

# EL SÉPTIMO ARTE A LA LUZ DEL PIRÓFONO

Javier Arnaldo

El término «séptimo arte», que no es snob ni extraño, aunque un poco cursi, se utiliza desde los años veinte. Ha hecho tal fortuna que aún consta en el vocabulario corriente como sinónimo enfático de la palabra «cine». Sus atractivos retóricos se han insertado en lo coloquial. Si empezó a usarse para publicitar los valores artísticos, las categorías propias de un «arte», que debían corresponder al recién implantado cinematógrafo, luego conquistó, como el propio cine, los hábitos de la comunicación. Pero, después de tantos años, siguen sin salirnos las cuentas. ¿No había más que seis artes antes del cine? Ciertamente empezamos a contar y, como en una lluvia de premios, no hay manera de que nuestras operaciones se paren en un siete.

## 1. «Bendijo al día séptimo»

El término, como es sabido, se lo inventó Ricciotto Canudo, la figura inicial de la historia de la crítica del cine, «hermoso partisano, político admirable de las siete artes y de la poesía única», como escribió

---

La balsa de la Medusa, 44, 1997.

de él Jean Epstein<sup>1</sup>. Canudo, sin duda, sabía contar tan bien, como convencer a sus coetáneos de que el cine hacía el número siete entre las artes y merecía los cuidados de un club. En 1921 fundó en París el *Club des Amis du Septième Art*, en 1923, año de su muerte, la revista *Gazette des Septs Arts*, después de haber dirigido durante dos años otra publicación célebre, *Cinéa*. Fue director también en París en los años 1913 y 1914 de la revista *Montjoie* y trabajó en 1917 y 1918 en *Le Film*, desde donde introdujo la noción «séptimo arte».

Canudo, en realidad, había llamado antes al cine «sexto arte», porque la cuenta cuadraba honestamente con el seis; el uno se sumaba al cinco que componían las cinco artes *mayores*, que quedaron distinguidas y agrupadas por el abate Charles Batteux, en un ordenamiento de las Bellas Artes universalmente aceptado desde el siglo XVIII hasta más allá de Victor Cousin. Arquitectura, música, poesía, pintura y escultura eran las bellas artes a las que se acababa de añadir el cine. Publicó Canudo en 1911 el señero artículo «La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe»<sup>2</sup>, pero aún desde algunos años atrás apuntaba esa misma idea en sus escritos. Por ejemplo, en el artículo de 1908 «Trionfo del Cinematografo»<sup>3</sup> repasaba las artes «desde la Música, con su complemento de Poesía, hasta la Arquitectura, con sus dos complementos, Pintura y Escultura», para hacer ver que una «sesta espressione di arte» que conciliaba todo el resto, el cine, «un'Arte plastica in movimento», acababa de incorporarse a la civilización.

En 1911 el espectáculo «cinemático» era para Canudo el «sexto arte» y pocos años después el «séptimo». Desde entonces se ha quedado en ese lugar. Lanzó en 1921 una alocución en auxilio de su concepto titulada «L'Art pour le Septième Art»<sup>4</sup>. La fecha de redacción de otro de

<sup>1</sup> «Hommage à Canudo», *Comoedia*, 2-9-1927, J. Epstein: *Ecrits sur le cinéma*, I, París, Seghers, 1974, p. 172.

<sup>2</sup> *Entretiens idéalistes*, 25-10-1911. Cfr. repr. *Cinema nuovo*, sept.-oct. 1973, pp. 361-371.

<sup>3</sup> *Nuovo Giornale*, 25-11-1908. Cfr. *Filmcritica*, 278, nov. 1977, pp. 296-302.

<sup>4</sup> *Ciéa*, 13-5-1921.

---

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Visor, 1990) y *Gaspar David Friedrich* (Historia 16, 1996). Recientemente ha editado, en colaboración con Olga Fernández, los escritos de Angel Ferrant: *Todo se parece a algo* (Visor, 1997).

los escritos emblemáticos de Canudo, el «Manifiesto de las Siete Artes»<sup>5</sup> es incierta, pero, en cualquier caso su publicación se retrasó hasta 1923. Apareció el 25 de enero de ese año en la *Gazzette des sept arts*. El discurso de este *manifiesto* en el que Canudo formula el concepto «séptimo arte» es bastante similar al de los artículos citados de 1908 y 1911. Dice el crítico italiano que tras la arquitectura el hombre inventó, para embellecerla, la pintura y la escultura, y que, con estas tres artes del espacio, convivieron las artes «rítmicas» o «de los ritmos en el tiempo», la danza, la poesía y la música, primero indiferenciadas en un sólo espectáculo y luego constituidas en artes independientes. En esta otra cuenta, a la que se había incorporado la danza, salían seis artes. La danza, y sobre todo la referencia a ese momento primordial y dionisiaco del espectáculo que integraba danza, música y poesía, tenía, como veremos, su relevancia en el discurso de Canudo. Pero, en primer lugar, ese nuevo ingrediente, servía para llegar al número siete, para justificar la denominación «séptimo arte». El siete cerraba el círculo, culminaba la creación de las artes, mimetizaba el esquema medieval de las *siete* artes liberales, los siete días de la Creación, el número de «las siete ciudades que reivindican haber visto nacer al gran poeta de la Odisea»<sup>6</sup>. ¿No se perfeccionaba la denominación del cine al acuñar el término «séptimo arte»?

## 2. «Y lo santificó»

«Hoy –escribía Canudo en el *Manifiesto*– el «círculo en movimiento» de la estética se cierra al fin triunfalmente en esta fusión total de las artes llamada «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipse como imagen geométrica perfecta de la vida, es decir, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos– y si la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece:

<sup>5</sup> Véase Ricciotto Canudo, *L'Usine aux Images*, prol. y ed. de F. Divoire, París, Etienne Chiron, 1927, pp. 5-8. Traducido en *Textos y manifiestos del cine*, ed. de J. Romaguera y H. Alsina, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 15-18. Cfr. Kramer, S. P., «Documents of film theory: Ricciotto Canudo's. Manifesto of the seven arts», *Literature- Film Quarterly*, 3, 1975, pp. 252-254; Verdone, M., «Arte totale e critica totale», *Filmcritica*, 28, 278, nov. 1977, pp. 308-312; Magny, J., «Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac», *CinemAction*, 60, jul. 1991, pp. 14-24.

<sup>6</sup> R. Canudo en «De la Chambre Noire des frères Lumière», véase *L'Usine aux Images*, p. 9.

# Cinema



**COLLECTION**

Ilustración de la portadilla del libro de Jean Epstein *Bonjour  
Cinéma*, París, Sirène, 1921.

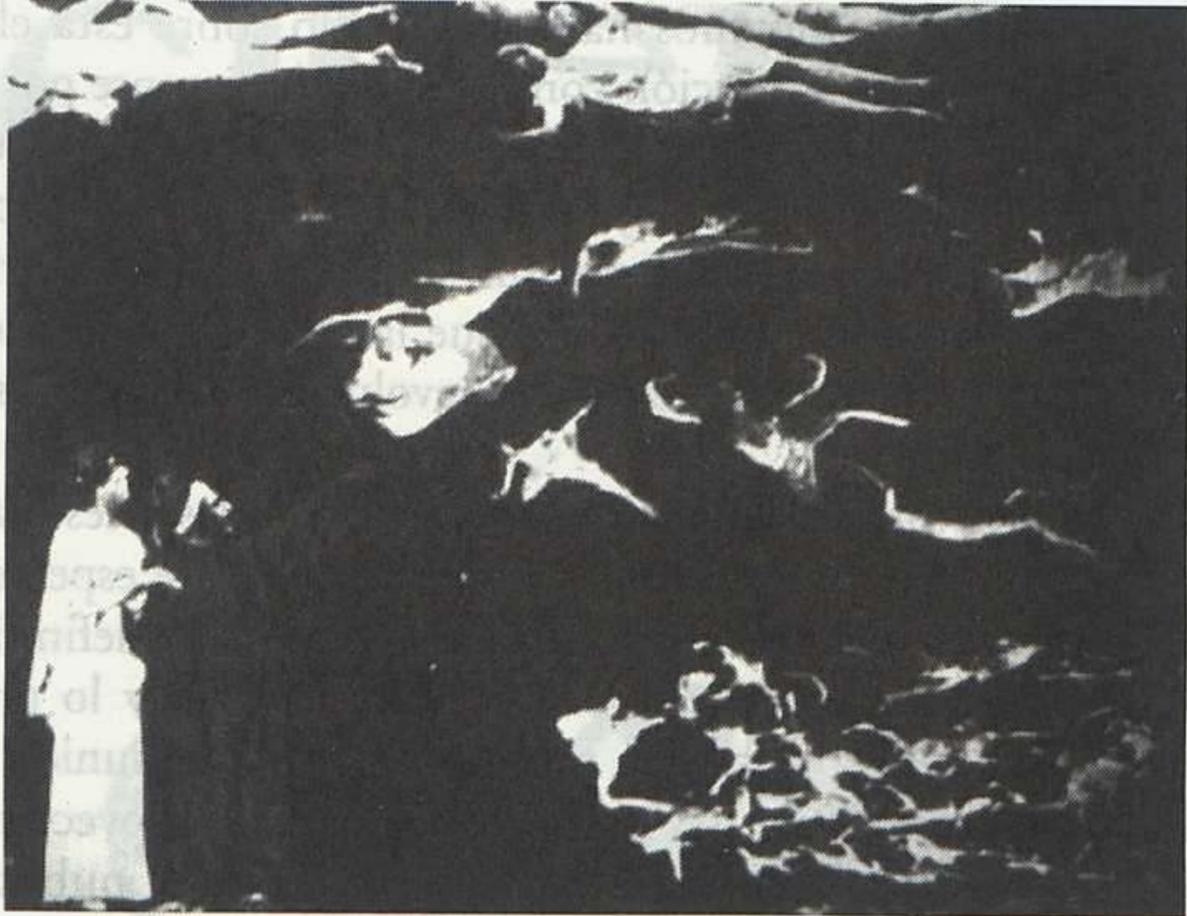
«Cientos de siglos humanos han proyectado sobre esta elipse en movimiento su más alta aspiración común, dirigida siempre por encima del tumulto de los siglos y de las alteraciones del ánimo individual. [...] Pero, a lo largo de todos esos siglos hasta el nuestro, entre todos los pueblos de la tierra, las dos artes con sus cuatro complementarias, han seguido siendo siempre las mismas. Lo que las falanges internacionales de pedantes han creído poder llamar la «evolución de las artes» no es más que logomaquia.»

El cine, el arte total, el lugar de convergencia de las artes plásticas y las artes rítmicas, instituye la evolución efectiva del arte esperada en la historia, redime de sus cadenas a las artes, es la séptima y definitiva conquista, cuyos mecanismos reproducen el ciclo cósmico y lo proyectan en el plano. Las artes esperaban su propio mesías, la comunión cosmológica de la civilización que se verifica en la sala de proyecciones. La portadilla del libro de Jean Epstein *Bonjour Cinéma*, publicado en 1921, reproducía un dibujo que ilustraba esa idea del cine como análogo del movimiento celeste. Muestra ese dibujo un rollo de película y un proyector formando una línea elíptica sin cerrar, con una manivela debajo —que está para ser accionada— y, en el extremo de la línea, una lente que desprende rayos de luz. Ese foco de luz, al proyectarse, como una llama, hacia arriba, ilumina las seis letras planas de la palabra *cinema*. En aquel libro escribiría Epstein que «le cinéma est surnaturel par essence».

La caracterización canudiana del cine como obra de arte total no podía ser cosa muy inesperada. El realizador Georges Méliès, en su conferencia de 1907 *Vues cinématographiques*, ya había dicho que el cine le parecía la más atractiva de las artes, porque «utiliza todas». Pero, Canudo, escenógrafo además de filósofo, puso un entusiasmo inédito al redactar la letra de la marcha triunfal del cine. Estaba preparado por su dedicación a otra forma de arte íntegra, el teatro musical. En *Le Livre de l'évolution. L'homme: Psychologie musicale des civilisations*, que publicó en París en 1908, anunciaba ya «la síntesis suprema de todas las artes y de toda la filosofía» en las posibilidades de la escena teatral, cuyos derechos cederá después al cine<sup>7</sup>.

El «teatro metafísico» que regaba la imaginación de Canudo y las cartas que cruzó con Gabrielle D'Annunzio era tan imperceptible como el espectáculo por venir que esperaba de la técnica del cinematógrafo. Su visionaria

<sup>7</sup> Cfr. Dotoli, Giovanni, «Il cinema arte totale nasce con Canudo», *Filmcritica*, 278, nov. 1977, pp. 292-296.



Fotograma de *L'Inferno*, film de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, 1911.



Sala de música del *Vittoriale degli Italiani*, residencia de Gabrielle d'Anunzio.

idea del cine podía partir del grandilocuente «film d'art» y del modelo del cine monumental italiano, de las alambicadas realizaciones de, entre otros, los dannunzianos Francesco Bertolini, quien filmó *L'Inferno* del Dante, Enrico Guazzoni y Giovanni Pastrone, pero, su discurso irrefrenable le llevaba, por delante de los acontecimientos, a intuir que el cine estaba preparando la venida de una experiencia de rango superior. El primer momento de consolidación de la industria del film hallaba en el proyecto del espectáculo total su garante retórico. Canudo traspasó los atributos del arte total propios de la escena wagneriana a ese arte nuevo, tan necesitado de nuevos partidarios, como de una definición verbosa para seducirlos. Las imágenes del cine habían creado una forma perfeccionada de visualización musical, conformaban composiciones musicales visualizadas.

Encontró refuerzos en la *ciencia de la expresión* de Benedetto Croce. Para introducirnos a la importancia transcendental de la experiencia de lo artístico, colocó el elevado concepto de la intuición estética en buen lugar en el «Manifiesto de las Siete Artes». El principio de necesidad, de no contingencia del espectáculo cinematográfico estaba en la provocación del «olvido estético», en la disolución de las disposiciones individuales en una segunda naturaleza, íntegramente artística. Lo artístico permitía superar el principio de individuación, facilitaba «el goce de una vida superior a la vida [...] por encima de la propia personalidad»<sup>8</sup>.

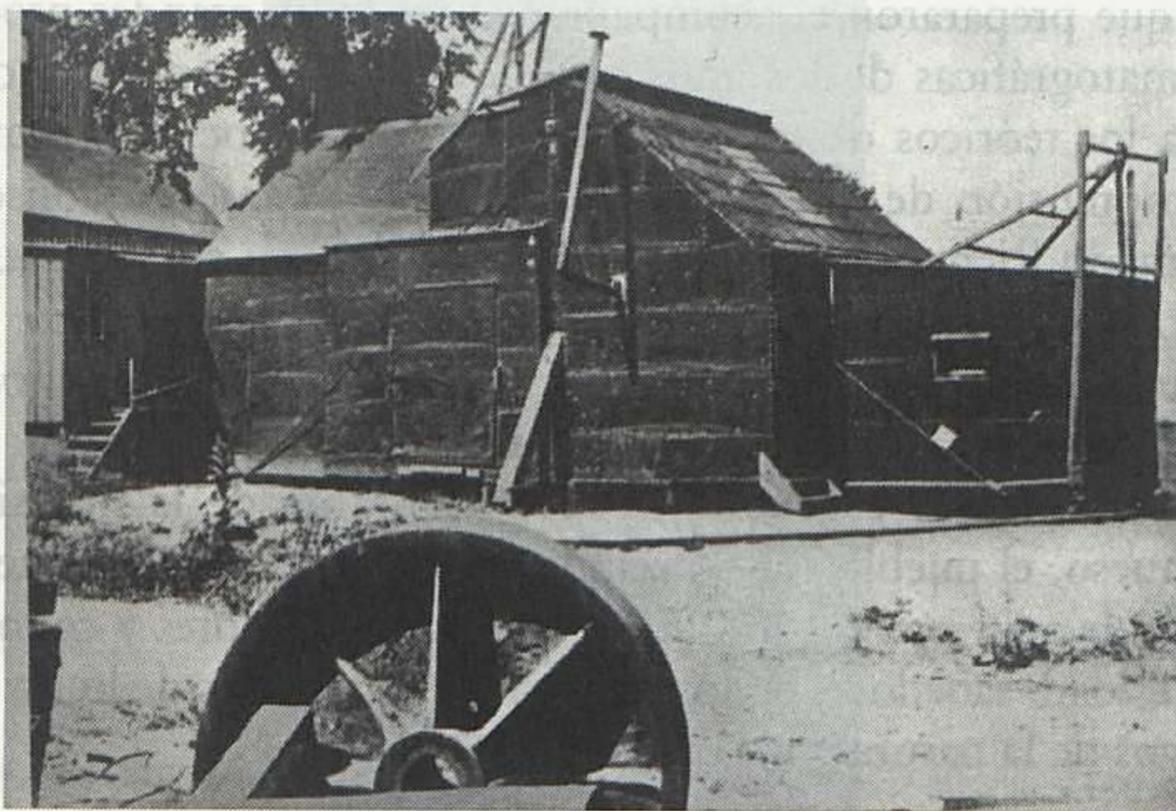
El séptimo arte de Canudo recogía las caracterizaciones espesas de la obra de arte que permitieron a Wagner hablar de *Gesamtkunstwerk*. El autor de *Parsifal*, que sería uno de los principales inspiradores de los músicos que prepararon el acompañamiento de las grandes producciones cinematográficas de los años veinte, dejó en herencia su discurso estético a los teóricos de un medio que nunca conoció. «La más perfecta comprensión de la esencia devenida conocimiento consciente»<sup>9</sup> había llamado Richard Wagner a la obra artística. Su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* prometía la deseada redención por lo artístico: «Juntos en comunidad haremos el pacto de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que sella esa unión será la obra de arte total del futuro. En ella nuestro beneficiario y salvador, el representante de la necesidad en carne y hueso, el pueblo, ya no será uno diverso y distinto, puesto que en la obra de arte seremos todos uno mismo, portadores y concedores de la necesidad, sabedores de lo inconsciente, valedores de lo no arbitrario, testigos de la naturaleza, seres humanos felices».

<sup>8</sup> *L'Usine aux images*, p. 6.

<sup>9</sup> R. Wagner, *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, p. 122.



Erupción del Etna. Imagen del film de J. Epstein  
*La Montagne infidèle*, 1923



La «Negra María», estudio cinematográfico de Th. A. Edison, 1894.

Canudo removi6 las p6ginas de Wagner y puso en el juego del cine las fichas de la 6pera cuando dijo, en las *Reflexions sur le septi6me art*, que a la melodía de la 6pera correspondía la fotografía del cine<sup>10</sup>. El cine daba consistencia 6ptica a la m6sica, registraba la m6sica para su experiencia *total* transubstanciada, como en la arquitectura total del Vittoriale degli Italiani que haría construir D'Annunzio, las llaves de cuyas puertas eran, seg6n el novelista, «como los registros de un 6rgano. Abrir y cerrar significa variar la entonaci6n y el color de la notas musicales». Y convencido de que aquella casa encarnaba una vida superior añaadía: «... sus acordes me oprimen y me ahogan. Vive m6s all6 de mi vida y se separa de mi propia vida»<sup>11</sup>. Las encarnaciones milenaristas de la obra de arte compiten en eficacia redentora. Confiando la anticipaci6n de la armonía universal al cinemat6grafo, Epstein calificará a este instrumento con la palabra «te6geno». En la popularizaci6n del cine, en el triunfo de su industria respaldado por el discurso mayestático de la est6tica *total*, se verificaba la inflexi6n «democrática» de los ideales wagnerianos. La industria del cine se volcará en la tercera d6cada de siglo en la construcci6n de colosales salas de proyecciones, como el *Rex* de París, el *Roxy* de Nueva York, el *Houston Majestic*, el *Loew's* de Columbus y tantos otros que se superaban entre sí. Esas *Cathedrals of the Movies* servirán de imponente marco a la fiesta del séptimo arte, se erigirán como el cuerpo monumental que sobrepujaba y amplificaba las expectativas prometidas por el espect6culo cinematogr6fico. El «fantasma de la 6pera», ese tema frecuentado por los realizadores, se cernía sobre las fantasmagorías cinemáticas.

### 3. «Porque en él descans6 de cuanto había hecho y creado»

Canudo consider6 perfeccionado el «pacto de sagrada necesidad» en el cinemat6grafo, ingenio aportado por la ciencia. El aislamiento del individuo en el cosmos, la vida inferior, se vencía mejor en la instituci6n artística total que el aparato de proyecci6n cinematogr6fica había fundado. En su cruzada wagneriana el cine podía combatir ventajosamente las contingencias de la experiencia individual de la naturaleza. En *L'Esthétique du Septième Art* urgía hablar de las diferencias entre el cine y la escena teatral: no hay parentesco alguno entre ambos, senten-

<sup>10</sup> *L'Usine aux images*, p. 41.

<sup>11</sup> G. D'Annunzio, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1939 y ss., II, p. 774.

ció. Si acaso están emparentados en una identidad «más elevada», ya que uno y otra son «una visión esencial de la vida»<sup>12</sup>.

Pese a la fuerza de su musa wagneriana, la literatura de Canudo contribuyó al proceso de emancipación del cine con respecto al teatro y a anticipar una confianza hiperbólica en la nueva comunicación visual. Por eso se ganó tantos acólitos entre los realizadores del «visualismo», Delluc, Gance, L'Herbier y demás. Con todo, a instancias de las mismas pretensiones, las escenografías del cinema se hacían a la par crecientemente monumentales, prodigiosamente teatrales. Para Canudo, de todos modos, el argumento que sostenía la superioridad del nuevo arte total había de consistir en las virtudes de su acceso elocuente a las esencias de la inmaterialidad. «Le Cinéma –afirmó– peut donc se permettre, et doit donc développer cette faculté extraordinaire et poignante de représenter l'inmaterialité»<sup>13</sup>.

Los dominios de lo inmaterial eran algo que la escena musical –según este filósofo de Bari– podía *sugerir* y algo que «el cinema puede y debe *representar*»<sup>14</sup>. Representar lo inmaterial, concepciones orquestales, distinguir visualmente la cadencia de lo suprasensible en «un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière»<sup>15</sup>, constituía la aportación civilizadora de la ilusión cinematográfica. «Pintor de las luces», «peintre des lumières»<sup>16</sup>, llamó Canudo al realizador de películas. El esoterismo de la luz había encontrado caldo de cultivo en la filosofía del cine. En la pantalla, como en un nuevo Cristo, se encarna la luz, se hace hombre. El elemento más sublime de la naturaleza es el objeto de modulación del film. El elemento en el que se trasciende lo sensible, se anula la individuación, se manifiesta la totalidad y se ofrece a la experiencia, transubstanciado en representaciones, el flujo esencial de la vida, era la luz modulada por los fotogramas. El arte séptimo mostraba en esas cualidades su supremacía. Jean Epstein lo quiso reconocer así, cuando, después de filmar *La Montagne infidèle* en el año de la muerte de Canudo, escribió sus impresiones del viaje que había realizado al Etna. Vio en la naturaleza incandescente la expresión paradigmática del concepto del séptimo arte. Lo cuenta en *Le Cinéma vu de l'Etna*:

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.

«¡Bello volcán! No he visto expresiones comparables a las suyas. La quemadura había cubierto todo del mismo color sin color, gris, mate, muerto. Cada hoja en cada árbol podía verse pasar con todos los tintes y todas las grietas del otoño, torcida, abrasada, en fin, y caía al soplo del fuego. Y el árbol, desnudo, negro, se tenía derecho un instante en su invierno ardiente. Ya no había pájaros ni insectos. Como el tablero de un puente bajo un camión de mucho peso, la tierra, estriada con grietas delgadas, padecía un continuo estremecimiento. La lava se desprendía con el ruido de millones de platos rotos de una sola vez. Las bolsas de gas se deshacían silbando dulcemente, como serpientes. El olor de las brasas, un olor sin olor, pero lleno de picores y de amarguras, emponzoñaba los pulmones hasta el fondo. Bajo el cielo pálido y seco, la verdadera muerte reinaba. [...]

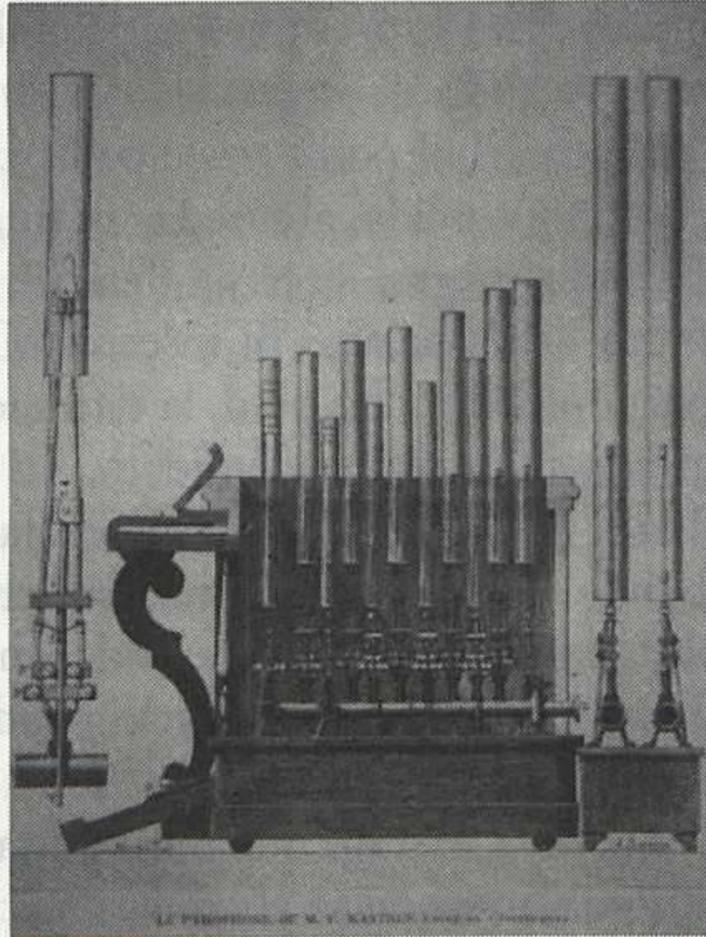
«Cómo pensaba en Vd., Canudo, que puso tanta alma en las cosas, mientras fluía la lava y subíamos hacia el cráter en actividad a lomos de unas mulas. Usted fue el primero, creo yo, que sintió que el cine une todos los reinos de la naturaleza en uno solo, el de la vida más elevada»<sup>17</sup>.

Esa vida elevada era la de la naturaleza epitomada en sus propias brasas. La imagen del volcán representaba mayestáticamente el fuego sagrado que el cine se proponía modular. Ya el primer estudio cinematográfico de la historia, la *Black Maria* de Edison era lo más parecido a un volcán: una gran caja negra, una fábrica obtusa, que abría su cubierta, como un cráter, a la luz, para trabajar las tomas que se hacían en su interior. En la ausencia de la vida orgánica, como en aquel paisaje quemado, un agente inmaterial enciende el flujo de imágenes y secuencias de una naturaleza recreada.

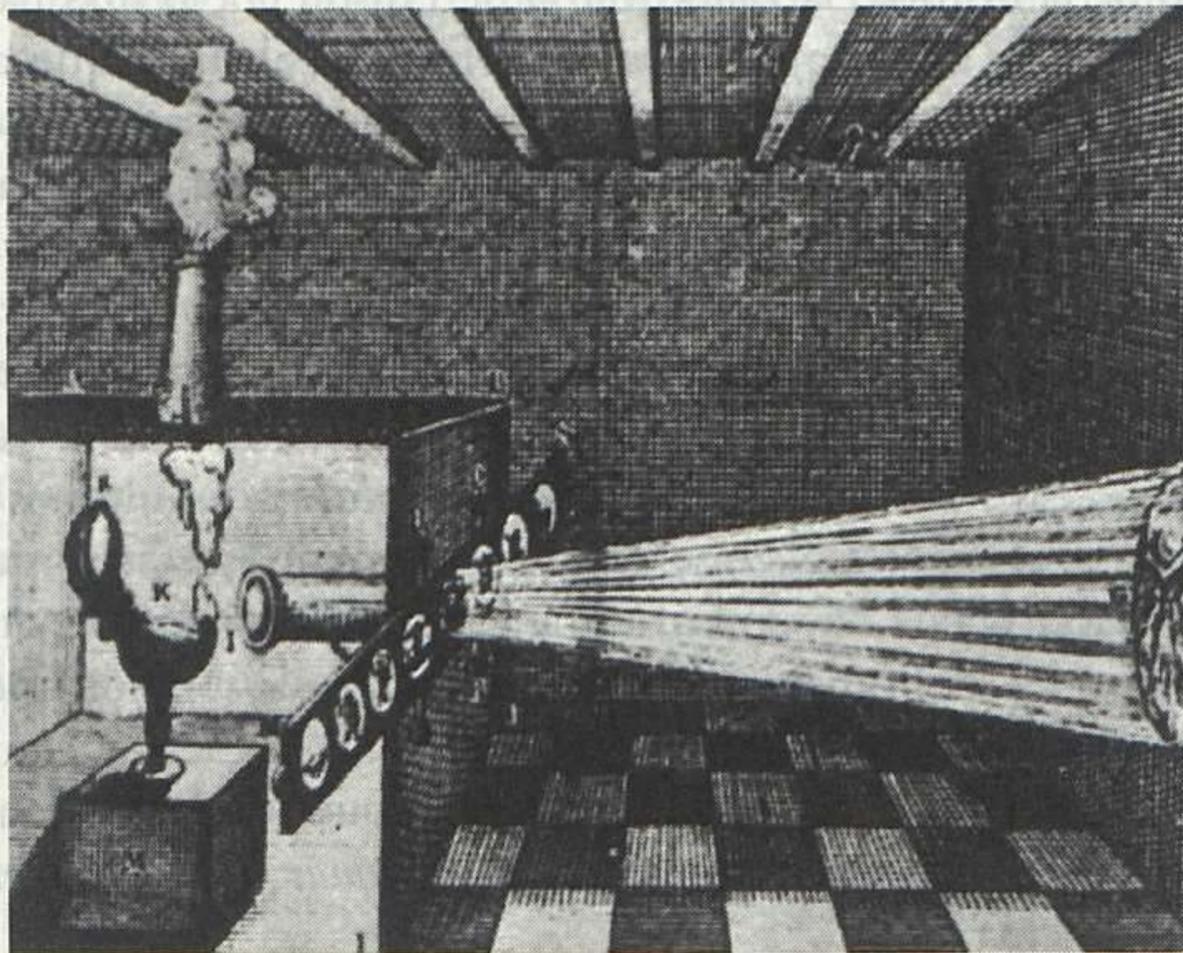
Según Canudo, la máquina «cinemática» había conseguido materializar para la experiencia estética el intangible territorio de la luz, había dado cuerpo e historia al elemento de lo absoluto. En los últimos párrafos del *Manifiesto de las Siete Artes* se desahoga acerca de esta circunstancia:

«Y nuestra época ha sintetizado en un soplo divino las múltiples experiencias del ser humano. Y hemos cosechado la totalidad de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado la Ciencia con el Arte, quiero decir los descubrimientos, y no los supuestos de la Ciencia, con el ideal del Arte, aplicando uno a otro para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cinema.

<sup>17</sup> J. Epstein, ed. cit., I, p. 133.



Pirófono. Ilustración del libro de Frédéric Kastner, *Invention du Pyrophone*, París, Parent, 1875.



Linterna mágica de Athanasius Kircher. Descrita en *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1640.

«El Séptimo Arte concilia de ese modo todos los otros. Cuadros en movimiento. Arte Plástico desarrollándose según las normas del Arte Rítmico.

«He ahí el lugar en el prodigioso éxtasis que el instinto de su perpetuidad ofrece al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la Vida, brotan de las vueltas de manivela de un aparato de proyección.

«Vivimos la primera hora de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. LA RONDA DE LAS LUCES Y DE LOS SONIDOS ALREDEDOR DE UNA INCOMPARABLE HOGUERA: NUESTRO ALMA MODERNA»<sup>18</sup>.

La capacidad del cine para reproducir *la vida* había sido uno de los tópicos creados por la crítica después de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en 1895. Extremando esta apreciación, Canudo describe exaltadamente el séptimo arte como *generador* de vida. A golpe de manivela el proyector de películas crea vida, transforma en vida la energía lumínica para la experiencia estética, ofrece la vida a la visión a partir de su elemento inmaterial. Los arrebatos de Canudo componen realmente la argumentación de la ley de la naturalidad del arte cinematográfico. El séptimo arte, el arte del número ordinal que corona la creación, cuenta con un medio no ya que registra la vida, sino que genera naturaleza para la experiencia estética.

«Captar y fijar los ritmos de la luz», señala Canudo, es la conquista artística y técnica que ha aportado el aparato cinematográfico. Es similar, con todo, lo que permitía hacer el pirófono, un instrumento musical construido por el físico Frédéric Kastner en torno a 1870. El pirófono era un órgano con tubos de cristal en cuya base se disponían sendos hornillos de gas, cuyas llamas, controladas desde el teclado, hacían sonar, al encenderse, las notas correspondientes, por efecto del calentamiento del aire. «Órgano flamígero» se llamó también a este invento, de cuyos sonidos dijo su mayor publicista, Henry Dunant, que igualaban «a la voz humana y al arpa de Eolo»<sup>19</sup>. El pirófono, decía también Dunant, «está determinado por la melancolía que caracteriza todas las armonías naturales». El instrumento del sonido *natural*, el órgano que transformaba en notas musicales la energía del fuego, tuvo una fortuna incomparablemente más breve que el cinematógrafo. En cambio, la lectura que de estos dos inventos hicieron sus primeros publicistas

<sup>18</sup> *L'Usine aux Images*, pp. 7-8.

<sup>19</sup> *Suiza visionaria*, cat. exp. MNCARS, Madrid, 1992, p. 42.

tenían bastante que ver entre sí. Ambos eran instrumentos de transformación del fuego en lenguaje, en coordinaciones sintácticas perceptibles por el oído o por la vista. Captaban y fijaban los ritmos de la luz para su encadenamiento sintagmático, revelaban la experiencia estética *total*, al ser vehículos de encarnación estética del elemento inmaterial de la naturaleza.

El perfeccionamiento técnico que va de la linterna mágica de Athanasius Kircher al cine de Edison y Lumière es sencillamente pasmoso. Pero, el discurso filosófico de Canudo está tan adherido a las ciencias ocultas, que no se diría que los progresos en la proyección de imágenes habían sido tan espectaculares. «Nuestro alma moderna» había encontrado, según él, la construcción, mitad arte, mitad ciencia, que saturaba expectativas atávicas. Como en la audición del pirófono, en la pantalla de cine se percibía la *vida*, antes oculta. Aunque el séptimo arte, creador de «sinfonías visibles», a lo que parece, debía ser todavía más verdadero que el pirófono y, en cualquier caso, más real que nosotros mismos.

«Capaz de registrar los ritmos de la vida, el séptimo arte, el arte del número ordinal que corona la creación, crea con un medio no ya que registra la vida, sino que genera naturaleza para la experiencia estética.»

«Capaz de registrar los ritmos de la vida, el séptimo arte, el arte del número ordinal que corona la creación, crea con un medio no ya que registra la vida, sino que genera naturaleza para la experiencia estética.»

“ L'Unité européenne, pp. 17-18. Athanasius Kircher. De la magie. Paris, 1669. “  
“ Suisse romande, car. 10. Athanasius Kircher. De la magie. Paris, 1669. “