



2

**El CIDAP
desde los ojos
del artesano**



Eduardo Vega

“arte popular para la vida nueva”

Margarita Malo Larrea

Diseñadora integral
Especialista en lógica y técnica de la forma (morfología)
Investigadora de la Subdirección de Promoción del CIDAP

Palabras clave: *Artesanía, Diseño, Cerámica, CIDAP, Arte Popular.*

Qué maravillosa es nuestra época, en que a los más grandes pintores les gusta ser ceramistas y alfareros. Helos ahí horneando los colores. Con fuego hacen luz.

GASTON BACHELARD, 1952¹

Durante la segunda década del siglo XX surge una necesidad de arraigo que distinguió a las modernidades latinoamericanas. Tras la revolución Cubana de 1959, el continente americano vivió el final del "espíritu de la época", marcado por prácticas y teorías antiimperialistas y latinoamericanistas y un constante abordaje de temas pendientes, como el colonialismo, la dependencia y el desarrollismo. En Ecuador, se consolida un fervoroso deseo de cambio que en el campo creativo se manifiesta a través de la introducción de nuevas formas de construcción de identidad, el rescate de las expresiones populares y la arqueología, la valoración y conservación del patrimonio, la introducción de principios de diseño o la recuperación del medio natural².

La obra de Eduardo Vega se gesta en este contexto. Su vinculación con algunos de los movimientos culturales de Cuenca y Quito, junto con su interés por la recupe-

ración del arte popular y la incorporación de la práctica artesanal en su trabajo, promovió su participación activa en los proyectos que tomaron forma y fueron desarrollados durante las primeras décadas de vida institucional del CIDAP.

Para conocer sobre las particularidades de la creación de la Institución y acercarnos a las condiciones que hicieron de Cuenca la sede del CIDAP, Eduardo Vega me recibió en su casa para ser entrevistado. En una abrigada tarde y con una maravillosa vista del paisaje cuencano, la imponente grandeza del maestro, del artista, fue suavizada por su sencillez y carisma, las palabras fluyeron en una agradable conversación sobre su trayectoria, en la que no faltaron anécdotas, humor y nostalgia.

¹ Gaston Bachelard, "Los orígenes de la luz" (1952), en *El derecho de soñar*. Título original: *Le droit de rêver*, trad. por Jorge Ferreiro Santana (Fondo de Cultura Económica, 1970), 38.

² Alexandra Kennedy y Cristobal Zapata, *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*, 1.a ed. (Cuenca: Consejo Provincial del Azuay, 2012)

— **Su formación empieza en el 58 en Madrid...**

En el 57... El 58, sí, 58.

— **Después se fue a estudiar a Londres...**

De ahí me fui a Londres.

— **Estos estudios fueron en Bellas Artes...**

Bellas Artes en Madrid.

— **¿Y en Londres? ¿Diseño?**

En Londres, el Brixton School of Building, la Escuela de la Construcción. Era una muy importante escuela donde había gente de todo el mundo estudiando ahí, al sur de Londres, algo así. Y, para mí, es la mejor experiencia que he tenido, con unos profesores tan buenos que son los ingleses.

— **¿Cuántos años tenía?**

Yo estuve de 22 - 23, por ahí estuve en Londres.

— **En esa época, ¿ya se había vinculado con el mundo de la cerámica?**

No, no todavía. Yo regresé de ahí, de Londres porque mi madre estuvo muy grave, y al fin falleció, y yo intenté después regresar y ya no pude, ya la cosa económica y en fin... pero yo pasé dos años prácticamente en Londres. En mi primer año me dijeron "usted ya tiene aprobado, venga no más, apenas pueda".

Eran las épocas del diseño escandinavo, maravillas de muebles. Ahí me empecé a conectar mucho con revistas y publicaciones del diseño escandinavo. Poco a poco me fui interesando ya no en la pintura, sino en el Diseño; yo hice, por ejemplo, el diseño interior del Hotel El Dorado. Esa fue una experiencia única. Guillermo Vázquez, dueño del hotel que



*Figura 1. Eduardo Vega en su taller
Fuente: Andrea Valdiviezo - Archivo CIDAP*

estaba en construcción, me manda una carta a Francia, yo ya estaba estudiando cerámica en Francia, me dice "Eduardo queremos contar con su ayuda porque sabemos que usted es diseñador y estamos haciendo el hotel". En fin, yo vengo de Francia y casi enseguida me contratan para que haga el diseño de los interiores del Hotel El Dorado, con un arquitecto Polanco de Centroamérica, era un excelente arquitecto, y era todo un equipo, vino gente de Quito para hacer el hotel. Y fíjate, ahí yo moví durísimo la cuestión para hacer un diseño basado en lo nuestro, en el arte popular, ecuatoriano, cuencano.

— Justamente a ese punto quería enfocar mi pregunta. Después de que regresa de Londres, con esta nueva visión sobre el Diseño, ¿qué le llevó a encontrarse con la cerámica y con las técnicas de la alfarería?

Yo empecé aquí, estaba de diseñador y de pintor. Hacía mis pinturas, hice algunas exposiciones, pero me empecé a fijar mucho en las artes populares, especialmente de Cuenca, en eso sobresalía mucho la cerámica. Y por ese tiempo también se hizo la primera Industria Cerámica en el Ecuador, era totalmente industrial, la hizo Gastón Ramírez. Entonces, ahí hice mis primeros contactos con la cerámica, al cabo de un año o dos años me voy a estudiar cerámica y me dan una beca para Francia, y voy a dar en una escuela de cerámica estupenda en Bourges.

Era una ciudad alfarera de tradición en gres, de grès, como pronuncian ellos. El gres es un material que había en abundancia alrededor de esta ciudad. Entonces, mucha gente iba, porque había bastante material, y se instalaban también porque había la Escuela de Bellas Artes, con una especialidad en cerámica y unos profesores buenísimos. Gente muy humana, me encontré con un ambiente muy hermoso en Francia. Era ciudad de unos 200 mil habitantes, más bien pequeña, pero la riqueza para ellos era la cerámica, era la cuestión.

Bueno, era la época de De Gaulle, pero el ministro de cultura era Malraux, el famoso escritor, literato francés, entonces él dijo "tengo que hacer que la gente que viene a Francia, los artistas que vienen a dar tremendos recitales, conciertos, etc., vayan a las ciudades de provincias de Francia". En aquel momento, hace la Casa Cultura, aquí en Ecuador ya había la

Casa de la Cultura, pues allá la hicieron en esos años. Había una Casa de la Cultura en Bourges, donde yo estaba. No tienes idea la maravilla que era ir a la Casa de la Cultura, veías el teatro que iba a París o músicos, cantantes de esa época, como el Brassens, el Léo Ferré, el Aznavour. Ellos daban conciertos y tomaban después un café con los estudiantes, era una belleza.

— Supongo que cuando usted regresó de Francia, llegó con sus ideas revolucionadas.

Completamente. Es que, además, ¿qué crees qué pasó? Me tocó los días de mayo del 68, *soixante-huit* de París, se cerraron las universidades, se cerró todo. La gente de Bellas Artes era la más salvaje, y yo me pasé un mes y medio, dos meses, en París. Iba con mi amigo Julio Jaramillo Domínguez, llegué donde él, en la Avenida Víctor-Hugo, una hermosa avenida donde había una serie de palacios y muy cerca el Trocadero. El Trocadero es donde está el Museo de Louvre y de Paul Rivet y de la tía Michi, ¿tú sabes la historia?

La tía Mercedes Andrade, tía de mi madre. Resulta que vienen los geodésicos de Francia y viven aquí unos tres años, más o menos, pues uno de ellos, Paul Rivet, científico, se enamora de la tía Mercedes Andrade y le conquista y le lleva a París, y vivió toda la vida en París la tía. Era una tía cuencana total pues, vivida cuarenta, cincuenta años en París. Paul Rivet era un etnólogo que hizo el Museo del Hombre en París, medio cerca de la Torre Eiffel.

Vamos con este primo mío, el arquitecto Jaime Malo, a visitarle a la tía Mercedes Andrade ¿y a dónde?, al ático. Era el museo enorme, un palacio, ibas al ascensor, llegabas al ático y ahí vivía la tía Michi. Era una costumbre que el director

de los museos, como el de Bellas Artes o así, viviera en el ático, en la buhardilla, pero qué tal buhardilla pues, una maravilla. Entonces, fue una experiencia mía muy linda en Francia. Conocí a mucha gente, te vas y conoces a mucha gente, de Latinoamérica, de Ecuador, de Argentina. Toda la gente que estaba estudiando estaba a la vanguardia.

— Durante la década de 1960, en el Ecuador surgieron varios movimientos de artistas preocupados por la construcción de la identidad y el rescate de la cultura popular. En el Azuay se conformó el Grupo de Cuenca, del que usted fue parte ¿nos puede hablar de ese período?

En Quito hicieron el Syrma se llamaba, y nosotros hicimos una sucursal de Syrma aquí en Cuenca. Teníamos vínculos con la gente de Quito.

— A su regreso de Francia ¿tenía en mente trabajar en el rescate de la cultura popular?

Claro, claro, y poner en valor y ponerles en cuestiones actuales y modernas. Y hago una cosa estupenda. Guillermo Vázquez me dice: "usted, ya sabemos que es artista, pero usted no ha de haber conocido hoteles así como quisiéramos que este sea" y le digo: "¡claro, encantado!, cómo no voy a querer conocer". Entonces me manda a conocer hoteles de Estados Unidos, pero yo digo: "verá, Estados Unidos es una cultura extraña para nosotros, por qué no me hacen ir también a México", entonces voy a México.

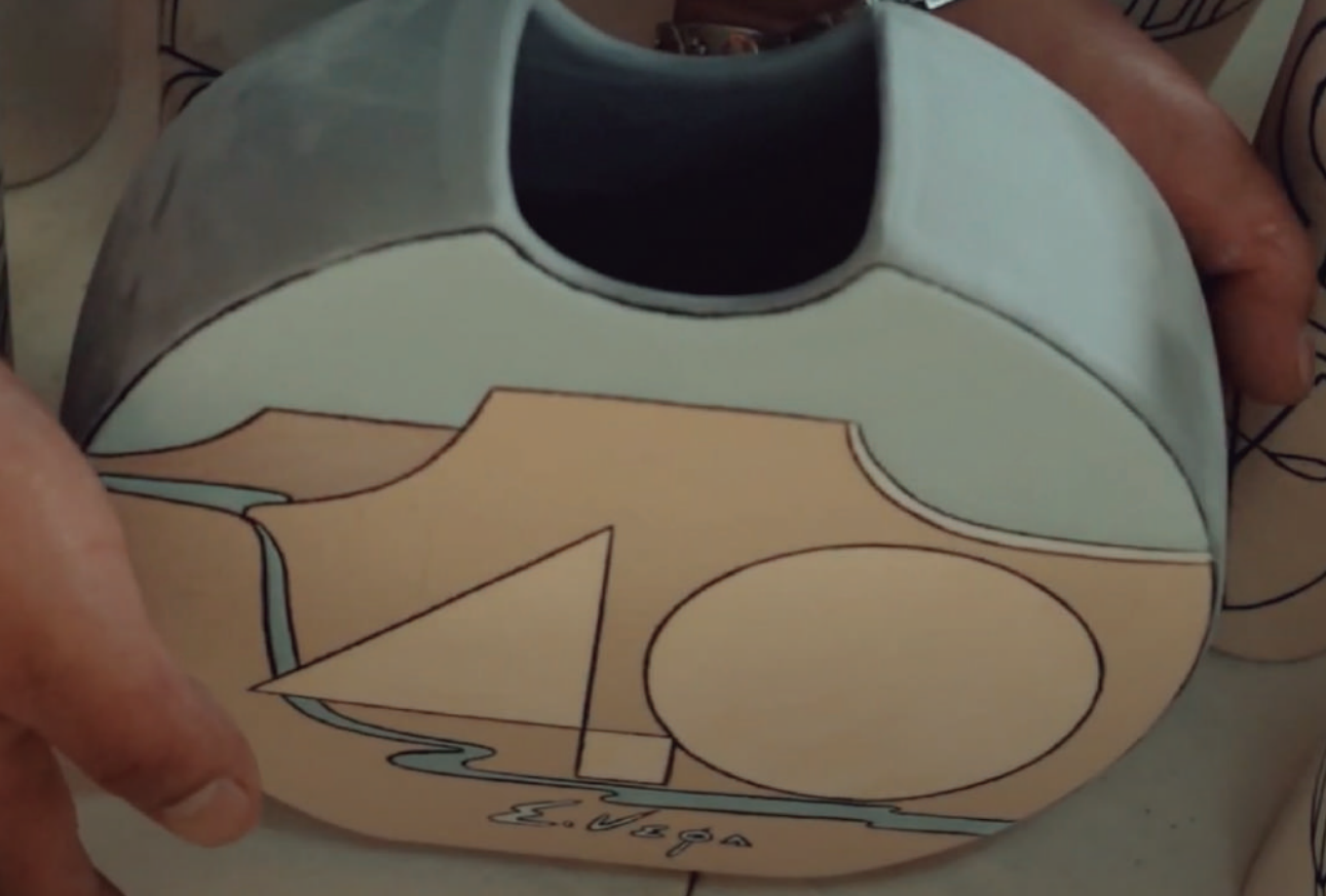
Bueno, como te contaba, me conecto enseguida con gente que estaba haciendo hoteles en Quito, el Hotel Colón. Era justamente el arquitecto Julio Galarza de Cuenca que estaba en la decoración de interio-

res del Hotel Colón. Y me voy a conocer el famoso Hotel Camino Real de México, una maravilla, una de las obras más interesantes de la arquitectura y del diseño de México. Todo lo que había dentro era el arte popular mexicano, pero completamente puesto al día. ¡Maravillas de cosas!, era extraordinario, único, el Hotel Camino Real de México. Yo voy allá y regreso con esa idea, y digo: "¡no pues!, acá voy a hacer algo, claro, de otro tamaño todo", pero hice un hotel donde metí muchísimo del arte popular.

— Y en este proceso ustedes ¿tuvieron algún contacto con artesanos?

Bueno, en ese momento no había el CIDAP. En el 69 vengo de Francia y me conecto con varios arquitectos, diseñadores, en fin, todo un movimiento para que se hagan cosas de nuestro arte popular para la vida nueva, la nueva vida normal. Había las famosas camas de la plaza pintadas, que ahora ya no hay. Había las famosas fajas de Cañar, que eran de este ancho [indica 10 centímetros], yo les mandó a hacer de este ancho [indica 30 centímetros, aproximadamente], y les ponemos bajo vidrio en unos paneles hermosos, una en cada habitación del hotel. Después, ocurre que invitan a Miss Ecuador, no sé qué, y toditas se van metiendo estos cuadros en las malletas [risas]. Intervino el Hotel: "tienen que devolver esto, no es así la cosa".

Bueno, la verdad es que aquí había el taller de Doña Eulalia Vintimilla, entonces, yo pido que este taller haga estas lámparas de madera pintada con una pantalla y también las camas, muy bien hechas, el espaldar, así, barroco, pintado ¡una belleza!



*Figura 2. Eduardo Vega para 40 años del CIDAP
Fuente: Canal de YouTube Zero Gravity Toilet Colectivo Audiovisual*

— ¿Doña Eulalia trabajó por el rescate de la cultura popular?

Ella trabajó mucho, era un personaje al que había que conocerle, que cazar, porque hizo un taller. Al igual que yo hice el mío de cerámica, ella hizo uno en el que había bordados, había ropa, había muebles, había todo.

— ¿Y quiénes eran los capacitadores, capacitadoras de los talleres? ¿Eran los mismos artesanos?

Eran artesanos que ella conocía mucho, ella tenía un conocimiento muy, muy fuerte de mucha gente artesana. Ella les dirigía, les hacía que apliquen sus diseños, pero esto de las fajas, ella me dijo: “hay las fajas, pero sería hermoso no hacer así unas fajas para ponerse en la cintura, sino para hacer unos paneles, unos cuadros”.

Lo que pasa es que, cuando hicimos esto, eran artesanos que estaban en la cárcel. Había dos, habilísimos, que pasaban haciendo esto en la cárcel. Les trataban de película a ellos. Bueno, era una época de muchísimo entusiasmo por el arte popular.

— ¿Qué visión tenían del arte popular? ¿Se enfocaban solamente en el rescate de los motivos o tenían un interés por mejorar la vida del sector artesanal? ¿Había una vinculación real con el sector?

Existen cuestionamientos sobre las corrientes que han puesto en valor a la artesanía como objeto sin reconocer el trabajo y a la persona que creadora...

Y tal vez no preocuparse mucho por la persona, ¡no! En el caso de Doña Eulalia

¡sí!, fue ella una persona muy interesada en la vida de quienes trabajaban en esto. Entonces, ya mejoraron sus talleres, ya ganaron más dinero, sí, fue una cosa bastante buena, sí, ella sobre todo. Después ya empezó otra gente con esta cosa del arte popular.

— ¿De qué nombres se acuerda?

Yapacunchi, pues. Yapacunchi eran los talleres de Doña Eulalia, entonces hacían bordados.

— ¿No producían cerámica?

No, después hacen la cerámica. Yo ya había hecho mi taller de cerámica, pero ellos también empezaron con la inquietud e hicieron el taller o pequeña industria Yapacunchi. Yo hacía el Artesa, eso duró veinte años, más o menos.

— Usted formó parte del grupo de estudios sobre folclor de Paulo de Carvalho Neto. En el año 1983, el CIDAP publica Expresión estética popular de Cuenca, documento que recopila las memorias antropológicas de Carvalho Neto y en el que usted trabajó como dibujante e ilustrador, este proyecto inició ¿antes o después de la fundación de la Institución?

Yo no estoy tan seguro, medio a la vez que el CIDAP se hacía. Un poco antes de que cuaje el asunto del CIDAP, ya había este grupo que éramos gente de Quito y de Cuenca, que se hizo el Instituto de Folklore, así se llamó, el Instituto Nacional Ecuatoriano de Folklore. Había un grupo de arquitectos diseñadores en Quito haciendo cosas, y el otro de acá de Cuenca, ahí estaba yo también.

Ahora, Paulo de Carvalho Neto era un antropólogo brasileño que es-

taba con un cargo en la Embajada de Brasil en el Ecuador, y era un tipo genial, bien único, autor de una serie de publicaciones. Nos hizo que nos formemos aquí un grupo, pero era entre otros, con él, bueno, con el Doctor Claudio Cordero, Jacinto Cordero, más bien, Jacinto. Hasta el mismo Efraín Jara. Un grupo de gente a ese nivel, que asistíamos a los cursos de Paulo de Carvalho.

— Se conoce que a Carvalho Neto le interesaba que los estudios sobre folclor siguieran una metodología científica y que él transmitía estos conocimientos a los grupos de personas con los que trabajaba.

Sí, sí, sí. Él decía: "el folclor está mal utilizado, no es lo comercial, el folclor es el arte del pueblo, completamente genuino". Había que mantenerle tal cual, muy puro, sin hacerle ningunos cambios, ni nada. La utilización ya es otra cosa.

— ¿Considera usted que todos estos antecedentes influyeron en la decisión de que haya sido Cuenca asignada como sede del CIDAP, tal vez como el espacio para dar continuidad a las investigaciones que venían realizando?

Sí, como no, pero ahí hay coyunturas. Por ejemplo, Doña Eulalia, que era una persona inmersa en el tema del arte popular, y otras gentes, hasta arquitectos, que nos interesamos en esto, y la cosa es que en esa misma época se hacía el CIDAP. Pero el CIDAP ya era lo más formal dedicado al arte popular.

— Claro, fue un proyecto de la OEA.

Eso es lo que te quería decir. Doña Eulalia tenía muchos contactos, por ejemplo, Galo Plaza.

— Él estaba de Secretario General de la OEA.

De la OEA, y entonces, algún día en el que Galo Plaza venía a visitarle a Doña Eulalia, y sobre todo en la noche de fin de año, en Uzhupud, en Paute, ¡la Gran Fiesta con Galo Plaza!, con un montón de gente de Quito, de Guayaquil, ¡esas cosas se daban, oye, en esa época! Pero era Don Cornelio Vintimilla Muñoz, el papá de Eulalia, quien tenía la capacidad y también, un poco, la irresponsabilidad de gastar plata en eso. Era un empresario que tenía una hacienda estupenda con caña de azúcar, recibía gente de todo lado y la noche de fin de año, gran invitación de Cornelio Vintimilla y todo el mundo a acudir allí, gentes que venían de Quito y Guayaquil se reunían, los Estrada [risas].

— ¿Tal vez estas reuniones ayudaron a la conformación de grupos interesados por el arte popular como el de Cuenca o Syrma?

De Quito era, bueno, Hugo Galarza, arquitecto; Hernán Crespo Toral, arquitecto, Director del Museo del Banco Central; Oswaldo Viteri; la señora judía Olga Fisch. Todo ese grupo se codeaba con Doña Eulalia, un personaje aquí era en Cuenca, Doña Eulalia Vintimilla. Y daban una fiesta tremenda con disfrazados y juegos artificiales, bestial, en Uzhupud. Yo muchacho era todavía. Y total, un rato de esos vino Galo Plaza, que era Director de la OEA, y él se fue a Estados Unidos y le llamó a Doña Eulalia: "Eulalia queremos hacer esta cosa del arte popular, que esté una entidad que se dedique a eso y que esté en Cuenca", "¡Claro, hagamos!".

— ¿Pensaron en Cuenca por la tradición artesanal de la zona?

Claro, de Cañar para acá hasta Saraguro. Y como te digo, Galo Plaza, que fue el Se-

cretario de la OEA, organizó la cosa y declaró lo del CIDAP, así fue.

— Sobre los proyectos que realizaron con Carvalho Neto ¿cómo era el trabajo en territorio, cómo levantaban la información, cómo era su acercamiento a las comunidades?

¡Ah, bueno! Paulo de Carvalho Neto era un experto en el asunto, un tipo simpatiquísimo, muy de mundo y todo, pero le encantaba esto: "A ver, hagamos la fiesta, por ejemplo, de aquí, de Turi". Hubo una tal fiesta con disfraces, muy popular ¿no? Por ahí había varios arquitectos, dibujantes, yo también hice mis dibujos, otros hacían la narración de la fiesta, ahí deben estar publicadas en el CIDAP.

Así es que fue una época bien especial, y claro, había gente que ahora ya no hay, que ha desaparecido, arquitectos sobre todo, que les encantaba el tema y estaban participando en todo. Y venía la gente de Quito y se conectaba con nosotros, íbamos a hacer investigaciones. Hicimos una fiesta de Ingapirca, pero de arte popular, nada de la cosa Inca ni nada, no, no, de arte popular, con todo lo que hacían ellos ahí, con los caballitos de palo y hubo una serie de cuestiones de disfrazados, bien única, única.

— ¿Daniel Rubín de la Borbolla formó también parte de estos proyectos?

Bueno, Rubín era un hombre muy serio, muy correcto, y ya estaba medio veterano, no se movía mucho. Pero yo iba allí mucho al CIDAP, le visitaba, el vino acá alguna vez, en fin.

— Sobre sus experiencias con el CIDAP, ¿qué nos puede contar?

Los cursos del CIDAP en los que yo tomé parte, que fueron entre Quito y Cuenca.



Figura 3. El Árbol de la Vida - Eduardo Vega
Fuente: Andrea Valdiviezo - Archivo CIDAP

Hasta ahora hay una muy destacada diseñadora y artista, y finalmente cedió en escritora. Ossenbach, yo tengo el libro de ella, de Ossenbach, Ana Ossenbach que es de Costa Rica, y estuvo aquí en los cursos del CIDAP.

Bueno, varias veces he participado en exposiciones, cosas organizadas por el CIDAP. Había mucha expectativa y venía, por ejemplo, el experto que trajo el señor Rubín de la Borbolla, el diseñador de museos y sobre todo de plata, de México, que era Soto Soria, Alfonso Soto Soria. Alfonso era el gran diseñador de la joyería Tane de México, hacía unas joyas maravillosas. Gente de primerísima en el ámbito de Latinoamérica.

— ¿Y con estas personas mantuvo contacto?

¡Claro! En las reuniones, la famosa reunión que hubo en Quito con todo el grupo que fue de acá de Cuenca, pero había gente de Quito y de otras partes que vinieron "Cursos del CIDAP". Ahí hubo mucha gente importante y fue con viajes a Ibarra, a ver a los otavaleños. Otavalo era mucho más puro y más sensible, ahora es comercial, más "adefesía". Así es que era una época única.

— ¿En estos cursos participaban también artesanos?

Estaban desde artesanos hasta diseñadores y arquitectos que también incursionaban mucho en el diseño, muy lindo.

— Cuando se fundó el CIDAP, como Grupo de Cuenca ¿qué expectativas tenían sobre la Institución; tenían la esperanza de que sea un espacio para dar continuidad a los proyectos vinculados con el arte popular?

¡Ah, nosotros! Gran expectativa de que era con respecto a América, y efectivamente,

el CIDAP organizó cursos en Colombia, en Argentina, en La Paz, en varios sitios. Entonces se hizo universal Muy lindo, muy lindo.

— Ahora, después de tantos años ¿cómo le ve al CIDAP?

Bueno, el CIDAP ha tenido exposiciones muy interesantes, con el mismo Fausto [Ordóñez], actual director.

Ya viene el mes de noviembre y hay una exposición, vaya, una feria, tremenda, abundante y de todo lado, y ya has visto cómo es...

Hace cinco años se hizo una exposición muy linda, en Cuenca mismo, no sé si fue a Quito, no creo. Y ahí hice una pieza, delante de cámaras, por los cuarenta años, bueno, muy lindo. ¡Qué vamos a pensar que llegue esta pandemia y se anula todo!

Yo hice una cosa muy interesante, en el Hotel El Dorado había un mural, un paño, así, sin nada, y todo el tiempo decían: "¡ya está de llamarle al maestro Guayasamín!" [Risas]. Entonces, un día dicen que no, ya no, porque se ha ido fuera del país, que no sé qué. En aquel momento yo digo: "bueno, pero yo también puedo hacerles, yo vengo estudiando para hacer murales allá en Francia" y entonces Guillermo Vázquez me dice: "ya Eduardo, háganos una propuesta" para hacer el mural, de 7 x 7 metros, del lobby. ¡Y me contratan!, yo no tenía ni taller, ni nada y me traslado a vivir en Chordeleg, y hago allí el mural con la gente de Chordeleg, una experiencia linda.

— ¿Cuánto tiempo le tomó hacer el mural?

Unos cinco o seis meses, porque era, ¡puca!, es laboriosísimo. Lo hicimos en un

taller de Luis Villa, al menos él manejaba, creo, los talleres del Sindicato de Ceramistas, de Chordeleg, y ahí hicimos la formación de esto y también en un momento dado, le trajimos ya acá a Cuenca y yo pedí al colegio Benigno Malo que me preste, que me alquilen, imagínate ¡el coliseo!

Yo había hecho ya murales allá en Francia, no era común, no era de mucho interés, al yo proponer esto y empezar a hacer algo ahí, empieza la gente a interesarse. Después, ya hago acá en Cuenca el mural, este grande, y hago que todos, los tres o cuatro artesanos más, alfareros, me den los materiales de ellos, yo les pagaba para que ellos me ayuden, y al fin hacemos este mural... y el que pasaba por ahí me ayudaba.

— Usted hizo, también, un estudio sobre la Convención del 45

Sí, de la Convención del 45. Y después la experiencia de Chordeleg, fue hermoso, fueron unos cuatro o cinco meses con esta gente.

El trabajo era bonito, nos tomábamos los canelazos. Hay gente muy buena, Luis Villa, el otro que era un pequeñón, era muy hábil, ya no me acuerdo el nombre, y los hijos, y después había alguien más que venía, "— ¿le puedo ayudar? — sí, venga no hay problema".

Referencias bibliográficas

Bachelard, Gaston. "Los orígenes de la luz" (1952). En *El derecho de soñar*. Título original: *Le droit de rêver*, traducido por Jorge Ferreiro Santana, 38. Fondo de Cultura Económica, 1970.

Kennedy, Alexandra y Zapata, Cristobal. *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. 1.a ed. Cuenca: Consejo Provincial del Azuay, 2012.

— ¿Sabe si la familia Villa sigue trabajando?

No, pasaron a hacer, sí, unas cosas con pajaritos y pegadas. Ese era el mural, simpático ¿no? Pero después ya se dedicaron a querer hacer eso, y Álvarez, ¿cómo era?, hacía, por ejemplo, la pelea de gallos y con todas las figuras alrededor de un ruedo y la pelea de gallos con representaciones bien populares. Eso siguieron haciendo algunos, cosas así, con figuras humanas.

Pero me parece que Luis Villa sigue haciendo sus lindas piezas para servir, ollas. Lindas cosas.

— Eduardo, no le quito más tiempo, muchas gracias.

Gracias a ti, muy bonito conversar contigo.