



VISTOS; el Informe N° 000619-2022-DGPC/MC de la Dirección General de Patrimonio Cultural; la Hoja de Elevación N° 000560-2022-OGAJ/MC de la Oficina General de Asesoría Jurídica; y,

CONSIDERANDO:

Que, el artículo 21 de la Constitución Política del Perú señala que los yacimientos y restos arqueológicos, construcciones, monumentos, lugares, documentos bibliográficos y de archivo, objetos artísticos y testimonios de valor histórico, expresamente declarados bienes culturales, y provisionalmente los que se presumen como tales, son Patrimonio Cultural de la Nación, independientemente de su condición de propiedad privada o pública; los mismos que se encuentran protegidos por el Estado;

Que, el inciso 1 del artículo 2 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, establece que *“se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial que se trasmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”;*

Que, el numeral 2 del artículo 1 de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias, señala que integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural;

Que, el literal b) del artículo 7 de la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria, establece que es función exclusiva del Ministerio de Cultura realizar acciones de declaración, generación de catastro, delimitación, actualización catastral, investigación, protección, conservación, puesta en valor, promoción y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación;

Que, el artículo 55 del Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado mediante el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, establece que la Dirección de Patrimonio Inmaterial es la unidad orgánica encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar,



promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país, en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo. Depende jerárquicamente de la Dirección General de Patrimonio Cultural;

Que, con Oficio N° D000048-2022-MML-GMM-PROLIMA, la Gerencia del Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima – PROLIMA, solicita la declaratoria de la *Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima* como Patrimonio Cultural de la Nación; para tal efecto, adjunta el Informe N° 030-2022-MML-PMRCHL-LP-LT, elaborado con el trabajo participativo y colaborativo de la comunidad de portadores y PROLIMA; asimismo, adjunta cartas y firmas de respaldo a la solicitud por parte de distintas instituciones, agrupaciones musicales, intérpretes individuales, y espacios de formación, práctica y transmisión de la música y canción criolla, remitiendo el correspondiente expediente técnico;

Que, al respecto, *música criolla, canción criolla o música y canción criolla* son términos ampliamente extendidos y utilizados por lo general en múltiples ámbitos (interacciones cotidianas, contextos de performance, debates académicos). Por un lado, para hacer referencia a la que se considera como una de las principales “vertientes” o “ámbitos” de la música popular peruana, fuertemente asociada al espacio geográfico y simbólico de la costa; análoga en cierto sentido a la *música andina* que es asociada a la “sierra” del país. Y, por otro lado, para aludir a un conjunto heterogéneo de géneros, estilos y repertorios musicales que tomaron forma, desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, mediante un proceso protagonizado desde sus inicios por sectores populares de población mestiza, afrodescendiente y migrante radicada en los principales núcleos urbanos de la costa peruana;

Que, se trata, en ese alcance, de categorías que han sido y se usan activamente para construir y dar sentido, desde lo sonoro, a una serie de representaciones geográficas, sociales, y étnicas del Perú, de forma que al hablar de *música y canción criolla* se hace alusión uno de los principales elementos constitutivos de la identidad musical de nuestro país, conjugando dos aspectos. Por un lado, las industrias culturales configuradas alrededor de su producción, difusión y consumo, las cuales permitieron que se proyectase hacia un panorama musical de mucha mayor amplitud, facilitando su adopción por parte de audiencias distintas a sus núcleos iniciales de práctica. Y, por otro lado, los *saberes, prácticas y espacios culturales de representación y transmisión* que la han definido y configurado como una manifestación del patrimonio cultural inmaterial, garantizando su transmisión en el tiempo independientemente de las transformaciones experimentadas por la industria musical peruana;

Que, en tanto manifestación del patrimonio cultural inmaterial que envuelve un conjunto de *saberes, prácticas y espacios culturales de transmisión*, la *música y canción criolla* configura lo que desde la etnomusicología y la antropología se ha definido como *mundos musicales y/o entramados culturales*. Es decir, una cultura musical compuesta por campos de relaciones sociales en los que interactúan comunidades de individuos alrededor de un conjunto compartido de elementos musicales (géneros, técnicas, estilos, valoraciones estéticas) y extra musicales (convenciones sociales, formas de organización colectiva, modos de producción y distribución), en función de los cuales construyen identidades propias y distintivas. Es posible, entonces, hablar de una comunidad de portadores conformada por un conjunto diverso de actores tales como



músicos, autores, compositores, intérpretes, ejecutantes, productores, promotores, coleccionistas, investigadores y hasta constructores de instrumentos musicales;

Que, con respecto al alcance territorial de la *música y canción criolla*, si bien el término remite actualmente a un ámbito nacional por los factores antes señalados, es necesario llamar la atención sobre los núcleos iniciales de esta en tanto manifestación del patrimonio cultural inmaterial, así como la importancia que han tenido y que siguen teniendo actualmente para su transmisión intergeneracional. Así, el Centro Histórico de Lima ha sido un eje fundamental para la formación de lo que hoy se entiende por *música y canción criolla*, principalmente a través de espacios como Barrios Altos, La Victoria y el Rímac a inicios del siglo XX. Luego, a raíz del crecimiento y desarrollo urbano experimentado a partir de los años 1920 y 1930, distritos como Breña, Barranco, Chorrillos y Miraflores también cobraron relevancia, hasta que su práctica terminó por extenderse a toda el área metropolitana y más allá de esta;

Que, en ese devenir, el Callao constituyó otro eje de vital importancia para la *música y canción criolla* desde sus inicios, generándose vasos comunicantes con las comunidades de portadores en Lima. Un ejemplo de ello se encuentra en el hecho que el estreno en 1931 del icónico valse *El Plebeyo* de Felipe Pinglo Alva (1899-1936), natural de Barrios Altos, fue estrenado en el antiguo Teatro Alfonso XIII ubicado en el primer puerto. Asimismo, y según testimonio, las historias de vida de los destacados autores y compositores chalacos Eduardo Márquez Talledo (1902-1975) y Manuel Raygada Ballesteros (1904-1971), hacia las primeras décadas del siglo XX el Callao ya albergaba una activa escena de espacios de performance y agrupaciones representativas. Así, sin desconocer el alcance masivo alcanzado por los géneros y repertorios asociados con la *música y canción criolla*, ni el hecho que existen comunidades de individuos que los valoran y cultivan en varias partes del país, es necesario resaltar el rol preponderante que han tenido las ciudades de Lima y Callao como núcleos iniciales de práctica;

Que, a nivel musical la *marinera*, en su variante *limeña* también conocida como *canto de jarana*, la *polca*, y el *valse* o *vals criollo*, son el núcleo de géneros alrededor de los cuales se han estructurado estilos, repertorios y prácticas ampliamente reconocidas como distintivas de la *música y canción criolla*. Se llama aquí la atención sobre los siguientes aspectos. Primero, que dicho núcleo incorporó géneros de origen europeo que fueron tempranamente apropiados y reconfigurados por los sectores populares de las ciudades de Lima y Callao, en función de sus necesidades expresivas, evidenciando la adaptabilidad como rasgo que ha permitido asegurar la continuidad de lo *criollo*. Y segundo, que alrededor del mismo orbitan otros géneros y prácticas musicales comprendidas en el ámbito de lo *criollo* que, a su vez, remiten geográfica y simbólicamente a otros espacios territoriales y sectores de población;

Que, es el caso, por ejemplo, del *tondero* y de la *marinera* en sus variantes *norteñas*, asociadas principalmente con La Libertad, Lambayeque y Piura. Asimismo, géneros como la *zamacueca*, el *baile tierra* o la *zaña*, el *festejo* y el *landó*, asociados con núcleos de población afrodescendiente presentes a lo largo de la costa del país, los cuales han sido materia de procesos de recuperación, revitalización e inclusive reinención por parte de sus comunidades de portadores en el curso del siglo pasado. Y, asimismo, tradiciones orales de poesía popular cantada tales como la *décima* y el *amorfino* que, junto con el *canto de jarana*, generan dinámicas de contrapunto y repentismo que se mantienen todavía vigentes en determinados espacios de transmisión y representación de la *música y canción criolla* en Lima y Callao;



Que, en medio de esta diversidad de referencias musicales y sonoras, es posible señalar que la construcción del *valse* o *vals criollo* fue el fenómeno social que dio a la *música y canción criolla* un elemento distintivo y articulador. Dicho proceso se dio en medio del panorama de géneros musicales que gozaron de popularidad a lo largo del siglo XIX en la capital, las dinámicas de interacción social de aquella época, y los medios de aprendizaje y transmisión de repertorios disponibles por entonces. En la actualidad, tanto la comunidad de portadores como múltiples investigaciones recurren al término *Guardia vieja* para hacer referencia a dicho proceso, período formativo situado cronológicamente entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX cuyos protagonistas fueron los sectores populares de población mestiza y afrodescendiente;

Que, se debe tener en cuenta los espacios para la práctica y transmisión de los repertorios de la *música y canción criolla* durante el período de la *Guardia vieja*, tanto en el ámbito público como el privado. Sobre lo público, es posible considerar a las *retretas de bandas* como uno de tales espacios, habiendo funcionado como medios para la exposición de repertorios y la construcción de gustos musicales. Cabe considerar también la tradicional fiesta de la Pampa de San Juan de Amancaes, que tuvo plena vigencia a lo largo del siglo XIX y que posteriormente, ya entrado el siglo XX, fue institucionalizada bajo la forma de concursos organizados desde sectores oficiales con el fin de construir discursos sobre lo nacional, y dentro de los cuáles la *música y canción criolla* ocupó un lugar principal;

Que, en el ámbito privado, por otro lado, se debe hacer referencia a las *casas de jarana* en barrios y callejones de sectores populares en Lima y Callao, recintos que promovieron la conformación de comunidades de portadores alrededor de la práctica de la *marinera* y el *vals criollo*, adoptando matices y estilos propios en medio de una geografía urbana que para inicios del siglo XX todavía no tenía los alcances masivos de hoy en día. De este modo, ciertas zonas de la ciudad empezaron a ser asociadas con formas distintivas de ejecutar el *vals criollo* denominadas como *golpes*: La Victoria o Abancay, Barrios Altos, Cinco Esquinas, Malambo;

Que, ya iniciado el siglo XX, el desarrollo de las industrias musicales y editoriales contribuyeron a la difusión de la *música y canción criolla*. La expansión de nuevos medios de reproducción fonográfica, como la *victrola*, transformaron la manera en que las audiencias de distintos niveles socioeconómicos se vinculaban con la música y la consumían. Al mismo tiempo, facilitaron la proliferación de nuevos géneros que renovaron el panorama musical de la ciudad como *tangos*, *fox-trots*, *one-steps* y *camels*. La consolidación de fuentes impresas, como el semanario *El Cancionero de Lima* fundado en el siglo XIX, y la creación en 1929 de *La Lira Limeña*, dio a los autores y compositores *criollos* medios para transmitir sus repertorios además de evidenciar su convivencia con otros géneros como los antes mencionados;

Que, el contexto previamente descrito influenciará a una nueva generación de autores y compositores criollos, comenzando a distinguirse de aquellos asociados con la etapa de la *Guardia vieja*, y entre los cuales el barriobaltino Felipe Pinglo Alva marcó un hito. Además de haber adaptado dentro de un lenguaje musical considerado ya propiamente *criollo* géneros foráneos como el *one-step*, se le atribuye lo siguiente: Haber aportado letras de gran calidad poética tales como *El plebeyo*, *La oración del labriego*, *Jacobo el leñador* y *Sueños de opio*, especialmente hacia sus últimos años de vida. Y, según el consenso general entre la comunidad de portadores, haber introducido



elementos de carácter armónico en sus melodías. Así, enriqueció y abrió nuevas posibilidades para el desarrollo de la *música y canción criolla*, tanto para la generación de autores y compositores contemporáneos a él, como las que le sucedieron;

Que, respecto a la relevancia del Callao, se trae a colación lo anotado por el destacado autor y compositor Manuel Acosta Ojeda (1930-2015), para quien Felipe Pinglo simbolizó una primera reacción de la canción costeña ante la entrada de nuevos medios masivos de consumo y de reproducción musical, mientras que Eduardo Márquez fue una segunda reacción ante los mismos factores, pero desde el Callao. Asimismo, lo señalado por José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, para quienes Eduardo Márquez Talledo perteneció a una segunda generación de compositores de clase media quienes se posicionarían entre los años de 1940 y 1950, expandiendo el repertorio hacia gustos más cosmopolitas;

Que, las décadas de 1940 y 1950 representaron una época de auge y profesionalización de la *música criolla*. La contribución de la generación inspirada por Pinglo al posicionamiento de la producción musical nacional, el surgimiento de sellos discográficos nacionales, así como la expansión de la radio en la urbe, jugaron un papel fundamental para la masificación y expansión de la *música y canción criolla* a todo el país, condiciones que generaron un circuito económico y cultural que intensificó la economía del espectáculo y llevó a la profesionalización de los músicos *criollos*. Sobre la importancia del papel que desempeñó la radio, Emilio Bustamante señala que la amplia difusión que se le dio a la *música y canción criolla* favoreció a su intensiva difusión y consumo, así como a concederle un carácter de "nacional". Estos desarrollos se verían reflejados en la Resolución Suprema publicada en el Diario Oficial El Peruano el 20 de octubre de 1944, a través de la cual se instauró el *Día de la Canción Criolla*. Es por estos motivos que se suele denominar a este periodo como la *Edad de Oro de la Música Criolla*;

Que, las décadas de 1950 y 1970, no obstante, supusieron un giro en la industria musical con la diversificación de la oferta de géneros musicales, tanto a través de radios como discos, que definió un panorama musical más competitivo a nivel de preferencias en las audiencias y presencia en el mercado. Pese a ello, el fuerte posicionamiento simbólico ya ganado por la *música y canción criolla* permitió que se mantuviera vigente, a la vez que sus nuevos cultores siguieron innovando a través de la incorporación de recursos armónicos, melódicos y líricos de géneros como el *jazz* y la *bossa nova*. Se reafirmaba, así, la capacidad de los músicos e intérpretes *criollos* para adaptar y construir una estética musical propia y distintiva, como habían hecho antes a partir del *waltz*, la *mazurca*, el *tango*, entre otros;

Que, al mismo tiempo que sus repertorios seguían renovándose, resaltando en particular la figura de Chabuca Granda y los músicos que dieron armonía y melodía a sus letras, la *música y canción criolla* también renovó su legitimidad como *música nacional* en el imaginario colectivo del país a través de nuevos temas con una temática patriótica. Es el caso del vals *Contigo Perú*, de Augusto Polo Campos, los que se suman a otros que cabe mencionar debido a su impacto y vigencia: *Chola linda* de Manuel Acosta Ojeda, y *Mi Perú* de Manuel Raygada Ballesteros;

Que, si bien entre las décadas de 1980 y 1990 la *música y canción criolla* redujo su presencia en medios de comunicación masiva e industria discográfica, en comparación con épocas anteriores, esto no implicó su desaparición. Por el contrario, se consolidaron espacios radiales dedicados a la transmisión constante del repertorio



musical *criollo* popularizado por conjuntos e intérpretes emblemáticos de décadas previas. Mientras que, a nivel televisivo, tomaron forma espacios de difusión que dieron cabida a la presentación de artistas consagrados, afianzando más la condición atemporal de la *música y canción criolla* como parte del canon de la música nacional;

Que, de cara a estas transformaciones en el panorama de la industria musical, es posible hablar de un repliegue de las comunidades de portadores de la *música y canción criolla* hacia sus espacios tradicionales de práctica. Es decir, aquellas comunidades ubicadas más allá o por fuera de los circuitos más orientados al mercado. Es en estos espacios donde la *música y canción criolla* ha mantenido vigente, y donde sus cultores han reanudado sus dinámicas de adaptación e incorporación de nuevos elementos, partiendo para ello de estrategias como la reinención de las tradiciones o el retorno hacia sus fuentes tales como los repertorios de *Guardia vieja*. A todo ello, se ha sumado el cada vez mayor acceso a tecnologías de producción musical, impulsando la creación y producción musical independiente;

Que, para ahondar en lo anterior, debe hacerse referencia a las prácticas más asociadas con la identidad musical *criolla* como la *jarana*, en la que se comparte, escucha e interpreta la *música y canción criolla*. La *jarana* no es en sí un espectáculo escénico sino, por, sobre todo, una reunión social de carácter espontáneo o también convocadas por un anfitrión, propiciando el encuentro de amigos y conocidos para celebrar eventos de diversa índole, congregando a músicos e intérpretes *criollos*. Antiguamente, según fuentes de tradición oral e investigadores, las *jaranas* eran acontecimientos que podían durar de dos a tres días, capturando la dinámica social de todo el espacio en que tenían lugar. Si bien la dinámica contemporánea no necesariamente permite que se repitan *jaranas* como antaño, esto no ha impedido que sigan dándose en espacios como peñas, centros musicales y viviendas particulares;

Que, entre otras de las prácticas culturales asociadas a la *música y canción criolla* están los *homenajes criollos* en festividades religiosas, los que se realizan usualmente durante la víspera o acompañando los recorridos procesionales de imágenes religiosas católicas de diversas devociones. Entre estas, se destacan las de la Virgen del Carmen y la Virgen de Cocharcas de Barrios Altos, Nuestra Señora de Monserrate, Señor del Santuario de Santa Catalina, el Señor de los Milagros, entre otras. Asimismo, las *serenatas*, que se realizan por el cumpleaños de seres queridos, las que implican la visita a casa del celebrado para brindarle homenaje al compás de repertorios tradicionales criollos, continuando luego con una fiesta o *jarana*. También las *romerías*, homenajes a seres queridos fallecidos rememorando su natalicio al frente de su sepultura. Actualmente, la *música y canción criolla* está asociada a concursos de valse, marinera y polca, donde conjuntos criollos acompañan a las parejas de baile que se presentan. En estos eventos participan diversos grupos y asociaciones dedicados a la enseñanza y difusión de estas manifestaciones musicales y dancísticas *criollas*;

Que, como observa Rodrigo Chocano, si bien refiriéndose particularmente a la *marinera limeña*, la transmisión oral de estos elementos se ha visto nutrida por la labor de recopiladores e investigadores, trasladándose hacia espacios más institucionalizados de diversa índole en especial a partir de mediados del siglo XX, como centros sociales musicales, peñas y academias. Se debe mencionar, no obstante, que tales espacios no habrían podido tomar forma de no haber sido por los fuertes vínculos sociales forjados, desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, por las comunidades de portadores de la *música y canción criolla*. Esto se refleja en el hecho que los primeros centros musicales en Lima y Callao, surgidos a partir de la década de 1930 como formas



de asociatividad cultural y colectiva sin fines de lucro, llevaron los nombres de importantes autores y compositores dentro del imaginario musical *criollo*;

Que, así, en las décadas de 1930 y 1940, surgieron el Centro Musical “Carlos A. Saco” (1935), el Centro Social Musical “Felipe Pinglo Alva” (1936), el Centro Social Musical “Pedro Bocanegra” (1938), el Centro Social Musical “Victoria” (1942), el Centro Social Musical “Callao” (1944) y el Centro Social Musical “Barrios Altos” (1945), entre otros. A partir de la década de 1950, surgirían las *peñas* como espacios más orientados a una lógica comercial y de exhibición, fungiendo también como espacios que generaron y sostuvieron estrategias económicas necesarias para su sostenimiento sin necesariamente desplazar a centros musicales, ni suponer la desaparición de las *jaranas criollas* en casas o espacios de carácter más comunitario. Es así que, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, han proliferado y tomado forma espacios donde la *música y canción criolla* se ha guarecido y continuado desarrollándose;

Que, en el siglo XXI, la práctica tradicional de la *música criolla* se mantiene a través de centros musicales, *peñas*, espacios comunitarios, y nuevos proyectos de exploración musical, lo que sostiene su vigencia en Lima y Callao. Las emisoras de radio y canales de televisión siguen difundiendo repertorios y expresiones de la *música y canción criolla* pertenecientes a los años 1950, 1960 y 1970, junto con artistas jóvenes que dan a conocer nuevas composiciones y producciones fonográficas. Igualmente, el cine y teatro peruanos han representado a la *música criolla* mediante producciones documentales y obras que evidencian su presencia en la vida cotidiana y en el imaginario de la población peruana;

Que, por otra parte, la emergencia de los medios digitales y las redes sociales en el siglo XXI, ha permitido una mayor producción, difusión y transmisión de productos culturales vinculados a la *música y canción criolla*. En este contexto, se ha facilitado el acceso a información sobre su historia y sus prácticas en páginas de internet y redes sociales, donde comunidades de portadores se han organizado para conformar grupos que interactúan con una colectividad nacional e internacional, a fin de compartir canciones, videos musicales, documentales, información periodística e historiográfica, así como eventos de difusión sobre la *música y canción criolla* en tanto manifestación cultural;

Que, respecto al *Plan de Salvaguardia* presentado, se debe destacar el desarrollo de un proceso participativo en conjunto con distintas generaciones de cultores, intérpretes y estudiosos de la *música y canción criolla*, para lo cual se desarrollaron hasta 20 mesas de trabajo. Resultado de este trabajo, se han identificado 11 problemáticas vinculadas a 4 ejes de acción, en función de los cuáles se han establecido acciones o proyectos específicos cuya implementación estará a cargo de la propia comunidad de portadores y de instituciones comprometidas con la promoción, difusión y puesta en valor de la *música y canción criolla* como la Municipalidad Metropolitana de Lima;

Que, entre las problemáticas identificadas, cabe destacar la existencia de estereotipos sobre la *música criolla* que limitan o dificultan el acercamiento de las nuevas generaciones a cultores mayores, la poca visibilidad del trabajo y aporte de las mujeres y población afroperuana al desarrollo de la *música y canción criolla*, así como la existencia de abundante información pero que se encuentra muy dispersa y es de difícil acceso. De cara a ello, se han identificado como grandes ejes para la salvaguardia de la *música y canción criolla* la promoción de la buena convivencia, inclusión social y



respeto por la diversidad entre sus portadores, el fortalecimiento de la participación ciudadana, la promoción de la investigación, y el impulso a la valoración de esta manifestación cultural en el imaginario popular;

Que, conjuntamente con las referencias citadas en el Informe N° 000055-2022-DPI-PMP/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial se detallan las características, la importancia, el valor, alcance y significado de la Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima Metropolitana y la Provincia Constitucional del Callao; motivo por el cual dicho informe constituye parte integrante de la presente resolución, conforme a lo dispuesto en el artículo 6 del Texto Único Ordenado de la Ley N° 27444, Ley del Procedimiento Administrativo General, aprobado mediante Decreto Supremo N° 004-2019-JUS;

Que, mediante la Resolución Ministerial N° 338-2015-MC, se aprobó la Directiva N° 003-2015-MC, "*Directiva para la Declaratoria de las Manifestaciones de Patrimonio Cultural Inmaterial y de la Obra de Grandes Maestros, Sabios y Creadores como Patrimonio Cultural de la Nación y Declaratoria de Interés Cultural*", en la que se establecen los lineamientos y normas para la tramitación del expediente de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, correspondiendo al Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales declarar las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación; así como su publicación en el diario oficial "El Peruano";

Con la visación de la Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Dirección de Patrimonio Inmaterial y, de la Oficina General de Asesoría Jurídica;

De conformidad con lo establecido en la Constitución Política del Perú; la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria; el Decreto Supremo N° 011-2006-ED, Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura; y la Directiva N° 003-2015-MC, aprobada por la Resolución Ministerial N° 338-2015-MC;

SE RESUELVE:

Artículo 1.- DECLARAR Patrimonio Cultural de la Nación a la *Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima Metropolitana y la Provincia Constitucional del Callao*, por constituir una cultura musical construida por sectores populares de población mestiza, afrodescendiente y migrante en los indicados núcleos iniciales de práctica, a través de un proceso histórico que se extiende desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX; envolviendo dentro de sí la práctica de diversos géneros musicales asociados tanto geográfica como simbólicamente a la costa del país, en cuyo núcleo se ubican el vals criollo, la polca y la marinera limeña; contando con una extendida comunidad de portadores cuya capacidad para adaptar e incorporar nuevos elementos a sus técnicas y repertorios, en consonancia pero no supeditadas a las transformaciones en la industria musical, han permitido generar espacios de práctica y transmisión que han asegurado la salvaguardia y vigencia de la *música y canción criolla*; todo lo cual la ha convertido en uno de los principales elementos de la identidad musical peruana.



Artículo 2.- ENCARGAR a la Dirección de Patrimonio Inmaterial, a la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao y la comunidad de portadores, la elaboración cada cinco años de un informe detallado sobre el estado de la expresión declarada, de modo que el registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos en la manifestación, los riesgos que pudiesen surgir en su vigencia, y otros aspectos relevantes, a efectos de realizar el seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso.

Artículo 3.- DISPONER la publicación de la presente resolución en el diario oficial "El Peruano", así como su difusión en la sede digital del Ministerio de Cultura (www.gob.pe/cultura), conjuntamente con el Informe N° 000055-2022-DPI-PMP/MC.

Artículo 4.- NOTIFICAR la presente resolución y el Informe N° 000055-2022-DPI-PMP/MC a la Dirección Desconcentrada de Cultura del Callao, a la Municipalidad Metropolitana de Lima y al Programa Municipalidad para la Recuperación del Centro Histórico de Lima – PROLIMA, para los fines consiguientes.

Regístrese, comuníquese y publíquese.

Documento firmado digitalmente

JANIE MARILE GOMEZ GUERRERO
VICEMINISTRA DE PATRIMONIO CULTURAL E INDUSTRIAS CULTURALES