

La corporalidad del vicio y la virtud en las *Sátiras* 2.6 y 2.7 de Horacio

IGNACIO PETRELLI

Universidad de Buenos Aires

petrellignacio@gmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2026

Fecha de aceptación: 30/04/2026

| Resumen

Este artículo examina la relación entre corporalidad y moralidad en las *Sátiras* 2.6 y 2.7 de Horacio, a partir de las formulaciones de Séneca en la *Epístola* 106 sobre el vínculo entre virtud y cuerpo. Se propone que los cuerpos funcionan como superficies de inscripción de valores: el vicioso aparece caracterizado por una movilidad errática y compulsiva, mientras que el virtuoso se asocia con la quietud y la estabilidad. Asimismo, esta oposición participa en la consolidación de jerarquías sociales y en la configuración del poeta en relación con Mecenas, legitimando su propio ascenso social.

Palabras clave: Horacio; vicio; virtud; *vir bonus*; *mos maiorum*

| Introducción

La relación entre literatura y poder en la Roma tardorrepública ha sido ampliamente estudiada, en particular en lo que respecta al papel de los intelectuales vinculados a círculos cercanos a Mecenas y Octavio Augusto. En este marco, se ha señalado que la literatura latina constituye un espacio privilegiado de producción y reproducción de la autoridad, en tanto articula formas de legitimación basadas en la apelación a un pasado investido de prestigio (Habinek, 1998, p. 3). En un contexto atravesado por tensiones entre la autoridad tradicional del linaje y la emergencia de nuevas formas de legitimación, la construcción de modelos éticos adquiere un lugar central.

De esta manera, las representaciones literarias de la virtud adquieren una dimensión particularmente relevante. En los pasajes analizados en este trabajo, en tanto inscriptos en el género satírico, estas se vinculan principalmente con el concepto aristotélico del justo medio, aunque de manera no sistemática ni doctrinaria: ser medido implica no incurrir en los vicios propios del exceso o la escasez. Sin embargo, las metáforas utilizadas para hablar sobre los cuerpos de los viciosos y los virtuosos, relacionadas a la movilidad y a la quietud respectivamente, muestran dos extremos

que configuran polos éticos contrapuestos. En este sentido, las formulaciones posteriores de Séneca en la *Epístola* 106 sobre la relación entre virtud y corporalidad permiten pensar el cuerpo como superficie visible de disposiciones morales, donde las pasiones y las virtudes se manifiestan a través de signos físicos.

Horacio escribe en un contexto atravesado por transformaciones políticas y sociales que ponen en tensión categorías tradicionales como identidad romana o *mores maiorum*, ya que entran en conflicto con la heterogeneidad de la población, resultado de las diversas conquistas y la expansión de la República tardía. Esto, sumado a las guerras sociales que estallan por el predominio político en Roma y que desembocarán en el principado de Augusto, ponen en jaque la legitimidad de la unidad política y social. En este marco, la sátira participa activamente en la construcción de modelos éticos y formas de legitimación vinculadas a los círculos de poder próximos a Mecenas y Augusto.

Como contrapartida a la crisis de valores, muchos intelectuales practican desde distintos géneros (bajo la tutela de un *patronus/amicus*¹) la legitimación del poder de su círculo político a través de la literatura, reconfigurando cuáles deben ser los modelos a seguir por parte del romano de a pie y cuáles deben ser los arquetipos de romanidad. Ante la presencia de una sociedad plagada de vicios, corrupción y connivencia, Horacio halla en el género satírico una respuesta a esta ausencia de orden: la felicidad —y con ella, la estabilidad— se alcanza a través de una existencia virtuosa regida por la medida. Solo bajo estas condiciones resulta posible ese modo de vida que, como expone en estas *Sátiras*, legitima tanto su propio ascenso social como su integración en el círculo de Mecenas. Aunque el ser humano esté sometido al azar y a la fortuna, quien cultiva la virtud puede aspirar a una vida plena, entendida no como opulencia, riqueza o celebridad, sino como una forma de equilibrio que se proyecta en los cuerpos de los personajes.

En este trabajo sostenemos que, en las *Sátiras* 2.6 y 2.7 de Horacio, se construye una tensión entre la movilidad errática asociada al vicio y el ideal de quietud vinculado a la virtud. Asimismo, el personaje satírico del propio poeta no encarna plenamente ninguno de estos polos, sino que oscila entre ambos, exponiendo las contradicciones entre aspiración ética, dependencia social y autocrítica. Esta configuración no solo organiza una tipología de conductas, sino que funciona como un dispositivo de legitimación social y política: a través de estas corporalidades, Horacio contribuye a consolidar modelos de autoridad vinculados a su entorno, al tiempo que inscribe su propio ascenso dentro de ese orden.

| Concepto de *mores maiorum*

Durante la tardorrepública y los comienzos del principado, se advierte una notable ambigüedad en torno a los conceptos que definen la identidad romana y los valores que esta implica, en gran medida como resultado de las guerras civiles. En este contexto, y en contraste con la visión tradicional que presenta el período como una etapa de sometimiento generalizado ante un poder tiránico, la configuración política puede describirse más adecuadamente como un equilibrio de antagonismos entre el *princeps*, la aristocracia y los *arribistas*, en el que la educación ofrecía posibilidades de movilidad social a quienes sabían manejar los códigos de una tradición cultural orientada al pasado y centrada en el estatus (Habinek, 1998, p. 137).

¹ Sobre la discusión en torno a los conceptos de *amicus/patronus* en Horacio, ver Konstan (1995).

En este escenario atravesado por rivalidades, se ha problematizado el concepto de *mos maiorum* ya que no podía entenderse como un conjunto limitado y específico de normas de conducta. Debido a su transmisión principalmente oral, se considera que ocurrió una reconfiguración de su significado con el paso del tiempo y no puede ser definido con precisión (Bettini, 2000, pp. 334-338). En este sentido, el *mos maiorum* es a menudo invocado por distintos autores en contraste con el supuesto declive de las costumbres contemporáneas. El término no implica necesariamente una elevación moral, sino que puede referir tanto a una práctica consuetudinaria como a la adhesión a reglas tradicionales en el ámbito doméstico, jurídico, religioso y público². Para estos autores, los *mores maiorum* fueron reconfigurándose a las necesidades de cada época, dando a entender una suerte de tradición compartida que unifica a todos los romanos³. Augusto mismo plantea en su *Res Gestae* la necesidad de restablecer esta tradición como parte de su discurso político, buscando así legitimar su propio ascenso al poder⁴. Como señala Habinek (1998), la literatura latina del período clásico cumple un papel central en la consolidación de los intereses de las élites, ya que contribuye a regular formas de autoridad, incorporar nuevos miembros a los sectores dirigentes y reforzar el capital simbólico del Estado (p. 3).

Es en este contexto donde se inscriben las *Sátiras* horacianas, en las cuales se ridiculizan y se critican los vicios de su sociedad. Este género⁵ está intrínsecamente ligado al poder y busca reforzar las normas sociales deseadas, ya que las víctimas de la performance satírica suelen ser aquellos individuos que se apartan de la norma: los desviados y marginales (Richlin, 1984, p. 67).

En las *Sátiras*, Horacio construye distintos modelos de conducta a través de personajes que encarnan formas virtuosas o viciosas de vida. Sin faltarle humor, hay un ataque generalizado a los ambiciosos, avariciosos, como también particularmente a ciertos “oficios” que se desarrollan generalmente para lograr el ascenso social, como son los cazadores de herencias, los aduladores o “gastrosófistas”. Además, dentro de la función de la prédica planteada por Rudd (1986), hay una clara intención de mostrar cuál es el camino correcto, aunque no siempre está ejemplificado con la vida del mismo poeta.

Sin embargo, a partir de esto, es complejo plantear una definición concreta de virtud que sea visible en las sátiras de Horacio. Se podría entender, gracias a varios pasajes, que está relacionada con la mesura y el punto medio, pero encontramos muchas instancias en donde el personaje del poeta se muestra de forma ambigua y no destaca por su propia *virtus*, sino que muchas veces es reprendido por otros personajes, como es el caso de Davo en 2.7. En el siguiente apartado analizaremos las corporalidades asociadas a personajes viciosos y las tensiones que estas establecen con la representación del propio personaje satírico de Horacio.

² Cfr. *The Encyclopedia of Ancient History* s.v. *Mos Maiorum*.

³ Algo similar sucede en Grecia durante el siglo V a. C. con los conceptos de νόμος o δίκη. Para ampliar sobre ello, ver Jones (1956), De Romilly (2004) o Gagarin (2005).

⁴ “El Senado y el pueblo Romano acordaron unánimemente que yo debía ser elegido superintendente de leyes y moral, sin un colega y con los más amplios poderes, yo rehusé aceptar cualquier poder ofrecido a mí que fuese contrario a las tradiciones de nuestros antepasados” (Aug. *Res Gestae Divi Augusti*. 6.1).

⁵ Es necesario mencionar el triángulo de funciones de la sátira planteado por Rudd (1986): “Roman satirists may be thought of as functioning within a triangle of which the apices are (a) attack, (b) entertainment, and (c) preaching.” (p. 1).

| La esclavitud ante los vicios

El género satírico es por excelencia aquel que configura la categoría de vicio en Roma. Las representaciones de la inmoralidad, sin embargo, no son neutrales, sino que son parte de un discurso más amplio que regula comportamientos y refuerza jerarquías sociales (Edwards, 2003, p. 4). En la Antigüedad, existe una tradición metafórica que, aunque no comienza con Horacio, influye en su obra: considerar al vicioso como esclavo de su cuerpo. En este sentido, el anclaje histórico de esta corriente puede rastrearse en debates previos: la sofística había puesto en cuestión la correspondencia entre inferioridad social y moral, así como los fundamentos de la esclavitud. Sobre esta base, Aristóteles sistematizó estas discusiones en su teoría de la “esclavitud natural”, que postulaba la subordinación de los bárbaros a los helenos como una forma de ordenamiento legítimo. Posteriormente, el estoicismo helenístico redefinió el problema al situar el valor moral en el alma del individuo, desvinculándolo por completo de su posición social (Wiedemann, 1980, p. 215).

Esta separación entre valor moral y posición social cobra una singular relevancia entre los intelectuales de la República tardía por las nuevas disputas que comienzan a girar en torno al poder político. La cuestión de quién debe ejercer el poder legítimamente se vuelve central en un contexto en el que los antiguos modos han entrado en crisis. Los romanos incorporaron fácilmente esta concepción, transmitida a través de los principios de la filosofía estoica, difundida tras la incorporación del territorio griego y de las corrientes helenistas. Ante esto, Wiedemann (1980) afirma que, de acuerdo con la tradición moral romana, era necesario probar la propia virtud, ya que el estatus que brindaba la herencia no era suficiente por sí mismo. De esta manera, se produjo una adopción de ideales estoicos, principalmente vinculados a la libertad. Desde esta perspectiva, Horacio muestra que un buen esclavo podía ser más libre que un mal amo (p. 244).

La respuesta estoica que invierte la antigua relación entre esclavitud e inferioridad moral brinda una solución para la movilidad social: la virtud puede generar ascenso y el vicio descenso. En las *Sátiras* horacianas, esta problemática se articula frecuentemente a través de imágenes de movilidad, agitación y pérdida de autodomínio corporal⁶. Ya al comienzo de la *Sátira* 2.6, la vida urbana aparece asociada a una circulación compulsiva y ansiosa⁷. No es casual que, en este poema, el poeta se retire al campo, desplazamiento que le permite mirar desde fuera las exigencias de la ciudad⁸. Tras invocar a Jano, Horacio afirma: “En Roma me llevas a rastras (*rapis*) a hacer de fiador: ‘¡Vamos, que nadie se te adelante a cumplir el deber, date prisa (*urge*)!’” (Hor. Ser. 2.6.23-24). Frente a ello, el campo aparece como la posibilidad de alcanzar el olvido de esa vida agitada (*sollicitae vitae*, Hor. Ser. 2.6.23-24). Esta movilidad constante también se proyecta en la fábula del ratón de campo y el de ciudad, donde este último “corre de aquí para allá (*cursitat*) trayendo manjares uno tras otro” (Hor. Ser. 2.6.110).

Esta asociación entre compulsión, movimiento y subordinación a los propios apetitos —derivados de la vida de la ciudad— alcanza su formulación más explícita en la *Sátira* 2.7, donde Horacio parodia el motivo estoico de la esclavitud interior mediante el personaje de Davo, un esclavo que critica al poeta por sus propios vicios:

⁶ En un análisis del *ornatus corporis* en las sátiras horacianas, Maldonado (1997) entiende que Horacio caricaturiza los vicios y defectos en la descripción de varios personajes realizando una combinación de géneros como la comedia helenista, la diatriba cínica y Teofrasto (p.122).

⁷ “Pues bien, una vez que de la ciudad me he venido al monte y a mi ciudadela, ¿qué he de celebrar ante todo con mis sátiras y con mi musa pedestre?” (Hor. Ser. 2.6.16-17). En este artículo utilizamos las traducciones de José Luis Moralejo (2019).

⁸ La rusticidad propia de la vida rural es incluida por Horacio dentro de su ideal de virtud del justo medio (Maldonado, 1997, pp. 122-123).

nil ego, si ducor libo fumante: tibi ingens
virtus atque animus cenis responsat opimis?
obsequium ventris mihi perniciosius est cur?
tergo plector enim. qui tu inpunitior illa,
quae parvo sumi nequeunt, obsonia captas? (Hor. Ser. 2.7.102-106)

Yo no sirvo de nada si me dejo llevar por un pastel humeante; ¿y tu gran virtud y tu fuerza de ánimo les plantan cara a las opíparas cenas? ¿por qué es más pernicioso en mi caso darle gusto al estómago? Pues a mí me sacuden los lomos, pero ¿hasta qué punto tiene tú un castigo menor, cuando andas tras los manjares que no pueden comprarse por poco dinero?

Davo ilustra el castigo corporal que recibe el esclavo cuando se deja llevar por los vicios y retrata al vicioso como sujeto sometido a sus pasiones. Ante esto, Rudd (1986) sostiene que en esta *Sátira* se intenta demostrar que una persona dominada por sus propios deseos es equivalente a un esclavo. En este sentido, la diferencia entre Davo y su amo resulta mínima (p. 134).

El vínculo entre el personaje dominado por las pasiones y su cuerpo se refuerza en otras metáforas: “los amarga la búsqueda de banquetes sin fin, y los pies claudicantes (*petitae inlusique pedes*) se niegan a llevar sobre sí al cuerpo envenenado (*vitiosum corpus*)” (Hor. Ser. 2.7.107-9). De esta manera, el vicioso es retratado con una extrema movilidad sin rumbo regida por el arbitrio de los vicios. Durante esta *Sátira* hay varias alusiones a esta metáfora de la falta de control del propio cuerpo y el movimiento continuo que tiene el esclavo de los vicios. Por ejemplo: “y es que te agobia la mente un amo nada benévolo (*urget dominus mentem non lenis*), y cuando estás cansado te aplica recias espuelas, y aunque te niegues te hace torcer en carrera (*versat*)” (Hor. Ser. 2.7.92-94); o “Desde luego tú, que me mandas, sirves miserablemente a otros, y al igual que una marioneta te mueves por nervios ajenos (*atque duceris ut nervis alienis mobile lignum*)” (Hor. Ser. 2.7.80-82).

Las representaciones corporales reflejan la ideología hegemónico-masculina dominante y ayudan a la construcción de diferencias entre centralidad y periferia social (Diez et al., 2011, p. 7)⁹. En este sentido, el cuerpo dócil del vicioso se transforma y se adapta según su conveniencia guiado por sus placeres: pierde agencia ya que es movido, es modelado y determinado por estímulos externos. Desde este punto de vista, Séneca en su *Epístola* 106 busca plasmar la idea de que el bien es cuerpo, mostrando que también lo son las pasiones y los vicios:

Non puto te dubitaturum, an adfectus corpora sint—ut aliud quoque, de quo non quaeris, infulciam—tamquam ira, amor, tristitia, nisi dubitas, an vultum nobis mutant, an frontem adstringant, an faciem diffundant, an ruborem evocent, an fugent sanguinem. (Sén. Ep. 106.5)¹⁰

⁹ En este marco, resultan particularmente relevantes los principios de impenetrabilidad y visibilidad. El primero es definido como “el rechazo de cualquier forma de invasión corporal que comprometa o altere la autonomía del individuo, en tanto sujeto racional y moral” (Diez et al., 2011, p. 14). La visibilidad, en cambio, se centra en la mirada que condiciona la conducta ciudadana y define identidades y jerarquías (Diez et al., 2011, p. 26). Estos principios permiten pensar el cuerpo no solo como un soporte físico, sino como un espacio de regulación moral y social, en el que el vicio aparece asociado a la pérdida de control y a la exposición pública; en contraste con la virtud, ligada a la autodisciplina y al dominio de sí.

¹⁰ Utilizaremos las traducciones de la edición de Roca Meliá (1986).

No creo que vayas a dudar de que las pasiones sean cuerpos (para introducir así otro razonamiento sobre el que no preguntas), como la ira, el amor, la tristeza, a no ser que dudes de que nos cambian la expresión del rostro, nos arrugan la frente, nos ensanchan la cara, nos provocan el rubor, nos comprimen la sangre.

La respuesta del cuerpo ante la pasión o el apetito puede entenderse como un síntoma de la mente. En este sentido, diversos autores de la tardorrepública y los comienzos del principado establecen un vínculo estrecho entre corporalidad y virtud, en el que el cuerpo funciona como reflejo de la disposición interior. Esta relación, sin embargo, no excluye la dimensión de la teatralidad y la simulación¹¹. La performance constituía un elemento central de la vida social y política romana, en tanto implicaba una forma de “presentación estratégica del yo”, mediante la cual el individuo adapta los signos externos de su carácter para ajustarse a un rol social determinado (Klein, 2012, p. 98).

De esta manera, como señala Habinek (1998), la elaboración y puesta en escena de la virtud —particularmente en la obra de Séneca— no solo configura una ética individual, sino que contribuye a producir las condiciones de reproducción de una élite social y política atravesada por tensiones internas, que sus propios textos a la vez expresan y articulan (p. 147).

En este marco, la sátira horaciana dialoga con la tradición estoica, que identifica el vicio con una forma de esclavitud interior y con una poética del cuerpo como espacio de inscripción moral. El vicioso no solo carece de libertad ética, sino que manifiesta en su corporalidad¹²—errática, compulsiva, dócil al estímulo externo— los signos visibles de esa sujeción. Sin embargo, esta lectura no excluye la dimensión performativa: en una cultura donde la virtud se construye y se valida públicamente, el cuerpo puede tanto delatar el desorden interior como simular la mesura exigida por el rol social. Así, Horacio expone la tensión entre virtud auténtica y virtud representada, entre dominio de sí y cálculo estratégico, inscribiendo en la movilidad corporal del vicioso una crítica que no solo es moral, sino también social y política.

La corporalidad de la virtud y del poeta

Los personajes plenamente virtuosos rara vez ocupan el centro de la escena satírica, ya que el género tiende a concentrarse en figuras atravesadas por el exceso y el deseo (y a ridiculizarlas). Sin embargo, en las *Sátiras* horacianas es posible advertir una valoración positiva de ciertas formas de estabilidad, autodominio y mesura, generalmente contrapuestas a la movilidad compulsiva que caracteriza a los personajes viciosos. En este sentido, la lejanía relativa de algunas figuras asociadas al poder o a la sabiduría las sitúa por fuera de la agitación constante de la vida urbana.

¹¹ Hay que considerar que en la *Sátira* 2.5 hay una muestra de esta teatralidad en los consejos que Tiresias brinda a Odiseo, los cuales funcionan casi a modo de guion, permitiéndole aparentar ser virtuoso ante el anciano al que pretende arrebatar la herencia.

¹² Séneca, en *Ep.* 106.6-7, entiende que: “Si adfectus corpora sunt, et morbi animorum, ut avaritia, crudelitas, indurata vitia et in statum inemendabilem adducta; ergo et malitia et species eius omnes, malignitas, invidia, superbia; ergo et bona, primum quia contraria istis sunt, deinde quia eadem tibi indicia praestabunt.” [Si las pasiones son cuerpos, también las enfermedades del ánimo, como la avaricia, la crueldad, los vicios inveterados que han llegado a una situación irremediable; por lo tanto, también la maldad y todas sus manifestaciones: la malignidad, la envidia, la soberbia].

Mecenas ocupa un lugar central dentro de esta configuración¹³. Aunque rara vez interviene activamente en los diálogos, aparece de manera recurrente como interlocutor silencioso y figura de autoridad. Más que por una inmovilidad absoluta, su representación se caracteriza por una posición de relativa estabilidad frente al movimiento errático de otros personajes. En torno suyo circulan quienes buscan reconocimiento, ascenso o legitimación, mientras él permanece asociado a una forma de control y distancia respecto de la compulsión que domina a los viciosos.

Esta asociación entre virtud y estabilidad corporal encuentra paralelos en formulaciones estoicas posteriores. En la *Epístola* 106, Séneca sostiene que las virtudes producen signos visibles de serenidad, firmeza y autocontrol en los cuerpos. La virtud, al igual que el vicio, se manifiesta corporalmente y sus metáforas suelen vincularse con la quietud, la solidez y la estabilidad¹⁴.

En las *Sátiras* analizadas, además, la figura del virtuoso suele construirse por contraste con el vicioso. Este sería el caso de Prisco, caracterizado por su inconstancia: “y ora le daba por vivir en Roma como un mujeriego, ora como un maestro en Atenas” (Hor. *Ser.* 2.7.13). Frente a esta oscilación continua, la sabiduría aparece como un criterio central para definir al sujeto virtuoso, junto con una cierta distancia respecto de la ciudad de Roma. De esta manera, la tensión presente en ambas *Sátiras* se articula, en gran medida, a partir de oposiciones espaciales como ciudad-campo o Atenas-Roma. En este sentido, en 2.6, Horacio se construye como alguien que busca apartarse de la agitación urbana al refugiarse en la quietud del campo, al igual que el ratón rural aparece asociado a la hospitalidad y a una forma de vida moderada.

En la *Sátira* 2.7, Davo critica a Horacio porque, a pesar de su mejor estatus social, comete los mismos vicios, o peores, y no recibe el mismo tipo de castigo. Como planteamos anteriormente, define al vicioso como aquel que es esclavo de sus pasiones y apetitos, que muta según la fortuna y busca lo que no tiene. Sin embargo, también hace una definición del virtuoso y lo liga a la sabiduría:

quisnam igitur liber? sapiens sibi qui imperiosus,
quem neque pauperies neque mors neque vincula terrent,
responsare cupidinibus, contemnere honores
fortis, et in se ipso totus, teres atque rotundus,
externi nequid valeat per leve morari,
in quem manca ruit semper fortuna. (Hor. *Ser.* 2.7.83-88)

Entonces ¿quién es libre? El sabio, el que manda en sí mismo, al que ni pobreza, ni muerte ni cadenas asustan; el que tiene valor para rechazar las pasiones, para despreciar los honores, y que está entero en sí mismo, pulido y redondo (*teres atque rotundus*), tan liso que ninguna cosa de fuera puede apegársele y contra quien la Fortuna siempre se lanza sin fuerza.

Parece extraña esta clasificación de “redondo” y “pulido”, pero refuerza esta idea del virtuoso-estatua. En general este tipo de personajes no toman la palabra, sino que conservan una pose, una manera de ser como si fuesen monumentos en vida. Se mantienen en la quietud y evitan el movimiento frenético que caracteriza al vicioso.

¹³ No solo los personajes virtuosos aparecen espacialmente, distancia que favorece su idealización; sino que son comúnmente personajes que hablan poco o nada. En 1.6, Mecenas es caracterizado como el que escucha y responde brevemente (*pauca*, v. 61).

¹⁴ Otro personaje que parece mantener esta corporalidad escultórica es Fonteyo, quien en 1.5 llega junto a Mecenas como un “un hombre sin fisuras” (*ad unguem factus homo*, vv. 32-33).

Estos personajes también son los que toman las decisiones: desde el rechazo a las pasiones deciden sobre su propio destino. Son personajes plenamente agenciales a pesar de no aparecer en las *Sátiras*, y normalmente están vinculados a posiciones de poder. Las figuras virtuosas llevan el poder político. No son movidos, sino que mueven, y su presencia impulsa a Horacio a arrollar a quienes se interponen en su camino para reunirse con ellos.

En este contexto, la figura del propio poeta se torna problemática en esta articulación¹⁵, ya que oscila constantemente entre el vicio y la virtud. En 2.6, colocado espacialmente en el campo como contraste a la ciudad, distingue la vida tranquila perteneciente al ámbito rural con el frenesí de la urbe romana. Sin embargo, en 2.7 es criticado por Davo: “En Roma añoras el campo, y convertido en rústico, con la mayor ligereza, pones por las nubes la lejana ciudad” (Hor. *Ser.* 2.7.28-29)¹⁶.

Horacio parece colocarse como una figura de contraste: se distancia del vicioso y sus movimientos apresurados, pero también del virtuoso que parece mantenerse en la quietud. En algunos casos, su andar es lento y meditado; en otros, completamente errático. De esta manera, en sus *Sátiras*, constantemente se diferencia de los dos extremos éticos. Como señalan Barchiesi y Cucchiarelli (2005), el cuerpo del poeta no solo funciona como un instrumento social, sino también como un dispositivo intertextual que permite establecer comparaciones con otros autores y tradiciones. En este sentido, la imitación en Horacio no se limita al plano estilístico, sino que puede extenderse a los gestos y características físicas del modelo, de modo que el cuerpo mismo se convierte en un espacio de inscripción de relaciones literarias (p. 210).

En 2.6, se contrasta con el virtuoso: “tú atropellas (*pulses*) cuanto te encuentras al paso por volver corriendo (*recurras*) junto a Mecenas, sin pensar en ninguna otra cosa.” (Hor. *Ser.* 2.6.30-31). Una crítica similar la realiza Davo en 2.7: “Añade que tú no eres capaz de estar contigo mismo una hora, que no sabes emplear correctamente tu tiempo, y que de ti mismo escapas como un esclavo fugitivo y errante (*teque ipsum vitas fugitivus et erro*), buscando engañar a las preocupaciones, ya con el vino, ya con el sueño, y en vano; pues esas compañeras siniestras apremian y siguen al que huye de ellas” (*nam comes atra premit sequiturque fugacem*; vv. 111-115).

Podemos ver, entonces, que la corporalidad del poeta se configura en un espacio intermedio e inestable¹⁷. Horacio no encarna plenamente la quietud asociada al sabio ni tampoco la compulsión extrema de los personajes viciosos, sino que oscila entre ambos polos. Mientras las figuras virtuosas aparecen vinculadas a la estabilidad y al dominio de sí, y los viciosos a la movilidad errática y al sometimiento de las pasiones, el poeta se construye desde una posición ambigua, atravesada por la aspiración ética, la dependencia social y la autocrítica. La sátira permite así representar no solo modelos morales contrapuestos, sino también las tensiones implicadas en el propio proceso de legitimación autoral.

¹⁵ McNeill (2001) señala la dificultad a la hora de delimitar la figura del poeta: “It is, after all, misleading and even dangerous to think of there being a single ‘Horace’ in Horace’s poetry. He may present what at first appears to be a persuasive and believable self-portrait, but elsewhere he continually contradicts or alters this picture” (p. 2).

¹⁶ En otras *Sátiras*, utiliza la lentitud de su caminar para contraponerse con el apuro de los personajes viciosos, como es el *garrulus* en la *Sátira* 1.9: “Se me acerca corriendo (*accurrit*) un individuo” (v. 3); o los versos de Lucilio en la *Sátira* 1.10 que “incomposito pede currere versus” (v. 1) [corren con pie desacompañado].

¹⁷ Gowers (2009) define esta dinámica de autorrepresentación señalando que “Horatian satire becomes paranoid, agoraphobic and self-effacing at the moment of self-definition” (p. 95), enfatizando así el carácter evasivo y ambiguo de la construcción del personaje satírico.

Conclusión

A lo largo del trabajo analizamos las metáforas corporales asociadas al virtuoso, al vicioso y al propio poeta en las *Sátiras* 2.6 y 2.7 de Horacio. El primero aparece vinculado a una quietud casi monumental: rara vez toma la palabra y suele asociarse con la sabiduría, la libertad y el autodomínio. Los segundos, en cambio, poseen corporalidades frenéticas, sometidas a las pasiones y desplazadas constantemente por impulsos externos. El poeta, por su parte, se construye como una figura intermedia: no alcanza la estabilidad del sabio, pero tampoco queda completamente absorbido por la compulsión del vicio.

Este sistema de oposiciones no se limita a una tipología de conductas, sino que configura una poética de la corporalidad, en la que el cuerpo funciona como superficie de inscripción de jerarquías sociales y modos de vida. En este sentido, las diferencias entre quietud y movimiento no solo representan disposiciones individuales, sino que también organizan una lectura del orden social.

Así, este juego de corporalidades parece responder a una intención política precisa: por un lado, permite construir y consolidar modelos de autoridad asociados a los *amici* y *patroni* del poeta, contribuyendo a legitimar su posición de poder en un contexto atravesado por tensiones y reconfiguraciones institucionales; por otro, ofrece a Horacio una estrategia para inscribir su propio lugar dentro de ese orden. En tanto hijo de liberto, su autorrepresentación corporal le permite justificar su ascenso social, aunque sin borrar por completo los límites que lo condicionan.

De este modo, la corporalidad del poeta no solo articula una posición que oscila entre vicio y virtud, sino que también hace visible la tensión entre integración y distancia respecto de la élite. En última instancia, las *Sátiras* analizadas construyen, a través de estas figuraciones del cuerpo, una reflexión sobre las formas de autoridad, pertenencia y legitimación en la Roma de fines de la República y comienzos del principado. En este sentido, la obra de Horacio no solo representa corporalidades, sino que las produce como herramientas de lectura del orden social romano.

Fuentes

- Cruz, N. (1984). *Augusto. Res Gestae Divi Augusti*. *Revista de Historia Universal*, (1), 63-112.
- Moralejo, J. L. (2019). *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Gredos.
- Roca Meliá, I. (1989). *Séneca. Epístolas morales a Lucilio*. Gredos.

Referencias bibliográficas

- Barchiesi, A. y Cucchiarelli, A. (2005). Satire and the poet: the body as self-referential symbol. En K. Freudenburg (Ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire* (pp. 207-223). Cambridge University.
- Bettini, M. (2000). Mos, mores und mos maiorum: die Erfindung der ‚Sittlichkeit‘ in der römischen Kultur. En Braun, M., Haltenhoff, A., y Mutschler, F. (Eds.), *Moribus antiquis res stat Romana* (pp. 303-352). De Gruyter.
- De Romilly, J. (2004). *La ley en la Grecia clásica*. Biblos.
- Díez et al. (2011). Cuerpos (d)escritos. En P. Schniebs (coord.), *Discursos del cuerpo en Roma* (pp. 7-39). Facultad de Filosofía y Letras.

- Edwards, C. (2003). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge University.
- Gagarin, M. (2005). The Unity of Greek Law. En Gagarin, M. y D. Cohen (Eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law* (pp. 29-40), Cambridge University.
- Gowers, E. (2009). Eupolitics: Horace, Sermones I, 4. En Felgentreu, F., Mundt, F. y Rücker, N. (Eds.), *Per attentam Caesaris aurem: Satire – Die unpolitische Gattung?* (pp. 85–98). Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Habinek, T. (1998). *The Politics of Latin Literature: writing, identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton University.
- Jones, J. W. (1956). Dike, Themis, Nomos. En *The Law and Legal Theory of the Greeks* (pp. 24-36). Clarendon.
- Klein, S. (2012). Performing the Patron-Client Relationship. *Illinois Classical Studies*, 37, 97–119.
- Konstan, D. (1995). Patron and Friends. *Classical Philology*, 90(4), 328-342.
- Maldonado, J. C. (1997). Lucilio y Horacio: El motivo del *ornatus corporis* en la sátira. *Quaderni Urbanati di Cultura Classica*, 57(3), 119-138.
- McNeill, R. L. B. (2001). *Horace: Image, Identity and Audience*. The Johns Hopkins University.
- Richlin, A. (1984). Invective against Women in Roman Satire. *Arethusa*, 17(1), 67–80.
- Rudd, N. (1986). *Themes in Roman Satire*. Duckworth.
- Walter, U. (2013). Mos Maiorum. En Bagnall, R. S. et al. (Eds.), *The Encyclopedia of Ancient History*. Wiley-Blackwell.
- Wiedemann, T. (1980). *Greek and Roman Slavery*. The Johns Hopkins University.