

***Iphigénie en Tauride* o la sublimación del modelo de Gluck**

Análisis de la escena inicial

Mario Muñoz Carrasco

La música de Gluck está fuertemente impregnada de matices dramáticos. Éstos quedan ampliamente demostrados a partir del análisis de la escena inicial de la *Iphigénie en Tauride*. Estrenada en París y fuertemente influida por la tradición de la *tragédie lyrique*, se descubren entre sus primeros compases la huella, cada vez más honda, de la Reforma, tanto en el trabajo de caracterización de los personajes como en la captación de la esencia del drama.

Gluck's music is strongly impregnated of dramatic shades. Those are widely demonstrated from the analysis of the opening scene of *Iphigénie en Tauride*. Having its premiere in Paris, and powerfully influenced by the tradition of the *tragédie lyrique*, the increasingly deeper traces of the Reformation are found among the opening bars of the work, both in the depiction of the characters as well as in the catchment of the dramatic essence.



Imagina para empezar una orquesta de ochenta músicos que tocan con tal grado de empaste que se podría pensar que es un solo instrumento. La ópera empieza: en la distancia puede verse una vasta llanura (¡sí, la ilusión es completa!) y más lejos se otea el mar. La orquesta anuncia una tormenta, se ven descender lentamente las nubes negras y cubrir la llanura por completo. El teatro está iluminado únicamente por los destellos de los relámpagos que rasgan las nubes, todo realizado con un realismo y una perfección que ha de verse para creerse [...] ¡Y la orquesta! Todo estaba en la orquesta. Si hubieras oído cómo representaban cada una de las situaciones, especialmente cuando Oreste parece estar tranquilo; pues bien, los violines sostienen una nota sugiriendo reposo, muy suavemente. Pero de fondo se pueden escuchar el murmullo de los bajos asemejando el remordimiento que, a pesar de su aparente calma, todavía puede ser oído en el corazón del parricida.¹

En este extracto de la carta de Hector Berlioz a su hermana Nanci (fecha el 13 de diciembre de 1821) pueden observarse ya los rasgos primordiales de la “reforma” gluckiana, quintaesenciada y tal vez llevada lo más lejos que podría llevarla su autor en la ópera *Iphigénie en Tauride*. La fascinación que sintió el compositor francés romántico (al igual que la del posterior Wagner) surge, más que del embeleso juvenil de un Berlioz de 18 años, del complejo entramado conceptual del método de composición de Gluck² que más tarde intentaría aplicar Berlioz a su propia música. Y en realidad es éste el tipo de legado que la reforma operística del germano-bohemio nos ha dejado, porque la trascendencia de sus postulados estuvo muy limitada al ámbito parisino sin apenas repercusión en la Viena de finales del XVIII.

El hecho de que fuera París y no Viena el lugar donde cristalizaran con mayor éxito las obras “reformistas” no es, de ninguna de las maneras, casual. En realidad, los feroces cambios que suponían los postulados de Calzabigi, Durazzo y Gluck no eran tales en Francia, una isla dentro del mar del influjo operístico

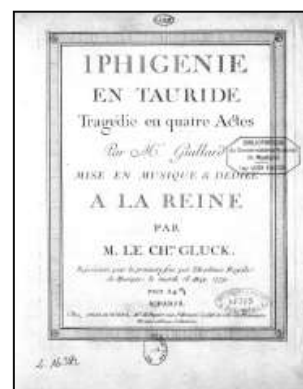
¹ Traducción sobre el original francés del libro *Correspondance générale: Hector Berlioz*, págs. 56-7

² La “dramatización de la orquesta”, la llamaría el propio Berlioz.



italiano. Si analizamos con detenimiento los principales aportes de la Reforma (rechazo al virtuosismo vocal en beneficio de la declamación dramatizada, reelaboración orquestal de los recitativos como elemento cohesionador de la obra, preeminencia de la palabra sobre la música, importancia del coro y la danza, etcétera), podemos encontrar precedentes sólidos de todos ellos en las obras de Lully o Rameau³. No se pretende con estas líneas minusvalorar la importancia del aporte de Gluck, pero es cierto que tal vez la buena aceptación de estos cambios dependió en parte de un público, el francés, que no hubo de recorrer un largo camino para entenderlos. Esto no se aplicaba al público de Viena, donde lo italianizante campaba a sus anchas y este nuevo enfoque pudo ser visto con ojos más críticos⁴. De hecho, para las escenas de dualidad orquestal donde la música muestra una cierta polisemia (mundo exterior versus mundo interior, como la de Oreste que describe Berlioz o la tormenta inicial de *Iphigénie*) se pueden encontrar varios precedentes concretos en algunas escenas de la *tragédie lyrique*. Un buen ejemplo para ilustrar estos paralelismos e influencias (no sólo en tanto a dramaturgia, sino también en cuanto a escritura orquestal) lo podemos hallar en la escena “Tristes apprêts” del *Castor y Pollux* de Jean-Philippe Rameau, clara base del aria-coro de Télaire, “Contemplez ces tristes apprêts” del *Iphigénie*.

Es, entre otros, por este motivo por el que los trabajos franceses de Gluck se ciñen más a su propia reforma que los previos (*Orfeo ed Euridice* y *Alceste* incluidos), y su autor se sintió en la obligación de reformularlos con posterioridad para adecuarlos al gusto francés y a su propia evolución como compositor. Esta reformulación alteraba algunos hechos fundamentales, como la sustitución de castrati por tenor en *Orphèe*, o la



³ Para ampliar este aspecto, consultar las notas al programa de Álvaro Marías en el libreto sobre *Iphigénie* del Teatro de la Zarzuela correspondiente a las representaciones del año 95.

⁴ En sus Memorias (Pág. 88), Da Ponte comenta: “...pues Salieri, vuelto de París con los ojos llenos de Gluck [...] y de aullidos de posesos, escribió una música enteramente francesa, y las bellas y populares melodías, en las que solía ser fertilísimo, las había sepultado en el Sena”. Aunque no podemos considerar la voz de Da Ponte precisamente como imparcial, si puede representar en cierta manera, la idea que ciertos círculos músico-literarios mantenían sobre Gluck en Viena.



inclusión de números musicales más afines al gusto ilustrado. La comparación de las primeras escenas de *Orfeo* e *Iphigénie* nos revela un paisaje muy significativo a este respecto, comenzando desde la propia orquestación. El número inicial de *Iphigénie en Tauride*, una reelaboración de la obertura de la segunda ópera cómica de Gluck *L'Isle de Merlin* o *Le Monde renversé*⁵, incluye una ampliación orquestal notable respecto al *Orfeo* (una sección de vientos muy reforzada por flauta piccolo, flautas, clarinetes en Do y un fagot adicional, además de la inclusión del coro ya desde el primer número). Esta ampliación de plantilla es la consecuencia directa de tres factores: la adecuación musical al libreto, el progresivo cuidado tímbrico que desarrolló Gluck y la búsqueda del color orquestal y la variedad a la que obligaba una ópera sin recitativo seco.



Más allá de esta primera diferencia en cuanto a su orquestación reforzada, el posterior desarrollo del tempo también se verá enriquecido. Mientras que la obertura del *Orfeo* está escrita íntegramente en *Allegro*, en *Iphigénie* empezamos



en un *Grazioso*, un *poco lento* que pasa a *Allegro moderato*. Si bien estas dos indicaciones no parecen suponer una gran diferencia, es en su caracterización donde notamos el enorme trabajo teatral para la pieza. Además de las indicaciones de tempo aparecen detalladas otras paralelas que enriquecen y matizan la interpretación: “Le calme”, “Tempête de loin”, y luego, sucesivamente, “Tempête un peu plus rapprochée”, “Tempête très fort”, “La tempête cesse” y “La tempête cesse tout à fait”. Las indicaciones dinámicas que lo acompañan son continuas (los *sempre crescendo* de los sucesivos embates de la tormenta) y el grado de exigencia para con la orquesta muy superior al del *Orfeo*. Toda esta caracterización nos habla

⁵ Estrenada fugazmente en 1759.



de uno de los elementos principales expuesto en el famoso prefacio del *Alceste* pero que Gluck tardó en llevar a la práctica asiduamente: “He imaginado que la sinfonía tiene que prevenir a los espectadores sobre la acción que se va a representar, y formar, por decirlo así, el argumento”⁶. El efecto anímico de la casi festiva sinfonía inicial del *Orfeo* se difumina tras comenzar los lamentos de coro y protagonistas ante la muerte de Eurídice. La desconexión teatral es evidente y nos retrotrae al barroco tardío de treinta años antes, donde las oberturas de dramas⁷ como *Tamerlano* o *Rodelinda* prácticamente podían danzarse porque la continuidad dramática estaba supeditada a un modelo tan estricto que primaba el final anti-natura sin excepciones. Es ese viejo modelo el mismo que fue objeto de sátiras tanto desde el punto de vista teórico (*Il Teatro alla moda* de Benedetto Marcello) como desde el práctico (*The Beggar’s Opera*, con texto de John Gay y arreglos musicales de J. C. Pepusch)⁸. Estas reminiscencias barrocas ya han desaparecido en *Iphigénie*, donde la obertura forma parte directamente de la acción. Tanto es así que no hemos de esperar ni a que termine la escena para que hagan su aparición protagonista y coro (sin ninguna falla dramática con el tono de la sinfonía en este caso) ni a que la acción comience en posteriores números: la acción se inicia con la propia obertura y la línea melódica del canto se ajusta a las distintas situaciones, en vez de primar el aspecto virtuosístico.

Ya despegándonos de la comparación con el *Orfeo*, hemos de entrar en la escritura musical para entender en toda su dimensión el tipo de trabajo de caracterización que se despliega en este número inicial. Gluck era por encima de todo un hombre que se había movido en el ambiente ilustrado de Giacomo Durazzo, director artístico de los dos principales teatros en Viena. En sus trabajos



⁶ Se ha utilizado la traducción de Giorgio Pestelli en su *Historia de la Música*, vol. 7: *La época de Mozart y Beethoven*, (Madrid, Turner, 1986) pág 257. En el original: “Ho immaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell’ azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per dir cosi l’argomento”.

⁷ En el sentido moderno del término, no en el de la época.

⁸ También el binomio Mozart-Da Ponte satirizarán brillantemente en *Le nozze di Figaro* este tipo de estructuras en la escena en la que Fígaro encuentra en Marcellina y Bartolo a sus desconocidos padres.



encontramos abocetadas, además de las ideas sobre la belleza de Rousseau, las propias de la teoría del arte de Johann Joachim Winckelmann según las definía en su ideario artístico: un intento de expresión realizado con “una noble sencillez y una serena grandeza”. Es inmediata la referencia al prefacio de *Alceste* ya citado donde Gluck habla de “una hermosa sencillez”. Para conseguir este objetivo el primer paso se encuentra en la fidelidad al texto y a la acción dramática, siguiendo la estela clásica grecolatina donde la *Poética* de Aristóteles ejerce de brújula⁹. La *Ifigenia* de Eurípides tiene mucho que ver con la *Iphigénie* de la ópera. Ángela Sánchez-Lafuente la define como una personificación de “los ideales de la juventud ateniense de la época en que a Eurípides le tocó vivir”¹⁰, una mujer enfrentada a la voluntad de los hombres y de los dioses. Así aparece aquí retratada. Y si Eurípides destacó por algo respecto a Esquilo o Sófocles fue, precisamente, por su capacidad para la introspección psicológica y para el retrato íntimo de sus personajes.

Los “héroos” principales de la obra tienen un trasfondo previo, un abismo secreto que proviene de sus vivencias anteriores y que el libreto explica muy sucintamente (la obra empieza *in media res*, hay una primera parte, *Ifigenia in Aulide* para la que Gluck también compuso música previamente). Siguiendo estos preceptos, Gluck para realizar su retrato sonoro quiso conjugar desde la obertura la tormenta interna a la que cada uno de los personajes está sometido, y la tormenta atmosférica con la que genialmente la hace coincidir. Además de los efectos dinámicos y la instrumentación que ya hemos analizado, el compositor divide en dos la orquesta para llevar a la partitura esta dualidad tormenta interior/exterior. La división no es *de facto*, está realizada en la escritura para generar una sensación anímica más que una realidad. Así, cada línea melódica se verá repetida por otros instrumentos más adelante, representando ambos mundos. Durante el episodio de “Le calme”, la bucólica melodía empieza en los violines para repetirse en las flautas:

⁹ Unidad de acción sobre una estructuración de los hechos “verosímil o necesaria”.

¹⁰ SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, Ángela. *El mito de Ifigenia*. Murcia, Universidad de Murcia, 1977, pág. 20



No es un ejemplo aislado. Los violines primeros y segundos (bajo estas líneas, a la izquierda) y la primera flauta y primer oboe (bajo estas líneas, a la derecha), una vez que ha estallado la tormenta, hacen lo propio en una escritura alterna, volviendo a la dualidad:

Este juego de las dobles realidades cobra todo su sentido cuando éstas no coinciden. Es decir, en el arranque de la ópera, tormenta exterior e interior se manifiestan a la vez; pero más adelante, en la escena que refería Berlioz al inicio de este trabajo (Acto II, Escena III, “Le calme rentre dans mon cor”), el efecto se magnifica cuando el estado anímico y su proyección no coinciden. Las notas largas, calmadas, que canta Oreste (“La calma vuelve a mi corazón”) se contraponen a la escritura inquieta de las cuerdas, analogía del remordimiento:



Esa forma de expresar la calma y la tristeza de Oreste, con valores largos y notas tenidas, ha ido aparecido durante toda la obra y en particular en la escena inicial que estamos analizando. Antes de que estallen la lluvia y los truenos, en el episodio de “Le calme”, el dibujo de los vientos es apacible y sereno, abundando en el uso de valores largos y notas tenidas. En el ejemplo, escritura de oboes y flautas punteadas:



Gluck, heredero de la escuela milanesa de Sammartini, trabajaba en lo musical bajo el influjo de tres artistas: Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta y, principalmente, G. F. Handel, a quien solicitó consejos sobre caracterización y continuidad dramática en su visita londinense. No es de extrañar entonces que utilice alguno de sus métodos de orquestación más arquetípicos para expresar los afectos, concretamente todos los contrapuestos a los que tradicionalmente se asociaban a las arias de bravura, es decir, la tristeza, la calma, la paz interior, etcétera. Los ejemplos en Handel¹¹ aparecen a docenas. El sajón suele utilizar notas pedales en los bajos para identificar la tristeza (aria de Bertarido en la ópera *Rodelinda*, “Con rauco mormorio”, abajo a la izquierda) o el desamor (aria de Ariodante en la ópera homónima, “Scherza infida”, abajo a la derecha).



¹¹ Todos los ejemplos mostrados a continuación están extraídos de la edición de 1887 de Friedrich Crysander sobre las partituras de G. F. Handel en Leipzig.



También, para recalcar afectos más tranquilos, utiliza los pedales en instrumentos del registro agudo (en este caso los violines), dando lugar a atmósferas más oníricas y menos torturadas, caso de Dorinda en el Orlando, aria “Quando spieghi”, muy similares a *Iphigénie*:

Podremos encontrar este tipo de mecánica durante toda la obra, más allá de esta primera escena. El penúltimo aspecto que nos queda por analizar, de vital importancia en la reforma operística de Gluck, reside en la letra. El libretista de esta ópera no es el pensador (y pieza fundamental del manifiesto de *Alceste*), Raniero di Calzabigi. En este caso encontramos a un joven Nicolas François Guillard, y este es su primer libreto. Guillard era mucho mejor adaptador de textos que creador (de hecho, la gran mayoría de sus trabajos proceden de otros originales) y este espíritu hizo que el trabajo con Gluck llegase a buen término. En una larguísima carta, el compositor, de viaje en Viena, expone al libretista sus necesidades con absoluta rotundidad. Estamos en el 17 de junio de 1778:

I would like an air in which the words express both the situation and the music. The meaning should always be completed at the end of the line, not at the beginning, nor half-way through the following line. This is as essential a quality in an air as it is bad in recitative; it constitutes the difference between them; the airs are the better adapted to a flowing melody. We come to the metre of the air I am interested in. I am giving you the Italian words, and where I have placed a sign, that syllable must be long and sonorous¹².

¹² “Me gustaría un aria en la que las palabras expresaran tanto la situación como la música. El significado tendría que completarse al final de la línea, no al principio, tampoco a la mitad de la siguiente línea. Esto es una cualidad tan esencial en el aria como perjudicial es en los recitativos; en ella reside la principal diferencia entre ambos; las arias se adaptan mejor a una melodía que fluye. Llegamos a la métrica de las arias en que estoy interesado. Te he dado las palabras en italiano, y allí donde he puesto una señal esa sílaba deberá ser larga y sonora”. HOWARD, Patricia. *Gluck. An*



A continuación, Gluck propone un modelo en italiano que Guillard tiene que “rellenar” (abajo a la izquierda). El texto que propone de ejemplo está extraído del aria de Sexto del Acto II de *La clemenza di Tito*. Las peticiones son de una enorme concreción y Guillard fue evolucionando el verso de este número inicial y los subsiguientes siguiendo éste y el resto de modelos que el compositor le detalla en su intercambio epistolar. Finalmente, la sonoridad silábica asociada a la vocalización de los agudos de su protagonista se consiguió sin sacrificar el dramatismo de su contenido:

<i>Se mai senti spirarti sul volto,</i>	<i>Grands Dieux! Soyez-nous secourables.</i>
<i>lieve fiato que lento s'aggiri,</i>	<i>Détournez vos foudres vengeurs!</i>
<i>di, son questi aliestremi sospiri,</i>	<i>Tonnez sur les têtes coupables:</i>
<i>del mio fido che muore per me.</i>	<i>L'innocence habite nos coeurs.¹³</i>

La relación con la palabra siempre había resultado el centro de las composiciones de la Reforma. No hay más que revisar los distintos nombres con los que calificó Gluck a sus óperas, su continua búsqueda de una fórmula definitiva, para entenderlo: *dramma per musica* (*Paride ed Elena*, 1770), *azione teatrale per musica* (*Orfeo ed Euridice*, 1762), *tragedia messa in musica* (*Alceste*, 1767), *tragédie-opéra* (*Iphigénie en Aulide*, 1774; *Orphée et Eurydice*, 1774; *Alceste – francés*, 1776), *drame heroic mise en musique* (*Armide*, 1776) y, finalmente, *tragédie mise en musique* (*Iphigénie en Tauride*, 1777). Además, en el caso de *Iphigénie* el libreto va más lejos todavía en su rechazo a las formas tradicionales: no hay historia de amor. O al menos, ninguna más allá del amor filial, lo cual representa una absoluta novedad en el panorama musical de la época (menos de una década después Mozart daría a luz la ópera amorosa por antonomasia, *Le*

Eighteen-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford-New York, Clarendon Press, 1995, pág. 188.

¹³ “¡Grandes dioses! acudid en nuestro auxilio / Y apartad de nosotros vuestros vengadores rayos. / Que vuestra ira descargue sobre las cabezas de los culpables / La inocencia habita en nuestros corazones”. Traducción de Jesús Cantera.



nozze di Figaro, donde se trabajan todos los tipos de amor animado por todo tipo de motivaciones).

Por último, destaca en este número inicial el uso del coro, que si bien ya ha sido utilizado de ese modo en Gluck con anterioridad, aquí lo encontramos tal vez en su estilo más depurado en cuanto a escritura coral y también en cuanto a dramatización y profunda humanidad (similar en cierta manera al patetismo del de *Orfeo*): los coreutas, al estilo griego, comentan la acción, participan de ella y también encarnan personajes y son partícipes del traumático mundo interior de los torturados protagonistas y de las pesadillas que éste provoca.

Quedan muchos aspectos de la obra que se desarrollarán más adelante, como la presencia de un único ballet imbricado con el coro o el “auto-homenaje” que rinde al *Orfeo ed Euridice* en la aparición de Diana en el cuarto acto, con una modulación a Do mayor, armadura de clave del Orfeo italiano. Aunque el estreno de *Iphigénie* fue todo un éxito y supuso la derrota definitiva de Piccinni en su querrela particular con Gluck¹⁴ (la denominada “segunda querrela de los bufones”¹⁵ o *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*), Gluck fue



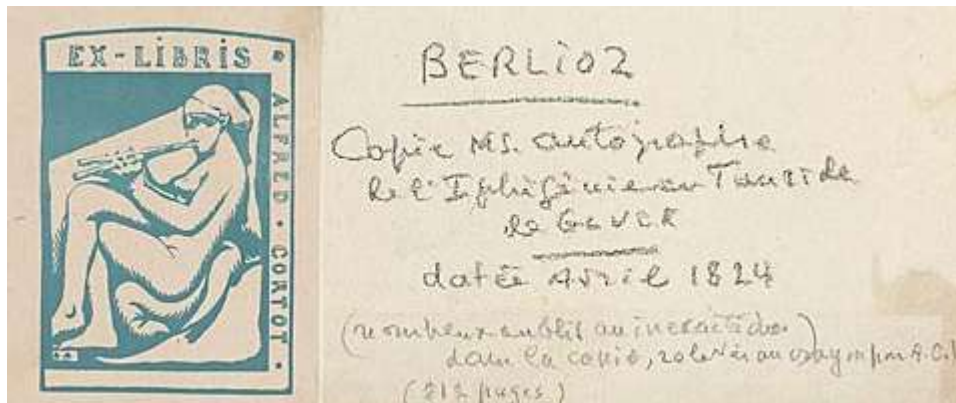
consciente de la falta de trascendencia de su reforma en todo momento, como dio cuenta en la epístola de *Paride ed Elena*, menos conocida que la de *Alceste* pero igualmente relevante, o en el relato que nos ha llegado sobre su incompreensión del gusto del público a través del impresor Olivier de Corancez. Quitando algunos momentos puntuales (la cita que realiza Mozart en su segundo acto de *Die Zauberflöte*, parodiando el coro de sacerdotisas del cuarto acto de *Iphigénie*), no sería hasta la llegada del vehemente Berlioz cuando Gluck volvió a la superficie de

¹⁴ Resulta llamativa la repetición del patrón dual de enfrentamiento entre dos estéticas que arrastra la ópera desde su nacimiento. Antes que la de Gluck encontramos la disputa entre Handel y Bononcini, la de Lully y Rameau, etcétera.

¹⁵ La primera, la famosa *querelle des Bouffons* o *guerre des Coins*, enfrentó a partidarios del cerrado mundo musical francés, personalizado en Rameau, y defensores de una música más internacional, es decir, parapetados tras Rousseau, entre el año 1752 y el 54.



la actualidad musical, donde se ha mantenido de forma bastante irregular, al igual que la apreciación de su calidad.





Bibliografía

The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck; translated by Stewart Thomson. H. & E. H. Mueller Von Asow (ed.). New York, St Martin's, 1962.

Rousseau: música y lenguaje. Anacleto Ferrer Mas, (ed.). Valencia, Publicacions Universitat de València, D.L, 2010.

BERLIOZ, Héctor. *Mémoires*; chronologie et introduction par Pierre Citron. Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

_____. *Correspondance générale*; éditée sous la direction de Pierre Citron. Texte établi et présenté par Hugh J. Macdonald. Paris, Flammarion, 2003.

DA PONTE, Lorenzo. *Memorias*; traducción, Esther Benítez. Madrid, Siruela, D.L., 2005.

EINSTEIN, Alfred. *Gluck*; translated by Eric Blom. New York, E.P. Dutton and Co, 1936.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*; versión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 2005.

GLUCK, C. W. *Orfeo ed Euridice* [Música impresa]: in full score; edited by Hermann Abert. New York, Dover, 1992.

_____. *Iphigénie en Tauride* [Música impresa]: in full score; edited by Hermann Abert. New York, Dover, 1993.

GUILLARD, Nicolas François. *Iphigénie en Tauride: tragedia lírica en cuatro actos*; música de Christoph Willibald Gluck, libreto de Nicolas-François Guillard basado en la tragedia de Eurípides. Libreto Español-Francés. Madrid: Teatro de la Zarzuela, D.L, 1995.

HOWARD, Patricia. *C. W. von Gluck: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.



_____. *Gluck: An Eighteen-Century Portrait in Letters and Documents*.
Oxford-New York, Clarendon Press, 1995.

ROLLAND, Roman. *Músicos de antaño: La ópera antes de la ópera, el "Orfeo" de Luigi Rossi, Lully, Gluck, Grétry, Mozart*; versión directa del francés por Ricardo F. de Angelis. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953.

SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, Ángela. *El mito de Ifigenia*. Murcia: Universidad de Murcia. 1977.

Enlaces y discografía recomendada

Ópera completa en versión de W. Christie:
<http://www.youtube.com/watch?v=HSBysl68>.

Iphigénie en Tauride. Director: Marc Minkowski. *Reparto*: Mireille Delunsch, Simon Keenlyside, Yann Beuron, Laurent Naouri. Les Musiciens du Louvre. Archiv: Deutsche Grammophon. 2001



Créditos imágenes

- Partituras y portadas: <http://imslp.org/>
- *Retrato de Johann Joachim Wincklemann*, von Anton von Maron:
<http://www.zeno.org/Philosophie/I/winckpor>
- *Iphigénie*, Anselm Feuerbach:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Feuerbach_Iphigenie1.jpg

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Síneris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.