

**Y ENTONCES LLEGÓ *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. COMPOSICIÓN Y  
PRODUCCIÓN MUSICAL EN UNA SERIE ESPAÑOLA DE (INESPERADO) ÉXITO**

**AND THEN CAME *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. MUSIC COMPOSITION AND  
PRODUCTION FOR AN (UNEXPECTEDLY) SUCCESSFUL SPANISH TV SERIES<sup>1</sup>**

Judith Helvia García Martín

Universidad de Salamanca

[helvia@usal.es](mailto:helvia@usal.es)

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5775-3925>

## Resumen

*El Ministerio del Tiempo* ha sido una de las producciones audiovisuales españolas más estudiadas, abordada desde diferentes disciplinas como la didáctica, la filosofía o la historia del arte. Gracias al interés que suscita, se ha generado en torno a la serie un corpus de literatura académica destacable. Sin embargo, este no incluye estudios sobre su banda sonora. En este artículo nos aproximaremos al análisis de diversos aspectos relacionados con la música de la serie, desde la presentación de su compositor, pasando por el proceso de montaje y producción, así como el tratamiento funcional de la música original, preexistente, diegética y extradiegética en la imagen. Con ello nos proponemos conocer los mecanismos de composición y producción musical en una serie de

---

<sup>1</sup> Los resultados de esta investigación fueron parcialmente presentados en los congresos X y XVI *Símpoio internacional. La creación musical en la banda sonora*, celebrados, respectivamente, en Granada en 2017 y en Avilés en 2025.

televisión a través de un estudio de caso, además de identificar las características de su banda sonora.

## Abstract

*El Ministerio del Tiempo* has been one of the most studied Spanish audiovisual productions, approached from different disciplines such as Didactics, Philosophy, and History of Art. Thanks to the interest it arouses, a significant *corpus* of academic literature has been generated around the TV series. However, this does not include studies on the soundtrack. In this article, we will analyse various aspects related to this series' music, from the presentation of its composer, through the editing and production process, as well as the functional treatment of the original, pre-existing, diegetic, and extradiegetic music in the image. Through this case study, we aim to explore the mechanisms of musical composition and production in a television series, as well as to identify the defining features of its soundtrack<sup>2</sup>.

## Palabras clave

*El Ministerio del Tiempo*; banda sonora; Darío González Valderrama; música; series de televisión.

## Keywords

*El Ministerio del Tiempo*; soundtrack; Darío González Valderrama; music; TV series.

---

<sup>2</sup> En este artículo se ha utilizado la herramienta de IA *Perplexity* para la traducción de textos desde y a otros idiomas. Las traducciones proporcionadas por esta herramienta han sido revisadas por la autora del artículo.

## 1. Introducción

En febrero de 2015, RTVE estrenó una serie que supondría «un fenómeno en la cultura española contemporánea» (Cascajosa Virino, 2015: IX): *El Ministerio del Tiempo* (Onza Partners – Cliffhanger – Globomedia - TVE, 2015-2020), *EMDT* en adelante, una serie de género fantástico sobre una entidad ministerial que envía patrullas de funcionarios a través de puertas del tiempo para preservar la historia de España tal como la conocemos. La serie pronto se volvió popular gracias, en parte, a la metatelevisión: son frecuentes las alusiones y cameos de personajes conocidos en el panorama televisivo, reales o ficticios (Jordi Hurtado, Curro Jiménez), y referencias a otros programas y series. De este modo, *EMDT* alcanzaría la categoría de serie de culto en el panorama nacional debido a una serie de particularidades. Relacionada con la metatelevisión, la transmedialidad fue un factor determinante en su éxito (Rodríguez Fidalgo y Paíno Ambrosio, 2015). Como veremos, este asunto ha ocupado buena parte de los estudios sobre *EMDT*. Precisamente, para la serie se planificó una estrategia transmedia pionera que incluyó la creación, no solo de cuentas oficiales en las redes sociales principales, sino también de muchos otros contenidos que incluyen diarios sonoros, webseries, *blogs*, *podcast*... Esto satisfaría las necesidades de los nuevos espectadores seriales, que consumen «televisión social», (Cascajosa Virino, 2016) y son prosumidores, por lo que la consecuencia natural fue que a los materiales oficiales se añadieran los generados paralelamente por los fans (*fan art*, *merchandising*...).

La hace también única su función didáctica consciente, heredando, en cierto modo, el planteamiento de aquellas series de la Transición que adaptaban grandes obras de la literatura española con la intención de educar al público en los nuevos valores democráticos. En este caso, sin embargo, esa función pedagógica se plantea desde una intención más lúdica, y con el propósito de dar a conocer sucesos y personalidades históricos relevantes. Esto ha servido para que el programa se utilice a menudo en el ámbito docente<sup>3</sup>. Así, el público

---

<sup>3</sup> He aquí algunos (de muchos) ejemplos de aplicaciones de la serie en las aulas de primaria y secundaria expuestas en blogs de docentes (Fecha de consulta: 25-07-2025):  
<https://1d10enlamochila.wordpress.com/2015/03/21/el-ministerio-del-tiempo-entra-en-clase-1a-parte/>  
<http://profemariodiaz.blogspot.com/search?q=ministerio+del+tiempo>  
<http://www.csagustin.net/ministerio-del-tiempo/>

no solo revisita episodios de la historia española conocidos sobradamente, como la Reunión de Hendaya entre Hitler y Franco, la Residencia de Estudiantes, Miguel de Cervantes o Lope de Vega; sino que, también, los espectadores se ven sorprendidos por la inclusión (central o tangencial) de eventos y personajes no tan presentes en el imaginario colectivo, como Joaquín María Argamasilla, la Vampira del Raval, o el soldado Gonzalo Guerrero.

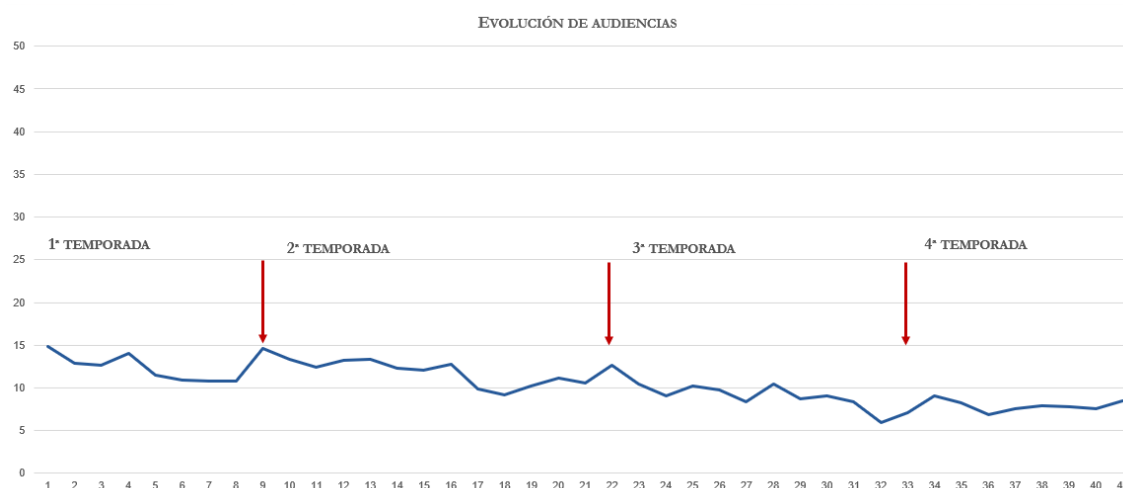
Además de estas cuestiones, hay otras que han convertido a *EMDT* en un verso suelto respecto a sus compañeras de cadena en particular, y al panorama televisivo nacional en general (de ahí lo «inesperado», de su éxito). Por una parte, parecía una *rara avis* frente al predominio del drama televisivo histórico, detectivesco o con tintes cómicos; en este caso RTVE apostó por el género fantástico y de aventuras. Su singularidad la hizo también un tanto desdichada, pues sufrió cierto maltrato por parte de la cadena. Fueron frecuentes los cambios en su programación, emitiéndose en un horario que superaba el comienzo del *prime time*, pasando por casi todos los días de la semana, a veces dentro de una misma temporada, y saliendo adelante a duras penas, con lapsos de meses en la tercera temporada y de años entre la tercera y la cuarta<sup>4</sup>.

Por último, y pese a todo lo mencionado, no deja de ser un fenómeno desconcertante, ya que la evolución de su popularidad fue inversamente proporcional a los datos oficiales de audiencias, reflejados en el siguiente gráfico (F1). Según FórmulaTV<sup>5</sup>, y, a pesar de mostrar repuntes en el estreno de cada temporada, el descenso de espectadores es continuado y, en general, los datos no son buenos si consideramos que *Cuéntame cómo pasó* tuvo por las mismas fechas de emisión que *EMDT* una audiencia del 12% en su peor día de la temporada.

---

<sup>4</sup> La serie también se ha visto afectada por dos polémicas suscitadas por acusaciones de plagio, una con la cadena británica BBC y *The Ministry of Time*, y la otra con la estadounidense NBC y la serie *Timeless*.

<sup>5</sup> <https://www.formulatv.com/series/el-ministerio-del-tiempo/audiencias/>. (Fecha de consulta: 25-07-2025)



F1. Evolución de los datos de audiencia de EMDT (FórmulaTV)

Sin embargo, esta información debe ser tomada con cautela, ya que no refleja las audiencias reales. Cascajosa Virino (2016) analiza en profundidad esta cuestión, y llega a la conclusión de que *EMDT* fue «una decepción en términos de las audiencias consideradas tradicionales, pero a la vez un éxito si se tenía en cuenta su impacto en el ámbito de la televisión social» (2016, p 61). Como señala la autora, cuantificar la audiencia actualmente es un asunto complejo, porque el espectador está disgregado en diversas plataformas, y porque esos datos no reflejan los visionados demorados. Esta es una información que podemos aquilatar, sin embargo, gracias a la interacción del espectador con dos pantallas simultáneas<sup>6</sup>, que en el caso de esta serie fue muy activa gracias a la estrategia transmedia. Además, debido a esto, se consolidó un fenómeno *fan* en torno al programa que protagonizó una resistencia numantina<sup>7</sup>, y que estuvo constituido por una audiencia especializada integrada por un grupo poblacional urbano, universitario, de entre 35 y 45 años y con cierto poder adquisitivo.

### 1.1. Estado de la cuestión

Cuando se cumple una década de su estreno, *EMDT* es, probablemente, una de las series españolas que más literatura académica en nuestro idioma ha generado concentrada en un espacio de tiempo tan breve, con permiso de

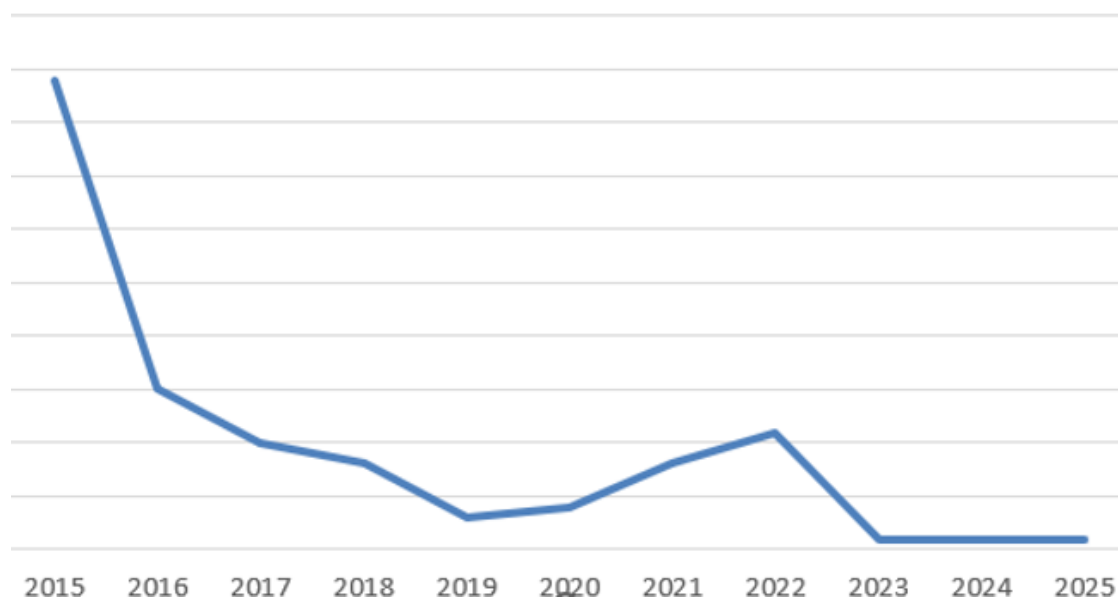
<sup>6</sup> Esto se conoce como «televisión social», en la que una pantalla sirve para ver el capítulo, y la otra para interactuar con las redes sociales y el contenido transmedia.

<sup>7</sup> Esto pudo ser un factor determinante en las renovaciones de las dos últimas temporadas.

otras producciones que encontraron mucha más proyección internacional como *La Casa de Papel*.

Una búsqueda básica en Dialnet arroja cerca de 90 resultados, más otros 4 en JSTOR, de los que la inmensa mayoría se han escrito en español. El 75% de estos estudios se dedica exclusivamente a examinar algún aspecto relacionado con la serie. De este porcentaje, aproximadamente la mitad pertenecen a la monografía *Dentro del Ministerio del Tiempo*, editada por Cascajosa Virino (2015). También se incluyen aquí tres tesis que abordan, de manera específica, algún asunto relacionado con la serie, entre las que destacamos el trabajo de Miranda Galbe (2017), dedicado a la estrategia transmedia. El 25% restante de estos estudios tratan alguna cuestión en la que *EMDT* es uno de varios casos de estudio, o puede contribuir de manera tangencial. En esta línea trabaja el estudio de Marfil-Carmona (2018), dedicado al uso de series como *Carlos*, *Rey Emperador*, *Isabel* y la que nos ocupa en los contextos educativos para enseñar la historia de España.

En el gráfico adjunto (F2) se puede apreciar la evolución de las publicaciones a lo largo de la última década. El inmenso interés despertado tras el estreno de la serie se plasma en los 37 artículos concentrados en la monografía editada por Cascajosa, además de otros estudios. Tras esta explosión inicial, esta tendencia se modera significativamente, para experimentar un pequeño repunte con el estreno de la cuarta temporada en mayo de 2020, tras un paréntesis de tres años. A partir de 2022, sin embargo, las publicaciones son anecdóticas. Este artículo llega, por tanto, tarde a las tendencias, aunque a tiempo de celebrar el 10º aniversario.



F2. Evolución de las publicaciones sobre EMDT (Elaboración propia a partir de resultados de búsqueda en Dialnet).

Los temas en los que se centran estos estudios, de los que solo citaremos algunos ejemplos, giran en torno a cuatro ejes principales. El principal es el que aborda diversos aspectos relacionados con la comunicación, como el estudio de audiencias (Cascajosa- Virino, 2016), la situación de la serie en la historia de la televisión (Carreras Lario, 2016) o la participación de los fans como prosumidores (Miranda-Galbe y Figuro Espadas, 2016).

En relación directa con este último asunto, el siguiente bloque de estudios en abundancia es el que se dedica al análisis de la estrategia transmedia de la serie. Ya hemos indicado la realización de una tesis doctoral de manera monográfica sobre este aspecto, pero hay muchos otros trabajos, como el de Mazzeo (2019).

En tercer lugar, ha captado el interés de varios investigadores la representación de personajes y acontecimientos históricos, así como de los distintos campos artísticos a través de autores y obras (López López, 2022). No podría ser de otra manera, ya que personajes como Velázquez, Lope de Vega, Lorca o Cervantes se convirtieron en recurrentes a lo largo de la serie, además de la aparición puntual de otros muchos como Goya, Becquer, Valle-Inclán o Pérez-Galdós. Siendo una serie sobre viajes al pasado de la historia española, sobra enumerar la cantidad de hechos históricos y personajes que sirven como eje argumental

en los capítulos, pero pueden consultarse en el estudio de Padilla Castillo (2022: 207-209).

Un último bloque lo constituyen los estudios sobre las estrategias para aplicar los materiales que ofrece la serie al ámbito educativo, tanto en Educación Secundaria como en la Universidad. En este último bloque se incluirían trabajos a los que ya hemos aludido, como los de Marfil- Carmona (2018) y Padilla Castro (2022), entre otros.

## 1.2. Propósito y metodología

Sirva este recorrido por la bibliografía sobre el *EMDT* para cimentar la justificación para este artículo. Habiendo generado en torno a sí tanta literatura académica en tan poco tiempo y, siendo como es esta serie uno de los exponentes de lo que aquí llamaré el estilo Olivares- Jusid<sup>8</sup>, ¿dónde están los estudios sobre la banda sonora de la producción? No encontramos ni un solo trabajo publicado acerca de su música.

Siendo así, nos proponemos como objetivos tomar *EMDT* como un caso de estudio para conocer el mecanismo de composición y producción musical en una serie de RTVE, así como las características y particularidades de su banda sonora. Entre nuestras fuentes contamos con los propios capítulos y los guiones publicados en la web oficial de la serie. Además, disponemos de testimonios (directos y en diferido), consistentes en dos entrevistas concedidas por el compositor de la banda sonora de la serie, Darío González Valderrama, a la autora de este artículo, y una declaración del director de la agrupación *Forma Antiqva*, que interviene en algunos de los episodios<sup>9</sup>.

Para analizar estas fuentes hemos empleado una metodología mixta que incluye herramientas tanto cuantitativas como cualitativas. Por un lado, se ha

---

<sup>8</sup> Por «estilo Olivares- Jusid» me refiero a una utilización de la música incidental con una función predominantemente expresiva y, por lo tanto, con una alta carga dramática, y que ocupa buena parte del metraje del capítulo llegando, en algunas ocasiones, a resultar excesiva. La denominación de este estilo proviene de su utilización en la serie *Isabel*, creada por los hermanos Pablo y Javier Olivares (creadores también de la serie que nos ocupa) y musicalizada por Federico Jusid.

<sup>9</sup> La primera entrevista realizada al compositor se hizo en formato diferido, en mayo de 2017. En ella, se le proporcionó un documento con una serie de preguntas a las cuales podía contestar libremente. Y la segunda, en persona en Ciudad de México, en mayo de 2018, cuyo audio se grabó y, posteriormente, transcribió. Por otro lado, también hemos contado con el testimonio de Aarón Zapico, director del conjunto *Forma Antiqva*, a quien enviamos una serie de consultas concretas sobre sus intervenciones en la serie, a las que respondió a través de un archivo de audio. Agradecemos a ambos su participación y buena disposición para ayudarnos a desvelar los complejos entresijos de la composición, producción y rodaje en una serie de ámbito nacional.



medido el tiempo de metraje musical en cada capítulo, así como el número de secciones musicales, inspirándonos en el estudio de Sánchez Rodríguez de las bandas sonoras del cine español entre 1960 y 1969 a partir de bloques musicales (2013). Nos hemos centrado en las tres primeras temporadas ya que las entrevistas realizadas al compositor datan de 2017 y 2018, por lo que sus reflexiones se refieren a lo emitido hasta entonces. Por otra parte, los guiones de la cuarta temporada no están en la web oficial<sup>10</sup>. En segundo lugar, se han leído los guiones y registrado las alusiones a cualquier aspecto sonoro o musical, tanto en los diálogos como en las anotaciones de los guionistas. Por último, para las entrevistas en diferido se ha proporcionado una relación de asuntos de interés para este artículo sobre los que se invita a hablar a los entrevistados y, por lo tanto, sus resultados han sido más acotados. En cambio, la entrevista en directo ha sido de carácter más abierto, lo que dio al compositor la oportunidad de desarrollar sus ideas más libremente. En ella hemos seguido las recomendaciones de Sampieri sobre la recolección y análisis de datos cualitativos (2010: 418-422).

Al ser este un estudio que analiza diversos aspectos de la banda sonora de la serie desde una perspectiva musicológica, nos hemos servido de terminología específica para determinar las funciones de la música en el audiovisual. Así, hablaremos de música original o preexistente (dependiendo de si fue compuesta *ad hoc* para el programa o se ha usado material previo); diegética o extradiegética (en función de si es audible solo para el espectador o también para los personajes); y de funciones expresiva, descriptiva / referencial, estructural o narrativa, para ilustrar si la música se utiliza para explicar una emoción, describir un contexto, articular el discurso visual o transmitir significados añadidos al texto (respectivamente). De los muchos estudios existentes que explican estas categorías, hemos tomado como referencia los de Fraile (2004) y Nieto (2022). Para favorecer una lectura fluida, los detalles más técnicos o complementarios, sobre todo los relativos al análisis musical o a consideraciones detalladas sobre la música histórica, se han reservado para las notas al pie.

---

<sup>10</sup> Aunque sí pueden encontrarse enlazados en esta web: <https://mdt.hobbysoft.net/guiones.html> (Fecha de consulta: 31-08-2025).

## 2. Los responsables de la banda sonora de *El Ministerio del Tiempo*

### 2.1. El compositor: Darío González Valderrama

Para este artículo hemos tenido la fortuna de contar con el testimonio de primera mano de Darío González Valderrama<sup>11</sup>, responsable de la banda sonora de la serie<sup>12</sup>. Este músico mexicano formó parte de un grupo de compositores latinoamericanos que trabajó para producciones españolas en la década de 2010 con especial atención a los dramas televisivos, de entre los cuales Federico Jusid se lleva la palma, seguido de lejos por Lucio Godoy<sup>13</sup>.

Valderrama narra cómo creció en un ambiente marcado por la afición musical por línea paterna, aunque su madre también cantaba. Su abuelo<sup>14</sup> tocaba la guitarra e interpretaba folclore mexicano, mientras que su padre tocaba algo de piano, guitarra y bajo, y ensayaba en casa con su banda de rock. También cuenta que, gracias a él, el paisaje sonoro de su infancia y adolescencia lo integraron los *Beatles*, *James Brown*, *Tower of Power*, repertorio clásico... De este modo, creció en un ambiente en el que la música no se consideraba profesionalmente, pero estaba muy presente lúdicamente. Y así, el propio Darío acabaría tocando en grupos de rock desde los 15 años.

Ingresó en la UNAM para cursar la licenciatura en piano en la entonces conocida como Escuela Nacional de Música (actualmente Facultad de Música). De manera simultánea, siguió tocando en la escena del rock mexicano, llegando a actuar como tecladista en una banda en el Estadio Azteca. Sin embargo, su camino académico se vio afectado por el Movimiento Estudiantil de la UNAM de 1999-2000. Tras la huelga de 10 meses, comienza a trabajar en el estudio de producción musical a cargo de Rodrigo Barberá,

---

<sup>11</sup> Su nombre no siempre aparece en los títulos de crédito y, cuando lo hace, a veces figura como Darío González o, más habitualmente, Darío Valderrama.

<sup>12</sup> Señala Lázaro López (2021, 178), refiriéndose a los estudios sobre la música cinematográfica, la «dificultad, imposibilidad incluso, para encontrar en los escritos especializados... las aportaciones de los actores, los directores artísticos, los directores de fotografía, los guionistas, o los propios directores, sin ir más lejos». Es decir, a veces, los musicólogos pecamos en ir demasiado lejos en nuestras interpretaciones sobre la música incidental sin contar con el testimonio directo de su creador. Siendo esto cierto, no lo es menos que el investigador muchas veces ve limitado el foco de su investigación al tipo de fuentes disponibles. El no contar con un *feedback* por parte de dichos creadores, a causa de su inaccesibilidad (ya sea por cuestiones de agenda, por los numerosos filtros de acceso o por fallecimiento del compositor), condena al académico a no cubrir un determinado asunto de la forma más holística posible.

<sup>13</sup> Jusid ha sido el responsable de la banda sonora de series como *Bajo sospecha*, *Isabel*, *Carlos Rey Emperador*, *Fariña*, *Tierra de lobos* o *Gran Reserva*. En el caso de Godoy, compuso para *Galerías Velvet* y *Gran Hotel*.

<sup>14</sup> Hermano del destacado muralista Jorge González Camarena y del ingeniero Guillermo González Camarena, uno de los pioneros de la invención de la televisión en color.

donde empieza su carrera como compositor y productor. A través de él, y de su madre, la clavecinista Luisa Durón, profundizó en su conocimiento del repertorio clásico. Sin embargo, su principal dedicación profesional durante este período fue la composición musical para publicidad. Esta faceta, reconoce Darío, le ayudó a adquirir una gran versatilidad y agilidad ante la necesidad de trabajar rápido y dominando diversos estilos, además de conocer herramientas de *software* que aligeraran el trabajo. Estas competencias serían luego fundamentales para componer para una serie, en palabras del compositor, «tan demandante como es *EMDT*».

Su trabajo en publicidad le permitió conocer a muchos directores. De entre ellos, a Gary Alazraki y Hari Sama les atribuye la oportunidad de explorar otros entornos donde dar rienda suelta a su creatividad. En 2005, ambos invitaron a González Valderrama a musicalizar los cortos *Volver, volver* y *Con la cola entre las patas*, respectivamente. Esta experiencia le descubrió su vocación de componer música para contar una historia. Tras estos cortos de bautismo, llegaron muchos otros, además de algunos largometrajes, música escénica y series de televisión<sup>15</sup>. Y fue, precisamente, componiendo para la segunda temporada de la serie *Niño Santo* (2011), cuando Darío conoce a Marc Vigil que, pocos años después, sería uno de los principales directores de *EMDT*. Gracias a este contacto, el director invitaría al compositor a colaborar para la serie de RTVE.

González Valderrama admite que la serie le ayudó a explorar para buscar un estilo propio, y reconoce a Ennio Morricone, Alexandre Desplat y Alberto Iglesias como figuras de referencia. A pesar de ser pianista de formación, y de ser este instrumento su herramienta para trabajar, el compositor declara su preferencia por la cuerda como timbre expresivo. Aun así, considera su creación como subordinada a la imagen, por lo que no le importa explorar los recursos que la narración visual sugiera.

## 2.2. El proceso de producción y montaje

Dentro del proceso de sonorización, es fundamental la labor de los montadores. En este caso, los encargados fueron Laura Montesinos y Josu Martínez, quienes

---

<sup>15</sup> <https://www.imdb.com/es/name/nm2603788/> (Fecha de consulta: 25-07-2025)

realizaron su trabajo a distancia desde Bizkaia. En una extensa e interesante entrevista<sup>16</sup>, explican que los capítulos se editaban prácticamente en tiempo real, trabajando con las escenas rodadas el día anterior, y teniendo listo el material para editar a las 10 de la mañana del día siguiente: «un capítulo se rueda en 10 días y se premonta en 11 días, más tres días de montaje con el director para sacar un *premaster*». Los tiempos son, como también señala González Valderrama, muy ajustados.

Al ser una serie que, sobre todo a partir de la tercera temporada, cuenta con una amplia variedad de directores, casi uno distinto por capítulo, se corre el riesgo de que no haya una unidad estilística. Sin embargo, el hecho de que tanto el compositor como los montadores hayan sido los mismos a lo largo de todo el programa, sí da una coherencia y continuidad entre capítulos, además de unas pautas globales marcadas por uno de los principales directores, Marc Vigil. A partir de ahí, el trabajo con los distintos directores no hace, como indican estos profesionales, sino enriquecer la experiencia.

Una de las cuestiones interesantes que comentan Montesinos y Martínez es el tratamiento de los diálogos<sup>17</sup>. Viendo este tipo de escenas en *EMDT*, ya sea diálogos íntimos entre personajes o de corte más profesional, da la sensación de que la música actúa como una especie de acompañamiento a un recitativo. Precisamente, los montadores señalan los momentos en los que se plantea la misión en cada capítulo como un reto interesante, en el que calibrar «la dosificación de la información y las reacciones de los personajes, elegir lo que vemos en boca o lo que oímos viendo la reacción de otro, ajustar los diálogos para que fluyan rápidamente y que cuando haya una pausa tenga importancia de verdad».

### 3. La banda sonora: ¿una música «a destiempo»?

#### 3.1. El proceso de trabajo

Según describe el compositor, comenzaba con las reuniones virtuales con el director de cada capítulo y la lectura del guion técnico. Una vez recibía el

---

<sup>16</sup> <https://www.finalcutpro.es/2016/03/entrevista-montaje-ministerio-del-tiempo/> (Fecha de consulta: 31-07-2025)

<sup>17</sup> Esta idea conecta con el planteamiento del compositor de componer cinematográficamente para la imagen televisiva, del que hablaremos más adelante,

capítulo con la parte visual terminada, contaba con dos semanas para componer y editar la música, elaborando un *bound* con todas las entradas musicales (que suelen ser unos 50 minutos de música por capítulo). Este archivo se enviaba al encargado de audio que hacía la mezcla final, y esta, a los montadores.

A pesar de que las fronteras entre productos televisivos y cinematográficos se han desdibujado desde hace años, no solo en su consumo, sino también en los modos de producción, el compositor explica que le gusta componer *ad hoc* para una escena o secuencia, abordando su trabajo de manera cinematográfica: «no me gusta esta manera en la que... estas teleseries que tienen muchos, muchos capítulos, y entonces empiezan a utilizar música y nada más. La cortan donde la tengan que cortar y la empiezan donde la tengan que empezar, y no hay... como un desarrollo».

Los plazos con los que contaba el compositor para crear la banda sonora de cada capítulo requerían trabajar, citando *Spaceballs* (1987), a una «velocidad absurda». Antes de que la temporada se emitiera, había unos 4 o 5 capítulos ya terminados, pero, al tener una frecuencia semanal, los tiempos de trabajo entre episodios se iban acortando a medida que avanza la temporada: «eso quiere decir que, en una temporada como la primera, yo terminé el capítulo 8 una semana antes de que saliera al aire, lo cual es muy estresante».

Debido a este ritmo de trabajo, González Valderrama no siempre estaba satisfecho con el resultado: «cuando estoy componiendo, evidentemente me tengo que aferrar a veces a la primera idea que compongo, porque no tengo tiempo de experimentar y de buscar otras dos o tres opciones, tengo que ser muy rápido en mis decisiones». De esto se derivaron dos procedimientos de necesidad: por un lado, la reutilización de temas de anteriores capítulos; y, por otro, el empleo de bibliotecas musicales disponibles en el *software* como herramienta de composición. De este modo, el músico estima que el 70% de la música de la primera temporada es nueva, mientras que en la segunda lo es el 60%. El resto del metraje musical se corresponde, como decíamos, con el aprovechamiento de música compuesta previamente para la serie, y con el uso de bibliotecas musicales (excluyendo el uso de música preexistente).

Como apuntábamos, el uso de *software* profesional fue fundamental para un trabajo que, en los comienzos de la serie, González Valderrama llevó a cabo prácticamente solo. Herramientas como *Kontakt* y *Logic Pro* le ayudaron a agilizar el proceso, porque «puedo terminar con un producto que suena bastante bien, en valores de producción. Suena bien grabado, suena bien mezclado, y no tengo que grabar con 50 o 60 músicos»<sup>18</sup>.

A finales de 2016, Netflix compró los derechos para emitir la serie en 190 países<sup>19</sup>, y la grabación de la tercera temporada contaría con un aumento del 20% de presupuesto respecto a temporadas anteriores. Gracias a esto, González Valderrama amplió su equipo con una productora, dos editores y dos compositores más que colaboraban de manera puntual, aunque esto no mejorase significativamente su carga de trabajo final.

¿Y las partituras? Como ocurre con frecuencia cuando se habla de música en audiovisuales (sobre todo en televisión), no existen partituras comercializadas de la banda sonora<sup>20</sup>, y esto se debe a varias razones. Por un lado, dadas las particularidades del proceso de trabajo, caracterizado por su aceleración, y lo efímero del resultado, a veces directamente no hay música escrita. El único testimonio y soporte que queda de este repertorio, que podríamos calificar como «música volátil», es el archivo de audio<sup>21</sup>. Por otra parte, la música tampoco pertenece al compositor por completo, sino que, en este caso, comparte la propiedad con Televisión Española: «intelectualmente ellos tienen el 50% de propiedad de la música, lo cual los hace acreedores a recibir el 50% de las regalías que la serie genera por ejecución pública»<sup>22</sup>, algo razonable al tratarse de una música creada por encargo.

A pesar de esto, sí existe el registro de algunos de los temas más reconocibles de la serie, ya que, al término de la primera temporada, contactaron con

---

<sup>18</sup> Si bien González Valderrama valora la utilidad de estas herramientas en el contexto de la producción televisiva, reconoce que le gustaría llevar a cabo proyectos donde tuviera tiempo y recursos suficientes para grabar con una orquesta sinfónica al completo.

<sup>19</sup> <https://www.rtve.es/rtve/20161229/rtve-firma-acuerdo-colaboracion-con-netflix-sobre-derechos-ministerio-del-tiempo/1461461.shtml> (Fecha de consulta: 20-06-2025).

<sup>20</sup> Es frecuente que los fans transcriban parte del material más popular o conocido de acuerdo a sus conocimientos u objetivos. Pero la mayor parte de la música televisiva no se publica notada.

<sup>21</sup> El proceso de trabajo implica que, muy a menudo, no haya partituras, sino que el compositor utiliza un teclado *MIDI* para introducir la música que tiene en su cabeza directamente en el ordenador, para trabajar posteriormente con ese archivo de sonido en el *software* de su elección.

<sup>22</sup> En el momento de la entrevista González Valderrama no podía precisar si las productoras, Onza Partners, Cliffhanger y Globomedia, tenían alguna participación en estos porcentajes.

González Valderrama desde el *Cinefan Festival* de Úbeda de 2016 para realizar una suite<sup>23</sup>. Para ello, les proporcionó un arreglo para banda sinfónica, tomando extractos de la música que él creía que tenían cierta presencia y significado pertenecientes a la primera temporada (y que luego se utilizarían en las siguientes. Esto supuso un reto para el compositor, primero, porque nunca había compuesto para esta agrupación y, segundo, porque debía prescindir de uno de sus timbres favoritos: las cuerdas.

### 3.2. Componer para el cine, componer para televisión

Puede ser interesante comparar la experiencia de González Valderrama con el testimonio de Mario de Benito acerca de su trabajo en series de RTVE durante más de dos décadas (López, 2016). En la entrevista al compositor que recoge este artículo se tocan varios puntos mediante los que podemos contrastar la labor de ambos autores, e identificar patrones de trabajo en las series españolas desde los años 90 hasta el siglo XXI. Ambos coinciden en identificar los tiempos de trabajo como una de las dificultades principales, componiendo casi semana a semana. De Benito, al igual que González Valderrama, lamenta que esta manera de trabajar «dificulta la investigación musical» (López, 2016: 375) y, también, cómo esto condiciona la reutilización de temas musicales a lo largo de la serie y en su explotación al máximo con variaciones. En los dos casos se menciona la ausencia del compositor en el momento de hacer el montaje, así como la necesidad de que, con el presupuesto de una serie, se tenga que trabajar con recursos muy limitados, apoyándose mucho en *software*<sup>24</sup>.

Ambos señalan la dificultad de trabajar con varios directores a la vez<sup>25</sup>, y cómo esto, a pesar de ser un reto para el músico, que debe aunar estilos, puede

---

<sup>23</sup>La interpretación en directo se puede escuchar en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=i2muaJOFTDU&list=RDj2muaJOFTDU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=i2muaJOFTDU&list=RDj2muaJOFTDU&start_radio=1) (Fecha de consulta: 25-97-2025). Adelantándonos a las conclusiones, sería interesante analizar los recursos musicales empleados por González Valderrama para otorgar ambiente, género o carácter a una escena. Por ejemplo, en la *Suite* podemos encontrar el uso de tonos plagales, grados ambivalentes para las tonalidades principales, sus relativas y su contracorde, el uso del 5º grado sin sensible alterada para dar ambivalencia modal, el empleo de séptimas mayores en grados como la tónica, y la utilización del modo menor natural.

<sup>24</sup> Sin embargo, el proceso de De Benito difiere en que, en su caso, cuenta con partituras que se imprimen y registran en la SGAE y en que, en algunos casos, ha podido grabar algunos temas con orquesta, cuyos archivos manipula después desde su estudio.

<sup>25</sup> Como en toda serie mínimamente longeva, *El Ministerio del Tiempo* ha contado con varios directores a lo largo de sus cuatro temporadas. Mark Vigil, Abigail Schaaff y Jorge Dorado fueron los principales de la primera; Paco Plaza y Javier Ruiz Caldera se convirtieron también en habituales de la segunda y, a partir de la tercera, la fragmentación crece de manera significativa, llegando a haber un director distinto por cada capítulo, muchos de ellos habituales en otras series como *Vivir sin permiso* o *Águila Roja*.



enriquecer la experiencia. A raíz de esto, los dos han experimentado también dificultades para interpretar las descripciones de algunos directores de lo que esperan de la música. De Benito relata que se había puesto de moda que «cuando se proporcionan las imágenes para musicalizar al maestro, se le proporcionan con música incidental insertada para informarle del estilo que se quiere... a veces te dicen: mírate *El Señor de los Anillos*» (López, 2016: 376). González Valderrama detalla intercambios similares, aunque menciona que la forma de comunicar de los directores es muy diversa, desde aquellos que mencionan emociones planas («aquí el personaje se siente feliz»), a los que tienen muchos más recursos para explicar lo que desean.

Un aspecto en el que el trabajo de estos compositores difiere, por el enfoque de los directores, es la composición para una serie histórica. De Benito explica que componer para una dramedia es muy complicado por las múltiples maneras en que se pueden contar musicalmente las situaciones, pero que «una serie histórica o de época es más fácil, pues hay pocos modos de afrontar esa música». El caso de *EMDT* es diferente. Aunque la serie se basa en viajes en el tiempo, no es una serie histórica, sino de ficción, y Marc Vigil no quería que la música funcionara de manera referencial (al menos, no de forma mayoritaria), por lo que no buscaron atarse a repertorios y estilos de las épocas a las que viajan los protagonistas. En cambio, la banda sonora recibió el tratamiento de una dramedia. Aun así, como indica el compositor: «esta regla que nosotros mismos nos pusimos la fuimos rompiendo conforme avanzaban los capítulos y las historias, porque había historias que requerían de cierto color»<sup>26</sup>.

Por último, De Benito indica que un aspecto que diferencia componer para una película o para una serie es el porcentaje de música que ocupa el metraje final del capítulo, siendo en el segundo caso menor que en el primero. Hay que tener en cuenta que este compositor se forjó en televisión en los años 90 y, por lo tanto, en una tradición en que las series españolas tenían poca música (sobre todo extradiegética) por su enfoque costumbrista, y en las que este elemento se introducía de manera puntual. Esto comenzó a cambiar con series como *Cuéntame cómo pasó*, en la que al principio se recurría mucho a música

---

<sup>26</sup> González Valderrama señala, además, que haber tratado la banda sonora de un modo más «historicista», habría supuesto para él una investigación importante para cada capítulo lo que, teniendo en cuenta los tiempos de trabajo, no era viable.



diegética de época para caracterizar una situación o personaje (García Martín, 2016 y 2020), pero el porcentaje de música extradiegética por capítulo creció a medida que las tramas fueron ganando dramatismo y los gustos estéticos fueron cambiando.

En este sentido, *EMDT* es una serie que, como ya decía su compositor, busca tratar la banda sonora de manera más cinematográfica. Pero ¿en qué se traduce esta afirmación? Por un lado, González Valderrama considera que esto se refiere a que el compositor debe trabajar estrechamente con el director, cuidando de que las escenas no se musicalicen de forma genérica o «en masa», sino creando sonoridades específicas para cada situación. Por otra parte, y de acuerdo con el párrafo anterior, el porcentaje de música por capítulo respecto a su metraje total es relativamente elevado para una serie de televisión, aunque varía mucho en función de diversos condicionantes, como el tono general del capítulo (dramático, cómico, suspense...), la continuidad de la trama del mismo respecto a los anteriores, o su ubicación en la temporada. Así, nos encontramos momentos en los que se busca un contraste claro, asignando menos metraje musical a los capítulos de corte jocoso, y más a los de carácter dramático. Lo observamos en los episodios consecutivos 2x04 y 2x05, dedicados a Napoleón y la Gripe Española, respectivamente. El primero tiene un carácter cómico, mientras que el segundo es extremadamente dramático, y esto se refleja en el porcentaje de música, siendo del 32% en el primer caso y del 69% en el segundo. Este recurso no puede considerarse una tendencia generalizada, pero sí que se repite en más ocasiones como elemento de contraste. Está presente también en los episodios 1x02 y 1x03, con Lope de Vega y la Reunión de Hendaya como protagonistas, y con 45% y 57% de metraje musical, respectivamente<sup>27</sup>. Por último, el capítulo 3x01, dedicado al estreno de *Vértigo* en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1958, y de gran carga dramática, cuenta con un 71% de metraje con música.

---

<sup>27</sup> Otro ejemplo podemos encontrarlo en los episodios 3x10 y 3x11, que giran en torno al atentado contra Simón Bolívar en la Conspiración Septembrina de 1828 en el primer caso; y, en el segundo, sobre el estreno de *La Verbena de la Paloma*. De nuevo, el capítulo dramático cuenta con un porcentaje de música más elevado (61%) que el cómico (42%).

### 3.3. De las palabras al sonido

La web de *El Ministerio del Tiempo* puso en abierto los guiones de las tres primeras temporadas<sup>28</sup>. No se trata, sin embargo, de los guiones técnicos sino, más bien, de los literarios, por lo que las alusiones a la banda sonora son a menudo vagas y escasas, a pesar de que los guiños sonoros a la cultura televisiva son relativamente frecuentes y de que, en general, la música tiene una presencia relevante en esta serie. Normalmente no pasan de puntualizaciones genéricas, como «Entra música», «Baja música», «Sigue música»<sup>29</sup> y, cuando se trata de música preexistente, pocas veces especifican la obra de referencia<sup>30</sup>, como tampoco lo hacen si en la banda sonora se ha buscado introducir un *sound alike* o una música de un estilo determinado.

Sin embargo, en algunas y contadas ocasiones, los comentarios sí resultan clarificadores y, en algún caso, reveladores de los mecanismos con los que funciona la musicalización de un capítulo de una serie de televisión. Es interesante, por ejemplo, la presentación de Pacino en el capítulo 2x02<sup>31</sup>. En esta escena, en un primer momento la música parece extradiegética, para pasar a diegética cuando vemos que el personaje que encarna Hugo Silva apaga la radio. Este es uno de los pocos casos en los que se menciona el referente musical en el guion (F3)<sup>32</sup>. Para este momento se elaboró un *sound alike* del repertorio flamenco- rock de Los Chorbos, cuyo primer disco titularon *Sonido Caño Roto* (1975).

Para ello, la serie contó con la colaboración del compositor Pablo Acevedo, que creó una pieza que cumple una doble función: por un lado, referencial de época, a través de alusiones al «cine quinquí» de los años 80; y, por otro,

---

<sup>28</sup> Desde la cuenta de Facebook se compartieron también los enlaces a los guiones de la cuarta temporada, pero estos no se encuentran en la web oficial de RTVE, por lo que, aunque aludiremos a ellos, no los hemos considerado fuentes oficiales.

<sup>29</sup> Esto se observa en varias ocasiones, por ejemplo, en el capítulo 2x12 «Hasta que el tiempo nos separe», que transcurre durante una boda. <http://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-20-T2XE12.pdf> (Fecha de consulta: 25-06-2025).

<sup>30</sup> Una excepción la constituyen las alusiones al grupo Leño, por ser uno de los favoritos del personaje de Julian. <sup>31</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-10-tiempo-manos/5534959/>. Minuto 00:01:30. (Fecha de consulta: 31-07-2025).

<sup>32</sup> Captura de pantalla del guion del capítulo 2x02: «El tiempo en sus manos» (p. 2). <https://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-10-T2XE02.pdf> (Fecha de consulta: 21-07-2025).

narrativa, al describir la personalidad y entornos frecuentados por Pacino antes incluso de que podamos ver su cara completa<sup>33</sup>.

## 1 **EXT/TARDE. COCHE DESCAMPADO (1981)**

Rótulo: Madrid, 1981.

Con fondo de música Caño Roto Sound, vemos a un coche  
(un Seat 1430 azul marino) parado.

A una distancia, vemos a dos quinquis andando por un  
descampado.

F3. Ejemplo de guion nº 1 (2x02)

En otras ocasiones, las anotaciones sobre música en los guiones son desconcertantes, por cuanto son muy específicas en sus intenciones, pero no se corresponden con el resultado audiovisual. Esto indica que ha habido una serie de decisiones desde la idea original hasta el producto final que han cambiado el concepto inicial, cuyos condicionantes pueden variar desde lo estético a lo económico. Vemos un ejemplo en el capítulo 3x01, en el que se indica en una nota al pie de página (señalada, incluso, en amarillo, como vemos en la imagen) (F4) la intención de introducir un arreglo para violín de una canción de Leño durante el funeral de Julián<sup>34</sup>. La presencia musical de este grupo se justifica por la especial predilección del personaje por su música. Por otro lado, la elección instrumental es un tópico sonoro que probablemente viene condicionada por la asociación del violín con ambientes emotivos, por el lirismo y expresividad que permite su timbre. Sin embargo, el capítulo<sup>35</sup> no contó finalmente con la música de Leño, sino con uno de los temas musicales citados

<sup>33</sup> Podemos escuchar la canción en <https://open.spotify.com/intl-es/track/16krKNZAbNOKWYky0KPDvr> (Fecha de consulta: 31-07-2025) inspirada, según indica el propio guion, en el álbum *El Sonido Caño Roto*: <https://open.spotify.com/intl-es/album/5lI4zW4TzLc7eWLLBmlrKd>. Sobre esta pieza, González Valderrama explica que contaron con «la colaboración de un compositor... que... Él conocía a un cantaor. Y entonces me dijo, a ver... Pues yo lo puedo resolver con este cantaor. Sí, porque de referencia teníamos... Es un grupo de rumba... Muy chistoso... Como de los setentas, español... Los Chunguitos o algo así. Sí, uno de esos... o Los del Río, o algunos de estos... Que tienen así videos... que salen todos con sus pelos como de los Beatles, y salen... pues cantando estas rumbas increíbles, y tienen como pianos eléctricos y guitarras eléctricas... Unos Beatles rumberos». Colaborar con compositores especializados en un estilo concreto es un recurso interesante, y creemos que su uso habría sido deseable más a menudo en una serie como esta, para poder apoyar al compositor principal en la diversificación y enriquecimiento de música referencial.

<sup>34</sup> Captura de pantalla del guion del capítulo 3x01: «Con el tiempo en los talones» (4) [https://www.rtve.es/contenidos/documentos/MdT\\_cap22v7w%20copia.pdf](https://www.rtve.es/contenidos/documentos/MdT_cap22v7w%20copia.pdf), (Fecha de consulta: 23-07-2025).

<sup>35</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-22-tiempo-talones/5537226/>, minuto. 00:05:15. (Fecha de consulta: 23-07-2025).

en la suite (ejecutado, esto sí, por un violín), arreglado con un bajo percusivo que emula a una marcha fúnebre<sup>36</sup>.

### **CONT SEC 3:**

**Todos se van y contemplamos la tumba de Julián.<sup>1</sup>**

**<sup>1</sup> Investigar precio de ejecución musical con violín de “Maneras de vivir” de Leño. En este caso se quedarían viendo la tumba mientras suena la música.**

#### F4. Ejemplo de guion nº 2 (3x01)

No es la única vez que, a pesar de los deseos de quienes redactaron los guiones, la música original de Leño no aparece finalmente en el episodio televisivo. El guion del capítulo 1x05 menciona al grupo nada menos que 13 veces<sup>37</sup>, ya que los protagonistas acuden a un concierto suyo en 1981. La primera aparición se produce a través de la televisión, en la que Alonso está viendo la sección «La Juventud Baila» del programa *Aplauso*, con una actuación de Leño y su canción «La noche de que te hablé». En este caso, sí se trata de sonido original, probablemente porque está extraído de un programa propiedad de RTVE. Sin embargo, justo a continuación saltamos a la escena del concierto donde vemos al grupo tocando en directo desde un plano dorsal<sup>38</sup>, y lo que suena ya no es música original de Leño, sino un *sound alike* elaborado por González Valderrama, imitando un género en el que se sentía cómodo por su formación de juventud<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> El tema musical de esta escena no se reproduce como tal en la *Suite*, pero sí puede entenderse dentro del tema de la sección 5ª de la obra (compás 129). Este tema, en tempo *andante* y de carácter melódico, se desarrolla en valores de blancas. Está escrito en el ámbito de Sol menor, alternando la escala natural y la armónica. Se caracteriza por un patrón melódico en el que, tras un salto y un valor de redonda, se realiza un movimiento por grado conjunto, seguido de otro salto. Así, el tema musical protagonista en la escena del funeral, también en Sol menor, se caracteriza por el motivo melódico en blancas Sol-Si b- La- Re- Sol. Podemos escuchar este motivo en el enlace proporcionado en la nota nº 23, a partir del minuto 00:04:50.

<sup>37</sup> “Cualquier tiempo pasado”, <https://img.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-capitulo-5.pdf> (Fecha de consulta: 25-07-2025).

<sup>38</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-1-capitulo-5-cualquier-tiempo-pasado/5534892/> Escenas consecutivas en los minutos. 00:30:40 y 00:30:55, respectivamente, detalladas en la página 34 del guion (ver nota nº 37). (Fecha de consulta: 25-07-2025).

<sup>39</sup> El compositor se mostraba un tanto sorprendido de que desde RTVE no se hubieran adquirido los derechos de una canción del grupo para esta escena (posiblemente, porque es relativamente extensa, de más de 4 minutos) o, al menos, para el fragmento del concierto en directo: «Sí, porque hubo que recrear un poco a Leño. Y yo decía... ¿por qué no tenemos los derechos de Leño?». Al mismo tiempo, le resultaba desconcertante que se incluyeran en la música que debía componer para la serie en general fragmentos de *sound alike*, y de cómo esta manera de trabajar es diferente de la estadounidense: «un compositor en Estados

Otro ejemplo en el que la intención original del guion no se materializa es el episodio 2x13. Originalmente, quisieron utilizar música de «Antonio Cabezón» (sic)<sup>40</sup> para una especie de NO-DO en el que Felipe II da un discurso televisado. En el guion, además, este detalle se destaca en negrita(F5)<sup>41</sup>. Sin embargo, esto no se plasmó en el capítulo<sup>42</sup>, lo cual resulta sorprendente, ya que en este caso no era necesario comprar los derechos de autor<sup>43</sup>.

#### **CONT. 49.**

Las dos parejas siguen viendo la televisión.

OFF FELIPE (CONT.)

... la sensatez y el sentido común son  
las luces que nos guían.

La pantalla pasa a mostrar la bandera de la Cruz de  
Borgoña, con fondo de **música de Antonio Cabezón.**

F5. Ejemplo de guion nº 3 (2x13)

Un último caso de esta disonancia entre guion y capítulo es el episodio 3x13<sup>44</sup>, que trata de la realización por parte de Televisión Española de una serie titulada *El Ministerio del Tiempo* en 1966, con una estética acorde a su tiempo (en blanco y negro, rodaje en estudio...). Como señalaban González Valderrama y De Benito, es una práctica común que, cuando el equipo no tiene conocimientos de música para poder describir lo que buscan, se lo explican al compositor con ejemplos de otras músicas conocidas. Así, el guion ofrece ideas para la música de la cabecera, tomando como referencia la serie *Los Tres Mosqueteros* (F6)<sup>45</sup>.

---

Unidos... no va a hacer ese trabajo... en el que hay que imitar... O sea... me contratas para hacer la banda sonora original, y yo propongo lo que yo sé hacer. Pero estos trabajos tan minuciosos... como *La Verbena de la Paloma* o como *Leño...*».

<sup>40</sup> El compositor vuelve a mencionarse en el capítulo 3x11 «Tiempo de verbenas», cuando Ernesto, emparentado con el inquisidor Tomás de Torquemada, dice que «Yo siempre he sido muy de Antonio de Cabezón. Aunque para desconectar, lo mejor es el canto gregoriano». <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-32-tiempo-verbena/5538634/>, minuto 00:04:19. (Fecha de consulta: 23-07-2025).

<sup>41</sup> Captura de pantalla del guion del capítulo 2x13: «Cambio de tiempo» (p. 52). <https://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-21-T2XE13.pdf> (Fecha de consulta: 23-07-2025).

<sup>42</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-21-cambio-tiempo/5537233/> minuto 00:50:25 (Fecha de consulta: 23-07-2025).

<sup>43</sup> En este mismo capítulo (p. 33 del guion) se menciona el uso de una cuña de «flamenco fusión» en un anuncio corporativo del imperio español, cosa que tampoco llegó a materializarse (min. 00:30:20).

<sup>44</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-34-entre-dos-tiempos/5538778/>, Minuto 00:03:35, (Fecha de consulta: 31-07-2025).

<sup>45</sup> Captura de pantalla del episodio 3x13: «Entre dos tiempos» (3). <https://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-34-T3xE13.pdf>.

Por lo tanto, buscaban una musicalización que evocara una serie de aventuras. Sin embargo, y a pesar de la insistencia del guion que, más adelante, dice «suena la música de la serie de 1966, con fanfarrias militares», lo que terminaron usando para esta escena fue el mismo material musical de la cabecera de *EMDT*, pero alterando los timbres e introduciendo patrones rítmicos que emularan los de una banda de rock de los años 60.

### **PARTE 1: "TIEMPO DE SERIES".**

#### **3 INT./DÍA MINISTERIO: MONTAJE FONDO NEUTRO**

**Sobre logotipo de la serie en B/N, suena una música épica, con una característica fanfarria militar (VER LA BSO DE "LOS TRES MOSQUETEROS DE TVE)**

*F6. Ejemplo de guion nº 4 (3x13)*

En general, las alusiones en el guion a la música histórica suelen ser vagas, con alguna excepción. En el capítulo 4x02 «El Laberinto del tiempo», se recrea el programa 1, 2, 3 en el siglo XVII, y tanto el capítulo como el guion mencionan como regalo en la fase de «La Subasta» de dicho programa una partitura del compositor Carlos Patiño, a la sazón maestro de la Capilla Real durante el reinado de Felipe IV, una sugerencia que probablemente surgió del conjunto instrumental que interviene en la escena<sup>46</sup>. Pero en el resto de las ocasiones, la mención a este repertorio es bastante inespecífica. En el episodio 2x09 lo más concreto que se indica sobre ella es que comienza con «una pieza musical barroca de cámara» (F6). En este caso, la patrulla debe investigar el robo de unos cuadros perpetrado antes del incendio del Real Alcázar en 1734 durante el reinado de Felipe V. Y, efectivamente, el conjunto instrumental *Forma Antiqua*<sup>47</sup> es el primero en aparecer, tocando en sus respectivos instrumentos

---

Para escuchar la sintonía de *Los Tres Mosqueteros* de TVE, consultar el enlace <https://www.rtve.es/play/videos/los-tres-mosqueteros/> (Fecha de consulta: 23-07-2025).

<sup>46</sup> Para más detalles sobre el mismo, ver nota nº 47. <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-2-laberinto-del-tiempo/5573782/> (min. 00:36:10. Fecha de consulta: 25-08-2025).

<sup>47</sup> Los integrantes del grupo, los hermanos Aarón, Pablo y Daniel Zapico, son los primeros en ser reseñados individualmente en los créditos finales, aunque sin indicar que forman parte del conjunto instrumental. El director de la agrupación señala que ellos mismos decidieron aparecer así para facilitar los registros en IMDb. En cambio, sí se menciona al grupo en los créditos finales del episodio 4x02, aunque del mismo solo vemos a Aarón Zapico, mientras que el resto son solistas colaboradores y el arreglista. En este episodio, en el que viajan a la corte de Felipe IV, incorporan como chiste musical la interpretación en un conjunto barroco de la sintonía de la fase de «Preguntas y respuestas», del concurso 1, 2, 3. <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-2-laberinto-del-tiempo/5573782/>



(guitarra barroca, tiorba y clave) el aria «Quella clizia innamorata» de Antonio Caldara y, más adelante, unas marionas de Gaspar Sanz<sup>48</sup>. Su interpretación es aparentemente diegética, aunque resulta evidente que tan solo posan los dedos en los instrumentos<sup>49</sup>.

## **DÍA 1 (VIERNES)**

### **1 INT./NOCHE ALCÁZAR: ALCOBA REAL (1734).**

Un trío de interpretes ejecutan una pieza musical barroca de cámara.

Lo que parece un concierto en la intimidad es, en realidad, la hora de acostar a Felipe V. Unos criados le han desvestido bajo la supervisión de su esposa Isabel de Farnesio.

F7. Ejemplo de guion nº 5 (2x09)

A pesar de esto, resultan interesantes dos aportaciones musicales expresadas mediante el personaje de Isabel de Farnesio. Por un lado, menciona su intención de atraer a Farinelli a la corte para que cante para el rey (efectivamente, el *castrato* llegaría tres años después)<sup>50</sup>. Con la alusión al cantante y a su decisión de invitar a uno de los artistas más cotizados de Europa, el personaje de la reina busca, y así lo expresa, presentarse como alguien cultivado y con autoridad para tomar decisiones propias.

La otra mención musical que hace la reina que merece nuestra atención se produce cuando trata de calmar a su esposo. En esta ocasión, la monarca hace una petición especial al grupo, que no aparece en el guion (F7), ya que fue una incorporación de última hora sugerida por *Forma Antiqva*. Aquí, Isabel de Farnesio enuncia con énfasis: «tocad algo más suave, unas marionas, que

---

[tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-2-laberinto-del-tiempo/5573782/](https://www.rtve.es/programas/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-2-laberinto-del-tiempo/5573782/) (min. 00:33:10. Fecha de consulta: 25-08-2025).

<sup>48</sup> El aria pertenece a la ópera *Il più bel nome*, una ópera del compositor veneciano Antonio Caldara estrenada en 1708 en Barcelona. No podemos dejar pasar la ironía de que la obra elegida para apaciguar a Felipe V, originalmente se estrenó para celebrar la onomástica de Isabel Cristina, esposa del Archiduque Carlos de Habsburgo, quien perdería el trono en la Guerra de Sucesión Española frente a, precisamente, Felipe V. En cuanto a las marionas de Gaspar Sanz, probablemente han sido extraídas de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), y cuya cifra podemos encontrar en las páginas 35 y 87 de su tratado digitalizado: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700> (Fecha de consulta: 25-08-2025).

Enlace a las obras en Spotify:

<https://open.spotify.com/intl-es/track/6DsMj7yWw4ldan7zLU5v1h>

<https://open.spotify.com/intl-es/track/6DZlmV17OBlJhTlgAd41wh>

<sup>49</sup> Esto fue confirmado por Aarón Zapico, quien relata que tuvieron pocos minutos para ensayar la escena y grabar la música con un gran número de técnicos. Finalmente se grabó reproduciendo la obra en playback, dado lo complicado que es registrar el sonido original de estos instrumentos junto con el diálogo, por los ruidos añadidos que emiten.

<sup>50</sup> <https://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-17-T2XE09.pdf>, 43 (Fecha de consulta: 31-07-2025).

arrullen a Su Majestad para dormir»<sup>51</sup>. La elección de esta danza resulta llamativa por dos motivos. Por una parte, aparece registrada en varias fuentes del siglo XVII e incluso principios del XVIII<sup>52</sup>. Sin embargo, para la fecha en la que transcurre esta escena la mariona, del género de la chacona, estaba ya probablemente a punto de quedar obsoleto, si no lo estaba ya. Por otro lado, que la reina solicite esta danza para arrullar y dormir al rey es elocuente, por cuanto muestra las transformaciones que se dan entre significante y significado según en qué contexto se usen. Por mucho que desde nuestra perspectiva del siglo XXI nos pueda parecer una música tranquila (el guion habla de «nana»), lo cierto es que la mariona se describe en las fuentes de la época asociada a otras danzas airoas y vistosas, como la chacona, la jácara o la zarabanda, vinculada incluso a mujeres deshonestas<sup>53</sup>, y su *tempo* tiene más que ver con su carácter seductor que con una función «relajante»<sup>54</sup> (F8).

---

<sup>51</sup> Página 3 del guion (enlace en nota 50), y min. 00:02:29 del capítulo, <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-17-oleo-sobre-tiempo/5536844/>, (Fecha de consulta: 31-07-2025).

<sup>52</sup> En su *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias* (1642), Juan de Esquivel Navarro indica, en la página 18, que el paso del floreo debe hacerse de cintura para abajo, «excepto en el rastro, que algunos llaman mariona, y en Sevilla montoya». Más adelante, en la página 31, indica que «rastro, zarabanda, jácara y tarraga, estas quatro pieças son una mesma cosa». En la página 27 menciona al rastro junto a la chacona y, por fin, en la página 41, señala la «chacona, canario y rastro» como parte de la escuela que se ejecuta en los retos de danzar. En su *Chorégraphie figurativa y demostrativa del arte de danzar en la forma española* (1708), Nicolás Rodrigo Novelli también alude a la Mariona en el folio 29 vuelto y 30 recto, y 66-67 del documento digitalizado. En ninguna de estas fuentes se detalla en qué consiste esta danza, pero conocemos la cifra de su música gracias a tratados de cuerda pulsada de la época, como el citado de Gaspar Sanz. Enlaces a las fuentes históricas citadas en esta nota (Fecha de consulta: 27-07-2025):

Tratado de Juan de Esquivel: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>

Tratado de Nicolás Rodrigo Novelli:

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/noveli/noveli.pdf>

<sup>53</sup> Según Ruiz Mayordomo (a quien agradecemos la orientación) la mariona es del género de la chacona. El volumen del *Diccionario de autoridades* editado en 1729 (pág. 298), define la chacona como «un son, o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre». A continuación, la entrada «Chaconista» se define como «la persona que baila muchas chaconas, o es conocida por bailarina, y poco honesta». Así mismo, el diccionario de Francisco de Ayala Manrique *Tesoro de la lengua castellana en que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísimo don Sebastián de Covarrubias* (1729), define la «Chacona» como un «bayle que se llamó así porque la copla que acompañaba su tañido hablaba de la chacona». Ambas fuentes señalan textos de Quevedo y Cervantes que mencionan esta danza. Los dos diccionarios, editados en 1729 y por tanto, próximos a la fecha en que transcurre la acción (1734), están disponibles en <https://apps2.rae.es/ntile/SrvltGUILoginNtile>, (Fecha de consulta: 31-07-2025).

<sup>54</sup> Si la mariona es como el rastro; y este, la jácara y la zarabanda son «una mesma cosa»; y estas además son primas de la chacona, como indica Covarrubias; la lentitud sería una de sus características. Recuerda Ruiz Mayordomo (2003: 293) que «el erotismo y la sensualidad escénica son lentos, pues les es directamente de aplicación el principio teatral de acción – reacción que pasa por un tiempo preciso para la percepción – asimilación del espectador... resulta difícil imaginarse a Venus intentando seducir a Marte moviéndose a toda velocidad». En este caso, además, entra en juego el criterio interpretativo del grupo, que ralentiza aún más el *tempo* para hacerla más acorde con el concepto de arrullo que buscaba el director, aunque la convierte en menos bailable. El propósito marca la interpretación, y el significante cambia su forma conforme al significado que transmite.



Isabel se va, al pasar al lado de los músicos.

ISABEL

Tocad algo más suave, que arrulle a su  
Majestad para dormir.

Los músicos asienten y tocan algo parecido a una nana.  
Felipe se mete en la cama. Los criados le arropan y se  
van.

F8. Ejemplo de guion nº 6 (2x09)

En ocasiones el capítulo televisivo desarrolla la música mucho más de lo que lo hace el guion. Lo vemos en los episodios 3x04, 3x10 y 3x11. En el primer caso, el guion no contiene ninguna mención sobre la banda sonora<sup>55</sup>, pero la música incidental preexistente ha sido seleccionada con buen criterio histórico. En esta historia, la patrulla viaja a 1799 para asegurarse de que la misteriosa modelo de *La Maja Desnuda* pose para Goya. Parte de la acción transcurre en el Parque y el Palacio del Capricho, villa de recreo de la Condesa-Duquesa de Benavente y personaje secundario de este episodio. Para la llegada de la patrulla a la Pradera de San Isidro y para la recepción dentro del palacio se ha escogido el primer movimiento del *Cuarteto en La Mayor* G. 213 de Boccherini. Aunque no vemos la fuente de procedencia del sonido, por el contexto y el plano en que se sitúa la música en relación al diálogo asumimos que es diegética. Para el juego de la gallinita ciega y otros eventos en el jardín del palacio, y por tanto en un ambiente más lúdico, se han escogido dos minuetos extradieгéticos: por un lado, el famoso tercer movimiento del *Quinteto en Mi Mayor* G. 275 de Boccherini y, por otro, el tercer movimiento de la *Sinfonía nº 43, Mercurio* de Haydn<sup>56</sup>. Ambos actúan con función cómico- descriptiva del juego y, por lo

<sup>55</sup> <https://www.rtve.es/contenidos/ministeriotiempo/guion-ministerio-del-tiempo-capitulo-25-T3xE04.pdf>, (Fecha de consulta: 26-07-2025).

<sup>56</sup> Las piezas mencionadas se pueden encontrar, respectivamente, en los minutos 00:13:21, 00:26:45, 00:30:54 y 00:32:30, del episodio «Tiempo de Ilustrados», <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-25-tiempo-ilustrados/5538227/> (Fecha de consulta: 26-07-2025). El uso funcional de estas piezas requiere algunas matizaciones, como que el Minueto de Boccherini adquiere también una función estructural al comenzar justo cuando el corro de la gallinita ciega empieza a girar, como si fuera la música de un carrusel, y dando carácter de danza social a una escena lúdica. Por otro lado, llama la atención la elección del minueto de Haydn para presentar un jovencísimo Simón Bolívar. Como indicábamos, para 1799 la música de Haydn estaba plenamente instalada en España. Pero cabe preguntarse si la elección sonora de esta escena va más allá, haciendo alusión incluso a su proyección en Hispanoamérica. Allí, la obra de este compositor pudo comenzar a difundirse en la década de 1780 (Vera, 2014: 14). Marín y Leza (2014: 488) también señalan que el manuscrito con obras de Haydn más temprano conservado en Chile data de una copia importada de España realizada en torno a 1790. Podemos escuchar las obras en (Fecha de consulta: 22-11-2025):

tanto, de forma expresiva y narrativa. Estas dos piezas datan de la década de 1770, mientras que la primera se estima que es más tardía, en torno a 1787. Cronológicamente hablando, la elección del repertorio es correcta. Pero, además, desde el punto de vista contextual, su presencia en el Palacio del Capricho en 1799 tiene sentido, ya que Boccherini sirvió a la duquesa entre 1786 y 1787. Por su parte, la música de Haydn era conocida en España en el ámbito profesional desde 1770 y, ya para la década de 1790, se había popularizado masivamente, siendo el ambiente doméstico de familias acomodadas uno de sus círculos de difusión (Marín y Leza, 2014: 488-491). Por lo tanto, la elección de música descriptiva de una época es adecuada, podría decirse incluso que con criterios musicológicos. Sin embargo, los créditos finales no especifican quién pudo ser el asesor artístico que tomó estas decisiones.

En este caso, el uso de música preexistente tenía un objetivo muy claro, que es la ubicación temporal, geográfica y social de la acción. Sin embargo, en otras ocasiones el uso de música preexistente cumple otras funciones de carácter más narrativo. En el capítulo 3x10 la patrulla se encuentra con Simón Bolívar en Bogotá en 1828, para salvarle de la Conspiración Septembrina. El guion del episodio no tiene ninguna indicación sobre la música, pero se utilizan varias piezas preexistentes de forma extradiegética. Una de las más características, es la cuarta danza de la *Suite para clave en Re menor, HWV 437* de G. F. Haendel, conocida por ser un tema recurrente en *Barry Lyndon* (1975)<sup>57</sup>. Su introducción en el capítulo es intencionada, buscando una alusión músico- visual a dicha película: ambienta la escena del duelo entre Alonso y Rafael Urdaneta, que transcurre en el interior de un granero- establo, emulando el mismo contexto en el que tiene lugar el duelo final entre Barry Lyndon y Lord Bullingdon. Y, al igual que en el duelo entre Lyndon y el capitán Quin, la zarabanda proporciona ritmo mediante la tensión musical y cumpliendo una función estructural<sup>58</sup>. De forma

---

- *Cuarteto en La Mayor*, op. 39, G. 213. IV. Allegro Giusto. Luigi Boccherini: <https://open.spotify.com/intl-es/track/7HWK2fSma2k43E0UjAcOxv>. Para ambas escenas (Pradera de San Isidro y Palacio del Capricho) escogieron el tema B en Mi mayor, en el compás 20, probablemente porque tiene una cadencia más efectista que ejerce una función estructural para marcar la conclusión de ambas escenas.

- *Quinteto en Mi Mayor*, op. 11, n° 5, G. 275. III. Minueto. Luigi Boccherini: <https://open.spotify.com/intl-es/album/1CR6xv0hs0SYooNWNlaqo>

- *Sinfonía n° 43 en Mi b mayor Hob. I:43*, Mercurio. III. Minueto y trío. Franz Joseph Haydn: <https://open.spotify.com/intl-es/track/1SlqClzgN6vzB5xObYZZVvK>

<sup>57</sup> Disponible en <https://open.spotify.com/intl-es/track/4sHWJD2vUe5uV7QIQ2rogQ> (Fecha de consulta: 22-11-2025).

<sup>58</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-31-refugiados-tiempo/5538658/> minuto 00:36:06, sin mención en el guion (Fecha de consulta: 23-07-2025).

igualmente expresiva y estructural, la escena del atentado a Bolívar se divide en tres partes, que se corresponden con tres secciones de la «Secuencia» del *Requiem* de Mozart, que ayudan a articular la escena<sup>59</sup>. Más allá de la expresividad que caracteriza la pieza del compositor salzburgoés, que concuerda con el dramatismo de la acción, no parece haber un motivo ulterior para elegir este repertorio.

No podemos terminar este apartado sin hablar del episodio 3x11, el único dedicado a una personalidad musical, con el estreno de *La Verbena de la Paloma* como hilo argumental. Resulta interesante por cuanto da a conocer las figuras de Tomás Bretón y de artistas del mundo del espectáculo de la época, como Mercè Abella, Luisa Campos o José y Emilio Mesejo, además de mostrar paródicamente los ambientes en los que se representaba el género chico, como el Teatro Eslava o el Apolo. A pesar de la calidad de la música de Bretón y de que el estreno de la obra en 1894 contó con un elenco de actores y cantantes muy reconocidos en el ámbito del género chico, el capítulo recoge de manera hiperbólica algunas costumbres presentes en los círculos en los que este se representaba, como la polivalencia de los artistas contratados, la precariedad o la improvisación en las representaciones<sup>60</sup>. Al igual que ocurría en el episodio 3x10, el guion de «Tiempo de verbena» tiene muy pocas alusiones, y muy genéricas, a la música (a pesar de ser el hilo conductor de la trama). Pero el capítulo incluye varios números diegéticos introducidos a cuenta de los ensayos que, con toda seguridad, han sido seleccionados por ser los más conocidos del sainete: «dónde vas con mantón de Manila», «Por ser la Virgen de la Paloma» y «Las coplas de Don Hilarión»<sup>61</sup>, muy característicos y recordados, entre otras cosas, por sus ritmos de habanera, seguidilla y chotis, respectivamente. La televisión se convierte así en un eslabón más en la transmisión de ese folklore urbano que fueron los «números bomba» de las

<sup>59</sup> A partir del minuto 00:54:17, el asalto al palacio, la presentación del asesino de Bolívar y el enfrentamiento en la cámara del dictador se corresponden, en este orden, con: «Rex», «Lacrimosa», «Confutatis». Disponibles en <https://open.spotify.com/intl-es/album/09ZGdaL9F1eSgKS8U9sKFt>.

<sup>60</sup> González Lapuente (2012: 430) señala que el teatro por horas era un género en el que predominaba la gracia y la ocurrencia, y que en ocasiones se contrataban los artistas (que debían ser buenos recitadores y cantantes aptos) en un café cercano al teatro con salarios muy bajos, lo que condujo a un detrimento en la calidad, que «se suplía a base de incentivar el aplauso fácil».

<sup>61</sup> <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-32-tiempo-verbena/5538634/>. En los minutos 00:37:27, 00:42:05 y 00:42:39, respectivamente (Fecha de consulta: 10-08-2025). Todas disponibles en <https://open.spotify.com/intl-es/album/20CcPEcoVH6077abcDakky>.

zarzuelas<sup>62</sup>. Una de las curiosidades relativas a este capítulo es que, originalmente, González Valderrama debía recrear la música de la zarzuela para que los actores pudieran cantar encima lo que, una vez más, no fue posible<sup>63</sup>.

#### 4. Conclusiones

EMDT constituyó, según la literatura revisada, un caso excepcional en muchos aspectos, que hizo que se diferenciara de otras series españolas de su tiempo. El estudio de su banda sonora requeriría un trabajo más extenso que los límites de este artículo, pero aquí hemos querido apuntar algunas cuestiones sobre su funcionamiento y características generales ya que, si bien no resultó especialmente innovadora, sí tiene algunas particularidades que merecen ser reseñadas.

Las fuentes que RTVE ofrece en abierto nos han permitido ver que el camino desde una idea teórica, hasta que esta se materializa, no es recto. Por ejemplo, observar las diferencias entre los guiones y los capítulos, así como los créditos finales, nos hace preguntarnos quién decide qué ideas de los guionistas se materializan y cómo, y cuáles no; quién elige la música que no está en los guiones, pero luego sí en el episodio; en función de qué criterios se escoge la música preexistente... En definitiva, quiénes son los mediadores que actúan como eslabón fundamental en la transmisión de códigos sonoros al espectador, ya sea a través de música original o preexistente. Voluntaria o involuntariamente, estos agentes aportan nuevos significados a los significantes que luego los espectadores asimilan, como, por ejemplo, la representación del Madrid goyesco a través de Boccherini, o de emociones como la angustia a través del *Requiem* de Mozart.

Gracias al testimonio de Darío González Valderrama, y a su contraste con el de otros compositores, podemos corroborar un patrón de trabajo en televisión en

---

<sup>62</sup> Dice González Lapuente (2012: 454) que «no hay obra de éxito que no tenga un fragmento que la supere». Es decir, las obras escénicas basan su permanencia en la fama adquirida por determinados números que, en el caso de la zarzuela y sus derivados como el sainete, se materializa en la presencia del «número bomba», un elemento que muestra «la capacidad de la zarzuela para generar un folclore urbano que circuló en forma de arreglos instrumentales... en una época en la que todavía se cantaba acompañando la labor diaria».

<sup>63</sup> «Querían que recreara y compusiera toda la verbena... para que rodaran con la pieza mía, con mis tiempos y los actores cantando encima de la música... Si fuera una película, sí, tendría que ser así, por supuesto... pero no tenemos ni el tiempo ni el presupuesto, y es una pieza complicada».

el que es recurrente que «el tiempo persiga a los compositores» (si se me permite el juego fácil de palabras), que deben ser extremadamente versátiles y trabajar a grandes velocidades, apoyados en herramientas de *software* que cada vez se hacen más evidentes en el resultado final.

En lo que respecta a la propia banda sonora, es mayoritariamente no diegética, y se caracteriza por su fuerte presencia (que no necesariamente audibilidad)<sup>64</sup>. Los bloques musicales, frecuentes y breves, ofrecen una sensación de *horror vacui* sonoro, pero solo si nos fijamos en ellos con atención, ya que en muchas ocasiones podríamos decir que se trata de «música invisible». Por ejemplo, y sobre todo en las escenas de diálogos, la música parece más bien un bordón sonoro que acompaña de manera ambiental, como si fuera una *musique d'ameublement*; en otras, parece el acompañamiento a un recitativo, sobre todo cuando se quiere dar un determinado ritmo al diálogo (por ejemplo, tensión o apacibilidad). A pesar de esto, la distribución de música «intra-capítulos» no siempre es igual: en ocasiones se utilizan bloques más largos, mientras que hay episodios que se caracterizan por una gran fragmentación. Por ejemplo, tras el estreno de cada temporada suele incrementarse el número de bloques musicales (si bien no la duración de los mismos)<sup>65</sup>, ya que se introducen nuevos personajes y situaciones que caracterizar.

La música diegética, en cambio, es minoritaria, y se reserva para un uso puntual y contextualizador de la época a la que viajan<sup>66</sup>, a menudo con un toque

---

<sup>64</sup> En este sentido, podríamos decir que una parte considerable de la música de la serie busca ser esa música inaudible de la que habla Gorbman (1987: 76-79). Según la autora, hay una serie de prácticas que implican el volumen, el carácter o el *tempo*, a través de las cuales podemos conseguir que la escucha por parte del espectador sea menos consciente o atenta.

<sup>65</sup> En general, más de la mitad de los bloques musicales duran menos de 1 minuto, seguidos de cerca por los de 2. En raras ocasiones encontramos fragmentos sonoros más largos, aunque los hay de hasta 10 minutos. Esto indica una gran fragmentación de la banda sonora. Sin embargo, debemos señalar que, muchas veces, estos bloques no están aislados entre sí, sino relacionados, y forman parte de la musicalización de una misma escena.

<sup>66</sup> Pongamos dos ejemplos más. En el capítulo 4x04 Josephine Baker cantando *J'ai deux amours* nos sitúa en el París de 1937. Y en el episodio 4x03 Camarón interpretando un poema de Lorca en su *Leyenda del tiempo* se utiliza para ambientar la Granada de 1979.

En ambos casos, tanto el nombre de los cantantes como la letra específica del fragmento que cantan en las escenas se recogen en el guion (en el caso de Baker, Incluso se incluye una nota a pie de página con un enlace a una fotografía de la cantante y una reseña biográfica), lo que indica una intencionalidad específica en la selección del repertorio, con función no solo contextualizadora, sino narrativa y expresiva.

Escenas en:

- <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-4-memoria-del-tiempo/5581798/> (min. 00:18:34, Fecha de consulta: 26-08-2025).
- <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-3-bloody-mary-hour/5577441/> (min. 00:57:25, Fecha de consulta: 26-08-2025).

Música disponible en

- *J'ai deux amours*: <https://open.spotify.com/intl-es/track/5IGDx2pJVPhY3fYohu3Kh5>
- *La leyenda del tiempo*: <https://open.spotify.com/intl-es/track/5XCqWbWvAMB1VPiIRIBazd>

humorístico, como referencias a programas de la cultura popular audiovisual española. Sería el caso del capítulo 3x12 (min. 00:58:00) y la aparición de la sintonía de *Curro Jiménez* que, ya de paso, incluye un chiste sobre el parecido entre el bandolero y Julián<sup>67</sup>.

A nivel funcional, predomina el subrayado emotivo, y la música está aún más presente cuando se trata de capítulos de género dramático. También es frecuente la función estructural, como elemento de continuidad entre escenas, a menudo entre el pasado y el presente. La función referencial temporal no es tan habitual; en cambio, sí lo es la referencial a géneros cinematográficos. Dado el carácter distinto de cada capítulo (drama, acción, intriga, comedia...), la música debe adaptarse y emular los códigos sonoros de cada género<sup>68</sup>.

Concluimos, pues, estas notas sobre la banda sonora de una serie de desarrollo y recepción atípica, incluso podríamos decir resiliente, sobre cuya música aún quedan cosas por decir. Sugerimos como líneas abiertas un examen más profundo de las implicaciones y significados en el uso del repertorio preexistente, así como el análisis de: los tópicos musicales de los capítulos en los que la música referencia un género cinematográfico; la evolución de los temas musicales a lo largo de la serie; y las características de la música no referencial, para determinar los códigos con los que González Valderrama logró definir el ambiente de una serie que emana misterio, acción y nostalgia a partes iguales.

---

<sup>67</sup> De forma similar funciona en los capítulos 1x05 (minutos. 00:00:01, 00:25:14 y 00:30:16) y 2x07 (minuto 00:58:00), con escenas de programas ante los que el público más vetusto de la serie (recordemos, personas entre 35 y 45 años) sentiría una conveniente nostalgia y cuya identidad sonora se sentiría apelada inmediatamente: *Más Allá*, *Dabadabadá*, *Aplauso* e *Historias para no dormir*, respectivamente. <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-1-capitulo-5-cualquier-tiempo-pasado/5534892/> y <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-15-tiempo-valientes/5536179/> (Fecha de consulta: 10-08-2025).

<sup>68</sup> Esto se aprecia especialmente en el capítulo 3x01 «Con el tiempo en los talones», en el que el compositor se inspira (o directamente cita) la música de Bernard Herrmann para la película *Vertigo* (1958), <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-22-tiempo-talones/5537226/> (Fecha de consulta: 10-08-2025).



## Referencias bibliográficas

- CARRERAS LARIO, Natividad Cristina (2016), «El Ministerio del Tiempo abre puertas a una nueva forma de producir series de ficción para televisión en España», *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, n.º 11, pp. 247-265.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2016), «Buscando al espectador serial desesperadamente. La nueva investigación de audiencias y la serie *El Ministerio del Tiempo*», *Dígitos: Revista de Comunicación Digital*, n.º 2, pp. 53-70.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.), (2015), *Dentro del Ministerio del Tiempo. El libro sobre la serie que ha revolucionado la Televisión en España*, Madrid: Léeme.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de (1642), *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias*, Sevilla: Juan Gómez de Blas.
- FRAILE, Teresa (2004), *Introducción a la música en el cine. Apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*, Trabajo de Grado: Universidad de Salamanca.
- GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia (2016), «La música tradicional en las producciones televisivas españolas y su recepción a través del *streaming*», en DE ANDRÉS BAILÓN, Sergio (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 123, 136.
- GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia (2020), «La España de los años 70 en la televisión contemporánea. Recuerdos de una sociedad en conflicto a través de la música en *Cuéntame cómo pasó*», *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 2, n.º. 1, pp. 39-68.
- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Pilar (2010) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- LÁZARO LÓPEZ, José Ángel (2021), «La creación musical en el proceso cinematográfico. Una perspectiva crítica», *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 22, pp. 173-188.
- LEZA, José Máximo (2014), *La Música en el siglo XVIII. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía (2016), «Proceso creativo musical para una serie de televisión: similitudes y diferencias con el cine. El caso de Mario de Benito», *Creatividad y Sociedad*, n.º 25, pp. 360-382.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2022), «Hitos de la literatura española en El Ministerio del Tiempo. Una lectura desde la hermenéutica del distanciamiento», *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, n.º 26, pp. 1-16.
- MARFIL-CARMONA, Rafael (2018), «Historia de España y series de televisión. Posibilidades didácticas de *Isabel*, *Carlos*, *Rey Emperador* y *El Ministerio del Tiempo*», en MARFIL-CARMONA, Rafael, OSUNA ACEDO, Sara Y GONZÁLEZ

ALDEA, Patricia (coords.), *Innovación y esfuerzo investigador en la educación mediática contemporánea*, Egregius Ediciones, pp. 275-292.

MIRANDA- GALBE, Jorge; FIGUERO ESPADAS, Javier (2016), «El rol del prosumidor en la expansión narrativa transmedia de las historias de ficción en televisión. El caso de *El Ministerio del Tiempo*», *Index. Comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 6, n.º 2, pp. 115-134.

MIRANDA-GALBE, Jorge (2017), *Configuración de proyectos transmedia para la ficción televisiva en España: el caso de «El Ministerio del Tiempo»*. Tesis doctoral, Universidad CEU San Pablo.

NIETO, José (2022), *Música y estructura narrativa. Un estudio de la narración audiovisual desde el punto de vista de la música*, Alicante: Letra de Palo.

NOVELL, Nicolás Rodrigo (1708), *Choreographie figurativa y demostrativa del Arte de Danzar en la forma española*, Madrid: manuscrito.

PADILLA CASTILLO, Graciela (2022), «*El Ministerio del Tiempo*. Cómo enseñar historia con éxito a través de una serie de televisión», en PAREDES OTERO, Guillermo y LÓPEZ- REDONDO, Isaac (coords), *Cultura audiovisual, periodismo y política: nuevos discursos y narrativas en la sociedad digital*, pp. 192-215.

PAOLA MAZZEO, Paola (2019), «Tiempo de Transmedia. Un recorrido por las puertas transmedia de la serie *El Ministerio del Tiempo*», en 2º Congreso Internacional media Ecology and Image Studies: O protagonismo da narrativa imagética. *Memórias*, pp. 856-873.

RODRÍGUEZ FIDALGO, María Isabel; PAÍNO AMBROSIO, Adriana (2015), «La creación del universo transmedia en la serie de ficción de RTVE *El Ministerio del tiempo*. Del guion literario al fenómeno fan de los *ministéricos*», en SILVA RODRÍGUEZ, Alba; PUENTES RIVERA, Iván y RÚAS ARAÚJO, José (coords.), *De los medios a los metamedios de comunicación: Actas del I Simposio de la Red Internacional de Investigación sobre Gestión de la Comunicación*, Pontevedra, 27 y 28 de noviembre de 2015, pp. 300-315.

RUIZ MAYORDOMO, María José (2003), «Jácara y zarabanda son una misma cosa», *Edad de Oro*, vol. 22, pp. 283-307.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2013), *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.

VERA, Alejandro (2014), «La circulación de la música en la América virreinal: el Virreinato del Perú (siglo XVIII)», *Anais do SIMPOM*, n.º 3, pp. 1-14.

## Webgrafía

<<https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/>> (fecha de consulta: 10-08-2025)

<<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/guiones/>> (fecha de consulta: 10-08-2025)



<<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/transmedia/>> (fecha de  
consulta: 10-08-2025)

<<https://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/la-tienda-oficial/>> (fecha  
de consulta: 10-08-2025)

## **Informantes**

GONZÁLEZ VALDERRAMA, Darío. *2 entrevistas realizadas entre 2017 (en diferido) y 2018 (en directo).*

ZAPICO, Aarón, *Testimonio en diferido en agosto de 2025.*