

JOSEPH CAMPBELL
LAS MÁSCARAS DE DIOS
MITOLOGÍA CREATIVA

VOLUMEN IV



ATALANTA







MEMORIA MUNDI

ATALANTA

I 23



www.elboomeran.com/

JOSEPH CAMPBELL
LAS MÁSCARAS DE DIOS
MITOLOGÍA CREATIVA
VOLUMEN IV

TRADUCCIÓN
BELÉN URRUTIA

EDICIÓN REVISADA POR
SANTIAGO CELAYA



ATALANTA
2018

www.elboomeran.com/

En cubierta: *Bestiario de Oxford*, 48 rto, siglo XII (Ms. Ashmole 1511).

En guardas: *El estado de Eva, bajo el influjo de la aprehensión de la muerte* y *El estado de Adán, herido por la flecha de Mercurio*.

Siglo XIV. De la *Miscellanea d'alchimia* (Ms. Ashburnham 1166).

Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florencia.

Dirección y diseño: Jacobo Siruela

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Todos los derechos reservados.

Título original: *The Masks of God: Creative Mythology*

© Joseph Campbell Foundation, 1968, 1976, 1991

© De la traducción: Belén Urrutia

© EDICIONES ATALANTA, S. L.

Mas Pou. Vilaür 17483. Girona. España

Teléfono: 972 79 58 05 Fax: 972 79 58 34

atalantaweb.com

ISBN: 978-84-947297-9-9

Depósito Legal: GI 1327-2018

Índice

Preámbulo

A la conclusión de *Las máscaras de Dios*

19

Primera parte

La antigua vid

Capítulo 1

Experiencia y autoridad

I. Simbolización creativa

25

II. Donde retroceden las palabras

33

III. La senda intransitada

54

IV. Montañas inmortales

68

Capítulo 2

El mundo transformado

I. La vía del amor noble

74

II. La puerta del Diablo

80

III. Eloísa

90

IV. El lecho cristalino

106

V. Éxtasis estético
109

VI. La poción
119

Capítulo 3 **La Palabra tras las palabras**

I. Lenguaje simbólico
131

II. La herencia clásica
146

III. La herencia celto-germánica
166

IV. El legado del islam
187

V. Los gnósticos
210

Segunda parte **La tierra baldía**

Capítulo 4 **El amor-muerte**

I. *Eros, ágape y amor*
245

II. El corazón noble
260

III. Anamorfosis
269

IV. La música del País bajo las Olas
278

V. El toro-luna y el corcel-sol
287

VI. La leyenda de la bella Isolda

304

Capítulo 5
El fuego del Fénix

I. ¡Oh noche verdaderamente dichosa!

349

II. La vía de la mano izquierda

357

III. *Puer aeternus*

376

IV. El caos

381

Capítulo 6
El equilibrio

I. Honor contra amor

401

II. El individuo y el Estado

415

III. Ironía erótica

432

IV. Identidad y relación

447

V. La vía de la belleza

467

VI. El altar y el púlpito

480

VII. La democracia y el terror

501

VIII. La herida de Amfortas

515

Tercera parte
La vía y la vida

Capítulo 7
El crucificado

- I. La rueda que gira de Terror-Alegría
543
- II. El Rey Pescador mutilado
557
- III. La búsqueda más allá del significado
573

Capítulo 8
El Paráclito

- I. El hijo de la viuda
579
- II. Primer intermedio: la restitución de los símbolos
605
- III. El caballero de las damas
615
- IV. Iluminaciones
623
- V. Segundo intermedio: la secularización del mito
636
- VI. El Castillo de las Maravillas
658
- VII. Tercer intermedio: mitogénesis
688
- VIII. La coronación del rey
741
- IX. Tornada: a cada uno, lo suyo
753

Cuarta parte
Nuevo vino

Capítulo 9
La muerte de «Dios»

- I. El crimen de Galileo
767
- II. La nueva realidad
769
- III. Los nombres y las formas
774
- IV. El nuevo universo
787
- V. El caballero de la triste figura
803
- VI. Hacia nuevas mitologías
814

Capítulo 10
El paraíso terrenal

- I. Todos los dioses dentro de ti
836
- II. Simbolización
867

Notas
907

Créditos de las imágenes
959

Índice onomástico
966

Índice de ilustraciones

Figura 1. Orfeo el Salvador. Techo de las catacumbas de Domitila (Roma), siglo III d.C.

31

Figura 2. Tristán tocando el arpa para el rey Marcos. Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.

32

Figura 3. Copa órfica sacramental. Rumanía, siglo III o IV d.C.

34

Figura 4. La diosa del cáliz. Figura central de la copa órfica.

35

Figura 5. El guardián de los peces. Sello cilíndrico babilonio, segundo milenio a.C.

36

Figura 6. Neófito cristiano vestido de pez. Lámpara de loza, arte cristiano primitivo.

37

Figura 7. Dioses-pep fecundando el Árbol de la Vida. Sello asirio, ca. 700 a.C.

38

Figura 8. Dios Padre pescando al Diablo. Miniatura.
Alsacia, ca. 1180 d.C.

42

Figura 9. *Orfeos Bakkikos* crucificado. Sello cilíndrico,
ca. 300 d.C.

50

Figura 10. Dido y Eneas. Iluminación de un
manuscrito del siglo X d.C.

146

Figura 11. Santuario de la serpiente alada. Copa órfica,
siglo II o III d.C.

148

Figura 12. Exterior de la copa de la fig. 11.

149

Figura 13. La música de las esferas. Italia, 1496.

153

Figura 14. El amansador de las fieras.
Inglaterra, 650-670 d.C.

173

Figura 15. El amansador de las fieras. Figura sobre una
gema lentiforme. Creta, ca. 1600 a.C.

174

Figura 16. Estampación a partir de un bronce chino.
Período Shang medio, 1384-1111 a.C.

175

Figura 17. El tesoro del dragón. China, período Song,
siglo XII d.C.

178

Figura 18. Dios galo con jabalí. Piedra nativa.
Euffigneix (Alto Marne), probablemente siglo I d.C.

183

Figura 19. La Diosa Ojo. Tres ejemplos,
ca. 2500 a.C.: a) de hueso, en España; b) de arcilla, en
Siria; c) de un sello cilíndrico, en Sumeria.

184

Figura 20. Jabalí sagrado. Bronce. Hounslow
(cerca de Londres), probablemente siglo I a.C.

185

Figura 21. Dios sentado (Cernunnos) y jabalí.
Moneda gala, probablemente siglo I a.C.

186

Figura 22. Extensión del poderío islámico
y su influencia, siglo X d.C.

191

Figura 23. La serpiente alzada. Tálero de oro.
Alemania, siglo XVI.

219

Figura 24. Copa eucarística. Monte Atos,
siglo XIII d.C.

232

Figura 25. Tristán enseña a Isolda a tocar el arpa.
Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.

281

Figura 26. Corcel solar de bronce y carro.
Dinamarca, ca. 1000 a.C.

288

Figura 27. Corcel solar y águila. Monedas galas,
período galorromano temprano.

289

Figura 28. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Adaptación.

292

Figura 29. Morold hiere a Tristán. Azulejos de la
abadía de Chertsey, ca. 1270.

305

Figura 30. Tristán mata a Morold. Azulejos de la
abadía de Chertsey, ca. 1270.

306

Figura 31. Tristán es arrastrado por las aguas a Irlanda.
Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.

311

Figura 32. Dioniso en la nave. Cílica griega con
figuras negras, siglo VI a.C.

312

Figuras 33 y 34. Tristán y el dragón. Azulejos de la
abadía de Chertsey, ca. 1270.

322 y 323

Figura 35. Tristán ofrece la copa a Isolda. Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.

328

Figura 36. Ostrero respondiendo a un «estímulo supernormal».

338

Figura 37. Isolda acude a Tristán. Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.

347

Figura 38. El rey solar y la reina lunar.
Rosarium philosophorum, siglo XVI.

357

Figura 39. Alquimistas junto a su horno.
Mutus liber, siglo XVII.

367

Figura 40. Homúnculo en el *vas* alquímico.
Cabala mineralis.

377

Figura 41. El baño mercurial.
Rosarium philosophorum, siglo XVI.

387

Figura 42. El mar maternal.
Rosarium philosophorum, siglo XVI.

392

Figura 43. La lluvia mercurial.
Rosarium philosophorum, siglo XVI.

395

Figura 44. Monograma de Thomas Mann.
483

Figura 45. El obispo Josefés entrega el Grial
al rey Alain, *ca.* 1300.
547

Figura 46. La copa de Gundestrupp. Jutlandia,
mediados del siglo I d.C.
551

Figura 47. El dios Cernunnos. Copa de
Gundestrupp, detalle.
553

Figura 48. El dios de la rueda. Francia,
período galorromano.
559

Figura 49. El dios Sucellos. Francia,
período galorromano.
560

Figura 50. Ixión. Espejo de bronce etrusco,
siglo IV a.C.
564

Figura 51. Wolfram von Eschenbach.
Según una iluminación del Ms. de Heidelberg
o Manesse, *ca.* 1335.
576

Figura 52. Escena dionisiaca. Detalle de la pintura de
un jarrón griego, mediados del siglo V a.C.
612

Figura 53. El Pescador entre sátiros báquicos.
Copa con figuras en rojo, siglos VI-V a.C.

614

Figura 54. Las edades del mundo, según
Joaquín de Fiore, ca. 1200.

640

Figura 55. La cola del pavo real (*cauda pavonis*).
Alemania, 1702.

671

Figura 56. La llamada de la diosa. Ilustración de un
manuscrito. India, ca. 1800.

888

Figura 57. Pablo Picasso, *Minotauro*. Detalle de un dibujo
para la portada de una revista, 1933. Adaptación.

895

Figura 58. Pablo Picasso, *Minotauro maquia*.
Grabado, 1935. Adaptación.

897

Los dibujos de las figs. 3, 4, 9, 10, 11, 12, 14, 23, 24 y 36
han sido realizados por John L. Mackey; los de las figs. 16, 17,
18, 28, 32, 40, 45, 51, 52, 56, 57 y 58, por Al Burkhardt.

Preámbulo

A la conclusión de *Las máscaras de Dios*

Cuando echo la vista atrás, hacia los doce satisfactorios años dedicados a este empeño tan gratificante, encuentro que su principal resultado para mí ha sido la confirmación de una idea que he mantenido larga y confiadamente: la unidad de la raza humana, no sólo en su historia biológica sino también en la espiritual, que por doquier se ha desarrollado a la manera de una única sinfonía, con sus temas anunciados, desarrollados, ampliados y retomados, deformados y reafirmados, y que hoy día, en un gran *fortissimo* con todas las secciones tocando a la vez, avanza irremisiblemente hacia una especie de poderoso clímax, del cual ha de surgir el próximo gran movimiento. Y no veo razón alguna para que se pueda suponer que estos motivos acabados de escuchar no se oirán otra vez en el futuro, en unas nuevas relaciones, por supuesto, pero manteniéndose siempre iguales. Todos ellos se presentan aquí, en estos volúmenes, con muchas indicaciones que sugieren las maneras en que pueden ser utilizados por personas razonables para fines razonables, o por poetas para fines poéticos, o por insensatos

para la necesidad y el desastre. Pues, como dice James Joyce en *Finnegans Wake*: «Tan imposibles como son todos estos hechos, resultan tan probables como aquellos que pueden haber sucedido o como cualesquiera otros que nadie pensó nunca que pudieran ocurrir».

Las máscaras de Dios

Volumen IV: Mitología creativa

Primera parte

La antigua vid

Capítulo 1

Experiencia y autoridad

I. Simbolización creativa

En los volúmenes anteriores de este recorrido por las transformaciones históricas de esas formas imaginarias que denomino las «máscaras» de Dios, por medio de las cuales los hombres han intentado relacionarse con el prodigio de la existencia, los mitos y ritos de los antiguos mundos occidental, oriental y primitivo podían explicarse en grandiosas fases unitarias. Porque en la historia de nuestra especie, todavía joven, un profundo respeto por las formas heredadas ha tendido a suprimir la innovación. Han transcurrido milenios en los que sólo se han desarrollado variaciones menores de temas heredados de Dios sabe cuándo. No ha sido así, sin embargo, en nuestra reciente cultura occidental, en la que, desde mediados del siglo XII, una desintegración cada vez más acelerada ha ido anulando la formidable tradición ortodoxa que alcanzó su apogeo en ese siglo, y, con su caída, han irrumpido los poderes creativos liberados de un gran grupo de individuos sobresalientes, de modo que,

en cualquier estudio del espectáculo de nuestra era titánica, debe tenerse en cuenta no una, ni dos ni tres, sino una galaxia de mitologías, tantas, podríamos decir, como la multitud de sus genios. Incluso en la esfera de la teología, que ya no ocupa el lugar dominante de antaño, desde las victorias de Lutero y Melanchthon y *La Confesión de Augsburgo* de 1530 han surgido incontables lecturas distintas de la revelación cristiana, mientras que en los campos de la literatura, la filosofía secular y las artes, un tipo totalmente nuevo de revelación no teológica, de gran alcance, gran profundidad e infinita variedad, se ha convertido en la verdadera guía espiritual y fuerza estructuradora de la civilización.

En el contexto de una mitología tradicional, los símbolos se presentan en ritos mantenidos socialmente a través de los cuales el individuo debe experimentar, o pretender que ha experimentado, ciertos sentimientos, intuiciones y compromisos. En lo que denomino mitología «creativa», el orden se invierte: el individuo tiene una experiencia propia –de orden, horror, belleza o mera alegría– que trata de comunicar mediante signos. Y si su vivencia ha sido de cierta profundidad y significado, su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo para aquellos que, por decirlo de alguna manera, la reciban y respondan a ella por sí mismos, con reconocimiento, sin coerciones.

Los símbolos mitológicos tocan y excitan centros vitales que están fuera del alcance de los vocabularios de la razón y la coerción. Los modos de experiencia y pensamiento del mundo de la luz se desarrollaron tarde, muy tarde, en la prehistoria biológica de nuestra especie. Incluso en la vida de un individuo, sus ojos no se abren a la luz hasta que se producen esos grandes milagros que dan lugar a la formación de un cuerpo vivo provisto de órganos ya activos, cada uno de ellos con un objetivo inherente, y ninguno de

esos objetivos puede ser explicado, ni siquiera conocido, por la razón. En el transcurso y el contexto más generales de la evolución de la vida, desde el silencio de los mares primordiales, cuyo sabor todavía corre por nuestra sangre, ese abrir de ojos sólo se produjo después de que el primer principio de todo ser orgánico («Ahora como yo; ahora me coméis a mí») hubiera actuado durante tantos cientos de millones de siglos que ya no podía, ni puede, ser anulado, aunque nuestros ojos y lo que éstos presencian nos lleven a lamentar ese monstruoso juego.

La primera función de una mitología es reconciliar a la consciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo *tal cual es*; la segunda, presentar una imagen que lo interprete en su totalidad, tal y como lo conoce la consciencia contemporánea. La definición que da Shakespeare de su arte, «presentar, por decirlo así, un espejo de la naturaleza», vale también para la mitología. Ésta es la revelación a esa consciencia que despierta de los poderes de su propia fuente sustentadora.

La tercera función, sin embargo, es la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias de su grupo social, histórica y geográficamente condicionado, y aquí puede producirse una ruptura con la naturaleza, como en el caso (extremo) del *castrato*. Circuncisiones, subincisiones, escarificaciones, tatuajes, etcétera, son marcas y tonsuras ordenadas socialmente para unir el cuerpo humano meramente natural a un cuerpo cultural mayor, más duradero, del que debe transformarse en un órgano, al tiempo que la mente y los sentimientos reciben la impronta de una mitología correlativa. Y no la naturaleza, sino la sociedad, es el principio y el fin de esa lección. Además, es en esta esfera moral, social, donde actúan la autoridad y la coerción, como hicieron tan eficazmente en la India manteniendo las

castas y los ritos y la mitología del enterramiento *sati*. En la Europa cristiana del siglo XII fueron impuestas universalmente creencias que ya no se profesaban universalmente. El resultado fue una disociación de la existencia aparente respecto de la real y el consecuente desastre espiritual que, en la imagería de la leyenda del Grial, se simboliza en el tema de la Tierra Baldía: un paisaje de muerte espiritual, un mundo que espera y espera –«¡Esperando a Godot!»– al Caballero Escogido que devuelva su integridad a la vida y haga fluir otra vez, desde infinitas profundidades, las aguas vivas, olvidadas, perdidas, de su fuente inagotable.

El auge y la caída de las civilizaciones en el largo curso de la historia parecen haber dependido, en gran medida, de la integridad y fuerza de los cánones mitológicos en los que se apoyaban; pues la aspiración, y no la autoridad, es el motor que construye y transforma la civilización. Un canon mitológico es una organización de símbolos de sentido inefable, capaz de despertar y concentrar en un objetivo las energías de la aspiración. El mensaje pasa de corazón a corazón a través del cerebro, y cuando el cerebro no es persuadido, el mensaje se detiene. La vida, entonces, permanece intacta. Para aquellos en quienes aún actúa una mitología local, hay una experiencia de conformidad con el orden social y de armonía con el universo. Pero aquellos en quienes los signos autorizados han dejado de actuar –o producen efectos desviados– experimentan inevitablemente una disociación con su nexo social y se entregan, en el exterior y en su interior, a la búsqueda de vida, que para el cerebro lo será de «significado». Bajo la coerción de las pautas sociales, el individuo sólo puede endurecerse hasta tornarse en una figura de muerte viviente, y si se encuentran en esta situación un número considerable de miembros de una civilización, se habrá llegado a un punto de no retorno.

En su *Discurso sobre las artes y las ciencias*, publicado en 1750, Jean-Jacques Rousseau señaló una época de este tipo. La sociedad corrompía al hombre; el lema era la «vuelta a la naturaleza»: la vuelta a la condición de «noble salvaje» como modelo del «hombre natural», de quien el verdadero salvaje, con sus improntas tribales, distaba tanto como el propio Rousseau. Igual que la fe en la Escritura había decaído en el apogeo de la Edad Media, así ocurrió con la fe en la razón en el apogeo de la Ilustración. Y hoy, dos siglos después, leemos en el poema *La tierra baldía* de T. S. Eliot (publicado en 1922, con notas):¹

Aquí no hay agua sino sólo roca
roca y nada de agua y el camino arenoso
el camino serpenteando allá arriba entre las montañas
que son montañas de roca sin agua
si hubiera agua nos detendríamos a beber
entre la roca uno no puede pararse ni pensar
el sudor está seco y los pies están en la arena
con tal de que hubiera agua entre la roca
montaña muerta boca de dientes cariados que no puede
escupir.

Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse
no hay ni silencio en las montañas
sino seco trueno estéril sin lluvia
no hay ni soledad en las montañas
sino hocas caras rojas que gruñen y miran con desprecio
desde puertas de casas de barro agrietado.

La cuarta función, la más crítica y vital, de una mitología es, por tanto, ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse íntegramente, de acuerdo con: d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el

macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está en el interior y más allá de todas las cosas:

Donde retroceden las palabras,
junto con la mente, sin haber llegado.²

La mitología creativa, en el sentido shakespeariano de un espejo que «muestra a la virtud su fiel retrato, al vicio su verdadero aspecto y a cada generación y a cada siglo su forma y su fisonomía»,³ no surge, como la teología, de los dictados de la autoridad, sino de las intuiciones, los sentimientos, el pensamiento y la visión de un individuo idóneo, fiel a los valores de su experiencia. Así, corrige a la autoridad manteniendo las formas que produjeron y dejaron detrás otras vidas pasadas. Renovando el propio acto de la experiencia, devuelve a la existencia lo que tiene de aventura, a la vez que destruye y reintegra lo fijo, lo ya conocido, en el fuego creativo del sacrificio de ese algo en constante devenir que no es sino la vida, no como *será* o *debería ser*, como *era* o como *nunca será*, sino como *es*, en profundidad, desenvolviéndose, *aquí y ahora*, dentro y fuera.

La figura 1 muestra una antigua pintura cristiana del techo de las catacumbas de Domitila en Roma. En el panel central, donde cabría esperar un símbolo de Cristo, aparece el fundador legendario de los misterios órficos, el poeta pagano Orfeo, aplacando a los animales salvajes con la magia de su lira y su canto. En cuatro de los ocho paneles que le rodean, se pueden identificar escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento: David con su honda (panel superior izquierdo), Daniel en la cueva de los leones (inferior derecho), Moisés haciendo brotar agua de la roca, Jesús resucitando a Lázaro. Alternando con éstas hay cuatro escenas de animales, dos de las cuales muestran entre los árboles



Fig. 1. Orfeo el Salvador. Techo de las catacumbas de Domitila (Roma), siglo III d.C.

al animal más común en los sacrificios paganos: el toro; en las otras dos aparece el carnero del Antiguo Testamento. Hacia las esquinas hay ocho cabezas de carneros sacrificados (Cristo, el «Cordero de Dios» sacrificado), de las que brotan sendas plantas (la Nueva Vida), mientras que en las esquinas la paloma de Noé lleva la rama de olivo indicando la reaparición de la tierra tras el Diluvio. El sincretismo es deliberado, une temas de las dos tradiciones que produjeron la cristiandad y apunta así, mediante las tres, al origen, a la experiencia-origen de una verdad, un misterio del que surgieron sus distintas simbologías. La profecía de Isaías sobre el reino mesiánico, cuando «habitará el lobo con el cordero,

y el leopardo se acostará con el cabrito» (Isaías 11, 6), y el tema helenístico de la realización de la armonía en el alma individual se consideran variantes de la misma idea, cuya plenitud encarna Cristo: el tema subyacente en todos los seres de la vida que trasciende la muerte.

Podemos denominar a ese tema subyacente la «idea arquetípica, natural o elemental», y a sus inflexiones culturalmente condicionadas, «ideas sociales, históricas o étnicas».⁴ El objeto del pensamiento creativo siempre es la primera, que entonces se expresa, necesariamente, en el lenguaje de la época. Por otra parte, la mente ortodoxa, sacerdotal, siempre se centra en la expresión local, condicionada culturalmente.



Fig. 2. Tristán tocando el arpa para el rey Marcos.
Azulejos de la abadía de Chertsey, ca. 1270.





Mitología creativa

Pocas obras se han escrito en el ámbito de la mitología con mayor ambición y calado que *Las máscaras de Dios*. A lo largo de cuatro volúmenes, Joseph Campbell efectúa un exhaustivo estudio comparativo de las diversas mitologías del mundo, revelando su carácter unitario y universal, y cómo todas ellas siguen vivas en el mundo moderno.

En este cuarto y último volumen de *Las máscaras de Dios*, Campbell desarrolla su idea de la mitología creativa, en el sentido shakespeariano del término, es decir, como espejo para mostrar a la virtud y al vicio su verdadero aspecto, y a las generaciones de cada siglo su auténtica forma y fisonomía. Se trata, pues, de una vertiente de la mitología que no proviene de los dictados y análisis teológicos de las altas esferas sacerdotales, como sucede en la mayoría de las religiones, sino que brota de las intuiciones, los sentimientos, las ideas y las visiones de los artistas y escritores que, fieles a su experiencia íntima, han creado nuevos relatos e imágenes míticas, como es el caso de las historias medievales en torno a los caballeros de la Mesa Redonda, el Grial o Tristán e Isolda, o de las obras de Dante, Nietzsche, Wagner, Thomas Mann y Joyce, o en el *Guernica* de Picasso.

Mitología primitiva, el primer volumen de esta obra magna, publicada entre 1959 y 1968, indaga en los motivos mitológicos de las culturas prehistóricas a la luz de los descubrimientos arqueológicos, antropológicos y psicológicos más recientes. El segundo volumen, *Mitología oriental*, se ocupa de las religiones de Egipto, la India, China y Japón. El tercero, *Mitología occidental*, es un estudio comparativo de los temas universales que subyacen en el arte, los cultos y los textos de la cultura europea. La obra se completa con *Mitología creativa*, que trata sobre la importancia de la herencia mitológica en el mundo moderno y sobre el ser humano como creador de sus propias mitologías.

