

El tiempo de las capitales culturales europeas

Christophe Charle

UNIVERSITÉ PARIS 1 - PANTHÉON SORBONNE, IHMC/CNRS/ENS

Christophe.Charle@univ-paris1.fr

Recibido: 20/11/2017

Aceptado: 15/07/2018

RESUMEN

Este artículo se propone justificar la necesidad de un estudio multidisciplinar de las capitales culturales europeas de forma comparatista y tomando como eje central su excelencia y capacidad de influencia en determinados sectores culturales. El análisis a lo largo de los últimos siglos de la evolución de las diferentes capitales europeas —tanto de la producción artística como de sus instituciones culturales— permite tejer una radiografía de los bienes simbólicos que conforman la identidad cultural de cada una de las ciudades. Para conseguir esta perspectiva, se impone una metodología que cuente con la historia, la sociología y los estudios urbanos en el marco europeo contemporáneo.

Palabras clave: Capitales culturales, industrias culturales, transferencia cultural, Europa, bienes simbólicos.

ABSTRACT. *The time of European cultural capitals*

This article aims to justify the need for comparative multidisciplinary study of European cultural capitals, taking their excellence and capacity to influence certain cultural sectors as our central axis. Analysis of the evolution of the different European capitals over the last few centuries—both in terms of their artistic production and their cultural institutions—gives us a clearer picture of the symbolic assets that make up the cultural identity of each city. To achieve this perspective, we must use a methodology that considers history, sociology, and urban studies within the contemporary European framework.

Keywords: Cultural capitals, cultural industries, cultural transference, Europa, symbolic goods.

SUMARIO*

- Contexto historiográfico y teórico
- Una nueva temporalidad
- Una comparación descentrada
- Circulación, jerarquías culturales y competencia
- Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Christophe Charle, UMR 8066, IHMC, Institut d'histoire moderne et contemporaine. 45 rue d'Ulm, 75005 París

Sugerencia de cita / Suggested citation: Charle, C. (2018). El tiempo de las capitales culturales europeas. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 132(2), 103-117. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.10>

* Este artículo es una actualización de la introducción del libro Charle, C. (2009). *Les temps des capitales culturelles. xviii^e-xx^e siècle*. Seyssel: Champ Vallon.

Artículo traducido por Irene Milián.

Dentro de poco, no habrá ruinas ni monumentos dignos de visita: cada ciudad, cada nación, se esfuerza por destruir su originalidad tradicional, en sus modales y en sus edificios, en el reglamento de la policía y en los escaparates de los joyeros para ofrecer el estilo parisino. En El Cairo, ciudad de los califas, hay copias de Mabilie, y los ulemas olvidan las importantes metáforas de los poetas persas para repetir las ingeniosas palabras de Fígaro: «lo primero que oí al penetrar en las murallas de Jesuralén fue el cancán de La bella Helena, y se oía desde la habitación de un rabino, de un doctor de la santa ley; en la orilla del Jordán, sobre la arena dorada que pisaron los pies de Jesús, encontré dos cuellos de papel, del modelo Smith: ya sé que no pertenecen al Salvador ni al Precursor, pero lo cierto es que estaban allí y despoetizaban bastante esa ribera sagrada». El mundo se convierte poco a poco en una imitación universal del Boulevard y de Regent Street. Y el modelo de las dos ciudades es tan invasivo que cuanto más pierde una raza su singularidad y se pierde bajo la forma francesa o británica, más se considera a sí misma civilizada y merecedora de los aplausos del Times (Eça de Queiroz, 2006: 18-19).

Eça de Queiroz, el escritor portugués autor de estas líneas evoca aquí de manera agradable uno de los mayores fenómenos culturales del periodo que va desde la Ilustración hasta la «era de los extremos»: la difusión, cada vez más extendida, a partir de algunos grandes centros urbanos, principalmente europeos, de innovaciones culturales que engloban tanto la música como la literatura, la prensa efímera y las formas de vestir, los gustos estéticos y el modo de vida urbano. Sin duda, la imagen que dibuja está incompleta y centrada en los tipos de cultura y consumo más conocidos entre las clases medias-altas que leían sus crónicas en la *Gazeta de Notícias*, diario brasileño de élite (Enders, 2000: 208). Pero no es el único testimonio que confirma la universalidad de este proceso cultural centrado en las capitales de Europa. Podríamos estar tentados de incluir esta aparición de las capitales culturales en la temática de «globalizaciones» sucesivas. En efecto, es la tendencia de la historiografía contemporánea la que reduce la difusión cultural a una forma particular de expansión del consumo (Bermingham y Brewer, 1995;

Sassoon, 2006) e ignora los desniveles producidos por la jerarquización de las ciudades, su composición social específica y su rol político. El otro enfoque dominante en materia de difusión cultural es privilegiar el punto de vista de la oferta partiendo de los productores o de las instituciones, cuyo entorno urbano se convierte en una especie de paisaje convencional, mientras que estos escritores, artistas, músicos, etc., han sido seleccionados por estos espacios urbanos y por las relaciones ya existentes o por crear entre ellos.¹

El concepto de capitales culturales emerge poco a poco a partir de las conclusiones del libro dirigido por Daniel Roche, *La ville promise*, publicado en el año 2000, y de varias investigaciones llevadas a cabo por el autor o por sus alumnos y compañeros,

1 Cf., por ejemplo, Schlögel (1988) o Higonnet (2005), sobre todo los capítulos x «Balzac, Baudelaire, Zola: Paris dans l'imaginaire littéraire du XIX^e siècle» y xiv «Les surréalistes et la fin des anciens mythes parisiens».

sobre todo dentro del Instituto de Historia Moderna y Contemporánea.² El resultado ha sido la publicación reciente de diversas obras colectivas (surgidas de coloquios, mesas redondas y seminarios), libros individuales o tesis. Las dos primeras etapas fueron los libros *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècles)*³ (Charle y Roche, 2002) y *Capitales européennes et rayonnement culturel: XVIII^e-XX^e siècles* (Charle, 2004).

Antes de delimitar el tema general, conviene definirlo en relación con el contexto historiográfico y teórico de la historia urbana y cultural contemporáneas.

CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO Y TEÓRICO

La falta de interés de los especialistas en difusión cultural o en globalización por el papel específico de ciertas ciudades se debe a la especialización de los historiadores en campos separados: historia de las artes, de la música, de las ideas, del teatro, de la sociabilidad, etc. También se debe a que ciertas orientaciones de la historia urbana dificultan las relaciones con un enfoque transversal de las prácticas culturales. La historia urbana, rama floreciente desde los años 1960, situada en el cruce de la historia demográfica, de la historia económica y de la historia social, se ha centrado sobre todo en un estudio morfológico y sociológico de la vida de las poblaciones. A veces, este enfoque choca con la historia de las políticas urbanas. Cuando se combina con una visión más geográfica y dinámica, se interesa por las migraciones, por las redes urbanas y por las relaciones entre la aglomeración y el espacio global circundante. Pero estos trabajos tienden, necesariamente, a privilegiar los fenómenos más masivos o susceptibles de cartografiarse a nivel del barrio

o de la ciudad.⁴ Aunque no han pasado por alto las capitales, los fenómenos culturales todavía son tratados como los parientes pobres o como variables derivadas e ilustrativas de los esquemas generales de explicación. Ello se observa especialmente en todas las monografías dedicadas recientemente a grandes capitales donde la cultura solo ocupa una parte complementaria.⁵ Por el contrario, aquí tratamos de centrar nuestro análisis en un cierto número de dominios culturales concebidos como campos relativamente autónomos o en lucha por la autonomía, para hacer visibles las interacciones entre estas diversas actividades culturales y las particularidades que les otorga la ciudad capital en la que están situadas. Algunos monográficos recientes ya han empezado a tratar esta problemática. Sin embargo, no pueden comprobar totalmente sus hipótesis por la falta de comparaciones entre varias ciudades, entre varias épocas y varios campos de actividad cultural. La lógica de la especialización de los trabajos retoma, en efecto, la división del trabajo de producción de bienes simbólicos, tal como aparece en la división en ramas de la historia cultural, derivada de la especialización de las esferas de producción. Así pues, en su versión empírica tendremos historias de la «vida literaria, artística, musical o teatral...» en París, Londres, Viena, Roma, Nueva York, etc., esencialmente porque estas disciplinas universitarias se constituyeron en función de estas diversas manifestaciones culturales: historia de la literatura, del arte, de la música, del teatro (ver, por ejemplo, la obra pionera de Weber [1975]). Una historia comparada de las capitales culturales pretende romper con estos enfoques sectoriales, pues implicaría que trabajaran juntos historiadores/as de estas diferentes subdisciplinas. Esta historia comparada también se toma en serio el término *capital*, tanto en su sentido político como en el sentido metafórico de ciudad dominante de

2 Ver Roche (2000) y Charle (1998), sobre todo el capítulo 1, que compara París y Berlín, una antigua y una nueva capital cultural. Estos análisis se basan también en una lectura crítica de obras clásicas y pioneras como la de Schorske (1983), hoy en día cuestionada por numerosos estudios recientes sobre Viena (cf., por ejemplo, Beller [1991]).

3 A partir de un coloquio celebrado en el Collège de France en 1999.

4 Publicaciones recientes muestran un renovado interés por los fenómenos culturales urbanos generalmente ignorados: S. Bonin, É. Ducoudray, A. Laclau, C. Langlois, R. Monnier, y D. Roche (2000) y V. Pinto (2001).

5 Ver Clark y Lepetit (1996), Ribbe (1987), Marchand (1993), Bender y Schorske (1994). Ver también la colección *Histoire des grandes villes du monde*, publicada por Fayard; por citar solamente algunos de los títulos de referencia de Europa: Buffet (1993), Horel (1999), Bessière (1996), Michel (1998), Bérélowitch y Medvekova (1996), y Bled (1998).

un territorio. Una de las características de Europa desde la Edad Media es la rivalidad entre ciudades dominantes, ya sean repúblicas o principados independientes, lugares de residencia de los soberanos y después capitales de estado más amplias, que pretenden construir escaparates culturales y simbólicos de su poder. Esto implica la reincorporación de los diferentes campos culturales al espacio global del campo de poder que los condiciona, los controla o, como pasaba antiguamente, los instrumentaliza.

Por este motivo se plantea la cuestión de la capital como lugar de poder que interactúa con las formas culturales. Los estudios que han defendido estos principios han aplicado hasta este momento sus análisis a un tiempo relativamente breve de observación (de veinte a cuarenta años en general) a fin de establecer las estructuras sincrónicas y las interacciones más comprensibles con el rápido *tempo* de lo político (Bourdieu, 1971; 1992; Charle, 1998; Pollak, 1984). De esta forma, no toman en consideración una temporalidad más larga, específica de la historia de las capitales en la que se inscriben estos campos, y que condiciona en parte su posición relativa a nivel internacional mediante las tradiciones y herencias, de circuitos de reconocimiento y consolidación a nivel local, nacional e internacional. Esta geopolítica de los centros de poder cultural produce sus efectos a través del conocimiento parcial que tienen los nuevos participantes que siguen frecuentemente los recorridos de los productores más ancianos ya reconocidos. Sin embargo, esta geopolítica varía en función de los cambios en las relaciones de fuerza política entre los espacios europeos, de las transformaciones de los vínculos entre las diferentes áreas culturales y de las crisis de saturación que provoca la reproducción idéntica del estado anterior, cosa que implica, a cambio, reconversiones, migraciones o cuestionamientos entre dominios culturales, entre capitales o espacios nacionales.⁶ La perspectiva de una historia comparada de las capitales

culturales europeas querría dedicarse precisamente a la reconciliación de estos dos regímenes de historicidad y de estos dos niveles de análisis. Evidentemente esta orientación perjudica las costumbres intelectuales y, lo que es más grave aún, los intereses disciplinarios. En efecto, las diversas disciplinas y los especialistas de los diferentes periodos históricos se encuentran cómodas en esta división del trabajo que permite a cada uno de ellos retomar las mismas cuestiones bajo diferentes ángulos sin considerar los otros trabajos. En vista de los resultados obtenidos por los trabajos mencionados y los que están en curso, estamos convencidos de que solo esta reunificación permitirá comprender realmente el conjunto de los fenómenos estudiados, en su propia dinámica y peculiaridad. Efectivamente, son la interacción social y simbólica y la comunicación casi inmediata, que permiten la proximidad espacial y el encuentro, en otro lugar más improbable, difícil o aleatorio, entre individuos que proceden de campos diferentes y a menudo de orígenes muy diversos, los que confieren al área de producción de los bienes simbólicos de una capital su poder de atracción y de consolidación, su dinámica y su singularidad intrínsecas. Pero, a su vez, esta atracción y este poder no pueden comprenderse sin su inserción geográfica e histórica en el espacio de competencia y de comparación de la Europa de las capitales, que está en continua recomposición en función de los flujos económicos, de las relaciones de fuerza política, de las circunstancias intelectuales y de la historia propia de cada área cultural.

En la época a la que nos referimos (siglos xviii y xx), estas dinámicas surten pleno efecto gracias a la construcción de los estados monárquicos y, más tarde, de los estados nación, basados en las capitales de las ciudades y con la aceleración de las circulaciones culturales internas y externas. Anteriormente, las capitales culturales tienen un estatus más incierto o juegan un papel menor (por la ausencia de un estado territorial mínimamente unificado y centralizado y de instituciones culturales con influencia extralocal), así como a partir de la segunda mitad del siglo xx, bajo el efecto de las transformaciones de la vida cultural en la época de las masificaciones y del eclipse creciente del marco nacional y de la centralidad europea como foco de innovación. La

6 Las grandes migraciones artísticas e intelectuales que siguen a la Revolución rusa o a la toma del poder de Hitler son las versiones exageradas de estos fenómenos que se producen regularmente en los siglos xviii y xix (en el momento de la Revolución francesa o después de 1848, por ejemplo).

creación de los «colegios invisibles» en las disciplinas científicas y en la vida universitaria en general reduce la importancia de los grandes centros universitarios ligados a las capitales. La privatización y la dispersión de numerosas actividades culturales (festivales, congresos, exposiciones temporales, ferias artísticas, creación de campus) los emancipa cada vez más de un marco urbano concreto. El creciente dominio de las lógicas económicas transnacionales (aparición de industrias culturales basadas en grupos empresariales multinacionales) sobre las iniciativas políticas de ámbito nacional o incluso la puesta en escena de estructuras de comunicación instantáneas reducen la importancia de la proximidad espacial de los diferentes protagonistas de la vida cultural en el marco urbano. Sin duda, la mayoría de las actividades culturales continúan ligadas a las «metrópolis» globales por razones de economía de escala y de proximidad de público-objetivo que sirven como prueba para difusiones más amplias (hoy en día hablamos en geografía de *global cities*), pero las lógicas nacionales de prestigio son menos necesarias debido al contexto dominante de una cultura cosmopolita (cf. Grésillon, 2002; Menger, 1993; Sassen, 1991; Shefter, 1993).

UNA NUEVA TEMPORALIDAD

Centrada en las capitales de la historia cultural europea, nuestra lectura propone al mismo tiempo, en un segundo plano, una nueva división cronológica de la historia cultural en un tiempo más amplio que relativiza la cesura tradicional de la historiografía francesa entre historia moderna y contemporánea, determinada por la Revolución francesa.⁷ También intentamos averiguar qué factores han llevado a espacios regionales o nacionales (como es el caso alemán e italiano) a adaptarse progresivamente a este proceso de polarización, cuando hasta ese momento

escapaban del mismo. Por otro lado, intentamos determinar cuándo, en qué territorios y partes de Europa, y por qué razones las capitales culturales pierden una parte de su poder de dominación.

En segundo lugar, y esto nos remite a la elección de un periodo amplio de tiempo, el espacio social específico de una capital cultural es el resultado de la acumulación de las instituciones y al mismo tiempo de las producciones culturales de las diferentes generaciones (y de sus oposiciones o tradiciones reavivadas), de la inscripción de esta historia cultural en lugares concretos y de la permanente puesta en entredicho de los límites entre los sectores de la vida cultural.

Por eso partiremos de una definición provisional y básica pero suficientemente flexible de lo que es una capital cultural, para poder justificar la transgresión de las fronteras admitidas en este trabajo. La vocación de ser o convertir en capital cultural todo espacio urbano en el cual convergen suficientes indicadores permite establecer que es, en la época considerada, un lugar de atracción y de poder estructurador de un determinado campo de producción simbólica (incluso en la mayoría de los campos en algunos de los lugares más importantes como París, Londres o Roma). Esta definición flexible es interesante porque no decide a priori ni el número ni el tipo de indicadores necesarios para establecer que se trata de una capital cultural. De esta manera, la definición evita ser prisionera de un marco nacional o territorial estereotipado del modelo del estado nación de los siglos XVIII y XIX y tiene en cuenta los cambios de las redes urbanas entre la época antigua y la época más reciente. Según los cambios generales de los principios de producción y de reconocimiento simbólicos, según las esferas culturales, según la relación de fuerzas entre ciudades dominantes, una u otra ciudad podrá o no ser escogida como capital cultural.⁸ Así, la variación de

7 No se trata, sin embargo, de menospreciar el papel de la Revolución francesa. En determinados campos (museos, ópera) tuvo efectos a nivel europeo, a menudo infravalorados en los enfoques tradicionales (cf. también Savoy [2003], con prólogo de P. Rosenberg).

8 Acerca del paradójico ejemplo de una capital literaria de producción intermitente, consultar el caso de Leipzig en Barbier (2002) y Middell (2002).

los indicadores vinculada a cada espacio nacional o cultural permite abrir perspectivas comparativas inéditas y romper con las cronologías convencionales y con las tipologías estereotipadas.

En la medida en que es necesario abarcar al mismo tiempo la época preestadística y la de la llegada de la estadística, no podemos reducir estos indicadores a índices de tipo objetivista como los que utiliza normalmente la economía de la cultura contemporánea. Incluso cuando nos aventuramos a cuantificar, no hay que sobrestimar el significado: nos situamos en un espacio tan simbólico como material donde el recuerdo de algunas figuras literarias o artísticas de renombre puede entrañar consecuencias más serias para la dominación cultural que una gran cantidad de producciones olvidadas rápidamente.⁹

Algunas capitales continúan dominando determinadas actividades culturales incluso más allá de su periodo más creativo, debido al efecto retardado de imágenes gloriosas difundidas a lo lejos mediante los *souvenirs*, los cuadros, los museos o la histéresis de las instituciones de consolidación (Donato, Capitelli y Lafranconi, 2009: 65-99).

La época que nos ocupa también se sitúa en un momento particular del desarrollo cultural. En las capitales, la cultura de las élites extendida por la cultura de corte se mezcla cada vez más con los precursores de la cultura de masas que transforman la jerarquía de los géneros. La cita inicial de Eça de Queiroz lo ilustra con lo pintoresco de sus ejemplos. El autor portugués francófono suponía que sus lectores burgueses brasileños compartían al mismo tiempo sus referencias a la cultura antigua y cristiana (presente explícitamente con la evocación de Jerusalén, de El Cairo, de Cristo o, en forma de parodia, con *La bella Helena*) y a la cultura mezclada del «Boulevard», del baile («Mabille»), de la danza un poco escandalosa («el cancán») difundida por las compañías de teatro y la prensa ilustrada.¹⁰

Esta cohabitación, propia de las capitales, fuente de mezclas sociales y de transgresiones de géneros, nunca borra completamente las jerarquías y las polaridades. Al contrario, permite producciones inéditas, incluso en las formas elitistas y de vanguardia. El mestizaje de géneros, el *collage* de estilos y el *patchwork* de los lugares de expresión son el resultado de movimientos en ambos sentidos, desde los *papiers collés* de Picasso, transfiguración de la prensa popular en un nuevo soporte pintado para los *happy few*, hasta el cine extranjero que recicla las grandes obras de la literatura universal, pasando por las citas de música o de danza popular en las grandes óperas (Francfort, 2004: cap. 6; Charle, 2015). El fenómeno comienza antes de lo que hacen pensar estos ejemplos que acabamos de citar, aunque se acentúa con la multiplicación de las capitales culturales potenciales y la intensidad de los intercambios. De hecho, estos encuentros comienzan mucho antes de la emergencia teórica de la cultura de masas que algunos expertos sitúan tradicionalmente en los años 1860¹¹ para la Europa occidental. Estos encuentros derivan del propio fenómeno de transferencia y de circulación de producciones simbólicas difundidas de una capital hacia otros espacios regionales o extranacionales. En París o en Londres, tal obra o tal ópera se dan a conocer en un teatro con características socioculturales asignadas por la competencia y por la jerarquía entre los espacios de espectáculo. Una vez representadas ante públicos necesariamente mestizos de otras ciudades, la percepción y la significación de la obra cambian —salvo una, la más importante sin duda: ser una obra con el sello «creada en París» o «Londres» o «Milán»—.¹² La obra habría superado entonces la censura y el juicio de un público exigente y de calidad que fija teóricamente la norma de una época. Aunque esto no significa de ningún modo que la dominación sea absoluta, ni que no encuentre

9 Para un uso prudente de la cantidad de producciones culturales, consultar Tarasco-Long (2009), Charle (2009) o Joyeux-Prunel (2009).

10 Sobre los matices de estos entretenimientos, consultar Gasnault (1986) y Rearick (1985).

11 La obra colectiva que presenta la síntesis más reciente de este tema, aunque anuncia esta cronología en el título, muestra que puede abarcar años anteriores y posteriores en muchos casos: (Mollier, Sirinelli y Vallotton, 2006).

12 Para más información sobre este fenómeno de la Italia del siglo XVIII, consultar Traversier (2007) y Charle (2007; 2013).

resistencias o impedimentos. Pero su recepción no puede ser análoga a la de una obra anodina nacida del espacio local, ya que aquella vehicula todo un halo de imágenes más o menos antiguas asociadas a estas capitales culturales.

Efectivamente, la época de la que hablamos conoce un doble movimiento: por un lado, la esfera de atracción de las grandes ciudades, y entre ellas, de las capitales (en sentido político o económico), se expande y entonces se extiende también su poder de dominación cultural. Este poder se institucionaliza mediante la construcción de redes de difusión de las producciones culturales cada vez más cerradas (edición, enseñanza secundaria y superior, exposiciones, giras teatrales y musicales, traducciones, prensa, circulación de viajeros) que llegan a públicos cada vez más amplios y diferenciados. En algunos contextos, el estado juega un papel de liderazgo con fines de «nacionalización» de las clases medias, incluso de las «masas». En otros, es una dinámica relativamente autónoma de consumo cultural lo que predomina. La especialización de estas producciones y su diversificación según públicos cada vez más variados, con expectativas y conocimientos dispares, fragmentan los campos de producción cultural en función de las transformaciones sociales, culturales y urbanas generales, pero también según las estrategias de distinción de los grupos productores afectados de manera diferente por estos cambios.

De esta manera, estos movimientos parcialmente contradictorios dan a algunas capitales culturales la oportunidad de protagonizar un papel inédito, a pesar de la relativa permanencia a la cabeza de la clasificación de las supremacías más visibles de París, Londres y Roma. Podemos encontrar más información en el capítulo 1 de la obra *Le temps des capitales culturelles*, que examina la antigüedad y las complementariedades sutiles y organizadoras del imaginario europeo.

Dos principios de la organización (que nunca se pueden separar totalmente, pero que distinguiremos por una cuestión de comodidad) entran en conflicto de acuerdo con diferentes configuraciones: el estado

y el mercado. Si el movimiento general, de los años 1700 a los años 1900, es el paso de la supremacía del primer principio al segundo (con reacciones contrarias en ciertos períodos intermedios: guerras, periodos autoritarios), esta evolución varía en función de la capital cultural (según los espacios nacionales o regionales en los que se inscribe), de los ámbitos (bienes culturales de élite o bienes culturales de amplia difusión) y según la posición de estos respecto al campo del poder.¹³ Esta evolución también depende de la historia de las relaciones entre espacios lingüísticos y de la afirmación de las culturas nacionales, como ya lo mostraron otrora Pascale Casanova (1999) y Blaise Wilfert (2003) en el campo literario.

UNA COMPARACIÓN DESCENTRADA

Entender estos múltiples dominios, estas transferencias, competencias y los cambios que sufren a través de la historia comparada de las capitales culturales es la ambición de los trabajos que han analizado esta problemática general. La teoría de los campos formulada por Pierre Bourdieu y mejorada por algunos autores citados más arriba proporciona varios instrumentos para poder entenderlos; sin embargo, esta teoría tuvo tendencia a generalizar a partir de su punto inicial de aplicación, que era el caso francés y especialmente su capital, París. Ahora bien, como demuestran los trabajos anteriormente citados, pero que tuvieron que distanciarse de esta idea inicial, el caso francés y su capital son, en muchos sentidos, excepciones en el paisaje europeo de las capitales culturales como lo sería Roma, en otro aspecto, en el terreno religioso o, en menor medida, en el terreno artístico (Charle y Roche, 2002; Boutry y Julia, 2000; Boutier, Marin y Romano, 2005: 172-327).

¹³ El caso de Londres está marcado por la precocidad y la importancia de la comercialización de la cultura (desde el siglo XVIII), sobre todo a causa de la debilidad de la cultura de corte y del mecenazgo real (cf. Brewer, 1995; Altick, 1978).

Pero, precisamente, como el caso parisino es excepcional, sirvió de modelo (o de contramodelo) al resto de capitales europeas y americanas. Así pues, para la mayoría de bienes simbólicos, el campo cultural parisino propuso una norma, bien de imitación (las más evidentes son la moda [Roche, 2004] y la sociabilidad literaria [Lilti, 2005; Mori, 2000]), bien de difusión (para los espectáculos y las revistas [Charle, 2004a; 2008]) o de asilo (colonias artísticas o intelectuales de origen extranjero [Chaudonneret, 2007]). Pero, por el contrario, también facilitó el rechazo cuando las condiciones de la emulación no se cumplían totalmente o cuando la dominación cultural parisina se experimentaba como un imperialismo asfixiante. De esta manera, en la Europa central multipolar y en las islas británicas se difunde todo un discurso antiurbano en el que París simboliza la capital de la decadencia moral, estética y política devoradora de talentos y productora de artificios nacidos de la competencia, de la propaganda y de la vanidad. Este discurso se repite de manera constante desde el ginebrino Jean-Jacques Rousseau (1962 [1758]) hasta el húngaro germanizado Max Nordau (1894 [1892]), desde el escocés Carlyle¹⁴ al capellán de los militares prusianos en 1870 estigmatizando la fiesta imperial.

Pero sería engañoso y contrario a los verdaderos principios de una comparación equilibrada definir negativamente los demás casos en función de este *tipo ideal* atípico. Aunque pueda parecer interesante hacer una historia internacional de la difusión del modelo cultural parisino y de su influencia (o de su fracaso), sería un proyecto muy simplificado para un proyecto de ambición europea o transnacional.

Otra de las tentaciones sería construir una tipología de las formas posibles de capital cultural en la cual París (y Londres) sería un polo de un extremo y el espacio

del antiguo Sacro Imperio (incluyendo la parte norte y central de la península italiana) sería el polo opuesto, con sus capitales múltiples y efímeras que rara vez dominan más de una esfera cultural a la vez y a menudo por períodos de tiempo limitados. Esta tipología lineal reduce mucho la comparación con un esquema convencional (centralización/descentralización), olvida los desajustes de *tempo* histórico entre los campos específicos y, además, retoma vagamente algunos estereotipos del diálogo franco-alemán o franco-italiano cuyas líneas ya se observan en Goethe cuando habla con Eckermann:

Nuestros hombres de talento, nuestros mejores cerebros, están diseminados por toda Alemania. Uno está en Viena, otro en Berlín, el otro en Königsberg, otro en Bonn o en Düsseldorf; cientos de leguas los separan, de forma que las relaciones personales y los intercambios de ideas constituyen una rareza [...]

Ahora, imaginad una ciudad como París, donde los mejores cerebros de un gran reino están reunidos en un solo punto y se forman y se exaltan recíprocamente mediante un contacto, una lucha, una emulación cotidiana; donde constantemente tenemos ante nuestros ojos lo más extraordinario que hay en todos los terrenos de la naturaleza y del arte del mundo entero (Goethe, 1988: 516-517; [jueves, 3 de mayo de 1827]).

Tal y como exponía, en parte, la obra *Capitales culturelles, capitales symboliques*, sería arriesgado enunciar a priori la existencia de un modelo unificado de funcionamiento para cada capital cultural. Cuando estudiamos cada dominio por separado, nos damos cuenta de que las singularidades del papel de las capitales culturales dependen tanto de las reglas del juego de cada campo como de las características de las ciudades en las que se sitúan: todo depende del momento histórico, de la extensión del público-objetivo, de la posición relativa de este territorio dentro del conjunto de actividades culturales, de su propia historia y de sus lazos más o menos estrechos con la política o el estado. Una actividad como la ópera permite la aparición precoz

14 Carlyle escribe: «Creo que nunca hubo una ciudad tan abominable y tan corrupta, poco más que un burdel y una sala de juegos» (ap. Christiansen, 1994: 17). Londres suscita un discurso similar pero menos internacional y más bien centrado en cuestiones sociales antes que culturales, la exportación cultural inglesa que concierne sobre todo los modos de vida y las clases superiores, mientras la censura moral es allí más fuerte que en París.

de un modelo centralista de tipo parisino en las diversas capitales europeas a causa de las inversiones y del público concreto que implica, mientras que un producto como la novela o las artes decorativas pueden compaginarse con una descentralización en red que podría cambiar enormemente por sí misma en proporción a los dos siglos mencionados. A priori no se puede establecer ninguna tipología; debe nacer a partir de la comparación y elaborarse de acuerdo con estas tres dimensiones: según los campos culturales; los espacios nacionales o regionales; los contextos y épocas políticos y religiosos.

Esta competencia intranacional e internacional entre capitales culturales introduce otra justificación del enfoque comparativo a la tercera dimensión, política y de identidad. Efectivamente, la época aquí considerada presencia un doble movimiento. Por un lado, la esfera de atracción de las grandes ciudades y, entre ellas, de las capitales (en sentido político o económico) se extiende, lo que aumenta su poder de dominación cultural. Este poder se institucionaliza a través de la construcción de redes de difusión de las producciones culturales (edición, enseñanza secundaria y superior, exposiciones, giras de teatro, prensa) que llegan a públicos cada vez más amplios. Por otro lado, la especialización de estas producciones y su diferenciación en función de estos públicos cada vez más variados y con diferentes expectativas, dividen los campos de producción cultural en función de las transformaciones sociales, culturales y urbanas generales, pero también de lógicas específicas de los grupos responsables de estas actividades afectadas de forma diferente por dichas transformaciones.

El estado en sí mismo se diferencia, según los espacios, en función de sus lazos, más o menos estrechos, con las instituciones religiosas más o menos activas en la esfera política. Dependiendo de las tradiciones políticas, el estado interviene de manera diferente para dotar a su capital de instituciones culturales de prestigio: museos, óperas, teatros subvencionados o, por el contrario, un *laissez faire* liberal. Aquí, la cesura entre el continente y Londres es duradera

y evidente, incluso si aparece una evolución en la política de los museos de Londres o de las grandes ciudades americanas durante el siglo XIX, precisamente bajo el efecto de la emulación de la capital francesa (Guichard y Savoy, 2009; Tarasco-Long, 2009; Taylor, 1999). El mercado nunca será completamente autónomo respecto a las instancias estatales o políticas, como lo demuestra la permanencia de la censura teatral, incluso en un país considerado liberal como es Inglaterra (Stephens, 1980; Nicholson, 2003), o la movilización del estado en el siglo XIX para moralizar algunos mercados culturales (la lucha contra la copia ilegal de obras literarias, la preservación de los derechos de las producciones nacionales en el extranjero, la intervención de los museos nacionales en el mercado del arte para preservar el patrimonio del país, etc.).

Porque las capitales culturales son el núcleo de los espacios culturales, de los espacios sociales y de los espacios nacionales y el punto de contacto entre las naciones, y permiten elaborar tablas comparativas dinámicas que escapan a los tres ídolos que veneran los historiadores, estigmatizados por François Simiand en un famoso artículo. Contrariamente a la canción, «París» no será siempre París (ni Londres, ni Roma, ni Berlín, ni Venecia, ni Dresde¹⁵...). La doble puesta en serie, transversal entre campos y longitudinal entre espacios de ciudades en competencia, permite liberar estereotipos y trampas de la celebración cultural de los vencedores de la lucha de las capitales europeas.

CIRCULACIÓN, JERARQUÍAS CULTURALES Y COMPETENCIA

Con la perspectiva ya delimitada, podríamos considerar que la multiplicidad de los objetos posibles hace el estudio infinito, ya que, en última instancia, el proyecto podría confundirse con una historia sociocultural comparada de las principales ciudades de Europa, que han podido desempeñar un papel de

15 Acerca de Dresde, consultar Espagne (2000) y Ther (2006).

capital cultural en unas áreas u otras en algún momento de su historia. Es conveniente seleccionar un cierto número de temas estratégicos que nos permitan comprobar las diferentes dimensiones y perspectivas teóricas evocadas más arriba sobre diversos casos analizados en profundidad. En el comparatismo europeo superficial o en la yuxtaposición de las monografías, las dos modalidades más frecuentes de esta forma de historia, es preferible una comparación razonada y estructurada de algunos subespacios europeos significativos, basados en casos analizados cuidadosamente pero siempre en diálogo con los casos vecinos y suficientemente diversos para poner de relieve las múltiples configuraciones.

Encontramos tres temáticas transversales constantes entre las obras ya mencionadas sobre el tema: las transferencias, la circulación y los movimientos de sociabilidad intelectual; la instauración, preservación y puesta en duda de las jerarquías estéticas; y finalmente, la competencia entre los Estados y, más generalmente, entre las élites por la supremacía simbólica nacional e internacional. Estos temas siguen aproximadamente el orden cronológico de las evoluciones de las capitales culturales, su primera función general es ofrecer espacios de sociabilidad privilegiados que susciten las producciones más nuevas tanto en las ciencias como en las artes o las letras. Pasamos de los elementos más elitistas de la dominación, con las sociabilidades eruditas o de salón y la elaboración de imágenes de las grandes capitales presentes en la literatura, a los bienes culturales de amplia difusión; a saber, el teatro, la novela y después la prensa y el cine fueron los vectores privilegiados. En las mismas décadas del siglo XIX, los diferentes tipos de patrimonialización (museos) con aspiración pedagógica o nacional, y de mantenimiento de la tradición estética, aparecen como modos de resistencia tanto al declive espiritual y político, como a la entrada en red y en competición para las capitales culturales (circuito de óperas, instalación de exposiciones de vanguardia como alternativas al peso de los mercados) (Joyeux-Prunel, 2009a; 2015; 2009; Dacosta, Dossin, y Joyeux-Prunel, 2015). Existe a largo plazo

un triángulo dominante París-Roma-Londres (artes, letras, teatro y música), pero que hay que ampliar en el siglo XIX a las capitales germanas, si incluimos la música y los diferentes saberes universitarios o no, así como los museos donde ciertas ciudades de residencia han sido pioneras en la invención de una museografía moderna (Savoy, 2006).

La innovación puede partir de capitales periféricas inesperadas, como lo demuestra la historia de los museos alemanes con el ejemplo de Cassel, primer museo en el sentido moderno, mientras que las vanguardias buscan la presencia en el extranjero para obtener el reconocimiento del centro parisino, tal y como demuestra Béatrice Joyeux-Prunel con el apoyo de mapas y estadísticas de exposición.

El factor político continúa siempre muy presente directa o simbólicamente. Como he evidenciado a propósito del teatro, la influencia ejercida por el teatro parisino a nivel internacional proviene de una antigua tradición que se remonta al siglo XVIII. Pero en el siglo XIX se une la predilección por las piezas que representan una sociedad liberal y conflictiva y costumbres relativamente liberadas propuestas al público de las capitales europeas todavía encorsetado por las jerarquías del Antiguo Régimen y sometido a una moral religiosa ortodoxa que se prolonga durante todo el siglo XIX. Aunque los museos de las grandes ciudades americanas se apoyan en un nuevo vínculo evergético entre las élites urbanas, la ciudad y la población, muy diferente del modelo elitista francés, como señala Véronique Tarasco-Long (2009), comparten los mismos modelos estéticos que tomó París como la quintaesencia del gusto más refinado y que desean difundir en una sociedad democrática. A la inversa, el principio de la donación privada al museo central que enriqueció las colecciones parisinas del Louvre durante el siglo XIX disminuye progresivamente (cf. Tarasco-Long, 2007). En cambio, se desarrolla, como en América, un mecenazgo privado en forma de donaciones de museos preservados en las viviendas de los propios donadores, legados a instituciones públicas encargadas de asegurar la conservación (cf. el museo Cernuschi [1898], el museo D'Ennery

[1906], el museo Jacquemart-André [1913], el museo Cognacq-Jay [1928], el museo Marmottan [1934], el museo Camondo [1935], todos ellos nacidos a partir de colecciones de la *Belle Époque*, en el mismo momento que lo hacen los grandes museos americanos de origen privado). Muchas riquezas que escapan de esta manera al museo principal de la capital y cuyos espacios reducen su presencia en el circuito turístico de masas que surge en el siglo xx y deja de lado estos lugares de sociabilidad de la alta sociedad para los expertos.

Las élites o los grupos que se encargan de la cultura en las nuevas capitales se debaten constantemente entre la voluntad de distinción de las capitales dominantes, por miedo a no ser verdaderas capitales culturales sino simples epígonos, y la necesidad de reutilizar o adoptar nuevos sistemas de dominación simbólica ya experimentados en otros lugares y de alto prestigio. Incluso entre capitales dominantes, estas lógicas de distinción o de afirmación mediante la comparación se desarrollan plenamente, tanto para los modos de sociabilidad erudita o mundana en París, Londres o Roma (Lilti, Donato y Van Damme, 2009), como para las capitales italianas y europeas de la ópera ([Traversier, 2007]; [Charle, 2013], este último para el siglo xix).

Así pues, «el efecto capital» se basa, igual que el capital, en una relación de fuerza y en una continua lucha, real y simbólica a la vez, donde se unen las diferentes formas de capital: el económico (las donaciones de los mecenas, los fondos de los museos públicos, las subvenciones a los teatros oficiales o las inversiones de los capitalistas en las instituciones culturales, los premios otorgados por las academias, etc.), el capital social (el desigual atractivo dependiendo de los grupos de la élite a escala local, regional, nacional e internacional), el capital político (la antigüedad de la dominación política o la ausencia de esta en los estados unificados tardíamente), y el simbólico (la abundancia de textos o de representaciones iconográficas que producen imágenes públicas o que mantienen las formas de dominación a distancia). En los estados con doble capital cultural, como Rusia o España, la casi equivalencia de las capitales movilizables con las

dos ciudades-símbolo (Moscú y San Petersburgo por un lado, y Madrid y Barcelona por el otro lado) implica que cada una se apoye en un elemento exterior para intentar ganar la supremacía, este elemento puede ser la actitud opuesta en política y/o la función de relación con el exterior que tiene lugar de manera diferente en cada contexto nacional.¹⁶

A pesar de estos procesos de acumulación ligados entre sí y mantenidos entre ellos mismos, ninguna dominación cultural está totalmente a salvo de un desgaste o de un retroceso relativo, como pone de relieve Béatrice Joyeux-Prunel, a propósito de los centros de arte moderno. En su opinión, la guerra de 1914, que aisló a Rusia y Alemania, nuevos polos emergentes de la vanguardia al comienzo del siglo xx, y la victoria francesa, que borró la humillación de 1871, prolongaron artificialmente la dominación parisina en el arte de vanguardia, mientras que los índices de abandono de la capital francesa en la esfera artística y el ascenso de estos nuevos espacios en el centro y este de Europa asomaban por el horizonte desde principios de la década de 1910.

Los fenómenos de *translatio imperii* son más rápidos en las artes escénicas de éxito efímero. Las capitales italianas de la ópera cambian cada treinta años en el siglo xviii, según afirma Mélanie Traversier. De igual modo, en el teatro, desde finales del siglo xix, París exporta cada vez menos obras de calidad y cada vez más piezas comerciales. De esta manera, se encuentran compitiendo con producciones locales homólogas inspiradas en los «entresijos» del teatro de bulevar parisino más antiguo. Incluso en París, la innovación, o tiene cada vez más un origen extranjero (con la introducción de los repertorios ruso, escandinavo, alemán e italiano) o se encargan de ella las instituciones periféricas o marginales (el Théâtre Libre, el Théâtre de l'Œuvre, el Théâtre des Arts, el Théâtre de l'Atelier, festivales situados fuera de París, etc.). El único factor de dominación internacional que perdura en este sector es la atracción que ejerce la gira de las

16 Acerca de la rivalidad teatral entre las dos capitales españolas, consultar Jeanne Moisan (2013).

vedetes francesas (Charle, 2008; Yon, 2008). Todavía fascinan porque encarnan el «buen gusto», la elegancia, la «feminidad», temas ligados desde hace mucho tiempo a la imagen cultural de París. En relación con esto, Louis-Sébastien Mercier ya escribió: «La belleza de la capital, su gran, real y constante encanto» es «esta lengua de París que acaricia y profundiza, que revolotea y planea, que extiende los vínculos, los modifica, muestra a la vez el lado divertido y el lado serio». Con esto se ejemplifican los efectos en bucle de los diferentes campos culturales y de su función simbólica.¹⁷

Del mismo modo, Béatrice Joyeux-Prunel sugiere de manera convincente que, para un pintor, usar el tema de París en sus cuadros de vanguardia era una forma de afirmar su pertenencia al sector más avanzado del arte, integrado en París en las representaciones más comunes desde hacía dos generaciones. Pero estas obras, al preferir privilegiar en estos paisajes parisinos estilizados a los iconos de la modernidad (la Torre Eiffel), mal acogidos en un primer momento por una parte importante de los artistas y hombres de letras francesas en 1887 (cf. la petición contra la Torre Eiffel), proponen una imagen orientada en función de su propia voluntad de ruptura y de negación de las convenciones «propias de los bulevares» de los pintores dominantes. Un gran número de obras exportadas de París o algunas novelas de éxito traducidas al extranjero también tienen la capital francesa como escenario, fenómeno que encontramos de nuevo a menor escala con Londres, pero con un movimiento sobre todo anglófono y, más tarde, con Roma o Berlín. La buena sociedad o los tipos sociales dominantes están cuidadosamente representados y vemos nacer, como lo muestra con detalle Blaise Wilfert, una especie de «novela de las capitales de la alta sociedad»: en París, con Bourget; en Londres, con Henry

James, y poco después, en Roma, con D'Annunzio (Wilfert, 2009). Así, se establecen jerarquías culturales y sociales autosostenidas, aunque la cita de Queiroz exagera sus efectos, transformándolos en divertidas paradojas para el público brasileño. Es lo justo, podríamos decir. ¿No se había divertido ya el público parisino con el viajero brasileño que desembarca en la estación Saint Lazare al principio de *La vie parisienne* (1866), opereta que divirtió a toda la Europa principesca y burguesa que vino a entre tenerse a la Exposición Universal de 1867?

Este juego sin fin de espejos rompiéndose, de una capital a otra de Europa y de América, no podría interpretarse sin la cosmología dinámica entre los campos culturales: procesos simultáneamente de dominación, de nacionalización, de europeización, de internacionalización y de globalización, de mestizaje de las formas, pero también de desacuerdos, de desniveles, de discordancias y rechazos y de reafirmación de la identidad, porque las capitales culturales liberan y esclavizan, seducen e inquietan, animan y deprimen, como los licores demasiado fuertes que bebemos, o las danzas atrevidas o rápidas que inventamos. Esta atmósfera característica, que actúa como una droga, fue muy bien resumida en una carta del joven Debussy, en mayo de 1886, embargado por la nostalgia parisina y por el *spleen* romano mientras hervía de impaciencia como estudiante interno en la villa Médici:

¡Estoy harto de la música, de ver siempre el mismo paisaje, quiero ver obras de Manet y escuchar a Offenbach! Puede parecer una paradoja, pero te aseguro que respirar el aire que se escapa de esta fábrica de *spleen* te provoca las ideas más extremadamente excéntricas (ap. Lesur, 1994: 86-87).

17 Consultar la memoria de HDR, Habilitación para Dirigir Investigaciones (en Francia, título de enseñanza superior que se puede obtener tras cursar un doctorado que habilita para ser profesor de universidad, dirigir o exponer tesis. N. de la T.), de E. Retillaud (2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altick, R. D. (1978). *The Shows of London*. Londres: Belknap Press of H. U. P.
- Barbier, F. (2002). Construction d'une capitale : Leipzig et la librairie allemande, 1750-1914. En C. Charle, y D. Roche (dirs.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes xviii^e-xx^e siècles* (p. 335-357). París: Publications de la Sorbonne.
- Beller, S. (1991). *Vienne et les juifs 1867-1938*. París: Nathan.
- Bender, Th., y Schorske, C. E. (Eds.) (1994). *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation, 1870-1930*. Nova York: Russell Sage Foundation.
- Bérélowitch, W., y Medveková, O. (1996). *Histoire de Saint-Petersbourg*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Bermingham, A., y Brewer, J. (1995). *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Bessière, B. (1996). *Histoire de Madrid*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Bled, J.-P. (1998). *Histoire de Vienne*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Bonin, S., Ducoudray, É., Laclau, A. Langlois, C., Monnier, R., y Roche, D. (Eds.) (2001). En D. Roche (dirs.), *Atlas de la Révolution française*, vol. 11. París: EHESS.
- Bourdieu, P. (1971). Champ littéraire, champ du pouvoir et habitus de classe, *Scolies*, 1, 7-26.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Boutier, J., Marin, B., y Romano, A. (Dir) (2005). *Naples, Rome, Florence, une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (xvi^e-xviii^e siècles)*. Roma: École française de Rome.
- Boutry, P., y Julia, D. (2000). *Pélerins et pèlerinages dans l'Europe moderne*. Roma/París: École française de Rome / Éditions de Boccard.
- Brewer, J. (1995). 'The most polite age and the most vicious'. Attitudes towards culture as a commodity 1660-1800. En A. Bermingham, y J. Brewer, *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text* (p. 341-361). Londres / Nueva York: Routledge.
- Buffet, C. (1993). *Histoire de Berlin*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Seuil.
- Charle, C. (1998). *Paris fin de siècle, culture et politique*. París: Seuil.
- Charle, C. (Dir.) (2004). *Capitales européennes et rayonnement culturel xviii^e-xx^e siècle*. París: Éditions rue d'Ulm.
- Charle, C. (2004a). L'attraction théâtrale des capitales au xix^e siècle, problèmes de comparaison En C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel xviii^e-xx^e siècle* (p. 151-168). París: Éditions rue d'Ulm.
- Charle, (2007). Opera in France 1870-1914, between Nationalism and Foreign Imports. En V. Johnson, J. Fulcher, y T. Ertman (eds.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (p. 243-266). Cambridge: Cambridge U. P.
- Charle, C. (2008). *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*. París: Albin Michel.
- Charle, C. (2009). Paris, capitale théâtrale de l'Europe (1820-1929). En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: xviii^e-xx^e siècle* (p. 241-276). Seyssel: Champ Vallon.
- Charle, C. (2013). La circulation des opéras en Europe au xix^e siècle. *Relations internationales*, 155, 11-32. DOI: 10.3917/ri.155.0011
- Charle, C. (2015). *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au xix^e siècle*. París: PUF.
- Charle, C., y Roche, D. (Dirs.) (2002). *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes xviii^e-xx^e siècles*. París: Publications de la Sorbonne.
- Chaudonneret, M.-C. (Ed.) (2007). *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Berna/Berlín/ Bruselas/etc.: Peter Lang.
- Christiansen, R. (1994). *Tales of the new Babylon Paris 1869-1875*. Londres: Sinclair Stevenson.
- Clark, P., y Lepetit, B. (Eds.) (1996). *Capital Cities and their Hinterlands in Early Modern Europe*. Aldershot/Brookfield: Scholar Press / Ashgate Pub. Co.

- Dacosta, T., Dossin, C., y Joyeux-Prunel, B. (2015). *Circulations in the Global History of Art*. Farnham: Ashgate.
- Donato, M. P., Capitelli, G., y Lafranconi, M. (2009). Rome capitale des arts au XIX^e siècle. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: XVIII^e-XX^e siècle* (p. 65-99). Seyssel: Champ Vallon.
- Eça de Queiroz, J. M. (2006 [1880]). *Lettres de Paris* [traducción francesa]. París: La Différence.
- Enders, A. (2000). *Histoire de Rio de Janeiro*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Espagne, M. (2000). *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (XVIII-XIX^e siècle)*. París: Cerf.
- Francfort, D. (2004). *Le chant des nations, musiques et cultures en Europe 1870-1914*. París: Hachette.
- Gasnault, F. (1986). *Guinguettes et lorettes, bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*. París: Aubier.
- Guichard, C., y Savoy, B. (2009). Le pouvoir des musées? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: XVIII^e-XX^e siècle* (p. 103-135). Seyssel: Champ Vallon.
- Goethe, J. W. (1988). *Conversations de Goethe avec Eckermann* [traducción de J. Chuzeville, 1949]. París: Gallimard.
- Grésillon, B. (2002). *Berlin métropole culturelle*. París: Berlin.
- Higonnet, P. (2005). *Paris capitale du monde*. París: Tallandier.
- Hotel, C. (1999). *Histoire de Budapest*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Joyeux-Prunel, B. (2009). L'art mobilier. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: XVIII^e-XX^e siècle* (p. 171-207). Seyssel: Champ Vallon.
- Joyeux-Prunel, B. (2009a). «Nul n'est prophète en son pays». *L'internationalisation de la peinture d'avant-garde parisienne*. París: Nicolas Chaudun / Musée d'Orsay.
- Joyeux-Prunel, B. (2015). *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale*. París: Gallimard.
- Lesur, F. (1994). *Claude Debussy, biographie critique*. París: Klincksieck.
- Lilti, A. (2005). *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. París: Fayard.
- Marchand, B. (1993). *Paris histoire d'une ville*. París: Seuil.
- Markovits, R. (2014). *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*. París: Fayard.
- Menger, P.-M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales (ESC)*, 6, 1565-1600.
- Michel, B. (1998). *Histoire de Prague*. Colección Histoire des grandes villes du monde. París: Fayard.
- Middell, M. (2002). La bibliothèque nationale allemande. En C. Charle, y D. Roche (dirs.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIII^e-XX^e siècles* (p. 249-262). París: Publications de la Sorbonne.
- Moisand, J. (2013). *Scènes capitales. Madrid et Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Mollier, J.-Y., Sirinelli, J.-F., y Vallotton, F. (Dirs.) (2006). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*. París: PUF.
- Mori, M. T. (2000). *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Roma: Carocci.
- Nicholson, S. (2003). *The Censorship of British Drama 1900-1968*, vol. 1. Exeter: University of Exeter.
- Nordau, M. (1894 [1892]). *Dégénérescence*. París: Alcan.
- Pinto, V. (Dir.) (2001). *Madrid: Atlas Histórico de la Ciudad. 1850-1939*. Madrid: Lunewerg.
- Pollak, M. (1984). *Vienne 1900*. París: Gallimard.
- Rearick, C. (1985). *Pleasures of the Belle Epoque, Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*. New Haven / Londres: Yale U. P.
- Retaillaud, E. (2016). *La figure de la Parisienne des années 1760 aux années 1960*. Memoria de HDR. París: Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne.
- Ribbe, W. (1987). *Geschichte Berlins*. Múnich: Beck.
- Roche, D. (Dir.) (2000). *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e - début XIX^e siècle)*. París: Fayard.
- Roche, D. (2004). Capitales et modes (XVI^e-XIX^e siècles). En C. Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel XVIII^e-XX^e siècle* (p. 141-150). París: Éditions rue d'Ulm.

- Rousseau, J.-J. (1962 [1758]). *Lettre à M. d'Alembert [...] sur son Article "Genève" dans le septième volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*. París: Garnier.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton U. P.
- Sassoon, D. (2006). *The Culture of the Europeans from 1800 to the present*. Londres: HarperCollins.
- Savoy, B. (2003). *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 vol. París: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Savoy, B. (2006). *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*. Maguncia: Philipp von Zabern Verlag.
- Schlögel, K. (1988). *Jenseits des Grossen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*. Berlín: Siedler.
- Schorske, C. E. (1983). *Vienne fin de siècle*. París: Seuil.
- Shefter, M. (Ed.) (1993). *Global City: The Economic, Political and Cultural Influence of New York*. Nueva York: Russell Sage Foundation.
- Stephens, J. R. (1980). *The Censorship of English Drama 1824-1901*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Tarasco-Long, V. (2007). *Mécènes des deux mondes, les collectionneurs donateurs du Musée du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Tarasco-Long, V. (2009). Capitales culturelles et patrimoine artistiques. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: xviii^e-xx^e siècle* (p. 133-169). Seyssel: Champ Vallon.
- Taylor, B. (1999). *Art for the Nation: exhibitions and the London public, 1747-2001*. New Brunswick: Rutgers U. P.
- Ther, P. (2006). *In der Mitte der Gesellschaft, Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914* (capítulo III). Viena: Oldenbourg.
- Traversier, M. (2007). Venise, Naples, Milan, trois capitales pour l'opéra italien (xviii^e-xviii^e siècle). En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: xviii^e-xx^e siècle* (209-240). Seyssel: Champ Vallon.
- Weber, W. (1975). *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Londres: Croom Helm.
- Wilfert, B. (2003). *Paris, la France et le reste... Importations littéraires et nationalisme culturel en France 1885-1930*. Tesis doctoral. París: Université de Paris-I, 2 volúmenes.
- Wilfert, B. (2009). Littérature, capitale culturelle et nation à la fin du xix^e siècle. Paul Bourget et Gabriele D'Annunzio entre Paris et Rome 1880-1895. En C. Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles: xxviii^e-xx^e siècle* (p. 277-318). Seyssel: Champ Vallon.
- Yon, J.-C. (Dir.) (2008). *Le théâtre français à l'étranger au xix^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. París: Nouveau Monde Éditions.

NOTA BIOGRÁFICA

Christophe Charle es profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Paris I - Panthéon Sorbonne. Desde 2003, es miembro titular del Institut Universitaire de France (Catedrático de Historia Comparada de las Sociedades de Europa Occidental). Es el autor de *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, *Les élites de la République (1880-1900)*, *Les intellectuels en Europe au xix^e siècle* y *Discordance des temps: Una brève histoire de la maternité*. Además, entre los años 2000 y 2013, desempeñó el cargo de director del Institut d'histoire moderne et contemporaine.

