

ALUSIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR EN EL GRABADO JAPONÉS

[Publicado en *Espais interiors. Casa i art.* Castañer, Esteve, Creixell, Rosa M. y Sala, Teresa-M. (Eds.) Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007, pp. 287-293.]

El grabado japonés es una manifestación artística que también entra dentro de la categoría de medio de comunicación de masas, y que empieza a desarrollarse como tal con Hishikawa Moronobu (1618 o 1625-1694), al empezar a ser publicado en láminas sueltas. El fue capaz de establecer una escuela de pintura y de ilustración que se inspiró en el *ukiyo*, o mundo flotante.

Este término, *ukiyo*, es bastante amplio, y nos interesa porque encierra en su significado el matiz de mundo presente y modo de vida contemporáneo, centrándose en todo aquello que va unido a la idea de disfrutar. Por ello podemos utilizarlo para designar a un mundo desarrollado por y para la clase de los comerciantes, paralelo y al margen de su vida diaria y de trabajo, y que acoge en sí toda actividad placentera, todo aquello que se realiza buscando el relax, el disfrute del tiempo libre, y el olvido de la realidad cotidiana.

Por tanto, a través de los grabados podemos hacernos una idea de lo que era la vida de aquel momento, y el entorno en el cual ésta se desarrollaba, pues como apuntaba anteriormente, son un fiel reflejo del “mundo presente y del modo de vida contemporáneo”.

Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que en la mayoría de los casos los interiores representados en los grabados hasta el último cuarto del siglo XIX corresponden a las casas de placer, y subrayar que éstas comparten estilo arquitectónico con las casas residenciales, lo cual nos permite hablar de un modo generalizado de la casa japonesa, evidentemente, de las clases acomodadas.

El estilo arquitectónico al que nos referimos es el denominado *sukiya*, que literalmente significa “morada del refinamiento”. En ocasiones podemos verlo también denominado como *sukiya shoin*. Dos grandes emblemas de este estilo son, por un lado la villa imperial de Katsura, muy cerca de la antigua capital, y la casa de placer Sumiya, en el corazón de Kyoto. Ambas construcciones fueron levantadas durante el siglo XVII, cuando este tipo de arquitectura encontró su más perfecta realización.

Los amplios espacios centrales de edificios anteriores, en lugar de compartimentarlos simplemente mediante mamparas, se subdividieron en distintas habitaciones mediante paneles correderos, o *fusuma*, que se prestaban a ser soporte en su papel de las más variadas creaciones pictóricas, o soluciones decorativas. Por otro lado, las gruesas columnas cilíndricas de la parte central se sustituyeron por delgados postes de sección cuadrada llamados *hisashi*, una solución más barata y que se adaptaba mejor al sistema de tabiques. El *tatami* sustituyó o tapizó el entarimado de madera, y en lugar de gruesas puertas colgadas de madera, incluidas en el tabique exterior, se emplean puertas correderas de madera ligera caracterizadas porque en sus tres cuartas partes superiores la madera se limita a formar una retícula generalmente ortogonal cerrándose sus vanos con hojas de papel blanco suave, y que conocemos como *shoji*¹. Estas paredes exteriores actúan a modo de grandes ventanales que dejan pasar la luz que se desliza bajo los amplios aleros tamizándola y evitando los brillos exagerados en la habitación. Claridad que impide la acentuada definición de luces y sombras, y que nos hace pensar si tendrá algo que ver con la planitud de los colores en la pintura y el grabado japonés.

La pieza principal de la casa contaba con un *tokonoma*, un espacio rectangular ligeramente elevado en uno de los lados de la habitación, y junto a él unos estantes a diferentes alturas (*tana*) incorporados a la pared. Había también en la habitación una ventana con antepecho fijo llamada *shoin mado*, que por lo general iba asociada a un jardín, el marco de muy diferentes formas de diversión. En esta habitación solía haber además un elemento conocido como “escritorio de fábrica”, consistente en una elevación de la altura aproximada de una mesa japonesa, que solía estar pegado a la pared y junto a la *shoin mado*.

Este espacio y todos estos elementos podemos verlos representados en los grabados, lo cual nos ayuda a darnos perfecta idea de cómo eran decorados y utilizados, y sobre todo de cómo eran vividos.

Este tipo de arquitectura *sukiya* se caracterizaba por una enorme libertad y flexibilidad en el desarrollo de sus espacios, generados de un modo modular. Una libertad que por supuesto se extiende también a su decoración. Pero junto a esta característica hay otras dos de gran importancia que de algún modo orientan a la primera. Estas son moderación e irregularidad, y constituyen un claro exponente de

¹ A este tabique móvil por la noche se le añadía otro de madera también corredizo que constituía un cerramiento protector y que se conoce como *amado*.

cómo la estética del té caló incluso en el gusto más palaciego, sin que ello supusiera un impedimento para que los más elegantes y caros detalles fueran incorporados a su arquitectura o decoración.

Un aspecto que me interesa resaltar en estas representaciones es la diferente impresión que se tiene frente a un interior occidental y uno japonés, sobre todo en el periodo cronológico paralelo.

Asomándonos a nuestros espacios la conclusión frecuentemente es que nos hallamos ante a un gran contenedor en el que nos dedicamos a acumular muebles y objetos de todo tipo: cuadros, lámparas, jarrones, tapices, alfombras, mesas de todos los tamaños, armarios, sillones, sillas, aparadores, vitrinas, armaduras... La ecuación parece ser: a mayor número de objetos, mayor consideración. Y la ecuación se repite en cuanto al número de habitaciones y al carácter específico de cada una de ellas.

Por el contrario, Pierre Loti en su *Madame Crisantemo* habla de la casa japonesa como de la casa del vacío, y no es de extrañar pensando en que el autor procede de la Europa del siglo XIX. Tanizaki recoge esta impresión diciendo: “Al occidental que lo ve le sorprende esta desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato”². Cuando observamos los grabados, nos damos cuenta de que nos hallamos frente a un espacio diáfano plurifuncional. Ello no impide que se destinen habitáculos para funciones muy específicas, como es el caso de los baños, los aseos y la cocina, pero, como apuntábamos al principio, los tabiques son móviles y los espacios se pueden agrandar o limitar en función de las necesidades. No es necesario desplazarse al comedor para la cena, ni pasar después a tomar el café al salón, ni retirarse al gabinete de trabajo para contestar una carta. Los pequeños cuencos y platos de la comida cabían en las ligeras mesitas que podían colocarse en cualquier lugar, y unos sencillos palillos hacían innecesarios la cuchara, la pala del pescado o el tenedor. Sentados sobre los talones, con las piernas cruzadas o recostados, las desconocidas sillas eran innecesarias, bastaba en todo caso un *zabuton*³. El té, preparado sobre el *tatami*, era bebido allí mismo sin necesidad de pasar de las sillas al cómodo sillón; y para contestar una carta, bastaba con sacar del armario una mesa baja rectangular, *fuzukue*, y la caja con los utensilios de escritura, *suzuribako*. Incluso cualquier lugar puede ser utilizado de dormitorio, pues los futones que hacen las veces de cama y colchón se extienden sobre el *tatami* y se recogen y guardan durante el día, dejando así

² TANIZAKI, Junichiro. *Elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 1994, p. 45.

³ Un cojín de forma cuadrada y aplastado, es decir en nada mullido.

libre para cualquier otra actividad el espacio que ocupan durante la noche. Dada la temática de muchas de las estampas es frecuente ver sobre el suelo dos o tres futones apilados uno sobre otro, y a los personajes arropados por una manta mullida que semeja un edredón.

La ligereza y movilidad de los objetos era la clave de esta utilización plural del espacio. A la vista, tan solo aquello que resulte necesario, lo demás queda escondido en armarios empotrados de puertas correderas que, repletos de arriba abajo, se confunden con la pared. Roger Keyes, un gran especialista en grabado japonés, y amigo personal del pintor Fernando Zóbel nos contó en una ocasión una anécdota que ilustra la realidad de esta apariencia de la casa japonesa. Visitaban en Tokyo a una calígrafa llamada Shinoda Toko. Fueron conducidos a una habitación que rezumaba calma y elegancia, con vistas sobre el jardín. Allí mismo ella trazó unos signos para él sobre un papel. Cuando acabó la pieza fue a firmarla, pero no tenía el sello a mano. Se dirigió con calmados movimientos hacia el armario de la pared, e intentó desplazar la puerta de papel tan solo lo justo como para poder coger el sello. Pero fue inútil, de allí cayeron ropas, juguetes de plástico, libros, todas las cosas que habían sido recogidas antes de su llegada. Ella pasó un gran apuro, pero Zóbel estaba encantado de comprobar como la belleza y la calma que emanan de la casa japonesa era también una creación⁴.

Podemos entender que esta postura de orden y funcionalidad en cuanto a la habitabilidad de los espacios, es traducida por algunos artistas en la anulación de los fondos y en la representación de tan solo aquellos objetos que resulten imprescindibles para dotar de significado a la escena. Así por ejemplo nos encontramos multitud de estampas en las cuales los personajes, generalmente mujeres, ya sean de Suzuki Harunobu, Kitagawa Utamaro o Itô Shinsui, se hallan arreglándose ante su tocador, escribiendo una carta, o disponiéndose a coser (ilus. 1), y no hay más objetos que aquellos que necesitan para ejecutar la acción, es más, como decía antes, llega en ocasiones a no haber siquiera alusión espacial alguna. Adachi Ginkô, en *Mujeres cosiendo*, 1887, nos muestra a las japonesas plenamente modernizadas vistiendo a la occidental y cosiendo a máquina la ropa de la nueva moda, e incluso aquí, el artista ignora la caja espacial y distribuye a los personajes sobre un fondo totalmente neutro donde no hay suelo ni paredes.

⁴ Correspondencia electrónica remitida por el profesor Roger Keyes, 23.6.2005

Esto nos debe hacer pensar que lo importante es lo que se hace, algo que puede ser ejecutado en cualquier lugar, o mejor dicho, en un lugar en el que por su carácter diáfano, y por tanto también ambiguo, se presta a todo tipo de utilización.

Observando los grabados percibimos como los *shoji* constituyen con los diferentes patrones de retícula un elemento importante de la decoración, al tiempo que estamos ante un elemento estructural.

Como piezas esenciales del mobiliario contamos los biombos y los *tsuitate*. Sirven para ocultar aquello que no se desea que esté a la vista y para compartimentar el espacio, al tiempo que al artista le sirven gráficamente para acotar y dirigir la mirada del espectador. Los biombos que aparecen representados suelen ser piezas para contemplarlas tan sólo por una cara, que es la que muestra una pintura, generalmente de paisaje, mientras que por el otro lado está forrado de un papel estampado. El *tsuitate* es un elemento menos frecuente, y consiste en una mampara de una hoja con dos pies para sostenerla. Tanto los biombos como los *tsuitate* pueden ser de la altura aproximada de una persona. 170 x 366 cm. suele ser una medida bastante utilizada, pero también su altura puede reducirse a la mitad, como puede verse en la estampa de Utamaro *Madre jugando con su hijo y niñera*, donde la madre arrodillada frente al tocador tiene a su espalda el biombo tras el que se esconde la niñera y surge el bebé.

En ocasiones sobre los biombos vemos colgadas algunas prendas de la vestimenta, de un modo despreocupado y casual, porque existen una especie de soportes o perchas especiales específicos para colgar los quimonos.

Otros elementos esenciales del mobiliario por su utilidad, pero que aparecen con menor protagonismo, son el baúl de tapa plana y un mueble específico para guardar ropa, llamado *ishôdansu*. Lo más común es que éste último tenga dos partes de dos grandes cajones cada una, con uno extra más pequeño en la parte inferior para cosas de menor tamaño. Los pintados en los grabados suelen ser de laca negra, en ocasiones decoradas con la técnica *maki-e*, es decir con polvos de oro, como muchos de los pequeños objetos que acompañan a los personajes en su actividad. Son frecuentes las mesas bajas antes mencionadas, *fuzukue*, y las cajas con útiles de escritura, *suzuribako*; las cajas para costura, *haribako*; pequeños armarios con cajones o *tansu*, o cajas con asas para trasladar y usar los utensilios necesarios para el té; el *tabakobon* o equipo de fumador, un hábito que llegó a ser una costumbre muy extendida entre la población y sobre todo en los barrios de placer, o las bandejas para alimentos. También podemos descubrir, supuestamente iluminando la estancia, las lámparas cilíndricas o cuadradas de

papel y armazón de madera (*kaku-andon*), si bien en menor número pueden verse candelabros de una vela.

Una pieza representada por su cotidianidad en aquellos grabados en los que la acción transcurre durante los meses fríos es el *hibachi*, un brasero de carbón para calentarse, cocinar y contemplar el cálido resplandor enrojecido del fuego. En ocasiones el brasero se muestra oculto bajo el *kotatsu*, una mesa baja, al estilo de nuestras mesas camillas, con un cobertor que impide que el calor se escape.

Se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid una estampa de Utagawa Toyokuni (antes Kunisada), titulada *Albergue en el paso*, (1853) donde podemos contemplar algunos de los elementos a los que hemos ido aludiendo. Se trata de la estancia de una segunda planta, pues los *fusuma* están desplazados y nos permiten ver a una sirvienta que sube por la empinada escalera de madera. Los *shoji* exteriores están abiertos y nos dejan ver el paisaje. La escena está presidida por un llamativo biombo con chorlitos que vuelan sobre el mar entre nubes doradas, una iconografía tradicional que sitúa la escena en otoño y se asocia con el protagonista, el príncipe Genji. Junto al biombo observamos la presencia del *hibachi*, con decoración de hojas de arce, que de nuevo alude al frío otoñal. También a los pies del biombo hay un ligero mueble de laca negra decorado con *maki-e*. La dama sentada sobre los futones observa al príncipe mientras pueden verse a su alrededor algunos de los libros que han debido estar leyendo u hojeando.

Hay otros objetos que aparecen en los interiores de las estampas de un modo regular formando parte de la decoración, como son los *kakemono*, las pinturas o caligrafías enmarcadas en rollos verticales, que se cuelgan de la pared del *tokonoma*. Generalmente junto a ellas, apoyados en la tarima de *tatami* suele haber un arreglo floral o un incensario, *koro*, que puede ser de cerámica o de metal. Basta mencionar como ejemplos algunas estampas como la de Ishikawa Toyonobu, *Festín en casa pública* (med. Periodo Hôreki 1751-1764), el grabado número cinco de la serie erótica de Suzuki Harunobu *El encanto del tórrido amor* (ca. 1766-1770), o la primera de la serie de Isoda Koryûsai, *Doce asaltos en el camino de la sensualidad* (ca.1775-1777). En todas ellas se nos presenta el *tokonoma* con sus elementos más característicos.

Hay dos estampas de Suzuki Harunobu que pueden ayudarnos a penetrar y entender el espacio de la vivienda japonesa. Ambas pertenecen a la serie *Ocho imágenes* (1766), una es *Campana al atardecer*, y la otra *Bandada de gansos salvajes sobre el puente del koto* (ilus. 2 y 3). En la primera, ayudada por su asistente, una joven que

acaba de salir del baño, está todavía envuelta en su toalla. Se encuentra sentada en el corredor exterior de la casa teniendo a sus espaldas el *shoji* abierto, de manera que nos dejan ver el interior, donde podemos ver recortados por el marco un reloj de pie, una pieza muy cara, y un *tsuitate* con el tema del bambú (naturaleza en el interior). Las líneas de las planchas del *tatami* juegan con su diagonalidad en paralelo con la tarima del corredor a marcar el ritmo de la mirada del espectador. Desde el exterior Harunobu nos muestra el interior. Sus frágiles mujeres sentadas al aire libre se recortan sobre el *tatami*.

Por el contrario, el artista sitúa la escena de *Bandada de gansos salvajes* en el interior. Una mujer se está disponiendo a tocar el *koto*, mientras la otra parece ayudarla a encontrar la partitura. Están arrodilladas junto a la pared del *shoji*, que abierto nos deja ver el entarimado del corredor, y una pequeña rama de *hagi* que se asoma aludiendo a la apacible atmósfera otoñal. Nos encontramos en un interior, pero la pared está abierta y la posición en diagonal del instrumento musical nos dirige hacia el corredor exterior.

Observando las dos estampas, lo primero que vemos son las mujeres, después la línea diagonal divisoria del *shoji*, y más tarde debemos entretenernos en buscar aquellos elementos que nos ayuden a situar cuándo estamos dentro y cuándo fuera.

De un modo generalizado podemos afirmar que penetrando en los espacios de las estampas frecuentemente la acción transcurre en un interior, pero abierto al exterior. Vemos a un tiempo lo de dentro y lo de fuera, y lo que ocurre en el exterior, ya sea una nevada o un árbol en plena floración, no es accesorio, sino que es una metáfora, o una alusión al aroma y la atmósfera que rodea la escena, o que ésta desea evocar.

Es verdad que también en la pintura occidental aparecen representadas las ventanas, pensemos en los pintores impresionistas y en tantas mujeres leyendo junto a ellas, o en los interiores holandeses como los de Vermeer. Sin embargo, en estos casos lo que se busca es una fuente de luz, una luz que penetre en la caja oscura que es el interior occidental, y haga visible su contenido, o bien proporcione la iluminación necesaria para desarrollar la actividad.

En la estampa la luz es ajena a la representación, es una convención. Incluso si la escena se desarrolla en la más oscura nocturnidad, las figuras son representadas con la misma planitud y claridad como si a pleno sol se encontraran. Los juegos de luces y sombras no existen.

Las ventanas o paredes abiertas de las representaciones de las estampas nos hablan de una arquitectura no oclusiva, sino expansiva, en el sentido de que se proyecta

hacia el exterior eliminando sus tabiques y prolongando su espacio interior en sus galerías, a medio camino entre el espacio techado y el espacio a cielo abierto. Esta comunión entre interior y exterior ha de interpretarse como algo vital por la abundancia de representaciones que lo ponen de manifiesto.

Podría encontrarse una excusa perfecta para esta apertura del muro en la necesidad de aliviar los calores del verano, o de disfrutar del agradable encanto de la primavera. Sin embargo, incluso cuando la acción transcurre en pleno invierno, sigue existiendo la necesidad de manifestar en la representación esta estrecha comunión entre lo que acaece en el interior y lo que ocurre más allá de sus paredes. Suele buscarse la unidad y elocuencia, no sólo de temática y acción, sino también emotiva, entre la sugerencia del título, lo que sucede y el paisaje exterior.

Hay en ello una razón de ser muy arraigada en el pensamiento japonés, y ésta es el ideal al que se debe tender: estar siempre en sintonía con la naturaleza. La decoración de la casa, el arreglo floral, los motivos del kimono, la comida, los dulces, o la forma y el color del cuenco de té... Todo debe ayudar a conseguir esta unidad de espíritu con la atmósfera de la estación que los rodea. Considero que esto constituye una manifestación de su ideal de belleza, al tiempo que una posición ante la vida, muy claramente comprensible en la imagen de la elasticidad de la caña de bambú, que doblada por el viento vuelve a recuperar su posición erguida cuando éste deja de soplar.

Las amplias y altas paredes de las casas occidentales decoradas con paisajes que nos hablan del mundo exterior que hay más allá de sus muros, se transforman en el caso japonés en verdaderos recortes del natural, enmarcados por los bordes de los *shoji* desplazados. Es cierto que también los biombos, los *tsuitate* o incluso los *fusuma* pueden ser soporte de una creación artística en la que se alude a la naturaleza, pero ésta no tendrá ese carácter de ventana perfectamente delimitada que suponen los cuadros occidentales. La naturaleza es representada de un modo estilizado y tiende a expandirse más allá del soporte. El espectador ante los grabados participa tanto del interior como del exterior. Los personajes no están encerrados, no parecen actuar en una caja teatral.

Nuestra arquitectura del siglo XX, mirando hacia Japón, ha intentado también romper esta separación de espacios y al menos integrar visualmente la vida que desarrollamos en el interior con lo que sucede fuera, ya sea dirigiendo nuestra mirada hacia el jardín como en el Instituto de Tecnología de Illinois en Chicago (1945) de Ludwig Mies van der Rohe, hacia la naturaleza como en la Casa de la Cascada (1937-

1939) de F. Ll. Wrigth, o hacia la gran ciudad que se abre ante nosotros en cualquiera de los acristalados bloques de oficinas.

Toda esta concepción espacial, funcional y decorativa sufrió un cambio tremendo cuando a partir de 1854 Japón levantó el cierre de sus fronteras. Se dio inicio a una política de observación, adaptación, e incluso emulación de lo occidental, que rápidamente comenzó a verse reflejada en los grabados. Las perspectivas de la representación se aproximan cada vez más a los modos occidentales, y en las casas empieza a penetrar la exótica moda de lo occidental. Moda apoyada en este caso desde las instancias oficiales, pues se pretendía dar una imagen moderna del país a todos los niveles. Es el momento en el que modernización se convierte en sinónimo de occidentalización.

En 1861 nos encontramos con representaciones como *Imagen de extranjeros divirtiéndose en Gankirô en el distrito Miyozaki de Yokohama*, realizada por Utagawa Yoshikazu, en la cual las dimensiones de la arquitectura aparecen sobredimensionadas. La altura de las paredes recuerda la de los palacios occidentales, y los *shoji* y *fusuma* cierran espacios con forma de arcos, que en uno de los casos deja ver una estancia de comedor amueblada con mesa alta y sillas. Se ha perdido la acogedora escala humana de épocas anteriores y se intenta dar una imagen grandilocuente en su aproximación a lo occidental.

Hashimoto Sadahide fue un autor que trabajó lo que se conocen como *Yokohama-e*, es decir, una producción de grabados que centraba su interés temático en el protagonismo de los occidentales asentados en esta ciudad portuaria. Entre 1862 y 1865 escribió e ilustró la obra *Registro de cosas vistas y oídas en el puerto de Yokohama*, que fue publicada en seis volúmenes. Una colección de referencias e imágenes que llegó a convertirse en un gran éxito de ventas. Entre las ilustraciones del libro me gustaría señalar la representación de un *Interior occidental* de Yokohama (vol.2). El escribe que se trata de la casa del comerciante Willamston, y llama la atención del lector subrayando que sobre la tienda, en el segundo piso, había una pequeña habitación que por sus cuatro lados tenía ventanas con cerramientos de cristal: “Esta es una ilustración de una fiesta en la segunda planta de un establecimiento comercial. Las ventanas transparentes están hechas de cristal. Mirando a través de ellas pueden verse anclados los barcos extranjeros procedentes de distintos países y si miras

hacia tierra firme es como si pudieras tocarla, es tremendamente hermoso”⁵. Sorprendía la generalizada utilización del cristal transparente en las construcciones de corte occidental, pero atraía por la inmediata relación que permitía entablar con el exterior⁶.

En otro grabado este mismo autor nos presenta un *Establecimiento extranjero en Yokohama*, 1861 (ilus. 4), y se repite la curiosidad que despiertan las ventanas de cristal, que se confunden con los *shoji*, salvo por su transparencia. Vuelve a mostrar a los espectadores japoneses cómo éstos se sientan en sillas alrededor de unas mesas altas.

Quisiera resaltar un detalle de este grabado que deja ver el modo en que los cuadros de pintura occidental eran expuestos en las casas de estructura japonesa. Los cuadros solían colgarse sobre los dinteles, ya que éste era el único soporte fijo de madera capaz de soportar su peso. Se utilizaba para ello un cordón que permitía inclinarlo por su parte superior para que el espectador pudiera contemplarlo desde abajo. En este caso, además el cuadro representa una escena sumamente exótica para ellos, pues se trata de una caravana de camellos por el desierto, dos cosas desconocidas por completo en este país: los camellos y el desierto.

Caminando en el tiempo un autor como Hashimoto Chikanobu nos enseña en su *Representación de un concierto de música europea* (1889) (ilus. 5), un interior que tan solo muestra un punto en común con los grabados de épocas precedentes, y éste es su relación entre espacio interior y espacio exterior. Una gran balconada se abre tras los personajes y el cerezo en flor que prácticamente introduce sus ramas en el salón nos hace recordar ejemplos del siglo XVIII y de décadas anteriores. Por lo demás, vemos como las lámparas de papel han sido sustituidas por lámparas de cristal que cuelgan resplandecientes de los techos, el suelo de *tatami* se ha recubierto de floreadas alfombras de diseños simétricos, y amplios cortinajes con flecos enmarcan el gran vano que se abre al exterior, habiendo desaparecido por completo los *shoji*.

Estas imágenes eran un modo de aproximar a los espectadores japoneses a la realidad de los hábitos y costumbres occidentales, pero también una argucia política para animar a la modernización del país y demostrar a Occidente que Japón tenía la intención de subirse al tren del progreso que para el País del Sol Naciente era identificado con las grandes potencias del Oeste.

⁵ MEECH-PEKARIK, Julia. *The world of the Meiji print. Impressions of a new civilization*. New York-Tokyo, Weatherhill, 1986, p.46.

⁶ Los orientales conocían desde hacía tiempo los secretos de la fabricación del cristal, pero nunca se desarrolló tanto como en Europa. Muchos de los objetos de vidrio occidentales de uso cotidiano tenían su equivalente en China y Japón en la cerámica.

Pilar Cabañas Moreno. Universidad Complutense de Madrid