



De maestros y aprendices. Trayectorias musicales y perfiles sociales en los conservatorios privados de Bahía Blanca hacia principios del siglo XX

Masters and apprentices. Musical trajectories and social profiles in Bahía Blanca's private conservatories towards the beginning of the 20th century

María Noelia Caubet

Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg" -
Departamento de Humanidades, Universidad Nacional
del Sur / CONICET, Argentina
noelia.caubet@uns.edu.ar

Recepción: 14 Septiembre 2023

Aprobación: 02 Febrero 2024

Publicación: 18 Julio 2024

Cita sugerida: Caubet, M. N. (2024). De maestros y aprendices. Trayectorias musicales y perfiles sociales en los conservatorios privados de Bahía Blanca hacia principios del siglo XX. *Trabajos y Comunicaciones*, 60, e208. <https://doi.org/10.24215/23468971e208>

Resumen: Desde finales del siglo XIX, la gran expansión de conservatorios privados en Bahía Blanca puso de relieve el creciente interés de la sociedad por instruirse musicalmente. El presente artículo se propone reconstruir las trayectorias de los docentes y alumnos que frecuentaron sus aulas hacia principios del siglo XX por medio del análisis de registros, memorias institucionales, programas de conciertos, normativas y prensa periódica. De acuerdo con este estudio, la enseñanza musical era concebida como una misión civilizadora que posibilitaba el mejoramiento individual y social, como un medio para tejer vínculos y como una posible actividad profesional.

Palabras clave: Conservatorio, Bahía Blanca, Institucionalización musical, Profesionalización artística.

Abstract: Since the end of the 19th century, the great expansion of private conservatories in Bahía Blanca highlighted the growing interest of society in musical instruction. This article aims to reconstruct, through the analysis of records, institutional memories, concert programs, regulations and periodical press, the careers of the teachers and students who attended said institutions towards the beginning of the 20th century. According to this study, musical education was conceived as a civilizing mission that enabled individual and social improvement, as a means to build ties and as a possible professional activity.

Keywords: Conservatory, Bahia Blanca, Musical institutionalization, Artistic professionalization.



1. Introducción

Desde los albores del siglo XX, la educación musical revistió especial importancia para la sociedad de Bahía Blanca. Según las representaciones que sostenían artistas e intelectuales de la época, el cultivo de las expresiones académicas era la manifestación inequívoca del índice de progreso de una sociedad "civilizada". Ligada al refinamiento de las costumbres y al buen gusto, el aprendizaje de la música "cultura" y canónica activaba mecanismos de distinción y de acumulación de capitales simbólicos.

Ubicada en el sudoeste de la provincia de Buenos Aires, los adelantos económicos que experimentaba la ciudad desde su inclusión en el sistema agroexportador como núcleo ferro-portuario debían estar acompañados con el refinamiento de los comportamientos sociales y con la promoción de la "alta cultura". Con un desarrollo más temprano que el de otras disciplinas estéticas, la música propició la creación de múltiples conservatorios y centros de formación especializados que, hasta mediados del siglo XX, fueron impulsados por la iniciativa privada (Caubet, 2021).¹ Estos establecimientos constituían provechosos emprendimientos comerciales que posibilitaban a los artistas poder "vivir de la música" más allá de su actuación en los escenarios. La docencia era, entonces, la principal fuente de sustento en una ciudad en la que no existían organismos permanentes de interpretación ni un circuito consolidado de intervención para los músicos locales. Como en otros espacios del país, los conservatorios se vinculaban con instituciones capitalinas mediante dos vías: funcionaban como filiales de las entidades porteñas o convocaban a sus docentes para presidir los exámenes anuales. Al mismo tiempo, los conservatorios de numerosas localidades de la región procuraban asociarse como dependencias de los establecimientos bahienses. El análisis de este rizoma institucional permite comenzar a deconstruir la representación de Buenos Aires como único centro de la enseñanza musical y a pensar las nociones de centros y periferias como categorías flexibles.

Numerosos estudios arrojan luz sobre la educación musical en Argentina, refiriéndose mayoritariamente a la Capital Federal y en menor medida a ciudades del interior como La Plata, Rosario, Mendoza y San Juan. Entre los primeros, cabe destacar el trabajo pionero de los musicólogos Gerardo Huseby y Melanie Plesch (1999 a, 1999b) quienes escribieron los capítulos incluidos en los dos tomos de *Arte, Sociedad y Política* dirigidos por José Emilio Burucúa. Allí han sintetizado el devenir de las prácticas musicales desde principios del siglo XIX, enfocándose sobre todo en Buenos Aires. Desde la Sociología, Vanina Paiva (2020, 2014), ha indagado en las redes de institutos de enseñanza musical privados, ocupándose de las trayectorias de los conservatorios Williams y Beethoven durante la primera mitad del siglo XX. La institucionalización de la música a mediados de aquella centuria ha sido explorada por María Laura Novoa (2014, 2011) y Hernán Gabriel Vázquez (2019, 2009), quienes se han enfocado en la labor institucionalizadora de Alberto Ginastera en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Referido a la actividad de este músico en la ciudad de La Plata, Talía Gutiérrez y Silvia Lobato (2019) han realizado un valioso aporte sobre la fundación del Conservatorio de Música y Arte Escénico de aquella localidad. Por su parte, las investigaciones sobre la actividad artística rosarina efectuadas por Micaela Yunis (2018) y otras en colaboración con Sandra Fernández (2016) se han ocupado del consumo de bienes culturales ligados a la música académica, especialmente, aquellos efectuados por las niñas y mujeres provenientes de las familias burguesas rosarinas. La actividad de los institutos de enseñanza en la región cuyana ha sido objeto de interés de las musicólogas María Antonieta Sacchi de Ceriotta (2014) y Fátima Graciela Musri (2016, 2013, 2006). Mientras que la primera ha abordado las prácticas musicales mendocinas desde la segunda mitad del siglo XIX, Musri ha avanzado sobre las formas de institucionalización de la enseñanza y consumo musical en San Juan desde una perspectiva que procura atender a las particularidades y especificidades de los procesos.

En cuanto a Bahía Blanca, más allá de nuestros propios aportes (Caubet, 2016; Caubet, 2020; Caubet, 2021), el estudio de las instituciones musicales y de su historia ha sido raramente considerado por la historiografía local. Puede destacarse aquí el libro *Estado del Arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca* que indaga -desde una perspectiva anclada en el problema del Estado y las políticas culturales- en problemas transversales como las representaciones y tensiones acerca de lo público, la profesionalización del trabajo artístico, las especificidades del campo cultural en una ciudad intermedia del interior argentino y sus nexos con otros espacios (Agesta y López Pascual, 2019). Por su parte, el capítulo “Bahía Blanca en su dimensión cultural” incluido en la obra colectiva *Bahía Blanca siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* sintetiza acabadamente las iniciativas civiles y estatales gestadas en el plano cultural y retoma algunos aspectos abordados en estudios previos vinculados al asociacionismo y a la sociabilidad local (Agesta, López Pascual y Vidal, 2019).

A partir de registros, memorias institucionales, programas de conciertos, normativas y prensa periódica el presente artículo se propone reconstruir las trayectorias de los docentes y alumnos que frecuentaron las aulas de los conservatorios para analizar las maneras en que la enseñanza musical funcionó como una misión civilizadora que posibilitaba el mejoramiento individual y social, como un medio para tejer vínculos y como una posible actividad profesional. Tanto por su perspectiva como por su objeto, este estudio se inscribe en la Historia Cultural de la música: eludiendo el establecimiento de categorías a priori, nos acercaremos a los conservatorios desde las experiencias, prácticas y representaciones de los propios actores. En la primera parte nos centraremos en la configuración de los planteles docentes: en las trayectorias de los músicos, su formación e intervención en otros circuitos artísticos. A continuación, nos ocuparemos de los alumnos para indagar en sus perfiles sociales, las expectativas en torno al estudio de la música y los requerimientos económicos que exigía la instrucción en conservatorios privados.

2. La docencia musical: entre el trabajo y la distinción

Durante las primeras décadas del siglo XX, arribaron a Bahía Blanca numerosos músicos que contribuyeron a complejizar el campo cultural local mediante la apertura de nuevos establecimientos de enseñanza y la activación de redes con artistas, producciones e instituciones de Buenos Aires y La Plata. El trabajo como docente en los conservatorios privados se había convertido en una conveniente oportunidad laboral para los artistas bahienses y de otras latitudes. Muchos de los recién llegados se integraron con la élite local que, si bien era heredera de los primeros pobladores, no tenía una tradición colonial como la alta sociedad de Buenos Aires o Córdoba.

Es verdad que la docencia no siempre actuaba como factor de atracción, sino que podía presentarse como una actividad potencial una vez que los músicos ya estaban instalados. Este es el caso de Luis Bilotti, quien llegó a Bahía Blanca en 1911 con motivo de una gira junto al violinista español Andrés Dalmau. Posteriormente, se dedicó a la sonorización de los films mudos en el cine Ateneo, donde exigió como condición al empresario que consiguiera un piano de cola. De acuerdo con el testimonio de sus ex alumnos José Escáriz y Héctor Valdovino, este requerimiento fue aceptado y así se registró en la ciudad la existencia del primer instrumento con dichas características.² Años más tarde se volcó a la actividad educativa en el Conservatorio Panisse y, a continuación, fundó la Escuela Normal de Música que fue dirigida junto a su esposa Eva Epstein.

Por el contrario, los artistas que llegaban a Bahía Blanca para hacerse cargo de la sucursal del Conservatorio de Música de Buenos Aires, denominado "Williams", se dedicaban con exclusividad a la labor docente. Entre ellos, el violinista Alberto Savioli quien dirigió la filial desde los años veinte y luego estableció por su cuenta la Escuela Superior de Música. Aunque de orígenes diversos, (Bilotti y Savioli procedían de la provincia y de la

ciudad de Buenos Aires, respectivamente) ambos se destacaban por su trayectoria: Savioli había estudiado en el conservatorio capitalino dirigido por Williams obteniendo los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición; Bilotti, por su parte, se había recibido de profesor superior de piano y solfeo, aunque no existen mayores precisiones acerca de quién emitió su título.³ El italiano Siro Colleoni también contaba con un recorrido profesional consolidado. Había comenzado sus estudios en el conservatorio Verdi de Milán, en donde obtuvo el título de maestro superior de piano. Luego de desempeñarse como director de distintas compañías líricas y de realizar giras artísticas por España y Sudamérica, se estableció en Salta en donde fundó un conservatorio que llevó su apellido. Su actividad docente prosiguió en Bahía Blanca, donde se radicó y abrió el Liceo Musical.⁴ Los primeros conservatorios bahienses formaron músicos que, para los años veinte, ya habían inaugurado sus propios centros educativos. De hecho, en la sucursal local del Williams realizaron sus estudios el mencionado violinista Virgilio Panisse y los pianistas Domingo Amadori⁵ y Elba Ducós, fundadores respectivos de los conservatorios Panisse, Argentino y de la Escuela Profesional de Piano.

El Instituto Musical Eslava había sido creado por Beatriz Romero Palacios, una inmigrante española de origen sevillano que había arribado a Bahía Blanca durante los primeros años del siglo XX.⁶ En esta localidad inició su educación musical en la sucursal del Conservatorio Santa Cecilia y se recibió como profesora y concertista de canto en 1911. Para Romero Palacios Bahía Blanca era un ambiente poco propicio para el estudio de la música y comparaba a su carrera profesional con un *vía crucis* en el que debía transitar distintos centros educativos de relevancia.⁷ Este pensamiento era compartido por buena parte de los músicos bahienses quienes consideraban necesario continuar sus carreras en Buenos Aires y, de ser posible, en academias internacionales. Si la capital funcionaba como fuente de legitimidad, más aún lo era el paso por el Viejo Continente. Es así que la travesía europea constituía una instancia definitoria en el proceso de consagración de los artistas. Como sostiene Laura Malosetti Costa, las limitaciones locales del sistema académico para adquirir cierta visibilidad y reconocimiento, impulsaban a los artistas a viajar para “hacerse un nombre” (Malosetti Costa, 2001). El paso por Europa, entonces, les otorgaba el reconocimiento en su propio país de pertenencia. Así, Panisse realizó estudios en los conservatorios de París y Bruselas merced a una beca otorgada por la Municipalidad, Eva Epstein se perfeccionó en aquella institución belga años más tarde. Por su parte, Luis Bilotti viajó en la década del veinte a España y Francia donde tomó cursos de interpretación con el pianista Cortot en la mencionada *École Normale de Musique*. De acuerdo con las publicaciones de la prensa, Elba Ducós había realizado múltiples viajes de estudio a Europa y se había establecido en París para actuar ante la presencia de los profesores Henri Caeu y Paul Paray. Esta ciudad, pensada como el centro artístico por excelencia, se convertía en uno de los destinos más elegidos en la primera mitad del siglo XX.⁸ Sin embargo, los lazos con la nación española también eran fomentados por los músicos, en particular por Beatriz Romero Palacios, quien prosiguió sus estudios en el Instituto Fontova de Buenos Aires y en los años treinta se perfeccionó en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. La percepción de la realidad bahiense como periférica por los propios artistas no solo propiciaba los viajes formativos sino que también procuraba exponerlos ante los ojos de la sociedad local. En efecto, la actuación en la capital argentina o en las ciudades europeas era reseñada por la prensa, que realizaba comentarios favorables sobre las interpretaciones o transcribía las publicaciones de los diarios capitalinos. Así, *Arte y Trabajo* se refería al concierto brindado por Virgilio Panisse en Buenos Aires y destacaba que

“ha llamado mucho la atención que el señor Panisse haya sido señalado por la crítica porteña en el preciso momento en que actuaban en la gran metrópoli, numerosos artistas extranjeros, que ocupan los más altos puestos a que puede aspirarse en el ejercicio del arte difícil de la música. Ello prueba una vez más que el señor Panisse representa un ponderable valor en la ya crecida legión de artistas nacionales, atentos más que al brillo exterior de sus actividades, al ejercicio del arte en sus más puras y nobles manifestaciones. En su actuación en la Capital Federal, actuación que ha durado cerca de un mes, el señor Panisse ha logrado mediante su esfuerzo tesonero y su entusiasmo nunca desmentido por el arte, un halagador triunfo.”⁹

Además de legitimarlos como intérpretes, estas publicaciones repercutían en su actividad como profesores dado que coadyuvaban al crecimiento del número de alumnos en sus instituciones educativas. Otro recurso para atraer estudiantes consistía en la exhibición de credenciales oficiales, garantía de calidad e imparcialidad en la formación docente. Las publicidades del conservatorio Richard Strauss en la década del cuarenta resaltaban que su directora, Juanita Camy de Casal Buceta, era la “única profesora nacional de música en nuestra ciudad egresada del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires”.¹⁰ A diferencia de los establecimientos privados, los títulos emitidos por esta institución estatal garantizaban legalmente las competencias específicas y la posesión de una “cultura legítima” (Bourdieu, 2002, p. 26). Aunque asignaban un status diferencial a sus poseedores, los beneficios eran más simbólicos que efectivos ya que los diplomas no oficiales también posibilitaban la inserción en las entidades públicas de la ciudad: Luis Bilotti trabajó en el Colegio Nacional y en la Escuela Normal Mixta, en donde también se desempeñaron Beatriz Romero y Celia Radaglia de Avanza. Por su parte, Alberto Savioli integró el plantel de las escuelas de Comercio, Normal Superior, Ciclo Básico e Industrial número I “Ingeniero César Cipolletti” y en los años cuarenta fue designado como inspector de música para el distrito de Bahía Blanca.

Todos ellos se presentaron como solistas, participaron en distintas agrupaciones de cámara y sinfónica o dirigieron conjuntos vocales e instrumentales. Por el contrario, la actividad compositiva sólo se desarrolló de manera parcial por los músicos de la ciudad y siempre en función de sus tareas como docentes o como intérpretes. Durante la década del cincuenta Alberto Savioli produjo canciones escolares sobre temas patrióticos y nacionalistas¹¹ y obras de cámara y sinfónicas.¹² Tanto Bilotti como Savioli compusieron himnos y canciones para escuelas e instituciones de la ciudad.¹³ Aunque las expresiones populares exceden nuestro objeto de estudio, es necesario señalar que su producción fue muy vasta y que los músicos educados en ámbitos académicos también componían tangos, como es el caso de Domingo Amadori.¹⁴

Además de su accionar en la enseñanza, los docentes de los conservatorios compartieron su pertenencia a otros espacios de consumo y difusión de la música. Luis Bilotti, Elba Ducós y Virgilio Panisse formaron parte, junto a otros artistas, periodistas, profesionales y miembros de la élite tradicional local, de la comisión iniciadora de la Asociación Cultural y, en el caso de los primeros, de sus sucesivas Comisiones Directivas y Asesoras. La agrupación tenía como objetivo difundir la “alta cultura” enfocándose en la organización de conciertos de “calidad” y conferencias de personalidades reconocidas, así como en la fundación de una Orquesta Sinfónica (Agesta, 2014a). Cuando fue constituida, su dirección estuvo en manos de Alberto Savioli quien también cumplió funciones directivas en la entidad a partir de la década del treinta. Asimismo, este músico integró la comisión directiva de la Agrupación de Artistas Independientes, creada en 1932 por iniciativa de los pintores Ubaldo Monacelli, Domingo Falgione y José Vian y por el arquitecto Ernesto Corti. Dado que la organización se ocupaba principalmente de la promoción de las artes plásticas,¹⁵ llama la atención la presencia de Savioli. La cercanía con los miembros de la comisión directiva quizás funcionó como un aliciente para que el músico se involucrara en otras disciplinas artísticas. Del mismo modo, la intervención de Elba Ducós en la Asociación Amigos del Museo Municipal de Bellas Artes en 1933 parece responder a motivos similares. Beatriz Romero Palacios, por su parte, estuvo involucrada en la creación en 1924 de una asociación artística cuyos intereses excedían el cultivo de la música y procuraban estimular otras

manifestaciones estéticas como la pintura y la escultura para demostrar que "en Bahía Blanca se puede hacer cultura artística con elementos locales de reconocida competencia" (Agesta, 2014b). Estaba conformada por el pianista Domingo Amadori,¹⁶ por la profesora de canto Rosa E. de Ruíz Capillas y por Aurora Bellochi. Pese a que impulsó el desarrollo del campo artístico a partir de la apertura de salones de arte y de la organización de conciertos, la asociación tuvo una corta existencia. Hubo intentos por recomponerla en 1929 y en 1936 cuando fueron convocados sus antiguos miembros a una reunión realizada en la sede del conservatorio Eslava.¹⁷ La intervención de los músicos en distintos circuitos culturales da cuenta de la inespecificidad del capital simbólico que acumulaban. Investidos de un 'halo de intelectualidad' que parecía marcar más un lugar social que una competencia específica, aquellos gestionaban y respondían a demandas que estaban más allá de su especialidad (Martínez, 2013).

Los planteles docentes de las instituciones de enseñanza estaban conformados por músicos instruidos en los conservatorios locales junto con artistas foráneos que contribuyeron a nutrir y complejizar el ambiente musical de la ciudad. Los primeros solían integrarse como profesores en las mismas instituciones de las que habían egresado o en aquellas fundadas por sus respectivos maestros. Este es el caso de la pianista Eva Epstein, la violinista Carmen Yepes y de la violonchelista Alba Régoli que integraban la Escuela Normal de Música y de Goya Pérez Berrueta que se integró al Conservatorio Argentino como profesora de guitarra.¹⁸ Las trayectorias de las cantantes María Albertini, María del Carmen Moro y de la pianista Nélide Entizne Ochoa -docentes del Instituto Musical Eslava- también habían comenzado en esa misma entidad ya que todas ellas eran sus egresadas. Sin embargo, las pertenencias institucionales no eran exclusivas porque, como hemos podido constatar, la cantante María Albertini enseñaba en dos conservatorios de manera simultánea.¹⁹ En algunas oportunidades, los discípulos se hacían cargo de los establecimientos cuando sus fundadores fallecían o se retiraban de la actividad musical.²⁰ La mención de los educadores que precedían a cada docente configuraba ciertos modos de linajes pedagógicos que se constituían en marcas de autoridad musical (Kingsbury, 1988). No es de extrañar, entonces, que las reseñas sobre las trayectorias profesionales de los músicos incluyeran inexorablemente los nombres de aquellos que los habían formado. Las entrevistas personales también dieron cuenta de estos lazos ya que cuando se les interrogaba acerca de sus recorridos educativos, se referían a sus profesores y no a las instituciones que frecuentaron.²¹ Estas líneas de tradición intervenían en la legitimación mutua de maestros y discípulos y, en paralelo, operaban como recursos para reclutar a nuevos estudiantes.

La Escuela Normal de Música incorporó a artistas que arribaron desde otras regiones, como el violinista platense Tobías Bonasatti²² y el español Alfredo Fernández Aspra,²³ quienes tenían dilatadas trayectorias como intérpretes. Por su parte, la pianista Milagros Pérez y la violinista Ausonia Savioli, -profesoras de la Escuela Superior de Música- se habían instruido en el Conservatorio de Buenos Aires. Es plausible que en la selección de los cuerpos docentes de los conservatorios privados hayan tenido tanta incidencia las relaciones profesionales y familiares como las competencias específicas.

3. "CULTORES DEL ARTE MUSICAL": LOS ESTUDIANTES DE LOS CONSERVATORIOS

Desde los primeros años del siglo XX, los institutos de enseñanza musical nuclearon a un colectivo de alumnos caracterizado por el predominio femenino. Aunque el número de varones aumentó desde la década de 1920, es cierto que se trataba de un porcentaje minoritario respecto de las niñas y jóvenes que se instruían en la música.

La oferta educativa se orientaba a un alumnado diverso ya que podían inscribirse quienes pretendían desarrollar una carrera profesional como músicos o quienes eran aficionados y deseaban emprender una formación menos sistemática. Las acreditaciones expedidas por los conservatorios privados no tenían validez legal para obtener un puesto como docente de música en las escuelas públicas. Sin embargo, la preparación adquirida por sus egresados los habilitaba para rendir las pruebas correspondientes ante una comisión evaluadora.²⁴ El reglamento de 1928 del Instituto Eslava se refería de especial manera a aquellos alumnos que concentraban "sus esperanzas en la obtención de unas cátedras de música, en las Escuelas Comunes del Estado, dependientes del Consejo Nacional de Educación, o bien en las Normales, del Ministerio de Instrucción Pública..."²⁵ La enseñanza musical era, en efecto, una manera rentable de obtener ingresos económicos para los jóvenes que habían recibido formación específica. De hecho, en estas instituciones se formaron muchos de los músicos que integraron posteriormente el conservatorio oficial fundado en la década del cincuenta. Entre ellos, el violinista Alberto Guala, quien fue su primer vicedirector, el violinista Samuel Kerlleñevich, el violinista Gabriel Di Cicco, la cantante Fryda Pérez Nordmann y los pianistas Elsa Conte, Juliana Blasoni, Héctor Valdovino y Freddy Ravasio.

Pese a que el trabajo femenino era desalentado por atender contra la misión doméstica y maternal adjudicada a las mujeres, la docencia era considerada beneficiosa porque no la alejaba demasiado de su rol "natural" y permitía al Estado avanzar en la alfabetización infantil y en la formación de educadores (Bracamonte, 2019). No obstante, sólo algunas de las egresadas llevaban adelante una carrera artística: la mayor parte circunscribía sus prácticas al entretenimiento en el ámbito hogareño.²⁶ La prensa periódica recogía algunas opiniones sobre la educación musical femenina:

"La música. Si es buena, encanta; si es mala, tortura. No hay términos medios. Lo pasable suele tropezar con lo detestable. Por eso la mujer que se precia, que posee buen gusto, que tiene temperamento delicado, rechaza la música chabacana y vulgar de los bailables."²⁷

Desde esta perspectiva, las mujeres debían alejarse de las expresiones populares, que eran consideradas en términos despectivos, e instruirse de acuerdo con su "naturaleza delicada" y su buen gusto. Saber cantar o tocar instrumentos como el piano o el violín eran atributos muy deseables para el género femenino y formaban parte de "los adornos" que refinaban y distinguían a las mujeres (Bitran, 2013). Estas habilidades les permitían tener visibilidad social y también desenvolverse en los circuitos de los sectores más pudientes.

Desde la década del diez los profesores y alumnos de los conservatorios emergieron como una presencia manifiesta en la prensa gráfica. En su sección "Cultores del arte musical", la revista *Arte y Trabajo* publicaba con frecuencia fotografías de aquellos estudiantes que obtenían títulos en los conservatorios. Por un lado, se difundían retratos individuales en los que no se hacían explícitos los rasgos que permitían asociar a los fotografiados con la actividad musical. Sin embargo, estas imágenes eran reveladoras de la pertenencia social de los alumnos. En actitudes pensativas o lúdicas, con poses naturales o rígidas, en ámbitos domésticos o en el estudio fotográfico, los retratos mostraban a las jóvenes con cabellos recogidos, tocados florales, alhajas y vestidos elegantes de telas costosas. Exhibiendo estos atributos se mostraba risueña Esther Serruya [Figura 1], quien había obtenido el diploma de profesora superior de piano en el Conservatorio Argentino. Por otro lado, se fotografiaba a los músicos junto a sus instrumentos o en plena acción interpretativa. Este es el caso de Anselmo García Vertiz quien estudiaba piano con la profesora Luisa Pernicci y había alcanzado el título de profesor elemental de piano con doce años de edad [Figura 2]. Con zapatos relucientes, pantalones con el largo adecuado que suponía su juventud, el pianista aparecía posando sus manos sobre el teclado con una mirada seria y reflexiva que rehuía el contacto con el espectador. Según Gisele Freund (1993, p.13), la

práctica de retratarse era un acto simbólico de las clases ascendentes para manifestar, tanto para sí mismos como hacia los demás, las mejoras en su condición social. El tránsito por los conservatorios, sus salones y la actuación en las audiciones configuraban nuevos espacios para que los jóvenes -especialmente, las mujeres- se lucieran, por lo que la forma de vestir requería de especial esmero.²⁸

Figura 1
Esher Serruya



Fuente: "Cultores del arte musical". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, añoXVIII, n°201, julio/agosto de 1933, p. 21.

Figura 2
Anselmo García Vertiz



Fuente: "Cultores del arte musical". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XVIII, n° 200, 31 de mayo de 1933 p. 16.

En términos de Peter Burke (2005, p.32), los retratos recogían las "ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella". Además de documentar las prácticas artísticas que se desarrollaban en la época, las fotografías ponían en evidencia las aspiraciones sociales que sostenían diversos grupos de la ciudad y el rol simbólico que tenía la música en su consecución. Su aprendizaje era percibido como una forma de mejoramiento individual que, sin embargo, impactaba en la sociedad en su conjunto. Los miembros del Instituto Musical Eslava afirmaban que

"El amor a la música en una sociedad civilizada, es la revelación inequívoca de su alto grado de progreso. No basta ser civilizado, es indispensable que este complemento demuestre la intensidad de la misma."²⁹

En este marco, la música era un 'aditamento' que intensificaba la 'civilización' de una sociedad. Ligada a la educación de los espíritus, al cultivo de la cortesía y a la moralidad pero también a la corrección de los usos y las costumbres impropias, la noción de civilización coincidía con los proyectos de las élites intelectuales y políticas que asignaban a la cultura un papel estratégico en la construcción de una nación moderna (Starobinski, 1999). En efecto, consideraban que la sociedad debía educarse y adquirir las aptitudes necesarias para percibir lo bello (Maggio Ramírez y Guillamón, 2018, p.762). La enseñanza de la música culta cobraba, entonces, un importante valor simbólico, sobre todo en ciudades como Rosario y Bahía Blanca que, si bien habían experimentado un notable crecimiento económico producto de su actividad portuaria y comercial, aún debían demostrar que su sociedad se había modernizado (Yunis, 2018).

Pese a que los proyectos oficiales de institucionalización de la música en Bahía Blanca comenzaron a gestarse a mediados de la década del treinta, la idea de que el cultivo de esta disciplina coadyuvaba al progreso de la sociedad era impulsada por la iniciativa privada. Las prácticas que solían ser individuales o asistemáticas comenzaron a formalizarse y a articularse en instituciones estables pero, al mismo tiempo, transformadas por

el continuo fluir de las mismas prácticas (Sewell, 2009). La creciente apertura de establecimientos especializados permitía que los jóvenes y señoritas bahienses "dulcificaran sus costumbres". En el libro que homenajeaba a Beatriz Romero en 1936 se sostenía que los pueblos debían a los cultores del canto "lo más selecto del acervo cultural del arte y la exquisitez [sic] de sentimientos, como preciosa contribución en la parte formativa de las masas."³⁰ Se esperaba, entonces, que la música contribuyera a educar a la población de Bahía Blanca según los ideales estéticos que los sectores letrados tenían como modelo y a fortalecer los lazos sociales a partir de las prácticas de sociabilidad que dicho arte suscitaba (González Bernaldo de Quirós, 2007).

Los conservatorios alimentaban la idea de que la música era un indicador de progreso social y, esta representación, impactaba incluso en aquellos sectores que no disponían de recursos económicos para solventar la educación estética de sus hijos. Según se desprende del análisis de los costos de las cuotas exigidas por el Instituto Eslava, a medida que el estudiante avanzaba en sus estudios, los precios de las mensualidades y de los derechos de examen se volvían más onerosos. A su vez, los valores de aquellas variaban según el lugar en el que se dictara la clase: era más costoso si el profesor se dirigía al domicilio del alumno que si este concurría a la academia.³¹ De allí, la multiplicación de los pedidos de subvención efectuados al gobierno municipal para sortear los obstáculos financieros que imposibilitaban la finalización de los años de formación musical estipulados. Como señala Lucía Bracamonte (2019), durante la década del veinte se concedieron treinta y un subsidios a alumnos que concurrían los conservatorios Argentino, Rossini, Verdi, a la Escuela Normal de Música, al Liceo Musical Bahiense y al Conservatorio Argentino de la vecina localidad de Punta Alta.³² Cabe destacar que las cifras ponen de relieve la disparidad entre los géneros: se trataba de treinta becarias y de un becario que solicitaban ayuda para afrontar los gastos de las mensualidades correspondientes a los conservatorios pero también de los libros y partituras. En algunos casos las becas eran solicitadas por los mismos interesados, pero, en general, eran las madres quienes actuaban como mediadoras entre los alumnos y el Poder Ejecutivo. Si bien algunos directores de los conservatorios procuraban ayudar a los estudiantes eximiéndolos del pago de las cuotas o proveyéndolos del material de estudio, la situación se volvía insostenible para las clases trabajadoras.³³

De acuerdo con el testimonio de Magda L. de Kahr, se esperaba que su hija Axelina de trece años de edad pudiera estudiar música para ayudar en el futuro a sus hermanos menores que carecían en absoluto de medios (Bracamonte, 2019, p. 115). Mientras que para la burguesía formaba parte de la "cultura de adorno", para los sectores populares la disciplina era pensada como una posible fuente de capacitación laboral. Los padres de los estudiantes se esforzaban para que sus hijos estudiaran música, como es el caso del progenitor de María Esther Cordi, quien sostenía con su jornal de seis pesos a su esposa y ocho hijos y deseaba que la pequeña asistiera al Conservatorio Argentino.³⁴ La difícil coyuntura económica no sólo agravaba los problemas financieros de las familias trabajadoras sino que también erosionaba la capacidad de asistencia del Estado municipal. Aunque en los inicios de la década del treinta se mantuvo la tendencia del período anterior,³⁵ el número de becas otorgadas fue descendiendo e incluso se redujo el monto de las retribuciones.³⁶ En los años sucesivos los estudiantes con menores recursos económicos debieron buscar maneras alternativas de concretar sus estudios o bien interrumpir su formación musical.

4. Conclusiones

El lugar otorgado a las prácticas artísticas en la vida social de los habitantes de Bahía Blanca daba cuenta de la importancia de que el progreso alcanzado excediera a lo puramente económico y se propagara hacia el plano cultural. Desde inicios del siglo XX, la ciudad había experimentado una acelerada expansión de los centros dedicados a la enseñanza de la música académica ya que esta disciplina era concebida como un agente y un signo de civilidad. El acercamiento a los modelos europeos consagrados en las trayectorias educativas y en los repertorios, la valoración de ciertos comportamientos y actitudes vinculadas con las 'buenas costumbres', la integración de distintas tradiciones estéticas que evocaban identidades heterogéneas, todas ellas eran prácticas que facilitaban la inserción social y profesional de sus integrantes. La música era, entonces, un indicador de progreso social y esta representación cristalizaba en prácticas institucionalizadoras que contribuían a acentuar la especialización paulatina de un campo con reglas propias, mecanismos de acreditación e instancias de consagración específicas.

El análisis de trayectorias individuales realizado en este estudio permite afirmar que numerosos niños y jóvenes incursionaban tempranamente en el arte para lucirse en eventos familiares, comunitarios e institucionales. La actividad artística en aulas, salones, audiciones y conciertos generaba numerosos ámbitos de sociabilidad que exigían determinados códigos de vestimenta y de conducta acordes con criterios modernos y refinados. Como hemos visto, los conservatorios estaban integrados fundamentalmente por mujeres, tanto en su cuerpo docente como en su alumnado. Estos espacios de reunión permitían que las jóvenes intervinieran en otros ámbitos distintos al doméstico y posibilitaban el establecimiento de redes personales y profesionales. Aunque muchas de las egresadas circunscribían sus prácticas al ámbito privado, otras llevaron adelante una carrera laboral vinculada con la docencia musical en distintos establecimientos de la ciudad. Así, la actividad comenzaba a concebirse como una potencial fuente de trabajo en una sociedad móvil y con expectativas de ascenso. En este tránsito, el rol de los establecimientos de enseñanza parecía clave para sistematizar y legitimar las prácticas musicales. No obstante, el proceso de autonomización de la disciplina, esta labor no quedaba al margen de las lógicas del mundo del trabajo propio de las modernidades capitalistas.

Bibliografía

- Agesta, M. N. (2016). *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Agesta, M. N. (2014a). Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927). En B. M. Conte, et. al. (Coord.), *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia-Departamento de Historia*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Agesta, M. N. (2014b). Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926). En *VI Jornadas de historia de la Patagonia "Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia"*. Cipolletti: Universidad Nacional de Comahue.
- Agesta, M. N. y López Pascual, J. (Coords.). (2019). *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Caubet, M. N. (2021). Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX. *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, 13(26), 185-218.
- Caubet, M. N. (2020). «Civilizar el oído» Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959). *Estudios del ISHIR*, 10(27), 1-27.
- Caubet, M. N. (2016). La música como expresión de la 'alta cultura' en Bahía Blanca. La oficialización del canon en el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957). *Cuadernos del Sur*, 45, 83-104.
- Bitran, Y. (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En R. Miranda y A. Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX* (Tomo IV) (pp. 112-153). México: Conaculta.
- Bourdieu, P. (2002). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F.: Taurus.
- Bracamonte, L. (2019). Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920. En Y. De Paz Trueba, *Infancia, pobreza y asistencia. Argentina, primera mitad del siglo XX* (pp. 99-120). Rosario: Prohistoria.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Fernández S. y Yunis, M. (2016). Notas Serenas. Las hermanas Cossettini y la enseñanza de la música en su experiencia educativa en Rosario, Argentina. *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, IV, 69-86.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. México: Ediciones Gustavo Gili.
- González Bernaldo de Quirós, P. (2007). La sociabilidad y la 'historia política'. En J. Peire, (Comp.), *Actores, representaciones e imaginarios* (pp. 65-109). Caseros: EDUNTREF.
- Gutiérrez, T. y Lobato, S. (2019). Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 - 1952). En S. L. Mansilla, et al. *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera* (pp. 107-120). La Plata: Ediciones Gilardo Gilardi.
- Huseby, G. y Plesch, M. (1999a). La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX. En J. E. Burucúa (Dir.), *Arte, Sociedad y Política*, Tomo I, (pp. 217-268). Buenos Aires: Sudamericana

- Huseby, G. y Plesch, M. (1999b). La música argentina en el siglo XX. En J. E. Burucúa (Dir.), *Arte, Sociedad y Política*, Tomo II, (pp. 175-234) Buenos Aires: Sudamericana.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- López Pascual, J. (2015). Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo. En Y. Leonardi, *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (pp. 109-134). La Plata: Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires.
- Maggio Ramírez, M. y Guillamón, G. (2018). Estéticas de la civilidad. El 'buen gusto' en la prensa porteña de 1801-1827. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 24(1), 753-767.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 17, 169-180.
- Musri, F. G. (2016). Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina. *Revista del ISM*, Número Especial, 72-103.
- Musri, F. G. (2013). Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan en la década de 1930. En F. Sammartino (Dir.), *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina 2* (pp. 165-191). Córdoba: Buena Vista Editores.
- Musri, F. G. (Dir.). (2006). *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Novoa, M. L. (2014). Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas. *Caiana*, 4, 1-17.
- Novoa, M. L. (Comp.). (2011). *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Paiva, V. (2020). Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos. *Música e Investigación*, 28, 49-80.
- Paiva, V. (2014). El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Ensenada. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4212/ev.4212.pdf
- Plante, I. (2013). *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Romero Palacios de Jiménez Espinosa, B. (1936). *Bodas de Plata con el arte musical*. Bahía Blanca: Talleres Panzini.
- Sacchi de Ceriotto, M. A. (2014). *La música, incansable viajera: sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: Ediunc.
- Sewell, W. H. (2009). Líneas torcidas. *Entrepasados*, 35, 9-23.

- Starobinski, J. (1999). La palabra civilización. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 3, 9-36.
- Vázquez, H. G. (2019). Los sesenta Ginasteras. Ginastera en los sesenta. En S. L. Mansilla, et al. *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera* (pp. 107-120). La Plata: Ediciones Gilardo Gilardi.
- Vázquez, H. G. (2009). Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires. *Revista Argentina de Musicología*, 10, 137-163.
- Yunis, M. (2018). Cultoras del arte musical: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*. 2(1), 1-16. Recuperado de: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe032/9210/>

NOTAS

- 1 Desde finales del siglo XIX comenzaron a funcionar los primeros institutos de enseñanza musical en Bahía Blanca, entre ellos los conservatorios *La Capital* (1889) y *Bahía Blanca* (1905), la *Academia Mozart* (1908), el *Conservatorio Panisse* (1915) y las sucursales locales del *Conservatorio de Buenos Aires* (1905), *Santa Cecilia* (1907), *Verdi* (1912) y *Rossini* (1915). En la década siguiente se sumaron el *Conservatorio Argentino*, la *Escuela Superior de Música*, la *Superior de Piano* y las filiales de los establecimientos *Fracassi*, *Clementi* y *Strauss*.
- 2 *Homenaje al maestro Don Luis A. Bilotti en su 80 cumpleaños. Programa de Actos*. Bahía Blanca, noviembre de 1964, p. 14.
- 3 Luis Bilotti había nacido en el norte de la provincia de Buenos Aires. De acuerdo con el censo de 1895, Luis Bilotti contaba con diez años de edad y residía en Capilla del Señor junto con su padre viudo. Iba a la escuela y sabía leer y escribir. Es posible que sus primeros estudios los haya realizado con su padre, el profesor de música italiano Alejandro M. Bilotti. Información disponible en: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6317-KHZ?i=116&cc=1410078>.
- 4 Hacia finales de la década del treinta se hizo cargo de la sucursal bahiense del Conservatorio Clementi. "El maestro Sirio Colleoni". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n°2995, 26 de agosto de 1938, p. 4.
- 5 Domingo Amadori había nacido en 1897 y era de origen italiano. Se radicó en Bahía Blanca cuando tenía veintidós años de edad. Allí se dedicó al ejercicio de la enseñanza estética y a las actividades comerciales vinculadas con equipos musicales. Además, en la década del cuarenta realizó actividades de gestión en el Teatro Municipal y se desempeñó como director artístico de la emisora radial LU7. Ver: "Sr. Domingo Amadori. Falleció ayer en esta ciudad". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 4 de octubre de 1959.
- 6 Beatriz Romero había nacido en Lebrija (Sevilla) en 1888.
- 7 Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz, 1936, p.37.
- 8 Así sucedió también durante la segunda mitad del siglo (Plante, 2013).
- 9 "Virgilio Panisse". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año V, n° 85, 30 de septiembre de 1920, p. 13.
- 10 "Conservatorio R. Strauss". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 8941, 31 de marzo de 1946, p. 4.
- 11 Entre ellas, el Canto al Sur Argentino, el Canto al 9 de julio, el Himno a Brown y la canción Viejo Rancho.
- 12 En la década del cincuenta compuso una pieza para violín y piano titulada *Czarda*, en alusión al baile tradicional de Hungría y en los años sesenta fue premiado por la Secretaría de Guerra y por el Ministerio del Interior por su Marcha Sinfónica, con la que participó en el concurso nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. "Fue distinguido el profesor Alberto Savioli". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 14 de octubre de 1962.
- 13 Alberto Savioli compuso el Himno para la Escuela de Comercio y Luis Bilotti hizo lo propio con la Escuela Normal. Este último creó para el Rotary Club, del cual era integrante, la Canción para los Rotarios Bahienses.
- 14 Se trata de un tango para piano titulado El sueño del Kaiser y, según señala la volanta, fue dedicado a Guillermo II "emperador del mundo". Amadori, Domingo. "El sueño del Kaiser, tango para piano", propiedad del autor. Biblioteca del Conservatorio de Música de Bahía Blanca.
- 15 La Agrupación de Artistas Independientes, posteriormente PROA, organizaba salones y creó el Taller Libre que luego cambiaría su nombre a Escuela de Bellas Artes Proa. Alberto Savioli formó parte de la comisión directiva como vocal en 1933. Ver: "Agrupación Artistas Independientes". *El Atlántico*. Bahía Blanca, 12 de noviembre de 1933, año XIV, n° 4589, p. 5 y López Pascual, 2016, p.32.
- 16 Junto a Líbero y Américo Amaducci, el músico Domingo Amadori tuvo a cargo el arrendamiento del Teatro Municipal en los años cuarenta. Desde sus orígenes en la década del diez, dicha sala era administrada por el sector privado que fue convocado en primera instancia como accionista inversor y como arrendatario y gestor de la entidad luego de su puesta en funcionamiento (López Pascual, 2015).
- 17 "Procurase reorganizar la Asociación Artística". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10679, 18 de septiembre de 1929, p. 12.
- 18 va Epstein había culminado sus estudios en el anterior Conservatorio Panisse y Alba Régoli había egresado de la Escuela Normal de Música. Ambas pertenecían a familias tradicionales vinculadas al comercio y a las actividades agrícola-ganaderas de la ciudad: la primera era hija de Alejandro Epstein quien se desempeñaba como gerente en Casa Dreyfus, un establecimiento dedicado a la comercialización de oleaginosas y cereales. Por su parte, Alba Régoli era hija de Arturo Régoli, un comerciante quien, junto a su padre Luis y a su hermano Umberto, tenía una fábrica de muebles y una casa de venta de instrumentos musicales. Preocupados por la promoción y el consumo de este arte, ambos hermanos participaron en la fundación de la Asociación Cultural (Agesta, 2016, p. 199).
- 19 María Albertini era docente del Instituto Musical Esclava y del Conservatorio Argentino.
- 20 Luego de la muerte de Beatriz Romero en 1944, el Instituto Esclava quedó en manos de la profesora Nélide Entizne Ochoa y de Concepción Jiménez Romero, hija de la difunta.
- 21 También era usual que los músicos mencionaran a sus maestros con una preposición de pertenencia: eran "de Bilotti" o "de Savioli".
- 22 Tobias Bonasatti llegó a Bahía Blanca en 1926 y se desempeñó como profesor de violín en la Escuela Normal de Música y como periodista en diversos diarios y periódicos. Fundó la revista Índice que se editó entre los años 1927 y 1928, año en que retornó a La Plata. *Diccionario Biográfico: Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires, "C" Signo Editorial Argentino, vol. I, 1954, p. 55.

- 23 Alfredo Fernández Aspra nació en el año 1875 en Madrid. Estudió violín en el Conservatorio Nacional de la misma ciudad. Integró la Orquesta Sinfónica de Londres y un Sexteto con el que realizó giras por América Central y América del Sur. De esta forma, llegó a la Argentina y decidió radicarse con su familia en Buenos Aires. Fue primer violín de la orquesta de la Asociación de Profesorado Orquestal (APO) dirigida por Ernesto Drangosch, Alberto Williams, entre otros. Un encuentro con el músico Jorge Fanelli lo puso al tanto de la necesidad de un profesor de violín en la Escuela Normal de Música de Luis Bilotti. De esta manera, Fernández Aspra decidió viajar hacia la localidad en el año 1929 e integrarse en dicha institución. Véase: "Alfredo Fernández Aspra. El discípulo de Isaye". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.736, 11 de enero de 1960, p. 3.
- 24 "Concurso de aspirantes a cátedras de Música". Buenos Aires, año 33, n°501, 30 de septiembre de 1913, pp.3-4.
- 25 Instituto Musical "Eslava". *Reglamento y planes de estudios*. Bahía Blanca, 1928, p.3.
- 26 Existen casos como el de Concepción Mercedes Jiménez Espinosa -hija de Beatriz Romero y de Víctor Jiménez Espinosa- quien se desempeñó como profesora de solfeo, teoría y armonía en el Eslava a partir de 1945 y, posteriormente, continuó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en La Plata. Durante la década del cincuenta trabajó como docente de música en las escuelas Normal Mixta y de Agricultura y Ganadería.
- 27 Duggan, Marco Aurelio. "La mujer y la música". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 4292, 10 de enero de 1933, p.7
- 28 Sobre los retratos de la élite bahiense en las revistas locales ver: Agesta, 2016.
- 29 Instituto Musical Eslava. *Resumen de su labor artística durante el año 1931*. Bahía Blanca, 1931.
- 30 Kiernan, Teodolina S. de. "En las bodas de plata con el arte musical de la Sra. Beatriz Romero Palacios de Jiménez Espinosa". En: Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz, 1936, p. 2.
- 31 El profesor de guitarra Plácido Justo Oliva cobraba diez pesos mensuales en su academia y cincuenta pesos mensuales si el músico dictaba clases en el domicilio de los alumnos. "Plácido Justo Oliva. Profesor de guitarra". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XV, n° 183, 30 de septiembre de 1930.
- 32 El Conservatorio Julián Aguirre de esta localidad era dirigido por Sylvia Fadrique de Mussini.
- 33 Alberto Guala, ex alumno de la Escuela Superior de Música, recuerda que Alberto Savioli eximía del pago de las cuotas a los estudiantes que tenían dificultades financieras. Entrevista n°345 a Alberto Guala, por José Marcilese. Bahía Blanca, 18 de julio de 2007. Disponible en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
- 34 Ídem. p. 114.
- 35 Se otorgaron diecinueve becas.
- 36 El monto de las becas había descendido: mientras que en los años veinte se pagaba entre treinta o cuarenta y cinco pesos, en la década siguiente se redujo a veinticinco pesos por alumno (Bracamonte, 2019, p. 114).