

María Teresa Vera:

Símbolo musical de Cuba en su natalicio 130

María Teresa Vera: musical symbol of Cuba on her 130th birthday

Hugo Freddy Torres Maya^{1*}

E-mail: hftorres@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0606-8108>

Marleya Verdecia Marín¹

E-mail: mverdecia@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1952-7457>

Luz Esther López Jiménez¹

E-mail: lelopez@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9880-8184>

Maylén Contrera Betarte¹

E-mail: maylecb@hauta.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8760-0647>

Lietter Suárez Vivas¹

E-mail: lsvivas@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7468-5271>

Recibido: 10/08/25

Aceptado: 24/11/25

Publicado: 09/12/25

¹Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”. Cienfuegos, Cuba.

*Autor para correspondencia.

Torres Maya, H. F., Verdecia Marín, M., López Jiménez, L. E., Contrera Betarte, M., y Suárez Vivas, L. (2025). María Teresa Vera: símbolo musical de Cuba en su natalicio 130. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 10, e819. <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd/article/view/819>

RESUMEN

El artículo pretende caracterizar los principales rasgos de la obra musical de la cantante, compositora y guitarrista cubana María Teresa Vera a propósito de celebrar 130 años de su natalicio en este 2025. Su obra es imprescindible en la historia de la canción trovadoresca cubana y un paradigma de la excelencia de la canción cubana tradicional, de la llamada vieja trova. Fue una de las pocas mujeres cantadoras de su momento. La habanera veinte años, entre todas sus composiciones, es, evidentemente, la más popular y difundida, tanto, que ha llegado hasta la actualidad con la misma resonancia con la cual nació en el año de 1935. A partir de estos enclaves hacemos reconocimiento a esta personalidad, en particular, a su obra como parte del panorama y la historia musical contemporánea en Cuba.

Palabras clave:

María Teresa Vera, Canción trovadoresca cubana, Obra musical, Vieja trova.

ABSTRACT

This article aims to characterize the main features of the musical work of Cuban singer, composer, and guitarist María Teresa Vera on the occasion of the 130th anniversary of her birth in 2025. Her work is essential to the history of Cuban trova song and a paradigm of the excellence of traditional Cuban song, the so-called old trova. She was one of the few female singers of her time. The habanera veinte años, of all his compositions, is evidently the most popular and widespread, so much so that it has survived to this day with the same resonance with which it was born in 1935. From these enclaves, we recognize this personality, in particular, his work as part of the panorama and contemporary musical history in Cuba.

Keywords:

María Teresa Vera, Cuban troubadour song, Musical work, Old trova.

INTRODUCCIÓN

El 6 de febrero de 1895 en Guanajay, municipio que antes pertenecía a la occidental provincia de Pinar del Río en Cuba, nació la cantante, compositora y guitarrista María Teresa Vera, (figura 1) pocos días antes de que estallara la llamada “Guerra Necesaria”. Nieta de esclavos, hija de un militar español que se repatrió al final de la guerra con el propósito de regresar, pero falleció antes de conseguirlo. El 17 de diciembre de 1965 muere María Teresa en La Habana.

Foto 1: María Teresa Vera



Foto tomada de internet.

Creció al amparo de una familia en la que su madre era sirvienta. A los 16 años, empezó a darse a conocer en los ambientes de bohemia y trova y comenzó a cantar en 1911, en el *Politeama Grande*, teatro de variedades que, cantando *Mercedes*, un bolero de Manuel Corona. Realizó sus primeros estudios de la guitarra con el tabaquero y maestro de guitarra José Díaz, y luego continuó con Corona, quien le enseñó el resto, inclusive, sus composiciones, que fueron sin duda alguna el mayor beneficio que obtuvo la joven.

María Teresa se convirtió en una de las protagonistas de otro estallido, en esta ocasión de carácter cultural, cuyas expresiones musicales provenientes de los sectores más humildes comenzaron a conquistar los espacios de la sociedad cubana. Conformó un dúo de leyenda junto a Rafael Zequeira y, entre 1914 y 1924, grabaron casi 200 canciones.

Muchas de esas canciones se hicieron populares de inmediato: *Mercedes*, *Longina*, *Santa Cecilia*, *El Servicio obligatorio* y otras de Manuel Corona; *Mujer perjurada*, de Miguel Companioni; rumbas y claves ñañigas, de Ignacio Piñeiro; bambucos y boleros de Rosendo Ruiz, Patricio Ballagás y Sindo Garay. También cantó en el Grupo Típico de Carlos Godínez.

A mediados de la década del veinte conoció a Ignacio Piñeiro, a quien enseñó a tocar el contrabajo, y en 1926 fundó el Sexteto Occidente, dentro de la tradición cubana de sextetos de son. Este conjunto lo fundó a instancia de sus productores musicales y se debió por esencia, a la gran demanda que tenían los sextetos de son a mediados de esta década. La agrupación contó, entre sus miembros, amén de María Teresa, con Ignacio Piñeiro, en

el contrabajo, Julio Torres, en el tres, Manuel Reinoso, en el bongó, y Paco Sánchez, en las maracas.

Este grupo desarrolló su carrera, de poca duración y escasas grabaciones, en gran medida en contraposición al Sexteto Habanero, que constituyó su competencia. Estos dos grupos desarrollaron la forma de tocar el son “a la habanera” y fueron los primeros en definir sus características. Es evidente en ambos grupos, dentro de la tradición más pura de la percusión afrocubana, el criterio libre del bongosero al ejecutar, en contraposición al mando de la clave en 3 y 2. El tres en la melodía, guitarra y bajo en la armonía, unidos a la sal de las maracas, completan el cuadro sonoro de una de las músicas más místicas de América.

La trayectoria de María Teresa se extendió por más de cincuenta años y grabó 183 canciones, muchas fueron como solista, junto a Rafael Zequeira, Floro Zorrilla, Higinio Rodríguez, Ignacio Piñeiro y Manuel Corona. Ello representa solo una muestra, pues Lorenzo Hierrezuelo aseguraba que en su repertorio había más de mil canciones de las que él recordaba cerca de novecientas.

Cantó de manera detallada diferenciando los estilos: capricho cubano, guaracha, rumba, clave, criolla, canción, bambuco, son, habanera, bolero, melopea y schotis de los siguientes autores: Rosendo Ruiz, Manuel Corona, Ignacio Piñeiro, Jorge Ankermann, Patricio Ballagás y Manuel Limonta.

A partir de los elementos descritos, en este artículo elaboramos una caracterización sobre la figura de María Teresa Vera, -una de las pocas mujeres cantadoras de su momento- desde una identificación temporal de su obra derivada de una visión de escritos por investigadores que la imprimen como una obra imprescindible en la historia de la canción trovadoresca cubana y un paradigma de la excelencia de la canción cubana tradicional, de la llamada vieja trova.

Se ha intentado compilar la mayor información escrita sobre María Teresa Vera, necesaria para rendir tributo a su manifiesta excelente obra y legado de valor extremo para resaltar la música cubana al celebrar el natalicio 130 de esta figura en este año 2025.

MATERIALES Y MÉTODOS

El artículo se basa en una metodología analítica-descriptiva y explicativa. Se narra el estado y las características presentes en la obra, la vida y la personalidad de María Teresa Vera, las que se desarrollan desde los análisis sobre la historia de la canción trovadoresca cubana y como un paradigma de la excelencia de la canción cubana tradicional -llamada vieja trova-.

Es un artículo, además, por su naturaleza de carácter inductivo-deductivo. La inducción facilitó arribar a generalizaciones a partir de la representación de la obra de María Teresa Vera en la construcción de una mirada hacia los elementos de su labor musical en la canción cubana tradicional. La deducción determinó los elementos generales dentro de lo particular y lo específico, para arribar a conclusiones sobre aquellas características esenciales.

El método inductivo-deductivo resultó ineludible en la formulación de las ideas de marcada naturaleza asociada al

análisis de los referentes sobre las categorías de análisis de la construcción mencionada. En esta decisión, se utilizó el análisis de contenido de algunas de las fuentes escritas determinadas para el estudio de la obra de María Teresa Vera.

Algunas características sobre la música hispanoamericana en el período de la obra de María Teresa Vera

Para un breve análisis de la presencia de la música hispanoamericana ante el mundo musical y el crecimiento de la cultura musical en el período en que se desarrolla la vida y obra de María Teresa Vera, partimos del *Panorama de la música hispanoamericana* que construye Otto Mayer-Serra (1950) y que luego Zoila Gómez destaca al presentar *Musicología en Latinoamérica* (1985).

Para Mayer-Serra (1950) la incorporación tardía de la música hispanoamericana a la historiografía universal está motivada por el hecho de que, en los cuatro siglos transcurridos desde el descubrimiento, la formación musical del continente ha estado determinada por la asimilación y la absorción de bienes culturales ajenos. El hecho americano por su parte, tuvo profunda repercusión en la vida económica, política social y religiosa del mundo. Dice Mayer-Serra que su aportación a la cultura musical no cuenta durante ese tiempo.

En pleno siglo XX se registra una renovada irrupción de danzas americanas en el baile europeo de sociedad. Después de 1890 la maxixe brasileña entusiasma por el vigor expresivo de sus movimientos e inicia el interés por las formas tempranas del jazz americano. En 1910 aparece el tango en el Viejo Mundo, provocando un furor bailable. Veinte años después, la rumba y la conga, géneros cubanos fueron comercializados con naturaleza internacional.

Paralelamente se hacen notorias en el mundo algunas canciones de estilo popular y salonesco. Antes de 1860 había triunfado la habanera *La paloma*, del compositor español Sebastián de Yradier, de argumento mexicano y escrito en el género cubano al cual, dos generaciones después, debe su fama Eduardo Sánchez de Fuentes, autor de *Cubana, Tú* e innumerables contradanzas.

El vals *Sobre las olas*, del mexicano Juventino Rosas, fue incorporado al repertorio de valses austriacos de todos los países. Difusión semejante a este vals, logró la canción *Estrellita*, de Miguel M. Ponce, la más famosa muestra del incipiente nacionalismo mexicano.

Después del género popular, la música de concierto llegó a cruzar los mares. Con la avalancha de turistas norte y suramericanos a la capital francesa en el primer decenio del siglo XX, llegaron los músicos y los escritores para participar en la floreciente vida musical europea. En esa época Heitor Villa-Lobos, la figura más imponente, excéntrica y multifacética de todas, cimentó su fama universal, y en el momento en que Manuel M. Ponce inició su colaboración con Andrés Segovia, cuyo repertorio se enriqueció de manera constante, desde sus primeras *Sonatas* para guitarra sola hasta su *Concierto del sur*.

Durante los años 1926-1927 Ponce publicó su *Gaceta Musical*, editada en París en idioma español. Este es el

intento más notable y serio de universalizar los valores de la música iberoamericana después de la legendaria *Ilustración musical hispano-americana* (1888), de Felipe Pedrell. La producción musical de los compositores americanos empezó a despertar interés. La primera ocasión representativa en la cual se la escuchó, fue en los conciertos organizados durante la Exposición Universal de Barcelona en el año 1929.

En presencia de varios de sus autores, fueron interpretados la *Sinfonía* de Alberto Nepomuceno y un *Choros* de Heitor Villa-Lobos; el poema sinfónico *La isla de los ceibos* de Eduardo Fabiani, la *Evocación andina* de Alfonso Broqua y las *Canciones argentinas* de Carlos Pedrelk; el *Concierto* para piano de Enrique Soro, las *Voces de la calle* de Humberto Allende y *Canciones Luliches* de Carlos Lavín; la *Marcha del sol* de Theodoro Valcárcel; la *Sonata trágica* para violín y orquesta de Rafael J. Tello, el bailable *El festín de los enanos* de José Rolón y el tríptico sinfónico *Chapultepec* de Manuel M. Ponce, el poema *Anacaona* para voces y orquesta de Eduardo Sánchez de Fuentes, y algunas otras obras.

Dos conciertos de música americana, dirigidos por Nicolás Slonimsky en 1931, en París, causaron sensación: el primero (VI-6) incluyó, de autores de América hispana, *La rebambaramba*, del cubano Amadeo Roldán; el segundo (VI-11), la pieza *Energía*, del mexicano Carlos Chávez, y la danza afrocubana *Bembé*, de Alejandro García Caturla.

El primer compositor representado en uno de los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea fue Heitor Villa-Lobos: el 3 de septiembre de 1925 fue cantada una serie de *Canciones* en el festival celebrado en Venecia. Le siguieron los argentinos Juan José Castro con sus *Tres piezas sinfónicas* (Londres, VII-28-1931) y Juan Carlos Paz con una *Sonatina* para flauta y clarinete (Amsterdam, VI-15-1933), y la Iniciación de la *Liturgia negra*, del compositor español Pedro Sanjuán, inspirada en un rito afrocubano (Barcelona, IV-25-1936).

Unos meses después de iniciar la guerra de España, se va precipitando el traslado de la vida musical representativa del mundo, de París, Berlín y Praga a América del Norte. Se desarrollan cordiales relaciones interamericanas con mucha anticipación a este fenómeno. Carlos Chávez cooperó con sus colegas del Norte desde los tiempos esperanzados de la fundación, en 1921, de la *Internacional Composers' Guild* por Edgar Varèse; de la representación escénica de su "sinfonía de baile" H. P., por Leopold Stokovski, en Filadelfia (1932), data su prestigio intercontinental como compositor, reafirmado por el estreno de su *Concierto* para piano y orquesta, dirigido por Dmitri Mitropoulos con la Filarmónica de Nueva York en 1942.

Desde su primer volumen (1927-1928), la significativa publicación trimestral *New Music* incluyó obras de Carlos Chávez, como acogió, en años posteriores, a Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Oscar Lorenzo Fernández, al ruso-argentino Jacobo Ficher, al chileno Domingo Santa Cruz y al colombiano Guillermo Uribe-Holguín. Este es un período en el que se desenvuelve con impulso la discografía de la música cubana. (Díaz, 1994)

Constituye asimismo una iniciativa feliz de la casa editorial Carl Fischer, Inc, el haber contado con una amplia colaboración hispanoamericana para su serie *Masters of our Day* para piano; figuran en ella piezas de Juan Carlos Paz, Juan José Castro y Jacobo Ficher (Argentina); Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter (Méjico); Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán y Pedro Sanjuán (Cuba) y Heitor Villa-Lobos (Brasil).

La primera audición en Estados Unidos de América de una obra sinfónica de Silvestre Revueltas, el poema *Colorines*, se debe a Nicolás Slonimsky en 1932; pero el punto culminante en la carrera del compositor mexicano fueron los conciertos de obras propias que dirigió, con éxito arrollador, durante el año 1938 en Madrid, Valencia y Barcelona.

El nombre de Heitor Villa-Lobos es el que con más frecuencia figura en los programas de solistas y orquestas fuera de su patria brasileña. Alto carácter tuvieron los dos conciertos de música brasileña, dirigidos por Burle Marx en los Festivales de la Exposición Mundial de Nueva York (1939) y los Festivales de música mexicana y brasileña, organizados por el *Museum of Modern Art* de la misma ciudad en 1940. Con excepción de ciertas obras, los programas de estos últimos fueron grabados en discos.

La última fase de la presencia hispanoamericana ante el mundo, que se inicia después del año 1925, aporta una nueva nota característica al idioma musical. Las óperas de los autores americanos, estrenadas durante el siglo XIX en los teatros italianos, eran de estilo cosmopolita. La nueva generación, en cambio, lleva su mensaje artístico hacia fuera en un lenguaje musical preferentemente de acento nacional, basado en las ricas fuentes del folklore americano.

En tanto en Cuba, María Teresa Linares (1970) expresa que con la República en el principio del siglo XX, se mezclan en el ambiente urbano los guaracheros, trovadores populares, los negros curros y los coros de guaguancó. Estos últimos eran agrupaciones como las anteriores claves que se dedicaban a cantar rumbas improvisadas ante cualquier acontecimiento.

Para aquel entonces, la canción popular habría de desplegarse de forma fenomenal por la llegada a la capital de trovadores del interior de la Isla que venían a procurarse una vida mejor. Cantaban canciones de un ámbito vocal pequeño, para las que no se requería gran dominio de la voz. Lo que sí resultaba imprescindible era el dominio sobre la línea, ya fuera la de primo o la de segundo.

Afirma Linares (1970) que las canciones, con diferencias rítmicas o métricas que titulaban como criollas, boleros, guajiras, claves, bambucos, habaneras y canciones propiamente, eran de una forma sencilla. Algunas combinaban las voces, que integraban un dúo en la primera parte y en la segunda se independizaban con un texto para cada voz. Este estilo de canción fue interpretado por los cantadores más conocidos en el principio de siglo y muchos fueron los cultivadores que le dieron auge.

Una figura muy importante dentro de nuestra música popular fue Ignacio Piñeiro (1888-1969). En 1906 integró la agrupación de claves *El Timbre de Oro* como improvisador

decimista; luego dirigió el grupo de guaguancó *Los Roncos*, para el cual hizo composiciones corales como *Cuando tu desempeño veas, El Edén de los Roncos, Mañana te espero niña, Donde estabas anoche*.

En 1926 fue contrabajista del grupo de sones Sexteto de Occidente, de María Teresa Vera. Fundó más tarde el Sexteto Nacional, con el cual nos representó en la Exposición de Sevilla, en 1929, obteniendo en ella medalla de oro y diploma. Su producción como compositor es notable.

Su catálogo de composiciones abarca claves, guaguancó y sones, creando, además, la clave ñañíga donde incluyó elementos rítmicos y orales de la música abakuá. Entre los sones más notables están *Ésas no son cubanas, Mayeya, Échale salsa* y *Suavecito*. Falleció en La Habana en marzo de 1969.

La canción como expresión

Acerarse a la cancionística cubana es penetrar en un rico mundo sonoro. Con esta expresión inician Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García (1989) el análisis de *El complejo de la canción como parte del texto ...haciendo música cubana*. En el estudio que realizan sobre este complejo, precisan que:

Todo lo que el hombre canta, es decir, todo lo que cantando sirva de comunicación al pueblo, presenta una conjunción tridimensional: música, texto e ideología, estos tres ingredientes engarzados de forma tal que resulta imposible establecer la primacía de uno sobre otro. (p. 99).

La canción es expresión de vivencias, sentimientos, emociones y aspiraciones, según las épocas. Argeliers León (1974) afirma que en Cuba "La cancionística, todo aquello que cantado sirva de comunicación al pueblo, adoptó variados matices de acuerdo con cada una de las circunstancias sociales que tuvo el cubano para su vida de relación" (p.17)

Eli y Gómez (1989), afirman que tratar de establecer clasificaciones o cualquier tipo de ordenamiento dentro del complejo genérico de la canción, tropieza con la dificultad de tomar en cuenta contenido temático (literario o musical) que cada canción encierra, o se sigue un criterio cronológico agrupando a sus cultivadores en hitos, no siempre coincidentes en unidad estilística.

Un análisis profundo sobre la canción y el bolero la esboza León (1974) en su libro *Del canto y el tiempo*. Nos asevera que la *canción cubana*, desde las más antiguas que viejos cancioneros recuerdan aún, desde los albores del siglo XX hasta las últimas canciones que estos mismos informantes consideran producidas dentro de esos mismos estilos, aquellas que no exceden de los años 40-, nos acercamos a una amplia producción musical folklórica urbana.

Como *canción cubana* refiere León (1974) se produjeron además, otras anteriores a este período, y cuya característica fue el giro melódico retorcido, con giros ornamentales a manera de grupetos, apoyaturas y bordaduras, y textos alambicados que trascurrían entre imágenes oscuras y enigmáticas.

En otro momento la *canción cubana* respondió según León (1974), a los viejos artificios vocalistas del aria operística italiana, a la línea melódica adornada de la romanza francesa y de la canción napolitana, y al movimiento ternario, suavemente merecedor, del vals lento. La melodía se cantó a dos voces por tercera y sexta; y con dos guitarras se obtuvo el medio adecuado para acompañarse.

El dúo de voces y guitarras prevaleció en nuestro folclor urbano, alcanzando, algunos de ellos, una gran notoriedad, dúos que interpretaban, junto a las canciones de sus colegas, las suyas propias, y que formaron toda una especie de sector dentro de la música folklórica cubana, con sus jerarquías y valores íntimamente reconocidos dentro del grupo, con sus disputas, amistades y enemistades dentro de la especie de guilda que formaban.

Estos cantores son reconocidos por varios estudiosos. Los cantores, trovadores, como se llamaban, cubrieron toda la expresión lírica criolla hasta bien entrado el siglo XX. Destacan las figuras de Pepe Sánchez, Pepe Banderas, Sindo Garay, Patricio Ballagás, Manuel Corona, Alberto Villalón, Miguel Zaballa, Maximiliano Blez, Miguel Campanioni, Graciano Gómez, Teofilito, Eusebio Delfín, Justo Vázquez, María Teresa Vera y otros genuinos valores de cantores del pueblo que representan el pasado musical cubano.

Itinerario artístico de María Teresa Vera

María Teresa Vera inició su carrera artística con el dúo integrado con Rafael Zequeira, (figura 2). En 1916 comenzó a cantar con él, dedicándose en especial, a la canción cubana. Zequeira y María Teresa hicieron más de cinco viajes a los Estados Unidos bien acoplados, identificados en su misión artística. Muy pronto se popularizaron dentro y fuera de Cuba, provocando un éxito popular. A partir de aquí comprendió que ese era el camino a seguir.

Fig 2: Zequeira y María Teresa.



Foto de internet.

En 1918 viajó a Nueva York, donde actuó en el teatro Apolo junto a Rafael Zequeira, con quien formó dúo grabando varios discos. También en 1918 formó parte de aquel Sexteto Habanero Godínez que se convertiría en una de las agrupaciones pioneras en las grabaciones de son, solo antecedida por el Cuarteto Oriental y el Quinteto Típico de Sones de Alfredo Boloña.

Después seguiría realizando registros con otros formatos instrumentales hasta llegar a la creación del Sexteto Occidente en los años 20, del cual asumiría la dirección, convirtiéndose así en la primera mujer en dirigir uno de estos grupos soneros que comenzaban a inundar todas las fiestas de La Habana. (Rodríguez, 2024)

Allí compartió plantilla con Miguelito García, quien ya la había acompañado como voz segunda en sus andanzas trovadorescas, y también con un personaje decisivo dentro del desarrollo de la música cubana, Ignacio Piñeiro, prolífico autor que permitió a María Teresa dar a conocer por radio una de sus creaciones: *En la alta sociedad*.

Según Rodríguez (2024) este último número era una claveñaña cuya letra contenía vocabulario propio de las prácticas abakuá, una sociedad secreta de ayuda mutua reservada estrictamente a los hombres. Que María Teresa Vera decidiera interpretar este tipo de composiciones, algo que hizo incluso antes con *Los cantares del abacuá* (Co 2070X), y que llegara a difundirlas en su condición de mujer por medios como la radio o el disco, solo demuestra una vez más esa actitud transgresora que supo esgrimir de forma sostenida para abrirse paso en una época marcada por los límites y prejuicios sociales.

En 1922, en compañía del trovador Manuel Corona, fue contratada por la casa discográfica RCA Víctor. Con Zequeira y Corona, María Teresa grabó 149 obras en 10 años, desde 1914 hasta 1924, fecha en que falleció Zequeira. En ese período grabó cuatro obras con Higinio Rodríguez, con el que continuó varios años hasta unirse a Miguel García.

Luego de la muerte de Zequeira en 1924, actuó sola –o acompañada ocasionalmente por algún trovador– breve tiempo, hasta unirse, en 1926 a Miguelito García, con quien formó dúo hasta 1931 en que formó parte de un cuarteto con Justa García, Dominica Verges y Lorenzo Hierrezuelo; también formó parte de otro cuarteto con Hierrezuelo, Hortensia López e Isaac Oviedo.

En 1926, fundó el Sexteto Occidente integrado por Miguel García, segunda voz; Manolo Reynoso, bongó; Julio Viart, tres; Francisco Sánchez, coro y maracas, e Ignacio Piñeiro, contrabajo. Con esta agrupación viajó este mismo año por última vez a Nueva York donde grabó varios sones. Estos eran talentosos músicos que tenían carreras brillantes.

Por asuntos personales abandonó el sexteto para poco un más tarde incorporarse al grupo de Justa García, que tenía un programa por la radio, en la entonces famosa Radio Salas. Justa, en aquella época tenía un cuarteto en el que había incorporado como guitarrista y voz segunda a Lorenzo Hierrezuelo.

Expresa Rodríguez (2024) que a inicios de la década del 30 se mantendría alejada de los escenarios algunos años y reaparecería en 1935 cantando para la emisora Radio

Salas con el cuarteto de Justa García. Allí coincidió con el guitarrista Lorenzo Hierrezuelo, y cuando al poco tiempo el grupo se disolvió, ambos decidieron continuar como dúo (Figura 3). La unión se sostuvo a lo largo de 27 años hasta el momento en que Tete, como cariñosamente la llamaba Hierrezuelo, no pudo continuar en el mundo artístico por su delicado estado de salud.

Fig 3: María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo.



Foto de internet.

En 1937 se integró con Lorenzo Hierrezuelo, un dúo muy popular y que permaneció cantando y cosechando éxitos por Radio Cadena Suaritos hasta la desaparición de la emisora que se dejó escuchar por más de veinticinco años. En 1945 son contratados por el Circuito CMQ para actuar en el programa *Cosas de ayer*. En 27 años de trabajo en común, María Teresa y Lorenzo se identificaron tanto que llegaron a tener tal grado de profesionalidad que les permitió darse el lujo de ensayar en contadas ocasiones.

Realizó una gira con Hierrezuelo en 1947 por México y actuó en los centros nocturnos aztecas *Los Tulipanes* y en el *Motembo*, de Mérida, Yucatán. En 1959 fue contratada por la radioemisora CMZ, del Ministerio de Educación.

Mantuvo programas de divulgación del cancionero cubano en emisoras radiales habaneras. Compuso canciones, entre las que resaltan *Por qué me siento triste*, *No me sabes querer*, *Yo quiero que tú sepas*, y la conocidísima *Veinte años*. Sus últimas presentaciones en público las efectuó en el Cuarto Festival de Música Folklórica, Popular y Vernácula, y en el Primer y Segundo Festival de Música Típica Cubana, en 1961. Se retiró de la actividad musical, enferma, en 1962.

En aquella época María Teresa fue una de las pocas mujeres cantadoras. En casi todas las grabaciones y la mayoría de las presentaciones en público que realizó en los primeros tiempos, Corona le acompañó, no solo con la guitarra también como voz del coro en guarachas, rumbas y sones, además creó muchas obras de otros estilos de la cancionística que también ella estrenó. Tocaba la guitarra segunda, con un vigor y precisión que resultaba ser la guitarra directora, fue siempre muy respetada por su acuciosa interpretación y profesionalidad.

En su circunstancia de mujer y negra, logró posicionarse en el centro de aquel ambiente dominado por hombres, sumergirse en él y conquistar desde dentro el respeto y el cariño de todos sus compañeros de arte. Muchos trovadores

le cedieron sus composiciones para que fuesen interpretadas y grabadas por su voz especial, poseedora de una misteriosa fuerza que desde la espontaneidad y la sencillez era capaz de embelesar al público más exigente.

Se puede mencionar entre aquellos trovadores a Miguel Companioni y su *Mujer perjura*, Rafael Gómez Mayea (Teofilito) y su célebre *Pensamiento*, Patricio Ballagás con su contrapunto *Nena* y su entrañable maestro y amigo Manuel Corona, el autor de piezas emblemáticas que luego pasaron al repertorio de la cantante como *Mercedes*, *Santa Cecilia*, *Doble inconciencia* y *Longina*. (Rodríguez, 2024)

Compuso pocas canciones, los textos se los hacían amistades que escribían poesía, era amiga de renombrados compositores entre los que se encontraban Manuel Corona, Rosendo Ruiz, Patricio Ballagás y Graciano Gómez. De Sindo Garay cantaba algunas canciones, pues nunca cantó canciones del teatro lírico ni boleros que no fueran los tradicionales, prefirió no quebrar su línea estilística.

De las 183 canciones que grabó, muchas fueron como solista, pero con su primer compañero estable, Rafael Zequeira, cantó 149 obras, con Floro Zorrilla una, con Higinio 4, con Ignacio Piñeiro una rumba, y con Corona 10, representando es solo una muestra, pues su trayectoria se extendió por más de cincuenta años. Lorenzo Hierrezuelo aseguraba que en su repertorio había más de mil canciones de las que él recordaba cerca de novecientas.

Cantó diferenciando los estilos: capricho cubano, guaracha, rumba, clave, criolla, canción, bambuco, son, habanera, bolero, melopea, schotis de los siguientes autores: 13 obras de Rosendo Ruiz, 87 de Manuel Corona, 15 de Ignacio Piñeiro, una rumba de Jorge Ankermann, 5 obras de Patricio Ballagás, y una de Manuel Limonta.

El repertorio es el siguiente:

Bambuco

- Esta vez tocó perder, 1914
- texto: Emma Núñez Valdivia; Cara a cara, 1939
- texto: González Ramos.
- Boleros
- Virgen del Cobre, 1922
- No puedes comprender, 1930
- texto: Guillermina Aramburo; Tu voz y Yo quiero que tú sepas, 1930,
- textos: Emma Núñez Valdivia; Por fin y Te acordarás de mí, 1930
- No puedo amarte ya, 1934
- texto: Guillermina Aramburo; No me sabes querer, Porque me siento triste y Yo quiero que me quieras, 1935
- textos: Guillermina Aramburo; Mi venganza, Mis angustias y El último es el mejor, 1941
- textos: Emma Núñez Valdivia; Con mi madre siempre y Mi sentencia, 1942
- textos: Emma Núñez Valdivia; Ya te conocí, 1943
- Sufrir y esperar, Te digo adiós, 1957
- Ya no te quiero, 1957.
- Bolero-son

- Dime que me amas, 1937
- Sólo pienso en ti, 1942
- Guaracha
- San Juan, 1930
- Habanera
- Veinte años
- letra G. Aramburu, 1935

Discografía

- TUMBAO TCD 090 María Teresa y Zequeira - El Legендario Dúo de la Trova Cubana
- TUMBAO TCD 087 SEXTETO OCCIDENTE *Yo no tumbo caña*

María Teresa Vera: símbolo musical de Cuba

Varios autores han calificado a María Teresa (Figura 4) como *Símbolo musical en Cuba y el alma musical de Cuba* (Masó, 2020); *La gran dama de la trova cubana* (López, 2020; Lóriga, 2024a); *Trovadora mayor de Cuba, Voz imprescindible de la canción trovadoresca cubana* (Paz, 2022), *Embajadora de la Canción de Antaño*, (Palmera, 2023); "reliquia" (Masó, 2024); *Una de las grandes cantautoras de la música cubana* (Rodríguez, 2024); *una de las más grandes leyendas de la trova cubana* (Perdomo, 2025).

Palmera (2023) ha expresado que María Teresa llegó a ser voz imprescindible en la historia de la canción trovadoresca cubana. En sus grabaciones no solo están guardados algunos de los temas más queridos de la música cubana, sino su cadencia auténtica, sin traición, sin engolamiento.

Fig 4: María Teresa Vera.



Foto de internet.

En su artículo *María Teresa Vera: el alma musical de Cuba*, Jaime Masó Torres (2020) subraya el hecho de que Google, el mayor buscador de internet dedicara el 6 de febrero de

2020, en homenaje por el aniversario 125 de su nacimiento, revela que el buscador web Google ofrece el *doodle* en reconocimiento a su destacada trayectoria musical. El Doodle a María Teresa Vera, reafirma la notoriedad de la artista a nivel mundial y confirma que constituye uno de los símbolos musicales más respetados y seguidos en Cuba dada la trascendencia de su obra y su apego a la raíz.

Masó (2020), -refiriéndose a la fecha en que publicó su artículo- señala que "Lo más importante es que ... llegó al mundo la "Embajadora de la Canción de Antaño", dueña de un estilo inigualable y defensora de una trova descontaminada. Su influencia sobrevive después de un siglo.

Todo lo que llegó después, las mujeres que buscaron una guitarra para expresarse, el movimiento que agrupó a los trovadores de ayer y hoy... mucho le deben a María Teresa Vera. No fueron solamente aquellas piezas famosas (*Veinte años, Porque me siento triste...*) las que encumbraron el nombre de María Teresa; su carácter, su incorruptible forma de vivir, su cubanía... fraguaron esa figura. (Masó, 2020, p.1)

Marquetti (2020) afirma que más allá de los muchos epítetos con que se intenta adornar su nombre, de la fama de su inmortal habanera *Veinte años* –cuya letra corresponde a su amiga de la infancia Guillermina Aramburu- y de su indiscutible calidad vocal y expresiva, María Teresa Vera fue mucho, muchísimo más: como músico, alguien excepcional; como mujer, una rupturista y una adelantada a su tiempo.

Marquetti (2020) narra que el Dr. Cristóbal Díaz Ayala en su monumental obra *Cuba canta y baila. Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana (Parte I)*, cita las piezas *Tere y Gela*, ambas de Rosendo Ruiz, como las primeras grabadas por María Teresa Vera de que se tienen noticias, en este caso acompañada por Rafael Zequeira.

A pesar de los reconocimientos a su obra, refiere Masó (2020), que seguimos en deuda con la memoria de María Teresa Vera: su casa natal está en ruinas y allí muy bien pudiera radicar el museo de tan insigne cubana. María Teresa Vera forma parte del alma musical de Cuba.

Por su parte Rodríguez (2024) expresa que actualmente el Museo Nacional de la Música atesora varios objetos que pertenecieron a María Teresa. Entre ellos destacan trofeos y la guitarra que la acompañó durante la última etapa de su vida. Con respecto a estas piezas existe un dato curioso, pues se trata de las primeras donaciones que recibió la institución en 1970.

En el año 2020, en ocasión del homenaje por los 125 años del natalicio de María Teresa y al rendirle distinción a quien fuera una de nuestras intérpretes más originales, Rodríguez (2024) refiere que emerge una invitación para reflexionar sobre dos aspectos fundamentales. El primero consiste en extender la dedicatoria a todas aquellas personas que acompañaron o contribuyeron de alguna manera al desarrollo de la trovadora. Aquí sobresalen aquellos que la guiaron en el arte la guitarra, desde el jovial torcedor de tabaco José Díaz, pasando por Corona, Ballagás y otros que ejercieron su influencia en ella.

El segundo aspecto fundamental va dirigido a la salvaguarda de la imagen y quehacer musical de la cantautora, algo que en los tiempos que corren se vuelve cada vez más necesario. Describe Rodríguez (2024) que esto se hace pensando en que no es suficiente con recordarla en fechas señaladas como aquella, o cuando se realiza algún recuento del desarrollo de la música cubana. Por supuesto que esto es importante, pero lamentablemente no es suficiente.

Uno de los mayores legados que puede dejar un músico son sus composiciones, capaces de trascender en el tiempo y seguir cobrando vida a través de otros intérpretes. En el caso de María Teresa esto se ha cumplido gracias a la aceptación de varias de sus obras, sobre todo de la emblemática habanera *Veinte años*, poseedora de fama mundial y cuya letra corresponde a su amiga de la infancia Guillermina Aramburu.

Sin embargo, las interpretaciones realizadas por el propio músico que quedan almacenadas en registros sonoros también son parte de su legado y suponen un tesoro cultural invaluable, pues como mismo una imagen dice más que mil palabras, el timbre de una voz puede condicionar la precepción que tengamos de una persona e incluso de una determinada época. (Rodríguez, 2024)

Tras los diez años sin cantar privando a su público de su arte, y cuando pasado ese tiempo obtuvo una dispensa del Panteón Yoruba, continúo con su otra religión que no era otra que cantar nostalgias. Durante su larga vida artística, que se extendió por medio siglo, María Teresa Vera compuso varias canciones, entre las que resaltan *Por qué me siento triste*, *No me sabes querer*, *Yo quiero que tú sepas*, y la conocidísima y siempre vigente *Veinte años*, considerada una de las más bellas canciones cubanas de todos los tiempos. Sus últimas presentaciones en tuvieron en 1961. Se retiró de la actividad musical, enferma, en 1965 falleció hace ahora medio siglo. (Palmera, 2023)

Fueron las dificultades las que obligaron a su madre de origen Lucumí a emigrar a La Habana. María desde muy pequeña canta para la familia, pero su color y su género son dos obstáculos insalvables. Pese a todo no es exagerado decir que María Teresa revolucionó todo el movimiento trovadoresco habanero. (Palmera, 2023)

También sufrió el momento del chachachá, del mambo y de los discos de larga duración y María Teresa fue a los tribunales por falta de recursos para poder pagar su alquiler y otros utensilios caseros. En medio de esta situación de embargo, creó en el año 1957 las obras: *Sufrir y esperar*, *Ya no te quiero* y *Te digo adiós*. Títulos claros de su panorama.

Al decir de Palmera (2023), Cuba tendrá siempre entre sus figuras emblemáticas a la cantante y compositora María Teresa Vera, la flor de la vieja trova cubana. Un canto que nacía de los interiores de las esencias cubanas. Es, al decir de Lóriga (2024b) una voz inmortal (Figura 5). Será por siempre aquella voz y estilos que mostró, lo que le dieron un lugar destacado en la canción cubana y en el panorama musical mundial.

Para Perdomo (2025) aquellos cantares primeros de la joven María Teresa Vera llenaban siempre los resquicios vacíos en cualquier lugar donde se presentaría, tal era la

calidad de su voz, de sus timbres exclusivos. De esta manera, se fue fraguando el tejido de una de las más grandes leyendas de la trova cubana y una de las más largas y sólidas carreras artísticas que ha conocido el amplio cancionero cubano.

Fig 5: María Teresa Vera: una voz inmortal.

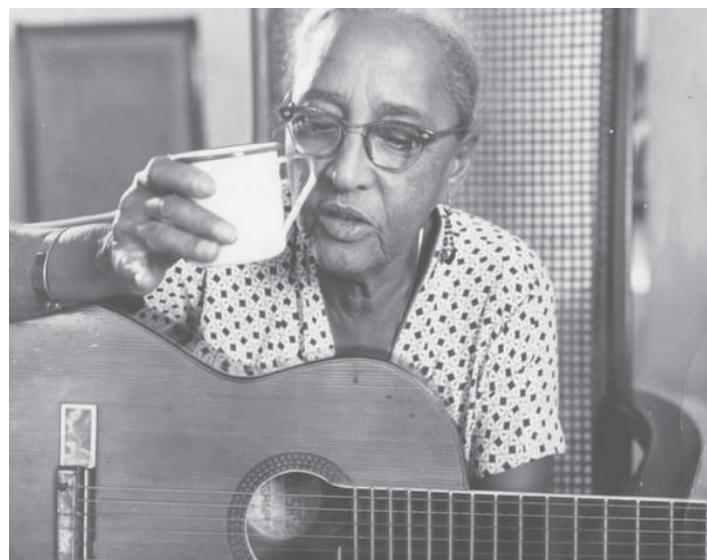


Foto de internet.

En 1995, se editó un disco homenaje titulado *A María Teresa Vera*, en el que intérpretes como Omara Portuondo, Martirio, Pablo Guerrero, Gema y Pável, Jacqueline Castellanos, Uxía y Argelia Fragoso interpretaron sus canciones.

Cada año, al decir de Lóriga (2024a), justo frente a su hogar de nacimiento, personalidades de la cultura y la población en general se congregan para recordarla con sobrado orgullo. Aunque no son pocas las deudas y las aspiraciones en su tierra natal, se mantiene viva entre la cotidianidad del presente: en su parque, teatro... desandando las calles de la Atenas de Occidente. Ella es motivo y homenaje, dulzura en cada cuerda que desprende hacia el mañana, los sonidos de su impronta y su distinción.

CONCLUSIONES

El estudio de algunas fuentes relacionadas con la vida y obra de María Teresa Vera, derivada de diferentes escritos, permite afirmar que *la gran dama de la trova cubana*, es considerada una de las figuras más importantes y voz imprescindible de la historia de la música iberoamericana.

A pesar del tiempo transcurrido, Cuba tendrá siempre a la *Trovadora mayor* entre sus figuras más emblemáticas, catalogada, además, como la embajadora de la canción de antaño, el símbolo y el alma musical de Cuba, una de las magnas cantautoras y de las más grandes leyendas de la trova cubana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Díaz, C. (1994). *Cuba canta y baila. Discografía de la Música Cubana (1898-1925)*. Vol. I. Fundación Musicalia.

Eli, V. y Gómez, Z. (1989). Haciendo música cubana. Pueblo y Educación.

León, A. (1974). Del canto y el tiempo. Pueblo y Educación.

López, A. (2020). María Teresa Vera, la gran dama de la trova cubana. <https://www.elpais.com/hemeroteca/2020-02-06/>

Lóriga, A. (2024a). María Teresa Vera: un pedazo de alma en nuestra música. <https://www.radiohc.cu/especiales/exclusivas/346489-maria-teresa-vera-un-pedazo-de-alma-en-nuestra-musica>

Lóriga, A. (2024b). María Teresa Vera: una voz inmortal. <https://www.tvartemisa.icrt.cu/wp-content/uploads/2024/02/Maria-Teresa-Vera-vieja-1.jpg>

Linares, M. T. (1970). La música popular. Instituto del libro.

Marquetti, R. (2020). María Teresa Vera: mucho más que “Veinte años”. <https://oncubanews.com/cultura/musical/maria.teresa.vera.muchos.mas.que.veinte.anos/>

Masó, J. (2020). María Teresa Vera: el alma musical de Cuba. <https://www.arteporexcelencias.com/en/article/>

Masó, J. (2024). María Teresa Vera, reliquia para venerarte. <https://magazineampm.com/author/jaime>.

Mayer-Serra, O. (1950). Panorama de la música hispano-americana (Esbozo interpretativo). Enciclopedia de la música. Tomo II. Atlante.

Palmera, G. (2023). María Teresa Vera. El bolero no se canta, se sufre. Fundación Gladys Palmera. <https://gladys-palmera.com/solo-se-vive-una-vez/maria-teresa-vera-el-bolero-no-se-canta-se-sufre/>

Paz, H. (2022). María Teresa Vera, trovadora de Cuba. <https://invasor.cu/es/aprenda-mas>

Perdomo, A.R. (2025). María Teresa Vera y su sello indiscutible.

Rodríguez, J. (2024). Homenaje a María Teresa Vera. Reflexiones en torno a su legado patrimonial. Museo Nacional de la Música. <https://museomusica-cuba.medium.com/sitemap/sitemap.xm/>