

*TEMBLOR DE LIMA* (1609) DE PEDRO DE OÑA: POÉTICA DEL  
DESASTRE Y ENCOMIO VIRREINAL<sup>1</sup>

*TEMBLOR DE LIMA (1609) BY PEDRO DE OÑA: POETICS OF  
DISASTER AND VICEREGAL PRAISE*

Sarissa Carneiro  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
scarneir@uc.cl

RESUMEN

*Temblor de Lima* (1609) es una de las obras menos estudiadas de Pedro de Oña. Hasta la fecha, la crítica ha repetido, sin mayor reflexión, que en dicha obra hay una materia “antipoética” y “contradictoria” con el propósito del texto de elogiar al virrey del Perú, Marqués de Montesclaros. En este artículo, refuto estas afirmaciones de la crítica y sostengo, por el contrario, que *Temblor de Lima* es una obra coherente y unitaria, con una notable articulación de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, que permite deslizar bajo el disfraz del panegírico una reivindicación de la elite letrada criolla.

PALABRAS CLAVE: Poesía virreinal, panegírico, desastre natural, escritura criolla.

ABSTRACT

*Temblor de Lima* (1609) is one of the least studied works of Pedro de Oña. Critics have tended to repeat, without further reflection, that in this work there is an “anti-poetic” and “contradictory” message, for the purpose of praising the viceroy of Peru, the Marqués de Montesclaros. In this article, I disprove these

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación FONDECYT n° 1141210, “Retrato poético y poesía de retrato: *ut pictura poesis* entre Europa y América colonial”, del cual soy la investigadora responsable. Cabe advertir, asimismo, que el presente ensayo recoge ideas que expongo con mayor detalle en mi edición y estudio de la obra poética de Pedro de Oña dirigida al Marqués de Montesclaros, en proceso de publicación.

assertions and argue that *Temblor de Lima* is a coherent and unified work, with remarkable articulations of *inventio*, *dispositio* and *elocutio*, which allow the poet to present, under the guise of eulogy, a vindication of Creole elite.

KEY WORDS: *Viceregal poetry, eulogy, natural disaster, Creole writing.*

*Recibido: 6 de junio de 2016.*

*Aceptado: 17 de agosto de 2016.*

*Temblor de Lima* (1609) fue la segunda publicación de Pedro de Oña, poeta nacido en 1570 en Los Infantes de Angol, Chile<sup>2</sup>. Cuando esta obra salió de las prensas limeñas de Francisco del Canto, el licenciado Oña ejercía como corregidor de la provincia peruana de los Yauyos, cargo que le había sido proveído poco antes por el Marqués de Montesclaros, virrey del Perú entre 1607 y 1615. No por mera convención literaria la obra iba dedicada al primogénito del virrey: el texto no solo narraba poéticamente el sismo que había asolado la Ciudad de los Reyes el 19 de octubre de ese año, sino que presentaba un encendido elogio de la actuación del marqués frente al desastre. La dimensión encomiástica de la obra quedaba aún más patente con la inclusión de una *Canción real panegírica* que Oña había escrito en 1607, con motivo de la llegada del virrey a Lima. El conjunto hacía del librito de 1609 una abierta manifestación de gratitud volcada en elogio de las virtudes del virrey y de los aciertos de su gobierno.

Situaciones similares rodearon las obras más importantes del poeta. La primera de ellas, *Arauco domado* (Lima, 1596), había sido impulsada y patrocinada por el marqués García Hurtado de Mendoza (gobernador de Chile entre 1557 y 1561, y luego virrey del Perú entre 1589 y 1596). Justo antes de dejar el virreinato, el marqués nombraría a Oña corregidor de Jaén de Bracamoros. Después del *Temblor*, hacia el otoño de su vida, Oña escribió otro extenso poema, *El Vasauero*, manuscrito firmado en 1635 y dedicado al conde de Chinchón (virrey del Perú entre 1629 y 1639), quien lo había hecho corregidor de Calca y Lares en 1630.

La biografía de Oña aún nos presenta varias incógnitas. En especial, los diecisiete años transcurridos entre 1613 y 1630, de los que apenas se han podido encontrar referencias documentales. Este vacío es intrigante dado que coincide, en parte, con el virreinato del Príncipe de Esquilache. Ignoramos las razones por las que Oña no

---

<sup>2</sup> De la edición de 1609 de *Temblor de Lima* se conoce un solo ejemplar, custodiado por John Carter Brown Library, Providence-Rhode Island. Dicho ejemplar fue reproducido en facsímil por José Toribio Medina en 1909, con un tiraje de apenas doscientas cincuenta copias. Dada la dificultad para acceder a este texto, Pedro Lastra, cien años después de Toribio Medina, volvió a reproducirlo facsimilarmente en *Anales de Literatura Chilena*, n° 13, 2009. En la actualidad, el ejemplar de JCB se encuentra digitalizado con acceso libre en: <https://archive.org/details/temblordelima00oa>

habría participado de su tertulia literaria o por qué no habría contado con el favor del virrey. Con excepción de ese intervalo, los hechos son claros: en distintos momentos de su vida, Pedro de Oña tuvo como principal ocupación la de corregidor en remotas provincias del Perú y para la conquista de este cargo se valió tanto de su condición de criollo benemérito como de poeta. Tres de sus cuatro obras están íntimamente vinculadas al patronazgo literario del virrey de turno, el que tenía su principal materialización en la provisión de oficios.

En este aspecto, el caso de Pedro de Oña no es una excepción. Como han estudiado Pilar Latasa, Eduardo Torres y otros historiadores, la corte virreinal fue un espacio de influencia cultural y mecenazgo en torno a los virreyes, quienes no solo traían a América sus propios artistas y obras de arte, sino que impulsaban la cultura virreinal haciendo del ejercicio poético (y, en particular, del encomio) parte indispensable del ritual cortesano. En la provisión de oficios, virreyes-poetas como Montesclaros y Esquilache no dudaron en favorecer a escritores. Tal como destacó Miró Quesada, Montesclaros benefició también a autores como el poeta Diego de Aguilar y Córdoba, nombrado corregidor de Yahuarzongo; a su hijo Francisco Fernández de Córdoba, poeta, historiador y cronista, nombrado corregidor de la provincia de Haylas; y a Luis de Ribera, poeta sevillano, corregidor y juez de residencia de las villas de Pilaya y Paspaya, entre otros.

A pesar de esta práctica tan extendida, la crítica no ha dejado de reprobar el contenido panegírico de la obra de Oña, “manifiesta adulación” en palabras de José Toribio Medina (X). En el caso de *Temblo de Lima*, esta crítica ha llegado a extremos absurdos, pues hasta hoy todos lamentan que Oña haya “llevado” la narración del temblor hacia el terreno del encomio, como si fueran dimensiones separables y aun ajenas. A comienzos del siglo XX, Matta Vial decía “¡Lástima grande que Oña, olvidado de su tema, dedique casi las dos terceras partes de su poema a quemar incienso en honor del Marqués de Montes Claros! Quitale con ello a su obra no poco de interés y, lo que es peor, la hace de ingratísima lectura” (334). En 1971, Augusto Iglesias criticaba a Oña por usar el temblor como mero “telón de fondo” para el panegírico (168). En 1992, Mario Ferrecio afirmaba que “un temblor es dudosa materia para ser cantada, salta a la vista qué es lo que en verdad motiva esa composición: hacer una exaltación de las oportunas provisiones adoptadas por el virrey para paliar los efectos del siniestro”; por tanto, el temblor, en cuanto asunto, funciona como “mero pretexto” en la obra (22-3). En artículo más reciente, Francisco Ortega insiste en la misma idea: se pregunta por qué Oña unió dos propósitos tan “disparos” y aun “contradictorios”, por qué se propuso elogiar la autoridad imperial en un “evento que niega tan claramente

la agencia humana” y por qué un distinguido poeta colonial escribiría algo sobre una “materia tan decisivamente antipoética” (214)<sup>3</sup>.

En este artículo, presento una lectura de *Temblor de Lima* que contradice estas posturas críticas al sostener, por un lado, que la materia de la obra cuenta con una larga tradición retórico-poética de la que se vale Pedro de Oña con gran ingenio y pericia artística, y, por otro, que el temblor no es mero “telón de fondo” o “pretexto” para alabar al virrey sino el escenario ideal tanto para el encomio del gobernante como para la reivindicación de letrados criollos como el poeta.

### 1. “VESTIR UNA DESNUDA PIEDRA”: POÉTICA DEL DESASTRE EN *TEMBLOR DE LIMA*

*Temblor de Lima* es una obra de factura singular puesto que combina elementos propios de muy distintos géneros: algunos provienen de la poesía bucólica y los diálogos pastoriles, otros se conectan con las relaciones de sucesos (en específico, las relaciones de sucesos extraordinarios) y, por último, algunos remiten al encomio y a la poesía panegírica de autoridades políticas. Lo que podríamos llamar su “poética del desastre” proviene tanto de las convenciones de esos géneros tan en boga en la época, como de los procedimientos retóricos recomendados desde antiguo para la narración y descripción de infortunios.

El mismo Pedro de Oña reivindica el valor poético de su obra y de la materia que lo ocupa. Lo hace empleando una metáfora del mundo vegetal, la hiedra, que cuenta con una larga tradición poética y que en los siglos áureos tiene una notable presencia tanto en la poesía como en la emblemática; “[...] por ti de yedra / veré vestida esta desnuda piedra”, dicen los dos últimos versos. La piedra en cuestión es la “peña socavada” que sirve de abrigo a dos amigos durante una tempestad en la sierra peruana. Tal como resume el autor, la situación es la siguiente:

Arcelo y Daricio, dos amigos, caminando juntos una tarde de invierno por estas partes, en lo más llano de la sierra, les sobrevino una tempestad de agua y viento así rigurosa que, no hallando otro reparo, se recogieron al de una peña socavada que en forma de medio techo les pudo hacer bastante abrigo, donde,

---

<sup>3</sup> En sus palabras: “Why did Oña come to pursue two seemingly disparate—if not contradictory—purposes? Furthermore, what could it mean to lavish praise on an imperial authority by emplotting an event that so thoroughly denies human agency? Why would a distinguished colonial poet write and publish about such a decisively unpoetic matter?” (Ortega 214).

con ocasión de la borrasca, refiere Arcelo (a petición de Daricio) el temblor de Lima, con todo lo sucedido en estos días, a que estuvo presente (“Al lector”)<sup>4</sup>.

Concluida la tormenta, Daricio agradece el relato de Arcelo:

DARICIO            Aguija, pues, volvamos al camino  
                          para llegar con tiempo a la posada,  
                          aunque agradezco mucho al torbellino  
                          habernos diferido la jornada.

ARCELO            ¿Qué bien (sepamos) dese mal te vino?  
DARICIO            Oír este discurso que, si agrada  
                          a todos como a mí, por ti de yedra  
                          veré vestida esta desnuda piedra  
  (vv.657-664).

La hiedra, abrazada a un árbol o bien arrimada a un muro o a una roca, metaforiza en la tradición poética e iconográfica el deseo amoroso, la fidelidad de los amantes, pero también la escritura poética, el furor de los poetas e incluso la poesía lírica y la bucólica, en oposición al laurel, vinculado a la poesía sublime<sup>5</sup>. Con este sentido metapoético la emplea Oña: la desnuda piedra que sirve de refugio a los amigos se ve adornada por la hiedra que es el relato de Arcelo, el que ha “agradado” a Daricio, con un deleite que se proyecta a todos sus futuros auditores/lectores, verde perenne que figura el poder inmortal de la poesía.

Este efecto maravilloso de “vestir una desnuda piedra” es logro tanto de una *inventio* como de una específica *elocutio*. En el ámbito de la *inventio*, el poeta aúna hábilmente el desastre natural con la censura moral del vulgo limeño y el elogio del virrey como gobernante prudente. Para ello, selecciona y combina elementos de distintos géneros, en primer lugar, del pastoril. Los dos amigos, Daricio y Arcelo –nombres de evidentes resonancias pastoriles– se mueven en un entorno natural, el de la selva peruana, que, si bien no es el típico jardín, huerta o campo de los pastores, es su versión americana, entorno que provoca y enmarca el diálogo. La tormenta de la selva obliga a los amigos a refugiarse bajo una roca que les sirve de techo, ese forzado ocio permite

<sup>4</sup> Cito *Temblo de Lima* siempre con mi transcripción y edición. Modernizo toda grafía sin valor fonemático, regularizo el uso de mayúsculas y la puntuación.

<sup>5</sup> Sobre la metáfora de la hiedra, pueden consultarse los textos de Vilanova, Antonio. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Vol. II, Barcelona: PPU, 1992. Egido, Aurora. “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: amor constante más allá de la muerte”. *Homenaje a Quevedo*. Universidad de Salamanca / Academia Literaria Renacentista, 1982. Orobítg, Christine. “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y auto-representación”. AISO Actas V. 1999.

alargar el diálogo hacia el relato minucioso del temblor de Lima, y el posterior cese de la tormenta (como la caída de la tarde, que en el género pastoril suele marcar el fin de la conversación) pone término al diálogo de los amigos que retoman su camino. La tormenta ocasiona el relato no solo por la interrupción y espera, sino porque en su condición de inevitable hecho de naturaleza es el marco perfecto para el relato del temblor recién pasado, otro suceso natural, aunque de mayor envergadura. La tormenta sirve a los amigos de recordatorio de la precariedad de la existencia humana: Daricio sugiere refugiarse bajo la peña, abrigo contra las inclemencias del cielo, Arcelo le advierte que “no hay seguridad en todo el suelo” (v. 6), ese mismo lugar podría ser “nocivo” si “agora un rayo se despeña” (v. 19). Esta situación concreta gatilla la reflexión moral más amplia, a modo de pórico sentencioso de la obra, en boca de Arcelo:

Eche de ver la vida que su curso  
es con limitación y sin regreso,  
y que en hollando el término prescrito  
es por demás huir ni alzar el grito.

Oh, tres y cuatro y veces mil felice  
quien vive de conciencia tan seguro  
que en todo acaecimiento a Dios bendice  
y que su fe ejercita en el más duro,  
que, ora la tierra tiemble, y ora enrique  
el mar sus ondas, y ora el fiero Arturo  
y el Orión armado al mundo espante,  
todo lo mira con igual semblante

(vv. 29-40).

Tanto la circunstancia como la reflexión motivan que Daricio pida a su amigo que le cuente lo sucedido en el temblor recién pasado en Lima:

Y pues a cuento viene, te conjuro  
por ese mismo Dios que amar deseas,  
que mientras con alegre rayo puro  
hermosas vuelve el sol las nubes feas,  
digas (que esto de ti saber procuro,  
porque sé la verdad de que te arreas)  
lo que en Lima pasó cuando en su tierra  
tembló desde los llanos a la sierra

(vv. 49-56).

El texto se acerca, de este modo, a los diálogos pastoriles frecuentes en el siglo XVI, periodo de intenso cultivo del diálogo en general. Se trata, sin embargo, de

una modalidad específica, común en la época, el diálogo de pastores cuasi filósofos, dados a la moralidad y no a los temas amorosos<sup>6</sup>. En este tipo de textos, es posible la relación que se da entre Daricio y Arcelo, una relación similar a la de discípulo y maestro, ya que Arcelo transmite a Daricio una experiencia a la que se le confiere una elevada carga moral. Además, al igual que en otros diálogos pastoriles, Daricio y Arcelo no viven en una integración total con la naturaleza sino que están insertos en una determinada circunstancia histórica. La “peña socavada” en la sierra peruana no es exactamente una arcadía pastoril, es un espacio suficientemente alejado de la ciudad, lo que otorga la distancia necesaria para censurar los vicios que aquejan a esta, pero a la vez es un espacio de tránsito, que permite la inmersión de los personajes en los hechos. La reflexión moral de los amigos-pastores se hace, entonces, *noticia*, tanto del temblor reciente como de las medidas tomadas por el virrey para paliar sus efectos.

En ese sentido, *Temblor de Lima* se emparenta también con las relaciones de sucesos, principal vía de transmisión de noticias con anterioridad a la aparición de la prensa periódica. Las relaciones de sucesos, que generaban en la época grandes ganancias, con una intensa producción en cantidad de folletos y copias, se ocupaban de eventos de índole muy diversa. Tal como resumió Henry Ettinghauser, hay un conjunto de sucesos que, por razones obvias, interesan internacionalmente y pronto pasan a las relaciones, como los descubrimientos geográficos, batallas, nacimientos, matrimonios y muertes de la realeza, celebraciones eclesiásticas, ejecuciones de figuras públicas, etc. Pero, a la vez, otro tipo de noticias provocaba enorme interés y hasta fascinación en los consumidores de relaciones: los desastres naturales y la aparición de signos y portentos, asuntos que evidenciaban el poder de la providencia divina sobre el mundo y los seres humanos, castigados o advertidos por tales eventos. Algunas obras, como *Histoires prodigieuses* (Paris, 1560) de Pierre Boaistuau, consistían en compilaciones de sucesos extraordinarios como apariciones terroríficas del demonio, visiones y señales –incluyendo cometas y dragones– tormentas, tempestades, inundaciones, erupciones volcánicas y terremotos (Ettinghauser 173-74).

Estos últimos –los terremotos– fueron objeto de un gran número de relaciones durante toda la modernidad temprana. Entre las más antiguas conservadas, se encuentra una *Flugschrift* traducida al alemán de una carta escrita por un portugués, Manuel Borges, publicada en Colonia, en 1523, que relata el terremoto que había sacudido Portugal, Andalucía, Canarias y el norte de África un año antes (Ettinghauser 182). Por su parte, el terremoto que afectó a Guatemala en septiembre de 1541 dio lugar a una relación que se reconoce como el antecedente más remoto de las noticias impresas en América, la *Relación del espantable terremoto que agora nuevamente ha*

---

<sup>6</sup> Esta modalidad del género pastoril fue caracterizada por López Estrada, sistematización a la que remito.

*acontecido en las Indias en una ciudad llamada Gautimala*, firmada por el escribano Juan Rodríguez e impresa en la Nueva España por Juan Pablos, el mismo año 1541, a poco tiempo de instalada la imprenta en el virreinato.

No era poco frecuente que relaciones de este tipo estuvieran escritas en versos. En 1571, Bartolomé de Flores, publicó en la villa de Martín Muñoz, cerca de Segovia, una relación sobre el terremoto y tormenta en Ferrara y las inundaciones en Flandes, *Relación del espantable temblor y tempestad de rayos, que ahora ha sucedido en el mes de enero próximo pasado deste año de setenta y uno en la ciudad de Ferrara. E juntamente cómo en Flandes se anegaron de una creciente cien villas y lugares*. En el impreso, un romance castellano narra los desastres:

Las encumbradas montañas  
se abran hasta el profundo  
y mis querellas tamañas  
vuelen por estas Españas  
y den vuelta a todo el mundo:  
la mar muestre gran furor  
con sus ondas de fortuna  
y los peces con temor  
y las aves sin amor  
vuelen por sí cada una

(vv.1- 10).

El romance iba seguido de un villancico que pronunciaba la conclusión moral de la relación:

Velemos con gran cuidado  
los hombres en este suelo  
pues vemos bajar del cielo  
castigo contra el pecado

(vv.1- 4).

Un caso aun más cercano a Oña es el de Miguel Cabello de Balboa quien habría tratado poéticamente la erupción del volcán de Quito, el Pichincha, en el año 1577. El texto está perdido, pero Paul Firbas supone que esta obra, la “Volcanea”, correspondería a un poema escrito en octavas y que, por la fecha en que habría sido publicada (antes de 1583, fecha de la *Verdadera relación*, donde se da noticia de este impreso), podría haber sido una edición clandestina tirada en la Ciudad de los Reyes y, de ser así, sería el primer poema impreso en el virreinato del Perú (13). Aunque desconocemos el texto de Cabello de Balboa, es posible imaginar que sería similar al antes citado de Bartolomé de Flores y al mismo *Temblor de Lima* de Pedro de Oña.

Es preciso señalar que la enorme difusión de las relaciones de sucesos popularizó la narración (en prosa, en verso o en ambos) de desastres naturales, pero ese mismo género se nutría, a su vez, de tipos discursivos tradicionales, como la carta o el sermón. En efecto, el principal modelo para la narración de desastres como terremotos era epistolar: las cartas de Plinio el Joven sobre la erupción del Vesubio, en el 79 d.C.<sup>7</sup> Al mismo tiempo, con frecuencia la narración de desastres incluía pasajes moralizantes e incluso referencias a sermones pronunciados con ocasión de los acontecimientos relatados.

Las relaciones combinaban, entonces, distintas formas discursivas pues no solo cumplían el objetivo primordial de informar sobre un suceso sino que también tenían finalidades complementarias como hacer propaganda de los poderes civil o eclesiástico, manifestar la fidelidad de una ciudad a la corona, o aun la función no menos importante de entretener y admirar a los lectores<sup>8</sup>. *Temblo de Lima* se emparenta con estas relaciones también por esa multiplicidad de géneros, tipos discursivos y propósitos. Con afán noticioso, el *Temblo* entrega detalles como el número de muertos en el sismo (seis fallecidos), la duración de este (seis minutos), el costo estimado de la destrucción (más de un millón en plata ensayada), el nivel de destrucción y ruina de casas, calles y plazas, la amenaza (afortunadamente no cumplida) de *tsunami*, la permanencia de un mes de réplicas, las principales disposiciones del virrey frente al desastre, su donación de novecientos pesos al convento de las descalzas de Lima, su visita a toda la ciudad al día siguiente del sismo, su visita al puerto, sus principales medidas de justicia y la medida preventiva de abrir pozos para mitigar nuevos eventos sísmicos. Toda esta información se esparce, sin embargo, en un texto que combina el discurso moralizante (enraizado tanto en los diálogos pastoriles como en la parenética) con el discurso panegírico, que da sentido y coherencia a todo el conjunto, como demostraré en el siguiente apartado de este ensayo.

Y toda esta materia aunada en un esfuerzo de *inventio* es objeto, además, de una cuidada disposición y elocución. A lo largo de sus 664 versos, dispuestos en octavas reales, el poeta emplea diversos procedimientos visualizantes para acercar el lector al horror del sismo. El poema se instala, así, en la larga tradición retórica y poética que

---

<sup>7</sup> Según Ettinghauser, las cartas de Plinio el Joven sirvieron de modelo para la narración de la erupción del Etna ocurrida en 1536, relatada tanto en el *avviso* titulado *Li horrendi, & spaventosi prodigij, & fuochi (Erschröklihe Warhafftige Newe zeitung)*, traducido del francés, como en una relación en español publicada el mismo año (186).

<sup>8</sup> Sobre esta combinación de finalidades pueden consultarse los estudios sobre la fiesta editados por López Poza y Pena Sueiro, especialmente el de Giuseppina Ledda “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente la historia. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII”.

destaca la importancia de la visualización. Como subrayó Ruth Webb, en la educación antigua la visualización era valorada e impulsada como parte de una capacidad más amplia de la literatura de penetrar el individuo: “The ability of words to affect the imagination is allied to the idea that they can enter and dwell in the soul” (25). Esta visualización fue especialmente importante para la narración de infortunios, adversidades y desastres, dado que al *poner ante los ojos* los males destructivos se buscaba provocar la turbación, el pesar y la conmiseración que los enunciantes pretendían de sus oyentes/lectores. Esta preceptiva se encontraba plenamente vigente en los siglos XVI y XVII<sup>9</sup>.

En *Temblor de Lima*, la visualización del desastre comienza con el anochecer, que dispone el escenario para el sismo. La “triste sombra” que “despliega” la noche es investida de sentido moral, lo que se visualiza en el pecado de una pareja anónima, fruto de la *imaginatio* del poeta: “cuando con más descuido Lima estaba / cierta señal del daño que venía, a la sazón que en casa el hombre entraba / y que de casa la mujer salía, / aquel para mudar el traje honesto, / y esta para buscar lo que no es esto” (vv. 77-80).

Luego, la poetización del sismo se vale de técnicas ecfrásticas que ponen especial énfasis en la acción y el movimiento, así como en la apelación de los sentidos de la visión y la audición. La primera octava que refiere al movimiento telúrico se centra en el sonido que este provoca (cimbra, cruje, late, alarido, voces) así como en la imagen del horror (cf. fig. 1), *páthos* estampado en “alguna” mujer, materialización del miedo y del pecado a la vez:

[...] cimbra toda pared, crujen los techos,  
 agudo pulsa y late el suelo apriesa,  
 saltan los hombres en pavor deshechos,  
 y el alarido mujeril no cesa,  
 dan voces, tuercen manos, hieren pechos,  
 y aun la curada crin alguna mesa,  
 recelando quizá de sus cabellos  
 que es el presente mal castigo dellos  
 (vv. 89-96).

Las siguientes octavas *ponen ante los ojos* la huida despavorida, haciéndola visible en imágenes de acción: “él no aguarda sombrero ni ella toca”, “van tropezando, al son que el miedo toca” (vv. 97-99), etc. Nuevas imágenes refuerzan los sonidos, ahora provenientes de los animales, que reaccionan con igual temor: “azórase el caballo, el perro aúlla”; y el *páthos*, antes impreso en los bustos, ahora es objeto de una

<sup>9</sup> Abordo este asunto en mi libro *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*.

mirada microscópica: “la turbación, espanto y alboroto / no dejan sangre que en las venas bulla, / miedo la cuaja y el cabello eriza / y envuelve los semblantes en ceniza” (vv. 109-112).

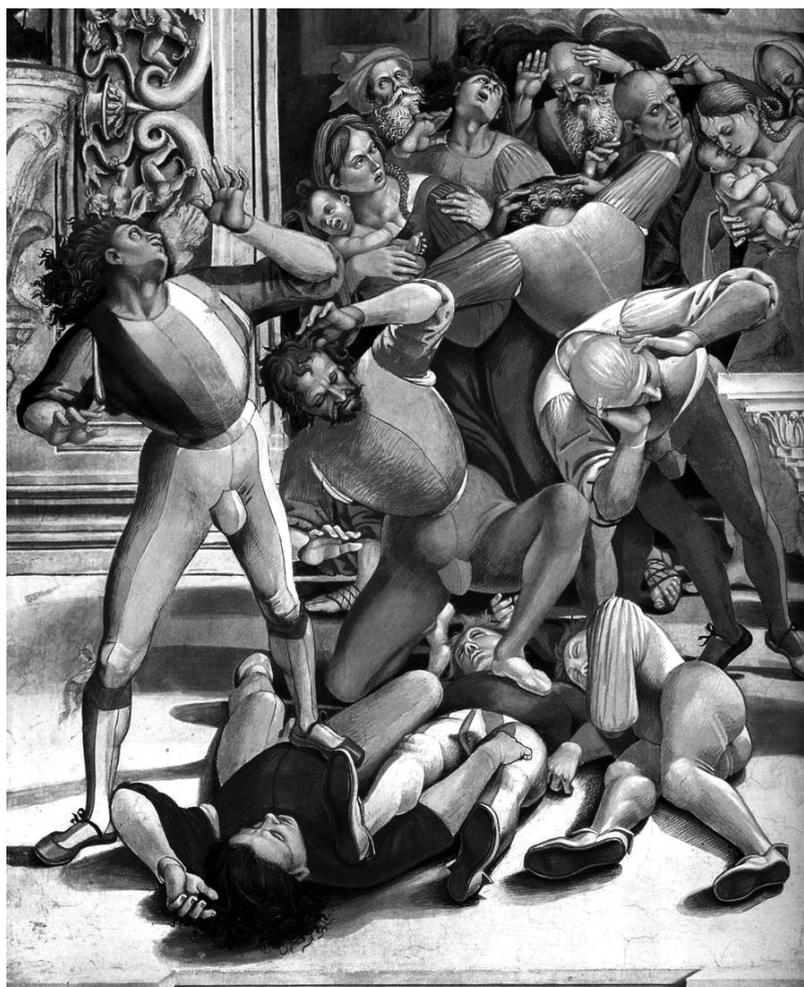


Fig. 1. Detalle del Apocalipsis de Luca Signorelli en la Capilla de San Brizio, Orvieto (1499-1502).

La visualización transita, pues, de lo macro a lo micro, así como de lo alto a lo bajo y viceversa. Personificados, los destruidos templos de Lima materializan uno de estos tránsitos de la mirada, sus bóvedas deshechas aparecen como bocas para llamar

al cielo y vía para elevar la mirada a la ciudad en ruinas, lo que precipita su derrumbe movido por el *páthos*:

Los templos (¡oh, gran lástima!) quedaron  
 en la parte mejor más ofendidos,  
 y al cielo por sus bóvedas llamaron  
 abriendo bocas para ser oídos;  
 mas cuando su metrópolis miraron,  
 de ver la insigne fábrica movidos,  
 hicieron más visible sentimiento  
 y ella desenlazó su encasamiento.

(vv. 233-240).

En suma, en *Tembolor de Lima* Pedro de Oña actualiza de modo creativo y eficaz las técnicas retórico-poéticas previstas para acercar el acontecimiento adverso a los ojos (mentales) del destinatario. Siguiendo esta tradición retórica, el poeta prepara anímicamente el lector tanto a la amonestación moral como al encomio.

## 2. “TODO LO MIRA CON IGUAL SEMBLANTE”: CENSURA, ENCOMIO Y LEGITIMACIÓN CRIOLLA

*Tembolor de Lima* instala en este escenario de destrucción, horror y confusión, un discurso demostrativo de censura y elogio: censura del vulgo, hombres y mujeres anónimos, limeños cuyos pecados habrían motivado el temblor como manifestación de la ira divina y cuya devoción oportunista y olvidadiza podría dar lugar a nuevos desastres, contenidos apenas por la infinita misericordia de Dios; y elogio de la actuación del virrey Marqués de Montesclaros, gobernador piadoso, liberal y prudente, según el poema. Esto se presenta con una especial *dispositio*: una primera parte del poema se centra en la censura moral (vv. 1-368) y una parte final expone el panegírico del virrey (vv.369-648). La estructura sería perfectamente antitética (vulgo vs. virrey, es decir, vicio vs. virtud; pecado vs. confianza y devoción; confusión vs. prudencia) si no existiera, entre ambos extremos, una figura intermedia, la de Arcelo, quien expone su vivencia personal del sismo entre los versos 209 y 232.

En textos como las relaciones de sucesos extraordinarios, la narración de desastres naturales con frecuencia daba lugar a la censura moral y al discurso religioso parenético. La atribución de causas sobrenaturales a eventos naturales cargaba desastres como terremotos, inundaciones y otros, de imágenes apocalípticas que advertían y llamaban a la reformación de costumbres. Dado su énfasis moralizante, *Tembolor de Lima* participa de esta tradición, aunque no emplee para ello elementos sobrenaturales como visiones.

Pero esto no era exclusivo de las relaciones de sucesos extraordinarios. Una muy larga tradición cultural unía el infortunio a la censura y a su revés, el elogio. Textos antiguos y modernos mostraban junto a la narración de desastres e infortunios, la condición humana en sus contrastes más llamativos, la vileza, el egoísmo, la mezquindad, pero también la solidaridad, la entereza, el sacrificio. Ya en la *Retórica* de Aristóteles, uno de los lugares comunes del discurso demostrativo es el “magnánimo en la desventura”, pues ser moderado en la fortuna próspera y magnánimo en la adversa es algo extraordinario y digno de elogio (I, 1367b). En las escrituras judeo-cristianas, esto se presenta en un contexto en que la calamidad es entendida como prueba del justo (Tobías 12: “Ya que eras agradable a Dios, fue necesario que la tribulación te pusiera a prueba”; o Eclesiástico 27: “A las vasijas del alfarero las prueba el horno, y a los hombres justos, la tribulación”), a lo que se añade, con la Pasión de Cristo, el sentido de salvación (Hechos de los Apóstoles 14: “Son necesariamente muchas las tribulaciones por la cuales entramos al reino de Dios”).

En la tradición grecorromana, varones ilustres se precian de haber sido sometidos a la fortuna adversa, como resume Séneca en cita recogida por Nanus Mirabellius en su *Polyanthea* (1552):

No hay nadie más desdichado –dice Demócrito– que aquel a quien nunca le sucedió algo adverso. No le estuvo permitido purificarse. Los dioses se hicieron una mala opinión de él. Les pareció indigno de erigirse alguna vez en vencedor de la fortuna; ella rehúye a los más innobles y se acerca a los probos y más obstinados –es decir, a los que se le oponen resueltamente– para dirigir contra ellos su fuerza. En Mucio probó ella el fuego; en Fabricio, la pobreza; en Rutilio, el exilio; en Régulo, el tormento; en Sócrates, el veneno, y en Catón, la muerte (cit. en Carneiro 221)

Esta tradición fue ampliamente aprovechada en sentido político, como puede verse en espejos de príncipe, emblemas políticos y programas festivos de los siglos XVI y XVII. Diego de Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas*, emplea la metáfora del coral que, nacido en medio de “trabajos”, aguas, olas y tempestades, se hace más robusto y bello –*robur et decus*, fortaleza y belleza (fig. 2). Como el coral, el príncipe deberá ser educado desde pequeño no con mimos, sino con fatigas y trabajos. Esto permitirá que sea “Siempre el mismo”, como dice el mote de la empresa 33 cuya *pictura* muestra un león rampante que mira un espejo quebrado en dos, el cual refleja su figura completa en cada una de sus partes, significando que el príncipe debe mantenerse igual en la prosperidad y en la adversidad, siempre un mismo semblante, pues en él se miran los súbditos como en un espejo de virtudes (fig.3).

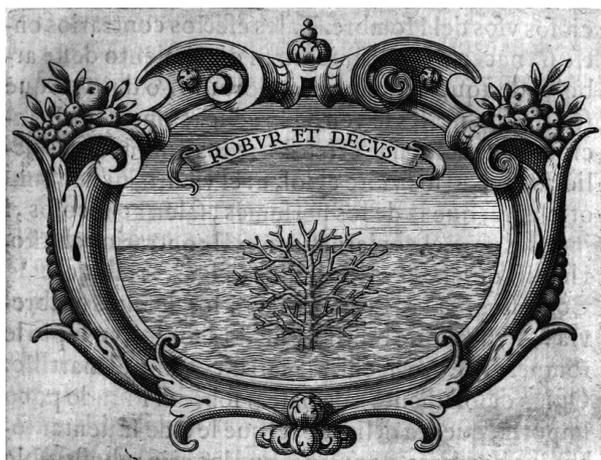


Fig. 2 Empresa 3



Fig. 3 Empresa 33

Diego de Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político cristiano* (ed. de Milán, 1642)

Décadas antes que Saavedra Fajardo, Pedro de Oña había utilizado imágenes similares para encomiar la reacción del virrey Marqués de Montesclaros durante el temblor de Lima. Mientras el vulgo limeño se alborozaba, “tropezando”, “al son que el miedo toca”, “mezclado en confusión y trulla”, el virrey se alza “compuesto”, y se mueve como un león “lerdo, por lo raso”:

Aunque era tarde ya, en acuerdo estaba  
 el ínclito Marqués en aquel punto,  
 cuando, visto el furor con que temblaba  
 (que al más vivo color volvió difunto)  
*cual monte firme a la procela brava,*  
 sereno, dijo (levantando junto  
 manos y corazón y vista al cielo)  
 -Airado os ven, Señor, pues tiembla el suelo

(vv. 409-416, énfasis mío).

Dijo, eficaz, y alzándose *compuesto*  
 de la tremente silla, mueve el paso,  
*no va el león más tardo ni más presto*  
*al retirarse, lerdo, por lo raso.*  
 Y apenas toca el pretendido puesto  
 cuando a saber despacha si el fracaso  
 a la ciudad ha hecho tanta injuria  
 cuanta promete su violenta furia

(vv. 425-432, énfasis mío).

Como *alter ego* del rey, el marqués enfrenta el desastre con el mismo semblante que la prosperidad, y reconoce, piadoso, que el temblor es muestra de la ira divina, lo que hace vano cualquier intento de esquivarlo (“¿De qué podrá servirnos la huida / si es ira vuestra y donde quiera alcanza?”, vv. 417-418). Con ello, el marqués personificaba el ideal enunciado en boca de Arcelo al inicio del poema, “todo lo mira con igual semblante” (vv. 33-40).

La otra imagen que refiere al virrey, la de un “monte firme a la procela brava”, destacaba esa misma fortaleza en la adversidad. Se trata de una imagen con resonancias poéticas y emblemáticas que aparece, por ejemplo, en el emblema 87 de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco: con mote de Ovidio, una *pictura* muestra una roca en medio de la borrasca como representación alegórica del afligido de amor, pero también del que padece tribulaciones en general, como indica la glosa (fig. 4). En el caso de un personaje político –como el virrey– la imagen sugería conexiones inevitables con la clásica alegoría horaciana de la nave del estado sometida a los rigores del mar y necesitada de un diestro timonero. La metáfora del peñasco es un ingenioso aprovechamiento del nombre del marqués: “monte firme a la procela brava” aparecía como la actualización del “monte claro” que, en la canción panegírica redactada en 1607, venía a ofrecer descanso a los “soberbios montes de la regia Lima” que hasta entonces habían sustentado el “cielo antártico”.



Fig. 4 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales* (Madrid, 1610).

Presentadas estas imágenes que condensan alegóricamente la actitud general del virrey frente al desastre, el poema particulariza luego las acciones llevadas a cabo por el marqués: no se contenta con información ajena sino que visita él mismo toda la ciudad, los pueblos de indios y el puerto; ordena y vigila la reparación de lo destruido; reparte jueces; hace limosnas, etc. En todas estas medidas concretas, el virrey actúa, según el poema, de acuerdo a las más estimadas virtudes políticas de la época. Entre estas, se destaca la justicia –principal núcleo del poder del rey y, por tanto, de su *alter ego* en Indias– en sus tres vertientes, la conmutativa, la correctiva y la distributiva. En la defensa del común interés del virreinato y de la corrección de delitos que amenazan al mismo, el marqués tiene “ojos vigilantes”, “el brazo armado contra el que vive mal”, hace que las repúblicas estén limpias “de abusos y costumbre impías”, “en todo pone la debida tasa con equidad”... Pero sobresale especialmente en el ejercicio de la justicia distributiva, lo que ocupa un extenso fragmento del encomio (vv. 481-508) que muestra, así, como máxima virtud del marqués la de distinguir a los mercederos de los que no lo son. Afirma Arce lo:

*Los que bien lo merecen estén ciertos  
de que tendrán merced temprano o tarde,  
mas el que no, contarle con los muertos  
y persuadirle mucho que no aguarde.  
Vengan de meritoria piel cubiertos*

y de lo que no son haciendo alarde,  
 suban al punto adonde más penetra  
 y alcen la voz, que no han de meter letra  
 (vv. 481-488, énfasis mío).

Lo que confirma luego Daricio:

Cuán bien conoce al digno entre los otros,  
 cuán bien entre ellos el virrey lo escarda,  
 que razas de hombres hay como de potros,  
 y relación legítima y bastarda  
 (vv. 505-508).

En síntesis, el encomio atribuye al virrey D. Juan de Mendoza y Luna las más importantes virtudes de gobierno según las concepciones políticas antimaquiavélicas del siglo XVI. En primer lugar, se subraya su condición de gobernante católico piadoso, que confía en la providencia divina en toda circunstancia. Con cierto matiz estoico, se elogia la fortaleza e impassibilidad del marqués frente al desastre (“monte firme a la procera brava”). Y se encomia muy especialmente su ejercicio de la justicia en todas sus dimensiones (conmutativa, correctiva y distributiva), aunque es la justicia distributiva la que recibe particular atención en el poema, lo que se explica por la importancia que esta tenía para los intereses de los criollos en el virreinato.

Como se sabe, la justicia distributiva, centrada en el favor del monarca, se materializa en una correcta distribución de cargos, honores y mercedes<sup>10</sup>. La recta canalización de la distribución de oficios es función del príncipe, en respuesta a la equidad, como ley natural (Cárceles 97-8). En los virreinos indios, una de las principales atribuciones de los virreyes, delegada por los monarcas castellanos, era justamente la distribución de mercedes (rentas, encomiendas y situaciones) y la provisión de oficios públicos dentro del territorio que estaba bajo su jurisdicción (Latasa, “¿Criollismo peruano...?”). Dicha competencia respondía a la idea de que los virreyes estaban mejor capacitados para ejercer esta función, dado el contacto directo con los problemas y personas del lugar. La legislación indiana especificaba que en el reparto se debía preferir a los criollos y a los españoles que vivieran en los virreinos, y no a los allegados del virrey como forma de clientelismo. Según Pilar Latasa, el marqués de

---

<sup>10</sup> “Los Reyes no son más que una ley viva y animada, distribuidora y ejecutora de lo bueno y justo, a quien sus vasallos han de acudir no como a hombre solamente, sino como a la misma justicia y equidad, los cuales de grado y voluntad obedecen, con esperanza de que sus obras y servicios se han de juzgar y medir con la medida y peso de la justicia distributiva” (*Diálogo de las dos virtudes cardinales, Prudencia y Justicia*, 1620, cit. en Cárceles 97).

Montesclaros tendió a favorecer los intereses criollos en lo que refiere a la provisión de mercedes y oficios. En su gobierno peruano, defendió las pretensiones de la elite criolla colonial (los beneméritos y descendientes de antiguos conquistadores y pobladores) aunque no respaldó nunca, aclara Latasa, las reivindicaciones criollas que “pudieran presentar indicios de cierta autonomía política” (“¿Criollismo peruano...?”)<sup>11</sup>.

Este aspecto del encomio, que se liga tan directamente con las inquietudes criollas en el virreinato peruano, nos lleva a la figura que quedó anunciada páginas atrás, la de Arcelo. Como señalé, *Temblor de Lima* no contrasta simplemente al vulgo confundido y atemorizado con el marqués compuesto y prudente. Entre estos dos extremos está Arcelo, narrador del temblor y *alter ego* del poeta criollo. Arcelo cuenta a su amigo:

De mí te sé decir que en alto estaba,  
y en cierta ocupación indiferente,  
cuando, sintiendo aquella furia brava,  
bajé las escaleras diligente;  
una y otra pared me amenazaba,  
deste lado y aquel y atrás y enfrente,  
hasta que ya corrido largo trecho  
de la alta casa vine a un patio estrecho.

Donde, entre alguna esclava gente envuelto,  
esperando la muerte, me detuve;  
pasó la fuerza del temblor y suelto  
de cuatro saltos en la calle estuve.  
Y en ella, el rostro a todas partes vuelto,  
conforme a lo que vi, entendido tuve  
que aquella noche en la avarienta Lima  
sobraba ya el metal que tanto estima  
(vv. 209-224).

Hasta cierto punto, Arcelo es un “espectador” del temblor, como el espectador del naufragio estudiado por Hans Blumenberg en su libro *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979). Porque, aunque vive el temblor junto a los demás limeños, su actitud es muy distinta a la de los hombres y mujeres anónimos que aparecen censurados en el poema

---

<sup>11</sup> Explica Latasa que el Marqués de Montesclaros “llevó a cabo una política restrictiva hacia las atribuciones políticas de los cabildos peruanos, principales órganos de representación criolla, plasmada en su tajante oposición al intento de los cabildos peruanos de convocar Cortes en el virreinato y en su flagrante injerencia en las elecciones municipales del municipio limeño” (“¿Criollismo peruano versus administración española?”).

por su falta de prudencia y sus defectos morales. Arcelo baja las escaleras “diligente”, se detiene a esperar la muerte y, pasado el temblor, lo mira todo, “el rostro a todas partes vuelto”. Si bien había bajado a la calle desde su “alta casa”, sigue en la altura –no física pero sí moral– que le permite observar a Lima y juzgarla asolada por la confusión, la imprudencia, el pecado y la avaricia. Su relato deriva, incluso, en imprecación: “Oh, torpe sensual de infame brío, ¿quién, di, las poderosas manos tuvo / a Dios, para que allí no abriese el centro / volviéndolo a cerrar contigo dentro?” (vv. 341-344). Su elevación moral se expresa en su capacidad no solo de juzgar a los demás sino de reconocer su propia debilidad: “medrado estás de espíritu”, le dice Daricio, a lo que contesta con una pregunta “¿Mientras en esta cueva no soy Pedro?” (v. 177), reconociendo, con humildad, que él también puede negar a Cristo en situación adversa.

En ese sentido, tanto la censura de los limeños como el encomio del virrey se enuncian desde una voz que bien puede leerse como representativa del sector criollo. De ese modo, el encomio deja de ser simple “adulación” para adquirir otras funciones como la reivindicación criolla de sus virtudes morales y de sus derechos, especialmente los que refieren a mercedes y oficios. Si el marqués emprende la reconstrucción de la ciudad como gobernador atento y prudente, es Arcelo, sin embargo, quien advierte al virrey que el principal remedio que necesita Lima es espiritual. El encomio se hace, así, *consejo*, lo que era habitual en la época. Tal como advirtió Marc Fumaroli (citando a Delio Cantimori), en el ideal monárquico la política se retira al secreto de la corte, a la deliberación entre el príncipe y sus consejeros y, en ese contexto, recurrir al género epidíctico es casi la única forma de enunciar un discurso deliberativo: todo pasa por “el filtro de lo atractivo, la alabanza y la belleza lisonjera” (Fumaroli 312). Por tanto, mirado desde ese punto de vista, lo que Toribio Medina llamó una “manifiesta adulación” puede leerse como la forma por la cual el poeta se reivindica como aventajado consejero del virrey y merecedor de su oficio de corregidor. Al volcar sus propios intereses en la voz pastoril de Arcelo, hace que ellos sean extensivos, además, a los beneméritos criollos, letrados y poetas que, como él, aspiraban a conjugar *eloquentia cum sapientia*, máximo ideal del humanismo renacentista. De este modo, *Temblo de Lima* es una manifestación del proceso descrito por Pilar Latasa como una redefinición de la función social, política y económica de la elite criolla, “nobleza de la tierra” que asume el concepto de “nobleza de letras”, en boga entre la nobleza castellana, para la consolidación de su propio *status* en el virreinato peruano (“Transformaciones de una élite...” 430).

En conclusión, a diferencia de lo que ha afirmado la crítica hasta ahora, sostengo que *Temblo de Lima* es una obra unitaria y coherente. La idea de una contradicción entre su materia (el temblor) y su finalidad (elogiar al virrey) carece de sentido a la luz de las prácticas letradas, los códigos de producción y el contexto histórico de la obra. Por el contrario, el texto muestra un notable esfuerzo compositivo en los planos de la invención, la disposición y la elocución, lo que le confiere una estructura especialmente articulada.

En la *inventio*, el poeta aúna elementos provenientes de distintos géneros (los diálogos pastoriles, las relaciones de sucesos y la poesía panegírica), logrando una factura singular como marco textual para plasmar las finalidades de informar, celebrar y aconsejar. En el plano elocutivo, la narración del temblor emplea numerosas figuras sensibilizadoras y visualizantes, lo que busca –en concordancia con una amplia tradición retórica y poética– acercar los efectos destructivos y amenazantes del desastre, con el fin de predisponer el lector a la exhortación moral y al elogio del virrey como espejo de virtudes.

La disposición del texto destaca la imbricación entre esas dimensiones al enfrentar antitéticamente la reacción del vulgo con la del virrey. Como figura intermedia entre estos extremos, Arcelo (*alter ego* pastoril del poeta) representa los intereses de la elite criolla letrada, la que reivindica social y políticamente. De ese modo, el panegírico vehicula un consejo, el que apunta tanto a la necesidad de un remedio espiritual para la destruida Lima como al rol que en ello cumplirían los criollos letrados como Oña, principales beneficiarios de la justicia distributiva que el poeta aprecia en el Marqués de Montesclaros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Retórica*. Edición y traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- Blumenberg, Hans. *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor of Existence*. Trad. Steven Rendall. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1997.
- Cárceles de Gea, Beatriz. “La ‘justicia distributiva’ en el siglo XVII (aproximación político-constitucional)”. *Chronica Nova* 14 (1984-85): 93-122.
- Carneiro, Sarissa. *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Ettinghausen, Henry. *How the Press Began. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*. Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro. Anexo 3 (2015).
- Ferreccio, Mario. “Prólogo” a Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*. Ed. crítica de Mario Ferreccio, Gloria Muñoz y Mario Rodríguez. Santiago: Universitaria, 1992. 9-36.
- Firbas, Paul. “Las fronteras de *La miscelánea antártica*: Miguel Cabello Balboa entre la tierra de Esmeraldas y los Chunchos”. *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2013. 77-95.
- Flores, Bartolomé de. *Relación del espantable temblor y tempestad de rayos, que ahora ha sucedido en el mes de enero próximo pasado deste año de setenta y uno en la ciudad de Ferrara. E juntamente cómo en Flandes se anegaron de una creciente cien villas y lugares*. Martín Muñoz: Lorenzo de Soto, 1571.

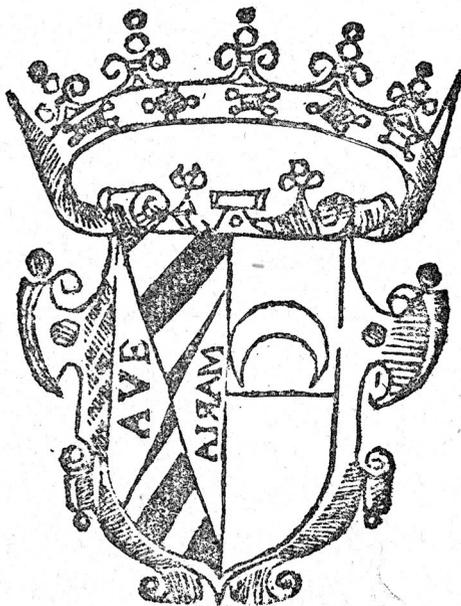
- Fumaroli, Marc. “Retórica, política y sociedad: del ciceronianismo al clasicismo francés”. *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. James Murphy (ed.). Madrid: Visor, 1999. 301-324.
- Iglesias, Augusto. *Pedro de Oña. Ensayo de crítica e historia*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971.
- Latasa, Pilar. “¿Criollismo peruano versus administración española? Posición criollista del virrey Montesclaros (1607-1615)”. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*. Junio de 2016.  
<http://www.fas.harvard.edu/~icop/pilarlatasa.html>
- . “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de ‘nobleza de letras’ en el Perú (1590-1621)”. *Elites urbanas en Hispanoamérica (De la conquista a la independencia)*, Coord. Luis Navarro García. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005. 413-433.
- . *Administración virreinal en el Perú: gobierno del Marqués de Montesclaros (1607-1615)*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1997.
- Ledda, Giuseppina. “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente la historia. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII”. En *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos* (La Coruña, 13-15 de julio de 1998). Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.). Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999. 201-212.
- López Estrada, Francisco. “El diálogo pastoril en el Siglo de Oro”. *Anales de Literatura Española* 6 (1988): 335-356.
- Matta Vial, Enrique. “Discurso de incorporación en la Academia Chilena de don Enrique Matta Vial en la sesión solemne de 3 de junio de 1917”. *Boletín de la Academia Chilena*.
- Medina, José Toribio. *Arauco domado* de Pedro de Oña. Edición crítica de la Academia Chilena, correspondiente de la Real Academia Española. Anotada por J. T. Medina. Santiago: Imprenta Universitaria, 1917.
- Miró Quesada, Aurelio. *El primer Virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)*. Madrid: Gredos, 1962.
- Ortega, Francisco. “Catastrophe, Ambivalent Praises, and Liminal Figurations in Pedro de Oña’s *Temblor de Lima de 1609*”. *Colonial Latin American Review* 13/2 (2004): 213-41.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Sagrario López Poza (ed.). Madrid: Cátedra, 1999.
- Oña, Pedro de. *Temblor de Lima, año de 1609, gobernando el Marqués de Montes Claros, virrey excelentísimo, y una canción real panegírica, en la venida de su excelencia a estos reinos*. Lima: Francisco del Canto, 1609.
- Torres Arancivia, Eduardo. *Corte de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. 2ª ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva Agüero, 2014.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009.

# TEMBLOR DE LIMA AÑO DE 1609.

GOVERNANDO EL MARQUES  
de Montes Claros, Virrey Excellentissimo.  
Y vna Cancion Real Panegyrica en la  
venida de su Excellencia a  
estos Reynos.

DIRIGIDO A DON IOAN DE MENDO,  
(4.) Luna Marques de Castil de Bayuela su Primo-  
genito successor.

Por el Licenciado Pedro de Oña.



CON LICENCIA.  
Por Francisco del Canto. 1609.