CRITERIOS ESPECÍFICOS DE CORRECCIÓN

1. Del tema elegido: *(5 puntos)*

a) Las Artes Escénicas en la Antigüedad: de la Prehistoria a Grecia y Roma: **El edificio escénico en Grecia y Roma. Actor, interpretación y vestuario en Grecia y Roma** [desarrolle únicamente los epígrafes señalados en negrita del tema 2 del programa, no el tema en su totalidad].

En tanto que el alumno deberá demostrar haber adquirido los conceptos básicos que le permiten ubicar históricamente las distintas tradiciones teatrales y sus componentes, manejando con propiedad todos los conceptos referidos a los elementos que intervienen en la expresión, la comunicación, la interpretación y la representación escénicas, y sin perjuicio de que pueda desarrollar el tema con cierta libertad, en el texto de la respuesta no habrían de faltar algunos aspectos esenciales, como los que siguen:

1) El edificio escénico griego. Elementos del edificio griego: *théatron*, *orchestra*, *logeion*, *skené*, *theologeion*.
2) El edificio romano. Evolución respecto del modelo griego. El periodo bizantino.
3) El actor y la interpretación en el teatro griego. Actor y coro. La máscara, el coturno y otros accesorios.
4) El actor y la interpretación en el teatro romano. Desaparición de la máscara. Importancia del mimo.

b) El Barroco, o la Edad de Oro del teatro europeo: **El teatro isabelino. Shakespeare. El clasicismo francés. Racine, Corneille, Molière** [desarrolle únicamente los epígrafes señalados en negrita del tema 5 del programa, no el tema en su totalidad].

En tanto que el alumno deberá demostrar haber adquirido los conceptos básicos que le permiten ubicar históricamente las distintas tradiciones teatrales y sus componentes, manejando con propiedad todos los conceptos referidos a los elementos que intervienen en la expresión, la comunicación, la interpretación y la representación escénicas, y sin perjuicio de que pueda desarrollar el tema con cierta libertad, en el texto de la respuesta no habrían de faltar algunos aspectos esenciales, como los que siguen:

1) El teatro isabelino. Las representaciones cortesanas y los nuevos teatros comerciales.
2) William Shakespeare: características de su teatro y clasificación de sus obras.
3) El clasicismo francés. Contexto histórico y características fundamentales.
4) Alcance y breve caracterización del teatro de Corneille, Racine y Molière.

c) La renovación teatral en las primeras décadas del siglo XX: **Los innovadores españoles: Valle-Inclán y Lorca** [desarrolle únicamente el epígrafe señalado en negrita del tema 8 del programa, no el tema en su totalidad].

En tanto que el alumno deberá demostrar haber adquirido los conceptos básicos que le permiten ubicar históricamente las distintas tradiciones teatrales y sus componentes, manejando con propiedad todos los conceptos referidos a los elementos que intervienen en la expresión, la comunicación, la interpretación y la representación escénicas, y sin perjuicio de que pueda desarrollar el tema con cierta libertad, en el texto de la respuesta no habrían de faltar algunos aspectos esenciales, como los que siguen:

1) Breve introducción acerca de la situación de la escena española anterior a la irrupción de Valle-Inclán y Lorca (Echegaray, Benavente y la comedia burguesa).
2) Valle-Inclán: características de su teatro, con especial atención al esperpento. Conviene, en todo caso, señalar las principales etapas o ciclos de su trayectoria como dramaturgo (modernista, mítico, farsa, esperpento) con la relación de las principales piezas de cada uno de ellos.
3) El teatro de Federico García Lorca: reconocimiento de la universalidad de la obra del granadino. Sucinto resumen de los principales rasgos de su dramaturgia. El teatro de títeres. El formidable ciclo de las tragedias lorquianas. El grupo de obras más apegadas al surrealismo.

d) El teatro desde la II Guerra Mundial a nuestros días: **El caso español: de Buero a *La fura*** [desarrolle únicamente el epígrafe señalado en negrita del tema 9 del programa, no el tema en su totalidad].

En tanto que el alumno deberá demostrar haber adquirido los conceptos básicos que le permiten ubicar históricamente las distintas tradiciones teatrales y sus componentes, manejando con propiedad todos los conceptos referidos a los elementos que intervienen en la expresión, la comunicación, la interpretación y la

representación escénicas, y sin perjuicio de que pueda desarrollar el tema con cierta libertad, en el texto de la respuesta no habrían de faltar algunos aspectos esenciales, como los que siguen:

En tanto que el alumno deberá demostrar haber adquirido los conceptos básicos que le permiten ubicar históricamente las distintas tradiciones teatrales y sus componentes, manejando con propiedad todos los conceptos referidos a los elementos que intervienen en la expresión, la comunicación, la interpretación y la representación escénicas, y sin perjuicio de que pueda desarrollar el tema con cierta libertad, en el texto de la respuesta no habrían de faltar algunos aspectos esenciales, como los que siguen:

1) Una breve introducción donde se señale el desolador escenario tras la Guerra Civil, y se indique el gusto por la comedia burguesa y el teatro de humor en España hasta 1950, paralelo a los difíciles pasos del teatro del exilio.
2) El teatro social de los años 50. Con atención a Alfonso Sastre y, muy señaladamente a la trayectoria de Antonio Buero Vallejo; se valorará el reconocimiento de obras clave como *Historia de una escalera*.
3) El periodo 1960-1975: la continuidad del teatro social, la recepción y recuperación de dramaturgos como Alejandro Casona y su *La dama del alba*, y el teatro experimental representado por Fernando Arrabal.
4) El teatro a partir de 1975: del teatro independiente (Els Joglars, Tábano, La Cuadra y Dagoll Dagom) a las nuevas propuestas desde la década de los 80 del siglo XX (Els Comediants, El Tricicle, La Cubana, La Fura dels Baus).

2. Del texto elegido: *(5 puntos)*

a) Sófocles, *Edipo, rey* (trad. de Assela Alamillo).

Desde el principio de que se tiene en cuenta la precisión de los conceptos escénicos manejada por el alumno, la adecuada, correcta y coherente redacción de los comentarios de textos, en tanto que reflexión crítica sobre las características y presupuestos de los textos dramáticos y espectáculos teatrales y en tanto que comprensión de la complejidad del fenómeno teatral, el alumno deberá contestar las dos cuestiones planteadas con cierta libertad expositiva, pero sin que falten algunos de los siguientes comentarios:

— En la pregunta «Sitúe la escena en el desarrollo de la tragedia, explicando el valor del error y la ironía trágica», el alumno debería señalar que el fragmento corresponde al diálogo entre Yocasta, Edipo y el Mensajero que le comunica que Pólibo, el padre adoptivo de Edipo, ha muerto; este pasaje sobreviene al poco de que Edipo le cuente a Yocasta *su verdad* respecto de sus padres (adoptivos), Pólibo y Mérope, revelación manifestada al poco de saber que Layo, el verdadero padre de Edipo, había sido asesinado en la encrucijada de los caminos de Delfos y Daulia. El desengaño paulatino del error en que vive Edipo sustenta el desarrollo de la tragedia, de tal modo que el espectador asiste a una continua *ironía del destino*, al desvelamiento *fatal* de la verdad: Edipo dice y cree algo que los espectadores, otros personajes e incluso el Coro, saben que no es así.
— En la pregunta «Explique la importancia radical de las profecías y oráculos en la obra», el alumno ha de incidir en un aspecto fundamental de la tragedia: el destino es inexorable, no hay escapatoria para el héroe trágico. En *Edipo, rey* el destino está perfectamente marcado por los diferentes oráculos y profecías, cuyos vaticinios se cumplirán *fatídicamente*, provocando las diferentes reacciones de los personajes, señaladamente la propia *investigación* de Edipo. Así, el alumno puede comentar las palabras del adivino Tiresias, las del Oráculo a Edipo, las del Oráculo a Layo…, y cómo son conocidas por Edipo directamente o a través de servidores, mensajeros, de Yocasta… En definitiva, las profecías y oráculos estructuran la tragedia y provocan la acción de los personajes y del Coro.

b) Shakespeare, *Hamlet* (trad. de José María Valverde).

Desde el principio de que se tiene en cuenta la precisión de los conceptos escénicos manejada por el alumno, la adecuada, correcta y coherente redacción de los comentarios de textos, en tanto que reflexión crítica sobre las características y presupuestos de los textos dramáticos y espectáculos teatrales y en tanto que comprensión de la complejidad del fenómeno teatral, el alumno deberá contestar las dos cuestiones planteadas con cierta libertad expositiva, pero sin que falten los siguientes comentarios:

— En la pregunta «Sitúe la escena en el desarrollo de la tragedia, incidiendo en el valor anticipatorio de las palabras de Hamlet», el alumno debería señalar que este pasaje corresponde a una escena central y nuclear de *Hamlet* (la I del Acto III), pues comprende el célebre monólogo de Hamlet acerca del sentido de su venganza y, por extensión, de la vida misma. Es una escena esencial en el desarrollo de la tragedia no solo por el monólogo, sino por cómo lo encaja Shakespeare en la estructura de la obra: dentro de una treta urdida por Polonio y el Rey, utilizando de títere a la inocente Ofelia, para calibrar el alcance de la locura de Hamlet. Asimismo, anticipa el suicido de Ofelia (esa *Ninfa* que ha de morir en las aguas), la consumación de su venganza y, por descontado, su propia muerte (*desenredado de este embrollo mortal*).

— En la pregunta «¿Por qué crees que este pasaje es fundamental para el desarrollo de la trama y para la comprensión del sentido trágico de la obra?», el alumno puede comentar con mucha libertad el alcance filosófico del monólogo de Hamlet (la duda existencial, el tópico de *la muerte como sueño*…); pero conviene que se atenga a la trascendencia dentro de la tragedia, en cuanto resumen de lo pasado (la visión del espectro de su padre como sueño que precipita su desdicha; el dolor por la injusticia padecida), incidencia del presente (la duda de si vengarse o no, convirtiéndose en este caso en un cobarde) y anticipación del futuro (el suicidio, en las aguas, de la *Ninfa* Ofelia, la venganza, su propia muerte: *que en tus oraciones sean recordados todos mis pecados*).

c) Lope de Vega, *El perro del hortelano* (ed. de Mauro Armiño).

Desde el principio de que se tiene en cuenta la precisión de los conceptos escénicos manejada por el alumno, la adecuada, correcta y coherente redacción de los comentarios de textos, en tanto que reflexión crítica sobre las características y presupuestos de los textos dramáticos y espectáculos teatrales y en tanto que comprensión de la complejidad del fenómeno teatral, el alumno deberá contestar las dos cuestiones planteadas con cierta libertad expositiva, pero sin que falten los siguientes comentarios:

— En la pregunta «Sitúe la acción en el desarrollo de la comedia a tenor de las tensiones entre amor/celos y origen noble o villano de la dama (Diana) y el galán (Teodoro), por el otro», el alumno ha de reconocer que la escena es inmediatamente posterior a las bofetadas que una celosa Diana propina a Teodoro, por lo que nos encontramos casi al final del segundo acto, justo en el momento final de un nudo que se irá desenlazando en el tercer acto a partir de la argucia urdida por Tristán. Las bofetadas culminan los episodios de amor/celos de la amazónica y *lunar* Diana, atrapada precisamente por su dignidad de noble, circunstancia que le impide relacionarse (y menos, casarse) con un villano y sirviente como Teodoro. De ahí también la gracia de que Tristán critique la *vil(lana) acción* de Diana.
— La pregunta «¿Por qué es importante este fragmento a la luz del título de la comedia de Lope?», debería ser de obvia respuesta, puesto que el último verso del fragmento transcrito contiene, aunque en hipérbaton, el título de *El perro del hortelano*. Precisamente los versos que siguen desarrollan el refrán: *Ni come ni comer deja, / ni está afuera ni está dentro*. *El perro del hortelano* es, por tanto, título, lema y resumen del modo de proceder de Diana; de ahí que el alumno dispone de una buena oportunidad de señalar dicho comportamiento en este y otros episodios de la comedia.

d) Beckett, *Esperando a Godot* (trad. de Ana María Moix).

Desde el principio de que se tiene en cuenta la precisión de los conceptos escénicos manejada por el alumno, la adecuada, correcta y coherente redacción de los comentarios de textos, en tanto que reflexión crítica sobre las características y presupuestos de los textos dramáticos y espectáculos teatrales y en tanto que comprensión de la complejidad del fenómeno teatral, el alumno deberá contestar las dos cuestiones planteadas con cierta libertad expositiva, pero sin que falten algunos de los siguientes comentarios:

— En la pregunta «Sitúe la escena en el desarrollo del drama. ¿Quién es el personaje de Pozzo, que aparece y tiene voz en el fragmento?», el alumno debería reconocer una escena situada en un momento muy avanzado de la obra (Acto Segundo), donde Vladimir comienza a declamar varios discursos acerca del sinsentido de la *espera* (*¿Qué hacemos aquí?*). De hecho, una de las pistas por las que sabemos que la obra está avanzada es la intervención de Pozzo, quien junto a Lucky son los únicos personajes, aparte de Vladimir y Estragón, que aparecen en escena. Pozzo es el personaje que simboliza la dominación cruel del amo; Pozzo, dueño y señor de Lucky, lo trata como a un perro cuando ambos aparecen en escena, ya avanzado el Acto Primero de *Esperando a Godot*; ahora reaparecen (uno, Pozzo, ya ciego, pero el otro, Lucky, igual de atado a aquel, si bien con una cuerda *más corta*); Pozzo pide socorro porque ha caído al suelo junto al esclavo Lucky y reclama auxilio para levantarse..
— En la pregunta «Indique la relevancia de la escena respecto a temas clave para la comprensión de la obra, como el tiempo, la esperanza y el absurdo existencial del ser humano», el alumno puede sustentar su comentario sobre diferentes momentos de la obra, pero sería excelente que lo hiciera acudiendo a las *pistas* que le ofrece este pasaje: bien continuar el comentario de la pregunta anterior aprovechando la significación de la relación violenta entre Pozzo y Lucky, bien sopesar el alcance intratextual de que aparezca aquí la frase (*des)esperanzadora* que intitula la obra (*estamos esperando a Godot*), bien el carácter de la soledad existencial del ser humano como condición universal (*Multitudes*), bien la nueva mención al *paso del tiempo* (omnipresente en la obra; en este pasaje: *el tiempo* […] *transcurre despacio y nos impulsa a llenarlo con manejos*), o bien el sinsentido de la condición humana (*todos nacemos locos*).