



**COMILLAS**  
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

## Document Version

Publication version

## Citation

Sánchez-Rivas, F. (2026). Nihil humani a me alienum puto. Desazón y estética. En J. C. Palomares & A. Wagner Moll (Eds.), *Humanismo y trascendencia: La urgencia de pensarnos sin prisa* (pp. 109–117). Ápeiron Ediciones.

## General rights

This manuscript version is made available under the CC-BY-NC-ND 4.0 licence (<https://web.upcomillas.es/webcorporativo/RegulacionRepositorioInstitucionalComillas.pdf>).

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact Universidad Pontificia Comillas providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim

## *NIHIL HUMANI A ME ALENIUM PUTO.* DESAZÓN Y ESTÉTICA

*Francisco Sánchez-Rivas*

*More peaceable times, produce more peaceable thinking*

Blair Worden

Los estímulos recibidos del mundo que nos rodea, y las sensaciones y emociones que generan, son interpretados de tal manera que producen conocimiento sensible. En este ensayo me propongo hacer una aproximación estética a interpretaciones colectivas en diferentes momentos de la historia, de la ansiedad, angustia o desazón, para muchos consustanciales al ser humano, y si dichas interpretaciones han influido en la configuración de una forma de arte o movimiento artístico específico.

Publio Terencio, nacido esclavo romano a principio del siglo segundo a.C., fue liberado debido a sus cualidades como escritor y adaptador de comedias griegas por el senador Terencio Lucano, en cuya casa servía. Fue miembro del grupo de los Cornelios Escipiones, filo helenistas, internacionalistas y en su mayoría estoicos, donde la “Humanitas” tenía un peso considerable. Una de sus obras más famosas es el *Heautontimorúmenos*, traducida como *El autoflagelado*, *El atormentador de sí mismo* o *El Atormentado*. Es una fábula “palliata statáriae”, es decir, una comedia de ambiente griego, de poca acción, en la que el dialogo caracteriza a los personajes. Posiblemente derive de una obra homónima<sup>1</sup> de Menandro, amigo de juventud de Epicuro, y uno de los máximos exponentes de “la comedia nueva” en Grecia, ambientada en la urbe, de temas cotidianos, abandonando el mito y los temas heroicos, y sin el famoso coro en escena. Menandro poseía una concepción optimista de la naturaleza humana, fe en la solidaridad entre los hombres, y creía que la virtud no dependía de las diferencias de

<sup>1</sup> Εαυτὸν τιμωρούμενος

raza, clase social o credo, lo que luego continuado por el humanismo de Terencio. El personaje al que alude el título de la obra es Menedemo, un hombre sexagenario que se atormenta a sí mismo y ha sido un padre demasiado severo. Al principio de la escena primera del primer acto, su vecino Cremes se lo encuentra y le dice que trabaja demasiado, que nadie en el entorno tiene una propiedad mejor que la suya, que tiene muchos esclavos, pero que cada mañana al salir y cada noche al volver siempre lo encuentra trabajando. Menedemo le contesta que si tiene tanto tiempo libre como para ocuparse en asuntos ajenos que no le conciernen. Es entonces, cuando Cremes le responde con la famosa máxima del verso setenta y siete: “Homo sum: humani nihil a me alienum puto”<sup>2</sup>. José Juan del Col nos dice en su introducción a su versión de la obra, que “San Agustín atestigua que cuando en el teatro se oyó por primera vez este verso, el público prorrumpió en un gran aplauso; señal, esta, de consentimiento unánime”.

A esta conocida máxima han hecho referencia, además de San Agustín, Cicerón, Séneca, Montaigne, Baudelaire, que dedica el poema LXXXIII de *Las Flores del Mal* a esta obra de Terencio, Marx, que la tenía por su máxima favorita, Unamuno en su obra *El Sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*, aunque él prefería la forma *Nulla Homininem, nihil a me alienum puto*<sup>3</sup> o incluso la Iglesia Católica, en el proemio de una de sus cuatro constituciones dogmáticas del Concilio Vaticano II, *Gaudium et spes*<sup>4</sup>. “Todo lo humano nos ha preocupado siempre”.

Hegel, en su *Estética* (Volumen I, pp.33-46) preguntándose por cuál es la necesidad que induce al hombre a producir obras de arte y su contenido, nos dice:

el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo, todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre. El arte debería, y pues, realizar aquella famosa frase *nihil humani a me alienum puto*. De ahí que a su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de todo tipo, y en llenar el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o plegada, y sienta todo

<sup>2</sup> Soy hombre; y, por lo tanto, nada que sea humano me resulta extraño.

<sup>3</sup> A ningún hombre estimo extraño.

<sup>4</sup> Alegría y esperanza.

aquello que el ánimo humano pueda experimentar, o soportar y producir en lo más íntimo y secreto.

La impresión que produciría en nosotros la obra de arte sería de tipo reflexivo y la verdadera tarea del arte sería hacer consciente los intereses supremos del espíritu. Hay que recordar que, para Hegel, en el espíritu absoluto se entrelazan la filosofía, la religión y el arte. Cada obra de arte pertenecería por tanto a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y dependería de las especiales representaciones y fines históricos que harían que el conocimiento artístico necesitara de un gran conocimiento histórico. Esa comunidad histórica sería la reflexión espiritual en sí misma de aquella existencia sensible (Hegel, 1989, pp.16-20 y 78). La estética sería, por tanto, una cuestión política, como un siglo después diría Ortega en *La deshumanización del arte*.

Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemán de la primera mitad del siglo XVIII, introdujo por primera vez el término “estética” en su trabajo de 1735 *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, quas amplissimi philosophorum ordinis consensu*<sup>5</sup>. Los escritos de Baumgarten sobre la justificación estética representaron un punto de inflexión en la gnoseología hacia la sensibilidad, valorada como fuente de conocimiento. Para Baumgarten, en la estética debe ofrecerse una forma de acceso al mundo cognitivo capaz de transmitir conocimiento análogo al de la razón<sup>6</sup>. A los sentidos se les asigna su propio juicio, el gusto. A los problemas del conocimiento sensorial consagró su trabajo inacabado *Estética* (vol. 1, 1750; vol. 2, 1758). Baumgarten no es el fundador de la estética como ciencia, pero el término por él introducido en el campo filosófico respondía a las necesidades de la investigación en esta esfera del saber. El proceso estético-cognitivo desde un punto de vista epistemológico o gnoseológico sería muy parecido a otros procesos de conocimiento. Baumgarten fue influido por Christian Wolff, Gottfried Leibniz y por Descartes. Este último escribió sobre lo artístico y la belleza como una cuestión de proporción, orden y armonía. Su obra epistemológica, método filosófico y racionalismo, serían en el siglo XVIII la base para el neoclasicismo y su

<sup>5</sup> Meditaciones filosóficas sobre algunos asuntos relativos al poema.

<sup>6</sup> *Analogon rationis*.

estética y sus ideas sobre la percepción influyeron en Baumgarten. Uno de los aportes más conocidos de Descartes fue su método de reconstrucción y representación de la realidad, a través de la geometría analítica y el sistema de coordenadas ortogonales que ha influido en la forma de percibir el mundo y de representarlo.

Schiller, en su obra de 1794, *La Educación Estética del Hombre*, introdujo (pp. 59-60) la idea de partida de que cada hombre llevaba en sí la disposición para ser un hombre ideal, lo que luego influiría en Marx. La formación estética podía ser un principio de conocimiento, pero también de moldeado de la existencia.

Friedrich Von Schlegel afirmaba que en toda representación artística debía buscarse una alegoría. Lo simbólico o lo alegórico se entendía entonces en el sentido de que toda obra de arte y toda forma mitológica sería la base de un pensamiento general, el cual, resaltado por sí mismo, en su universalidad, debía ofrecer la explicación de lo que significa tal representación (Hegel, 1989, p. 276).

Al ser la estética una reflexión filosófica, deberíamos preguntarnos por su relación con las preguntas esenciales de la filosofía. Pero se trata de preguntas que no se formularían los hombres que se sienten felices (Dodds, 1968, p.42). Así pues, Bertrand Russell calificaba como el verdadero objeto de la filosofía la habitabilidad, cómo hacer el mundo más habitable. Está “habitabilidad” de la que hablaba Russell entronca con las Escuelas Helenísticas y la idea de que no hay utilidad ninguna en la filosofía sino erradica el sufrimiento del alma. Estas concibieron la filosofía como un medio para afrontar las dificultades más penosas de la vida humana, siendo el filósofo un médico compasivo cuyas artes curarían muchos tipos de sufrimiento, especialmente aquellas del alma y el espíritu. Como dice Nussbaum (2003, p.32), estudiar el mundo interior y su relación con las condiciones sociales sería una tarea necesaria para toda filosofía política que aspire a ser práctica.

Ha habido periodos de extrema ansiedad y angustia en la historia de la humanidad, manifestándose en su cultura material de muy distinto modo. Nos interesan para este trabajo aquellas que han sido resultado de las respuestas a los entornos físicos y sociales de la sociedad del momento o han sido síntomas de una cultura y una sociedad alienantes y opresivas, como las calificaría Marx. Esta ansiedad y angustia guardan una estrecha relación con la filosofía. Filosofamos, entre otras razones, porque sentimos curio-

sidad por lo que nos aflige y nos atormenta. La investigación filosófica es una respuesta humana fundamental a nuestra finitud, mortalidad y limitación epistémica (Chopra, 2025, p.15). En lugar de aceptar esta ansiedad o angustia, el ser humano ha intentado en ocasiones transformar de manera radical su mundo social, político y cultural con el objeto de reducir su papel creador de ansiedad en nuestras vidas. En ese sentido, como argumenta Chopra, la ansiedad sería “una perspectiva, un medio interpretativo que nos permite una peculiar relación hermenéutica con el mundo” (Chopra, 2025, p. 34).

Para los existencialistas, la ansiedad era un puente entre la filosofía y la psicología condicionada por el entorno social, siendo lo que experimentamos cuando estamos angustiados una sensación humana fundamental (recubierta e influida por la superestructura). Pero si la ansiedad es un rasgo ontológico y metafísico de la existencia humana, y a su vez una característica contingente de nuestras respuestas psicológicas y culturales al mundo que nos rodea e influye, como ya planteaba Marcuse (1948, p.311), esto exoneraría al hombre de su responsabilidad en los actos que generan ansiedad o angustia a otros seres humanos, o incluso a él mismo, y le instigaría a renunciar a una mejor versión de sí mismo. En ese sentido la Teoría Crítica sería como un golpe de aire fresco en el siglo xx tras la consolidación del existencialismo, primero de la mano de Kierkegaard, y luego continuado por Heidegger y Sartre, que nos condenaba simplemente por el hecho de ser humanos. El no aceptar el mundo tal cual, rebelándonos contra lo que nos genera ansiedad, temor y desazón, nos abre una puerta para buscar caminos que nos permitan actuar como los “filósofos-médicos” de los que hablaba anteriormente.

Llegados a este punto deberíamos preguntarnos cómo puede ser la ansiedad, angustia o desazón exclusivamente de un ser humano, si somos un producto de la sociedad en la que vivimos. También si existen acciones o patrones colectivos que nos ayudarían a enfrentarnos con dicha emoción. ¿Podrían esas acciones y/o patrones verse reflejadas en el arte del espíritu de la época y podríamos como “filósofo-médico” diagnosticar su patología a través de la estética? ¿Cuáles serían los mecanismos psicológicos que se ponen en marcha en la génesis de una obra de arte?

Se ha estudiado que el cerebro se ha provisto de una barrera para los estímulos, que le protege contra excitaciones exteriores bruscas o excesivas,

que podrían trastornar el equilibrio o la integración de las funciones esenciales. Cuando la excitación externa sobrepasa la barrera de los estímulos, se considera que existe un trauma, con la consiguiente desorganización del funcionamiento psíquico. En un estudio con más de mil mujeres y hombres artistas y escritores se descubrió un factor de personalidad frecuente en ellos al que llamaron “incomodidad psicológica” (Guimón, 2016, p.54) y que calificaron como la fuerza pulsional que podría dar lugar a que la creatividad exista. A lo largo de la historia ciertas emociones intensas han actuado como motor de cambio apoderándose del momento y llevando a dicha sociedad a hacer cosas que podían cambiarlo todo. “Esas emociones y las concepciones cambiantes que las personas tienen de ellas han contribuido a modelar el mundo” (Firth-Godbehere, 2022, p.16).

Introduciré solo tres ejemplos en los que considero que el contexto del momento y, la ansiedad y angustia generada influyeron en las formas de hacer arte, creando ciertos movimientos que perseguían corregir esa desazón.

En la Grecia arcaica, después de la desaparición del mundo micénico y durante casi tres siglos entre el 900 y el 650 a.C. se cultivó una forma de expresión en diferentes ámbitos geográficos, desde el Ática a Creta pasando por Corintio o las Cicladas a través de su cerámica que decoraron con formas geométricas. ¿Fue esta una reacción espontánea a la turbulenta experiencia histórica? Los griegos sintieron que vivir en el caos del momento era vivir en un estado constante de ansiedad. Un reconocimiento de esa ansiedad se traspasó al pensamiento y la forma de expresarse. Las letras de los poetas arcaicos recogían dichas expresiones provocadas por una incertidumbre irracional y la mutabilidad de la vida, como refleja el poema de Arquíloco de Paros citado por Pollit (1972, pp.4-6):

*...un miedo sombrío se ha apoderado de la humanidad.  
De ahora en adelante, cualquier cosa puede creerse, cualquier cosa puede esperarse entre los hombres.*

Pensaron que un patrón permanente que permitiera que la experiencia caótica pudiera ser medible y explicable podría ser una fuente de satisfacción y servir como base de un ideal espiritual. La medida y la conmensurabilidad han estado desde entonces identificados con la belleza y excelencia. Ya la *Teogonía* de Hesíodo era un progresivo desarrollo del mundo desde un estado originario de desorden y violencia, hasta uno de orden y justicia.

La ansiedad generada por una aparente irracionalidad de la experiencia y la búsqueda de cómo gestionar dicha ansiedad a través de un orden que explique la experiencia tuvo una implicación directa en el arte griego a través de dos principios estéticos. Primero, el análisis de las formas, separándolas entre sus componentes, de tal manera que todo pudiera ser visto como una combinación de un número limitado de formas geométricas, es decir, una especie de unidad en la multiplicidad. Y segundo, la representación de lo específico a la luz de lo genérico. Los artistas griegos buscaban una forma que expresara la naturaleza esencial de una categoría porque la consistencia y el límite se identificaban con el orden mientras la diversidad era consustancial al caos.

Alrededor de mil años después, Plotino vivió también en una de las épocas más turbulentas de la historia de Roma, que se inició en el siglo anterior con el reinado de Cómodo (180-192), se prolongó durante la monarquía militar de los Severos (193-235) y culminó en los años de la gran anarquía (235-268). A lo largo de esta crisis centenaria, parecería como si todos los males se hubieran dado cita para provocar el colapso del imperio: guerras contra germanos y persas; luchas armadas entre rivales al trono y muertes violentas de emperadores y aspirantes al mando supremo, finanzas ruinosas, la peste, disminución de la población, empobrecimiento de la agricultura o aumento de los impuestos. Época de crisis y de angustia, que se reflejaría en la mayoría de los escritores de la época, pero que contrasta con la atmósfera de serena “allendidad” que se respira en las *Enéadas*.

Plotino, en sus *Enéadas*, especialmente en el libro sexto, muestra un gran interés por los centros incognoscibles de círculos y esferas. Se establece una asociación de la geometría con la belleza trascendente, asociación que siguió ejerciendo su influencia durante muchos siglos en el arte. Nueve siglos después, casi al final de la edad media, el Abad Suger, influido por las teorías neoplatónicas, desde las de Plotino a las de Dionisio Aeropagita, inicia la reconstrucción de la basílica de Saint-Denis, obra que se considera el origen del estilo arquitectónico gótico. Las innovaciones góticas de bóvedas de crucería y arbotantes permitieron vidrieras y rosetones de mayor tamaño y más luminosidad. Ese juego y danza de formas geométricas reflejadas en sus vidrieras tenía el objetivo de transmitir trascendencia y su influencia también duraría hasta nuestros días (Wade, 2107, pp.26-29).

Los felices años 20 fueron para T.S. Eliot el tiempo de dar sepultura a los muertos de la Primera Guerra Mundial antes de entrar en la abominación de la Segunda. Un período de destrucción y barbarie del que hemos pasado décadas tratando de recuperarnos. Fueron décadas también de angustia, desazón y caos al final de la modernidad en los que nacieron movimientos artísticos que también tuvieron un reflejo e influencia de la geométrica, como el Suprematismo de Malévich, el Neoplasticismo de Mondrian o el Constructivismo de El Lissitzky.

Todo lo humano nos ha preocupado siempre y ha sido llevado al arte, de forma reflexiva, e influida por el contexto histórico y sociopolítico. El proceso estético-cognitivo desde un punto de vista epistemológico o gnoseológico sería muy parecido a otros procesos de conocimiento. En la historia de las ideas ha habido diversos métodos de reconstrucción y representación de la realidad de influencia analítica, basados en la geometría. En esas representaciones, lo simbólico o lo alegórico sería la base de un pensamiento general que explica la realidad. La angustia y la desazón son emociones, también colectivas, que afectan a la habitabilidad del mundo y en diferentes momentos históricos han superado con su intensidad la barrera de los estímulos asumibles, generando cierta “incomodidad psicológica”, que ha actuado como motor de cambio en la creatividad artística y ha impulsado movimientos y formas en el arte que han querido mejorar el mundo, teniendo algunos de ellos como denominador común el uso de la geometría.

## **Bibliografía**

- Caturla, M.L. (2021). *Arte de Épocas Inciertas*. Madrid. Fundación de amigos del Museo Nacional de Escultura.
- Coldstream, J.N. (1968). *Greek Geometric Pottery*. London. Methuen & Co. Ltd.
- Chopra, S. (2025). *Ansiedad. Una Guía Filosófica*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Dodds, E.R. (1968). *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*. Cambridge University Press.
- Firth-Godbehere, R. (2022). *Homo Emoticus*. Madrid Ed. Salamandra.
- Guimón, J. (2016). *Arte y Salud Mental*. Editorial Eneida.

- Hegel, G.W.F. (1989) *Estética. Volumen I*. Ediciones Península.
- Hegel, G.W.F. (1971) *Introducción a la Estética*. Ediciones Península.
- Marcuse, H. (1948). *Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre's L'Être et le Néant. Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 8, n.º 3, pp. 309-336.
- Plotino (1982). *Enéadas*. Madrid. Ed. Gredos.
- Nussbaum, M (2003). *La Terapia del Deseo. Teoría y Práctica en la Ética Helenística*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (1999) *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*. Barcelona. Ed. Austral
- Pollit, J.J.(1972). *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge University Press.
- Schiller, F.(1952). *La Educación Estética del Hombre*. Barcelona. Ed. Austral.
- Wade, D. (2107). *Geometría y Arte*. Países Bajos. Editorial Librero.