

Consideraciones sobre el papel del oboe en las *Reglas y Advertencias Generales* de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)

JOSEBA BERROCAL*

Resumen

*Durante más de treinta años, 1738-1770, Europa no conoció ningún tratado original destinado al oboe a excepción del volumen debido a la iniciativa editorial de Pablo Minguet y Irol: Reglas y Advertencias generales (Madrid, 1754). El contenido de este método se ve reducido únicamente a una tabla que recoge la digitación del instrumento. La particularidad fundamental de dicha tabla viene dada por el hecho de incluir una nota, el *mib*”, hasta entonces no recogida en tratado alguno. Minguet reconoce en su Explicación de la obra que ha contado con la colaboración de algunos inteligentes. Tras un examen de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España correspondientes a las dos ediciones que conoció la obra (1754 y 1774) y otras producciones del mismo editor, se puede llegar a la conclusión de que la tabla fue grabada por Minguet en torno a 1754 pero que, por alguna razón, probablemente de índole comercial, no fue presentada al público hasta la reedición de 1774.*

Palabras clave

Edición musical, oboe, tratado, siglo XVIII, Minguet, Irol, Yrol, Pla, España, Madrid.

Abstract

*For more than thirty years, 1738-1770, Europe did not see any other new treatise for oboe but Pablo Minguet y Irol's volume: Reglas y Advertencias generales (Madrid, 1754). Actually, the oboe chapter is no more than a fingering chart for the instrument. The most relevant feature of that chart is that it contains the note, *E flat*”, never before included in any treatise. Minguet admits in his preface, Explicación de la obra, that he had been assisted by some experts, inteligentes. Once examined the copies of both editions of the work (1754 and 1774) preserved at the Biblioteca Nacional de España —and other titles by this publisher—, it would be possible to state that the fingering chart was engraved by Minguet around 1754 but, for any reason, probably related to the Spanish musical market, was not offered to buyers until the 1774 reissue.*

Key words

Musical edition, oboe, method, fingering chart, 18th Century, Minguet, Irol, Yrol, Pla, Spain, Madrid.

* * * * *

Pablo Minguet y Irol fue un grabador y autor centrado en la divulgación que desarrolló su labor editorial en Madrid durante aproximada-

* Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: berrocal@unizar.es, viulunzel@yahoo.com.

mente cincuenta años a partir de 1733.¹ De entre todas sus producciones, aquellas que tenían relación con el arte de la música y de la danza han atraído la atención de diferentes autores² que lo citan brevemente destacando el carácter mercantil de Minguet. Efectivamente, si revisamos los índices de sus obras recogidos como anexo en sus libros, observaremos que el número de las mismas no es muy elevado (en torno a los veinte títulos), siendo generalmente breves en su extensión y de temática muy variada: calendarios litúrgicos, métodos para aprender a bailar en diferentes estilos, estampas, recopilaciones de juegos de manos y de cartas, un arte general de la guerra...³

Todo parece indicar que Minguet y Irol era un editor con un marcado perfil comercial y que, trabajando prácticamente en solitario, trataba de satisfacer las más variadas demandas del público, principalmente madrileño mas también extendido a otras ciudades.⁴ Él mismo redactaba la mayor parte del texto de sus obras —o, al menos, no tenía por costumbre citar sus fuentes—, grababa las láminas que constituían siempre una parte fundamental de sus productos y realizaba las funciones de editor tales como la obtención de permisos, pagos de tasas y otras formalidades legales y organizativas. Asimismo, comenzó a imprimir sus obras a raíz de conseguir su propia imprenta en torno a los años sesenta⁵ y, en consonancia con una práctica habitual en el siglo XVIII, su casa se convirtió en punto de venta.⁶

¹ Él mismo cita esta fecha como inicio de su actividad en su *Cuaderno Curioso de veinte Contradanzas Nuevas*. Véase MARTÍN MORENO, A., *Historia de la Música Española, T. IV. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 303.

² Ha sido León Tello quien más extensamente ha descrito la obra que aquí será objeto de estudio en LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 740-745. Véanse también al respecto MITJANA, R., *Historia de la música en España* (traducción de la versión francesa, 1920), Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 296-301; SUBIRÁ, J., *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, 1953, pp. 461 y 602-603; MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música...*, *op. cit.*, pp. 303-304 y 333-334; GALLEGO, A., *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 196, 203 y 214, y GOSÁLVEZ LARA, J. C., *La danza cortesana en la biblioteca nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1987 donde podemos encontrar reproducciones de varios grabados de Minguet. Consultar igualmente HAYNES, B., *The Eloquent Oboe, A History of the Hautboy form 1640 to 1760*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Sobre la didáctica del oboe en España, con referencia al caso de Minguet, consultar LLIMERÀ DUS, V., *La primera obra didáctica per a oboé a Espanya: El mètode d'Enrique Marzo i Feo (1870)*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2008, pp. 19-20.

³ Como ejemplo de ello, se puede consultar el índice que cierra su libro *Engaños a ojos vistas, y diversión de trabajos mundanos, fundada en lícitos juegos de manos (...)*, tercera impresión, Madrid, en la oficina de Domingo Fernández, 1755.

⁴ En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una versión en portugués (sig. R. 14636) de la obra de Minguet *Arte de danzar a la francesa (...)*. Esta misma obra, en su versión en castellano [Madrid, 1737 y sucesivas reediciones], contiene abundantes referencias de tema musical, tanto en forma de partituras de danzas como en imágenes y citas de instrumentación.

⁵ Antes de ello, hizo uso de los servicios de imprentas tan famosas como la de Joaquín Ibarra, o Ybarra.

⁶ *Este librito, y las obras siguientes se hallarán todo el año en Madrid, frente a la Cárcel de Corte, encima de la Botica de Provincia, quarto tercero, donde vive el dicho Pablo Minguet, Gravador de Sellos, Láminas, Firmas y otras cosas; y en los Libreros de las Gradadas de San Phelipe el Real*, recogido en la antepenúltima

De entre sus variadas producciones, este artículo se centrará en las *REGLAS, /Y ADVERTENCIAS GENERALES / QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER / TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES, / COMO SON / LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA/ Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, / Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, / y la Flautilla/ CON VARIOS TAÑIDOS, DANZAS Y CONTRADANZAS (...)*,⁷ un conjunto de seis Tratados de diferentes instrumentos musicales destinados primordialmente a los aficionados según palabras suyas, *para que cualquier Aficionado las pueda aprender [las Reglas] con mucha facilidad, y sin Maestro, y el que lo tenga, las comprenda mejor, y con mas brevedad*.⁸

Estas *Reglas, y Advertencias Generales*, (abreviadas como *R.*, y *A.G.*), conocieron dos ediciones: la primera en 1754 y la segunda, corregida, aumentada y reducida, en 1774. Ambas presentan la particularidad de no llevar numeración de las páginas ya que, como él mismo dice, *también se vende por separado el Tratado, o Reglas, y explicación de cada instrumento, con sus Láminas finas*.⁹

Efectivamente, la organización interna de la obra es tal que, aun encontrándose continuas referencias cruzadas entre los seis tratados que la forman, éstos pueden ser autónomos con el fin no sólo de que pudieran ser vendidos por separado sino también para que el comprador pudiese separarlos si ésa era su voluntad: *también te encargo, no me culpes de inoportuno, por haber puesto algunas láminas triplicadas, y otras cosas, pues lo he hecho, por si alguno de los Aficionados no quiere llevar más que el Tratado de su instrumento; y el que lo tenga todos, los pueda dividir, o separar siempre que quiera*.¹⁰

El último de estos tratados, el único destinado a algunos instrumentos de viento-madera, flauta travesera, flauta dulce, flautilla, y obué,¹¹ será el foco principal de nuestro interés y, más concretamente, el papel representado por el oboe en el conjunto de estos instrumentos. La atención que despierta la inclusión de una única lámina con la tabla de la digitación para el oboe puede ser explicada por varios rasgos particulares que la diferencian del resto de tratados contemporáneos. Bruce Haynes, en su artículo dedicado a los diferentes métodos de oboe entre los años 1695-1816¹²

página de sus *Engaños a ojos vistas...*, *op. cit.* Sobre la venta de música en Madrid en la segunda mitad del XVIII véase MARÍN, M. A., "Music-selling in Boccherini's Madrid", *Early Music*, vol. XXXIII/2, 2005, pp. 165-177.

⁷ La editorial Minkoff ha publicado el facsímil de dicha obra: Ginebra, 1981, pero no ha sido incluida la tabla de digitación del oboe.

⁸ Descripción de su propia obra en su libro *Engaños...*, *op. cit.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ MINGUET Y IROL, P., *Reglas y Advertencias Generales*, Madrid, Ibarra, 1754. En el *Prólogo al lector aficionado*.

¹¹ *Obué* es una de las formas más extendidas en la España del siglo XVIII para designar al oboe; otras de ellas son *obue*, *abue*, *avué*, *hobue* o *haubois*.

¹² HAYNES, B., "Oboe Fingering Charts, 1695-1826", *The Galpin Society Journal*, XXXI, 1978, pp. 68-93. Dicho trabajo, y aunque en palabras del mismo autor es sólo una aproximación parcial al mundo de los tratados, es básico por la visión global que ofrece de la evolución de la digitación.



Fig. 1. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).

resume en tres estas características: la primera es que se trata de la única fuente española conocida de este período, la segunda viene dada por el hecho de que es el único tratado original —es decir, no reedición— dado a la imprenta europea entre los años 1738¹³ y 1770,¹⁴ y la tercera, y quizá más digna de atención para el estudio histórico del oboe, consiste en que nos coloca ante la primera fuente que recoge la digitación de la nota *re#*”.¹⁵

Llegados a este punto conviene aclarar la razón por la que, a efectos del tratado de Minguet, consideraremos esta nota *re#*” como equivalente a su enarmónica *mib*””: En contraposición a nuestro moderno sistema equitemperado, un gran número de los tratadistas anteriores al siglo XIX mantenían, y demostraban, la diferencia de altura de sonido entre las no-

¹³ EISEL, J. PH., *Musicus Autodidakto*, Erfurt, 1738; descrito en HAYNES, B., “Oboe fingering...”, *op. cit.*

¹⁴ FISCHER, J. CHR., *The compleat Tutor For the Hautboy*, London, (ca. 1770). Fischer era uno de los oboístas de mayor prestigio de su tiempo y su tratado implica una nueva concepción en la forma de tocar el oboe (HAYNES, B., “Oboe Fingering...”, *op. cit.*).

¹⁵ A lo largo de este artículo haremos uso del sistema de notación alemán; en el caso de esta nota, *re#*””, nos referimos al Re sostenido que se encuentra en el espacio sobre la segunda línea adicional por encima de la clave de Sol en segunda.

tas con bemol y sus enarmónicos con sostenido. Este planteamiento no estaba circunscrito al ámbito teórico; los músicos prácticos, dependiendo de la flexibilidad de su instrumento y de sus preferencias personales y locales, nos han legado abundantes ejemplos en forma de tablas, diapasones y gráficos. Un apartado concreto lo constituyen los instrumentistas de viento-madera del XVIII; en ellos se observa a menudo el hábito de mostrar primeramente la digitación de los “tonos naturales”, esto es, la escala básica sin alteraciones, para presentar a continuación otras dos tablas con los “tonos accidentales”; una con los tonos afectados todos ellos de un bemol, y otra en la que a los tonos naturales se les eleva con un sostenido. Esta presentación les permite poner de manifiesto el diferente tratamiento o no de las enarmonías. El hecho de que la tabla de digitación del oboe recogida por Minguet se muestre con este formato, en principio nos haría sospechar que nos vamos a encontrar con diferentes digitaciones para los “tonos accidentales” pero, por el contrario, se nos presenta un sistema temperado en el que las notas sostenidas tienen siempre la misma digitación que sus equivalentes con bemol. Realmente, no es que no sean habituales este tipo de sistemas temperados sino que nos encontramos ante un esfuerzo redundante por parte del grabador; solo explicable por el interés de hacer más fácil la consulta de la tabla por parte de los aficionados. Este mismo uso de sistemas temperados es asimismo empleado en las tablas que Minguet destina a las flautas dulce y travesera por lo que, a lo largo de este artículo, hablaremos indistintamente de *re#*” o *mib*”, dándose, además, la circunstancia de que la digitación mostrada para estas notas coincide para la flauta travesera y el oboe.

Durante cien años el límite superior del oboe había sido el *re*” y aún continuaría siéndolo para la mayoría de oboístas durante al menos otros treinta años hasta que comenzó a generalizarse la ejecución de notas más agudas. Son realmente pocos los casos en los que la literatura para oboe *obligato* supera este límite, y siempre los encontramos ligados a instrumentistas reconocidos como virtuosos por sus contemporáneos: Se puede hablar, sólo por citar dos de los ejemplos más conocidos, de Giuseppe Sammartini y su *Sonata [Concierto]* en *Mib* mayor conservado en Dresde, o de Matteo Bissoli, autor de una exigente *Sonata* en Sol menor. Para aquéllos no familiarizados con las características de los instrumentos de viento-madera de los siglos XVII y XVIII, conviene aclarar que los más usados de los mismos: flauta travesera de una llave, flauta dulce y oboe de 2-3 llaves, tienen una tesitura básica de dos octavas y una nota dentro de la cual hay una relativa facilidad de ejecución; sin embargo, por condicionamientos acústicos, dichos instrumentos presentan ciertas incomodidades para ver ampliada esta tesitura. Como acabamos de decir, las *R.*, y *A.G.* de Minguet recogen por

primera vez la forma de superar en el oboe el *re*”, concretamente con la nota un semitono superior: *re#*”.

Para desarrollar este estudio se ha hecho uso principalmente de los nueve ejemplares, globales y parciales, de la obra conservados en la Biblioteca Nacional de España. De estos nueve sólo cuatro incluyen las *Reglas*, y *Advertencias Generales para tañer la Flauta Travesera* (...) bien porque en unos casos no se incluyeron en el momento de la venta o bien porque esta sección fue cortada posteriormente. Repartidos por bibliotecas de todo el mundo, encontramos la reseña de la existencia de otros ejemplares de estas *R.*, y *A.G.* Las principales fuentes de información sobre los ejemplares pervividos son el R.I.S.M.¹⁶ y la tesis de Thomas Everett Warner.¹⁷ Otros bibliógrafos, sin llegar a proporcionar un elenco de ejemplares, dan una reseña de la obra de Minguet. Entre ellos destaca por lo detallada la de Antonio Palau y Dulcet.¹⁸ Otras referencias menos prolijas se encuentran en las obras de Francisco Aguilar Piñal¹⁹ y Bartolomé José Gallardo.²⁰ En cualquier caso, y según se tratará de demostrar a lo largo de este artículo, el papel del oboe en estas *R.*, y *A.G.* puede ser suficientemente rastreado a partir de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional en Madrid.

A continuación daremos un listado de los ejemplares conservados con su signatura en la B.N. y una breve descripción, así como su año de edición. Seguidamente se presentará una reseña más detallada de uno de ellos para, a continuación, presentar varias hipótesis respecto a la génesis de la obra, la datación de la tabla de digitación del *obué* y su posible autor.

Ejemplares de las diversas configuraciones de las *Reglas y Advertencias Generales* conservadas en la Biblioteca Nacional de España

R. 31241

Se trata de un ejemplar global de la primera edición (1754). Con global se hace referencia al hecho de que agrupa los seis diferentes “Tratados”²¹

¹⁶ R.I.S.M., *Recueils* (...), p.587, donde se ofrecen las siguientes entradas: D WI. E Bc; Bd; Mn. F Pc. GB Lbm. US Cn (sin. parte. I); NYp (partes I-V); Wcm.

¹⁷ WARNER, TH. E., *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*, New York, New York University, 1964. El autor, quien hace referencia a la tabla dedicada al oboe, cita cinco localizaciones: Biblioteca Central de la Diputación (Barcelona), Newberry Library (Chicago), Library of Congress (Washington), British Museum (Londres), Bibliothèque du Conservatoire. (París).

¹⁸ PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*, vol. IX, Barcelona, Librería Palau, 2ª ed., 1956, p. 304.

¹⁹ AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del Siglo XVIII*, vol. V, Madrid, C.S.I.C., 1989, p. 702.

²⁰ GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. V, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1888, [Ed. facsímil Madrid, Gredos, 1968], pp. 808-810.

²¹ El mismo Minguet los denomina “Tratados, ò Reglas” en sus libros.

bajo una única portada e “Índice y explicación de toda la obra”, si bien es verdad que en todo ejemplar global faltan siempre algunas láminas. Es imposible dilucidar si esto es debido a la no inclusión por parte de Minguet o a la separación posterior por el adquirente.

Las *R.*, y *A.G. para tañer Flauta (...)*, no recogen la tabla del oboe.

M. 891

También un ejemplar global de la edición de 1754. En este caso faltan las tablas del oboe, de la flauta dulce y de la flautilla.

M. 989

Únicamente recoge las *R.*, y *A.G. para tañer el Psalterio*²² en su edición de 1754.

M. 106⁸

Las mismas características que el M. 989.

M. 3879⁸

Ejemplar suelto de las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola* en su edición de 1754. Precisamente fueron las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola* las únicas que sufrieron la posterior corrección y variación en la reedición de 1774, es decir, el uso de planchas y grabados nuevos.

R 14664

Constituía uno de los ejemplares globales de la reedición de 1774, pero se han cortado con un filo cinco de los métodos dejando únicamente el primero: las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola* en su versión revisada.

M. 892

Ejemplar suelto de las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola* en su edición de 1774.

M. 893

Global, agrupa los seis tratados, edición de 1774. Las *R.*, y *A.G. para tañer la Flauta (...)* recogen la tabla destinada al oboe.

M. 894

Las mismas características que el M. 983. Faltan algunas láminas pero, al igual que el M. 893, contiene la tabla del oboe

Descripción del contenido del ejemplar R. 31241

El R. 31241 es un ejemplar global de la primera edición de 1754. Minguet no numeró las páginas. Se recoge una enumeración correlativa de los asuntos tratados en sus secciones y fascículos:

²² Uno de los seis tratados constitutivos. El psalterio fue uno de los instrumentos que gozó de relativa fama en la España del siglo XVIII pero que, al igual que otros instrumentos no comunes, no acumuló un gran repertorio específico sino que interpretaba las obras destinadas a otros instrumentos (GALLEGO, A., *La música en tiempos...*, *op. cit.*).

Grabado con los instrumentos.

Título general de la obra.

Índice, y explicación de toda la obra.

El Amable Variado: [obrita a dos partes].²³

R., y *A.G.* (...) *Guitarra, Tiple y Vandola* (...) por J. Ibarra.

Aprobación del R.P. Gaspar Alvarez [S.J.]. Aprobación para los métodos de Guitarra, Tiple, Vandola, Bandurria y Violín,²⁴ fechada el 20 de septiembre de 1752 en Madrid.

Licencia del Ordinario D. Thomás de Naxera Salvador, Madrid, 22-IX-1752.

Aprobación de Don Juan Marchena M.P.S. Madrid, 10-IX-1752.

EL REY [Fernando VI] (...) Minguet tenía compuesto el libro *R.*, y *A.G. Guitarra, (...) y violín*. Se le concede el monopolio de reimpresión por diez años. 10-X-1752.

Fe de erratas. [Cita el violín en primer lugar]. Madrid, 8-IV-1753.

Tasa. [También cita el violín en primer lugar]. Madrid, 25-V-1753.

Prólogo al Lector Aficionado.

Regla primera, lo que es la Guitarra (...). [Siguen dos bloques de explicaciones de Guitarra, Tiple y Vandola. Tras la palabra "FIN" sigue la "advertencia" que Pablo Minguet solía añadir en sus producciones con un listado de todas sus obras].

Explicación de los puntos de la Guitarra al estilo castellano, italiano y catalán. [Siguen láminas].

R., y *A.G.* *para acompañar sobre la parte con la Guitarra, Clavicordio, Organo, Harpa, Cytara o cualquier otro instrumento*, en la imprenta de Joachin Ibarra. [Siguen explicaciones y láminas].

R., y *A.G.*(...) *Psalterio, (...) Joaquin Ibarra* año de 1754, con licencia.²⁵ [Siguen explicaciones y láminas].

R., y *A.G.* (...) *Bandurria* (...) Joaquin Ibarra. [Siguen explicaciones y láminas]. En la Nota: *También se advierte que en el Tratado de Guitarra, Tiple y Vandola están las Licencias, Aprobaciones, Privilegio, Tassa y Prólogo. En la "Advertencia": se encontrarán este librito, las R., y A.G. de Guitarra, Tiple y Vandola, las R., y A.G. de Violín.*

²³ Ésta, y otras secciones de la obra, están descritas por el autor en el *Índice, y explicación de toda la obra* que se encuentra en el inicio de la misma.

²⁴ El subrayado es nuestro, y hace mención al hecho de que en las diferentes licencias y tasas el violín está mencionado en diferente posición respecto al resto de instrumentos. Es posible incluso que cuando Minguet pidió las licencias y tasas presentase los diferentes tratados sueltos y, desde luego al menos en esta ocasión, sólo tres de ellos, ya que de los otros tres no hay la menor referencia.

²⁵ Por lo que sabemos, Minguet no obtuvo la licencia para este tratado, ni para el de las *R.*, y *A.G.* de acompañar ni para las *R.*, y *A.G.* para la Flauta (...).

R., y *A.G.*(...) *Violín* (...) Joaquin Ibarra. [Siguen explicaciones y láminas]. En la “Advertencia” se puede leer: *si existen dudas mírese las reglas de la guitarra. También se advierte que en el Tratado de Guitarra, Tiple y Vandola están las Licencias, Aprobaciones, Privilegio, Tasa y Prólogo.* En la “Advertencia” leemos de nuevo: *se encontrarán este librito, las R., y A.G. de Guitarra, Tiple y Vandola, las R., y A.G. de Bandurria.*

R., y *A.G.* (...) *Flauta Travesera, la Flauta dulce, y la Flautilla* (...) Con licencia. en Madrid, en la Imprenta de Joaquin Ibarra (...) 1754. [Siguen explicaciones y tablas de digitación].

[Falta la lámina *Breve resumen de los rudimentos*... que podemos encontrar al final del ejemplar M. 893, pero ya está incluida en el método de guitarra; anteriormente hemos citado el hecho de que Pablo Minguet acostumbraba a duplicar ciertas láminas que consideraba relevantes y susceptibles de separación].

Como complemento a la información recogida en este ejemplar de la primera impresión, presentamos las variaciones más significativas de la reedición de 1774²⁶ que deberemos tener presentes con el objeto de sacar conclusiones respecto al papel desempeñado por el oboe en este tratado:

Al final de las “Explicaciones” que cierran las *R.*, y *A.G. de Guitarra, Tiple y Vandola* encontramos: *Este Quadernillo (...) otro Quadernillo para tañer el violín, otro Quadernillo para tañer la Flauta dulce, la Flauta Travesera, la Flautilla y el Obué (...).*²⁷ En el índice encontramos a su vez la habitual enumeración de las obras compuestas por Minguet, y entre ellas leemos: *Otro librito en cuarto: R., y A.G. (...) los dichos 16 instrumentos.*²⁸

A continuación se presentarán una serie de consideraciones en torno a estas *R.*, y *A.G.* Algunas de ellas pueden ser aceptadas como verosímiles en base a la acumulación de pruebas e indicios que se presentan, en tanto que otra parte de las conclusiones —sobre todo las relativas a la autoría de la tabla de digitación del oboe— entran en el terreno de la especulación y, por ello, son susceptibles de ser revisadas a medida que se encuentren nuevas evidencias acerca del oboe en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII.

²⁶ De los varios ejemplares conservados en la B.N., hemos utilizado el recogido bajo la sig. R. 14.664

²⁷ El subrayado es nuestro y en esta ocasión sirve para resaltar el hecho de que aunque el oboe no figure en ninguna de las diferentes portadas, Pablo Minguet lo consideraba parte integrante del sexto volumen de la serie.

²⁸ No resulta fácil identificar “los dichos 16 instrumentos”; en la portada principal de la obra sólo se mencionan trece, catorce si tenemos en cuenta el oboe.

REGLAS,
Y ADVERTENCIAS GENERALES
 QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER
 TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES,
 COMO SON
LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA,
 Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Pfallterio,
 Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce,
 y la Flautilla,



CON VARIOS TAÑIDOS, DANZAS, CONTRADANZAS, Y OTRAS
 cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por Musica, y
 cifra, al estylo Castellano, Italiano, Catalán, y Francés, para que qualquier Aficionado
 las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro: con una breve explicacion
 de como el Autor los aprendió, que esta al bolver de esta hoja.

Fig. 2. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).

REGLAS,
Y ADVERTENCIAS GENERALES
 PARA TAÑER
LA FLAUTA TRAVESERA,
LA FLAUTA DULCE, Y LA FLAUTILLA,



CON VARIOS TAÑIDOS, DEMONSTRADAS, Y FIGURADAS
 en diferentes Laminas finas, por Musica, y cifra, para que qualquier Aficionado las
 pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro.

C O M P U E S T A S
 POR PABLO MINGUET Y IROL, GRAVADOR DE SELLOS,
 Laminas, Firmas, y otras cosas.

Con Licencia. En Madrid, en la Imprenta de Joachin Ibarra, Calle de las Urofas.
 Año de 1754.

Fig. 3. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).

EXPLICACION DE LA FLAUTA TRAVESERA.

Antes de explicar las Reglas siguientes, es preciso, que el Aficionado sepa primero los rudimentos mas necesarios de la Musica; y supuesto que en la Lamina primera están figuradas, y demostradas todas las cosas pertenecientes à ella, con un breve resumen de su explicacion, es superfluo referirlas aqui. Veafe la dicha Lamina.

Y por si no se ha entendido lo que significan las siete letras G, A, B, C, D, E, y F, que tambien están puestas en los signos, ò notas de las Escalas, ò Diapassones de la Flauta Travesera, la Flauta Dulce, y la Flautilla, digo, que la G significa Gfolreut, la A, Alamire, la B, Bfalmi, la C, Cfolfaut, la D, Dlafolre, la E, Elami, y la F, Ffaut; los siete primeros son graves, los segundos agudos, y los terceros sobregudos.

Tomarás la Flauta con las dos manos, tapando los tres agujeros de arriba con los tres dedos de la mano izquierda, quedando libre el que llaman meñique, y el pulgar debaxo de la Flauta para sostenerla.

Los tres agujeros de la parte inferior, ò de abaxo, los taparás con los mismos tres dedos de la mano derecha, y el pulgar debaxo tambien, para sostener la Flauta; y con los seis dedos pisarás

sin violencia en los agujeros, pues no consistirá el taparlos bien en que aprietes las yemas de los dedos, sino en que el medio de éstas ocupe bien el agujero.

Tomada la Flauta en la forma que queda explicado, será la postura llevarla al lado derecho de fuerte, que la mano izquierda te vendrá frente del pecho, y la derecha te quedará al ayre, y un poco mas baxa que tu hombro derecho.

Todo principio es difícil, pero aunque se manifiesta serlo tanto el tomar la embocadura de esta Flauta; esto es, el darle el ayre suficiente, y con la proporcion que se requiere para sonarla, y que corresponda cada punto al sonido, y voz que debe, quiero darte alguna regla, que ayudada de tu aplicacion (maestra universal para todo estudio) te facilite vencer lo que en el principio te parecerá insuperable.

El modo es, que pongas el labio inferior cerca del agujero que tiene la Flauta en el primer tercio: que recojas el labio superior un poco, y tocando con la punta de la lengua en los dientes de arriba, moviendola como si quisieses escupir, darás el ayre proporcionado à que suene la Flauta, sin mas violencia que el respirar naturalmente; pues todo lo que quieras esforzarlo, solo

Fig. 4. Extraída de Minguet y Irol, P., Reglas y Advertencias Generales (1754-1774).

servirá de que hagas la voz desentonada.

Yá que hayas tomado la Flauta en la disposicion que queda explicada, harás la Escala, levantando los dedos en la forma que para cada punto te manifiesta el Diapasson, levantandolos poco, para que no quede la mano desayrada.

EXPLICACION DE LA FLAUTA DULCE.

ESTA Flauta la tomarás tambien con las dos manos, como la Travesera, tapando los tres agujeros de arriba con los tres dedos de la mano izquierda, excépto el meñique, que queda al ayre, y el pulgar, que sirve para tapar el agujero que tiene la Flauta en el segundo tercio, que te viene frente del pecho; los otros tres agujeros de abaxo los taparás con los mismos dedos de la mano derecha, y con el meñique el ultimo agujero, que está à un lado en el postre tercio de la Flauta.

La postura de ella ha de ser ácia abaxo, de forma, que te vendrá la mano izquierda al pecho, y la derecha al estomago, sacando un poco fuera la Flauta.

Tomada en esta disposicion, la darás el vien-

to sin mas fatiga, que el respirar naturalmente; y los puntos los executarás levantando los dedos para descubrir los agujeros, como se manifiesta en el Diapasson.

EXPLICACION DE LA FLAUTILLA.

ESTA Flautilla la tomarás como la Dulce, y con el dedo indice, y el del corazon taparás los dos agujeros de arriba, y con el pulgar el de abaxo; y lo mismo harás con la otra mano en los otros tres. No tiene sustentidos, ni bmoles; y si se ofrecen, se executan soplando un poco mas fuerte, ò mas suave.

Se advierte, que en la Escala, ò Diapasson de la Flauta Travesera, Flauta Dulce, y la Flautilla, todos los agujeros negros significan los que han de estar tapados, los blancos destapados, los que están la mitad blancos, y negros, se han de tapar no mas que la mitad; y la *f* los que se han de trinar. Todo esto se ha de executar con los dichos dedos.

Y si el Principiante tiene alguna duda, mire las Reglas de la Guitarra, Vandola, Cythara, Clavicordio, Harpa, Psalterio, Bandurria, y Violin.

Fig. 5. Extraída de Minguet y Irol, P., Reglas y Advertencias Generales (1754-1774).

Hipótesis en torno a las “Reglas, y Advertencias Generales”

Pablo Minguet y Irol, grabador, consigue las licencias y cumple con el resto de formalidades para tres Tratados entre los años 1752-53; concretamente las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola*; las *R.*, y *A.G. para tañer la Bandurria*; y las *R.*, y *A.G. para tañer el Violín*.

Estos tres métodos comienzan a ser vendidos tanto por separado como reunidos;²⁹ las licencias las ha conseguido para la globalidad pero el orden de cita de los tratados dentro de las mismas y las propias advertencias de Minguet dejan claro que podían tener existencia separada.

Para el año 1754 ya ha impreso los otros tres tratados con los que a la postre constituirá el ejemplar global de las *R.*, y *A.G.* Nos referimos a las *R.*, y *A.G. para tañer el Psalterio*; las *R.*, y *A.G. para acompañar*, y las *R.*, y *A.G. para tañer la Flauta Travesera...*

Graba una imagen en la que incluye una ilustración de todos los instrumentos,³⁰ escribe un prólogo general para los seis tratados (en el que explica que no ha incluido el oboe por ser “dañoso para el pecho”, o porque lo considera un instrumento para profesionales; no queda claro),³¹ y los pone a la venta agrupados correlativamente uno a continuación del otro y sin paginación.³² Los tres tratados añadidos, no citados en las licencias, no tienen “advertencia final”, una sección que Minguet acostumbraba a colocar en las obras que él consideraba autónomas (ver la descripción del R. 31241).

La tabla de digitación del oboe es, presumiblemente, estricta contemporánea de aquellas destinadas a la flauta travesera, flauta dulce y flautilla. Sin embargo, no ha sido incluida en ninguno de los dos ejemplares globales de la edición de 1754 y parece que ningún ejemplar de este año debía llevarla, ya que el instrumento no es citado si no para hablar de su no-

²⁹ En la *Gaceta de Madrid* de 5 de junio de 1753, p. 184, se anuncia la venta del volumen conjunto, y se añade: *También se vende separado el Tratado, o explicación de cada Instrumento con sus Láminas. Se hallarán en casa del Autor, frente a la Carcel de Corte, encima de la Botica, cuarto tercero, y en la Librería de Antonio del Castillo, calle del Correo, y en su Puesto, Gradas de S. Phelipe el Real.*

³⁰ No todos; para ser exactos, no se encuentra el órgano.

³¹ El texto del párrafo dice así: *No he querido explicar el modo de tañer otros instrumentos, como son: El Harpa de cuerdas de acero, y de alambre, el Archileut, el Violon, la Viola, la Trompa Marina, el Obuè, el Bajòn, y otros de viento, porque los unos son dañosos para el pecho, y los otros no los estilan sino los Músicos.* Recordemos que en el siglo XVIII la denominación de “músicos” se reservaba para los instrumentistas profesionales por contraposición a los aficionados. En esta enumeración resaltan ciertamente dos puntos: la pintoresca opinión acerca de la incidencia sobre la salud de la práctica de ciertos instrumentos de viento, y la exclusión del violón cuando con ello se colige que los aficionados renunciarían a reforzar la línea del bajo. Igualmente no deja de llamar la atención la cita de la trompa marina, instrumento del que poco sabemos respecto a su utilización en los ambientes amatoriales del XVIII español. Véase la voz “trompeta marina” en ANDRÉS, R., *Diccionario de instrumentos musicales, de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Vox, 1995, (2ª ed., Madrid, Península, 2001).

³² El resto de sus obras sí la tienen.

inclusión. El hecho de interpretar que la tabla del oboe es contemporánea de las de las flautas se basa en diversos indicios independientes entre sí:

1. Misma presentación y coincidencia completa en todos los detalles visuales (ver anexo: claves, diseño de los medios agujeros, grafía de los nombres de las notas, mismo sistema de representación de las digitaciones, etc.).³³ En realidad no hay ninguna diferencia apreciable entre las tres tablas.
2. Información homogénea para los tres instrumentos principales —flauta travesera, flauta dulce³⁴ y oboe—. Destaca el hecho común de incluir los trinos en las notas naturales.³⁵
3. Tesituras amplias para los tres instrumentos, no únicamente para el oboe. Lo que refuerza por otra parte la hipótesis no sólo de una coincidencia temporal sino, igualmente, la hipótesis de una única persona consultada: un solista profesional particularmente interesado en los registros extremos de sus instrumentos. Este rango de digitaciones no fue común en los métodos destinados a los aficionados. Por causas organológicas estas tablas están asimismo implicando que se dispondrá de instrumentos de factura superior; ya que sólo bajo este supuesto las digitaciones de notas extremas podrán ser ejecutadas.

En el año 1774 corrige las erratas de las *R.*, y *A.G. para tañer la Guitarra, Tiple y Vandola* y en la “advertencia final” cita *la Flauta dulce (...)* y *el Obuè* lo que parece garantizarnos que a partir de ese momento la tabla del oboe formará parte integrante del sexto tratado.³⁶ Es de resaltar que se trata del único instrumento añadido.

³³ El hecho de que en la tabla del oboe firme en la forma latina *P.^s Minguet f.^l* mientras que en las otras dos láminas destinadas al traveso y a la flauta dulce y flautilla rubrique *P. Minguet f.* no es prueba de anacronismo; por lo menos en otras tres láminas de 1754 encontramos *Pau.^s Minguet f.*, *Paulus Minguet fecit* y *Paulus Minguet f.^l* concretamente en las láminas “Breve resumen de los rudimentos...”, “Demostración de los puntos de la Guitarra” y “Nueva demostración de los puntos de la Guitarra” respectivamente.

³⁴ En este trabajo no se está entrando a considerar el relevante papel de la flauta de pico en las *Reglas* de Minguet. Tanto por la citada amplia extensión de su tesitura como por ser una manifestación de que continuaba en boga en esta segunda mitad del siglo XVIII. El *Diario de Madrid* recoge la venta de parejas de flautas dulces en su n.º 12, pp. 334-335, (14-VI-1758), y en el n.º 75, p. 298, (15-III-1788); véase ACKER, Y. *Música y danza en el Diario de Madrid, noticias, avisos y artículos. 1758-1808*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2007. En este volumen se puede rastrear igualmente el papel del oboe en el Madrid cotidiano bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV.

³⁵ Incluidos errores y ausencias en estos trinos: en la tabla de la flauta dulce faltan los trinos sobre el *do*”” y el *re*””; en la tabla del oboe no parecen correctos los trinos sobre los *re*’ y *re*””: (baten sobre el mi bemol en lugar de sobre el mi natural).

³⁶ Como queda confirmado en los ejemplares M. 983 y M. 984.

Escala, ó Diap^{ta} de todos los Tonos, y Semit^{as} de la Flauta traviesa.

Natur: D E F G A B C D E F G A B C D E F G

Accid: D E F G A B C D E F G A B C D E F G

Accid: D E F G A B C D E F G A B C D E F G

P. Minguet, f

Fig. 6. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).

Escala, ó Diap^{ta} de todos los Tonos y Semit^{as} de la Flauta dulce.

Natur: F G A B C D E F G A B C D E F G A B C

Accid: F G A B C D E F G A B C D E F G A B C

Accid: F G A B C D E F G A B C D E F G A B C

P. Minguet, f

Fig. 7. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).



Fig. 8. Extraída de Minguet y Irol, P., *Reglas y Advertencias Generales* (1754-1774).

Llegados a este punto se plantean dos preguntas centrales: ¿Minguet conservó para sí la lámina destinada al oboe hasta 1774 o la dio a la luz pública ya en 1754? (o en alguna fecha intermedia) y, así como las flautas cuentan con sus explicaciones, ¿Existió a su vez una explicación hoy no conservada destinada al oboe? Ambas cuestiones se presentan de difícil respuesta; sólo la aparición de ejemplares no mutilados podría ayudarnos a responderlas y, en cualquier caso, de forma pública o privada, hay indicios suficientes para creer que en 1752-54 ya había en Madrid quien utilizara esta digitación.

Existe aún otra cuestión no menos importante: ¿Quién es el autor de la tabla? En el "Índice, y explicación de toda la obra" Minguet nos dice: *de los demás instrumentos, como ninguno ha escrito, me he tenido que valer de algunos Inteligentes*; no es fácil identificar al "Inteligente" que le entregó la información recogida en la tabla del oboe.³⁷ En el Madrid de mediados del Setecientos podemos identificar, al menos, cinco oboístas³⁸ de quienes

³⁷ Dadas las características de dicha información, así como las dificultades que presenta el oboe para ser utilizado como instrumento de aficionados, podemos descartar casi con absoluta certeza que el mismo Pablo Minguet fuese el origen de los datos.

³⁸ Sin duda que en Madrid se encontraba un mayor número de oboístas competentes ligados a la esfera militar, teatral y cortesana; caso de Francisco Mestres [o Mestrís], o Juan López a quie-

tenemos referencias de su calidad; nos referimos a los tres hermanos Pla:³⁹ Manuel, Juan Bautista y José, al oboísta de la Capilla Real Manuel Cavazza⁴⁰ y a su compañero en la Capilla Luis Misón.

Tenemos una razón convincente para rechazar a Manuel Cavazza como el autor: en su *Sonata de Oboè para la oposición* [a la Real Capilla] *del año de 1777* (es decir, incluso más tarde de 1774, que es cuando vio la luz pública la segunda edición de las R., y A.G.) encontramos como límite superior innumerables *re*” junto con un uso exhaustivo de los recursos del instrumento. Es, de hecho, extraordinario que encontrándose el segundo tiempo *Andantino*, y *con gusto* en la tonalidad de *Mib* mayor, no se incluya ningún *mib*” en el mismo.⁴¹ Recuérdese que una, si no la más, importante característica de la tabla es la inclusión por primera vez de dicha nota *mib*” en un tratado de oboe.⁴²

Luis Misón no puede ser descartado con tanta claridad: como compositor de cámara únicamente se le atribuye una sonata para oboe,⁴³ datada a más tardar en 1760, en la cual a su vez se hace un uso impropriadamente agudo del oboe pero tampoco aparece la citada nota *mib*” (si bien es verdad que la tonalidad de la obra, La menor, tampoco haría imprescindible su utilización).

Parece pues que el “Inteligente” tendría que ser uno de los hermanos Pla; u otro oboísta de cierto prestigio en el mundo musical madrileño, ya que suponemos que Minguet habría cuidado la elección de su fuente de

nes, entre otras fuentes, cita BROSCI, C. [Farinelli] en su *Descripción del estado actual (...)*, Madrid, [manuscrito], 1758. En cualquier caso, hemos circunscrito los candidatos a aquellos de quienes conservamos música escrita y que, de hecho, son los nombres más citados en la documentación contemporánea dieciochesca.

³⁹ Son varios los autores que han colaborado para reconstruir la carrera concertística y compositora de los Pla. Como aproximación concisa a sus vidas recomiendo consultar el artículo de KENYON DE PASCUAL, B., “Juan Bautista Pla and José Pla—two neglected oboe virtuosos of the 18th century”, *Early Music*, XVIII/1, 1990, pp. 109-110, y un primer intento de catalogación del Corpus conjunto de los tres hermanos puede encontrarse en DOLCET, J., “L’obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació”, *Anuario Musical*, XLII, Barcelona, 1987, pp. 131-188. La última aportación significativa es la debida a HAAKENSEN, M., “Two Spanish brothers revisited: recent research surrounding the life and instrumental music of Juan Bautista Pla and José Pla”, *Early Music*, XXXV/1, 2007, pp. 83-96.

⁴⁰ Muchas veces citado en fuentes de la época como “Cabaza” o “Cabazza”. En cualquier caso, parece que él mismo prefería la grafía “Cavazza” o “Cavaza” ya que en las *Erratas* de su obra *El Músico Censor del Censor no músico*, Madrid, ¿1786? (B.N. Madrid M. 876) corrige en la portada donde pone “Cabazza” por “Cavazza”.

⁴¹ Esta sonata, junto a otras piezas de oposición a la Real Capilla de Madrid, han sido editadas por ORTEGA, J. y BERROCAL, J., *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*, Madrid, ICCMU, 2011.

⁴² Hemos de esperar hasta la década de los setenta para encontrarla en otro método (HAYNES, B., “Oboe Fingering...”, *op. cit.*).

⁴³ Subirá catalogó en la Casa de Alba doce sonatas para flauta y acompañamiento perdidas en la Guerra Civil española. Respecto a esta sonata para oboe véase SIEMENS HERNÁNDEZ, L., “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (S. XVIII)”, *Revista de musicología*, 1994, pp. 761-773. Capítulo aparte sería la discutible atribución de esta sonata a Misón y, por ende, el hecho de que sea destinada al oboe.

información acudiendo a algún puesto reconocido. Sabemos que los concertistas itinerantes José y Juan Bautista tocaron justamente en el año 1752 en la Cámara de la reina [María Bárbara]⁴⁴ y que parte de su música para flauta travesera y/u oboe utiliza el susodicho *mib*” y notas aún más agudas. Igualmente sabemos que su hermano Manuel era un oboísta de fama reconocida en Madrid⁴⁵ y que, según Josep Dolcet,⁴⁶ fue el probable autor de una sonata “del Sigr. Pla” en la cual se exige un alto grado de virtuosismo pero no hace uso del *mib*” pese a encontrarse en la tonalidad de Do menor y tener un *Andante* en *Mib* mayor en el que en ciertos momentos dicha nota podría considerarse la prosecución natural de la armonía y melodía.⁴⁷

Por tanto, avanzamos la hipótesis de que Minguet, aprovechando la presencia en la corte de los hermanos concertistas Juan y José Pla en el año 1752, les consultó en busca de su propia digitación para el oboe, y quizá en relación a otros aspectos recogidos posteriormente en las R., y A.G.; ambos eran flautistas consumados y José, era a su vez uno de los pocos virtuosos públicos de psalterio de los que tenemos noticia. (Instrumentos ambos, flauta travesera y psalterio, que encontramos estudiados en las R., y A.G.)

Es posible que, aun habiendo renunciado a incluir la tabla de digitación del oboe en la primera edición (1754), Minguet se viera obligado a hacer frente a una cierta demanda de dicha tabla, ya que ello explicaría su proceder de añadirla en la segunda edición (1774).⁴⁸

Durante más de treinta años, 1738-1770, Europa no conoció ningún tratado original destinado al oboe a excepción del volumen debido a la iniciativa editorial de Pablo Minguet y Irol: *REGLAS, /Y ADVERTENCIAS GENERALES / QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER / TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES, / COMO SON / LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA/ Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, / Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, / y la Flautilla*, (Madrid, 1754). El contenido de este método destinado al oboe se ve re-

⁴⁴ SALDONI, B., *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881 cita la *Gaceta de Madrid* de 14 de noviembre de 1752: *El 23 de octubre concierto en el cuarto de la Reina (...) los Pla[sic]s, nuevamente recibidos en la Capilla y Cámara del Rey, tocaron solos y a dúo cantadas y conciertos de oboes (...) José también el psalterio. Gustó mucho a la Reina.*

⁴⁵ Aunque no llegó a ocupar nunca plaza en la Capilla Real, sabemos que colaboraba asiduamente con su instrumento, (y como compositor ocasionalmente), en las producciones teatrales de la Villa. Entre aquellos que juzgaron a Manuel se encuentra Texidor, quien lo colocaba pos encima de sus hermanos en el dominio del instrumento.

⁴⁶ DOLCET, J., *Prefacio a la edición de la Sonate C moll für Oboe und Basso continuo*, de Manuel Pla, Viena, Universal Edition 17 537 a, 1992. De nuevo, queda abierto el debate de la autoría de esta obra; que ha de ser atribuida a uno de los tres hermanos.

⁴⁷ Por ejemplo, la cuarta corchea del compás 29 del *Andante*, en donde se ve interrumpida la progresión ascendente de un acorde de *Mib* mayor.

⁴⁸ No deja de ser llamativo el hecho de que el oboe es el único instrumento añadido en esta reedición, y no sólo como una simple adición de la lámina sino que también lo encontramos citado en las “Advertencias generales” revisadas de las R., y A.G. para guitarra, tiple y vandola.

ducido únicamente a una tabla que recoge la digitación del instrumento. La particularidad fundamental de dicha tabla viene dada por el hecho de incluir una nota, el *mib*”, hasta entonces no recogida en tratado alguno. No olvidemos que, según todas las apariencias, esta tabla no tuvo circulación comercial en un primer momento. En realidad estamos debatiendo únicamente la generación de la misma, el proceso por el cual Minguet se hizo con la información en ella recogida.

Minguet, en parte autor de las obras que componía, reconoce en su ‘Explicación de la obra’ que ha contado con la colaboración de algunos “inteligentes” para poder completar sus conocimientos, básicamente centrados en los instrumentos de cuerda pulsada. Tras un examen de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España correspondientes a las dos ediciones que conoció la obra (1754 y 1774) y otras producciones del mismo editor, se puede llegar a la conclusión de que la tabla fue grabada por Minguet en torno a 1754 pero que, por alguna razón, probablemente de índole comercial, no fue presentada al público hasta la reedición de 1774. A este respecto no nos es dado confirmar si durante este lapso se dio una distribución ocasional de la lámina que explicara la posterior inclusión de la misma.

Con respecto a la identidad del verdadero autor de la tabla, hemos circunscrito las posibilidades al reducido número de virtuosos activos en el Madrid de mediados del XVIII de quienes tenemos testimonios de su habilidad. Afortunadamente, y pese a ciertas dudas de adscripción, conservamos de cada uno de los cinco oboístas alguna composición destinada a dicho instrumento. Esta aparente arbitrariedad en la acotación de los candidatos viene explicada por la suposición de que Pablo Minguet pretendería encontrar la colaboración de una autoridad de prestigio, y viene avalada por la ya citada particularidad de la digitación de esta nota aguda que presumiblemente tiene su origen en un uso virtuosístico del instrumento. Mediante un contraste de las obras de estos oboístas hemos propuesto como fuente probable de la tabla a los hermanos Pla, instrumentistas reconocidos en toda Europa quienes a su vez sobresalían en otros dos de los instrumentos de los que Minguet buscaba información. En todo caso, todo lo relativo a la autoría no deja de ser una hipótesis. Más que una adscripción firme, por otra parte prácticamente imposible de corroborar, el foco de interés debe ser el propio entorno que rodea a este tratado destinado “a los Aficionados”.

Hay otras implicaciones relevantes en el hecho de que se pueda presentar 1754 como fecha de origen de esta tabla para el oboe. Ello supondría que al menos algunos instrumentos de este periodo ya estaban en disposición de obtener esta nueva nota aguda, *mib*”, lo que de facto implicaría la existencia de oboes con un taladro interior modificado. Por tanto,

la tabla de Minguet puede ilustrar de manera indirecta ciertas novedades en el terreno de la organología del siglo XVIII relativa a los instrumentos de viento madera; un campo en el que el escaso número de oboes conservados hace difícil trazar la historia de algunos territorios y décadas que, probablemente, cultivaron tradiciones locales específicas.

Por otra parte no es sólo el más llamativo repertorio solista el que se ve afectado por la nueva disponibilidad de esta nota. Igualmente, o quizá sea incluso de mayor interés, ello tendría un peso relevante en la tradición dieciochesca de doblar las líneas de violines con oboes. En gran cantidad de partituras generales manuscritas de la época es normal encontrar la abreviatura de escritura “oboe col violino” u otra semejante. Es por tanto de interés, con vistas a la edición moderna de estas obras, tener constancia de que, al menos ciertos profesionales, podían doblar esta nota aguda.

Por regla general —y por definición— los métodos instrumentales destinados a los amateurs suelen recoger informaciones ya consolidadas y extendidas en el entorno de los ejecutantes profesionales. Es por ello que el Tratado de Minguet destinado al oboe y flautas, sean cuales sean sus inciertas circunstancias de edición y autoría, destaca en su género por contener informaciones desconocidas para la gran mayoría de intérpretes coetáneos europeos.

