

Irene Matas de Íscar



# Medio siglo al ritmo de la Tardis.

EVOLUCIÓN MUSICAL DE LA SERIE DOCTOR WHO



*Medio siglo al ritmo  
de la Tardis.*

EVOLUCIÓN MUSICAL DE LA SERIE DOCTOR WHO

# *Medio siglo al ritmo de la Tardis.*

EVOLUCIÓN MUSICAL DE LA SERIE DOCTOR WHO

Irene Matas de Íscar

Trabajo final de master  
Música como arte interdisciplinar  
Tutor Josep Lluís i Falcó  
Facultat de Geografia i història  
Universitat de Barcelona

Junio 2017

# índice

<b>Introducción</b> .....	9
1. 1. Objetivos del trabajo .....	13
1.2. Estructura del trabajo.....	14
<b>Metodología</b> .....	17
<b>¿Qué es Doctor Who?</b> .....	21
<b>Fundamentación teórica</b> .....	27
4. 1. Marco teórico .....	29
4. 2. Estado de la cuestión .....	35
<b>Contexto</b> .....	41
5.1. <i>Doctor Who</i> y la BBC.....	43
5. 2. Surgimiento de la ciencia ficción en la televisión.....	48
5. 3. Eclósión de la música electrónica.....	51
<b>Análisis del discurso musical</b> .....	59
6.1. Análisis de la sintonía .....	61
6.2. Análisis de la música preexistente .....	65
6.2.1. Música preexistente diegética .....	65
6.2.2. Música preexistente extradiegética .....	69
6.3. Análisis de la música original .....	72
<b>Conclusión</b> .....	83
<b>Prospectiva</b> .....	91
<b>Anexo I</b> .....	95
<b>Anexo II</b> .....	99
<b>Fuentes documentales</b> .....	105
9. 1. Videografía .....	105
9. 2. Bibliografía.....	105

*Introducción*  
CAPÍTULO I

**E**n el presente trabajo se pretende analizar la evolución de la música en la serie de ciencia ficción *Doctor Who*. Su importancia se puede establecer en torno a tres ejes. En primer lugar, por el interés personal en la relación entre música e imagen. En concreto en la importancia que ejerce la música en la serie como un elemento más del hecho audiovisual. Hay una falta de investigación en torno a la influencia de la banda sonora musical en la evolución de las series a pesar de ser un elemento fundamental para que esto suceda. A la hora de hablar de música para la imagen se hacen referencias al cine de ficción sin tener en cuenta otros audiovisuales como puede ser el cine de no ficción o las series.

En segundo lugar, el interés de la serie *Doctor Who* por otorgar importancia a la música desde el primer momento que se escuchó en la BBC. Es pionera en la utilización de una partitura completamente electrónica para una serie de televisión. A su vez, es de los primeros ejemplos en exponer la música electrónica como banda sonora de la ciencia ficción.

En tercer lugar, por ser una de las series más longevas de la historia de la televisión con más de ochocientos capítulos. Se puede dividir en: 1. La etapa clásica de 1963 a 1989. 2. La etapa moderna de 2005 hasta

la actualidad. El hecho de abarcar un periodo tan amplio hace que pueda existir una evolución notable a nivel musical desde su primera emisión hasta la actualidad. A parte de su emisión habitual, *Doctor Who* cuenta con películas y episodios especiales que no serán objeto de estudio en el presente trabajo.

Con estos ejes establecidos, tienen lugar varias preguntas. ¿Ha participado la música en la evolución de la serie como un elemento fundamental para su desarrollo? ¿Tiene *Doctor Who* un desarrollo musical destacable? ¿Qué diferencias y similitudes se pueden encontrar entre la etapa clásica y la etapa moderna? ¿Ha desarrollado un discurso musical que rompa con lo existente? ¿Se puede considerar como un referente en la historia de las series atendiendo expresamente a su banda sonora? Estas son algunas de las preguntas que me han surgido para llegar a realizar el presente trabajo de investigación y que se intentarán responder a lo largo de las siguientes páginas.

## 1. 1. Objetivos del trabajo

Los objetivos de este trabajo se resumen en:

- Examinar la importancia de la sintonía de *Doctor Who* como la primera de música electrónica realizada para una serie de televisión
- Realizar una comparativa en el desarrollo de la banda sonora de *Doctor Who* entre la etapa clásica y la etapa moderna
- Comparar la relación entre la sintonía<sup>1</sup> de *Doctor Who*, la música original<sup>2</sup> y la música preexistente<sup>3</sup>.
- Contrastar los cambios evolutivos en la banda sonora con los cambios evolutivos de la serie, en relación a otros elementos propios del audiovisual.

---

1 Sintonía es la música con la que se marca el comienzo o el fin de un programa de radio o de televisión y que lo identifica entre los demás. En las series de televisión se puede hablar de tema principal.

2 Música original es aquella que ha sido compuesta ex profeso para el relato audiovisual.

3 Música preexistente comprende aquellas piezas ya existentes que se han incorporado al relato audiovisual.



## 1.2. Estructura del trabajo

El presente trabajo se ha organizado de la siguiente forma. En este capítulo de introducción se han incorporado las cuestiones que a lo largo de la investigación se van a ir resolviendo.

A continuación, en el capítulo 2, se explica el método de trabajo que se ha llevado a cabo para construir la presente investigación.

El siguiente capítulo (3) muestra una ficha resumen de la serie *Doctor Who*. El objetivo es acercar al lector datos relevantes para el seguimiento del trabajo dando importancia a la parte musical.

En el capítulo 4 se presenta una visión general de los principales hallazgos e investigaciones sobre el papel de la música en las series de televisión y, específicamente, en la serie a analizar *Doctor Who*. Para ello, se expondrán los antecedentes teóricos existentes sobre la temática.

El capítulo 5 pretende incidir en el contexto en el que nace y evoluciona *Doctor Who*. Se da prioridad a la importancia de ser un proyecto de ciencia ficción concebido en el seno de un canal público. Así como su relación con movimientos musicales coetáneos siendo el caso de la música electrónica.

El análisis del discurso musical se realizará en el capítulo 6. Está dividido en tres partes: 1. Sintonía. 2. Música preexistente. 3. Música original. Las conclusiones que se retomarán de las cuestiones serán expuestas en el capítulo 7.

El último capítulo (8) está dedicado a los posibles objetivos futuros.

Al final del trabajo, se adjuntan varios anexos y un pen drive con vídeos para la justificación de datos incluidos en la redacción.

En cuanto a las citas, han sido traducidas del original por la autora. Cuando un material ha pasado por este proceso, el texto original se mantiene en una nota a pie de página.

*Metodología*  
CAPÍTULO II

**P**ara observar la evolución de la banda sonora de *Doctor Who*, se ha seguido el siguiente método de trabajo. *Doctor Who* es una serie de televisión británica que se enmarca dentro de tres temas amplios y fundamentales para su investigación a nivel musical: la música electrónica, las series de televisión y la ciencia ficción. Primeramente se hizo una aproximación bibliográfica en torno a estas tres temáticas. Se acudió a los siguientes centros de documentación Filmoteca de Catalunya, biblioteca de la Universitat de Barcelona, biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona, biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, biblioteca de la Universidad de Oviedo así como bibliotecas públicas de Asturias y de Cataluña. Una vez recabada la información, el siguiente paso se centró en la visualización completa de la serie. Posteriormente, se contrastaron las notas propias con los libros especializados sobre *Doctor Who* que hacían referencia a su banda sonora.

Uno de los problemas ha sido encontrar bibliografía especializada sobre la música en *Doctor Who*. En los libros sobre el análisis de toda la serie, se encuentra algún apartado en el que se incide en la banda sonora, sobre todo, en la sintonía. El único libro que contiene una investigación

más en profundidad es *Music in science fiction television* (Donnelly, K. J, Hayward, Philip, 2013). Cuenta con dos breves capítulos en el que se analiza la influencia musical de *Doctor Who* (Capítulo 9, pág. 135) y observando el uso de la música en la etapa moderna de la serie (Capítulo 11, pág. 163).

Por otro lado, existía un interés por realizar una entrevista al actual compositor de la serie, Murray Gold , pero las dificultades para poder contactar hicieron que no se pudiese llevar a término.

# *¿Qué es Doctor Who?*

CAPÍTULO III

**D**octor Who es una serie de televisión británica que comenzó sus emisiones el 23 de noviembre de 1963 en el canal público BBC. El argumento narra la vida de un viajero del tiempo que puede trasladarse tanto al futuro y al pasado como a otras galaxias y mundos desconocidos gracias a una máquina del tiempo llamada TARDIS<sup>4</sup>. Se trata de una cabina de policía de los años sesenta. Suele ir con unos acompañantes que han ido cambiando a lo largo de las temporadas al igual que el propio Doctor. Tiene la capacidad de regenerarse y modificar su aspecto físico. Esta característica ha servido de justificación para que su papel fuera interpretado por varios actores y permitir que la serie se mantenga en antena hasta día de hoy.

En un primer momento, sus historias mezclaban la ciencia ficción con hechos históricos siguiendo la máxima de la BBC de entretener y educar. Según fue evolucionando se relegaron a un segundo plano los hechos históricos dando preferencia a la ciencia ficción. Por ello, está considerada como una de las primeras series televisivas de este género que tuvieron

---

<sup>4</sup> Son siglas que se corresponde con *Time And Relative Dimensions In Space*. Hace referencia a la máquina del tiempo con forma de cabina de policía en la que viaja el Doctor a través del tiempo y el espacio.

una gran audiencia desde sus primeras emisiones. Otro de los hechos que hace interesante *Doctor Who* es que sea una de las series más longevas de la televisión. Se puede dividir en un primer periodo o etapa clásica que se despliega desde 1963 hasta 1989 con 26 temporadas, y de un segundo periodo o etapa moderna que tiene lugar desde 2005 hasta la actualidad con 10 temporadas.

Para analizar la música de *Doctor Who* cabe nombrar a sus compositores principales.

Ron Grainer (1922-1981) y Delia Derbyshire (1937-2001) son los dos primeros nombres a tener en cuenta. Grainer fue elegido para componer la sintonía principal que contaría con los arreglos electrónicos de Delia Derbyshire. Ambos formaron parte de la BBC Radiophonic Workshop. Fue una unidad de la BBC destinada a producir efectos de sonido y nuevas músicas. La mayoría de los compositores de la primera etapa de *Doctor Who* fueron integrantes de la Radiophonic Workshop.

La etapa clásica destaca por la proliferación de compositores a lo largo de las temporadas. Dudley Simpson (1922) es el músico que más veces aparece acreditado en la serie clásica. Su primer trabajo para *Doctor Who* tiene lugar en la segunda temporada (1964/1965). En los años setenta sería el compositor principal de la serie hasta la temporada 18 (1980/1981). En total, compondría la música de sesenta episodios, incluso llegó a aparecer como director de orquesta en 1977 en *The Talons of Weng-Chiang* (02/1977)<sup>5</sup>. Otro de los compositores a citar es Brian Hodgson creador

---

5 Entre paréntesis se especifica la fecha de emisión de cada capítulo.

de la mayoría de efectos sonoros. Entre ellos se encuentra el sonido de la TARDIS confeccionado a partir del ruido de sus llaves arañando las cuerdas de un piano.

La composición de la banda sonora en la etapa moderna reside únicamente en Murray Gold (1969). Su labor ha consistido en crear nuevos arreglos para el tema principal y en confeccionar leitmotiv<sup>6</sup>. Los efectos sonoros más característicos se mantienen con pequeños arreglos adecuados para el nuevo *Doctor Who*.

---

6 El leitmotiv es un motivo musical conductor que suena cada vez que se alude a un personaje o a una situación.

*Fundamentación  
teórica*  
CAPÍTULO IV

#### 4. 1. Marco teórico

Las investigaciones sobre series de televisión se remiten a la producción y a la estructura narrativa. Se relega a un segundo plano aspectos fundamentales para su desarrollo como es la banda sonora. No existe una antología que se centre en la música en las series de televisión. Este hecho no es exclusivo de los estudios teóricos sino que se puede ver en cualquier crítica cinematográfica. Extraño es el libro, exceptuando los especializados en la relación entre música y cine, que al hacer una retrospectiva sobre una película o serie de televisión tenga en cuenta todos los aspectos que en ella se conforman sin excluir a la banda sonora o citándola ligeramente.

Los estudios sobre música en el audiovisual suelen tener como referentes películas de ficción. Por lo que cabe interesarse por una diferencia entre el formato cinematográfico y el formato televisivo. Michel Chion establece que la distinción principal entre ambos no es la imagen sino el sonido:

*Es la imagen la que define al cine, lo que señala en cambio la diferencia entre cine y televisión no es tanto su especificidad visual de imagen como el lugar diferente que el sonido ocupa en ésta última. Decir de la*



*televisión que es una radio ilustrada, es recordar que el sonido, principalmente el sonido de la palabra, es en ella siempre lo primero, que nunca es fuera de campo y que está siempre ahí, en su lugar, sin necesidad de la imagen para localizarse.*<sup>7</sup>

Es la televisión una radio ilustrada por otorgar imágenes a los sonidos pero también por tomarla como referente para desarrollar los géneros televisivos. Desde las primeras emisiones, la televisión mirará a la radio para elaborar su programación. Será la imagen lo que distinga a uno de otro medio. Por ello, en la televisión, al contrario que en el cine, no se puede concebir que se mantenga en silencio como bien explica Chion:

*“La televisión es fundamentalmente una radio ilustrada además con imágenes, donde el sonido tiene ya su lugar fijo, que es fundamental y obligatorio (una televisión muda es inconcebible, contrariamente al cine).”*<sup>8</sup>

Mientras que en el cine la importancia reside en la imagen, es en la televisión donde los sonidos no pueden silenciarse. Se les otorga un primer plano en todos los programas bien sea una serie de televisión, un anuncio publicitario o unos informativos.

*La presencia de la música en la programación televisiva abarca casi la totalidad de los géneros televisivos. La música contribuye al discurso televisivo bien porque forma parte inherente de lo retransmitido, bien porque funciona como un elemento formal de construcción del mismo.*<sup>9</sup>

---

7 CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993, pág. 149.

8 CHION, ibidem., 1993, pág. 155.

9 GERTRÚDIX BARRIO, Manuel. *Música, narración y medios audiovisuales*, Madrid, Editorial Laberinto, 2003, pág. 130

Dentro de la música usada en televisión, la sintonía tiene el poder de identificación del relato. Gracias a la sintonía, el espectador distingue el rango de programas que ocupan la parrilla. Sin embargo, los compositores de música para cine no tienen por qué verse afectados por el medio para el que escriben la banda sonora. José Nieto argumenta las posibles diferencias entre la música para la imagen de cine y la música para la imagen de una serie de televisión<sup>10</sup>. En primer lugar hace una definición de las características de la música al servicio de la imagen.

*Fundamentalmente, la música cinematográfica se caracteriza y diferencia de la música de concierto o de la destinada a otros medios como la ópera, el ballet, etc, en que se establece un doble vínculo con la imagen para la cual es creada. Con la imagen tiene una dependencia estructural y una capacidad de percibir la misma imagen de formas diferentes.*<sup>11</sup>

A partir de esta primera exposición, establece dos formas de actuar de la música sobre la imagen. Por un lado, la banda sonora desempeña un carácter expresivo en lo visual. En este aspecto no se encontrarían diferencias a la hora de la composición. Por otro lado, si nos fijamos en el ritmo de la imagen sí que habría una oposición entre ambos formatos, incluso entre géneros televisivos. Usa como ejemplo la comedia al tener ritmos de narración y de montaje contrapuestos a otros géneros. A partir de esto, Nieto argumenta dos diferencias principales que hay que tener en cuenta a la hora de hablar de la composición para cine y para televisión.<sup>12</sup>

---

10 NIETO, José. *La música en las series de ficción*. VV. AA. *Ficción televisiva: series*. Madrid. Editorial Espacio SGAE Audiovisual. 1995.

11 NIETO, ibidem., 1995, pág. 95

12 NIETO, ibidem., 1995, pág. 95

1. La diferencia determinada por la percepción del ritmo que se puede hallar tanto entre televisión y cine como entre los propios géneros televisivos.

2. Las diferencias estructurales que tengan lugar en la imagen afectan al desarrollo temático de la composición. Es decir, si los capítulos de una serie de televisión son independientes, la música deberá ser independiente en cada capítulo. Esto seguiría los mismos medios y el mismo lenguaje que la composición de una banda sonora para una película cinematográfica. Sin embargo, si los capítulos son dependientes unos de otros se elabora una banda sonora general para toda la temporada o para varias temporadas dependiendo de la estructura narrativa. Se compone diferente para una película de una hora, para una serie de ocho capítulos o para una serie de capítulos independientes.

*Tanto si utilizamos el sistema de los motivos por personajes, como el sistema tradicional de uno o dos temas para combinar y desarrollar, lo tendremos que hacer con arreglo a criterios distintos que si nos enfrentamos a estructuras narrativas más breves. Y siempre, claro está, sin perder de vista las particularidades de cada caso.*<sup>13</sup>

Nieto concluye que no existe un lenguaje de composición específico para la pequeña pantalla. La oposición viene determinada por la imagen y las necesidades que ella pueda plantearle al compositor. Es el ritmo el que ofrece la referencia para componer la música que va acompañar a esas imágenes.

*Las diferencias estructurales de la música vendrán dadas por las diferencias estructurales de la imagen, si es que éstas existen. Si este caso*

*se produjera, he de crear una música con una estructura diferente, consecuente con la que la imagen me pida.*<sup>14</sup>

A nivel de composición, se puede determinar que el músico sigue los mismos métodos para cine como para televisión. La oposición viene fijada por otros aspectos como el ritmo o la duración de la imagen.

Otros autores ponen el foco en el espectador como elemento distintivo entre ambos formatos. David Butler incide en esta idea haciendo referencia a Kevin Donnelly:

*Como advierte Kevin Donnelly, “[...] Aunque las bandas sonoras para la ficción narrativa comparten algunos enfoques, la música de televisión y la música de cine no son las mismas y esperar que operen de manera similar es ignorar la naturaleza específica de cada medio y la forma en la que su audiencia accede a ello. Las películas, en su estreno, se proyectan a una audiencia cautiva dentro de un cine donde han pagado (normalmente) para permanecer durante la duración de la película (los créditos de cierre no siempre están incluidos).*

*No sucede lo mismo con la audiencia televisiva. Una de las funciones clave de la música para la televisión es que tiene que enganchar y mantener a una audiencia y el uso de una sintonía que destaque puede ser vital para ello -como Keith Negus y John Street sugieren, “los temas musicales de la televisión (en contraste con los del cine) deben meter al público en la pequeña pantalla, lejos de otras actividades domésticas -jardinería, lavar los platos, ducharse, etc.”*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> NIETO, ibídem., 1995, pág. 100

<sup>15</sup> “Although sharing some approaches to the scoring of narrative fictions, television music and film music

<sup>13</sup> NIETO, ibídem., 1995, pág. 101

De esta forma, la música para cine y la música para televisión más que una diferencia a nivel de composición sería una diferencia de formatos por el hecho de ir dirigido a públicos diferentes. El espectador que asiste a una película ya ha comprado su entrada. Mientras que en la televisión existe una guerra de audiencias que tiene que ser solventada por el contenido que se ofrezca.

Dentro de ese contenido, la música juega un papel fundamental, sobre todo, a la hora de hablar de series. El espectador tiene que mantener su interés capítulo tras capítulo. Desde que surgieron los primeros seriales, la música ha tenido un papel fundamental. La transmisión de la considerada primera ficción de la historia de la televisión, *The Queen's Messenger*, se realizó con público en el Proctor's Theatre de Schenectady en 1930 donde una orquesta tocó con el director apareciendo en la pantalla y los músicos presentes en el teatro<sup>16</sup>. La estructura narrativa del serial hace que tengan que existir elementos, como la música, que encandilen al espectador. La música juega un papel imprescindible en el desarrollo de las series de televisión.

---

are not the same and to expect them to operate in similar ways is to ignore the specific nature of each medium and the manner in which its audiences primarily access it. Films, on initial release, are screened to what is effectively a captive audience within a theater where they have paid to (usually) stay for the duration of the film (closing credits not always included). The same is not true of a television audience. One of the key functions of television music is to hook and hold onto an audience and the use of a prominent theme is often vital in that respect - as Keith Negus and John Street suggest, "television theme tunes [in contrast with film themes] must pull people to the small screen, away from other domestic activities- gardening, washing dishes, showering, etc". BUTLER, David. The work of music in the age of steel. Themes, leitmotifs and stock music in the new Doctor Who. Donnelly K.J.; Hayward, Philip. *Music in science fiction television. Tuned to the future*. Oxford, Routledge, 2012

16 DE LA TORRE, Toni. *Historia de las series de televisión*. Barcelona, Roca Editorial, 2016, pág. 31

## 4. 2. Estado de la cuestión

Las fuentes documentales específicas sobre *Doctor Who* destacan por su interés hacia la mayoría de los elementos de la serie (guión, personajes, vestuario). Gracias a su gran cantidad de seguidores se han ido creando revistas, merchandising, blogs y libros especializados que ayudan a acercarse a la serie. En cuanto a la banda sonora, apenas existen referencias. En general, se pueden encontrar listados de las piezas musicales que aparecen en *Doctor Who*.

A la hora de hablar de estudios más profundos fijan el interés principalmente en su sintonía. John Tulloch y Manuel Alvarado recalcan la potente relación que crea el tema principal de *Doctor Who* con el espectador.

*Al igual que la música de apertura del telediario, hace que la serie se mantenga estable, independientemente de los cambios que se produzcan en la serie en otros aspectos. Como dice Christine Geraghty de la serie "Coronation Street", la canción del comienzo avisa que la serie está a punto de comenzar. [...] La sintonía de una serie tiene que establecer una familiaridad inmediata a través de motivos musicales o jugando con la similitud/diferencia de melodías populares familiares.*<sup>17</sup>

La sintonía de Doctor Who ofrece una continuidad en la serie y una identificación inmediata del relato.

---

17 "As with the opening music and sound of the daily news, it pronounces that the programme remains stable and the same, whatever the changes elsewhere. As Christine Geraghty says of Coronation Street, the familiar signature tune alerts us to the fact that the serial is about to begin. [...] Signature tunes have to establish an almost immediate familiarity if they are to do their job - hence the repetition of musical motifs and, in some cases, their similarity/difference from familiar popular tunes." TULLOCH, John; ALVARADO, Manuel. *Doctor Who. The unfolding text*. Londres, Macmillan Education, 1983, pág.18

Por su parte, Sedeño Valdellós pone de relieve la relación que establece la sintonía entre la música electrónica y la ciencia ficción.

*La ciencia ficción era un territorio atractivo para las bandas sonoras sintetizadas, por la cierta relación de este instrumento con el futuro o su conexión con estados de alarma. Según algunas investigaciones, los seres humanos experimentamos como música algunos sonidos sobre los que podemos formar hipótesis de estructuración de formas, melodías... La música electrónica posee un inmenso poder y capacidad para manipular las propiedades perceptivas de los sonidos y jugar con la línea divisoria entre efectos sonoros y música. [...] La ambigüedad del significado musical de las texturas sonoras electrónicas socava algunas concepciones clásicas de la música cinematográfica, más ligada a la melodía y al romanticismo. Con ella nace una nueva expresividad y muestra que la banda sonora moderna no es tanto una cuestión de musicalidad sino de efectividad estructural y temática con la película. Por otro lado, la música electrónica o electroacústica se encuentra muy unida a la creación de una ilusión de situación, como si emanara de algún lugar próximo al centro de la pantalla. Esto crea una sensación de espacio o incluso de paisaje musical: cuanto más realista sea la amplificación cinematográfica que rodea al espectador (sensación de direccionalidad, espacialidad del sonido, creación de un mundo sonoro sin fisuras) más espectacularmente crecerá la capacidad de la música para manipular las emociones del público.<sup>18</sup>*

*Doctor Who* marca un precedente en el uso de música electrónica en

18 SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Málaga. Textos mínimos. Universidad de Málaga, 2005, pág 62-63

las series de televisión. Sin embargo, Tulloch y Alvarado localizan contraposiciones musicales entre la sintonía y la música extradiegética<sup>19</sup>.

*El contraste entre las “normales” imperfecciones humanas y el mundo alienígena, robótico y desconocido del espacio fue lo que determinó el tema musical, más que cualquier otro concepto de “tiempo”, lo que hizo que Dick Mills<sup>20</sup> lo trasladará a la música extradiegética<sup>21</sup>.*

*Mills: Sería muy difícil imaginar cómo diseñar una sintonía que abarcara todas las épocas por las que el Doctor viaja. Creo que para esto la música extradiegética desempeña un papel mucho más grande, porque cuando el Doctor aterriza en Venecia o Roma se encontrará con la música que refleje ese tiempo y esas personas. La sintonía podría dar una sensación sobrenatural, una clase de sensación del espacio, de misterio y de sensación espeluznante, pero no necesariamente del viaje en el tiempo.<sup>22</sup>*

Mills dictamina que el objetivo primordial de la música extradiegética era establecer un vínculo espacio-temporal con lo que se mostraba en la imagen. En la serie moderna, se sigue manteniendo esta idea. David

19 La música extradiegética es aquella que no pertenece a la historia y es escuchada solamente por el espectador. En ella se englobaría tanto la música original como la música preexistente que cumplan esta función. Se puede hablar también de música incidental.

20 Dick Mills fue un ingeniero de sonido que trabajó en la BBC Radiophonic Workshop y elaboró los sonidos que aparecen en *Doctor Who* desde 1973 a 1989. En 1963 también ayudó a Delia Derbyshire a desarrollar la sintonía.

21 Se ha traducido “incidental music” por “música extradiegética” para un mayor entendimiento de la redacción

22 “It was this contrast between normal human imperfections and the unfamiliar, robotic and alien world of space that determined the musical theme, rather than any time concept, which Dick Mills felt could better be carried by the incidental music.

*Mills: It would be very difficult to imagine how to devise a signature tune that would encompass all the time scales through which the Doctor travels... I think really to help this time travel business the incidental music plays a far bigger part, because obviously when the Doctor lands in Venice or Rome he will encounter music being played by traveling musicians of the time or the incidental music will reflect that time and people. All the signature tune could do was give an unearthly feel, a sort of space feel, give a bit of mystery and spookiness but not necessarily time travel.” TULLOCH; ALVARADO, ibidem, 1983, pág. 20.*

Buttler se atreve con una breve comparación incidiendo en la banda sonora de Murray Gold para la serie moderna.

*En su visión general de las fases musicales del clásico Doctor Who, Kevin Donnelly identifica cuatro periodos importantes. Sin embargo, el periodo de Murray Gold (o etapa moderna) no forma una quinta fase unificada en la música de la serie. Durante su primer año, Gold dependió, -igual que sus predecesores en la década de los 80- de un trabajo de un solo hombre principalmente, usando teclados y samplers para generar el sonido orquestal solicitado por el equipo de producción.*

*Un aumento en el presupuesto permitió a Gold recurrir a los recursos de la BBC National Orchestra of Wales para volver a grabar tanto partes musicales ya existentes como material nuevo [...] ofreciendo un sonido orquestal auténtico que se ha mantenido desde entonces.<sup>23</sup>*

Butler añade que la banda sonora ha sido un elemento fundamental para la reestructuración de la nueva etapa de *Doctor Who*.

*Claudia Gorbman expone que la práctica habitual del cine clásico de Hollywood era reducir el volumen de la música para descartar cualquier competencia auditiva con el diálogo para así asegurar su claridad. Lejos de ser subordinado al diálogo, la música del nuevo Doctor Who ha sido requerida, como reconoce su compositor Murray Gold, como*

---

23 "In his overview of the musical phases in classic "Doctor Who", Kevin Donnelly identifies four major periods. The Murray Gold period, however, does not quite form a unified fifth phase in the program's music. For his first year, Gold was reliant- as indeed were his predecessors in the 1980s- on a principally one-man operation, using keyboards and samplers to generate the orchestral sound requested by the production team. An increase in budget then enabled Gold to draw on the resources of the BBC National Orchestra of Wales to re-record existing cues and a certain amount of new material for the 2005 Christmas Special and following season in 2006, at last giving the series its sought- for authentic orchestral feel and one that it has maintained since." BUTLER, *ibidem*. 2012

*abundante, grandiosa y omnipresente. Para Russell T. Davies<sup>24</sup>, la fuerza creativa que se encuentra detrás de los primeros cinco años de la etapa moderna, la justificación del volumen de la música es captar la atención de la audiencia. "Somos un drama compitiendo con el ruido de los espectáculos de entretenimiento ligero, tenemos que igualarlos. El público permanecerá con el espectáculo más fuerte."<sup>25</sup>*

Como se comentaba en el marco teórico, el espectador cinematográfico ya ha asegurado su interés por la película comprando la entrada. En la televisión hay que cautivar al público con contenido atractivo. Butler expone que *Doctor Who* ha liderado la guerra de audiencias en parte gracias a la banda sonora.

*La nueva emisión de Doctor Who [...] ha conseguido las mayores audiencias de la noche del sábado en BBC1, a pesar de competir*

---

24 Russell T. Davies fue productor y guionista de Doctor Who durante las cinco primeras temporadas de la etapa moderna (2005-2010).

25 *Claudia Gorbman discusses how standard practice in classical Hollywood cinema was for music to be lowered in volume when coexisting with dialogue in order to rule out any aural competition and to ensure the dialogue's clarity. Far from being subordinate to dialogue, the music in new "Doctor Who" has been required to be, as its composer Murray Gold acknowledges, abundant and grand and all pervasive. For Russell T. Davies, the driving creative force behind the first five years of the relaunched series, the justification for the music's volume is the capturing of the audience's attention. "We're a drama competing with the sheer noise of light entertainment shows. We've got to match them. Audiences will stay with the louder show."* BUTLER, *ibidem*, 2012

*con programas de entretenimiento de ITV como "Britain's Got Talent" (2007- presente). La naturaleza y el contexto de la transmisión del programa y de la recepción anticipada contribuyen a la forma y a la función de la música del programa. Está claro que los productores de Doctor Who han identificado la música del programa como un arma crucial por la lucha de hacerse con las mayores audiencias.*<sup>26</sup>

A modo de conclusión, se extrae que la música ha jugado un papel imprescindible para *Doctor Who*. La sintonía ha contribuido a la fidelización de la audiencia en ambas etapas. La relación música electrónica y ciencia ficción reside en este tema principal. Esto hace que se contradiga musicalmente con otros elementos de la banda sonora. Tulloch y Alvarado hacen referencia a la música extradiegética. En el análisis se comprobará si esto afecta a toda la banda sonora y al contraste entre la etapa clásica y la etapa moderna.

---

<sup>26</sup> "New "Doctor Who's" initial broadcast (its Christmas specials aside) has been in a peak Saturday evening slot on BBC1 where the program has often been in competition for viewers with populist entertainment shows from ITV such as "Britain's Got Talent (2007-present). The nature and context of the program's transmission and anticipated reception has thus contributed to the form and function of its music. It is clear that the producers of "Doctor Who" have identified the program's music as a crucial weapon in the fight to win and sustain a large mainstream audience." BUTLER, *ibidem*, 2012

**P**ara situar *Doctor Who* en su contexto cabe elaborar un análisis en torno a tres ejes: televisión pública, ciencia ficción y música electrónica.

### **5.1. *Doctor Who* y la BBC**

Desde sus orígenes, el canal de televisión público británico BBC (British Broadcasting Corporation) se ha erigido como uno de los más importantes a nivel global gracias a la defensa del lema: informar, educar y entretener.<sup>27</sup> Una máxima con la que han pretendido englobar su variada programación. Desde 1955, había dejado de tener el monopolio de la televisión en Reino Unido. La competencia apareció en la televisión británica con la creación del primer canal privado Independent Television (ITV). Esto provocaría cambios en la programación y la apuesta por ficciones que fueran capaces de captar a la audiencia.

---

<sup>27</sup> DE LA TORRE, *ibidem*, 2016, pág 39.

La BBC tenía que aprender a fusionar sus principios de servicio público con el instinto comercial. En 1962, el comité del gobierno británico de análisis de la televisión culpabilizó a la ITV “de una creciente vulgarización de la cultura, señalando programas de entretenimiento como los concursos y las importaciones de las cadenas estadounidenses como principal prueba de la erosión de la calidad general de la televisión británica”<sup>28</sup>. Esto hizo que la aprobación de una segunda cadena se la ofrecieran a BBC y no a la televisión comercial.

De esta forma, nace la BBC Two lo que provoca cambios en ambos canales. La BBC nombra jefe de drama a Sydney Newman, puesto que ya ocupaba en la ITV. Su llegada a la BBC supone una modificación en la programación. En ese momento, se supera la etapa anterior marcada por el realismo social británico. La producción de ficción hace evolucionar a la televisión como medio narrativo dejando atrás los posos teatrales.

Una de las primeras misiones de Newman fue cubrir el hueco de los sábados por la noche entre el programa de deportes *Grandstad* (1958-2007) y el de música pop *Juke Box Jury* (1969-1990). Éste sería uno de los primeros programas de música popular de la BBC. Cada semana un jurado formado por cuatro celebridades decidía qué canciones de su jukebox tendrían éxito. Aunque en el programa dominaban las baladas de amor, facilitó que aparecieran en televisión grupos como The Beatles o The Rolling Stones. La proximidad en la programación hizo que en *Doctor Who* se incluyera la aparición de The Beatles o que la actriz

Carole Ann Ford<sup>29</sup> participara en una de las ediciones de *Juke Box Jury*.

Para rellenar esta franja de la parrilla televisiva, el controlador de programación de la BBC, Donald Baverstock, consideró que un drama de ciencia ficción sería el vehículo perfecto para ganarse a la audiencia familiar. Como explica Toni de la Torre, “la BBC reservaba la noche de los sábados y los domingos para la transmisión de un nuevo estreno, ganando un prestigio que separaba estos dramas de otros formatos televisivos”<sup>30</sup>. Contactó con Sydney Newman y con el director de ficciones seriales Donald Wilson para que trabajasen juntos en una serie juvenil, educativa y entretenida.

Para conseguir que cumpliera con todos los objetivos planteados, la realización del serial se encontró con una serie de impedimentos. Uno de ellos fue la realización del episodio piloto en la BBC. Debido al escaso presupuesto, los rodajes se realizaban una sola vez sin oportunidad de repetición. Sin embargo, con la grabación del primer episodio de *Doctor Who* se inauguró una nueva forma de rodaje. Las escenas podrían repetirse si no llegaban a convencer a la dirección de la serie.

Con *An Unearthly Child* se iniciará la emisión de la serie el 23 de noviembre de 1963. Hecho que se vio retrasado por el asesinato del presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy. Al sábado siguiente se volvería a emitir el mismo episodio. Recibió buenas críticas y una audiencia considerable que hizo que el programa siguiera en antena.

---

<sup>29</sup> Carole Ann Ford (1940) es una actriz británica conocida por su papel como Susan Foreman, nieta y primera acompañante del Doctor en *Doctor Who*.

<sup>30</sup> DE LA TORRE, ibídem, 2016, pág 46.

---

<sup>28</sup> DE LA TORRE, ibídem, 2016, pág 39.



*Doctor Who* se estableció como una serie de viajes en el tiempo pero ubicándose con insistencia en el Londres de 1963. Se fue construyendo un núcleo de admiradores de todas las edades. Uno de sus éxitos fue el ser capaz de acoger entre sus espectadores a todas las generaciones y clases<sup>31</sup>. Además de la capacidad para exponer relatos en el que confluyen la ciencia ficción con la historia. Hay componentes de la serie que han pasado a formar parte del imaginario colectivo británico como la inclusión de la palabra TARDIS en el lenguaje británico para hacer referencia a un lugar que es más grande por dentro de lo que parece por fuera<sup>32</sup>. *Doctor Who* se acabó instaurando como un elemento básico de la televisión británica.

A pesar de las alteraciones que irán teniendo lugar, *Doctor Who* mantuvo grandes índices de audiencia. Los años ochenta serán un punto de inflexión para la ficción. La cuota de pantalla notará un descenso paulatino que provocará la cancelación de la serie<sup>33</sup>. Tras 26 temporadas, el último episodio de la era clásica fue emitido en 1989.

Hasta su definitivo regreso en el año 2005, hubo varios intentos. Uno de los más sonados fue la película *Doctor Who* (1996). En ella participó la cadena de televisión estadounidense FOX y Universal Pictures

---

31 TULLOCH; ALVARADO, ibídem, 1983

32 Una de las características de la TARDIS es el hecho de ser más grande por dentro de lo que aparentemente se puede ver desde fuera como una simple cabina de policía. En los episodios de ambas etapas aparecen continuas alusiones a este hecho.

33 TULLOCH, John, JENKINS, Henry. *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*. Routledge, Londres, 1995

junto a la BBC con el plan de financiar la serie si el filme tenía buenos índices de audiencia. No sucedió como esperaban por lo que el proyecto se vio interrumpido.

En 2004, la BBC comenzó una nueva etapa dirigida por Mark Thompson. Entre sus pretensiones existía la de reinventar el drama británico televisivo. Para ello, decidió reformular *Doctor Who* y hacerla reaparecer en la pequeña pantalla. El guionista Russell T. Davies sería el encargado de dar forma a la etapa moderna de la ficción. Como explica Toni de la Torre:

*La nueva era de la serie mantenía la esencia y el espíritu de la original, conservando todos los elementos del antiguo universo, incluida la TARDIS, los daleks<sup>34</sup> y la dinámica entre el doctor y su acompañante, dándole un tono más adulto a las tramas que oscilaban entre el espíritu aventurero y las escenas realmente terroríficas.*<sup>35</sup>

En contraste con las temporadas pasadas, contó con un alto presupuesto lo que ayudó a la mejora de los efectos especiales, la complejidad en las tramas y en la caracterización de los personajes. Debido al perfecto encaje de todas las piezas, *Doctor Who* fue un éxito de audiencia y se volvió a consagrar como una de las imprescindibles en la parrilla de la BBC.

---

34 Los daleks son los principales enemigos alienígenas del Doctor y a los que se enfrenta en varias tramas de la serie.

35 DE LA TORRE, ibídem, 2016, pág 557

La etapa moderna se ha mantenido en emisión desde el año 2005. Las diez temporadas emitidas se pueden dividir en dos periodos según el cambio de productor: Russell T. Davies del 2005 al 2010; y Steven Moffat del 2010 al 2017. De cara a la temporada 11, prevista para el 2018, tendrá lugar la tercera remodelación del periodo moderno. Viene motivado por un cambio en la producción ejecutiva. Chris Chibnall se hará cargo de las siguientes temporadas. Habrá que ver cómo afecta este hecho a la evolución de la serie y de su música.

## 5. 2. Surgimiento de la ciencia ficción en la televisión.

La ciencia ficción había tenido una tímida pero fundamental presencia en la programación de la BBC antes de la llegada de *Doctor Who*. En 1938 se adaptó la obra teatral *Rossum's Universal Robots* (1920) de Karel Čapek. Sería la primera obra de ciencia ficción en televisión. En 1941, la BBC presentaría una versión para la radio y en 1948 otra adaptación para televisión.<sup>36</sup>

A pesar de tomar la iniciativa en el género, el formato serial verá su desarrollo en los Estados Unidos. De esta forma cabe citar [\*Captain Video and his Video Rangers\*](#)<sup>37</sup> (1949-1955) producida por el canal estadounidense

36 En esta segunda versión para televisión uno de los personajes principales fue interpretado por Patrick Troughton. Este actor sería años más tarde el encargado de hacer de Doctor entre los años 1966 y 1969.

37 Las palabras que aparecen subrayadas tienen un hipervínculo para visualizar documentos y videos que complementan al texto.

DuMont Television Network. James Caddigan fue el creador de esta serie ambientada en el futuro y que narraba las aventuras de los Video Rangers. La innovación en la temática no tiene una equiparación en la música.

El siguiente paso en la ficción televisiva de ciencia ficción será la antología [\*Tales of Tomorrow\*](#) (1951-1953) de la ABC. A nivel musical, tampoco destaca especialmente pero narrativamente servirá de precedente a [\*The Twilight Zone\*](#) (1959-1964). Originada por Rod Serling, en cada episodio se contaba un relato de ciencia ficción, fantasía o terror. Serling se benefició de la imagen que tenía el género ficticio para abordar temas controvertidos con el objetivo de evitar la censura estadounidense.<sup>38</sup> La música original de apertura estaba compuesta por el músico de vanguardia Marius Constant. Se convertiría en un icono para la serie. Entre los compositores de la banda sonora se pueden encontrar nombres que posteriormente serían referentes en el cine de terror y de ciencia ficción como Bernard Herrmann, Jerry Goldsmith, Leonard Rosenman o Franz Waxman.

En los años cincuenta en la BBC aparecen dos precedentes evidentes de *Doctor Who*. Fueron la serie radiofónica de la BBC *Journey into Space*, (1953-1958), y *The Quatermass Experiment* (1953)<sup>39</sup>. En el serial radiofónico destaca la utilización del clavioline<sup>40</sup> y de variedad de efectos sonoro-

38 DE LA TORRE, ibidem, 2016, pág 149.

39 CREEBER, Glen *The television genre book*. London, BFI Publishing, 2001.

40 El clavioline es un instrumento musical electrónico portátil diseñado en 1947 por Constant Martin. Se compone de un teclado y un amplificador. Su uso se extendió en los años cincuenta pero no se comercializó hasta los años sesenta.

ros para acompañar el sentido futurista de la narración. *The Quatermass Experiment* tuvo un desarrollo irregular emitiéndose en 1953 con seis episodios. Regresaría a la programación en 1955 y en 1958 sin éxito. El proyecto sería abandonado finalmente por la BBC al no ver reflejados en la audiencia los costes que suponía. La banda sonora destaca por el uso de piezas preexistentes. Para los títulos de inicio se escucha “Mars, bringer of war” (1914) de la obra *The planets* (1918) del compositor clásico Gustav Holst. Para el tema final estaba “Inhumanity” del compositor de música ligera Trevor Duncan. A nivel narrativo ambos seriales fueron fundamentales para el nacimiento de *Doctor Who*. En cuanto a la música, se podría decir que *Journey into Space* es un referente indiscutible por la utilización de instrumentos electrónicos.

En 1960 el canal privado ITV estrenará la serie de ciencia ficción *Target luna*. Parte de la plantilla de la serie, como el guionista Malcolm Hulkey el propio productor Sydney Newman, después formarán parte de *Doctor Who*. En la lucha por las audiencias, BBC respondió con el estreno de *A de Andrómeda* (1961) antes de embarcarse con *Doctor Who*. En 1963 comienza la producción de la serie más larga de la historia de la televisión.

En las siguientes décadas, se estrenarán nuevas series de género. ITV intentará hacerse con la audiencia con otra ficción sobre viajeros del tiempo *Sapphire & Steel* (1979-1982). La BBC adaptará varias novelas de ciencia ficción, *The day of the Triffids* (1981) o *The Invisible Man* (1984). Ninguno de ellos logrará colarse en las casas británicas como *Doctor Who*. Con más de 833 episodios marcará un precedente en la producción de seriales de género en televisión.

### 5. 3. Eclosión de la música electrónica.

En el contexto en el que nace *Doctor Who*, los movimientos de vanguardia estaban contribuyendo al desarrollo de instrumentos con los que conseguir sonoridades inéditas. La música electrónica había comenzado con la invención del primer instrumento enteramente electrónico, el Telarmonio o Dinamófono por parte de Thadeus Cahill en 1897. Consistía en la combinación de dinamos que producían sonidos diferentes en función de la velocidad. Fue durante la década de 1920 cuando aparecieron instrumentos como el Theremin y las ondas Martenot. La creación de la válvula de vacío y de la tecnología radiofónica dieron paso a la aparición de nuevos sonidos.

La asociación entre música y efectos sonoros electrónicos experimentó varios avances en la década de 1940. Pierre Schaeffer fundó en 1948 el Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion Télévision Française de París. Su máxima consistía en que cualquier objeto era susceptible de producir sonido. Grababan sonidos del mundo real y los transformaban en otros nuevos. Se establece un nuevo parámetro en la música pasando de hablar de sonido a objeto sonoro. De forma prácticamente coetánea, Herbert Eimert funda en 1951 el laboratorio de música electrónica en la radio de Colonia motivado también por los recursos del magnetófono. La música electrónica marca diferencias con la concreta en el sentido de cambiar la fuente de producción de sonido a los generadores eléctricos.

Por otro lado, se encontraría la música aleatoria representada por diversos músicos: la corriente mística personificada por John Cage, y la

corriente matemática con Iannis Xenakis y Edgar Varèse. Todas estas manifestaciones pretendían hacer una música nueva a partir de la transformación de los sonidos, sobre todo, con la invención de la cinta magnetofónica ya que podían ser grabados y modificados. El desarrollo de la música electrónica cambió la base compositiva. La finalidad era hacer una música nueva que no contara con ningún peso histórico<sup>41</sup>. En este sentido, conecta con la idea de la ciencia ficción de mostrar lo que no alcanza el mundo real.

En Reino Unido, los músicos de vanguardia se asociarán con la BBC Radiophonic Workshop, entidad responsable de la confección de la banda sonora para los programas del canal público británico.

La productora de *Doctor Who*, Verity Lambert fue consciente desde el principio que el tema musical debía ser reconocible pero distinto a lo que se había hecho hasta entonces en las series de televisión británicas. Por ello, acudió a la BBC Radiophonic Workshop quienes le recomendaron a Ron Grainer. Este compositor australiano llevaba varios años colaborando con el organismo y había participado en algunas series de televisión como *Maigret* (1960-1963), *Steptoe and Son* (1962-1974) y *Comedy Playhouse* (1961-1975).

Grainer escribió la partitura mientras que los arreglos electrónicos los realizó Delia Derbyshire. Será una de las primeras mujeres compositoras y pionera en el ámbito de la música electrónica. Utilizó técnicas de la

---

41 POLO, Magda; MESTRES QUADRENY, Josep M. *Pensamiento y música a cuatro manos. La creatividad musical en los siglos XX y XXI*. Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015

música concreta para realizar la partitura escrita por Grainer. Derbyshire primero grabó cada uno de los sonidos, después los cortó en pequeños trozos de cinta y los pegó con el fin de crear una cinta magnetofónica. Ambos fueron coautores de la famosa sintonía, y a pesar de la insistencia de Grainer, la política de la BBC no permitió que se la acreditara como coautora. La música original fue realizada por Tristram Cary, considerado el padre de la música electrónica británica.<sup>42</sup> La grabación de la banda sonora quedó a cargo de la BBC Radiophonic Workshop.

*Dick Mills: Ron escribió la música y dejó el manuscrito en el Radiophonic Workshop donde lo montamos usando un equipo de sonido. En la sintonía no hay ningún instrumento ni siquiera en el tema original. Tampoco sintetizadores porque aún no habían sido inventados. Entonces, se eligieron una serie de frecuencias que se grabaron con una longitud adecuada y se juntaron todas las notas.*<sup>43</sup>

El resultado final dio lugar a la primera pieza de música electrónica creada para una serie de televisión. Se habían podido escuchar instrumentos electrónicos en las partituras para cine. El primero en introducirse fue

---

42 BARTKOWIAK, Mathew J. *Sounds of the future essays on music in science fiction film*, London, McFarland & Co Inc, 2010, pág. 30-34

43 *"Dick Mills: Ron wrote the music and left the manuscript with us at the Radiophonic Workshop which we put together using sound equipment. There are no instruments at all on the original Doctor Who, not even synthesisers because they hadn't been invented then. It was done literally by choosing frequencies, recording them the right length, and sticking all the separate notes together."* TULLOCH; ALVARADO, ibidem., 1983, pág. 19.

el theremin en la película *Rocketship X-M* (1950). El siguiente instrumento que se asociará directamente al género será el Hammond Novachord. Aparece en la serie citada *The Twilight Zone*.

En el cine los pioneros habían sido Louis y Bebe Barron con la elaboración de la primera partitura electrónica para la película *Forbidden Planet* (1956). Su innovación consiste en la introducción de instrumentos electrónicos pero sigue las funciones de la banda sonora tradicional como es el uso del leitmotiv.<sup>44</sup>

El auge de bandas sonoras electrónicas en la ciencia ficción se producirá a partir del descubrimiento del sintetizador. A mediados de la década de los '60, Bob Moog y Don Buchla desarrollaron dispositivos modulares controlados por voltaje que posteriormente pasarían a conocerse como sintetizadores.<sup>45</sup> La clave de este instrumento es la capacidad de imitar a otros y de generar nuevos timbres lo que permitió un abaratamiento en los costes de realización de la música. El no tener que contratar a toda una orquesta hizo que se abusara del uso del sintetizador en la música para el audiovisual.<sup>46</sup> Como explica Chion:

*El sintetizador, instrumento considerado a priori como moderno y por tanto adaptable a narraciones futuristas, continúa siendo poco utilizado. Es cierto que su uso abusivo por razones económicas, como orquesta*

---

44 BARTKOWIAK, ibidem, 2010, pág. 30-34.

45 CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, pág. 398.

46 SEDEÑO VALDELLÓS, ibidem, 2005, pág 62-63.

*barata en filmes y series de bajo presupuesto (folletín sentimental, filme de aventuras o de terror) ha acabado por asociar dichas sonoridades, en el ánimo del público a aquel tipo de filmes y por tanto lo ha desacreditado. Raros son los compositores que, como Hans Zimmer o Vangelis (en "Blade Runner") han puesto el sintetizador al servicio de filmes de gran presupuesto, en particular como única fuente sonora.*<sup>47</sup>

El sintetizador en *Doctor Who* llegará en los años '80 cuando Peter Howell modifique la sintonía. El empleo masivo de este instrumento hace que se empiece a relacionar con películas de bajo presupuesto. Para aislarse de esta idea se buscarán nuevos estilos para representar la narración futurista. Los géneros cinematográficos cada vez estarán más diluidos y esto verá su reflejo en la banda sonora. Surgirán nuevos movimientos en la música para películas consideradas de ciencia ficción. De esta forma, tendrá lugar una nueva corriente neowagneriana representada por la banda sonora de John Williams para *Star Wars* (1977). O se podrá escuchar pop-rock en los trabajos de David Lynch caracterizados por su misteriosa atmósfera en la que se mezcla lo cotidiano con los sueños.<sup>48</sup>

En *Doctor Who* se superará el abuso de la música electrónica para dar paso a nuevas perspectivas musicales. Russell T. Davies no sólo esbozó el contenido básico para la realización de cada episodio sino que también lo hizo para la música. Para ello, designó a Murray Gold como compositor de

---

47 CHION, ibidem., 1997, pág 167.

48 CHION, ibidem., 1997, pág 248.

la banda sonora con quien ya había trabajado en su otra serie de éxito *Queer as folk* (2000-2005). Una de las preocupaciones de los productores era que la música debía distanciarse de la herencia de la Radiophonic Workshop<sup>49</sup>.

*Murray Gold: Sólo había un tipo de música que específicamente no querían, y eso era un material electrónico de estilo radiofónico. Dijeron que querían una orquesta. O más bien... el sonido de una orquesta. ¡No había el presupuesto para una real!*<sup>50</sup>

Gold ha creado un nuevo arreglo para el tema principal y leitmotiv para personajes e historias. Se ha mantenido como el compositor de todas las temporadas de la etapa moderna.

---

49 La BBC Radiophonic Workshop fue cerrada en 1998 al ser externalizada parte de su labor.

50 “There was only one type of music they specifically didn’t want, and that was Radiophonic Workshop-style electronic stuff. They said they wanted an orchestra. Or rather... the sound of an orchestra- there wasn’t the budget for a real one!”. Butler, *ibidem*, 2012, pág. 165.

*Análisis del  
discurso musical*  
CAPÍTULO VI

Para el análisis musical cabe esclarecer el concepto de formato de los episodios. En la etapa clásica, cada capítulo se componía de varias partes de 25 minutos. En estas partes o seriales se engloba una historia. Hay episodios compuestos por dos seriales y otros compuestos de hasta siete seriales. Como ejemplo, la primera temporada cuenta con ocho episodios divididos en 42 seriales. En su reelaboración del 2005, los episodios pasaron a durar 45 minutos. Existe un argumento por temporada a parte de la historia de cada capítulo. En cada uno se desarrolla una narración de principio a fin. Solamente en algunos casos un capítulo llega a estar formado por dos o tres partes de 45 minutos.

### 6.1. Análisis de la sintonía

La [sintonía](#) de *Doctor Who* fue compuesta en 1963 por Ron Grainer y Delia Derbyshire. El carácter del tema principal se mantendrá en la secuencia de apertura y de cierre de ambas etapas de la serie. Ha tenido varios arreglos que, como se puede visualizar en el siguiente cuadro, están relacionadas con los cambios en otros aspectos de la serie.



Sintonía	Periodo	Doctor	Productores	Historia	Audiencia
Delia Derbyshire	1963-1970	William Hartnell (1963-66)	Verity Lambert (1963-65)	Ciencia ficción Histórica	Éxito
Delia Derbyshire	1966-1970	Patrick Troughton (1966-69)	Innes Lloyd (1966-68)	Ciencia ficción	Éxito
Brian Hodgson y Paddy Kingsland	1970 Transición al color	Jon Pertwee (1970-74) Tom Baker (1974-81)	Barry Letts (1969-74) Philip Hinchcliffe (1974-77) Graham Williams (1977-80)	Ciencia ficción Cómico Moderno	Éxito
Peter Howell	1980	Peter Davison (1981-84) Colin Baker (1984-86)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio	Descenso
Dominic Glynn	1986	Sylvester McCoy (1987-89)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio Reflexivo	Descenso
Keff McCulloch	1987	Sylvester McCoy (1987-89)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio Reflexivo	Descenso Suspensión del programa
Murray Gold	2005-2017	Christopher Eccleston (2005) David Tennant (2005-10) Matt Smith (2010-13) Peter Capaldi (2013-17)	Russell T. Davies (2005-10) Steven Moffat (2010-17)	Volver al origen de la serie con una versión modernizada. Mezcla entre ciencia ficción e historia.	Éxito

La primera variación será realizada por la propia Delia Derbyshire ante el cambio de producción. Innes Lloyd se incorporará como producción ejecutiva en 1966. A su vez, el Doctor comenzará a ser interpretado por Patrick Troughton. En 1970 se produjo la transición hacia la imagen en color. Esto dio como resultado la edición de una nueva secuencia de apertura y, en consecuencia, el ajuste de la sintonía a las imágenes. Brian Hodgson y Paddy Kingsland junto a Delia Derbyshire pretendieron modernizar la melodía del tema usando los sintetizadores modulares que tenía la Radiophonic Workshop. Al final la idea se desechó y se duplicaron y acortaron algunas partes de la melodía.

La inclusión de los sintetizadores en el tema principal la acabaría desarrollando Peter Howell en los años ochenta. El objetivo era elaborar una melodía menos inquietante que coincidiese con el nuevo enfoque que pretendía otorgarle el recién elegido productor John Nathan-Turner. Quiso iniciar un nuevo periodo en *Doctor Who* caracterizado por continuas alteraciones que vieron su reflejo en la música. En 1986, el tema musical se reemplazó por una nueva versión de Dominic Glynn. Se añaden sintetizadores más modernos dándole un toque más misterioso. Al año siguiente, Keff McCulloch haría un nuevo arreglo para la etapa del séptimo Doctor en 1987. Fue editado para que coincidiese con la nueva secuencia de créditos. Sin embargo, *Doctor Who* cada vez tenía menos audiencia y no llegaba a conectar con el espectador. El programa sería cancelado en 1989.

Con el regreso en 2005, una las preferencias para volver a captar al espectador era incidir en la banda sonora. Murray Gold volvió a los orígenes modificando la sintonía a partir del tema de Delia Derbyshire de 1963.

Efectos de sonido y melodías orquestales se mezclan en los arreglos de Gold. Gracias al aumento de presupuesto, durante las siguientes temporadas se grabará la banda sonora con la BBC National Orchestra of Wales.

Murray Gold ha efectuado hasta el momento dos arreglos más a la sintonía. En 2007, editó la melodía para que coincidiese con la secuencia de créditos. Fue una versión donde se conservaba la línea original de la melodía electrónica de Derbyshire. El siguiente cambio viene determinado por la primera remodelación del periodo moderno de *Doctor Who*. El puesto de showrunner fue ocupado por Steven Moffat y el personaje del Doctor interpretado por Matt Smith. Gold hizo una reelaboración completa para encajar el nuevo elenco, diseño de producción y diseño de la secuencia de títulos. Se alejó de los arreglos que había seguido hasta entonces y rehizo la melodía electrónica. La sintonía volverá a ser revisada en 2013 para coincidir con el cambio de el Doctor, interpretado por Peter Capaldi.

El tema principal muestra a la perfección el carácter de la serie. Delia Derbyshire juega con el contraste entre el mundo conocido y el desconocido, entre los personajes alienígenas y los humanos. En el propio personaje del Doctor se encuentran ambas características, tiene apariencia de ser humano pero es un alienígena. La introducción de una música electrónica conjuga a la perfección con el sentido de la serie de mostrar relatos de ciencia ficción pero ligados a la realidad del Londres de 1963.

## 6.2. Análisis de la música preexistente

Dentro del análisis de la música preexistente hay una división respecto a su sentido en relación con la imagen. Bien puede ser de forma diegética, es decir, forma parte de la narración en sí. O bien de forma extradiegética cuando la música que suena no pertenece a la historia y es escuchada solamente por el espectador.

### 6.2.1. Música preexistente diegética

La música preexistente diegética tiene su aparición desde la primera emisión de *Doctor Who*. En el primer capítulo de la serie, [\*An Unearthly Child\*](#), (23/11/1963) Susan Foreman<sup>51</sup> está escuchando en la radio un grupo musical británico de los años '60 llamado John Smith and the Common Men. Su escucha se ve interrumpida por los profesores Barbara Wright e Ian Chesterton. Es la primera aparición en pantalla de los tres personajes. Ambos profesores están inquietos por el conocimiento que ha mostrado Susan en las clases. Para acercarse a ella y averiguar cómo ha llegado a obtener esos saberes, entablan una conversación sobre el exitoso grupo británico. Gracias a esta música se liga el contexto de la serie con el de los espectadores quienes conocen al grupo y se sienten identificados con los

---

<sup>51</sup> Es la nieta y acompañante del Doctor durante las dos primeras temporadas.

personajes. *Doctor Who* comienza con un relevante suceso para el análisis musical, la relación de la serie con la realidad de la audiencia a través de la banda sonora.

Otro de los hechos musicales que destacan en estas primeras temporadas es la aparición de The Beatles. En *The Executioners* (22/05/1965), el Doctor está intentando averiguar cómo puede llevar a los profesores a su época: el Londres de los años '60. Una especie de televisión les va mostrando diferentes épocas. Hasta que de repente se les aparece el famoso grupo musical. Interpretan "Ticket to Ride" en el programa *Top of the pops* (BBC, 1964-2006) siendo una de sus primeras apariciones en televisión. Los personajes afirman que The Beatles serán considerados como música clásica en el futuro. Se vuelve a conectar el contexto de la serie con el del espectador a través de la música preexistente.

Una de las características que se mantendrán en la etapa moderna será la incorporación de éxitos pop. Al igual que en el *Doctor Who* clásico, tendrá el objetivo de enganchar al espectador a través de melodías reconocibles. Un ejemplo se muestra en *The End of the World* (2/04/2005). Para amenizar una especie de fiesta de todas las razas del universo encienden una jukebox. La música que usan para acordarse de la Tierra, la cual va a ser destruida, son los éxitos pop "Tainted Love" (1981) de Soft Cell y "Toxic" (2003) de Britney Spears. Esta última llega a ser definida como una balada tradicional. Responde a un homenaje a la etapa clásica cuando califican a The Beatles como música clásica.

En *Rise of the Cybermen* (13/05/2005) la canción "The lion sleeps tonight" (1982) de Tight Fit permite al personaje malvado ocultar los

gritos de las personas que se están quemando. Da lugar a un montaje en el que se recorren escenarios por los que han viajado el Doctor y sus acompañantes. Otro de los ejemplos a destacar se puede escuchar en *Love & Monsters* (17/06/2006). La madre de Rose se enamora de uno de los enemigos del Doctor. Para representarlo introducen "[Regresa a mí](#)" (2004) de Il Divo. Los propios personajes hablan de la música que se está escuchando de fondo. La definen como "una bonita canción" y especifican que lo que está sonando es Il Divo. En este mismo capítulo se incluyen otro ejemplo de música preexistente diegética "[Daniel](#)" (1973) de Elton John con la que un personaje sale bailando y hace alusiones a la figura del músico británico. En *The impossible astronaut* (23/04/2011) se incluye el single "Rolling in the Deep" (2011) de Adele. Su emisión coincide con el momento en el que la cantante lanza su segundo álbum de estudio *21*. En la narración se usa como música de fondo mientras el Doctor y sus acompañantes están cenando.

La música preexistente diegética analizada hasta este punto relaciona el contexto del espectador con el de la serie. Los acompañantes del Doctor escuchan las mismas melodías que el público porque suceden en la misma época. Los cambios de estilo en la música preexistente responde a los cambios de época del público y de los personajes. Es un recurso usado en ambas etapas. Sin embargo, se puede decir que hay otros casos en los que no se usa la música de esta forma.

La música preexistente también es usada como parte del argumento. Así en *The girl who waited* (10/09/2011) la famosa canción de "La

Macarena” (1993) hace que Emily y Rory<sup>52</sup> recuerden su primer beso. El relato de *Asylum of the Daleks* (1/09/2012) se conjuga con arias de la ópera *Carmen* (1895) de Bizet. Los Daleks, principales enemigos del Doctor, se caracterizan por ser máquinas de matar. Una de las cosas que les diferencia de los humanos es que no pueden escuchar música. En su lugar, oyen molestos ruidos. En este capítulo, Oswin Oswald<sup>53</sup> está encerrada por los daleks. La forma de humanizar a este personaje y diferenciarlo de las máquinas es con la ópera *Carmen*. El propio personaje enciende la radio para aislarse de la prisión en la que se encuentra. Cuando se escucha “L’amour est un oiseau rebelle”, los daleks se preguntan “¿Qué es ese ruido?”. El Doctor, para proteger a Oswin Oswald decide contestar que es él interpretando la melodía al triángulo. A través de la música, los personajes dialogan y son capaces de salir vencedores de su enfrentamiento con dichos robots.

Otro de los ejemplos en el que se utiliza música clásica como parte de la historia es en *Before the flood* (10/10/2015). El Doctor comienza alabando a Beethoven y su interés por conocerle. Se plantea que “no se puede concebir un mundo sin la música de Beethoven”. Antes de la secuencia de apertura, toca a la guitarra eléctrica los famosos primeros acordes de la *Quinta sinfonía* (1808) de Beethoven. En este episodio decide viajar al siglo XIX para descubrir si verdaderamente el compositor existió.

---

52 Son los dos acompañantes del Doctor en la 5ª, 6ª y 7ª temporada de la serie moderna.

53 Es la primera aparición de este personaje. Posteriormente será acompañante del Doctor y se llamará Clara Oswald.

Con estos ejemplos, se puede establecer que la música preexistente diegética tiene dos objetivos:

1. Situar en contexto al espectador y que se sienta identificado con los personajes. Escuchan la misma música los personajes que el televidente.
2. A partir de la música se origina el relato. Forma parte del desarrollo de la historia.

### 6.2.2. Música preexistente extradiegética

El empleo de la música preexistente extradiegética no es habitual en *Doctor Who*. Cuando se habla de piezas preexistentes principalmente son usadas, como hemos visto anteriormente, de forma diegética. La extradiegética se emplea para acentuar una situación que aparezca en la imagen.

Uno de los mejores ejemplos aparece en *The Web Planet* (03/1965).<sup>54</sup> En los comienzos de emisión de la serie era habitual que los personajes viajaran a momentos históricos. En este caso, es uno de los primeros capítulos centrados exclusivamente en la ciencia ficción. El Doctor y sus acompañantes viajan sin intención a un planeta desconocido. Allí se enfrentan a unas criaturas para poder encontrar la TARDIS, la cual ha desaparecido.

---

54 La música extradiegética de este capítulo no aparece acreditada. Sin embargo, en el guión trae explícitamente el uso de varias piezas del grupo Esculturas sonoras Lasry-Baschet. Para comprobarlo se puede consultar en las partes marcadas de color amarillo incluidas en el anexo 1.

Para acompañar al relato, la banda sonora se constituye con composiciones del grupo Esculturas sonoras Lasry-Baschet<sup>55</sup>. El carácter experimental de las piezas subraya la naturaleza musical con la que nace *Doctor Who*. La serie tiene una vocación de acoger música de diversos estilos. Puede compartir pantalla el pop con la música experimental. Esta convivencia atiende a la que se ofrece a su vez en las historias. Sobre la base de la ciencia ficción, se van combinando diferentes géneros. La elección de piezas experimentales va acorde con lo narrado en la imagen.

Con el paso de las temporadas, la preferencia por la ciencia ficción se acabará imponiendo. El episodio *The enemy of the world*<sup>56</sup> (23/12/1967) supuso una pausa en los relatos de alienígenas. Su historia se centra en una aventura de espionaje basada en el desarrollo del ser humano en el futuro. Esta respiro supone a su vez una separación del molde musical en el que se había enquistado. Como se desarrollará en el apartado siguiente, hasta el momento predominaba la música y los efectos sonoros de la BBC

---

55 Los hermanos Baschet son conocidos por ser pioneros en la invención de esculturas sonoras. Su investigación en la búsqueda de instrumentos musicales experimentales había comenzado en los años '50. En 1954 formarían el grupo Esculturas sonoras Lasry-Baschet junto a Jacques e Yvonne Lasry. Alcanzarían el éxito y aparecerán en varios programas de televisión. Su labor ha influenciado a posteriores músicos entre los que se incluye Michel Deneuve..

56 Al igual que con las Esculturas sonoras Lasry-Baschet, se puede confirmar la inclusión de las obras de Bartok observando el guión. En el anexo 2 aparecen marcadas en amarillo las partes en las que se alude a estas piezas musicales como parte de la banda sonora.

Radiophonic Workshop. En este episodio aparecen las piezas *El mandarín maravilloso* (1918-1924) y *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) de Bela Bartok. Fuera de la pretensión con la que Bartok las compuso, se establece el retrato de un situación tensa que concuerda con lo visual. La música preexistente extradiegética cumple la función de transmitir lo que la imagen le requiere.

En cuanto a la serie moderna, únicamente se ha localizado un único uso de la música preexistente de manera extradiegética. “Englishman in New York” (1987) de Sting suena en *The angels take Manhattan* (29/11/2012). Avisa al espectador que los personajes se saldrán de su ruta habitual de viajes en el tiempo y de planetas desconocidos. El Doctor se traslada a la ciudad estadounidense. La canción potencia el relato de la imagen.

La música preexistente extradiegética no cuenta con un uso principal en la serie. Con un solo ejemplo observado en la etapa moderna es difícil determinar que sea una de las particularidades que una a ambos periodos. Sin embargo, la música preexistente diegética si que se ha podido examinar que forma parte esencial de la banda sonora y del argumento.

### 6.3. Análisis de la música original

Para realizar el análisis de la música original se irán indicando los hechos musicales más relevantes de cada temporada. El objetivo es indicar las diferencias y similitudes entre ambos periodos.

El periodo clásico se inicia con un uso escaso de melodías. Su banda sonora se centra en efectos sonoros provenientes de la BBC Radiophonic Workshop. Entre la primera y la segunda temporada apenas se perciben contrastes. El intento de equilibrio entre argumentos históricos y de ciencia ficción no tiene su reflejo en la música. En *The aztecs* (23/05/1964), el Doctor y sus acompañantes se trasladan a la América precolombina. A parte de la sintonía, la única música de la que se sirve es de efectos sonoros. No se recurre a la elaboración de un estereotipo musical que identifique a esa época.

Esto contrasta con los relatos regidos por la ciencia ficción. En ellos, continuando con la idea del tema principal, los toques electrónicos se introducen en la ciencia ficción. Sirven como ejemplo *The Dalek Invasion of Earth* (11/1964). Es el año 2164 y los personajes se encuentran con un Londres derruido. No conocen que ha sucedido pero para llegar a solucionarlo tienen que enfrentarse a los daleks. Breves melodías electrónicas se escuchan cuando aparecen en pantalla elementos inquietantes o cuando la situación se ha resuelto. Cumplen una función de refuerzo del argumento.

Las alteraciones en la tercera temporada<sup>57</sup> ven su reflejo en una mayor presencia de música. Destaca *The Gunfighters* (05/1955) al ser pionero en contener una narración musical. El argumento está ambientado en el pueblo estadounidense de Tombstone. El guión recuerda a las películas del oeste incluyendo un tiroteo, el característico saloon y, por supuesto, una música que represente a estos hechos. Para ello, Tristram Cary<sup>58</sup>, al más estilo western, compuso “The ballad of the last chance saloon”.

De la temporada tres a la seis, el análisis se ve truncado por la pérdida de muchos de los episodios. Los que se han conservado mantienen el espíritu de la banda sonora impuesto en las primeras temporadas.

En los años setenta se abre una etapa de modernización. La imagen a color llegará a *Doctor Who* y se incluirán nuevos personajes con tramas más complejas. Los episodios de los años setenta coinciden con el momento de mayor éxito de la serie clásica<sup>59</sup>. En la música se verá reflejado en la inclusión de elementos nuevos como el sintetizador. Su uso será cada vez más habitual al disponer de ellos la BBC Radiophonic Workshop. La presencia de composiciones originales irá aumentando según se suceden las temporadas. Continuarán siendo melodías electrónicas que fortalezcan momentos álgidos del relato.

---

57 Para recordar las alteraciones que se dan a partir de la tercera temporada se recomienda visitar el cuadro de la pág. 62.

58 Es uno de los compositores de Doctor Who de la etapa clásica. Al igual que la mayoría de los compositores de la serie, pertenecía a la BBC Radiophonic Workshop.

59 TULLOCH; JENKINS, *ibidem*, 1995.

Uno de los primeros capítulos donde se pueden escuchar el sintetizador es en *The sea devils* (02/1972). El guión narra otra de las aventuras del Doctor y su acompañante. Esta vez enfrentados a un viajero del tiempo maligno, el Amo<sup>60</sup>. Por su parte, la banda sonora es completamente electrónica y más experimental que las habituales. A partir de este episodio la presencia del sintetizador irá en aumento.

Otros capítulos se saldrán de este planteamiento como es el caso de *Terror of the Zygons* (08/1975). El viaje a Escocia de los personajes permite a la banda sonora la introducción de la gaita. Es uno de los pocos casos en los que la música original juega con estereotipos de representación musical de épocas o lugares.

Con la llegada de los años ochenta tiene lugar una de las alteraciones fundamentales para el desarrollo de la serie: la incorporación del productor John Nathan-Turner. La renovación de la imagen de la serie afectó a la banda sonora. Se decidió actualizar la música llevando a cabo varias medidas entre las que se encontraba la rescisión del contrato con Dudley Simpson<sup>61</sup>. La BBC Radiophonic Workshop también dejaría de participar en *Doctor Who* con la temporada 23. El compositor principal pasó a ser Keff McCulloch con las aportaciones de Dominic Glynn y Mark Ayres. Breves melodías sintetizadas dominarán las últimas temporadas del

---

60 Es otro de los personajes que cada vez tendrá más protagonismo. A pesar de ser los únicos viajeros del tiempo que quedan de su especie, se enfrentarán en diversos capítulos. Es uno de los principales enemigos del Doctor

61 Es el compositor que más veces aparece acreditado en la serie clásica. También perteneció a la BBC Radiophonic Workshop.

*Doctor Who* clásico. Estas características se pueden localizar en cualquier capítulo emitido en los ochenta. Aunque los personajes cambien, la música se mantiene en la misma línea. El cambio de rumbo que había tomado *Doctor Who* no parecía agrada al público. Los bajos índices de audiencia provocaron la suspensión temporal de su emisión en 1989.

Serviría de ejemplo cualquiera de los episodios de esta década. Se hará alusión a *Survival* (11/1989) por ser el último capítulo emitido del periodo clásico. Un misterioso gato aterriza en la ciudad de Londres. El Doctor intenta averiguar qué es lo que sucede mientras se encuentra con uno de sus principales enemigos, el llamado Amo. Breves melodías sintetizadas inciden en el enigma que se mantiene alrededor del animal.

La música original del periodo clásico se puede dividir en tres partes: 1. Años sesenta con efectos sonoros y breves melodías. 2. Años setenta con la introducción del sintetizador. 3. Años ochenta con el abuso del sintetizador. La diferencia entre ellas es el aumento paulatino del uso de música. Aunque seguirán siendo breves melodías introducidas en los momentos relevantes del relato. La característica principal que une al periodo clásico es la predominancia de música electrónica. A pesar de la proliferación de compositores, su similar estilo permite mantener el periodo clásico como un todo musical.

La etapa moderna de *Doctor Who* se inicia en 2005 al mando de Russell T. Davies. Se realiza una reestructuración completa de todos sus elementos exceptuando dos: la línea básica de la trama con el Doctor como viajero del tiempo, y la sintonía. Una de las pretensiones de su vuelta fue que la música no se pareciera a lo que se había realizado con anterioridad. La tarea fue destinada a Murray Gold quien ha compuesto la banda sonora

de todo el periodo moderno. Gold actualiza la música original de la serie creando una atmósfera con toques orquestales y más atrayente que los sonidos electrónicos de las temporadas pasadas. Sin embargo, reelaboró la sintonía a partir de la primera versión de Delia Derbyshire. Mientras que en la banda sonora cambió todo lo que se había hecho, en el tema principal mantuvo los orígenes de la serie. Es la dualidad sobre la que se va a confeccionar esta nueva etapa tanto a nivel narrativo como musical. Haciendo referencia a la música original del periodo moderno se pueden distinguir dos etapas determinadas por el cambio de productor: 1. Del 2005 al 2010 con Russell T. Davies. Coincide con las cuatro primeras temporadas. 2. Del 2010 al 2017 con Steven Moffat. Hace referencia de la temporada cinco a la diez.

Durante la primera etapa, Murray Gold asienta las particularidades de sus composiciones. Los capítulos contarán con 45 minutos de música en los que predomina el uso del leitmotiv y de un estilo sinfónico. Cada episodio cuenta con dos partes musicales. Por un lado, se escuchan leitmotiv de los personajes habituales como es el Doctor o sus acompañantes. Las temporadas están unidas por estos hilos musicales. Por otro lado, temas musicales que identifican al capítulo por sí solo. Estas características quedan reflejadas en *Father's Day* (14/05/2005). El Doctor y Rose<sup>62</sup> viajan al pasado para encontrarse con el padre fallecido de la chica. Es uno de los primeros episodios en los que se puede escuchar música de principio a fin. Se unen los temas musicales

---

62 Rose es la acompañante del Doctor en las primeras dos temporadas del periodo moderno. Aunque durante la tercera y cuarta temporada tendrá apariciones esporádicas y el Doctor hará continuas alusiones a ella.

de [Doctor](#) y [Rose](#) y el específico del capítulo llamado “[Father's Day](#)”.

Las alteraciones musicales que se dan en las partituras de Murray Gold atienden a cambios en los personajes. En la temporada tres se cambiará a Rose por una nueva compañera. Se caracteriza a [Martha](#) con un nuevo leitmotiv. Aunque los personajes no sean habituales también se les añade un hilo musical. Sucede con el [capitán Jack](#) o con la [hija del Doctor](#). La caracterización musical también se hace eco de las épocas y lugares a los que se traslada el Doctor. Los personajes viajan a 1599 en [The Shakespeare Code](#) (7/04/2007). Se percibe una alegoría musical similar a la música trovadoresca que sitúa en contexto al espectador.

Se sigue esta idea en [The Idiot's Lantern](#) (27/05/2006). El Doctor y Rose pretenden ir a un concierto de Elvis Presley en Nueva York. A causa de un accidente la TARDIS acaba aterrizando en Londres en 1953. Las primeras notas musicales aluden a toques de rock que desplazan al espectador a la década de los cincuenta.

Con la quinta temporada, la producción ejecutiva pasa a estar dirigida por Steven Moffat. Esto se ve traducido en cambios en los personajes y en los lugares de rodaje. El Doctor saldrá de Reino Unido y aparecerán historias en las que se traslada a otros países, principalmente Estados Unidos. Estas alteraciones verán su reflejo en la banda sonora. Murray Gold continuará como el compositor de esta etapa.

Se adaptan las melodías al nuevo elenco. Compone un nuevo tema para el Doctor y, a su vez, realiza temas para los acompañantes de esta nueva etapa. Murray Gold muestra la diversidad temática que singulariza a *Doctor Who* en la banda sonora. En las siguientes cinco temporadas se



sigue la estela de la recreación de situaciones y leitmotivos que le obligan a cambiar continuamente de registros. A modo de ejemplo se pueden nombrar los siguientes episodios.

En *The impossible astronaut* (23/04/2011) y *Day of the Moon* (30/04/2011) la narración se traslada a los Estados Unidos de 1969 en pleno apogeo de la lucha por la carrera espacial. Fue parcialmente filmado en el país americano. Son ideas trasladadas a la partitura. Se puede escuchar el himno de los Estados Unidos casi cada vez que aparece Richard Nixon en pantalla o música de Gold similar a las películas de Hollywood de superhéroes. A la vez que concuerda a la perfección con el guión, la banda sonora anexan otros conceptos a la imagen. En este caso, llegando a rozar la caricaturización de un estilo de películas americanas.

En esta fase también tiene cabida la representación de épocas a través de la música. En *A town called Mercy* (15/04/2011) se hace un homenaje al género western. Al igual que en *The Gunfighters* del periodo clásico, no sobra detalle en la caracterización de dicho género. Gold acude a una banda sonora acorde con los hechos. Juega con los estereotipos musicales que caracterizan a ciertas épocas.

Se puede escuchar también en *Robot of Sherwood* (6/09/2014). El Doctor y Clara Oswald<sup>63</sup> se desplazan a la Inglaterra medieval donde se cruzan con Robin Hood. O en *The Girl Who Died* (17/10/2015) donde la TARDIS traslada a los protagonistas hasta la Edad Media donde se encuentran con una comunidad vikinga.

---

63 Será compañera del Doctor en las temporadas 7, 8 y 9 del periodo moderno.

La música original de la etapa moderna mantiene un mismo estilo. Murray Gold impone sus características desde la primera temporada. Se pueden sintetizar en los siguientes puntos: 1. Uso del leitmotiv. Las modificaciones en el elenco provocan las modificaciones de la música original. Como se ha visto, el tema musical del Doctor se altera según se suceden sus reencarnaciones. Lo mismo sucede con los acompañantes, cada uno cuenta con un leitmotiv. 2. Se usa un estilo más sinfónico dejando atrás la herencia de la BBC Radiophonic Workshop. 3. La música contextualiza al espectador en épocas y lugares. 4. Mayor presencia de banda sonora llegando a los 45 minutos de duración del capítulo.

# *Conclusión*

CAPÍTULO VII

**L**as conclusiones que se deducen del análisis determinan diferencias y similitudes entre las dos etapas a raíz de la comparación de la música original, la música preexistente y la sintonía.

En primer lugar, las alteraciones en la sintonía vienen decretadas por cambios en la producción y en el elenco. Esto permite a los compositores incluir innovaciones instrumentales. Es la base musical sobre la que se asienta la serie y que hace que el espectador conforme *Doctor Who* como un continuo desde su primera emisión en 1963 hasta la temporada 10 estrenada en el 2017. La línea básica de la trama de un viajero del tiempo que se traslada por épocas y planetas singulares junto a la sintonía son los únicos dos componentes que se mantienen en todos los episodios. La sintonía es imprescindible para fidelizar al espectador.

A pesar de la sucesión de alteraciones en los que se ve envuelta la serie, es lo que une a ambas etapas a nivel musical. En la etapa moderna Murray Gold optó por la inclusión de la versión de Delia Derbyshire. Volvió a los orígenes de la serie manteniendo la sintonía. Mientras que en la música original se apartó de lo realizado hasta el momento. Aquí se encuentra una de las diferencias entre ambas etapas. En el periodo clásico el estilo musical sucumbe a las innovaciones electrónicas. En el periodo

moderno, la música original es principalmente sinfónica diferenciándose de la sintonía electrónica.

Fuera de la especificidad de la serie, el tema principal supone un inicio de las partituras electrónicas para el audiovisual. Así como el ser pionera en la relación ciencia ficción y música electrónica. La importancia de *Doctor Who* reside también en la experimentación musical.

En segundo lugar, la música preexistente también se escucha en ambas etapas. Como se comentaba en el análisis, cabe hacer una diferenciación en torno a su relación con la imagen. Puede ser diegética o extradiegética. Se puede hablar de varias características dentro de la música preexistente diegética. Por un lado, cuenta con el objetivo de situar en contexto al público. Los personajes y los espectadores escuchan la misma música. Fija una identificación con los personajes. Esta finalidad se mantiene tanto en el periodo clásico como en el moderno. Sin embargo, la música preexistente también otorga diferencias entre ambas etapas. En el periodo moderno se usa la música preexistente como hilo narrativo. Se podía ver en el capítulo *Before the flood* en la que el Doctor quiere conocer a Beethoven. Esto no sucede en el periodo clásico. Por lo que se puede decir que la música preexistente diegética une a todo *Doctor Who* si se hace referencia a la contextualización del espectador.

En cuanto a la música preexistente extradiegética no se puede llegar a determinar que sea algo común en todas las temporadas de la serie. En su fase clásica, se utiliza de manera más común que en el *Doctor Who* moderno donde solamente se ha encontrado una referencia. Además actúa de manera distinta. En la etapa clásica actúa como la música original. Su

sentido en la banda sonora es proporcionar melodías musicales en los momentos álgidos de la trama. En cambio en la etapa moderna, el ejemplo que aparece es para situar al espectador en Nueva York en el capítulo *The angels take Manhattan*.

En tercer lugar, la música original es la que justifica la contraposición musical entre la etapa clásica y la etapa moderna. Las dos etapas establecidas a nivel cronológico marcan dos etapas musicales. El *Doctor Who* clásico se rige por melodías electrónicas que atienden al interés innovador de la BBC Radiophonic Workshop. Su estilo es similar a pesar de la proliferación de compositores. Murray Gold supera este interés por hacer de la música electrónica la banda sonora de la ciencia ficción a favor de una música más sinfónica. La serie se está realizando en el siglo XXI y esto tiene que quedar patente en todos sus aspectos. La música tiene que ir acorde con la renovación del elenco, con las tramas más complejas, con vestuarios más elaborados y con una realización más potente.

La música original de la serie moderna también mantiene un mismo estilo, pero distinto a lo que se había realizado con anterioridad. En la etapa moderna existe un argumento por temporada y uno por episodio (o episodios)<sup>64</sup>. Murray Gold refleja esto en la banda sonora. Existe un hilo conductor por temporada y también por cada historia individual. A su vez, realiza leitmotiv a cada protagonista. En el caso del Doctor, aunque sea

---

64 Las historias pueden estar divididas en dos o tres episodios aunque no es lo habitual. Se explica con mayor detalle en la pág. 61.

el mismo personaje, cada reencarnación cuenta con un leitmotiv distinto.

También cabe citar que hay un contraste en cuanto a la presencia de música original en ambas etapas. El *Doctor Who* clásico cuenta con la presencia de breves melodías que refuerzan las partes del guión más relevantes. En la nueva etapa, se puede escuchar banda sonora durante prácticamente toda la duración del capítulo. Para una mayor claridad, se pueden visualizar el contraste y similitud entre etapas en el siguiente cuadro:

	Etapa clásica	Etapa moderna	Conclusión
<b>Sintonía</b>	Una temporadas Mismo estilo que la música original	Una temporadas Diferente a la música original	Es el hilo musical que une ambos periodos. Avance para la ciencia ficción Fidelización del público
<b>Música preexistente diagética</b>	Contextualiza	Contextualiza Tramas basadas en la música	Une a ambos periodos en situar en contexto.
<b>Música preexistente extradiegética</b>	Acorde con los momentos álgidos del relato	Una sola referencia en la que se usa para contextualizar	No se puede determinar con un solo ejemplo en el periodo moderno.
<b>Música original</b>	Breves melodías electrónicas Carácter innovador BBC Radiophonic Workshop Poca presencia musical	Leitmotiv Contextualiza épocas y lugares Estilo sintónico Murray Gold es el único compositor Abundante presencia musical	Es la principal diferencia musical entre etapas.

Se muestra cómo hay diferencias dentro de la banda sonora. Mientras que con la sintonía se puede hablar de una unidad entre ambos periodos, no sucede lo mismo con la música original. Además si se atiende a la relación entre sintonía y música original existen contraposiciones. Las composiciones de la BBC Radiophonic Workshop son siempre electrónicas. Es decir,

sintonía y música original siguen el mismo estilo. En cuanto a la música preexistente, es la única que se sale de esta corriente principal. En varios casos se utiliza música experimental y electrónica<sup>65</sup> pero esto no perjudica a que se empleen canciones de otros estilos<sup>66</sup>. En el periodo clásico, se escuchan otros estilos musicales gracias a la música preexistente.

En cuanto a la etapa moderna existe un contraste entre la sintonía y la música original. La sintonía electrónica se contrapone con el tono sintónico que otorga Murray Gold a la banda sonora. Juega con una mayor riqueza de recursos entre los que participa la música preexistente.

*Doctor Who* cuenta con un desarrollo musical a destacar. La etapa clásica introduce los instrumentos más innovadores y experimentales que se estaban inventando. La música marca una diferencia respecto a otras series con el uso de la primera partitura elaborada con instrumentos electrónicos para una ficción televisiva. Con esto, se podría considerar a *Doctor Who* como un referente en la historia de la música para series de televisión.

Por su parte, Murray Gold tampoco es ajeno a los avances tecnológicos y a los recursos de los que puede disponer en sus composiciones. Como se explicaba en el apartado “Eclosión de la música electrónica”, hubo un exceso del uso del sintetizador para representar la ciencia ficción. El sonido moderno que ofrecían estos instrumentos fue relegándose a un segundo plano. La ruptura de géneros otorga una mayor libertad a los

<sup>65</sup> Se puede ver en el ejemplo de los Hermanos Baschet indicado en la página 70.

<sup>66</sup> Se puede ver en el ejemplo de The Beatles indicado en la página 66..

estilos musicales. Lo significativo es que la música funcione con la imagen. El *Doctor Who* moderno avanza musicalmente en este sentido con la incorporación de los recursos musicales citados.

Atendiendo a la relación de la música con otros aspectos de la serie, el cambio de banda sonora va acompañado de modificaciones de producción, realización, personajes. Se puede comprender con la llegada del productor John Nathan Turner queriendo renovar tanto la serie en los años ochenta acabó con muchos de sus aspectos esenciales, entre ellos la música. El abuso de los sintetizadores y los arreglos profundos en la sintonía principal hizo que la audiencia poco recordara la melodía de Delia Derbyshire y Ron Grainer.

En 2005, supieron olvidar el exceso de electrónica y mantener la estela de los mejores aspectos de la ficción como la sintonía. La audiencia se reconcilió con el nuevo *Doctor Who* llegando a altos índices en el Reino Unido. Su potente carácter británico se muestra en cada detalle desde el guión hasta la música haciendo que se haya consolidado como una de las series británicas de culto por excelencia.

Actualmente se vive una época dorada de las series de televisión y *Doctor Who* ha tenido que estar a la altura de lo que se estaba realizando a su alrededor. La música es una de las bases sobre las que se asienta el nuevo formato. La opción de que exista un solo compositor hace que se haga un recorrido musical en cada historia. Existe un arco musical que se sucede junto al arco argumental. La banda sonora participa al completo en la evolución de todas las temporadas y se ve determinada por las alteraciones de otros elementos.

**T**ras la conclusión del presente trabajo se pueden precisar posibles objetivos futuros. A nivel específico, la serie de *Doctor Who* está en continuo cambio. Se ha podido hacer un análisis musical de las temporadas ya finalizadas. Esto hace que las conclusiones queden abiertas a la hora de hablar de las siguientes temporadas. Este año 2017, se está emitiendo la décima temporada del *Doctor Who* moderno. Será la última con Steven Moffat como productor ejecutivo y guionista principal y será sustituido por Chris Chibnall. De cara al 2018 habría que valorar si supondrá cambios para la música de Murray Gold quien ya ha dicho que se mantendrá como compositor.

Otro de los objetivos específicos sería evaluar la importancia que tiene que *Doctor Who* se haya elaborado en un canal público. El papel de la BBC ha sido un ejemplo para los medios de comunicación. En el caso de *Doctor Who* ofrece perspectivas innovadoras al público arriesgándose con la ciencia ficción y la música electrónica.

A nivel general, se ha procurado, sin ánimo pretencioso, aportar una pequeña perspectiva al análisis musical de las series de televisión. Valorar el papel de *Doctor Who* podría caber dentro de una posible investigación

en profundidad sobre las bandas sonoras en la ficción televisiva.

Con estos objetivos futuros marcados se pretende abrir camino a posteriores investigaciones.

*Anexo I*  
THE WEB PLANET



17.40.06 2/8 PENDING. EPISODES: 1: THE TWO PLANETS (23/1/64/3373)  
(Televised 22.1.1965 - VT/42/25751) (23'57")

Produced by Verity Lambert  
Directed by Richard Martin  
Author: Bill Strutton

Cast:

Dr. Who ..... William Hartnell  
Ian Chesterton .... William Russell  
Barbara Wright .... Jacqueline Hill  
Vicki ..... Maureen O'Brien  
Sonic Operators ... Robert Jewell  
Joak Pitt  
Gerald Taylor

FACILITIES

Telecasts: John Carr

FILE REFERENCES USED

DOC SPECIALLY SHOT

Footage: 37" sound 35 on (Titles)

42" sound 35 on (Trailer)

22" sound 35 on

DISQUES TAKEN

<u>Les Structures Sonores</u>	Disques Don
<u>Shangody - Rainpacht</u>	LH 066
(J. Leary and P. Rainpacht)	00'40"
Jacques Leary and	
Francis Rainpacht	
<u>Les Structures Sonores</u>	Disques Don
<u>Pieces - Kouvalas</u>	LH 067
(J. Leary)	01'17"
J. Leary and	
P. Rainpacht	
<u>Les Structures Sonores</u>	Disques Don
<u>Montino (J. Leary)</u>	LH 067
J. Leary and	00'24"
P. Rainpacht	

MUSIC ON FILM

SON ON FILM IN THE DOC RAINPACHT WORKSHOP

Signature tune

Dr. Who

00'25"

R. Grainer

10.

MUSIC ON FILM

SON CALLED IN THE DOC RAINPACHT WORKSHOP

Signature tune

00'52"

R. Grainer

10.

18.04.05

STRICTLY CONFIDENTIAL/REPTILES/

LASTED TRAIL: SKATING (VT/3844/206/0)

(Details on page 18)

STRICTLY CONFIDENTIAL OPT OUT FOR DOC 2 TRAIL

18.05.00

NEWS

Read by Richard Baker (30)

(06'35")

RECORD BURNED ON FILM

Signature tune

Excerpt (Kleinman)

Orchestra

Weinberger

JU 100

00'11"

*Anexo II*  
THE ENEMY OF THE WORLD

TELEVISION SERVICE - BBC 1: SATURDAY: 23.12.1967

12.35.00 SYMBOL/NARRATION  
RECORDED LIVE  
(Details to follow) AH .  
CLOCK/NARRATION  
FILM PROUD MARINERS  
SOURCE: C.O.I.  
FOOTAGE: 234' 35"

12.45.00 GRANDSTAND  
(Details to follow) AH.

17.03.05-17.09.30 See separate sheet for: Divis, Londonderry

17.09.28 SYMBOL/NARRATION

17.09.48 FILM TOM AND JERRY; MICE POLIES AND THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS  
(Details to follow) AH<sup>+</sup> (16/1/7/0300)

17.24.18 SYMBOL/NARRATION /VTR TRAIL: SPONTANEOUS OF SUGAR  
(Details on page 9)

17.25.24 3/4 DR. WHO SERIAL 'PP' THE NIGHT OF THE WORLD (23/1/6/090)  
(Tele-recorded on 2.12.1967 - VTR/42/42231) (23'45")  
Produced by Innes Lloyd  
Directed by Barry Letts  
Author: David Whitaker

Casts:-  
Doctor Who.....Patrick Troughton  
Janie.....Fraser Hines  
Victoria.....Deborah Watling  
Anton.....Henry Stampfer  
Tibor (Renamed RCD).....Rhys McConnochie  
Otto (Re-named UELLY).....Simon Cain  
Astrid.....Mary Peach  
Giles Kent.....Bill Kerr  
Donald Bruce.....Colin Douglas  
Non-speaking  
Clard.....Richard Knight  
TAKING PART IN FILM SEQUENCES  
Patrick Troughton  
Fraser Hines  
Deborah Watling  
Mary Peach  
Henry Stampfer  
Rhys McConnochie  
Simon Cain  
K.R. Morgan  
Peter Diamond  
Kloberd Halifax  
Farah Lisacore  
FILM SEQUENCES USED  
BBC SPECIALLY SHOT  
Footage: 931' Sound 35 mm  
340' Silent 35 mm

DR. WHO (CONT.)

FILM SEQUENCES USED

OTHER SOURCES

SOURCE: Pinewood

Footage: 1' Sound 16 mm

MUSIC DUBBED

Miraculous Mandarin (Bartok)	VCI PL 12040
Sudwestfun-korchester	00'15"
Baden-Baden	
Musik für String Instrumente, Percussion	DGG LPM 18133
and Celesta (Bartok)	02'15"
EMAS Symphonic Orchestra Berlin	

17.49.09

SYMBOL/NARRATION

VTR TRAIL: EMAS ON BBC ONE 01'15"

Animation with clips from The Golden Age of Comedy  
Animation by staff graphics

17.50.33

NEWS

Read by Michael Aspel (SNF) (08'10")

MUSIC ON FILM

Background

Unidentifiable barrel-organ music 00'58"

MUSIC DUBBED TO FILM

Roller Coaster (Kirohin, Nathan)

Hudon IW 2974

London Studio Group

00'15"

MUSIC DUBBED ON FILM

LANSDOWNE LIGHT ORCHESTRA

Signature tune

Newroom One 00'10" S. Campbell Inter-Art

17.58.43

WEATHERMAN/SYMBOL/NARRATION/CLOCK

18.00.00

THE TIME (12/1/1339)

(Details to follow) 44'

18.45.14

SYMBOL/NARRATION

VTR TRAIL: VAL DOONICAN SHOW

Recorded trail

MUSIC ON VTR

ORCHESTRA AND THE GOJOS (DARTERS)

Three Blind Mice

00'58"

Traditional

Arr. P. Knight

MS

18.46.31 FILM THE MENDEL: CHRISTMAS WITH THE MENDEL (16/1/6/2500)

(Details to follow) 44'

19.10.30

SYMBOL/NARRATION

*Fuentes  
documentales*  
CAPÍTULO IX

### 9. 1. Videografía

Doctor Who [registro de vídeo]. Dirigida por varios directores. Londres: BBC, 1963- 1989.

Doctor Who [registro de vídeo]. Dirigida por varios directores. Londres: BBC, 2005-2009.

### 9. 2. Bibliografía

AGUILERA, Christian, et al. *Historia del cine británico*. Madrid: T & B editores, 2013. ISBN: 9788415405696.

ALCALDE, Jesús. *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Madrid: Editorial Fragua, 2007. ISBN: 9788470742316.

ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: S.L. Fondo de cultura económica de España, 2006. ISBN: 9788437505992.

ARIAS, Eusebio R. *Series de culto de televisión, ciencia ficción, terror y fantasía*. Madrid: Editorial Nuer, 1997. ISBN: 9788480680394.

AUGER, David; WALKER, Stephen. Back to basics. *Doctor Who magazine*. 1979, Londres: Marvel Comics, Octubre 1988, n 141. pág 12-16.

BARKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2003. ISBN: 9788449313967.

BARTKOWIAK, Mathew J. *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. North Carolina: EditorMcFarland & Co Inc, 2010. ISBN:9780786444809.

BASSA, Joan; FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1997. ISBN: 9788475098876.

BLANCO, Antonio. *Televisión de culto*. Barcelona: Ediciones Glenat, 1996. ISBN: 9788488574787.

BOOTH, Paul. *Doctor Who*. Glasgow: Ediciones Intellect Books, 2013. ISBN: 9781783200207.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. ISBN: 9788433968036.

BUTLER, David. The work of music in the age of steel. Themes, leitmotifs and stock music in the new Doctor Who. Donnelly K.J.; Hayward, Philip. *Music in science fiction television. Tuned to the future*. Oxford, Routledge, 2012. ISBN: 978-0415641081.

CASAS, Quim. *La vida va en serie*. Barcelona: Editorial Larousse, 2015. ISBN: 9788416368464.

CARLIN, Dan. *Music in film and video productions*. California: Editorial Focal Press, 1991. ISBN: 9780240800097.

CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. ISBN: 8475098592.

\_\_\_\_\_. *La música en el cine*. BARCELONA: PAIDÓS, 1997. ISBN: 8449304474.

\_\_\_\_\_. *El sonido música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. ISBN: 8449307031.

COCKERELL, Michael. *La televisión inglesa y los primeros ministros*. Barcelona: Editorial Planeta, 1990. ISBN: 9788432047947

COLÓN PERALES, Carlos, et al. *Historia y teoría de la música en el cine*. Sevilla: Editorial Alfar, 1997. ISBN: 8478981195.

CREEBER, Glen *The television genre book*. London, BFI Publishing. 2001. ISBN: 9781844572182.

TULLOCH, John, et al. *The television genre book*. Londres: Edición British Film Institute, 2008. ISBN: 1844572188.

DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. ISBN: 844601291X.

DONNELLY, Kevin. *The spectre of sound: music in film and television*. Londres: British Film Institute, 2005. ISBN: 1844570266.

DONNELLY, Kevin; HAYWARD, Philip. *Music in science fiction television: tuned to the future*. Oxford: Routledge, 2013. ISBN: 978041564108.

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Editorial Alianza, 2004. ISBN: 9788420643274.

GERANI, Gary et al. *Fantastic Television*. New York: Editorial Harmony, 1983. ISBN: 0517526453

GERTRUDIX BARRIO, Manuel: *Música, narración y medios audiovisuales*, Madrid, Editorial Laberinto, 2003. ISBN: 9788484830764

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Cátedra, 1968. ISBN: 9788437607566

GONZALEZ FIERRO SANTOS, Francisco Javier. *Las 100 mejores películas de viajes en el tiempo*. Madrid: Editorial Cacitel, 2006. ISBN:8496613046

GONZALEZ FIERRO SANTOS, Francisco Javier. *Las mejores series de la historia de la televisión*. Madrid: Editorial Cacitel, 2010: 8496613283.

HALEY, Guy. *Ciencia ficción: crónica visual del género más apasionante de la galaxia*. Madrid: Editorial Lunweg, 2015. ISBN: 9788416177790

HARPER, Graeme. *Sound and music in film and visual media: an overview*. Nueva York: Editorial Continuum, 2009. ISBN: 9780826458247

HOOVER, Tom. Keeping Score with Murray Gold. En HOOVER, Tom. *Keeping score: interviews with today's top film, television, and game music composers*. Editorial Course Technology, Cengage Learning, 2011.

HOWE, David; WALKER, Stephen. *The television companion: the unofficial and unauthorised guide to Doctor Who*. Editorial Telos Publishing, 2004. ISBN: 1903889529.

JUAN PAYÁN, Miguel. *Diccionario ilustrado del cine de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Jardín, 2005. ISBN: 9788495698018.

LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN: 9788437617206.

MARCOS MOLANO, María del Mar. *Elementos estéticos del cine. Manual de dirección cinematográfica*. Madrid: Editorial Fragua, 2009. ISBN: 9788470742767.

MILLERSON, Gerald. *Realización y producción en la televisión*. Madrid: Editorial Instituto RTVE, 2009. ISBN: 9788488788443.

MORENO, Fernando Ángel. *Yo soy más de series: 60 series que cambiaron la historia de la televisión*. Granada: Ediciones Esdrújula, 2015. ISBN: 8416485240.

MORENO LUPIAÑEZ, Manuel; PONT, Jordi José. *De King Kong a Einstein: la física en la ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones UPC, 1999. ISBN: 9788483013335.

NIETO, José. *La música en las series de ficción*. VV. AA. Ficción televisiva: series. Madrid. Editorial Espacio SGAE Audiovisual. 1995. ISBN: 9788480481267.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Editorial Plaza Universitaria, 2005. ISBN: 8489109451.

PASTOR, Doc. *Doctor Who: el loco de la cabina. The golden years*. Editorial Dolmen, 2016. ISBN: 9788416436705.

POLO, Magda; MESTRES QUADRENY, Josep M. *Pensamiento y música a cuatro manos. La creatividad musical en los siglos XX y XXI*. Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015. ISBN: 9788416038985.

PUYAL, Alfonso. *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid: Editorial Fragua, 2010. ISBN: 9788470742064.

RICHARDS, Justin. *Doctor Who: the legend, 40 years of time travel*. Londres: Editorial Random House, 2003. ISBN: 0563486023.

SÁNCHEZ NORIEGA, Jose Luis. *Historia del cine*. Madrid: Editorial Alianza, 2010, ISBN: 9788420676913.



SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Málaga. Textos mínimos. Universidad de Málaga, 2005. ISBN: 9788497471046.

SUPPER, Martin. *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Editorial Alianza, 2012. ISBN: 9788420681696.

TELOTTE, J.P. *El cine de ciencia ficción*. Cambridge: Editorial Cambridge University Press, 2003. ISBN: 9788483233047.

TORRE, Toni de la. *Historia de las series de televisión*. Barcelona: Editorial Roca, 2016. ISBN: 9788416498512.

TORRES SIMÓN, Francisco Javier. *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*. Madrid: Editorial Iberautor. ISBN: 9788480488327.

TULLOCH, John; ALVARADO, Manuel. *Doctor Who. The unfolding text*. Londres: Editorial Macmillan Education, 1983. ISBN: 0333348486.

TULLOCH, John, JENKINS, Henry: *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*. Londres: Editorial Routledge, 1995. ISBN: 0415061415.

WALKER, John A. *Arts TV: a history of arts television in Britain*. Londres: Editorial Indiana University Press, 1993. ISBN: 0861964357.

