

# “ÁFRICA TAMBIÉN ES MADRE PATRIA”<sup>1</sup>: reflexión sobre y conceptualización de la africanía de la música puertorriqueña.

por Noel Allende-Goitía

CATEDRÁTICO AUXILIAR DE MÚSICA

UNIVERSIDAD INTERAMERICANA DE PUERTO RICO, RECINTO METROPOLITANO

En este escrito quiero reflexionar sobre, y construir, una propuesta conceptual sobre el África que existe en el Puerto Rico en el que cada uno de nosotros piensa. Quiero reflexionar en el África que hay en Puerto Rico en lo elemental e inmediato de su relación existencial: los seres humanos que del África Occidental física y materialmente fueron forzados a hacer su vida en este hemisferio, en esta isla. Muy a propósito quiero evitar partir, obligarme a pensar sin la muletilla, de las adjetivaciones conocidas que hemos utilizado para hablar de África en Puerto Rico: aportación, tangencia, raíz, influencia, color, adscripción- retórica o no-, presencia, etc. Por eso, en este trabajo, escojo el formato ensayístico tipo manifiesto, donde me inclino al estilo expositivo-assertivo de presentar mis ideas por sobre el trabajo de estilo académico, florido de notas al calce y preñado de una interminable bibliografía- esta última promesa no la cumplo parcialmente, incluyo una bibliografía, aunque no interminable, de las lecturas que forman e informan este ensayo. Quiero exponer- en el mejor y pleno de los sentidos exhibicionistas- un discurso que rete el cúmulo de visualizaciones e ideografías que por los últimos cincuenta años nos hemos estado repitiendo sin cuestionar, siquiera, al hablar tanto de la cultura musical afro-boricua como de lo afro-puertorriqueño en la cultura musical borinqueña.

Empecemos diciendo que la historia de la presencia africana en la música puertorriqueña comienza mucho antes del 1508, año del inicio de la ocupación de la isla por los españoles, e incluso, antes del 1492, cuando Cristóbal Colón abre la conciencia europea al conocimiento de nuevas tierras. La africanía de la música puertorriqueña tiene como base dos procesos humanos que encuentran su coincidencia en la isla que los Taínos llama Borikén. El primero es el milenario encuentro y trasiego económico, cultural y humano entre la península europea y las regiones norte y trans-saharinas del

---

<sup>1</sup> Mural de Javier Rodríguez en la Casa de Folklore en Curiepe, Venezuela. Ver Guss, David M., 2000. *The festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. California: University of California.

continente africano, en los años previos al año 700 d.c. El segundo proceso es el nacimiento y desarrollo de la esclavitud de africanos-occidentales, su inserción en la sociedad ibérica y su posterior uso como mano de obra en las Américas. Del cruce de coordenadas de estos dos procesos se crea las bases de las dos principales vías a través de las cuales nos llega la presencia del ser humano africano a Puerto Rico: de la misma península ibérica y de las regiones costeras del África occidental.

El intercambio humano que se da a través de las rutas comerciales, del norte de África a la península europea, se extendían desde lo que hoy es la región comprendida por Senegal, Guinea-Besau, Costa de Marfil, Burkina Faso, Ghana, Togo y Benín, cruzando las naciones e imperios conectados a la región del desierto del Sahara, hasta las capitales de los reinos cristianos: el reino de los Francos, hoy Francia, y los reinos cristianos de la península ibérica, hoy Portugal y España. La presencia africana se consolida en la Península Ibérica en el año 711. La ocupación Musulmana de la península no sólo abre las puertas del continente europeo a la influencia Árabe, sino que también, y principalmente, al mundo mediterráneo del norte de África. Es a través de esta región que las primeras influencias del África occidental crean carta de residencia en la península ibérica.

El contacto directo con los reinos de África occidental y la península ibérica, durante el período comprendido entre los años 1415 y 1492, crea las condiciones para que seres humanos de esa región se convirtieran en elementos permanentes de la sociedad portuguesa y española. Para el 1508, el inicio de la ocupación de la isla de Puerto Rico, africanos libres y esclavos del al-Andalus llevaban varios siglos como parte de la factura social de los reinos cristianos de la península, y entre 1415 y 1492, su huella sobre la sociedad andaluza ya era permanente. Bajo el reinado de los reyes católicos, Fernando e Isabel, la población de africanos occidentales había crecido significativamente de tamaño en la ciudad de Sevilla. Los monarcas católicos deciden ponerlos bajo su directa supervisión y para el año 1475, el africano de ascendencia afro-occidental, Juan de Valladolid, conocido como *El Conde Negro*, ocupaba el cargo de Alcalde de la Comunidad Negra de Sevilla, respondiendo únicamente a la Corona.

La “España” que encuentra, conquista, ocupa y cristianiza las Américas es una mulata. A tierras de San Juan Bautista llegan como súbditos españoles, en diferentes grados de calidad social: negros y mulatos como Francisco Mexias, su esposa Violante González e hijo Antón Mexias, encomenderos de

Táinos y dueño de indios y negros esclavos; Juan Garrido, soldado; Francisco Piñón, minero, dueño de esclavos y encomendero; Francisco Gallego, mercader; Diego Hernández, siervo doméstico; Juan Medina, minero; Juan Blanco, pirata; Iseo Rodríguez, mulata oscura, acusada de practicar la hechicería; Cristina Hernández, negra, acusada de cometer concubinato con un sacristán de la ciudad de Caparra en León; Marina, trabajadora y cocinera acusada de golpear a una mujer blanca mientras lavaba ropa en el río.

Esta primera rama de la cultura africana en la isla, la “España” negra, la afro-andaluza, es la que inicia el tráfico musical entre el Caribe y Europa produciendo los primeros géneros musicales globales/trasatlánticos conocidos: la zarabanda, la chacona, el guineo, el ye-ye y el zarambeque. Para el final del siglo XVI, a menos de cien años del inicio de la ocupación y asentamiento de los peninsulares en Boriquén, un Obispo, Dr. Francisco Naranjo, en su carta de rechazo al ofrecimiento del obispado de Puerto Rico, dice que es muy viejo para ocupar el cargo, y para mostrarlo dice que si acepta le harán bailar el *portorrico* cuando, por su edad, no lo puede bailar. Aquí el candidato a obispo nos presenta uno de los primeros bailes afro-caribeños que gozaron de popularidad en el primer siglo de la empresa colonizadora: un baile de negros con denominación de origen, el *portorrico*. Estos bailes y músicas, producto de las relaciones humanas dadas en Puerto Rico, el resto del Caribe y en Andalucía, dominaron el teatro, las festividades religiosas, celebraciones cívicas, jolgorios privados y comunitarios durante el siglo XVI y XVII.

La presencia del africano esclavo traído directamente de la región occidental del continente añadió la segunda rama de la cultura musical puertorriqueña. Estos africanos fueron responsables de los cantos, bailes y músicas que ocurrían en los funerales y entierros de sus iguales, en la supervivencia de sus prácticas religiosas, como los capturados en 1594 a las afueras de la ciudad de San Juan. Además de tambores, estos africanos, igual que sus coetáneos provenientes de la península, conocían la construcción de instrumentos melódicos. Durante el siglo XVII los negros, en Puerto Rico, son asociados al toque de arpa e instrumentos de cuerdas como vihuelas y guitarras. La construcción de estos tipos de instrumentos por afro-puertorriqueños en los siglos XVIII y XIX está documentada, pero históricamente no se le ha reconocido su contribución a la música puertorriqueña en esa área.

Entre el siglo XVII y principios del XIX las figuras de Domingo Andino y José Campeche nos muestran la práctica musical como un trabajo artesanal. Andino era organista de la Catedral de San Juan al igual que orfebre, Campeche era pintor al igual que oboísta, organista y maestro de música. Estos afro-puertorriqueños son ejemplo del músico profesional que se desarrolla en la isla y entre los cuales se desarrollan profundos lazos profesionales afianzados por los familiares. Domingo Andino no sólo fue maestro de órgano de José Campeche sino que también era su cuñado. El intento de coartar la participación de negros y mulatos en la sociedad insular dieciochesca, se resume en dos eventos muy significativos acaecidos para 1748: primero la muerte del, una vez poderoso y acaudalado, mulato Miguel Enríquez, cuya muerte fue celebrada por la elite política y social de San Juan con sendos fandangos, y segundo, con el intento de prohibir la participación de mulatos y negros en la orquesta de la Iglesia Catedral de San Juan, lo cual apunta a una fuerte presencia de afro-puertorriqueños en las filas de los músicos profesionales.

Durante ese mismo período de tiempo, siglo 18, los descendientes de africanos llegaban escapados a nuestras playas logrando vivir como negros libres. También entraban nuevas cuotas de africanos esclavos de diferentes maneras: hacendados estableciéndose en la isla, nuevas dotaciones para ser vendidas en la isla y por contrabando. Esta población mixta de negros libres, esclavos; de diferentes procedencias- Haití, Curaçao, San Tomas, Jamaica, entre otros puertos de origen-, a través del tiempo, crean las bases para los bailes y músicas que se observan en las celebraciones cívico-militares de 1749 en San Juan y menos de un siglo después, en 1831, en Ponce. Comparsas de Botargas, humarrachos [hoy vejigantes], caballeros y locas aparecían en cada ocasión en que el estado decretaba una festividad, como también en los carnavales, y fiestas patronales. Las fiestas donde la expresión afro-puertorriqueña dominaba, con diferentes grados de importancia durante los tres siglos del XVII al XIX, son Corpus Christi, San Juan, Día de Reyes y San Miguel. Tanto las fiestas privadas como las de expresión de religiosidad popular eran amenizadas con diferentes formaciones instrumentales, tambores de bombas, guitarras o instrumentos de cuerdas y percusión menor, como güiros y maracas. Desde el informe de Pierre Ledrú, en 1795, pasando por las descripciones de festividades gubernamentales de 1831, hasta las narrativas de Manuel Alonso, en 1849, la música afro-puertorriqueña ha sido descrita como una poli-instrumental. El toque de tambor sólo es una de las variantes de la música afro-puertorriqueña.

El largo siglo XIX sirve de marco temporal para cuatro procesos que crean los fundamentos del Puerto Rico de principios del siglo XX. Primero, la llegada de esclavos negros procedentes de Haití y Curaçao. Segundo, Puerto Rico, después de las luchas independentistas de la América española, entra en un período de represión política y social del afro-puertorriqueño tanto libre como esclavo. Tercero, la ideología liberal de los criollos blancos construye una idea de la nacionalidad puertorriqueña que no incluye a los seres humanos negros en tanto y en cuanto no se comportaran como “criollos” españoles. Cuarto, el blanqueamiento cultural y social de la isla.

Durante la primera mitad del siglo XIX nos encontramos con varios eventos: la prohibición del empleo de negros o pardos libres como músicos de los regimientos de la isla, por Alejandro O'Reilly, en 1765, los bandos de policías prohibiendo las reuniones de negros para bailar *bomba* y las expresiones de los criollos blancos puertorriqueños, de 1824 a 1831, que por un lado alababan las comparsas de los negros de los barrios de la playa de Ponce como bien organizados porque estaban siguiendo las ordenanzas de orden público municipal y, por el otro, la recriminación de las celebraciones congas, de la segunda mitad del siglo XIX, que en las plazas públicas de San Juan se celebraban los días de San Miguel. Es la cruenta represión de rebeliones de esclavos la que nos ayuda a historiar el desarrollo de la *bomba* en los barracones de esclavos y los barrios de negros en Puerto Rico. Es, también, la continua vigilancia de los criollos blancos puertorriqueños la que nos ayuda a historiar el desarrollo de la *danza* como un meta-género musical que abarca tanto las formas de expresión populares y arrabaleras – danzonetes aguarachados y danzones puertorriqueños - como las formas burguesas y señoriales de la canción sin palabras y bailes de salón. Músicos profesionales como Julián Andino, Juan Ríos Ovalle, Juan Morel Campos, Adolfo Heraclio Ramos y Manuel Rodríguez Arresón pertenecían al contingente de mulatos y negros que transforman la contradanza puertorriqueña en la *danza* puertorriqueña que es: canción de arte, pieza rapsódica para piano, canción sin palabras, baile aristocrático de sala de baile y pieza pianística de salón burgués. Pero los contornos melódicos y los bajos rítmicos no sólo eran muestra de la capacidad creativa de estos afro-puertorriqueños en el manejo del lenguaje musical europeo, sino que mostraban su capacidad de reproducir formas aristocráticas y refinadas del arte cortesano del África occidental. Las diferencias de clase expresadas entre los negros y mulatos artesanos no sólo reproducían los mores sociales de los Europeos

sino los mores y prejuicios que los negros de diferentes orígenes sociales expresaban en sus reinos y naciones de origen.

El siglo XX, el siglo del nuevo imperialismo norteamericano, lanza a Puerto Rico y su particular prejuicio racial al torbellino del capitalismo empresarial global. La ocupación de Puerto Rico por Estados Unidos pone en contacto dos formas opuestas de tratar las diferencias raciales. Las corporaciones disqueras convierten la producción musical de las islas del Caribe en mercancía. Géneros musicales afro-norteamericanos y afro-caribeños exponen las supervivencias de prácticas culturales africanas en Puerto Rico y su conexión dentro de la cultura afro-diaspórica tras-atlántica. Las guaracha, los seises, los valeses, la bomba, los danzones y danzonetes puertorriqueños comienzan una relación ecuménica con otros géneros afro-caribeños. Músicos afro-puertorriqueños como Rafael Hernández, su hermano Jesús, Rafael I. Dúchense, Sixto Nieves Benítez, entre otros músicos profesionales, participan activamente en la domesticación del jazz, los géneros musicales cubanos, españoles, mejicanos que dominaban la música comercial que exigían los centros urbanos como Nueva York, París, la Habana, ciudad México y otras metrópolis y el turismo europeo y estadounidense fluye a la Habana y Veracruz.

Los primeros cuarenta años del siglo XX es dominada por el nacimiento y desarrollo de la *plena*. Éste género afro-puertorriqueño nace y se desarrolla justo en el momento en que la intelectualidad puertorriqueña está envuelta en una redefinición de la identidad nacional boricua. La danza ha dejado de ser el género que aglutina la imaginación nacional y la *plena* surge, precisamente, en un momento donde inadvertidamente la maquinaria cultural de los medios masivos de comunicación a convertido la música urbana y de atractivo turístico de la isla de Cuba como el paradigma musical de la región. La *plena* captura la imaginación popular puertorriqueña – obreros de los puertos y gente de los barrios pobres en su mayoría -, sin embargo, también la imaginación de la industria de entretenimiento turístico cede ante esta: los turistas bailaban las versiones de plenas para orquestas de baile, Big Bands, de Cesar Concepción y Rafael Berríos.

La problemática actitud puertorriqueña hacia la contribución del afro-puertorriqueño a la cultura musical del país se muestra en la forma en que dicha contribución se identifica. La contribución de, y el dominio desplegado por Rafael Hernández, durante las décadas del cuarenta y los cincuenta, de los géneros

afro-cubanos y afro-mexicanos no impide ser reclamado por la intelectualidad puertorriqueña como verdadero patrimonio nacional. El conjunto musical compuesto por los negros Rafael Cortijo e Ismael Rivera, con su novedosa interpretación y re-articulación de la bomba y la plena en la música comercial, representó un caso problemático de expresión afro-puertorriqueña, de negritud puertorriqueña. Ambos procesos se muestran en el nacimiento y desarrollo de la *salsa* en la ciudad de Nueva York. Por un lado no hubo problema con reconocerla como una vertiente de géneros urbanos y turísticos afro-cubanos desarrollada por puertorriqueños, pero sí hubo problemas para reconocerla como un género afro-puertorriqueño tan fruto de los procesos de globalización de prácticas locales como lo fue el origen de los géneros afro-cubanos medio siglo antes.

La salsa, el rock, el bolero y la balada exponen lo problemático de la relación música e imaginación racial en la identidad puertorriqueña durante las décadas de la segunda mitad del siglo XX. Géneros afro-norteamericanos como el rock, el rhythm and blues y el rap son adoptados con ambivalencia. La diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos, participe en la creación de la cultura del Hip-Hop, procesa estos géneros afro-diaspóricos, los hace suyos y los inyecta en la corriente creativa isleña. Esta mezcla de cosmopolitanismo y globalización musical del puertorriqueño de todas las clases sociales, que se da mucho antes de los 1960, es responsable de las creaciones afro-puertorriqueñas del final del siglo XX como la rumba, el reguetón y el rock puertorriqueño. La participación de los puertorriqueños en el jazz mundial, que se da desde 1900, lo que hace es reafirmar las ramas frondosas de la supervivencia de la creatividad musical afro-boricua en el plano internacional.

La muerte de Rafael Cepeda cierra la época de un Puerto Rico donde sus plenas, las cantadas por Manuel “Canario” Jiménez y las creadas e interpretadas por Mon Rivera, dejaron de ser vivencia existencial, pero que tienen su avatar en las provocativas y kinéticas interpretaciones de afro-puertorriqueños de nuevo cuño como Vico C, Tego, Daddy Yankee, Calle 13 y otros jóvenes afro-puertorriqueños, junto con los jóvenes afro-puertorriqueños de Nueva York quienes retoman lo afro-boricua del Hip-Hop y lo revierten a lo afro-puertorriqueño de la bomba: He aquí las bases de la africanía de la música puertorriqueña en el siglo XXI.

## **REFERENCIAS y LECTURAS**

- Acosta Saignes, Miguel. 1967. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Prólogo de Roger Bastide. Caracas: Ediciones Hespérides.
- Allende-Goitía, Noel. 1992. *Por la encendida calle Antillana: cultura musical y discurso histórico en la sociedad puertorriqueña en la década del treinta, 1929-1939*. Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico.
- Allende-Goitía, Noel. 1998. "Together But Not Scrambled: The Conflicting Borders Between 'Popular' and 'Classical' Music and Eddie Palmieri's Compositions Between 1960-1979," *JSRI Occasional Paper #35*, The Julian Samora Research Institute, Michigan State University, East Lansing, Michigan.
- Allende-Goitía, Noel. 2006. "El paisaje móvil: visiones de modernidad, imaginación alterna y praxis de identidad como *performance* cultural: el caso de Venezuela," en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*. Vol. 6.
- Allende-Goitía, Noel. 2006. "The mulatta, the bishop, and dances in the Cathedral: race, music, and power relations in seventeenth-century Puerto Rico," en *Black Music Research Journal*. Septiembre 22.
- Agawu, Kofi. 2003. *Representing African music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.
- Alonso, Manuel. 1968 [1842]. *El gíbaro*. San Juan: Editorial Cultural.
- Babín, María Teresa. 1958. *Panorama de la cultura puertorriqueña*. New York: Las America Publishing Co.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rebelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baños y Sotomayor, Diego de. [1687] 1982. *Sínodo de Santiago de León de Caracas de 1687*. Madrid: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Becco, Horacio Jorge. 1951. *El tema del negro en cantos, bailes, y villancicos de los siglos XVI y XVII*. Buenos Aires, Editorial Ollantay.
- Bermejo, J. Gil. 1962. Los rigores de obispo contra las malas costumbres. En *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Year V, Enero-Marzo, N°14: 45-47.
- Brau, Salvador. 1971 [1904]. *Historia de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Porta Coelli.
- Brown, Larissa. 1988. *Africans in the New World, 1493-1834: An Exhibition at The John Carter Brown Library*. Providence: The John Carter Brown Library.
- Casas, Myrrna. 1974. *Theatrical Production in Puerto Rico from 1700-1824: The Role of the Government and the Roman Catholic Church*. Ph.D. Dissertation, New York University.
- Coll y Toste, Cayetano. 1928. *Tradiciones y leyendas puertorriqueñas*. Prólogo por Carlos N. Cabrera y Manuel Guzmán Rodríguez. Barcelona: Editorial Maucci.
- Coopersmith, J.M. 1949. *Music and Musicians of Dominican Republic*. Washington: Division of Music and Visual Arts, Department of Cultural Affairs Pan American Union.
- Cuesta de Mendoza, Antonio. 1948. *Historia eclesiástica del Puerto Rico colonial*. Vol. I (1508-1700). Ciudad Trujillo (Santo Domingo): Editores Imprenta "Arte y Cine."
- Díaz Quiñones, Arcadio. 1982. *El almuerzo sobre la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Diez Borque, José María, 1986. "Relaciones de teatro y fiestas en el Barroco español". En *Teatro y fiestas en el Barroco: España e Iberoamérica*, edited by José Alcina Franch.
- Fra Molinero, Baltasar. V. 1995 *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Fernández Méndez, Eugenio, et. al. 1957. *Crónicas de Puerto Rico: Desde la conquista hasta nuestros días (1493-1797)*. San Juan, Editorial del Departamento de Instrucción Pública.

- García de Palacios, Juan. 1982 [1681]. *Sínodo de Santiago de Cuba de 1681*. Madrid: Instituto “Francisco Suárez.” C.S.I.C., Instituto de Teología.
- González, José Luis. 1993. *Puerto Rico: The Four-Storeyed Country*. Translated by Gerald Guinness. Princeton: Markus Wiener Publishing Inc.
- Historia general de la Iglesia en América Latina*. 1995. Tomo IV: Caribe. Quintana Roo: Universidad de Quintana Roo/Ediciones Sigueme.
- Huerga, Alvaro. 1988 *Los obispos de Puerto Rico en el siglo XVI*. Ponce: Universidad Católica de Puerto Rico.
- Huerga, Alvaro. 1989 *Los obispos de Puerto Rico en el siglo XVII*. Ponce: Universidad Católica de Puerto Rico.
- Konetzke, Richard. 1958-1962 *Colección de documentos para la historia de la formación social de hispanoamérica, 1493-1810*. Tres volúmenes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- López Canto, Ángel. 1974. El comercio al por menor en Puerto Rico hacia fines del siglo XVII. En *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año XVII, N°62: 7-10.
- López Canto, Ángel. 1975. *Historia de Puerto Rico, 1650-1700*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- López Canto, Ángel. V. Historia de una extraña normativa. En *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año XVIII. Julio.-Septiembre, N°68: 9-12.
- López de Haro, Damián, [1645] [1920] 1986. *Sínodo de San Juan de Puerto Rico de 1645*. Introduction by Mario A. Rodríguez León. Madrid: Centro de Estudios Históricos del CSIC.
- Malavet Vega, Pedro. 1992. *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898)*. Ponce, Puerto Rico: Ediciones Lorena.
- Mendoza de Arce, Daniel. 2001. *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Mills, Kenneth, and Taylor, William B., et. al. 1998. *Colonial Spanish America: A Documentary History*. Wilmington, Scholarly Resources Inc.
- Morales Carrión, Arturo. 1952. *Non Hispanic Caribbean: A study in the decline of Spanish exclusivism*. Río Piedras: University of Puerto Rico Press.
- Monteagudo Robledo, María del Pilar. 1995. *El espectáculo del poder: Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia: Departamento de Historia Moderna, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València
- Muñoz, María Luisa. 1966. *La música en Puerto Rico: Panorama histórico-cultural*. Shaaron, Troutman Press.
- Murga, Vicente, and Álvaro Huerga. 1988. *Episcopologio de Puerto Rico*. Tomo II: De Rodrigo de Bástidas a Martín Vázquez de Arce (1540-1610)”. Ponce: Universidad Católica de Puerto Rico.
- Murga, Vicente, and Álvaro Huerga. 1989. *Episcopologio de Puerto Rico*. Tomo III: “De Francisco de Cabrera a Francisco de Padilla (1611-1695)”. Ponce, Universidad Católica de Puerto Rico.
- Murga, Vicente, and Álvaro Huerga. 1990. *Episcopologio de Puerto Rico*. Tomo IV: “De Pedro de la C. Urtiaga a Juan B. Zengotita (1706-1802)”. Ponce, Universidad Católica de Puerto Rico.
- Palafox y Mendoza, Juan de. 1968. *Tratados mejicanos: Memoriales civiles y epístolas-tratados*. Tomo 2. Biblioteca de autores españoles, volumen 218. Edición y estudios preliminares de Francisco Sánchez-Castañer. Madrid, Ediciones Atlas.
- Palmberg, Mai, and Annemette Kirkegaard, et. al. 2002. *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitute.

- Pasarell, Emilio J. 1970. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico*. Puerto Rico: Editorial del Departamento de Instrucción Pública.
- Quintero Rivera, Ángel G. 1998. *Virgenes, magos y escapularios: imagería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, Universidad del Sagrado Corazón, y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.
- Radano, Ronald, and Philip V. Bohlman, et. al. 2000. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. 1951. "Apuntes sobre los bailes en Puerto Rico," en *Historia*. Tomo I, N°2, October. pp. 191-192.
- Stevenson, Robert. 1952. *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Stevenson, Robert. 1960. *Spanish Music in the Time of Columbus*. Hague: Martinus Nijhoff.
- Stevenson, Robert. 1960. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union.
- Stevenson, Robert. 1961. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press.
- Stevenson, Robert. 1968. *Music in the Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- Stevenson, Robert. 1974. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press.
- Suárez Radillo, Carlos Ángel. 1981. *El teatro barroco Hispanoamericano*. Vol. 1-3. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanza, S.A.
- Vázquez de Espinosa, P. Antonio. 1969. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Edición y estudio preliminar de B. Velasco Bayón. Tomo 231 de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas.
- White, Trumbull. *Our New Possessions*. Chicago: National Educational Union, 1898.
- \_\_\_\_\_. (1868-1941). *Puerto Rico and Its People*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1938.
- Williams, Eric Eustace. *The Negro in the Caribbean*. New York: Negro Universities Press, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Race Relations in Puerto Rico and the Virgin Islands." *Foreign Affairs*, Vol. XXIII, No. 2 (January 1945): pp. 308-317.
- Wright, Hamilton, et. al., *America Across the Seas*. New York: C.S. Hammond & Company, 1909.
- Zelinski, Wilbur. "The Historical Geography of the Negro Population of Latin America." *The Journal of Negro History*, Vol. XXXIV, No. 2 (April 1949), pp. 153-221.
- Zenon Cruz, Isabelo. *Narciso Descubre Su Trasero: El Negro En La Cultura Puertorriqueña*. Humacao: Editorial Furidi, 1974.