

QUE NO FALTE LA MÚSICA. EL CAFÉ-CONCIERTO DE LA TEBA. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD COLECTIVA A TRAVÉS DE LA PERFORMANCE MUSICAL

Marta González Bordonaba

Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 23 de septiembre de 2021; Aceptación: 9 de diciembre de 2021.

Citación APA: González Bordonaba, Marta (2022). «Que no falte la música. El Café-concierto de La Teba. Construcción de identidad colectiva a través de la performance musical». *Revista de Humanidades Cuadernos del Marqués de San Adrián*, n.º 14, UNED Tudela, pp. 81-112.

Resumen:

El espectáculo cómico-músico-teatral del Café-concierto —creado por la peña La Teba (Tudela, Navarra)— ha sido un fenómeno en vivo cuyas características poco habituales permiten articular la práctica social de la música de un modo muy particular. Este artículo estudia el resultante proceso de construcción de una identidad colectiva —a través de las conexiones entre participantes— y de los significados negociados en el proceso de la performance del espectáculo a lo largo de sus cinco décadas de vida.

Para un acercamiento apropiado al objeto de estudio, se ha modelado una definición particularizada de performance basada la propuesta de Small, principalmente, y se aplicarán las perspectivas de interpelación invertida y de narratividad. Partiendo de la presentación del contexto, génesis y breve evolución histórica del espectáculo, se analizará su uso de la música (selección de temas, recontextualización y resignificación), tanto en el aspecto performático (creación y ejecución de patrones varios), como en el performativo (subversión del espacio normativo durante la puesta en escena).

Para este propósito, se han utilizado archivos audiovisuales y documentación diversa, además de aportase un estudio de dos ejemplos musicales y un análisis del proceso experiencial. Se incluyen, asimismo, testimonios directos que contribuyen a iluminar aspectos concretos de la performance y su impacto.

Palabras clave: Café-concierto, arte performativo, música, identidad colectiva, artes escénicas.

Abstract:

The comedic-musical-theatrical show of the Café-concierto—created by the peña La Teba (Tudela, Navarra)—has been a live phenomenon whose unusual characteristics allow a particular way of articulating the social practice of music. This article

studies the process of constructing a collective identity through both the connections between the participants and the meanings negotiated in the process of the performance of the show over its five decades of life.

For an appropriate approach to the object of study, a particular definition of performance has been modelled based mainly on Small's proposal, and both the perspectives of inverted interpellation and narrativity will be applied. Starting from the presentation of the context—genesis and brief historical evolution of the show—we will analyse its use of music (selection of themes, re-contextualization and re-signification) in both the performative (creation and execution of various patterns) and performative (subversion of the normative space during the staging) aspects.

For this purpose, audio-visual archives and diverse documentation have been used, as well as a study of two musical examples and an analysis of the experiential process are provided. Direct testimonies helping to illuminate specific aspects of the performance and its impact have also been included.

Keywords: Café-concierto, performative art, music, collective identity, performing arts.

I. Introducción

El singular aglutinamiento de lo musical con elementos teatrales que conforma el espectáculo del Café-Concierto descubre un evento a través del que, en su propio espacio social, se han construido identidades individuales y colectivas en un proceso de décadas. La relevancia específica de este estudio para los estudios de música popular se centra en el método de selección de músicas (tradicionales, clásicas, pop-rock, flamenco, etc), su recontextualización, la elaboración de letras alternativas, la subversión del espacio normativo, generando con ello un proceso de resignificación de características poco habituales. Actualmente no existe bibliografía directa respecto a este objeto de estudio, si bien encontramos bibliografía abundante acerca de algunos temas y conceptos relevantes, su contexto y sus características.

Este estudio se ha podido realizar con los actores y fuentes primarios, y pretende trazar la evolución de este evento musical-teatral desde su concepción en el contexto de un grupo de amigos/peña, siguiendo de forma directa, a través de ellos, su crecimiento y desarrollo hasta convertirse en un factor de aglutinamiento social más allá del grupo, y su paso al imaginario colectivo tudelano.

La música da sentido al acto, estructurando todos sus ingredientes.¹ Su multidimensionalidad es revelada a través de los numerosos niveles de posible análisis de la performance como evento y proceso que vienen dados por las interacciones que en ella se suceden.² Para el análisis del proceso experiencial de este tipo de performance en vivo, se ha seguido el esquema de Schechner que observa el proceso de la performance como secuencia multifase espaciotemporal³ en tres fases (protoperformance, performance pública y etapa posterior) y se describirán sus elementos y proceso de creación de relaciones y significado con el soporte de métodos de análisis de Cruces, Godlovitch, Schechner, Small y Bauman.⁴

Las fuentes primarias han consistido en archivos audiovisuales (fotografías y grabaciones del evento en audio y video), documentación diversa (libretos y partituras, críticas y recortes de prensa), y testimonios de los participantes. Para estudiar en detalle la gestación de una identidad colectiva, se recogió un alto número de testimonios a través de conversaciones-entrevistas con 19 participantes que contribuyeron en diferentes aspectos y etapas del evento. También aportó mi propia experiencia como observador-participante. Para mostrar las estrategias de recontextualización y creación de identidad, se incluye el análisis de la letra y música de dos temas y de una performance de un tercero.

II. Marco teórico: construcción de identidades a través del proceso de la performance⁵

Para una investigación particularizada del fenómeno musical del Café-concierto, hemos elaborado una definición operativa de *performance*

1 Cruces, «Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación».

2 McLeod, citado en Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, 175.

3 Schechner, *Performance Studies*, 225.

4 Estructura del concierto de Cruces, Elementos de la música reunidos en la performance de Godlovitch, Preguntas para el estudio de Schechner y Small, Componentes de la performance y Acercamiento integral a la performance de Bauman.

5 El uso del término *performance* es entendido como «representación, llevar a cabo, actuar», pudiendo ser aplicado a cualquier tipo de evento en que estén involucradas acciones y conductas de cualquier tipo. No existe un término equivalente en castellano, por lo que los Estudios de Músicas Populares mantienen el uso del término anglosajón, ámbito en que nacieron dichos estudios en la segunda mitad del siglo xx.

según sus características, su contexto y las tendencias de investigación existentes⁶, basada en la perspectiva de Small acerca de la *performance musical* como ocasión para la construcción de significados, complementada con conceptos de Schechner, Bauman, Taylor, Godlovitch y Cruces. Además, se aplicarán las perspectivas de *interpelación invertida* y *narratividad* para explicar la construcción de identidades desde los significados dados a la música, según conceptos formulados por Hall, Frith, Street, Vila, y Pelinski, fundamentalmente.

La performance musical del Café-concierto es ocasión y evento que designa prácticas humanas de carácter ritual y comunicativo vinculadas a la música, en las que se dan procesos de interacción social donde se crean experiencias de relaciones, significados e identidades.

Como toda performance musical, es suma de acciones contribuyentes a crear lo audiovisionado, culturalmente determinada por su contexto y permeada por la ritualidad (preparación, organización y desarrollo). La música, su esencia, es entendida como proceso de creación sonora de naturaleza temporal y social.⁷ Su función fundamental es entretener, mejorar la experiencia mediante el disfrute, si bien con una intención comunicativa y el propósito de marcar una identidad ligada al sentimiento de comunidad (aspectos definidos y afianzados en el tiempo).

El *ritual* y el *actuar* están en el corazón de la *performance*.⁸ Agentes sociales preparan y ensayan patrones de comportamiento artístico preestablecidos (ideas y memorias colectivas codificadas en acciones y de carácter transmisible) para ser accionados, recreados y desarrollados. *Actuar* da la oportunidad de experimentar las ideas presentadas (una fase liminal ofrecerá mayor posibilidad de crear nuevas situaciones, identidades y realidades sociales).⁹ La música es de gran eficacia simbólica para mover e inducir una experiencia común o realizar una actividad social

6 Úrsula P. San Cristóbal, «¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música» en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol. 13 N° 1 (Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 226, <https://revistas.javeriana.edu.co>. Última consulta 29 abril 2021.

7 Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, CT: Westleyan University Press, 1998), 2.

8 Richard Schechner y Sara Brady, *Performance Studies: An Introduction* (Abingdon, Reino Unido: Routledge, 2013), 89.

9 Schechner, *Performance Studies*, 52, 57 y 89.

conjunta, actuando desde fuera (colectivo) y desde dentro del individuo (quien se integra).¹⁰

La *performance* musical del Café-concierto es también medio de comunicación. Compuesta de acciones vitales de transferencia y continuidad de conocimiento, memoria social y sentido de identidad, destila un carácter profundo y genuino de su comunidad. El espectáculo mismo es su fin, y crear disfrute como escape de la realidad su función primordial, siendo planeado primariamente para absorber la atención del público y dejar sensaciones y sentimientos agradables. Su contenido informativo cultiva temas, actitudes y perspectivas, convirtiéndose en poderosa fuerza social ideológica, con significativo rol en la socialización y el cultivo de creencias y valores. Su impacto se incrusta en premisas aceptadas por la audiencia para que la experiencia tenga significado, construyendo un entorno narrativo que opera principios implícitos y compartidos para ayudar a formar expectativas e interpretar el mundo real, ofreciendo especial realce de la experiencia con una destacada intensidad de interacción comunicativa de ida y vuelta entre intérprete y audiencia.¹¹ Para ello, manipula símbolos y convenciones del sistema comunicativo y usa fórmulas que cambian junto con la sociedad.¹² Es uno de los modos primarios en que una cultura se comunica con sus miembros, manteniendo un sentido de coherencia e historia, pues atiende a normas, ritos y miedos de las audiencias y ayuda a modelarlos, refleja tendencias sociales y las refuerza o promueve, y provee de un repertorio de personajes, relaciones y productos usado constantemente en el intento de dar sentido al mundo.¹³ Representa la cultura como un objeto y la abre a escrutinio.¹⁴

El humor, experiencia o estado mental alegre causado por eventos, ideas u objetos percibidos como cómicos, absurdos o incongruentes, es

10 Francisco Cruces, «Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación» en *Trans, Revista transcultural de música* N° 4 (1999), www.sibe-trans.com. Última consulta 1 abril 2021.

11 Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook* (Nueva York, NY: Oxford University Press, 1992), 174–175.

12 Examinar su evolución en el tiempo permite trazar el desarrollo de actitudes sociales hacia grupos y cuestiones particulares.

13 Erik Barnouw y Catherine E. Kirkland, «Entertainment» en Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, 50–52.

14 Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, 174–175.

uno de los ingredientes esenciales de los temas musicales y ambiente del Café-concierto. Acto de comunicación de ida y vuelta, es herramienta efectiva para liberar tensiones, crear atmósferas integradoras de convivencia y solidaridad, influir en modos de pensar, y generar crítica.¹⁵ Su creación y recepción depende del contexto social del evento, predisposición auditiva y modos de interpretación (según historias individuales, roles, edades, géneros, normas de comportamiento sociales relativas al humor y sus expectativas). Si parodia, ironía o sátira, crea nuevos niveles de significado, ofreciendo perspectivas de perspectivas, intertextualidad, o apropiación y resignificación cómica.¹⁶

Los participantes del Café-concierto están implicados en todas las actividades que contribuyen a la naturaleza y calidad del evento¹⁷, creándose un entorno interactivo¹⁸ en que se generan y establecen conjuntos de relaciones a nivel mental, emocional y corporal, a través de convenciones, patrones, símbolos y códigos, uniendo a músicos, músicas, actividades y audiencias. Pueden ser reales (la compleja espiral de relaciones entre los elementos musicales y entre las personas) o ideales (relaciones que deseamos experimentar).¹⁹

Las relaciones reflejan los significados asignados a la *performance*²⁰, *construidos socialmente*²¹ a partir de la interpretación individual y colectiva de los códigos y símbolos que operan en las interacciones. Cada significado es aportado y reconducido bidireccionalmente entre interpeador y sujeto interpelado. Cada parte implicada tiene cierta autonomía para articular el significado de modo individual y colectivo simultáneamente en negociación mutua (interpelación con sentido invertido).²² La

15 Mahadev L. Apte, «Humor» en Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, 67.

16 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2000), 30; Jeffrey W. Murray, 'Kenneth Burke: A Dialogue of Motives' en *Philosophy & Rhetoric* Vol. 35 No. 1 (Pennsylvania, PA: Penn State University Press, 2002), 22.

17 Small, *Musicking*, 10.

18 Stan Godlovitch, *Musical Performance. A philosophical study* (Londres: Routledge, 1998), 1.

19 Small, *Musicking*, 13.

20 Bauman, *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, 176.

21 Small, *Musicking*, 39.

22 Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: Sage Publications, 1996), 6.

música popular es portadora de significados asignados por los participantes en sus interacciones²³, y de significados intrínsecos de los propios sonidos musicales (con fuerte poder interpelador por su materialidad y el juego de correspondencias estructurales²⁴). Se produce así una *dialéctica interpelativa* en que la música provee ofertas de identidad (modos de comportamiento, modelos de satisfacción, identificaciones ligadas a la corporalidad) como herramientas para construir y moldear identidades sociales.²⁵

Las narrativas de los participantes sobre su experiencia se complementan con el proceso de identificación por interpelación y explican su grado de éxito/fracaso.²⁶ Permiten asignar e interpretar el significado que mejor se ajuste a las necesidades e inquietudes y dar sentido a realidades individuales y en su relación con las colectivas. Elementos de la narratividad que muestran identidad son la selección de contenidos, la presencia de procesos de sedimentación de significados sociales (ligados a articulaciones pasadas, como convenciones y preconcepciones culturales sociales, o superposiciones de otras narrativas), o asociaciones vinculadas mediante emociones activadas por la música.²⁷

El significado primario de la música es social. Desde los mensajes de los múltiples códigos de un evento y mediante el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, propone la experiencia inmediata y simultánea de identidades individuales y colectivas, permitiendo construir nuestro sentido de identidad.²⁸ La práctica de identidad se sucede desde la experiencia

23 Simon Frith, «What is good music?» en John Shepherd (ed.), *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* Vol. 10 N° 2 *Alternative Musicologies* (Canada: Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1990), 96–97, <https://www.erudit.org>. Última consulta 28 marzo 2021.

24 Ramón Pelinski, «Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música» en Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (coords. y eds.) *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco* (Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 1998), 122.

25 Simon Frith, «Music and Identity» en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: Sage Publications, 1996), 121.

26 Pablo Vila, «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones» en *Trans*, Revista transcultural de música N° 2 (1996), 13, www.sibetrans.com. Última consulta 30 abril 2021.

27 Sara Revilla, «Música e identidad: adaptación de un modelo teórico» (2011), www.researchgate.net. Última consulta 30 abril 2021.

28 Frith, «Music and Identity», 124.

de identificarse con una música concreta en un momento dado. La performance musical es instrumento de exploración y experimentación de identidades, y acto de afirmación y celebración de la identidad de una comunidad (que encapsula su cultura y la muestra, empoderando el conocimiento de su identidad poseída y compartida).²⁹

III. El Café-concierto de La Teba

1. El contexto: la fiesta patronal navarra, las peñas y la sobremesa

El Café-concierto es consecuencia del espíritu de diversión e interacción colectiva de las Fiestas Patronales de Tudela. Para comprender el concepto de la fiesta navarra, emplearemos conceptos de Aranburu, Homobono, Delgado, Beriáin, y Turner, entre otros.

La fiesta es vehículo simbólico de carácter ritual mediante el cual el ser humano construye y se sumerge en una dimensión espaciotemporal sagrada. El tiempo cotidiano queda en suspensión por su domesticación y socialización mediante la ritualidad de la acción festiva.³⁰ Es el «tiempo liminal» de Turner³¹: un umbral con su propio orden y continuidad.

La fiesta es momento de emociones intensas y metamorfosis³², válvula de escape terapéutica, tiempo de reencantamiento simbólico³³ en que puede ocurrir cualquier cosa. Las reglas y jerarquías del orden social son suspendidas (heterarquía), emergiendo tendencias unificadoras de participación en rituales colectivos.³⁴ Es el «hecho sagrado de la transgre-

29 Small, *Musicking*, 95.

30 Manuel Delgado, «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos» en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* N° 26 Fiestas, rituales e identidades (Donostia/San Sebastián: El-SEV, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos/Société d'Études Basques, 2004), 78.

31 Victor Turner, «Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality» en *Japanese Journal of Religious Studies* Vol. 6 No. 4 (Nagoya, Japón: Nanzan Institute for Religion and Culture, Nanzan University, Diciembre 1979), 465.

32 Roger Caillios, «La fiesta», en Denis Hollier (ed.), *El Colegio de Sociología* (Madrid: Taurus, 1982), 306.

33 Antonio Ariño y Pedro García, «Apuntes para el estudio social de la fiesta en España» en *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales* N° 6 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 19, <https://revistascientificas.us>. Última consulta 30 marzo 2021.

34 José M. Beriáin, «Los hitos de configuración de la identidad colectiva navarra

sión»³⁵, cuya función es expresar el deseo de integración, unidad moral e identidad colectiva de la comunidad celebrante.³⁶ La calle es epicentro de las Fiestas Patronales navarras, escenario principal y concentrado de las actividades e interacciones sociales que, junto a la vestimenta común rojiblanca, procuran un alto grado de integración social en una atmósfera dinámica y hospitalaria.³⁷

La fiesta crea un mundo capaz de orientar comportamientos y modelar actitudes y mentalidades³⁸, y con su ritualidad crea y sustenta significados y valores.³⁹ Las Fiestas tradicionales ritualizan lo particular, actualizando y reafirmando el sentimiento de pertenencia a una comunidad, y reproduciendo simbólicamente su identidad.⁴⁰ Son instrumento legitimador del colectivo que cuenta con recursos culturales con que proclamar y exhibir su existencia ante sí y el mundo como unidad convivencial, ideológica y afectiva.⁴¹ Las peñas, sociedades surgidas del crecimiento de fraternidades aficionadas a los toros y a la música, desarrollan un papel protagonista alegrando la calle y los festejos. Sus símbolos distintivos: vestimenta, pancarta, charanga e ideología.⁴² La Teba ('Tudelanos En Buena Armonía') fue fundada por un grupo de doce amigos melómanos y amantes de sus Fiestas.

moderna» en *IV Congreso General de Historia de Navarra. 'Mito y realidad en la historia de Navarra'* Vol. III (Pamplona: Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1999), 192.

35 Manuel Delgado, *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* (Barcelona: Editorial Península, 1986), 252.

36 José I. Homobono, «Fiesta, tradición e identidad local» en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* Año 22 N° 55 (Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1990), 45.

37 Mikel Aranburu, «Los Sanfermines de Pamplona: escenario y taller de la memoria folclórica», en *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* N° 11 (Donostia/San Sebastián: El-SEV, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos/Société d'Études Basques, 2008), 198.

38 Aranburu, «Los Sanfermines de Pamplona», 198.

39 Ariño, «Apuntes para el estudio social de la fiesta en España», 19 y 22, y Radcliffe-Brown en Aranburu, 'Los Sanfermines de Pamplona', 200.

40 Homobono, «Fiesta, tradición e identidad local», 45.

41 Aranburu, «Los Sanfermines de Pamplona», 198.

42 VV. AA. «Peñas» en *Gran Enciclopedia Navarra*, <http://www.encyclopedia.navarra.com>. Última consulta 26 Mayo 2021.

Navarra tiene una fiesta muy de calle y tan de olvidarte de todo...Un paréntesis total en que conviven rey y vasallo, y las peñas están abiertas a todos para tomar algo. (Ideólogo⁴³)

En la fiesta se construye una tradición de actividades sociales en que el folclore es usado como expresión y reproducción de la identidad colectiva.⁴⁴ La música es sustento de interacciones, experiencias y procesos a los que da sentido gracias a su poder sugestivo y a símbolos emotivos que provocan asociaciones de la música con imágenes, ideas, vivencias.⁴⁵

La música «es» la fiesta en la Fiestas Patronales. Medicina sin contraindicaciones. Como en los ejércitos, para animar a las tropas, o en la diana, para insuflar ánimo para correr en el encierro' (Ideólogo).

La cultura de la sobremesa navarra es otro concepto fundamental en la idiosincrasia del Café-concierto, siendo práctica tradicional de ocio en convivencia, vehículo de interacción y socialización en un clima desenfadado, distendido, abierto. Las fiestas patronales se bañan de su espíritu, convirtiéndose en importantes momentos de prácticas musicales colectivas con la función de expresar emociones individuales desinhibidamente y sentir pertenencia al grupo. El 'Café-concierto' nació como momento de reunión e interacción social durante el tiempo de la sobremesa de las Fiestas, fundamentando su naturaleza en una gran energía de comensalidad, sociabilidad, diversión e integración.

2. Elementos de Cafés-concierto, Chirigotas y Revistas musicales

El Café-concierto surgió espontáneamente de los recursos con que se contaba: un local, una charanga y muchas ganas de fiesta en convivencia. Desde sus inicios como sobremesa musical entre amigos, pasando por sus distintas etapas y formatos, su ambiente fue vivido como espacio de ocio y sociabilidad semejante al de los cafés-concierto públicos existentes desde el siglo XIX⁴⁶: 'sitios donde se bebe y se canta, sin ser un café ni

43 El ideólogo del Café-concierto participó también como director y cantante solista en las diferentes etapas del espectáculo. Para este trabajo, será nombrado como 'ideólogo' en las citas relativas a entrevistas.

44 Homobono, «Fiesta, tradición e identidad local», 43.

45 Aranburu, «Los Sanfermines de Pamplona», 203.

46 Ana M. Díaz, «Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico» en *Boletín del Instituto de*

un concierto', reseñaba una revista de la época.⁴⁷ El nombre 'Café-concierto' refleja también el clima de aquellos cafés-concierto de los años 20, centros del cuplé y donde la música urbana sustituyó a la académica.⁴⁸ Posteriormente, el 'Café-concierto' introdujo elementos del género de la Revista, ofreciendo temas musicales con que 'pasar revista' a una variada gama de sucesos del acontecer social⁴⁹, para regocijo del público y evaluación temporal de los desencantos de la realidad.⁵⁰

3. Surgimiento y etapas

El Café-concierto surgió en los años setenta⁵¹ como prolongación del espíritu de las mañanas de las Fiestas: un puente para llenar la espera entre el final de la comida y la corrida de toros. De reuniones espontáneas de socios y allegados en la sede de su peña, compartiendo una 'sobremesa festivo-musical', pasó a espectáculo cómico-musical de carácter público cuya complejidad creció progresivamente. Es conocido como uno de los eventos más representativos de las Fiestas Patronales de Tudela.

En las primeras reuniones se compartía un rato tomando algo, contando chistes y cantando con una guitarra y unos bongos. Los músicos de la charanga (ocho profesionales contratados y varios socios) acudían a la peña para salir desde allí tocando hacia la plaza de toros. Siempre tocaban algún tema antes de marchar, desde lo que surgiría la parodia en que un socio haría de director de la charanga. La diversión era tal que cada vez se sumaron más socios y amigos. Fue trasladado a la calle por falta de espacio y ventilación en la sede. Desde entonces, se convirtió en espec-

Estudios Giennenses N° 205 (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación de Jaén, 2012), 233.

47 «Revista *La Zarzuela* (1875) en Emilio Casares, 'El Café Concierto en España' en *Tiempo y Espacio y el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* Tomo II (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 1994), 1286.

48 Casares, «El Café Concierto en España», 1292.

49 Juan J. Montijano, «Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la Revista (1864-2010)» en *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica* N° 20 (UNED, 2011), 448.

50 Montijano, «Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la Revista (1864-2010)», 450.

51 Nadie recuerda exactamente cuándo, lo que denota el carácter espontáneo e informal de su origen.

táculo público gratuito conocido como Café-concierto, presentando a la Orquesta Filarmónica de Sholadrón (en referencia a un término municipal) y su director Luisbert von Karajillo (en homenaje a Herbert von Karajan). Hacia 1988, a la orquesta fue añadida una murga de socios cantando temas populares festivos a cappella o con acompañamiento rítmico, y en 1991 ambas fueron reemplazadas por una chirigota con banda instrumental. En su última etapa, desde 1996, se convirtió en revista musical, con coristas y banda instrumental. En Chirigota y Revista se versionaban temas conocidos con letras creadas para la ocasión. La última edición del Café-concierto fue un revival por el 50 aniversario de la Peña en 2018, con una selección de los temas más señalados de varias ediciones. Fue la única edición repetida fuera de las fiestas (en octubre) para que la gran cantidad de gente que había esperado su regreso desde la pausa en 2004 pudiera asistir.

Todo nació en torno a la música y desembocó de ella. De actividad social hecha con una guitarra y una silla, dirigida a los socios y con que llenar un espacio muerto, pasó a tener una entidad imprevisible. De la total espontaneidad, a espectáculo planeado y ensayado. Sin embargo, su esencia, su ideal de diversión con la música y el humor como elementos principales, de espectáculo integrador que vivir en directo, y de mantener al máximo la frescura de la escena, ha sido conscientemente preservado en el tiempo como filosofía del acto.

4. La performance del 'Café-concierto'

4.1. Enclave y marco temporal

La sede de La Teba está en la calle Portal, en el casco viejo de Tudela. El lugar por antonomasia de celebración del Café-concierto es el espacio bajo el arco de piedra que cubre la entrada lateral izquierda de la catedral y está unido a la fachada de la peña. Resulta un marco arquitectónico muy emblemático por su significado artístico, cultural y religioso en general, y sentimental para los socios. La hora de la actuación quedó fijada entre las 4:30 h y las 5:45 h de la tarde para los días 24, 25 y 26 de julio.

... en el corazón del Casco Antiguo de la Ciudad y sobre el viejo escenario de la calle. A la hora de la siesta y con un sol de julio de muchos grados a la sombra.⁵²

52 Reseña que formaba parte de la presentación al Ayuntamiento de Tudela de un

Durante la etapa de la Sholadrón, el espacio bajo el arco era completamente ocupado por músicos y público. Se proporcionaban sillas para la gente mayor (los vecinos llevaban las suyas), los niños se sentaban en el suelo y el resto de pie.

La gente se solía poner en el mismo sitio cada día, y se iban conociendo entre ellos (Participante 2).

En etapas posteriores se colocó una tarima como escenario a unos treinta metros más abajo de la calle, junto a la esquina del edificio catedralicio, para ofrecer más espacio y visibilidad al creciente público. Los coristas se colocaban en el escenario en fila y la banda en el suelo frente al escenario, con el público detrás en varias filas de sillas (propiedad de la Peña) o de pie. Nunca hubo suficiente espacio para todos los asistentes: el que llegaba tarde se quedaba en un sitio con poca o ninguna visibilidad, y la movilidad no era mucha.

En algunas ediciones, se decoró el escenario creando un fondo con la pancarta de la peña u otro cartel central sujetado a las fachadas. La iluminación escénica era natural y se usaba equipo de sonido (el de la Peña en principio y, más tarde, proporcionado por el Ayuntamiento, el de la empresa que sonorizaba los eventos municipales).

Propuestas externas de llevar el Café-concierto a otras localidades o del ayuntamiento para hacerlo en otros enclaves durante las Fiestas o en un teatro fueron rechazadas para no perder la idiosincrasia que su enclave tradicional le otorgaba.

4.2. Programa de la actividad, participantes y función

La música era el artefacto de gestión del marco temporal de la performance, dándole organización y coherencia.⁵³ El programa solía constar de unos nueve temas musicales instrumentales y/o cantados con acompañamiento instrumental, enlazados con comentarios cómicos y presentaciones de cada tema. El espectáculo abría y cerraba con temas musicales (entrada/salida a escena), y no había descanso, para no perder la energía creada en el ambiente. El orden de temas era susceptible de

proyecto de revival en el Teatro Gaztambide de Tudela junto a la Banda de Música de Tudela (2016).

53 Rubén López Cano, «Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regeton y Sonideros» en Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Salamanca: SlbE-Fundación Caja Duero, 2008), 13.

modificación (excepto aquéllos para inicio/despedita) pues no estaban relacionados entre sí.

El proceso completo de la performance del Café-concierto conlleva una serie de actividades (ideación, planificación, coordinación, preparación, puesta en escena, logística) en que estaban implicados diversos tipos de participantes: letrista, arreglista, intérpretes (músicos, coristas y actores), coreógrafa, modistas (disfraces y ayuda en camerinos), atrezzistas (atriles y objetos escénicos), sonidistas, montadores del escenario, colaboradores para colocar/quitar sillas, encargados del bar, vecinos que prestaban espacio como camerinos, encargados de los programas y anunciantes, la prensa y la audiencia. Socios o no de la peña, todos participaban de modo altruista en la preparación y desarrollo del espectáculo.

Cada vez había más trabajo de preparación y gente para colaborar en todo (Participante 2).

Todos aportaban algo, incluso de manera espontánea. Había mucha preocupación por hacerlo bien (Participante 4).

Se podía ofrecer cualquiera que tuviera ganas de salir a escena. Las mujeres no se atrevían al principio: imponía mucho (Ideólogo).

La audiencia llegó a ascender a unas 300 personas, de cualquier edad, género, clase social, profesión, ideología y procedencia geográfica. Eran socios, amigos, invitados (a veces personalidades importantes). El ideal de interacción heterárquica promovía el alejamiento de prejuicios y la mezcla para participar en un colectivo espontáneo y vivir una experiencia cómico-musical conjunta cuya dinámica diluía la cuarta pared.

Cuidábamos mucho al público, que todos estuviesen a gusto. Era mostrarles nuestro acto estrella. Nos sentíamos muy orgullosos (Participante 4).

No había cuarta pared. Todo lo que ocurría era resaltado para diversión de to-dos: los que lo ven y al que le pasa, que podía ser cualquiera (Participante 7).

Asistían gente de otras peñas y políticos de diferentes ideologías. Dejaban de lado sus diferencias por ese rato, disfrutando en cordialidad del espectáculo. Se diluían tensiones y limaban diferencias (Participante 4).

Buena parte de la audiencia infantil de la primera etapa la conformaron hijos de los socios, algunos de los cuáles participarían cantando en etapas posteriores, compartiendo escenario con sus padres. Sería enton-

ces cuando se incorporaron algunas mujeres (socias e hijas de socios) cantando, tocando y actuando.

Hicimos escuela en las propias familias, actuando padres e hijos juntos, de lo que nos sentíamos muy orgullosos. El 'Café-concierto era muy nuestro; [Ideólogo] nos lo inculcaba a todos (Participante 9).

Una vez instituido como acto público, el Café-concierto fue anunciado por los socios en la programación de actos festivos en su revista *Portal*, cuyos anuncios publicitarios contribuían a costear los gastos del acto (cada vez más costosos, aún con la enorme colaboración de negocios, particulares y colectivos). La publicación se hizo tan popular que, en agradecimiento al público, el número de 1994 incluyó un recopilatorio de letras del Café-concierto.

Aunque el boca-a-boca ayudó a propagar el acto localmente, fueron los medios de comunicación los que dieron el gran empujón: desde 1983, era anunciado regularmente en la prensa local y regional (con crítica posterior) y retransmitido por la radio local. También la televisión regional navarra y vasca se haría eco de su éxito en alguna ocasión. Tanto la expectativa del público como la calidad del espectáculo fueron en aumento, y el Ayuntamiento se sumó aportando el escenario y la sonorización de algunas ediciones.

4.3. La performance: etapa de la Orquesta de Sholadrón

La performance musical del Café-concierto es una polisemia de códigos musicales, teatrales, lingüísticos y coreográficos. En una constante dialéctica entre lo premeditado y lo fortuito, los elementos performativos prestablecidos y su ejecución (temas musicales, orden de programa, aspectos teatrales, patrones de comportamiento y valores idiosincráticos a la performance) quedaban casi totalmente subordinados al directo, susceptibles de ser modificados o singularizados según las necesidades del momento.

La parodia del ritual del concierto clásico con orquesta y director (primer formato de espectáculo público), se forjó y desarrolló de modo colectivo, a partir de comentarios y propuestas de participantes en las sobremesas iniciales.

Partiendo del lujo de tener charanga y la impronta de que no fuera solo salir a dirigir con una copa en la mano, surgió la idea de hacer atriles, poner nombre a la orquesta, usar chaqué y batuta, sombreros y pajaritas para los músicos... La idea era dirigir de aquellas maneras pero con un

punto de seriedad, y que la gente cantara y aplaudiera. Era sumamente informal, salía solo (Ideólogo).

En una combinación de seriedad, humor y espontaneidad, se parodiaba la salida a escena del director, sus gestos dirigiendo o el saludo de los músicos tras los temas, buscando la participación del público cantando, aplaudiendo, animando a los músicos o pidiendo temas, espontáneamente o animados por el director.

La música siempre era tomada en serio: se disfrutaba de su escucha e interpretación, con temas populares del repertorio básico de charanga, aprendidos de oído y tocados de memoria. Se añadieron temas para lucimiento de los músicos en solos («Begin the beguine», «Islas Canarias») y otros para el público infantil («Los pajaritos»). Para más variedad, en los últimos años con charanga se añadió una pequeña murga de socios y amigos con que introducir temas populares festivos para crear una atmósfera de canto colectivo y provocar que el público se uniera.

La charanga comenzaba y luego se quedaba la caja marcando el ritmo para que cantáramos; de otro modo habría sido un caos (Ideólogo).

4.4. La performance: la chirigota y la revista

La preparación conllevaba un trabajo, esfuerzo y tiempo en aumento cada año, en proporción a la creciente complejidad del espectáculo. Desde la chirigota, el compromiso de los intérpretes se hizo fundamental. Debido a la autoexigencia de cierto nivel de calidad y a la dificultad de organizar ensayos por inconvenientes personales varios, éstos comenzaban un mes antes. Encontrar local de ensayo era un hándicap, por necesidades de tamaño y distancia (estar apartado para mantener en secreto los nuevos temas). Se ensayó en muchos sitios muy variados (huertos, casas de cultura, colegios...).

El grupo lo componían unos diez coristas y una banda de pequeño formato de músicos profesionales, cuya composición varió según los músicos disponibles para cada edición, aunque siempre cubriendo las necesidades del espectáculo: teclado, batería, contrabajo y tapaderas para la chirigota, y batería, bajo eléctrico, saxofón, guitarra, acordeón y violín para la Revista.

Hemos podido llevar el espectáculo a un nivel alto gracias a los profesionales que han colaborado (Participante 4).

En algunas ediciones colaboraron 3-4 actores amateurs en pequeños papeles vinculados a la actuación musical (presentación y papeles gestuales). Tres modistas preparaban un disfraz común para cada edición, cuyo título se tomaba de un tema del repertorio cantado.

Los ensayos eran una ocasión de socialización única. La performance final se creaba por acumulación de vivencias en los ensayos.

El ambiente era único: mucho trabajo y esfuerzo, junto al apoyo de los músicos para que las coristas nos sintiéramos tranquilas (Participante 8).

En el primer ensayo nos asustábamos porque había 'mucho tomate'. Pero salía con voluntad y mucha ilusión. 'Hay que hacerlo bien aquí para que salga mal en el escenario. Si lo hacemos mal aquí, en el escenario será garrafal', decía [ideólogo] (Participante 9).

No eran al uso de un montaje común. Cada ensayo era un Café-concierto en sí, una fiesta única porque los elementos que habían llevado a la diversión eran propios de ese día. Merecía la pena de por sí. La actuación pública era alimentada de la gran energía de diversión construida durante los ensayos: vivencias, anécdotas, conversaciones posteriores se concentraban en el día final. Cuanto más ensayabas, más disfrutabas la experiencia de la performance final. Llevar toda esa esencia y mantenerla en el escenario hacía que el show fuera único, se transmitía al público (Participante 7).

Los temas constaban de letra con acompañamiento musical, y se añadían sencillos pasos de baile para mejorar el aspecto visual. Se elegían temas conocidos para la gente (sedimentación de significados) y se cambiaba la letra para 'pasar revista' a los acontecimientos locales, regionales y nacionales más destacados del año (resignificación).

Siempre he escuchado mucha música, desde niño. Elegía los temas por su significado sentimental para el público, popularidad, ritmo, comicidad, capacidad de provocación, idoneidad para hacer participar al público, posibilidad de crear juegos de palabras con sus letras... Entonces adaptaba la letra. Había que pensar unas veinte canciones de las que elegir las de mayor calado. Muchas eran de corte antiguo para que fueran recordadas de los muchos bailes y charangas de los años 50. La gente entonces cantaba y bailaba mucho en coro con las charangas durante las fiestas; era muy bonito verlo. Esos temas, escuchados en el Café-concierto, les traían recuerdos. Pero también les gustaba la versión que hacíamos y que la hiciésemos; se reían mucho con las letras (Ideólogo).

Se versionaron todo tipo de géneros musicales, buscando siempre la variedad (diferenciando cada tema por su letra, estilo musical y carácter). Se preparaban detallados libretos (con imágenes cómicas referidas a cada tema) para los ensayos (en la performance pública cantaban de

memoria). La banda se encargaba de los arreglos musicales, siempre en función de la letra. Se usaron partituras en muy pocas ediciones.

Se hacía un montaje coral, inventando, decidiendo, aprendiendo todo durante los ensayos y conversaciones. Las partituras aparecieron por falta de ensayos, por no poder estar más tiempo juntos (Participante 7).

El humor verbal era introducido mediante chistes y comentarios irónicos entre temas (preparados o improvisados por el director/solista), y en las letras de los temas cantados (también creadas por él). Era un humor 'casta' (auténtico), socarrón y picaresco, y especialmente integrador.

Sacaba punta a todo lo que daba juego. Y siempre transparentemente, con un profundo respeto por todos (Participante 7).

Había que pensar en los tipos de público; cada uno se reía con diferentes cosas. Pero siempre cuidaba mucho el humor: intentaba no pasar la fina línea entre lo bueno y lo chabacano, y observaba cómo era recibido (Ideólogo).

A participantes cuya personalidad daba mucho juego les aclaraba que ellos eran parte de la historia, que debían gozar y que nada sería usado en su contra después. Tratabas de no mofarte directamente: por ejemplo, nunca le dijimos a un socio, ni en broma, que era bisojo, pero sí que «si lo miraba con esos ojos, nunca lo podía ver bien» al referirnos a su opinión sobre algo (Ideólogo).

Eran dos los elementos cómicos fundamentales cuyo uso daban a cada performance del Café-concierto un carácter único: el concepto de «todo da juego» y la integración del fallo, originando lo performativo. Se creaba conscientemente un amplio margen para improvisar, cometer errores, crear riesgo, pues su integración alimentaba la diversión más fresca, nuevos estímulos e interacciones en cada performance. Eran los elementos más esperados y disfrutados.

Los músicos de la charanga lo marcaban todo. Yo fui aprendiendo con el tiempo, y me enseñaban expresiones. Otras veces les volvía locos: decía «cuento hasta cinco y entramos», y seguido se oía «cuento yo tres y entramos». Me dejaban hacer estas cosas, y el público que entendía el chiste se partía. Aprovechaba entonces y decía «pues ahora el saxofón marcará tres y seguirán, aunque yo marque cinco». Todo era parte de la actuación. Se combinaba la seriedad de los músicos con nuestra divergencia festiva (Ideólogo).

Los de la banda estábamos para «salvar balones» a la vez que disfrutar, que era el elemento más importante: no funcionaría, perdería su idio-

sincrasia si fuera preciso y perfecto. Era importante tener músicos que conocieran y se amoldaran al rollo de la sobremesa y al «compás redondo», que fue inventado para dar sentido al caos musical cuando entraban a cantar en cualquier parte, lo que era imprescindible. «A ver cómo salimos de esta era lo más divertido, nadie sabía que iba a pasar. Traía a todos al momento presente sí o sí» (Participante 7).

[Ideólogo] explotaba los recursos de cada individualidad: llevar mal el ritmo, olvidarse de la letra, entrar cuando no tocaba,... Lo convertía en parte del espectáculo. Eso es muy difícil de conseguir (Participante 4).

Lo importante era que todos, cantantes, músicos, audiencia, se expresase con libertad. Siempre permanecía la atmósfera de sobremesa festiva. El público venía a divertirse, no a juzgar. A más fallos, más aplausos. Como el caos de las películas cómicas italianas (Ideólogo).

‘Se creaban muchas capas de atención y sorpresa, con muchos elementos e información a que atender. Siempre pasaban cosas diferentes en cada performance. Ahí es donde reside la expectación del momento brillante’ (Participante 7).

4.5. Análisis de temas y performances musicales

De los casi 70 temas musicales versionados en total, destacan dos por la gran popularidad que adquirieron: «Este año hay Café-concierto» (chirigota) y «Corazón pinturero» (revista).

El primero es una versión del vals «Cocineros vascos» de la Fanfare Los Pomposhos con letra dedicada al Café-concierto, destacando su clima de diversión y la gran variedad de público asistente.

I

El veinticinco de julio
son las fiestas de Tudela,
y aquí se dan un abrazo
la montaña y la Ribera.
Valiente corre el encierro
que después hay que almorzar,
y a la hora de la siesta
ven a la calle Portal.

Son las fiestas de Santana
alegría y buen humor,
y el concierto de La Teba
de Tudela lo mejor.
Con la Sholadrón Orquesta
nadie puede competir:
suena lo mejor del mundo
y además dirige Luis.

II

Nos visitan los riojanos,
los de Soria y Zaragoza,
madrileños, catalanes,
de Donosti y de Pamplona,
de Nueva York y de Londres,
de Brasil y de Bilbao,
y hasta del barrio de Lourdes
y de los prefabricaos.

Son las fiestas de Santana
alegría y buen humor,
y el concierto de La Teba
de Tudela lo mejor.
Con la Sholadrón Orquesta
nadie puede competir:
suena lo mejor del mundo
y además dirige Luis.

Mantiene la tonalidad y forma de la original (introducción instrumental, alternancia de estrofa-estribillo, y estribillo instrumental final). Fue escrita como relleno del programa de la edición de 1991, pero se hizo muy popular entre los socios por elogiar su acto estrella, y por su carácter cantable y bailable. Se convirtió en un verdadero himno que cantar en sobremesas, expresando su orgullo de pertenecer al colectivo y ser los creadores del acto (para entonces ya un símbolo de las Fiestas). Una trascendencia construida social e ideológicamente a lo largo del tiempo.

Se ha quedado para siempre. Vayas donde vayas se canta. Yo se la canto a mis hijas para dormir (Participante 15).

Marcó un antes y un después. En cuanto se nombra, la gente está cantándola por dentro. Es un tatuaje interior que se te hace cuando la escuchas...y solo el que lleva el tatuaje la canta con sentimiento (Participante 16).

«Corazón pinturero» mantiene también la estructura del original, la letra del comienzo del estribillo, su interpretación (estribillo a coro y coplas a solo) y la función de pasar revista. En el Café-concierto, el estribillo se cantaba a coro con el público (incluida para ello), y los temas de las coplas eran del corazón, actualidad o escritos para resaltar la personalidad

de quien las cantaba (las tres parejas de coplas recogidas como ejemplo están dedicadas al fútbol, política, a resaltar la personalidad y el mal sentido musical de dos vedettes y a la presencia de la mujer cantando en el Café-concierto). En la dos ediciones en que se contó con una mujer en escena, se hacía un cambio de tonalidad para sus coplas.

(Estríbillo)

Corazón, corazón,
Corazón pinturero.
¡Qué pedazo de artistas
hay en las Revistas
que hace 'El Jabonero'!

(Coplas – Algunos ejemplos)

Nos dicen de conducir
sin beber, ¡y no bebemos!
Ahí está el Real Madrid:
¡Siempre con tres copas menos!

«En tu nación, ¡buen zapato»,
me decía un extranjero.
Contesté: «Si es en España,
¡Presidente Zapatero!»

Que tenemos dos gigantes,
son Francisco y Marcelina.
Yo soy yo y este es mi hermano;
por eso somos familia.

Soy Miguel Ángel Gurría,
y a la gente le molesta
el pagar las cofradías
a la hora de la siesta.

Del glamour y la lumière
¡anda tú cómo me río!
Carne de mujer hay mucha
pero cuerpo solo el mío.

Por hacer, hacer quisiera
el concierto más castizo.
¡Ya era hora de que hubiera
alguien sin nada postizo!

El tema es un contexto idóneo para el fallo y la improvisación, creando muy buena interacción con el público, con lo que ha sido repetido casi en cada edición de la Revista. La performance del año 2003 es un gran ejemplo del ambiente desinhibido, el disfrute del canto colectivo, la integración de los fallos en el espectáculo, el aprovechamiento de la unicidad de ciertos caracteres, y la gran energía de diversión y entrega de intérpretes creada gradualmente durante la performance.⁵⁴

La performance del 25 de julio del 2003 (primera de esa edición) fue especialmente exitosa por lo imprevisible del momento y la habilidad

⁵⁴ Video *Café-concierto de La Teba 2003. Tema 'Corazón pinturero'* (performance 25 de julio) disponible en el enlace https://youtu.be/Tr_Kpz2dlKw.

para hacer de ello espectáculo. El Ayuntamiento, responsable del escenario, olvidó montarlo. El lugar estaba abarrotado de gente, y los nervios se intensificaron. Un vecino se ofreció a prestarles el remolque de su tractor como escenario. La diversión fue extrema desde el momento en que apareció el remolque y fue colocado como escenario, tras una larga espera. La energía festiva, la entrega de los intérpretes, la interacción con el público alcanzó unas cotas extraordinarias al darse rienda suelta a la expectación que se había creado.

Uno de los momentos de mayor conexión fue la performance de «Osasunbidea... again»⁵⁵, que recordaba un percance relacionado con la edición del Café-concierto del 2001, dedicada a las enfermeras del Servicio Navarro de Salud. El día previo a la primera actuación, un indignado Consejero de Salud solicitaba por fax cambiar el nombre del espectáculo, «Las chicas de Osasunbidea. Revista erótico-musical», por su carácter ofensivo hacia el colectivo de enfermeras. La polémica apareció en la prensa local y regional el día del espectáculo, generando mayor expectación y asistencia. La actuación comenzó con un comunicado público pidiendo perdón a posibles ofendidos y explicando que la idiosincrasia del Café-concierto jamás fue de carácter agravante, por lo que no iban a cambiar nada. Dicho esto, comenzó el espectáculo, de lo que se hizo eco la prensa al día siguiente.

«Osasunbidea... again», escrito en recuerdo a este suceso, versiona el chotis del anuncio televisivo «DDT-Chás» (1945), elegido por su tono pícaro. La letra relata con ironía el éxito del espectáculo de 2001, cómo se pasó página y el disfrute de las enfermeras que asistieron. Se mantuvo la estructura original del tema y se añadió una pequeña escena cómica entre la vedette principal y una actriz disfrazada de enfermera para teatralizar la letra del estribillo.

El momento culminante llegó con un fallo de megafonía tras cantar la primera estrofa. Entre exclamaciones del público, la vedette asoció el fallo al cantar el nombre del consejero. En un segundo intento, volvió a fallar la megafonía, creando un creciente jolgorio, con un público totalmente expectante. En el tercer intento, la vedette no pronunció el nombre del consejero, con la consiguiente carcajada general, lo que coincidió con que ya no hubo más fallos de sonido. La conexión de intérpretes y público fue máxima en una performance llena de imprevistos e improvisaciones. Gracias a la resolución cómica del accidente, el mensaje crítico

55 Video *Café-concierto de La Teba 2003. Tema «Osasunbidea... again» (performance 25 de julio)* disponible en el enlace <https://youtu.be/FMu4AU6naR0>.

de la letra tuvo mayor efecto, siendo recogido con más intensidad por los participantes.

1

Dos años atrás era,
de fea manera llegó un consejero
que llamado Cervera

se le vio de Fitero.

Prohibir quiso, ¡cierto!,
en La Teba el concierto
de chicas en mallas.

Esperaba Cervera
que las enfermeras no dieran la talla.

Nuestro éxito fue tan sonao
que el consejero estuvo callao
después de hacerse el chulo
y tener que meterse la lengua en su sitio.

La vedette después enfermó,
en el Reina Sofía internó
con un serio problema.
Como no evacuaba, le mandan enema.

(Estribillo 1)

**¡Tú ponte así, tú ponte así!
¡Que ella lo vea!
¡Ahora di '¡O...', ahora di 'O...
sasunbidea'!**

**¡Ay, qué dolor, ay, qué calor!
¡Me quiero ir!**

**¡Tú ponte así, tú ponte así,
tú ponte así!**

2

Lo pasó la repera
toda la enfermera que vino al Concierto.
Lo que quiso Cervera

fue llevarlas al huerto.

Y del ex-consejero
de tan alta escuela
ni nos acordamos.

En julio o en febrero
que venga a Tudela, que se lo explicamos.

Hoy pedimos en nuestra canción,
dando las gracias de corazón,
el aplauso que sea
por esas mujeres de Osasunbidea.

Por hacer con amor su labor,
sin que falten humor y valor
aunque alguna, muy harta,
le hiciera la cura a nuestra lagarta

(Estribillo 1)

¡Tú ponte así, tú ponte así! ...

(Estribillo 2)

**¡Quédate así, quédate así!
Respira lento.
Para curar, hay que doblar el tratamiento.**

**¡S'a equivocao! ¡Ya estoy curá!
¡No es para mí!**

**¡Quédate así, quédate así,
quédate así!**

V. Experiencia, significados y construcción de identidades

Como comprobaremos en los testimonios que siguen, son muchos los mensajes construidos, transmitidos y recibidos mediante el tándem música-humor en las performances del Café-concierto. Ya desde su ideación y ensayos (proto-performance), pasando por la performance pública (en la que se desdibujaba la línea que separa el mundo ordinario del mundo de la performance), intérpretes y demás participantes han experimentado individualmente dichos significados, enviándolos renegociados de vuelta a la performance, conduciendo así a la identificación colectiva con intensos estímulos en una constante interacción comunitaria.

Si bien en diferentes grados, cada narración relata experiencias muy satisfactorias que denotan una total porosidad emocional respecto a la totalidad del evento, repletas de apreciaciones coincidentes en todos los participantes acerca de la relevancia de una vivencia colectiva irrepetible que en cada nueva performance consolidaba y actualizaba una identidad siempre buscada y compartida entre el colectivo de socios y su creciente público. La música era protagonista y vehículo para todas las conexiones entre participantes, y la identificación de los participantes con ella se expresa mediante sus recuerdos, su satisfacción por la escucha de una performance profesional, y los elementos musicales de los temas (ritmo, melodía, carácter). Todos los aspectos experienciales de la performance destacados por los participantes y agrupados bajo los siguientes epígrafes vienen de y llevan de vuelta a la música.

5.1. El ambiente integrador

Mucha sociabilidad en la peña en Fiestas y gran deseo de transmitir el ambiente (Participante 1).

Los músicos siempre nos sentimos parte de la peña, tratados con todo tipo de atenciones. Como si perteneciésemos a ella de siempre (Participante 7).

Hicimos mucha amistad con los músicos de la charanga. Se integraron a la perfección (Participante 2).

Había gente para quienes vivir el 'Café-concierto' era casi su mayor ilusión en Fiestas (Ideólogo).

5.2. La experiencia de participar

Músicos

Los músicos obtuvimos protagonismo y la gente empezó a conocer nuestros nombres. Nos veníamos arriba, ya no era tocar en un bar sin más. Al sentirnos escuchados, tocábamos más vistosamente y nos atrevíamos con solos (Participante 2).

Los músicos de la charanga tuvieron la mejor de las disposiciones: gente mayor accediendo a ponerse pajarita... Y se sentían protagonistas: levantarse cinco trompetas, nada menos, a tocar el estribillo de «Begin the beguine», era atronador y emocionante (Ideólogo).

Es una responsabilidad ser parte del elenco de músicos por la gran expectativa. Pero la entrada al escenario de los músicos y el comienzo de la música eran mágicos. Y durante la actuación no podías evitar que te tiemble el pulso mientras te ríes (Participante 6).

Era un espectáculo único, con características raras de encontrar. Muy familiar, pero a la vez los presentes sabíamos que estaba ocurriendo algo muy especial. La combinación 'cercanía + emoción' es difícil de lograr, y supera muchas veces a la de shows profesionales con público entendido. La emoción se mascaba; era precioso. Yo me sentía como un Beatle cuando salíamos entre la gente a escena (Participante 7).

Coristas

Muchos ratos de gozar. Lo mejor de las Fiestas (Participante 1).

No es sencillo ser la única mujer en escena, en un espectáculo tradicionalmente de hombres, pero [Ideólogo] me lo explicó con tanto cariño y respeto que vi que se trataba de simular un papel y divertirse. Me metí al 100 %. Había mucho esfuerzo y apoyo de los músicos, y las modistas me entusiasmaron con sus anécdotas. Una experiencia inolvidable que me brindó el convivir con personas a las que difícilmente habría conocido de otro modo. Quedé muy asombrada por todo y de todos (Participante 8).

Me lo pasaba mucho mejor en el escenario que de público (Participante 9).

Los coristas tenían un mérito... Ensayar, aprender letras y pasos, no tener vergüenza de salir disfrazados... Decían: '¡El que más disfruta soy yo!'.

Eso es verdad: si lo disfrutas, lo transmites. En la charanga, los que más nos divertíamos éramos los músicos, y eso se transmite (Participante 2).

He cumplido dos sueños de mi infancia: volver a ver el Café-concierto y ser parte activa cantando y organizando, mano a mano con gente que me ha aportado tanto y significa tanto para mí (sobre todo, mi padre). He visto el talento de [Ideólogo], disfrutado de la mejor orquesta del mundo, bailado con todos a una en los ensayos, maravillado con la risa e ilusión del público (Participante 5).

Nervios y responsabilidad

El estreno era una gran responsabilidad. Hacerlo *mal* era parte del show, pero el sentido del ridículo estaba ahí. El segundo día era el desenfreno: disfrutar, cantar, reír y echar el resto (Participante 8).

Había situaciones que resolver hasta el último minuto, intentando que todo estuviera listo: coordinar mientras se cambiaban de ropa, hacer sitio para que llegaran a escena... (Participante 4).

Muchas ganas de que saliera bien y se llenara. Responsabilidad y reto de hacerlo por Tudela y sus Fiestas. Algunos socios lo seguíamos por la radio de la peña para dejar nuestro asiento al público; era un compromiso moral (Participante 4).

Los que cantaban cuidándose la voz, sin hacer excesos los días previos a las actuaciones (Participante 4).

Camerinos

La vivencia en el camerino era también parte de la actuación: ir transformándose en vedettes y hacerlo en comunidad, cómo cada uno intentaba aplacar los nervios... (Participante 7).

Tengo recuerdos inolvidables, bonitos ratos de amistad y buen hacer durante la preparación y los ensayos. Todo con arte y casta. Ver al público entusiasmado me ponía los pelos de punta (Participante 13).

5.3. Pertenencia a La Teba / recuerdos / archivos

Me sentía muy orgullosa y privilegiada de pertenecer a la peña. Estábamos haciendo historia en nuestra ciudad (Participante 8).

Todos nos sentíamos muy orgullosos. Dio mucho prestigio a la peña en Tudela y fuera de ella (Participante 1).

Colaborar y sentirte valioso para un evento tan excepcional es un orgullo inmenso. Colaborar con músicos excepcionales es un privilegio; nos sentimos artistas. Trasciende ver las caras de diversión del público (Participante 10).

Fortaleció mucho a la peña. La Teba era una familia; sin los meses de idear, crear, ensayar, no habría sido la misma. Estábamos todos metidos en este acto (Participante 4).

Me emocionaba mucho ver a mi marido e hijo en escena. Más cuando la gente me felicitaba diciendo que eran únicos (Participante 11).

Un buen número de socios hemos recopilado libretos, recortes de prensa, fotos, grabaciones caseras,... Aún queda por hacer un trabajo más completo y exhaustivo (Participante 1).

Recuerdo con mucho cariño esa etapa de mi vida. La añoro (Participante 6).

5.4. Ideólogo

Sin él no se habría pasado de una sobremesa normal. Puso algo único, a lo que incluso algunos personajes brillantes no llegan: usar el espíritu de la sobremesa como caldo de cultivo para el escenario (siempre con el soporte de una estructura fundamental, orquestada por él, de colaboradores que sabían hacer su trabajo) y lo colocó en un lugar donde no perdió ni un gramo de autenticidad, esencia, diversión espontánea, sorpresa,... Sabía encajar la carcajada en el momento necesario, que es difícilísimo y supera al resto de elementos, cuya simple suma no da como resultado el tipo de magia que allí se generaba (Participante 7).

Era el aglutinador, con una capacidad de convocatoria como nadie. La gente le quiere y sabe que con él se va a divertir. No sabía dirigir la charanga, pero no hacía falta (Participante 2).

Todos creímos en él, siguiéndole en lo que fuera. Yo he pasado grandes momentos con él, vivencias de felicidad total (Participante 4).

Era el *show* de un genio. Gran profesionalidad, generosidad y pasión por su ciudad y su gente. Hizo del Café-concierto un grito a la vida, creando momentos de felicidad para reírnos de nosotros mismos y mirar la vida con una sonrisa (Participante 8).

5.5. La música y la performance

Vibrábamos con la *Sholadrón*. En temas como «Islas Canarias» o «Fiesta en la Caleta» los músicos ponían toda su energía; nos conmovían enormemente (Participante 18).

Escuchar los primeros compases desde camerinos era entrañable. La música era la guinda: temas populares, letras alusivas a nuestra ciudad o de actualidad, profesionales increíbles... (Participante 13).

Eran tal el humor y frescura de los temas que nadie se sintió ofendido. Siempre éxito y buenos comentarios (Participante 14).

La gente bailaba más con la *Sholadrón*. Después es que no querían perderse nada de las letras (Ideólogo).

Lo bonito es que muchísima gente tiene su recuerdo. El 'Café-concierto' no será infinito, pero seguramente será eterno (Participante 5).

Admiro mucho a los que actuaban: gran preparación, valentía saliendo a escena...Cada año era un reto para ellos y siempre se superaban (Participante 11).

5.6. El público

La magia especial que se generaba era lo que hacía que la calle estuviese a tope siempre. El público esperaba lo que hiciera falta y con una gran sonrisa. Sabían que lo iban a pasar en grande, sólo estaban deseando que empezara (Participante 13).

Los había que no se enteraban de los chistes o las letras, pero lo pasaban en grande: de los que «ya se ríen comprando la entrada» (Ideólogo).

¡No se podía fallar! Íbamos cada día, todos fieles a una. Nos daba igual llegar tarde a la corrida. Era lo mejor de la Fiestas; me hacía olvidar-me de todo (Participante 3).

La gente entraba de lleno desde la primera vez: la fiesta bien hecha, con chispa y buen humor gusta a todo el mundo (Participante 3).

El público disfrutaba viendo disfrutar a los del escenario, y su respuesta era siempre máxima. Fue muy gratificante ver a gente joven en el 50 Aniversario, sus sonrisas y bravos: nunca lo habían visto y se estaban entregando a tope (Participante 4).

El Café-concierto era la catedral del *music hall* tudelano, ocasión ideal para enterarse de lo más candente del año, entre carcajadas y sonrisa permanente. Ingenioso y con dosis justas de protesta y reivindicación (Participante 6).

De niño habría estado horas y horas mirando embobado todo lo que pasaba (Participante 6).

De mi infancia, recuerdo estar en medio de todo y mi embeleso total. Recuerdo música que nunca antes había oído y que, dondequiera que la escuchara, solo me evocaba al Café-concierto (Participante 5).

De pequeña oía los chistes con ingenuidad. Disfrutaba solo de ver reírse a la gente y de cómo disfrutaban de la música. También era un momento de reunión y diversión con otros niños de la peña (Participante 8).

VI. Conclusiones

La combinación de música y humor ha sido la herramienta de creación del espectáculo del Café-concierto de la peña La Teba, convirtiéndolo en vehículo de transmisión y negociación de significados y experiencias con los que crear y solidificar su identidad colectiva.

Este fenómeno musical, como hemos observado, está definido originalmente por su contexto espaciotemporal y las relaciones entre sus participantes, y de una manera más amplia por la importancia de la sobre-mesa festiva y la cultura asociativa en la sociedad navarra.

La amalgama de elementos significantes que hemos encontrado incluye significados sedimentados, significados transformados y significados nuevos, que nacen de una suma de elementos emocionales, humorísticos y críticos, dados a través de las interpretaciones musico-teatrales y potenciados con elementos performativos (lo sorpresivo, lo imprevisto). Como aspectos que contribuyen decisivamente a esta suma de significados encontramos la impresión de «sentirse en familia», el fomento de la

libre expresión de cada participante que es a la vez utilizada para reforzar la pertenencia al grupo, y la red de impacto identitario que se genera entre los participantes, los participantes y la música, y entre los participantes y el público, una red que opera de modo individual y colectivo simultáneamente.

Con este evento, los miembros de la peña fundaron un espacio simbólico de práctica musico-teatral colectiva a través de la que crear, compartir, transmitir y experimentar valores y significados cohesionadores en comunidad. De esta forma, han contribuido a reafirmar la identidad del colectivo, e incluso la conciencia y memoria identitaria del municipio, que, a través del Café Concierto, reflexiona sobre su contexto, recuerda su pasado con nostalgia en la memoria de anteriores eventos e imagina el futuro mientras espera una nueva edición.

VII. Bibliografía

- Apte, Mahadev L., «Humor» en Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook* (Nueva York, NY: Oxford University Press, 1992), 67–75.
- Aranburu, Mikel, «Los Sanfermines de Pamplona: escenario y taller de la memoria folclórica» en *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* N° 11 (Donostia/San Sebastián: El-SEV, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos/Société d'Études Basques, 2008), 197–223.
- Arfuch, Leonor (ed.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2005).
- Ariño, Antonio y Pedro García, «Apuntes para el estudio social de la fiesta en España» en *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales* N° 6 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 13–28, <https://revistascientificas.us>. Última consulta 30 marzo 2021.
- Barnouw, Erik y Catherine E. Kirkland, «Entertainment» en Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook* (Nueva York, NY: Oxford University Press, 1992), 50–52.
- Bauman, Richard (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook* (Nueva York, NY: Oxford University Press, 1992).
- Béhage, Gerard (ed.), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives* (Westport, CT: Greenwood Press, 1984).
- Bell, Catherine, *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York, NY: Oxford University Press, 1997).
- Benito, Rafael C., Ana B. Cañizares e Ignacio González, «El análisis de la influencia del canto colectivo en el bienestar físico y emocional del coralista como elemento relevante en el desarrollo de la sociedad del conocimiento» en *Etic@net. Revista científica electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento* Vol.19 N° 1 *Comunicación emocional positiva en entornos digitales* (Granada: Universidad de Granada, 2019), 74–94, <https://revistaseug.ugr.es>. Última consulta 29 marzo 2021.
- Berián, José M., «Los hitos de configuración de la identidad colectiva navarra moderna» en *IV Congreso General de Historia de Navarra. 'Mito y realidad en la historia de Navarra'* Vol. III (Pamplona: Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1999), 181–202.
- Caillois, Roger, «La fiesta» en Denis Hollier (ed.), *El Colegio de Sociología* (Madrid: Taurus, 1982).
- Casares, Emilio, «El Café Concierto en España» en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* Tomo II (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 1994), 1285–1296.

- Cesarios, Santos, «La cultura popular: la música como identidad colectiva» en *Diálogo Andino* N.º 29 (Chile: Universidad de Tarapacá, 2007), 29–46.
- Céspedes, Julián, «Construcción y comunicación de significados en la música popular» en *Revista CS (en Ciencias Sociales)* N.º 5 *Indagaciones y Perspectivas en Psicología Social* (Cali, Colombia: Universidad Icesi, 2010), 167–218.
- Cook, Nicholas, «Between Process and Product: Music and/as Performance» en *MTO* Vol. 7 N.º 2 (Society for Music Theory, 2001), www.mtosmt.org. Última consulta 30 marzo 2021.
- Cruces, Francisco, «Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación» en *Trans, Revista transcultural de música* N.º 4 (1999), www.sibetrans.com. Última consulta 1 abril 2021.
- Delgado, Manuel, *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* (Barcelona: Editorial Península, 1986).
- Delgado, Manuel, «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos» en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* N.º 26 *Fiestas, rituales e identidades* (Donostia/San Sebastián: El-SEV, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos/Société d'Études Basques, 2004), 77–98.
- Díaz, Ana M., «Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico» en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* N.º 205 (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación de Jaén, 2012), 233–246.
- Elizalde, Ignacio, *Navarra en las literaturas románicas (Española, Francesa, Italiana y Portuguesa). Tomo III (Siglos XVIII, XIX y XX)* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1977).
- Fernández, Jon, «Cantar en un coro, salud a todo pulmón» en *La Vanguardia Suplemento* (Barcelona: *La Vanguardia*, septiembre 2013), <https://www.jordijauset.es>. Última consulta 15 abril 2021.
- Frith, Simon, «Music and Identity» en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: Sage Publications, 1996), 108–127.
- Frith, Simon, «What is good music? » en John Shepherd (ed.), *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* Vol. 10 N.º 2 *Alternative Musicologies* (Canadá: Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1990), 92–102, <https://www.erudit.org>. Última consulta 28 marzo 2021.
- Godlovitch, Stan, *Musical Performance. A philosophical study* (Londres: Routledge, 1998).
- Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: Sage Publications, 1996).
- Homobono, José I., «Fiesta, tradición e identidad local» en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* Año 22 N.º 55 (Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1990), 43–58.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2000).
- Lerena, Mario, «De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio)semiosis del paso-doble escénico» en *QuaDrivium, Revista Digital de Musicología* N.º 6 *Actas del Congreso Internacional "La música a la mediterránea occidental" Xarxa de Comunicació intercultural Valencia, 23-25 de julio de 2014* (2015). <https://avamus.org>. Última consulta 30 abril 2021.
- López Cano, Rubén, «Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros» en Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero, 2008).
- MacDonald, Raymond A.R., David J. Hargreaves y Dorothy Miell, *Musical Identities* (Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2002).
- Montijano, Juan J., «Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la Revista (1864-2010)» en *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica* N.º 20 (UNED, 2011), 447–470.
- Moore, Alan F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham, Reino Unido: Ashgate, 2012).

- Murray, Jeffrey W., «Kenneth Burke: A Dialogue of Motives' en *Philosophy & Rhetoric* Vol. 35 No. 1 (Pennsylvania, PA: Penn State University Press, 2002), 22–49.
- O'Connor, Patrick, «Café-concert» en *Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com. Última consulta 28 Abril 2021.
- Pelinski, Ramón, «Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música» en Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (coords. y eds.) *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco* (Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 1998), 111–124.
- Ramón, Jorge, «Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera restauración (1875-1902)» en *Argensola, Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* N° 122 (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2015), 291–316.
- Revilla, Sara, «Música e identidad: adaptación de un modelo teórico» (2011), www.researchgate.net. Última consulta 30 abril 2021.
- Sacaluga, Ignacio y Álvaro Pérez (coord.), *El Carnaval de Cádiz : de las coplas a la industria cultural* (Cádiz : Universidad de Cádiz, UCA, 2017).
- San Cristóbal, Úrsula P., «¡Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música» en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol. 13 N° 1 (Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 207–231, <https://revistas.javeriana.edu.co>. Última consulta 29 abril 2021.
- Schechner, Richard y Sara Brady, *Performance Studies: An Introduction* (Abingdon, Reino Unido: Routledge, 2013).
- Silva, Juan, *Música y Toros. El Pasodoble torero* (Madrid: Los Sabios del Toreo, 2008).
- Small, Christopher, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, CT: Westleyan University Press, 1998).
- Taylor, Diana, *The archive and the repertoire: cultural memory and performance in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
- Turner, Victor, 'Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality' en *Japanese Journal of Religious Studies* Vol. 6 No. 4 (Nagoya, Japón: Nanzan Institute for Religion and Culture, Nanzan University, Diciembre 1979), 465–499.
- Vila, Pablo, «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones» en *Trans, Revista transcultural de música* N° 2 (1996), www.sibetrans.com. Última consulta 30 abril 2021.
- VV.AA. «Peñas» en *Gran Enciclopedia Navarra*, <http://www.enciclopedia.navarra.com>. Última consulta 26 Mayo 2021.

VIII. Archivos multimedia

- Arribas, Blanca, *Retransmisión en directo del Café-concierto de la Peña la Teba 25 julio 1982*. Archivo de sonido (Tudela, Navarra: Radio Tudela, 1982).
- Canal Rulamano, *Tudela 2003-Café concierto de la Teba*. Archivo de video (23 diciembre 2012) <https://www.youtube.com/watch?v=iATP9-0niO4&t=1408s>
- González, Luis Tomás y José Ignacio Zabalza, *Colección de Libretos con letras del ¡Café-concierto y otros eventos de la Peña La Teba, 1986-2009* (Tudela, Navarra: Archivo de la Peña La Teba, 2015).
- VV.AA. *Colección de fotografías del 'Café-concierto' de la Peña La Teba, ca.1979-2018* (Tudela, Navarra: Archivo de la Peña La Teba, 2019).
- VV.AA., *Colección de noticias de prensa varias de los periódicos Ribera Navarra, La Voz de la Ribera, Diario de Noticias y Diario de Navarra, 1983-2019* (Tudela, Navarra: Archivo de la Peña La Teba, 2020).
- VV.AA. *Revista Portal Extra-Programación de Fiestas de Santa Ana, 1983-1987* (Tudela, Navarra: Archivo de la Peña La Teba, 1983-1987).