

Mitología y écfrasis en Flores de baria poesía

Los amores paganos

Margarita Peña

El retorno de las deidades grecolatinas al imaginario europeo es uno de los acontecimientos más destacados del Renacimiento. La estudiosa Margarita Peña explora este fenómeno en el cancionero novohispano Flores de baria poesía, fuente inagotable de inspiración y gozo lírico.

Las presencias mitológicas, cuya fuente principal es Ovidio en sus *Metamorfosis* y *Heroidas*, retomadas y revitalizadas en Italia y España durante el Renacimiento, inundan la lírica cancioneril de *Flores de baria poesía*. Setenta y un poemas de los trescientos cincuenta y nueve que conforman el cancionero se refieren a mitos conocidos de antaño y tienen como fundamento principal, amén de la fuente ovidiana, a Homero y Virgilio, además de otros clásicos. Un veinte por ciento del contenido del cancionero se inspira en la mitología pagana, en las sagas, o meras anécdotas, de dioses o seres divinos en el comienzo de los tiempos recogidas por la literatura grecolatina. “Contar una historia sagrada”, escribe Mircea Eliade, “equivale a revelar un misterio, ya que los personajes no son seres humanos sino dioses o héroes, razón por la cual sus gestas constituyen misterios”.¹ La nutrida presencia mitológica en las *Flores* supera a la de otras compilaciones poéticas tales, por ejemplo, el *Cancionero* de Pedro de Padilla (1588). Contiene éste alrededor de veinte nombres mitológicos. En cambio,

aproximadamente setenta se localizan en otra obra del prolífico poeta Pedro de Padilla: églogas pastoriles y junto con ellas algunos sonetos del autor, lo que da una idea de la frecuencia de la mitología como tópico.²

Al investigar la expresión del mito y las características de los personajes mitológicos en los poemas encontramos la mención directa; la alusión (sinéfnasis o mitologismo), la descripción o *effictio* (retrato), la declaración o definición, y la narración o relato. Y al establecer la importancia de los personajes mitológicos en cuanto a frecuencia de aparición, es indudable que el primero lo tiene Amor, en su triple acepción de deidad, de personificación y de sentimiento. En cuanto a fusión de las categorías dios-sentimiento, citemos el soneto 66, de Juan de la Cueva, cuya primera estrofa empieza con una imprecación al dios y termina en los versos tercero y cuarto con una reflexión sobre la esencia del sentimiento amoroso:

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, pp. 84-85. La traducción es mía.

² Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías*, versión y prólogo de Virgilio López Lemus, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2006, volumen I, editores José Julián Labrador y R. A. di Franco, prólogo de A. Valladares, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2010.

¡El fiero dios de Amor maldito sea,
quien bien dijere dél Dios le maldiga,
pues amor no es amor sino fatiga
qu'el alma enciende a aquél que lo desea!³

En cuanto personificación, retrato o *effictio*, que alude a Amor-Cupido, un ejemplo es el poema 66 (p. 199):

Aqueste niño al parecer sangriento,
Adornado con alas de colores
y armado de dorados pasadores
que llegan con su buelo al alto aciento⁴

Se le retrata también poéticamente como “niño y ciego”, representación que es frecuente, asimismo, en la plástica renacentista. Cupido aparece en la pintura de Agostino Carracci, “Venus castigando a Eros”. Asimismo, un plato de mayólica proveniente de Casteldurante, Italia, lo muestra atado a un tronco de árbol con los ojos vendados. La poesía puede ser también declaratoria a través de la comparación implícita, por ejemplo el soneto 65 (p. 201), cuyo primer cuarteto alude al amor como veneno:

Ponzofía en vaso de oro recogida,
carcoma en las entrañas regalada

La alusión aquí es “figura patética” o “forma para expresar las pasiones”, según la retórica.

Es éste, quizás, el lugar indicado para señalar la relación entre literatura, pintura y escultura en términos de una écfrasis o descripción casi siempre espontánea, como otra novedad renacentista que llega a la Nueva España, y que se plasma en los sonetos, canciones y epístolas que describen la plástica italiana del siglo XVI. Cuando hojeamos libros de arte o contemplamos las riquezas que albergan museos italianos como Villa Borghese o el Palazzo Barberini, en Roma, tenemos la sensación de que la estética renacentista de tema mitológico inunda el cancionero como una ola. O viceversa: los sonetos y estancias del cancionero de 1577, y de otros, en proceso ecfrástico, describen verbalmente la obra de arte visual italiana, iconografía y escultura. La mitología es el punto de convergencia de literatura y arte visual. Se trata de

³ *Flores de baria poesía: cancionero novohispano del siglo XVI*, prólogo y edición crítica de Margarita Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 744 pp., p. 201. Por lo demás, existe un parentesco conceptual entre los sonetos 63, 64, 65, anónimos, que permitiría emparentarlos en lo tocante a una probable autoría, con el 66, ya mencionado, de Juan de la Cueva. [De aquí en adelante se consignará en el cuerpo del texto tanto el número del poema como la página en que se encuentra en la edición citada de *Flores de baria poesía*. N. del E.]

⁴ Para las representaciones plásticas, *cfr.*: *A Arte do Mito*, São Paulo, Colección Museo de Arte de São Paulo / Comuniqué, 2008, p. 33; p. 34.

un reflejo recíproco. Los cancioneros encuentran su correspondencia en las obras de Rafael; del joven Caravaggio y sus Bacos rodeados de frutas; del escultor Bernini y los raptos de ninfas... Las pinturas de Villa Borghese —cuya existencia data formalmente del siglo XVII en que la Villa fue obsequiada al cardenal Scipione Borghese por su tío, el Papa— se aposentan, transgrediendo cronologías, en el interior de un manuscrito que fue recopilado entre México y Puebla, en la segunda mitad del siglo XVI.

El Olimpo en pleno nutre los setenta y un poemas del cancionero que podríamos llamar “poemas mitológicos”. Dioses y diosas se aposentan en el plectro de poetas peninsulares y novohispanos. Hagamos una sucinta relación empezando por los que tienen rango de dioses: Júpiter, Marte, Mercurio, Palas Atenea, Cupido, Venus (¿como no había de estar, tratándose de un cancionero de temática amorosa?), Diana, Apolo, Baco, Fortuna, Nereo, Febo, Aurora, Titán, Flora. Sigamos con héroes, pastores y monstruos: Cadmo, Perseo, Orfeo, Argos, Acteón, Medusa; los sufrientes Sísifo, Ixión, Tántalo; los homéricos Aquiles, Paris, Helena; los virgilianos Dido, Eneas, Anquises. Los vientos: Zéfiro, Bóreas, Austro, Noto; los bucólicos Eco, Narciso, Cephiso, Liríope; las ninfas Ío y Dafne. Escenarios: los ríos: Tesín, Po, Istro, Meandro, Lethe. Y personajes colaterales: sátiros, faunos; cisnes que violan ninfas, ninfas que se trans-



Caravaggio, Baco, 1596



Caravaggio, *Narciso*, 1598

mutan en árboles de acuerdo con metamorfosis ovidianas que llegarán hasta Indias; abejas cuyo aguijón, que en la metáfora áptica recreada en el cancionero por el poeta Lagareo (posiblemente Luis Lagarto), es comparado con las flechas de Cupido; el ave fénix que renace de sus cenizas, mencionado en el soneto 272 (p. 524) del Licenciado Dueñas, que dice: “El Phénix, ave sola en el Oriente”.

Estamos en cierta medida —dragones, serpientes, ciervos, canes, aves— ante un bestiario mítico, sucedáneo de los bestiarios medievales. Ante una escenografía amorosa pagana que se reivindica en las libertades renacentistas y un tipo de poesía que roza el erotismo. Algunas muestras serían (por los primeros versos), las de Francisco de las Cuevas: “Vido a Tirenica descubierta el pecho” (218, p. 406); de Francisco de Figueroa: “Sale el Aurora de su fértil manto” (125, p. 289); del novohispano Terrazas: “¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio!” (255, p. 474).

Erotismo que inundará igualmente la pintura renacentista (*La Fornarina* de Rafael Sanzio y tantas féminas más) y que, sin embargo, respeta el canon de la lírica de raigambre trovadoresca y se enmascara ante la amenaza omnipresente (más en España y Nueva España que en Italia) del Tribunal del Santo Oficio. Poesía que

consume la transición de lo medieval a lo renacentista pero no logra la transgresión plena. Se refugia, más bien, en lo conocido y aceptado, los “tormentos rabiosos” del amor no correspondido y la desolación consecuente; se regodea en el gusto por el sufrimiento; se retrae en el “dolorido sentir”, a la manera neoplatónica, de Cetina, De la Cueva, Hurtado de Mendoza y muchos otros.⁵

El tema amoroso, sus derivaciones y sus personajes dan la tónica al conjunto. El tópico de los celos atañe por igual a hombres y a dioses paganos y es materia de varios poemas, entre ellos el soneto 219, que se inicia con la enunciación “Celos de amor, terrible y duro freno”, de Garcilaso de la Vega, anónimo en el cancionero. El sentimiento del poeta conduce a las nociones de muerte (v. 3), infierno (v. 9) y a la imagen polisémica de la serpiente (v. 5), documentada en el compendio de hermetismo conocido por algunos durante el Renacimiento, el *Opus Magnum*⁶ de Hermes Trismegisto, como la que derrama sangre y sume al poeta en miedo irrefrenable. La tortura de los celos y las imágenes mitológicas consecuentes aparecen en varios tercetos de una canción de Cetina (pp. 526-534), “Ante las ondas del divino Reno” (275), escrita posiblemente durante las campañas de Carlos V en Alemania, en las que el poeta pudiera haber acompañado a Fernando de Gonzaga, virrey de Sicilia y su señor. Contempla Cetina el río Rin en invierno y de las estrofas emergen en enumeración “compleja” o distributiva siniestros personajes mitológicos: Cancerbero, de quien dice el poeta es “la furia que guardar la infernal puerta / suele con tres cabezas y ladrando”; Ticio o el temor: “cueruo que jamás dellas se harta”, es decir, de las entrañas del poeta; Sísifo, con quien el poeta se compara, en sus trabajos: “¿Quál peso pesa más que mi cuidado?”; Ixión, atado a la rueda: “el mísero Yxión, que en una rueda / a la continua es sin parar traído”, que en Cetina simboliza la rueda del sufrimiento inacabable; Tántalo, el hambriento: “que de hambre y sed muere” como simbólicamente muere el poeta; y los celos como una versión multiplicada de Medusa:

Y aquellas furias que de cada pelo
nace una sierpe estraña y espantosa
los zelos son... (p. 533).⁷

Visiones que acosan al poeta sevillano, conocido con el sobrenombre de Vandalio. A ellas se suman en la can-

⁵ Aquellos inspirados por Petrarca, Serafino Aquilano, Tansillo, Mozarello, Sannazzaro; Ausiàs March, Camões a lo largo de correrías amorosas o empresas bélicas por la Italia de Clemente VII y otros papas, tras el saco de Roma en 1527.

⁶ Cfr. Alexander Roob, *Alquimia y mística*, Taschen, Bonn, 1997, p. 341.

⁷ La cabeza de Medusa pintada por Caravaggio pareciera ajustarse a la descripción de Cetina.

ción las Harpías (transmutación metafórica de las vanas esperanzas del poeta) para desembocar en versos de enumeración unívoca sinónima, de los varios tormentos:

Y así las otras furias, los tormentos
lagunas, fuegos, ruedas y calderas;
sierpes, monstruos, suplicios, yelo, ardores
en mí se hallarán mucho más fieras (p. 533).

Queda constancia de un masoquismo transmutado en hipérbole poética, del sufrimiento permanente, que el poeta asume de manera explícita cuando aludiendo a los “demonios [...] tormentadores / de las almas”, concluye que está:

Tan hecho ya a tenellos
que quando más me uan atormentando,
los voy yo entreteniendo y regalando (p. 533).

La mitología en España durante el Renacimiento y Barroco es del dominio popular, se la invoca en dichos y refranes y son conocidos los libros de mitógrafos que la difunden, como Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*, una especie de contrahechura a lo divino de Ovidio. Tan importante como el Amor o Cupido es, en la poesía peninsular y en las *Flores*, la diosa Venus. Entre los varios poemas del cancionero que la retoman, la estancia 246 (p. 463), de autor anónimo, recrea un supuesto diálogo entre ella y Palas Atenea:

Ya Venus se vistió de arnés y malla
de pies hasta cabeza, ¡oh nueva cosa!
Pallas, creiendo poder espantalla,
o por cobrar la pérdida famosa,
Le dijo: “¿quiés poner ahora en batalla
el juicio que venciste de hermosa?”
Riendo le responde: “Despojada
te vencí, ¿qué haré después de armada?”

Hay que aproximarse al arte. La pintura *El juicio de Paris* de Michele Roca (entre 1710-1720) muestra a Venus, Juno y Palas Atenea posando ante Paris en un claro del bosque, rodeados de *putti*. La “pérdida famosa” del poema no es otra que el Juicio de Paris.⁸ Presenta a una Venus guerrera que vence a Palas por segunda ocasión, ahora mediante el ingenio. La estancia —podría atribuirse a Gregorio Silvestre, poeta portugués vecindado en Granada— viene a ser continuación del soneto anterior, 245 (p. 435), de Silvestre, que empieza con el cuarteto:

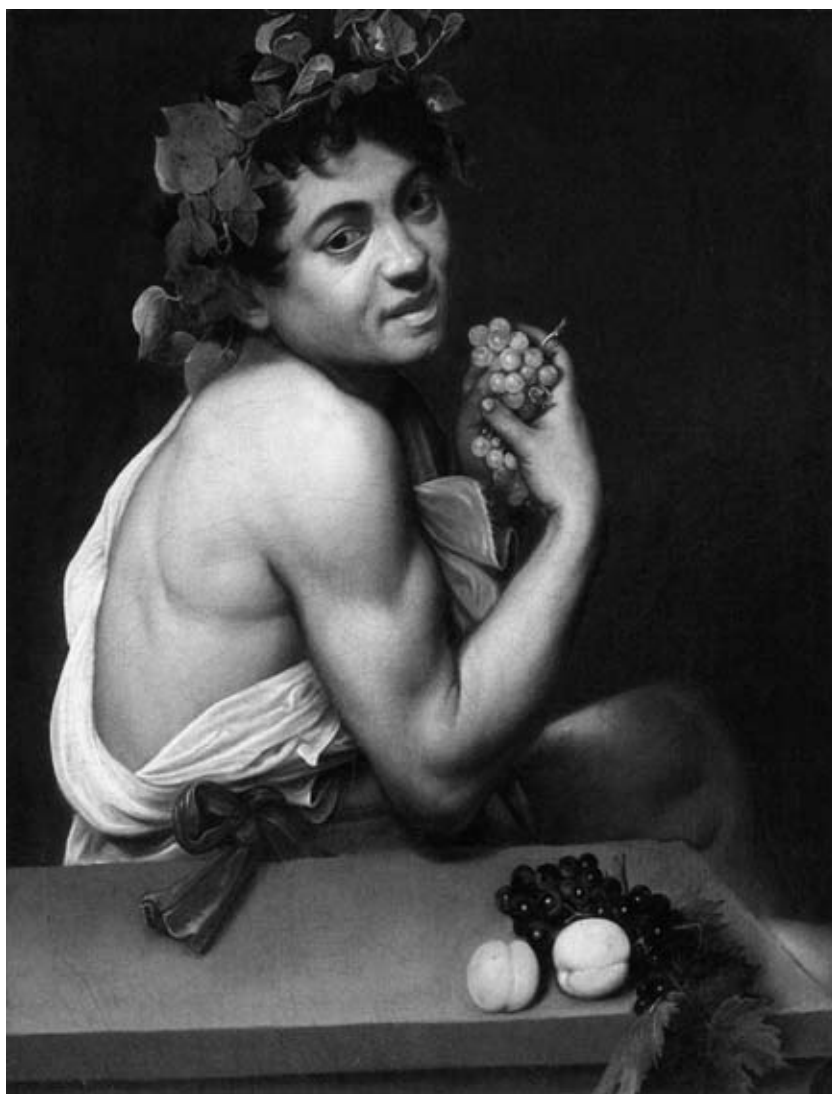
⁸ Cfr. *A Arte do Mito*, p. 29. Otra versión plástica de la diosa triunfante es la espléndida escultura *Venus victoriosa* de Pierre Auguste Rodin, *ibidem*, p. 31.

De relucientes armas, la hermosa
Venus, acaso armada estaua un día,
a la qual Pallas viendo, así dezía,
con un risa falsa y desdeñosa

Dentro de la tópica del amor pastoril, en la canción de Francisco de Figueroa (125, p. 289) “Sale el Aurora con su fértil manto”, se menciona a la diosa Aurora, compañera de Céfiro, que según Ovidio en el capítulo VIII de *Las Metamorfosis*, extendiendo su manto sobre el monte Himeto arrebató a Céfalo.⁹ Nos interesa la canción de Figueroa tanto por la mención de una diosa mitológica como por el erotismo de las últimas estrofas, en las que se alude al encuentro sexual del poeta, el pastor Tirsi, con la pastora Phili, y concluye diciendo:

Canción, si alguno de saber procura
lo que después pasamos,

⁹ “A pesar de su belleza perfecta, de sus colores encantadores... y beber el néctar de los dioses”, dice Ovidio, “la diosa no logró que Céfalo olvidara a su amada Procris. Despechada, lo devolvió a su país, cambiando los rasgos de su rostro”. Cfr. Ovidio, *Arte de amar* y *Las Metamorfosis*, traducción de F. C. S. de R., Iberia, Barcelona, 1955, p. 200.



Caravaggio, *Baco enfermo*, 1594

si embidioso es, di que gozamos
quanto Amor puede dar gloria y dulzura

El bibliógrafo dieciochesco López de Sedano omitió en su *Parnaso español* las dos últimas estrofas “porque la misma fuerza y demasiada libertad de expresión en los afectos las hace algo repugnantes al pudor. Y por lo tanto a que sean leídas de todos”.¹⁰ Bartolomé José Gallardo la reprodujo completa en el *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*.¹¹

Una estancia de Diego Hurtado de Mendoza (331) sintetiza la transformación de la ninfa Dafne al ser perseguida por el dios Apolo,¹² en un laurel. La de Apolo y Dafne fue, como se sabe, una de las metamorfosis ovidianas más socorridas del Renacimiento. La encontramos reproducida, entre otras muchas representaciones, en una mayólica anónima procedente de Urbino, ca. 1550, existente en el Museo de Arte de São Paulo.

¹⁰ Juan José López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, J. Ibarra, Madrid, 1768-1778, tomo VII, p. 286.

¹¹ Bartolomé José Gallardo, M. R. Barco del Valle, J. Sancho Rayón, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, edición corregida y aumentada, volumen I, impresión Manuel Tello, Madrid, 1889, colecciones 1003-1004.

¹² Cfr. *A Arte do Mito*, p. 47.

La “Epístola de don Diego [Hurtado] de Mendoza a don Diego Lasso de Castilla” (110) parafrasea en varios tercetos el mito de Cadmo. Según Ovidio, Cadmo da muerte al dragón de Marte, de cuyos dientes nacen hombres que ayudarán al héroe en la fundación de Tebas. Hurtado de Mendoza utiliza el mito para compararse con Cadmo, y a sus hijos —que no lo auxilian sino que lo combaten, que lo “persiguen a tormentos”—, con los soldados que brotan de los dientes del monstruo. La comparación adquiere un tinte autobiográfico.

El mito de Diana y Acteón, o de “la mirada culpable”, se esboza en el soneto anónimo 284 (p. 541) desde el primer cuarteto:

Si Acteón, porque a Diana vido
Desnuda, con sus nimphas, en la fuente,
Mereció ser corrido de la gente,
después de ser en ciervo convertido...

Se refiere concretamente al pasaje mitológico que cuenta cómo Acteón, que sale de caza acompañado de sus canes enormes, se detiene en un claro del bosque, fascinado ante la diosa desnuda que toma su baño, la que al apercibirse de que ha sido vista, airada lo convierte en ciervo. Al verlo como tal, los perros lo destronan. Podría dar título a una pintura; éste sería “Ver y ser



Caravaggio, *Apolo tocando el laúd*, 1596

visto". El punto nodal en la escena es la mirada.¹³ Junto con la estancia que empieza "Ya Venus se vistió de arnés y malla", este soneto traduce sensualidad y no debieron de gustar, si los hubieran leído a los señores inquisidores que vigilaban y censuraban todo lo que en la Nueva España se escribía. Podemos imaginar a un arzobispo Moya de Contreras manejando el pliego suelto en que se escribieron, frunciendo el entrecejo. Lo que sorprende es que los pliegos que contenían los poemas de lo que más tarde sería el cancionero burlaran la censura, que no hayan caído en las garras de la Inquisición. Petrarca, Venus, Cupido, sensualidad, celos sin freno; en suma, el amor látrico, profano, eran motivos más que suficientes para un proceso inquisitorial.

Una fábula (268, p. 495) atribuida a Francisco de Figueroa y una epístola anónima (332) en el cancionero relatan en tercetos endecasílabos el mito de Narciso (*Metamorfosis*), y la historia de Dido y Eneas (*Heroidas*), respectivamente. La fábula empieza refiriéndose a Narciso como "Aquél que del Cephiso fue engendrado / Forzada Liríope en escondido", revelando la ascendencia del protagonista Narciso: padre y madre, personajes menores: un arroyo y una ninfa.¹⁴ El hecho de que existan tres versiones, obra de tres poetas diferentes, habla de la popularidad y la amplia recepción del tema en el siglo XVI, en la península y en la Nueva España. Hay que añadir que el poema de Figueroa sigue linealmente la secuencia narrativa de la fábula ovidiana y que la versión de Gregorio Silvestre también se apega a ella textualmente.¹⁵ En cuanto a la écfrasis, una pintura tenebrista de Caravaggio que se aloja en el Palazzo Barberini, de Roma, datada entre 1597 y 1599 y titulada "Narciso", muestra al joven embebido en su propia, y oscura, contemplación. Si avanzamos en la época colonial, nos damos cuenta de que el mundo grecolatino, en general, matizó los productos de la cultura con presencias mitológicas. Una muestra: los temas de algunos certámenes poéticos del XVIII.¹⁶

¹³ Un óleo magnífico de François Clouet (entre 1569-1560) en el Museo de Arte de São Paulo, en la exposición *La mitología en el arte*, recrea el pasaje de Diana y Acteón en tres cuerpos. A la izquierda, Acteón a caballo con su canes; al centro, el baño de Diana; a la derecha, Acteón entre las fauces de las bestias. Se conjugan el mito ovidiano y la plástica. Cfr. *A Arte do Mito*, p. 57.

¹⁴ A Hernando de Acuña se debe también una "Fábula de Narciso" (*Varias poesías compuestas por don Hernando de Acuña*, Madrid, 1591) posterior a la versión de Flores, con la que no guarda más que un parentesco temático. Es, asimismo, atribuida a Gregorio Silvestre en las *Poesías* de este autor editadas modernamente por Martín Ocete a partir de las versiones del poema existentes en varios manuscritos. Éstos son el *Cartulario de Morán de la Estrella*, de la Biblioteca Nacional de París y el *Cartapacio de poesías varias* de la Biblioteca Real de Madrid.

¹⁵ Una paráfrasis de la fábula de Eco y Narciso figura intercalada en la "Égloga X", vv. 102-1007, con el título "Fábula de Narciso", en el recién editado *Églogas pastoriles*... de Pedro de Padilla. (Cfr. *supra*).

¹⁶ Proteo, por ejemplo, en *El segundo quince de enero de la Corte Mexicana*, certamen poético en honor de la canonización de San Juan

Por lo que toca a la epístola anónima (332, p. 616), que se inicia con el verso "Qual suele de Meandro en la ribera", toma de la *Eneida* a los personajes de Dido, Eneas y otros y ha generado una crítica abundante.¹⁷ Nos servimos de ella para confirmar la presencia ovidiana de la heroída y el conocimiento de Virgilio en nuestro primer siglo de Conquista y siglo XVI en la Europa renacentista. Es evidente que además de la cruz y la espada, por la vía de la cultura y la palabra escrita, se realizó también la integración de Nueva España a Europa y al mundo, en sentido amplio. Una muestra de ello es lo que a distancia parece una hazaña del intelecto en tan temprana época virreinal: la difusión de la lírica cancioneril que aquí reivindicarían Terrazas, González de Eslava, Martín Cortés, Carlos de Sámano.

Como una apostilla a las novedades renacentistas en la temprana poesía novohispana, señalo la existencia de cinco sonetos anónimos anexos al proceso inquisitorial que hacia 1564 se siguió a Juan Bautista Corvera (llegado a México en 1558) por escribir supuestamente, y rimar en las calles y plazas unas décimas en forma de diálogo en las que se debatía la validez de la ley cristiana respecto a la ley mosaica,¹⁸ atribuidas igualmente a Terrazas y González de Eslava. Revisé el expediente del proceso Corvera existente en el AGN el año de 1984. Posteriormente he confirmado que uno de los sonetos, que empieza "Lenguas estrañas y diversa jente",¹⁹ puede atribuirse con certeza a Diego Hurtado de Mendoza. La coincidencia con la lírica cancioneril de *Flores de baria poesía* es evidente. **U**

de la Cruz convocado por el capítulo de san Alberto del Carmelo Descalzo, formado por Cayetano Cabrera Quintero y en el que participan algunas mujeres poetas.

¹⁷ Existe una paráfrasis del padre Juan Núñez (muerto en 1745), así como una "Fábula de Dido y Eneas", de fray Juan de Avellaneda y un poema en octavas reales, *Lágrimas de Dido*, de Francisco Manuel de Melo. Fue también registrada por Gallardo en su *Ensayo*... Una de sus versiones, impresa en 1591, se ha atribuido a Hernando de Acuña, lo que desmiente Joaquín Hazañas y La Rúa en la edición de la poesía completa de Cetina, a quien él la atribuye. William Knapp, por su parte, la publica como de Diego Hurtado de Mendoza. Es anónima con el título "Epístola de Dido a Eneas, traduzida de Ovidio". Resumiendo, es más lo que se puede decir de esta heroída en el aspecto crítico que en el del argumento, ya que sigue casi linealmente el mito original.

¹⁸ Cfr. Margarita Peña, *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*, segunda edición, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000, pp. 12-17.

¹⁹ "Lenguas extrañas y diversa gente / a esta fiera cruel amando sigue; / ella huye de todos, y persigue / a cada cual por donde mas lo siente. // Da á gustar el corazón caliente / a unos de otros, porque nos obligue; / ninguno lo entendió que no castigue, / aunque nadie lo prueba que escarmiente. // Su gloria es encubrir pechos abiertos / y publicar entrañas escondidas. / ¡Oh compuesto de varios desconciertos, / que á nuestra propia carne nos convidas, / y después que a tus pies nos tienes muertos, / por los que llegan sanos nos olvidas!". Pensamos que la "fiera cruel" no es otra que la encarnación zoomórfica, y metafórica, del dios Amor. Versión modernizada en http://es.wikisource.org/wiki/Lenguas_extra%C3%B1as_y_diversa_gente.