La Niña de los Peines (1890-1969) en el breve tiempo en que estuvo actuando con Fenollosa en el *Dancing- Pavon*, en 1932. Las primeras grabaciones, de las que tenemos constancia, se realizan acompañando al cantaor Francisco Montoya Egea, Niño de la Huerta, (1907-1964), con el que grabó 6 temas en abril de 1935.



Figura 17. Maestro del cante flamenco.

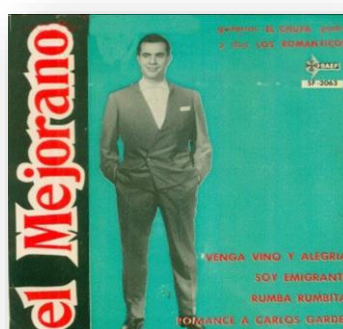
En cuanto a los estilos grabados, se encuentra por primera vez la «Romería Loreña», calificada en el disco como un cante por cantiñas<sup>11</sup>, aunque posteriormente todos los estudiosos han hablado de ella como una milonga<sup>12</sup>; los fandangos: «Y viva Lora del río, Dile que yo no la olvido», «Una escopeta lujosa» y «Qué bonito está un jazmín»; la guajira<sup>13</sup>: «Debajo de tierra está» y, finalmente, «Una madre es lo primero», composición que es una media

<sup>11</sup> Bajo esta denominación se engloban diferentes estilos, como los caracoles, el mirabrás, las romeras, las rosas, el cante de las Mirris, la cantiña del contrabandista, la cantiña de Romero del Tito, la cantiña del Pinini o la cantiña de Córdoba. Todas tienen en común una misma forma de acompañamiento rítmico con fórmulas armónicas en modo Mayor, y a esta forma de acompañamiento se le llama toque por alegrías. Desde mediados del XIX estos cantes hacen su aparición bajo el término de cantar por alegre y se calificarán de alegrías, cantiñas o juguetillos. (Castro Buendía, 2014:1209).

<sup>12</sup> La milonga se basa en la métrica de los tangos-tientos y es eminentemente silábico. El esquema armónico se basa en la alternancia de tónica y dominante con variaciones personales. Se adoptó desde el principio el toque por granaina así como la realización de la apoyatura de la novena menor a la octava, que realiza la guitarra en la cuarta cuerda (por arriba). Faustino Nuñez, *flamencopolis*, 2011, <http://www.flamencopolis.com/archives>, [Consulta, 2 de agosto de 2019].

<sup>13</sup> Estilo musical enmarcado en los cantes de ida y vuelta, es la adaptación cubana al ritmo flamenco. La guajira pudo originarse en una canción española que pasa a América y vuelve a finales del XVIII, en forma de punto de la Habana. Este aflamencamiento cristalizó ya en Cuba con su nombre de guajiras. Aunque fue Mairena quien popularizó y profundizó en este estilo, aquí tenemos la guajira de El Niño de la Huerta como fiel discípulo de estos cantes. En su compás alterna el 6/8 con el 3/4, aunque prescinde del compás acéfalo. Como especifica Núñez (2011): «Curiosamente en el punto cubano se realiza el acompañamiento de forma que el compás de 6/8 se realiza sobre la tónica y el 3/4 sobre dominante y subdominante, al contrario que la guajira flamenca que dedica el 6/8 a la dominante y el 3/4 a la tónica, el efecto que podemos denominar de espejo entre Andalucía y cuba a un lado y otro del Atlántico».

granaína.<sup>14</sup> En total el cantaor grabó 37 discos<sup>15</sup> para la casa Odeón, con un total de 80 temas, de los cuales 31 estuvieron acompañados a la guitarra por Manolo Badajoz, 1 por Antonio Serrano (los fandangos republicanos). Villanueva grabó cuatro discos con Juan López Álvarez, Juanito El Mejorano (1923-1969). El cantaor había iniciado su carrera en la productora Columbia (1958) pero a partir de 1960 publicará su obra en la discográfica Belter, acompañado siempre del guitarrista y del dúo Los Románticos. Seguramente es después de su gira por las Américas y cuando crea su propia compañía con la que recorre España y parte de Portugal, el norte de África y el sur de Francia. Las canciones en las que el guitarrista lo acompaña son: «El santo de mi madre», «No digas a nadie» y «Un gitano discutía» (1960), «Venga vino y alegría», «Soy emigrante», «Rumba, rumbita», «Romance a Carlos Gardel » (1961), «Mulilla Torda», «Vivir sufriendo», «Me casaré contigo», «Romance a mis padres» (1961). En su mayoría son tangos<sup>16</sup> que siguen el modo flamenco y las letras se componen de estrofas que son soleares cortas o largas, destacamos las piezas: « No digas a nadie», « Romance a mis padres», y « Romance a Carlos Gardel».



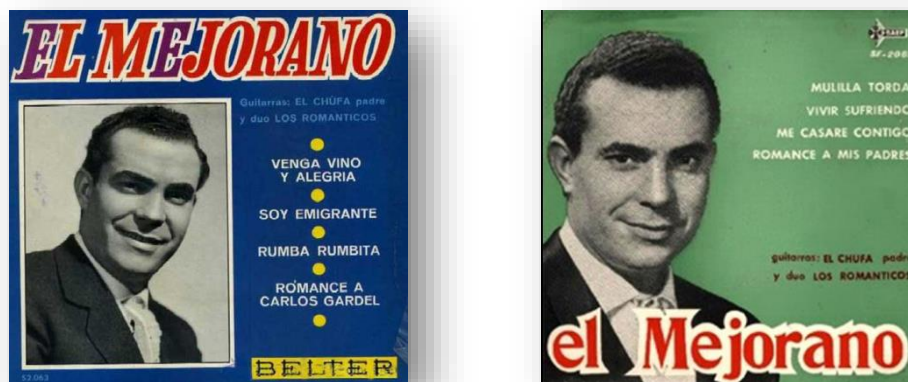
<sup>14</sup> La granaína es un fandango de Granada que cuando se aflamencó se despojó de cualquier ritmo, su modelo viene definido por la malagueña flamenca con tercios largos, melismáticos y ornamentados. Como afirma Núñez (2011) se ha acabado denominando media granaína a la granaína, es decir llaman media a la más bravía y de mayor extensión melismática. En el toque de guitarra son reconocibles los glisandos con que se cierran la mayoría de las falsetas. Como compás es un  $\frac{3}{4}$  y la estructura armónica es la de fandango. La guitarra “adopta acordes que difieren de los tradicionales del toque por arriba-Mi- o por medio-La- reconocible debido a la disposición de las voces en la guitarra, aprovechando tonos al aire como el Do Mayor ( 2º grado dominante flamenca), Re Mayor (3º grado) y Mi menor (4º grado)- de forma análoga a lo que ocurre con la rondeña” (Núñez, 2011).

<sup>15</sup> Con motivo del Centenario de su nacimiento han sido reeditados y se presentan agrupados en 4 CD´s ordenados cronológicamente: 34 fandangos, 13 fandanguillos, 6 milongas, 5 guajiras, 5 soleares, 4 medias granaínas, 1 granaína, 3 malagueñas, 2 tarantas, 2 seguiriyas, 1 vidalita, 1 colombiana, 1 caracoles y 2 versiones de la "Romería Loreña". Discografía: Singles & EPs 1961 Romería Loreña (7") Hispavox HH 16-211 .1963 Romería Loreña (7", EP, RE) Odeón DSOE 16.563 .1972 Contigo la Comparé (7", EP) Odeón J 016-20.833 M 1974 Niño de la Huerta, Romería Loreña / No sé dónde va a llegar. Guitarras: Juanito El Chufa y Manolo de Badajoz. EMI-Odeón J 006-21.075.Recopilatorios: 1978 Los Ases del Flamenco (LP, Comp) EMI-Odeón, S.A. 10 C 038-021.513.2001 Antología la Época Dorada del Flamenco Vol. 6 (CD, Comp) Dienc CD-112.2008 Grabaciones Discos De Pizarra. Año 1930 (CD, Comp) Cosas Bonitas COB4433-02 .2009 Obra Completa En 78 Rpm. - Niño de la Huerta. Grabación original remasterizada, Edición especial limitada. Formato: 4 CD de audio + libreto de 32 páginas y 1 díptico de 4 páginas con la discografía. Sello: Fonotrón, S. L. Calé Records CAL13067, DL: SE-3072-09

2013 Obra Completa En 78 Rpm - Niño de la Huerta (4xCD, Comp, RE, RM) Calé Records CAL13067

2013 Homenaje a Lora del Río: Tierra De Artistas: Gracia Montes - El Niño de la Huerta (CD de audio) VOX-2 95506 STAR MUSIC, SL. CÓDIGO BARRAS: 8414198955066 (Grabaciones: El Niño de la Huerta - Año 1930, Gracia Montes - Años 1958-1960).2017 Trío de Ases Flamencos Vol.1 Juanito Valderrama - Manuel Vallejo - El Niño de la Huerta (3xCD de audio).

<sup>16</sup> Según afirma Núñez (2011), el tango es un género que se expresa en compás ternario y su patrón proviene de las contradanzas que llegaron a América en el XVIII. De la estructura rítmica del tango americano se desarrollaron elementos que cristalizaron en 1900 en los tangos flamencos, en los tientos, en la farruca, en el zapateado o en la mariana. Estos estilos supieron adaptar el ritmo y metro binario del tango, para convertirse en géneros flamencos, al mismo tiempo que desde América llegaba las bases del tango porteño.



Figuras 18-21. Grabaciones de El Mejorano con El Chufa (padre).

La rumba también es un estilo del grupo de cantes denominados *de ida y vuelta*. Como manifiesta Núñez (2011) la rumba cubana podría ser el punto de partida para la rumba flamenca, aunque esta no deja de ser un tango flamenco con la rítmica desdoblada (y un compás binario), porque su correspondiente cubano sería la guaracha o las rumbitas campesinas; es decir, que la rumba pudo surgir de la disolución de elementos de la guaracha que junto con otros pertenecientes a géneros flamencos del complejo cuadro de los tangos, se desarrollaron y confluieron en el XX. El auge del estilo se da, precisamente, en los años sesenta, y aquí tenemos un buen ejemplo con «Venga vino y alegría» y «Rumba, rumbita», con un ritmo de rumba cubana y un cante que es una adaptación de la guajira.

La Biblioteca Nacional Francesa<sup>17</sup> posee registros sonoros muy interesantes que evidencian la perfección técnica del maestro: se trata de unas Alegrías caracoleras y de unas Bulerías al galope ambas pertenecientes al disco *Arte Flamenco n° 2*<sup>18</sup>. En el disco *Arte Flamenco n°4* (1960), el cantaor Canalejas de Jerez canta unas Soleares con Caña, mientras que en el disco *Arte Flamenco n°5* (1961) Villanueva interpreta unas bulerías, unas alegrías, una seguiriya, unos tangos y unos tientos. Estos registros corresponden a la década de los sesenta, pero ya en 1956 Villanueva grabó *Chansons d'Espagne*, acompañando al cantaor Pepe Córdoba con unas alegrías («Si el cariño se contara»), mientras que sus hijos (Juan y Ernesto Fenollosa) lo acompañan con unas bulerías («De Jerez de la Frontera»).<sup>19</sup> Por ello, hay que tener cuidado cuando se analice el repertorio de los Fenollosa, para poder saber con exactitud la autoría de las interpretaciones.

<sup>17</sup>Biblioteca Nacional Francesa, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8834157r>, [Consulta 13 de julio de 2019]. El primero corresponde a Arte Flamenco 2 y el segundo a Canciones de España,

[http://www.rechercheisidore.fr/search/?author=villanueva\\_juanito\\_fenollosa\\_el\\_chufa\\_guitare](http://www.rechercheisidore.fr/search/?author=villanueva_juanito_fenollosa_el_chufa_guitare). [Consulta 14 de julio de 2019]

<sup>18</sup> Disponible en Bibliothèque nationale de France, Département Audiovisuel, ES/60-33. ES/60-65. [Consulta el 23 de agosto de 2019].

<sup>19</sup> Disponible en: [https://play.google.com/store/music/album/Pépe\\_Cordoba\\_Juanito\\_Fenollosa\\_Ernesto](https://play.google.com/store/music/album/Pépe_Cordoba_Juanito_Fenollosa_Ernesto)  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88237488/f2.media>. [Consulta, 2 de julio de 2019].



Figura 22. *Chanson d'Espagne*. 1956. Fuente: Biblioteca Francesa.

En la misma biblioteca francesa se halla una media granaína,<sup>20</sup> registrada en París en 1960 y editada por Odeón. Corresponde al disco titulado *Alegrías y Peinas de España* donde Pedro de Linares interpreta un tango flamenco, una cana, un taranto, una taranta, un fandango de Huelva, unos caracoles, una petenera, un martinete con debla y una malagueña con verdiales. No es de extrañar que Fenollosa pudiera grabar en Francia aprovechando alguna actuación en el café-restaurant *Le Catalan*<sup>21</sup>, por ejemplo, y trasladarse nuevamente a Valencia con su familia. El café era considerado como uno de los lugares preferidos por los exiliados y artistas españoles, y lugar de encuentro de cuadros flamencos, en este caso el protagonizado por la “troupe de danseurs et chanteurs arrivée récemment d’Espagne”: Canalejas de Jerez, Pedro de Linares, Eduardo Martínez, Paco Leal, Pepe Granada, Amalia Román e Inesita, El Vito y Laura Toledo junto con Juan Fenollosa, El Chufa.

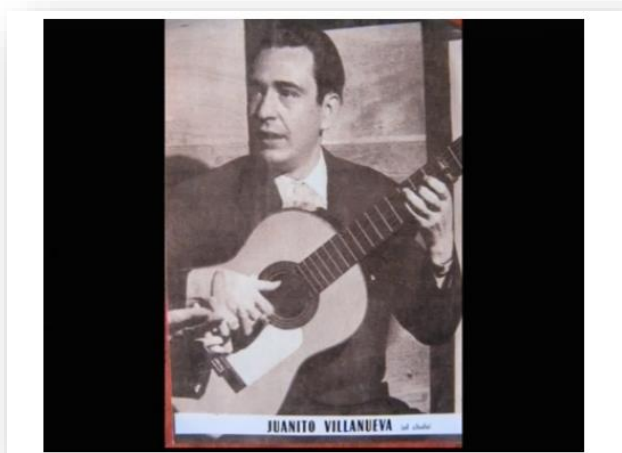


Figura 23. Granaína. Fuente: Biblioteca Francesa.

Finalmente, en 1975, Ediciones fonográficas de Barcelona realizó un recopilatorio bajo el nombre *Achilipú*, donde aparece El Príncipe Gitano acompañado por Villanueva, entre una larga lista de cantaores. A partir de aquí, ha resultado infructuoso encontrar más datos sobre espectáculos flamencos o producciones del guitarrista. Es muy probable que sus actuaciones se hayan quedado reducidas a circuitos más pequeños o a dedicaciones profesionales circunscritas al ámbito familiar, porque sabemos que la figura del tocaor marcó también a su familia en el devenir

<sup>20</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3WGsZOZI7lc>. [Consulta el 23 de enero de 2019].

<sup>21</sup> Se puede consultar en [flamenco.web.fr](http://flamenco.web.fr) [Consulta, el 25 de agosto de 2019].

artístico. Fenollosa tuvo cuatro hijos, dos varones y dos mujeres, los dos primeros han sido excelentes guitarristas; mientras que ellas se han dedicado a la danza (por ejemplo, fue el caso de su hija Amparo Fenollosa Nicolás, recientemente fallecida, 1933-2019).

Cabe destacar en la saga familiar a Juan Fenollosa Nicolás (1930?-2000), *El Chufa*, (hijo), heredero del toque familiar y continuador de una de las mejores y más antiguas escuelas guitarrísticas de Valencia.

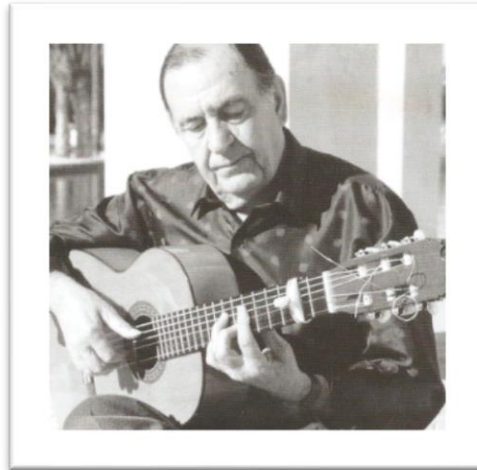


Figura 24. Juan Fenollosa Nicolás, *El Chufa* (hijo). Palau de la Música. 1998.

Sabemos que acompañó a su padre y junto con su hermano Ernesto grabaron algunas piezas musicales para la compañía Odeón, junto con el cantaor Pepe de Córdoba. Ernesto Fenollosa Nicolás (1936-2017), empezó sus estudios musicales con su padre, y ha sido un reputado guitarrista y docente.

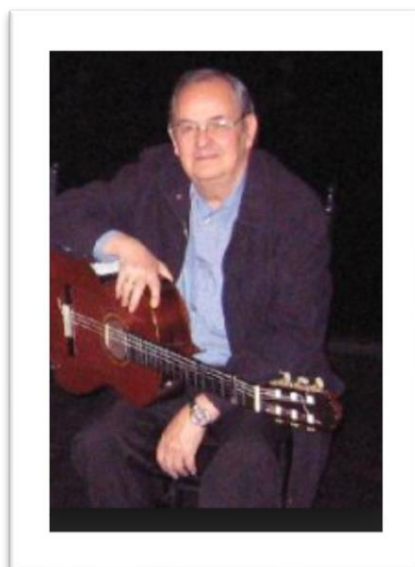


Figura 25. Ernesto Fenollosa Nicolás

Ha acompañado a cantaores como Juan Varea, Jacinto Almadén, Beni de Cádiz, Joselito, entre otros muchos; y ha trabajado con Fernanda Romero, Faico, Tona Radeli y Carmen Amaya; además de participar en proyectos artísticos con Julia Grecos. Tuvimos la suerte de poder mantener una conversación con la misma Julia sobre la trayectoria artística y personal tanto de Juan como de Ernesto Fenollosa Nicolás (ambos guitarristas que acompañaron las clases de baile flamenco impartidas en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia).

#### 4.3. *El lenguaje musical de Fenollosa*

Antes de analizar las claves del lenguaje musical de este guitarrista es conveniente aclarar el concepto de toque flamenco, puesto que la guitarra flamenca se fundamenta en tres parámetros: melódico, rítmico y armónico. El primero es el que acompaña al cante flamenco, es decir, un adorno melódico que completa la melodía del cante y sirve de respuesta; el rítmico se desarrolla en los ciclos flamencos característicos, y el armónico se realiza dentro de los conceptos de tonalidad y modalidad; por ello es tan importante que el guitarrista controle estas tres funciones a la perfección, es decir, domine el *toque para el cante*, donde pueda dar respuesta al diálogo con el cantaor, mantener el ritmo y armonizar al mismo tiempo.

Juan Fenollosa fue un virtuoso de la guitarra, esto se puede apreciar en las grabaciones a las que hemos tenido acceso, donde demuestra una depurada técnica con sus rasgueos de gran sonoridad y amplitud, por ejemplo, se manifiesta en el fandango<sup>22</sup>: «Y viva Lora del Río, Dile que yo no la olvido» acompañando al cantaor El Niño de la Huerta. La letra es una quintilla, con la repetición de uno de los versos para realizar los seis incisos melódicos que requiere este estilo musical, y en cuanto a su estructura presenta un estribillo (o ritornelo) instrumental que se interpreta antes de la copla y entre copla y copla, y es aquí donde podemos apreciar la maestría del toque flamenco de Villanueva. Tanto en las falsetas como en las respuestas, suele utilizar melodías con intervalos conjuntos, pero también destaca algún intervalo disjunto, con el propósito de recrearse en una nota en especial, para acentuarla y expresar así la expresividad.

El toque flamenco parece ser en su origen un toque para acompañar al baile, aplicado después para el cante, esto condiciona el aspecto rítmico, el armónico y el melódico, además del desarrollo de las técnicas del rasgueado, de los golpes o del pulgar. Desconocemos si existieron registros sonoros con la Niña de los Peines cuando actuaron juntos en el Dancing- Pavon valenciano en los años treinta, o del acompañamiento que Villanueva realizó durante ocho años con el bailar Niño de Turia en la década de los cuarenta. Sin embargo, pensamos que su toque tendría un cierto virtuosismo en lo rítmico, buscando *el aire* esencialmente elaborado en los diversos cuadros en los que estuvo. Muchos tocaores grabaron tarde, por ejemplo Ramón Montoya empezó a grabar unas placas como solista en 1922-23 y sus toques más clásicos fueron ejecutados en 1936, cuando tenía 57 años. Y lo mismo ocurría con las grabaciones de guitarra clásica. Además, el periodo histórico en que vivió Villanueva no propiciaba la oportunidad de grabar fuera (como sí le ocurrió a Agustín Castellón, Sabicas, cuando se exilió a América), por ello no es extraño que tengamos registros sonoros de guitarra flamenca de concierto a partir de la década de los cincuenta.

Los guitarristas flamencos eran generalmente tocaores, es decir, acompañaban al cante y al baile, por eso los solos de guitarra constituían una actividad muy personal y, a la vez, muy valorada. Además, los programadores de actos flamencos buscaban la variedad de los espectáculos y no consideraban que la guitarra flamenca de concierto fuera

---

<sup>22</sup> Disponible para su escucha en la web de Andrés Raya, <http://cantandoporfundangos.blogspot.com/> [Consulta, 13 de julio de 2019].



una apuesta para el gran público; no obstante, Villanueva grabó una media granaína,<sup>23</sup> registrada en París en 1960 y editada por Odeón. Primeramente, por el comentario que el propio guitarrista hace al comienzo de este solo de guitarra, se podría decir que se trata de una grabación en directo que posteriormente fue editada y pasada a LP (se puede intuir que sea este formato tanto por la fecha de la grabación como por el ruido que se repite de forma continuada, el cual, solo podría darse girando siempre del mismo modo). En él se aprecian dos cosas fundamentales: por una parte, una gran calidad técnica en la pulsación que afecta directamente a la gran claridad tímbrica de su ejecución; y, por otra parte, su variabilidad en el manejo del instrumento. El trémolo de 4 notas y el efecto de arpa que ejecuta en la obra son ejemplarizantes ya que requieren de una destreza técnica sin igual para que se pueda escuchar con esa limpieza tanto en el registro agudo como grave.

Se debe decir lo mismo de los arpeggios y de la técnica del doble pulgar utilizada para algunos bajos (bajos dobles o repetidos). Los flamencos utilizan la técnica de la alzapúa con el pulgar para realizar estos toques, que consiste en tocar con el pulgar hacia abajo y seguidamente volver a tocar con la uña hacia arriba). En un momento de los arpeggios hace alusión a un estudio de un guitarrista clásico, en este caso se trataría de Sor, como se comprueba cuando el guitarrista transforma el *Estudio en si menor* de Sor transponiéndolo un tono, a lo flamenco, dominando así ambas técnicas y estilos. Se trata de un estudio que se utiliza en guitarra para la práctica del arpeggio y de las cejillas, y entre los guitarristas es conocido como *Estudio en Si menor de Sor*. La diferencia principal entre el original y la granadina es que este última añade un bajo al inicio de cada arpeggio, cambiando así la intención del arpeggio; además del cambio de tonalidad (F # m en vez de B m).



Figura 26. Sor: "26 Estudios", *Método Completo para guitarra*, Barcelona: editorial Boileau.

El arpeggio que utiliza lo toma de la segunda sección del estudio de Sor (compás 17) utilizando los compases 17 al 22 como un pequeño bucle que repite en dos ocasiones exactamente igual y en la tercera cambia en el compás 20 para irse de nuevo hacia lo flamenco usando una cadencia muy típica del estilo. Fenollosa lo toca a partir del minuto 2:07.

<sup>23</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3WGsZOZI7lc> [Consulta el 23 de agosto de 2019].

Un análisis acústico corrobora lo que estamos comentando. Fijémonos en este primer fragmento sonoro del inicio de la pieza donde visualizamos su dominio frecuencial y su energía.

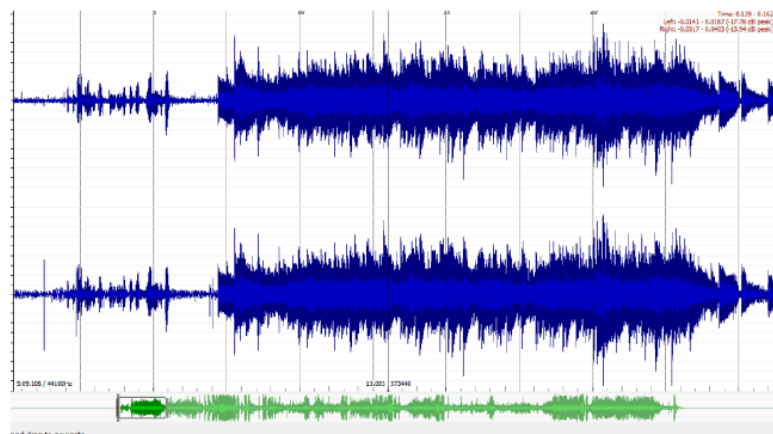


Figura 27. Frecuencia y energía del inicio de la pieza de Fenollosa. Fuente propia.

En el dibujo del espectrograma siguiente se muestra el momento de los trémolos y el efecto de arpa que se va desarrollando en la pieza:

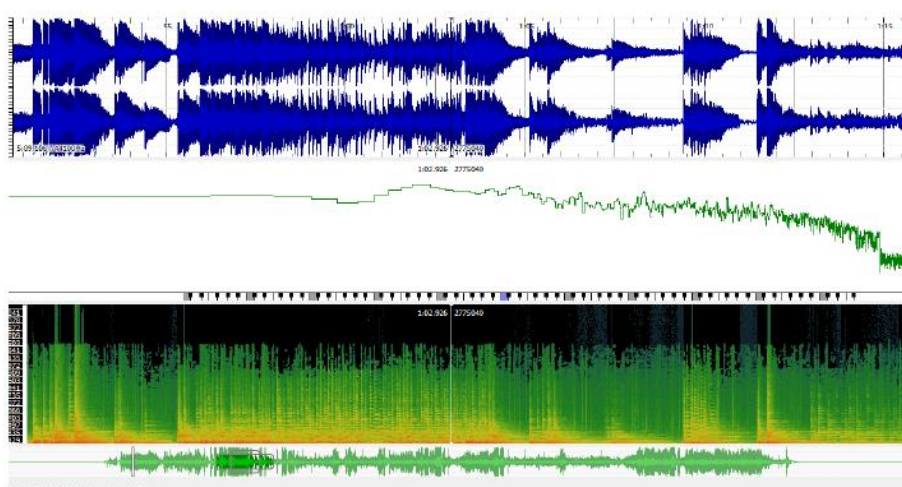


Figura 28. Espectrograma con detalle de la técnica utilizada. Fuente propia.

Como se observa en este detalle de la transcripción, en el espectrograma se evidencia el uso de los armónicos, la intensidad de los arpeggios, la ejecución de las escalas y los continuos adornos que dan a la pieza su brillante sonoridad.

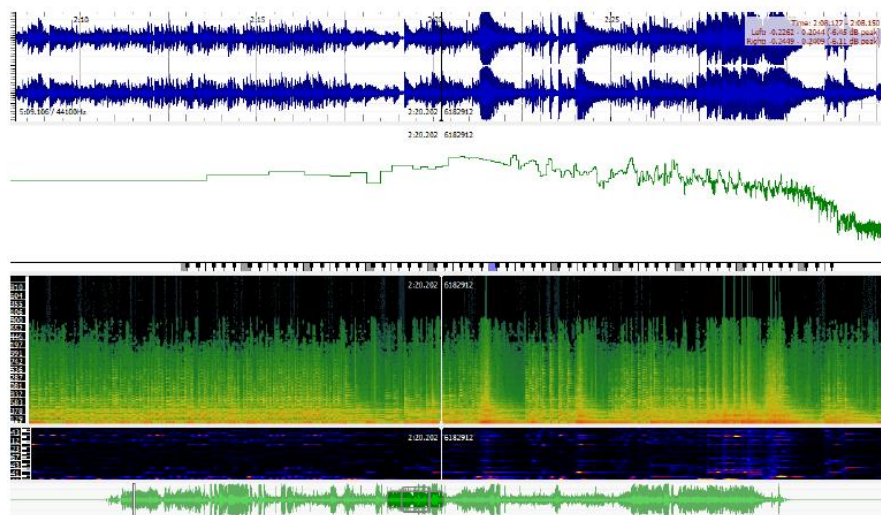


Figura 29. Espectrograma con la frecuencia y la energía. Brillantez. Fuente propia.

Las falsetas de taranta registradas por Juanito Fenollosa<sup>24</sup> evidencian una gran maestría técnica, aunque en la grabación el sonido sea muy deficiente y no esté limpio. Las tarantas se cantan sin una métrica determinada, es un canto libre de compás pero no de ritmo, puesto que este resulta de la combinación de ambos profesionales, cantaor y tocaor. En este caso, nos encontramos sin el acompañamiento del canto, con la interpretación del solo de guitarra ejecutando una cadencia andaluza sobre los acordes de Si menor, La Mayor, Sol Mayor y Fa sostenido mayor, acompañando de arpeggios que otorgan una gran sonoridad a la pieza.

Respecto a aspectos de índole técnico-interpretativa, podemos intuir que la colocación de la guitarra en Villanueva sería la posición tradicional, es decir, la documentada gráficamente en el XIX y XX y la que siguieron artistas flamencos como Montoya, Molina, Niño Ricardo y Sabicas, como vemos a continuación.



Figuras 30 y 31: Ramón Montoya (izq.) y Javier Molina (der.).

<sup>24</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DNvwKUbBsMo>. [Consulta, el 24 de agosto de 2019].

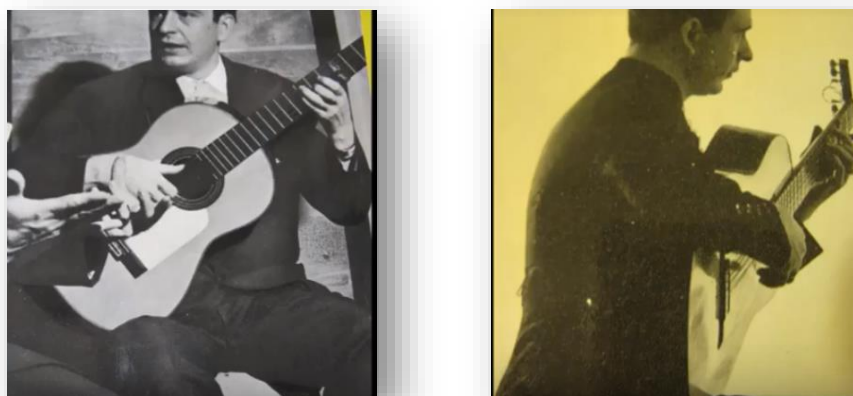


Figuras 32 y 33. Niño Ricardo (izq.) Agustín Castellón, Sabicas (der.).

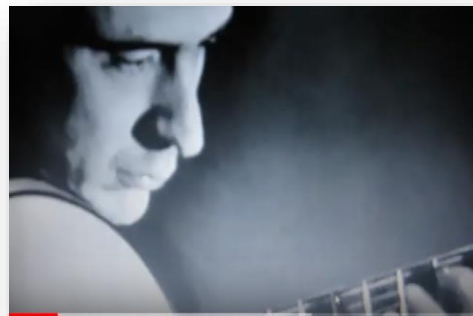
Sin embargo, esta posición entraba en clara contradicción con el virtuosismo interpretativo, y en este sentido se expresa Torres (2014) cuando analiza los pros y los contras de esta colocación.

Esta posición no es óptima para la práctica de virtuosismos interpretativos: la movilidad de los brazos se limita a causa de la necesidad de sujetar una guitarra en equilibrio inestable y la muñeca izquierda queda formando un agudo ángulo, en torsión. Pero es cierto que permite una rectitud de la espalda y un erguimiento del cuerpo y de la cabeza del guitarrista, muy a propósito para observar al cantaor y al bailar mientras los acompaña, así como para soportar la larga duración de las actuaciones en un café cantante o en un tablao, evitando la fatiga provocada por el encorvamiento sobre la guitarra. Es la llamada en su día postura flamenca, aún vigente en abundantes tocaores: la que puede verse en Juan Brea, Paco Lucena, Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas, entre otros (Torres, 2014: 76).

En las pocas fotografías que se conservan de Villanueva se demuestra una evolución en la colocación de la guitarra: desde principios de los años treinta, cuando actuaba junto a la Niña de los Peines, a las fotografías de los años sesenta, cuando graba para la compañía Odeón francesa, puesto que se observa un claro giro hacia la horizontalidad.



Figuras 34 y 35. Juan Fenollosa en el Bar Pavón. 1932.



Figuras 36 y 37. Juan Fenollosa en los años sesenta.

En el escaso material gráfico de que disponemos, ya observamos una correcta colocación de la mano izquierda, seguramente siguiendo el tratado de guitarra de Dionisio Aguado, que con algunas correcciones será el continuado por Rafael Marín. Suponemos que la colocación de la mano derecha coincidirá también con los tratadistas clásicos, con la conveniencia de situarla cerca de la boca, o incluso el de aproximar la mano al puente para adquirir la máxima potencia y aprovechar la velocidad, facilitando así una mayor brillantez. Respecto a la pulsación de las cuerdas, parece que sigue tanto el criterio de Aguado en su *Método* (1843), es decir, el toque con las uñas, como el de Sor con el toque con las yemas, puesto que se escucha un sistema mixto, con un sonido que resulta limpio (como en el caso de la grabación de la granaína ya comentada); además, se intuye un ataque apoyando con el fin de lograr una mayor potencia. Otro mecanismo teórico que Fenollosa utiliza es el arpeado, con la ejecución de un sonido limpio y fuerte, lo cual demuestra no solamente que Villanueva tenía en mente el tratado de Sor sino que lo ejecutaba con una profunda depuración técnica.

Fenollosa dominó una gran variedad de estilos flamencos puesto que acompañó a cantaores con fandangos, tangos, milongas, guajiras, soleares, alegrías caracoleras, rumbas, bulerías, tientos, seguiriyas, etc. además de sus solos de guitarra, con las grabaciones de granaínas y tarantas, o las bulerías que realizó para el etnomusicólogo Alan Lomax. El material sonoro conservado nos hace pensar que Fenollosa podía figurar como uno de los artistas reputados del momento, injustamente olvidado.

## Conclusiones

Valencia quería ser una ciudad moderna, y a principio de los años treinta la urbe adquirió todo lo necesario para considerarse un Broadway valenciano. Fue un despertar económico y social que se vio respaldado por las repercusiones del momento político y pronto se convirtió en un lugar de encuentros. Sin embargo, una serie de situaciones adversas fueron creando un ambiente social de radicalización política, ligado también al fracaso del proyecto de la Segunda República, al que se sumó una clase media incapaz de hacer viable un desarrollo democrático.

La urbe empezó a modernizarse y los espacios de ocio adquirieron protagonismo, todos ellos vinculados al quehacer cotidiano, como verdaderos artífices del cambio social; y en ese sentido, el flamenco fue uno más, enraizado en la ciudad y formando parte de su tejido social. No existió un antiflamenguismo social sino que el arte flamenco se fue integrando como parte de los programas de espectáculos heterogéneos que se exhibían en los diferentes recintos dedicados al ocio, plenamente aceptado en la oferta cultural.

La colonia flamenca barcelonesa estuvo muy activa en tierras valencianas en la década de los años treinta, pero también en la ciudad se gestó una colonia flamenca perfectamente integrada. Los cantaores, como por ejemplo El Chato de Valencia (ganador de un Concurso de Cante Jondo en Valencia) dominaban diferentes estilos flamencos, desde granaínas y tarantas a murcianas, fandangos, seguriyas y bulerías, etc... Los guitarristas que acompañan a los cantaores flamencos nos demuestran que eran profesionales con formación clásica y flamenca, tal es el caso de los que participaron acompañando a los cantaores locales de la ciudad, y sobre todo del que nos ocupa, Juanito Fenollosa Villanueva, El Chufa. En los años treinta, este guitarrista participó activamente en los espectáculos de una ciudad que acabaría siendo capital de la Segunda República, con una oferta cultural y una afición por el flamenco muy considerable puesto que este ya formaba parte de su tejido social. Su trayectoria profesional sirve de ejemplo para explicar las vicisitudes de su vida y los problemas que tuvo que sortear dentro de un periodo histórico tan singular, pero también para reivindicar una figura artística olvidada.

---

## Referencias bibliográficas

- BARONA Josep L. (2014): *Esplendor de la ciudad en crisis. Valencia, capital cultural de la Segunda República (noviembre 1936- octubre de 1937)*. Departamento de Geografía e Historia. Universidad de Valencia, pp.134-178.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, <http://hemerotecadigital.bne.es>. [Consulta: 22 de octubre de 2017].
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2014): *Génesis musical del arte flamenco*. Sevilla, Libros con Duende.
- CASTRO, M<sup>a</sup> Jesús (2001): «El flamenco», en AVIÑO, Xosé (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. VII, Música de participació i de noves tecnologies, Barcelona, Edicions 62, pp. 165-171.
- DIARIO DE VALENCIA. Vaciado de la década de los treinta. Microfilmado. Biblioteca Histórica de Valencia. [Consultado en sala, agosto de 2018].
- DIARIO LAS PROVINCIAS. Vaciado de la década de los veinte y treinta. <http://prensahistorica.mcu.es/es>. [Consulta: el 13 de octubre de 2018]. Vaciado de los años cuarenta al sesenta. Hemeroteca Valenciana. [Consultado en sala, julio y agosto de 2019].
- FONTESTAD PILES, Ana. (2011): *El conservatorio de música de Valencia. Precedentes e historia temprana (1850- 1910)*. Generalitat Valenciana.
- LLUCH, Fernando (1930): *Reivindicaciones del Cante Jondo*. Conferencia emitida en Unión Radio Valencia. Edición facsímil. Valencia, Maxtor.
- MADRIDEJOS MORA, Montse, (2012): *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional, 1929-1930*. Barcelona, Bellaterra.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gema y Germán GAN QUESADA (2013). (eds). *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols.
- RIUS, Adrián (2002): *Francisco Tárrega, 1952-1909. Biography*. Editorial Piles.
- SEMANA GRÁFICA DE VALENCIA. Vaciado desde 1926 hasta 1932. Disponible en la Biblioteca Histórica de Valencia. [Consultado en sala, julio de 2018].
- TÉLLEZ, Juan José (2012): «Copla, flamenco y canción de autor», *Música Oral del Sur*, n<sup>o</sup>9, Centro de Documentación Musical, Junta de Andalucía.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2016): «La escuela de Francisco Tárrega: su relación con Paco de Lucena, Rafael Marín, Miguel Borrull y Ramón Montoya», *La Musa y el Duende, Revista Internacional de Flamenco*, n<sup>o</sup> 1, julio, pp. 56-72.
- VALERO Gómez, Sergio (2014): «Los líderes en la picota. El liderazgo en las luchas entre el socialismo y el blasquismo durante la Segunda República» *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, Universidad de València.64-65, pp.241-254.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (2000): *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Barcelona, Crítica.
- \_\_\_\_\_ (2003): *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Editorial Debolsillo.
- ZAGALÁZ, Juan (2015): «Fernando Vilches y Aquilino Calzada: el surgimiento del saxofón flamenco en la Segunda República Española», *Anuario Musical* n<sup>o</sup>70. pp. 143-159.
-

**Isabel Paulo Selvi**

jadeapacible@gmail.com

Licenciada en Filología Hispánica (Universidad de Valencia) y en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de la Rioja). Doctora en Historia, Cultura y Territorio (Universidad de la Rioja), con tres másteres realizados: Máster Universitario Oficial en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, (Universidad Menéndez Pelayo, Santander), Máster Universitario en Enseñanzas Artísticas. Flamenco, itinerario Flamencología (Escola Superior de Música de Cataluña), y Máster Universitario en Asesoramiento Lingüístico y Cultura literaria (Universidad de Valencia). Respecto a la línea de investigación educativa, forma parte del grupo de trabajo GEINSP que coordina el doctor José Luís Castán Esteban de la Universidad Internacional de Valencia. Las publicaciones musicales se centran en la música decimonónica española, tanto clásica como flamenca, y especialmente en la música de género.

Llicenciada en Filologia Hispànica (Universitat de València) i en Història i Ciències de la Música (Universitat de la Rioja). Doctora en Història, Cultura i Territori (Universitat de la Rioja), amb tres màsters realitzats: Màster Universitari Oficial en Ensenyament del Espanyol com a Llengua Estrangera, (Universitat Menéndez Pelayo, Santander), Màster Universitari en Enseyaments Artístics. Flamenc, itinerari Flamencologia (Escola Superior de Música de Catalunya), i Màster Universitari en Assessorament Lingüístic i Cultura literària (Universitat de València). Respecte a la línia d'investigació educativa, forma part del grup de treball GEINSP que coordina el doctor José Luís Castán Esteban de la Universitat Internacional de València. Les publicacions musicals se centren en la música decimonònica espanyola, tant clàssica com flamenca, i especialment en la música de gènere.

Degree in Hispanic Philology (University of Valencia) and in History and Music Sciences (University of La Rioja). PhD. in History, Culture and Territory (University of La Rioja), with three master's degrees: Official Master's Degree in Teaching Spanish as a Foreign Language, (Menéndez Pelayo University, Santander), Master's Degree in Artistic Teaching. Flamenco, Flamencology itinerary (Higher School of Music of Catalonia), and University Master's Degree in Linguistic Advice and Literary Culture (University of Valencia). Regarding the educational research line, it is part of the GEINSP working group coordinated by Dr. José Luís Castán Esteban of the International University of Valencia. Musical publications focus on Spanish nineteenth-century music, both classical and Flamenco, and especially on gender music.

---

**Cita recomanada**

Paulo Selvi, Isabel. 2019. «Juan Fenollosa Villanueva, El Chufa (padre): guitarrista flamenco en la Valencia republicana». *Quadrivium, Revista Digital de Musicologia* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].