

**FRAY JOSE VAQUEDANO, SUMO REPRESENTANTE DEL
BARROCO MUSICAL ESPAÑOL**

JOSÉ LÓPEZ

PREAMBULO

Permítanme, antes de comenzar esta charla, manifestar públicamente mi agradecimiento a los organizadores de MUSIKASTE 75, y en particular modo a su director, el P. José Luis ANSORENA, por haberme invitado a hablarles esta tarde. Esta manifestación de gratitud, que por repetirse frecuentemente al comienzo de actos como éste, pudiera parecer formularia, no lo es, al menos en este caso. Y en seguida comprenderán el por qué, cuando les cuente brevemente la historia de mis investigaciones en torno a este tema.

Descubrí a fray José DE VAQUEDANO hace ya 20 años. Exactamente falta un mes y unos días para ese «cumpleaños», que tanto significado tuvo en mi vida de musicólogo. Fue en los primeros días de julio de 1955 cuando descubrí a este autor genial. En un trabajo de varios meses -trabajo intensísimo y sumamente productivo- catalogué y microfilmé todas las obras de VAQUEDANO que se encuentran en la catedral de Santiago y transcribí las que me parecieron más significativas. Simultáneamente recogí, en los archivos de aquella catedral, todos los datos que pude encontrar sobre él, con los que publiqué, pocos meses más tarde, su biografía y el catálogo de sus obras, en el «Anuario Musical».

Desde entonces tuve ocasión de presentar las obras de este excelso compositor en varias naciones. Y en todas partes fueron saludadas como auténticas revelaciones artísticas, pues nadie imaginaba que en España tuviéramos un compositor de esta altura, en un época totalmente desconocida de nuestra historia musical.

Pero, paradójicamente, y un poco para vergüenza nuestra, no había podido presentarlo en España, excepto dos composiciones, interpretadas de forma harto imperfecta, en «Música en Compostela», en 1959, en un acto que no tuvo trascendencia alguna.

Pueden, pues, imaginar mi emoción al poder presentar, finalmente, también en España, y más aquí, en esta tierra, donde él si no nació, sí

estuvo de joven, a este gran compositor, a esta gloria nuestra, que, como tantos otros músicos españoles del pasado, está esperando a que alguien lo desentierre del polvo de los archivos, y pueden también imaginar cuán sincera es esa gratitud que hace un momento manifestaba yo a los organizadores de MUSIKASTE 75, por haberme brindado esta magnífica ocasión.

DATOS BIOGRAFICOS

¿Dónde y cuándo nació VAQUEDANO? No lo sabemos, ni una cosa ni otra. En la primera biografía suya, que escribí en 1955, indiqué que bien pudiera haber nacido en la provincia de La Coruña, y aduje los varios datos que avalaban esta suposición (1). Pero luego, en 1962, encontré un dato que me hizo cambiar de opinión. La importancia de este dato merece que lo describa un poco más detenidamente.

Estaba yo entonces estudiando en la catedral de Segovia la correspondencia de un maestro de capilla de ella, Miguel DE IRÍZAR, correspondencia que luego publiqué en el «Anuario Musical». IRÍZAR, antes de ser maestro de capilla de Segovia, lo había sido en la catedral -entonces todavía sólo colegiata- de Vitoria. Le escribía, pues, el 29 de mayo de 1663, desde Bilbao, el maestro de capilla de allí, Simón DE HUARTE ARRIZABALAGA, recomendándole a VAQUEDANO, de quien le decía que había sido discípulo suyo, y a quien describía como «mozo de veinte y un años», «que ha cantado de tiple, cosa grande y muy diestra, así en cantar como en su poco de contrapunto y concierto». Añadía que el joven VAQUEDANO entonces trataba de colocarse como contralto, para lo que había estado en San Sebastián, y que, aunque había «parecido muy bien», no lo habían recibido por no haber plaza disponible.

Esa carta, como ven, aclaraba muchas cosas: si había sido discípulo del entonces maestro de capilla de Bilbao, y si, siendo un joven de sólo 21 años, andaba buscando colocación por las Vascongadas, era claro que debía ser oriundo de por allí.

También, si para 1663 tenía 21 años, habría nacido hacia 1642. Por eso, en la biografía que en 1966 publiqué de VAQUEDANO en el volumen 13 del gran diccionario de música «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», escribí sencillamente que había nacido «hacia 1642 en un lugar, aún desconocido, del Norte de España», sin entrar en más detalles.

Pasaron los años, y yo estuve siempre a la espera de algún documento que me diera alguna pista nueva. Esta vino recientemente: D.^a Pilar SÁNCHEZ CANTÓN, sobrina del que fuera eximio Académico y Director del Museo del Prado, me ofreció el siguiente dato: en el testamento, fechado en Santiago en 1700, de una antepasada suya, D.^a Ana DE LA VENA MONREAL, ésta se declara «natural del reino de Navarra», y nombra albacea suyo a fray José DE VAQUEDANO, entonces maestro de capilla

de la catedral de Santiago, llamándolo «su paisano». Evidentemente, «su paisano» no significa que también VAQUEDANO fuera natural del mismo pueblo que D.^a Ana, sino nada más que fuera de Navarra, y aún esto hay que tomarlo con discreción, pues entonces eran mucho menos exigentes en este punto de lo que somos hoy.

Hay todavía otro dato: el citado Simón HUARTE (o UGARTE) fue nombrado maestro de capilla de Bilbao el 3 de marzo de 1654, y por el acta de nombramiento sabemos que era natural de Puente La Reina y que entonces era, según el mismo documento, «menor de los veinte y cinco años y mayor de los veinte». Por entonces VAQUEDANO tendría unos 12 años. Finalmente, el último dato por ahora conocido: un cantor de Bilbao, Simón DÍAZ DE MENDÍVIL, antiguo discípulo de IRÍZAR, pone una P.D. a la carta de Simón DE HUARTE al maestro de Vitoria, siempre para recomendar a VAQUEDANO, y en ella escribe: «El portador desta es un muchacho que aseguro a V.M. está aquí en estimación. *Por cuanto dicen*, ha sido grandísimo tiple de gala. No lo he oído, mas, *pues el señor Maestro* [= HUARTE] *lo alaba*, bien lo creo».

O sea: VAQUEDANO, aunque había sido discípulo de Simón DE HUARTE, no era conocido en Bilbao en 1663; más aún: el músico DÍAZ DE MENDÍVIL no aduce el testimonio de otros que le hubieran conocido antes de ir él allí, sino exclusivamente el del maestro de capilla Huarte; luego habrá que concluir, con toda seguridad, que VAQUEDANO nunca fue cantor en Bilbao, sino que fue discípulo de HUARTE antes de que éste fuese a Bilbao en 1654.

Ahora bien: Simón DE HUARTE era natural de Puente la Reina, y de hecho, desde Bilbao, fue con frecuencia, los años que regentó el magisterio de capilla allí, a su ciudad natal a buscar cantores, enviado por el Ayuntamiento. ¿Sería, pues, también VAQUEDANO de Puente la Reina, o de algún lugar cercano? Aún no he logrado averiguar este punto.

Desde 1663 hasta 1680 se le pierde toda pista a nuestro músico. El nuevo dato lo encontramos en el riquísimo epistolario de IRÍZAR: en una carta dirigida a éste, ya maestro de capilla de Segovia, y fechada en Madrid el 13 de marzo de 1680, se dice que entonces VAQUEDANO regentaba provisionalmente el magisterio de capilla de la Encarnación de la capital era fraile trinitario y que había sido discípulo de Matías RUIZ. Matías RUIZ, uno de los músicos más eminentes de España de aquel entonces, había sido maestro de capilla del mismo convento; su biografía sigue siendo desconocida, y así no sabemos si es que acababa de morir y que le suplía provisionalmente VAQUEDANO, como discípulo que había sido suyo, suposición más que verosímil.

Resumiendo, pues: José de VAQUEDANO nació hacia 1642, con toda probabilidad en Navarra; fue primero niño de coro y discípulo de Simón HUARTE de ARRIZABALAGA, quizá en Puente la Reina; fue un tiple de

extraordinaria brillantez y habilidad belcantística, que esto significaba entonces la frase que repiten HUARTE y MENDÍVIL de «tiple de gala»; en 1663 buscaba colocación como cantor contralto, primero en Bilbao y San Sebastián y luego en Vitoria. Desde ese año hasta el de 1680 se le pierde la pista, pero todo hace suponer que pronto pasó a Madrid, donde se colocaría y donde estudió composición con Matías RUIZ; en marzo de 1680 regentaba interinamente el magisterio de capilla de la Encarnación de Madrid (en un documento de Santiago se dice que de las Descalzas Reales, pero parece una equivocación); en el entretanto se había hecho fraile.

VAQUEDANO, MAESTRO DE CAPILLA DE SANTIAGO

Ese mismo año de 1680 estaba vacante el magisterio de capilla de la catedral de Santiago, y el Cabildo eligió para ese puesto sin oposiciones y sólo por los favorables informes que recogió, a VAQUEDANO, aunque éste tardó varios meses en hacerse cargo de él, pues por ser fraile trinitario y no haber en Santiago convento de su Orden, necesitó una dispensa especial.

El 10 de mayo de 1681 tomó posesión del cargo de maestro de capilla en la catedral de Santiago.

Y aquí casi se acaba su historia, aunque siguió en el puesto durante casi treinta años: su vida se redujo a cumplir fidelísimamente su obligación, que no fue poco. En 1710 fue jubilado por sus achaques con la notable cantidad de la mitad de su salario. Elocuente la justificación que el acta del Cabildo da para este tratamiento excepcional entonces, aparte de que las jubilaciones en nuestras catedrales eran rarísimas, casi inexistentes, cuando un Cabildo jubilaba a un músico lo hacía con una pensión poco más que simbólica. Pues bien: a VAQUEDANO no sólo se le jubila, sino que se le adjudica la mitad del sueldo -la otra mitad se destinaba para el maestro que lo sustituyera, con derecho a sucesión- y todo ello «en atención a los muchos años y bien que ha servido a esta santa iglesia».

La mejor alabanza que se le podía tributar.

Murió en Santiago el 17 de febrero de 1711.

SU MUSICA

Parece que la mayor parte de la música que VAQUEDANO compuso, para la catedral de Santiago o antes de ir a ella, se ha perdido. Esto se puede afirmar en base a que la práctica en uso en su tiempo era que cada maestro de capilla escribiese un no pequeño número de composiciones cada año, sobre todo en español y VAQUEDANO no podía ser una excepción.

Pero la que se conserva, con no ser mucha, es de tal importancia, por su calidad, por su variedad y por su interés, que coloca a su autor en una posición privilegiada en el contexto de la música española de su tiempo.

Exactamente, conocemos de él, en este momento, 5 misas, 17 salmos, 2 magnífics, 1 Nunc dimittis, 19 motetes, más un «Oh admirable» (que es como un motete en español), 7 lamentaciones de Semana Santa, 45 villancicos en español, y una «Sonata a 3» instrumental. Por cierto que esta sonata es el único caso que conocemos de este género musical en España. Todo esto en la catedral de Santiago. Además, 3 villancicos en la catedral de Burgos y uno en la de Valladolid, todos en Español.

VAQUEDANO llegó a Santiago ya con fama de excelente compositor: el canónigo agente del Cabildo en Madrid escribía al Cabildo, durante los tratos para recibirle por maestro de capilla de la catedral, que le aseguraban que «era muy diestro y entendido en el arte», y en otra carta dice que en Madrid tenía fama de «muy científico».

Sus obras confirman esta opinión. Se puede decir que, en general, constituyen verdaderos modelos de sus respectivos géneros musicales. En VAQUEDANO, en efecto, se encuentran representados todos los tipos de composición usados en aquella compleja época barroca. En esto nuestro autor constituye un caso poco menos que único, pues, por lo general, los compositores de entonces sobresalían en un género o estilo musical, u otro, o cultivaban con preferencia éste o aquél, según sus propias aptitudes o inclinaciones, VAQUEDANO no: los cultivó todos, y todos, además, con maestría suma, produciendo en todos y en cada uno de ellos auténticas obras maestras, verdaderas cumbres del arte. Por eso no es, en modo alguno, una exageración el título que hemos dado a esta presentación de sus obras, cuya audición tendrá lugar los dos días siguientes: Fray José DE VAQUEDANO, sumo representante del barroco musical español.

Considerándolas en sus varios estilos, tenemos, ante todo, las obras en «estilo severo», o sea, en polifonía contrapuntístico-imitativa. Este género musical, que tenía su sumo ideal en la polifonía clásica del siglo XVI -entonces en perfecta vigencia y de plena actualidad interpretativa-, no es, en VAQUEDANO, naturalmente, una mera copia de la de PALESTRINA o VICTORIA, sino que incorpora en sí numerosas conquistas de la técnica compositiva. Mantiene, desde luego, la rigidez austera del contrapunto imitativo, llevado incluso con notable rigor; pero vivificado con la nueva armonía entonces en uso en España y, sobre todo, con una melodía dúctil, expresiva, de valores rítmicos variadísimos. Además, VAQUEDANO, aun en este estilo, no se atiene nunca al carácter de polifonía vocal pura, inacompañada, del siglo XVI, y que en su tiempo usó todavía, por ejemplo, Juan García de Salazar en sus maravillosos libros de himnos y motetes, sino que usa siempre, aun en ella, el acompañamiento. También en esto VAQUEDANO es sumo representante del espíritu barroco, que no sabía prescindir del acompañamiento continuo.

Usa este tipo de composición sobre todo en las obras en latín, particularmente en los motetes, o, excepcionalmente, en obras en español escritas en forma de motete, como en el «Oh admirable», que oirán mañana,

Cultivó también, y mucho, y también en esto es ejemplar supremo, aquella forma, tan típica del barroco que puede ser considerada como uno de sus símbolos, la policoralidad, o sea, el escribir para más de 4 voces, dividiendo éstas en varios «coros», de donde el nombre de «policoralidad».

Una advertencia, que juzgo necesaria, y más estando aquí, en Vasconia, donde tanta tradición coral hay: no crean que, entonces, escribir, por ejemplo, para 6 voces, significaba lo que hoy eso significa cuando ustedes cantan obras escritas para ese número de voces, como el famoso «miserere» de GOICOECHEA o la «Suite Vasca» del P. OTAÑO: en estas composiciones modernas las 6 voces -o las que sean- se mueven como una unidad total, mientras que en tiempos de VAQUEDANO formaban dos unidades, dos «coros». Estos «coros» podían ser incluso más de dos, según el número de voces. Más aún: frecuentemente esos «coros» eran colocados en diversos lugares de la catedral, para que el efecto de diálogo, de alternancia, de contraste, entre los varios «coros» fuera más claramente perceptible, casi espectacular. Una especie de «estereofonía» natural, en una palabra.

Pues bien: VAQUEDANO llega a componer hasta a 16 voces, «en cinco coros», como explícitamente advierte el manuscrito. Y aunque este número tan elevado de voces y coros es, en VAQUEDANO, un caso único, entre las obras suyas que han llegado hasta nosotros, son, en cambio, frecuentes las composiciones a 12 voces en 3 coros.

Un hermoso ejemplo de este tipo de composición lo presentaremos el miércoles en el villancico a la Asunción de la Santísima Virgen: «Qué le diré a esta bella zagala». Es a 8 voces en dos coros: el primero lo forman cuatro solistas, que preguntan, alternativamente, «qué le diré a esta bella zagala», respondiéndole el 2.º coro -«grueso de la capilla de música» lo llaman frecuentemente los documentos antiguos-, como en un eco, «qué le diré»; y alternándose ambos coros, o algunas de sus voces, en las respuestas a esa pregunta: «dile que es el sol, dile que la aurora...», y siempre, como un estribillo, aparece, ya en el primer coro ya en el 2.º, la frase «qué le diré...» Al final, como para recalcar las frases del texto «pues unidos acordes sonoros y afectos y voces», se unen los dos coros en un acorde tenido, de gran sencillez y claridad armónicas, pero muy eficaz para hacer resaltar, repito, el sentido del texto.

En el extremo contrario tiene VAQUEDANO sus obras solísticas, algunas del más puro «bel canto». Una de éstas, su impresionante lamentación del Jueves Santo «Ego vir videns», para sólo de bajo, la podrán oír en el concierto de mañana.

Para mí, en estas melodías -que usa igualmente para las obras en latín y para las en español- es donde VAQUEDANO da lo mejor de sí. Porque son melodías inspiradísimas, profundamente religiosas y siempre expresivas, en grado sumo, de las ideas o sentimientos del texto.

Esto último es algo sobresaliente en VAQUEDANO. Mañana mismo, en el villancico «Por dónde, dí», lo podrán notar en un detalle curioso: en la 1.^a copla hay, refiriéndose al Santísimo, que en la ocasión para la que esta obra se compuso, «giraba» de la catedral al nuevo monasterio de San Pelayo, la frase «girasol de la nieve» (o sea, la Custodia, en la que la blanca Hostia «giraba»), y que VAQUEDANO expresa musicalmente con una movida melodía ondulatoria, que se repite tres veces en progresión descendente de 2.^a:



De igual manera, en la lamentación citada «Ego vir videns» hay varios momentos así. Por ejemplo, ya al comienzo, después del majestuoso «Aleph», que, como imponente fachada, abre la obra, comienza el primer verso «ego vir videns paupertatem meam», en forma casi recitativa; pero cuando llega a la 2.^a parte del mismo, «in virga indignationis eius» -«con el látigo de su indignación»-, esa frase «in virga», «con el látigo», viene expresada musicalmente con un violento motivo rítmico de corcheas con puntillo y semicorcheas; e incluso, para resaltarlo, el acompañamiento sale de su carácter estático, de mera sucesión de acordes, para unirse, en hábil contrapunto imitativo, al expresivo diseño rítmico. Oigan este fragmento.

[Ejemplo]

Y así en otros pasajes de la misma obra: en la frase «in tenebrosis collocavit me» -«me puso en lugares tenebrosos»- expresa musicalmente esa idea haciendo descender la melodía hasta los límites ínfimos de sus posibilidades; y aquella otra «agravavit compedem meum» -«aumentó el peso de mis cadenas»- la hace resaltar con unas violentas síncopas musicales.

Esta misma lamentación es un bonito ejemplo de las posibilidades de VAQUEDANO en el «bel canto». Pero, naturalmente, no un «bel canto» como puede ser el de la ópera italiana del siglo XVIII, sino más equilibrado precisamente porque es profundamente religioso.

VAQUEDANO usa mucho los instrumentos en sus composiciones. Desde luego en el acompañamiento continuo, que para él como para los compositores del barroco, era considerado indispensable en casi todos los géneros de obras musicales. Pero también para interpretar melodías. Siguiendo el uso general en España en su tiempo, los usa, preferentemente, como «coros». O sea, en las composiciones polifónicas, sobre todo en las que son a varios coros, uno de éstos, o parte de él, es para instrumentos.

No conoce, en cambio, el uso que podríamos llamar «moderno» de los instrumentos,. Nos referimos a su uso según las posibilidades tímbricas, expresivas, de cada instrumento. Las melodías que escribe para los instrumentos no se diferencian gran cosa de las que compone para las voces. Por eso también frecuentemente las agrupa en «coros», ni más ni menos que a las voces. Y no suele pedir un instrumento determinado -aunque hay excepciones-, sino que se limita a decir, en las partituras o partecillas originales, «con instrumentos» la selección de cada instrumento dependía del maestro director en cada caso. Todo esto que, nos puede parecer una grave limitación, sobre todo si lo comparamos con lo que ya por entonces se practicaba en otras naciones, era debido al hecho de que los músicos españoles concebían la música religiosa como esencialmente vocal, y, por tanto, para ellos los instrumentos eran como unas voces más, sólo que de timbre diverso.

Muchos otros aspectos de la música de VAQUEDANO se podrían estudiar, siempre desde el punto de vista en que nos hemos puesto, de considerarlo.

Sólo aludiré todavía a uno: su gusto por las síncopas, tanto en sus melodías como en los acordes. Es ésta una constante general, altamente representativa de la música barroca, cualquiera que sea su procedencia o nacionalidad, y en modo alguno exclusiva de España, ya que proviene de la misma manera general de ver las cosas por los artistas barrocos.

Tenemos buenos, clarísimos ejemplos, en las otras artes: desde las retorcidas columnas salomónicas, los follajes, etc., de nuestros retablos barrocos, hasta las sinuosas figuras del Greco, de Gregorio Fernández o de Alonso Cano, pasando por el conceptismo de Góngora y los gongoristas, el barroco evita, en lo posible, las líneas rectas, los límites precisos, buscando, intencionadamente, lo retorcido, lo llamativo, casi lo oscuro, el no expresar «en román paladino», que diría Berceo, lo que tenía que expresar,

Así hace también VAQUEDANO. Sus melodías, sobre todo cuando son para solistas, son angulosas, sincopadas, o, por otro capítulo, con frecuencia armónicamente inestables. En una palabra: busca siempre esa falta de linealidad, de claridad, como hace siempre el arte barroco. Podrán constatar mañana todas estas cualidades en el citado villancico «por dónde, di».

No me resta sino agradecerles a todos su atención e invitarles a gozar, los dos días siguientes, de algunas obras de este gran compositor, de este genio del barroco musical español, nacido en esta generosa tierra cuna de músicos -ahí está, entre mil otros, esperando a que alguien le haga justicia, ese coloso, tan incomprendido y aun calumniado que es don Hilarión ESLAVA- y que vivió y produjo prácticamente toda su obra en Galicia, en Santiago, fray José DE VAQUEDANO.

El punto de partida para esa suposición es el siguiente acuerdo capítular de la catedral de Santiago:

«En este cabildo los dichos señores, después de haberse votado, acordaron que a don Joseph de Urros se le den cincuenta reales de a ocho de a quince de vellón cada uno por cuenta de los efectos del Padre Maestro de capilla, por el trabajo, imprenta y papel de los villansicos del año próximo pasado que formó por indisposición del dicho Padre Maestro de Carballido. Así quedó acordado» (Catedral de Santiago, vol. 47 de Actas Capitulares, fol. 215v, Acuerdo del 24 de enero de 1710).

En el citado artículo biográfico del «Anuario Musical comentaba yo así esta noticia:

«He consultado los mejores diccionarios para localizar este Carballido. He encontrado cuatro parroquias de este nombre, todas en la provincia de Lugo. Escribí a los respectivos párrocos pidiendo mirasen en sus libros de bautizados si encontraban el acta de VAQUEDANO; dos me contestaron con resultados negativos los otros dos no me contestaron. Por tanto, no podemos todavía fijar el sitio y fecha de su nacimiento.

Pero si esto no, ciertamente podemos dar como indiscutible que VAQUEDANO era oriundo de Galicia. Además del hecho ya citado del acta capitular, que nos dice que era ‘de Carballido’, tenemos los siguientes datos, que creemos no pueden dejar lugar a duda en este punto: en el cabildo ya citado de 29 de marzo de 1691, con motivo de la pretensión de los racioneros de que VAQUEDANO no tuviera preferencia sobre ellos en los puestos, en las solemnidades,

‘el señor don Antonio de Landiuar, Maestro de ceremonias, dixo deuse salir fuera de la Sala Capitular y no botar en lo referido los señores don Joseph Andiano, Arçidiano de Luóu, por ser su sobrino; don Francisco Abadiano, racionero de esta Santa Iglesia, y lo mesmo el señor don Antonio Vázquez Vermúdez, por ser su primo’.

Tenemos, pues, que en la catedral de Santiago había un primo y dos sobrinos de VAQUEDANO. Y difícilmente se explicará esta presencia de estos familiares del Maestro de Santiago, si no se supone que fueran oriundos de Galicia.

Esto también facilitaría una explicación más obvia y natural al hecho de que VAQUEDANO, en 1684,

‘suplicó al Cauildo se siruiese dar parmisso para que se diese sepultura a su hermano, que había muerto, en vna de las desocupadas de la Capilla de san Antonio, inclusa en esta dicha sata [Iglesia] ; y los dichos señores fueron seruidos conzederle dicha merced’.

A mayor abundamiento, el primo de VAQUEDANO, canónigo Antonio Vázquez Bermúdez, a quien acabamos de citar, pide al Cabildo, y obtiene de éste licencia, para que:

‘pueda llebar toda la música que le paresçiere *a la ciudad de Betanços* para el cauo de año de su madre’»

(Anuario Musical), X (1955) 201 s.

Ahora pienso, a posteriori, si no habrá habido un *lapsus calami* del escribiente del acta, poniendo «maestro de Carballido» en vez de «maestro de capilla», aunque, al hacer esta suposición, soy plenamente consciente de que la hipótesis del «lapsus caalmi» sea una de las últimas que un historiador deba hacer en su trabajo. Pero es que, si no, no sé cómo se deban armonizar los otros hechos del origen de VAQUEDANO. ¿O es que, realmente, VAQUEDANO era oriundo de Galicia... ?

Santiago, 10 de mayo de 1975