

EL TÉRMINO *JURŪY* EN LA POESÍA ÁRABE Y EN LA POESÍA SAGRADA HISPANOHEBREA

ALGUNAS APOSTILLAS A LAS *JARŪA*-S ANDALUSÍES

OTTO ZWARTJES
Universidad de Nimega

INTRODUCCIÓN *

En la *qaṣīda* árabe la parte llamada *jurūy* es la transición de la introducción amatoria (*nasīb*) al panegírico (*madḥ*). El término *jurūy* también se encuentra en la música magrebí de origen andalusí y en la poesía sagrada hispanohebrea. En este artículo queremos tratar del término *jurūy* y vamos a cotejar las funciones específicas de este término en las diferentes tradiciones. Ya que la parte final de los poemas estróficos andalusíes (*muwašṣahāt*¹ y *azyāl*) se llama *jarŷa*, que viene de la misma raíz, vamos a intentar definir la función específica de este tecnicismo del que todavía queda mucho por resolver.

I. EL TÉRMINO *jurūy* EN LA POESÍA ÁRABE

La *qaṣīda* es un poema politemático que se originó en los tiempos preislámicos (*yāhiliyya*) en la península arábiga y normalmente se traduce con el equivalente 'oda'². La *qaṣīda* monorrimada desconoce

* La realización de este artículo ha sido posible gracias a la ayuda de la *Organización Neerlandesa del Fomento de Investigaciones Científicas* (NWO) y forma parte del proyecto *The Andalusian Kharjas. Poetry at the Cross-roads of two Systems*, bajo la dirección de Kees Versteegh, Max Kerkhof, Arie Schippers y Federico Corriente. En este artículo quisiera agradecer además a Ángel Sáenz-Badillos sus advertencias enriquecedoras.

¹ Utilizamos el término *muwašṣah* en masculino para el género poético (pl. fem. las *muwašṣahāt*) y para el *nomen unitatis* empleamos el término femenino la *muwašṣaha*.

² Véase I. LICHTENSTÄDTER: «Altarabische Literatur», en W. HEINRICHS (ed.), *Orientalisches Mittelalter*, Wiesbaden 1990, 142-165.

la estrofa y carece de estribillo. El término *qaṣīda* implica que el poema se orienta hacia la parte final del poema (*qaṣd* = intención, objetivo) donde el poeta suele pedir ayuda o apoyo para su tribu o para sí mismo. Las *qaṣīda*-s más antiguas son politemáticas y están regidas por exigencias estrictas respecto a la secuencia de los tópicos que a continuación queremos describir.

La sección introductoria de la *qaṣīda* se llama *nasīb* que puede tener los temas siguientes —todos ellos se explican por las circunstancias cotidianas de los beduinos del desierto—:

— El tema de los *aṭlāl* (= huellas, restos). El poeta describe los restos de un campo abandonado donde había vivido su pueblo o su amante.

— El tema de la separación o la partida a la hora del alba. Forzado por ciertas circunstancias el poeta debe abandonar a su amada.

— El tema llamado *jayāl* (= fantasía, visión, alucinación). El poeta describe a su amada en un sueño o en una visión.

Después del *nasīb* el poema suele continuar con una sección descriptiva con el tema del *raḥīl* que es una escena itinerante, por ejemplo un viaje por el desierto. En esta parte, el poeta normalmente inserta temas secundarios como descripciones de camellos, gacelas o escenas cinegéticas. La tercera y última sección de la *qaṣīda* es el objetivo concreto del poema, que puede ser el panegírico o loa (*madḥ*), el autoelogio (*fajr* o *iftijār*) o la sátira (*hiyāʿ*). Podríamos decir que el poema tripartito se subdivide en una parte inicial con una queja amorosa orientada hacia los tiempos pasados, seguida de una sección media descriptiva y, finalmente, una situación concreta de la actualidad que circunda al poeta.

Durante el gobierno de los omeyas (661-750) podemos constatar un cierto cambio de énfasis en los tópicos de la *qaṣīda*. Aunque la *qaṣīda* beduina nunca desaparece por completo, se introducen nuevos temas que responden más a la realidad urbana. El *fajr* y la *hiyāʿ* se mantienen dominantes y el *nasīb* puede ser extendido y ampliado llegando a ser el tema principal. Se reducen cada vez más las escenas itinerantes por el desierto, que sólo sirven para introducir la sección del panegírico (*madḥ*). En el período neoclásico ³, se intro-

³ Esta época suele ser denominada «neoclásica», en contraste con el período «clásico» de la poesía preislámica.

dujeron poemas báquicos (*jamriyyāt*); el tema del vino se encuentra por primera vez en la obra del poeta-califa al-Walīd b. Yazīd (reinó de 743 a 744). Durante el reinado de los abasíes, la *qaṣīda* llega a su auge con los poetas Baššār b. Burd (m. 783) y Abū Nuwās (m. 814) como representantes más destacados de la *qaṣīda* cortesana urbana ⁴.

La arquitectura y la acumulación de temas en la *qaṣīda* suelen seguir un esquema estricto. Los versos del inicio (*incipit: ibtidāʾāt*) ⁵ son la parte clave del poema, porque en la mayoría de los casos la *qaṣīda* carece de título. Un poeta merece ser loado cuando es capaz de componer unos versos iniciales que agradan al oído ⁶. Según las exigencias vigentes, un nuevo tema se introducía por la fórmula *daʿ dhā* (= no más de esto). Esta fórmula vino a ser un cliché y los poetas empezaron a ridiculizar esta frase; por ejemplo Abū Tammām (804-845) introdujo su panegírico con la variante *daʿ ʿanka daʿ dhā idhā ʾntaqalta ilā l-madhī* (= no otra vez «no más de esto»). Transiciones de este tipo se denominan con el término *jurūy* y existen los sinónimos *tajalluṣ* y *istiṭrād*. Esta transición no debe sobrepasar los límites de un verso ⁷. La parte *jurūy* tiene la función de una salida (*jarāʾa*) de los tópicos y entrar en la parte final con referencias a la actualidad del poeta. Esta transición puede realizarse de forma abrupta, aunque esto no es obligatorio.

II. LA POESÍA ESTRÓFICA HISPANOÁRABE (*MUWAŠŠAH* Y *ZAYʾAL*) ⁸

Los poetas hispanoárabes e hispanohebreos empezaron a subdividir los versos de la *qaṣīda* con una o más cesuras, con esquemas cada vez más complicados y a veces rebuscados. Esto pudo ser un

⁴ Edición de E. WAGNER, *Eine Studie zur arabischen Literatur der frühen ʿAbbāsidenzeit*, Wiesbaden 1965.

⁵ Aquí nos basamos en G. J. VAN GELDER, *Beyond the Line. Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, Leiden 1982.

⁶ *Ibid.*, pág. 30.

⁷ Para una descripción detallada véase *ibid.*, pág. 33.

⁸ En otras ocasiones hemos tratado de la función de la *jarāʾa* en la poesía estrófica andalusí; véase O. ZWARTJES, «Hacia una nueva interpretación del término *markaz* (= *jarāʾa*); la *jarāʾa* como puente», *Al-Qanṭara* 10 (1989) 233-256; ÍDEM, «Algunas observaciones sobre la función de la *xarja*: *al-xarja doṣ ʿamalāyn* (Ibn Quzmān, *zajal* n^o 59)», en F. CORRIENTE y A. SÁENZ-BADILLOS (eds.), *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe, Hebrea y sus Paralelos Romances*, Madrid 1991, 367-376.

desarrollo intra-árabe porque en el Oriente ya se encuentran poemas con rima interna llamados *musammaṭāt*⁹. En la poesía estrófica andalusí se introdujo el estribillo, llamado *maṭlaʿ*, que es la estrofa inicial con rima común. Gracias a las *muwaššahāt* de la colección de la Geniza, sabemos que se repiten los versos incipit de la estrofa inicial tanto después del *maṭlaʿ* mismo como después de cada estrofa del poema. Como se desprende del glosario a Maimónides de Tanhūm de Jerusalén (siglo XIII), en los poemas hebreos, se encuentra la palabra *pizmōn* que significa ‘estribillo’ en el lugar del *maṭlaʿ*¹⁰. En la obra del místico hispanoárabe al-Šuštārī¹¹ y en las cantigas gallegoportuguesas de Alfonso X el Sabio, que tienen estructura semejante, encontramos también indicios de que el preludio introductorio tiene función de estribillo. Por eso, no es improbable que la estructura musical de una *muwaššaha* hispanoárabe medieval también siguiera este modelo, aunque mucho queda aún por resolver. Uno de los problemas clave es el que todavía los eruditos no están conformes al explicar la ausencia del preludio en muchas composiciones¹². En el caso del *muwaššah*, la última parte llamada *jarʿa* también puede ser una transición a otra composición, porque es frecuente que el poeta cite los versos iniciales de otra composición, en la mayoría de los casos de un *zayʿal* anterior. Aunque se desarrollaron los esquemas de rima, los poetas nunca abandonaron la disposición de los tópicos de la *qaṣīda*. Es decir, una *muwaššaha* o un *zayʿal* panegírico también es un poema comparable con la *qaṣīda* por lo que a la secuencia de los tópicos se refiere¹³. Como ya

⁹ Este tipo de poema se llama *musammaṭ* por los *asmāṭ*, plural de *simṭ*, que es un tecnicismo poético para designar los versos que riman con la estrofa inicial (sinónimo es *qufl* = vuelta). El último *simṭ* del *muwaššah* se llama *jarʿa* o *markaz*. Los poemas del tipo *musammaṭ* normalmente carecen de estribillo. Véase G. SCHOELER, «Muwaššah und Zadjal. Einfluß auf die Troubadour Dichtung?», en W. HEINRICHS (ed.), *Orientalisches*, 440-464.

¹⁰ Véase S. M. STERN, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, selected and edited by L. P. HARVEY, Oxford 1974, pág. 16.

¹¹ Abū al-Ḥasan ʿAlī b. ʿAbdallāh al-Numayrī al-Fāsī, llamado al-Šuštārī, vivió de 1212 a 1269. Véase F. CORRIENTE, *Poesía estrófica (Cejeles y/o muwaššahāt atribuida al místico granadino aš-Šuštārī (siglo XIII d. C.))*, Madrid 1988.

¹² Una composición sin preludio (*maṭlaʿ*) se llama «calva» (*aqraʿ*). Cuando la composición empieza con un preludio, se llama «completa» (*tāmm*).

¹³ Véase la información del egipcio Ibn Sanāʿ al-Mulk (1155-1212) en su tratado *Dār al-Ṭirāz fī ʿamal al-muwaššahāt*, J. RIKĀBĪ (ed.), Damasco 1977, pág. 51: *wa mimma sanna al-qawm fī akthari muwaššahāti ʿl-madhi ʿan yujtama ʿl-muwaššah bi-l-gazali wa-yajruʿa mina ʿl-madhi ilayhi kamā yajruʿu ilayhi minhu*. Traducción de E. GARCÍA GÓMEZ («Estudio del “Dār aṭ-Ṭirāz”. Preceptiva egipcia de la muwaššaha»,

observó Emilio García Gómez ¹⁴, esto fue un problema práctico para los poetas ya que se vieron forzados a introducir los mismos tópicos en un espacio mucho más breve; porque el *muwaššah* tiene normalmente cinco estrofas, a veces siete, y excepcionalmente seis o cuatro. Las transiciones, en consecuencia, son mucho más abruptas y a veces forzadas. Según la preceptiva ¹⁵, el *muwaššah* panegírico debe empezar con una parte introductoria amorosa (*nasīb*) y la transición hacia la sección siguiente, el *madīh*, debe ser abrupta. Según afirma García Gómez, el paso primero del prólogo erótico al panegírico está tomado de la *qašīda* clásica. El poeta debe hacer otra transición, llamada *tamhīd*, del *madīh* hacia la parte final, la *jarŷa*. En el *tamhīd* se prepara e introduce la *jarŷa*. Lo novedoso del género *muwaššah* es que el poeta pudo salir del género panegírico *madīh* al género erótico-amoroso con la *jarŷa*, aunque también existen *jarŷa*-s del género panegírico. Es de notar que coincide el término *jarŷa* con *jurŷŷ* que viene de la misma raíz. Mientras que el *jurŷŷ* de la *qašīda* es la transición hacia la parte final, la *jarŷa* es la parte final misma, introducida por los versos llamados *tamhīd*. Coinciden también en la salida de los temas y tópicos del poema mismo, que se localizan en el pasado, hacia una situación concreta en la parte final; porque la *jarŷa* debe ser una cita puesta en boca de otra persona u objeto, que tiene relevancia para la situación concreta del autor. Tanto en la *qašīda* como en la *muwaššaha* el poeta se puede dirigir a una persona concreta en la parte final.

Al-Andalus 27 [1962] 21-104, 61): «Los profesionales han establecido el uso de que, en la mayoría de las *muwaššahas* panegíricas, el poema termine en el género erótico, o sea que, al final de la pieza, se pasa de la loa al madrigal, como en su principio se pasó de éste a aquélla».

¹⁴ E. GARCÍA GÓMEZ, *Todo Ben Quzmān*, Madrid 1972, T. III, pág. 247. Ya en el siglo pasado, VON HAMMER-PURGSTALL («Notice sur les *Mowaschschahat* et les *Ezdjal*, deux formes de poèmes arabes, et les *ottave rime*, invention des Arabes», *Journal Asiatique* III^{ème} série 8 [1839] pág. 158) observó: «Ils [los poetas andalusíes] s'en servent pour faire la description de la beauté, et des éloges *comme dans les kassidet*».

¹⁵ En el *Dār al-Ṭirāz* (J. RIKĀBĪ [ed.], pág. 41) se lee: *w-al-mašrū'u bal al-mafrūdu fī-l-jarŷati 'an yu'ala 'l-jurŷŷu ilayhā wathban w-istiṭrādan*. Traducción de E. GARCÍA GÓMEZ («Estudio del "Dār aṭ-Ṭirāz"», pág. 46): «Es normal, o mejor dicho, es obligado en la *jarŷa* que la transición a ella se haga por modo brusco y como por evasión». Salta a la vista la coincidencia en la terminología. Aquí Ibn Sanā' al-Mulk también emplea los términos *jurŷŷ* y *istiṭrād*.

III. EL TÉRMINO *JURŪŶ* EN LA MÚSICA MAGREBÍ DE ORIGEN ANDALUSÍ

El término *jurūŷ* aún se conserva en la terminología de la música magrebí, en particular de la marroquí, donde es término musical ¹⁶. La estrofa (*bayt*) de una composición (*ṣanʿa*) se subdivide en tres partes, un preludio, (*guṣn*, *maṭlaʿ* o *madhhab*, y más frecuentemente *dujūl*) ¹⁷. Sigue la parte que se llama ciclo (*dawr*, o *kirš al-ṣanʿa*) y se termina con una sección llamada salida (*jurūŷ* o *qafla*). Se suele anteponer una vuelta o represa (*ruŷūʿ*, o *tagṭiyya*) al tema inicial que ahora sirve como parte final, llamada *jurūŷ* o *jrūŷ*, que sirve para establecer un puente hacia otra composición (*ṣanʿa*) que sigue sin pausa ¹⁸. El poeta-cantante puede añadir más composiciones manteniendo el mismo modo musical y rítmico.

IV. EL TÉRMINO *JURŪŶ* EN LA POESÍA SAGRADA HISPANOHEBREA

Como observó Moritz Steinschneider ¹⁹ distan de ser uniformes los términos que se emplean para las distintas partes de una secuencia de poesías litúrgicas judaicas. En la tradición hebraico española encontramos también un género poético, llamado *jurūŷ*. Los grandes poetas hispanohebreos emplearon y adaptaron la poesía árabe, tanto las *qaṣīda*-s como la «nueva invención» de la poesía estrófica. En al-Andalus, los poetas hispanohebreos introdujeron las formas estróficas del género *tawṣīḥ* simultáneamente con sus colegas hispanoárabes. Los poetas hispanohebreos compusieron poesías del género *muwašṣaḥ* y, siguiendo los ejemplos árabes, escribieron *muʿāraḍāt* (= imitaciones) de éstos sin cambiar esencialmente la arquitectura tripartita de

¹⁶ Nos basamos en la terminología de A. CHOTTIN, *Corpus de musique marocaine*, Fasc. I: *Nouba de Ouchhâk*, 1931 [reimpr. Casablanca 1987]; ÍDEM, *Tableau de la musique marocaine*, Paris 1938; P. GARCÍA BARRIUSO, *La Música Hispano-musulmana en Marruecos*, Larache 1941. Un estudio más reciente es de M. GUETTAT: *La musique classique du Maghreb*, Paris 1980. Es de advertir que la terminología varía según cada región del Magreb.

¹⁷ H. ZAFRANI, *Études et recherches sur la vie intellectuelle juive au Maroc de la fin du 15e au début du 20e siècle*, T. II: *Poésie juive en occident musulman*, Paris 1977, pág. 293.

¹⁸ A veces se confunden las partes *jurūŷ* y *ruŷūʿ*.

¹⁹ M. STEINSCHNEIDER, *Jewish Literature from the Eighth to the Eighteenth Century with an Introduction on Talmud and Midrash*, London 1857 [reimpr. New York 1965], págs. 157-158.

la composición, pero sí adaptaron los tópicos e introdujeron nuevos temas relacionados con el pueblo judío y su religión ²⁰. Como ocurre en la tradición hispanoárabe, el género *muwaššah* se emplea tanto para composiciones religiosas como para seculares. La poesía estrófica iba a ser aceptada, según Idelsohn ²¹ en la tradición sefardí magrebí, yemení y francesa. Aquí queremos concentrarnos en el término *jurūy* e intentamos describir su función dentro de una secuencia de poesías litúrgicas, empezando con la categorización de Idelsohn según la cual las poesías sinagogaes se ordenan en las partes siguientes: 1) *piyyūt*, 2) *sēlīhā*, 3) *qīnā*, 4) *hōša'nā*.

Aquí sólo tratamos de la primera parte (*piyyūt* ²²). Las poesías de esta sección están destinadas específicamente a los sábados y los días festivos. Según el uso litúrgico, se subdividen los *piyyūfīm* en: a) *ma'arībīm* o *ma'arabôt*, destinados para las noches de los días festivos como el año nuevo. Normalmente se intercalan poesías que tratan de una fiesta en particular. Como observó Idelsohn ²³, los rituales de los judíos sefardíes y orientales no contienen *ma'arabôt*, sino que se encuentran en la liturgia askenazí. b) *Qērôbā*. Esta parte debe de ser la más antigua, porque ya Yannay compuso *qērôbôt* en el siglo VII. Se subdivide en: *rešūt*, *yôšer*, *pēsûqê dē-zimrā*, *'abôdā*, *'azharôt* y *hōša'nôt*. Para nuestros propósitos, aquí sólo comentamos la parte *rešūt*, que es una introducción en la que se pide permiso o autorización para insertar un *piyyūt*. El sochantre emplea la fórmula *mi-sôd haqamīm* y siguen las bendiciones *magen* (primera), *mēḥayyeh* (segunda) y *mēšal-leš* (tercera). Sigue inmediatamente la parte llamada *sil-lûq*, o *jurūy* en árabe (*charuḡ* según la vocalización de Idelsohn). Esta sección tiene una función determinada y sirve para establecer una transición a la *qēduššā*, parte final que consiste en un *piyyūt* largo. En otras palabras, es la preparación para introducir la *qēduššā*. No hemos podido trazar cuándo se introdujo el término *jurūy* en vez del sinónimo *sil-lûq* entre los hispanojudíos. Las partes *magen* y *mēḥayyeh* contienen estribillos y la audiencia y el sochantre alternan los versos.

²⁰ Véase: J. M.^a MILLÁS VALLICROSA, *La poesía sagrada hebraicoespañola*, Madrid-Barcelona 1948 [1940¹].

²¹ A. Z. IDELSOHN, *Jewish Liturgy and its Development*, New York 1932, pág. 39.

²² Para una descripción del *piyyūt* véase H. ZAFRANI, *Poésie juive*, Paris 1977, págs. 58-92.

²³ A. Z. IDELSOHN, *Jewish Liturgy*, pág. 40.

F. Díaz Esteban publicó un fragmento de poesía litúrgica hispano-hebrea hallado en Barcelona que debió de haber sido copiado en el siglo XIV o XV ²⁴. Este fragmento es la parte final de una poesía litúrgica seguida de unos versos bíblicos y con la indicación de la palabra *pizmôn* siguen los primeros versos de otra poesía litúrgica. Los versos bíblicos tratan del sacrificio de Isaac y este tema es la inspiración, la base para el *pizmôn* siguiente. Este *pizmôn* termina con una breve composición que está indicada con el término *jurūy*, transcrito en letras hebreas (כרוג = *kurûg*). Según F. Díaz Esteban «esta palabra árabe significa “salida, final”, y era sinónima de la hebrea *silluq* (final); unas veces lleva el artículo árabe *alkuruḡ* y otras no». A continuación sigue otra composición litúrgica llamada *měšal-leš* (tercera bendición).

Es de notar la diferencia entre el documento publicado por Díaz Esteban y la descripción de Idelsohn. En el fragmento del texto comentado por Díaz Esteban la parte llamada *měšal-leš* sigue al *jurūy*, y según la terminología de Idelsohn, es el *jurūy* el que sigue al *měšal-leš*. Es decir, que en el primer caso *jurūy* es un poema de transición, mientras que en el segundo caso es poema de clausura.

En la edición de poesías de Yehuda ha-Leví, de Brody y Albrecht ²⁵, encontramos varias veces este término *kurûḡ* ²⁶, dentro de la secuencia siguiente: 1) *magen*, 2) *kurûḡ*, 3) *měḥayyeh*, 4) *kurûḡ*, 5) *sil-lûq*; como puente entre las tres bendiciones y preparación de la parte final *sil-lûq*, pero hay que advertir que *sil-lûq* aquí no es sinónimo de *jurūy*. Brody traduce *jurūy* con el término *Schlußstrophe*, ‘estrofa final’, y *sil-lûq* es la parte que introduce la *qěduššâ*. Entre las secciones se insertan poesías llamadas *jurūy* o *qîná*. Como observa Brody, aquí falta la parte *měšal-leš*.

La estructura de la *qěrôḥâ* la describió también José M.^a Millás Vallicrosa ²⁷ y tiene algunas diferencias. En su descripción falta el término *jurūy*, pero el sinónimo *sil-lûq* tiene aquí la misma doble función, es decir es final de las tres *těfil-lôṭ* y pieza de transición a la *qěduššâ*.

²⁴ F. DÍAZ ESTEBAN, «Un fragmento de poesía litúrgica hispanohebraica en Barcelona», *Anuario de Filología* 2 (1976) 155-172.

²⁵ H. BRODY y K. ALBRECHT, *Die neuhebräische Dichterschule der Spanisch-Arabischen Epoche*, Leipzig 1905, págs. 113-115.

²⁶ Ya que se trata de una palabra árabe transcrita en alefato, utilizamos aquí la transliteración hebrea en vez de la árabe.

²⁷ J. M.^a MILLÁS VALLICROSA, *Poesía sagrada*, pág. 13.

Otra descripción la encontramos en Zunz ²⁸, quien observa que los libros litúrgicos de los hispanojudíos y provenzales se emplean con las partes *magen*, *mēḥayyeh* y *mēšal-leš*, mientras que en la *qērôbâ* antigua de Yannay y El'azar b. Qilar se encuentra una división en siete partes y junto con intercalaciones y adiciones de estrofas finales, son diez en total, a saber: 1) *rěšûṭ*, 2) *piyyûṭ*, 3) *ḵurûḡ*, que es una estrofa que consiste en cuatro partes. Empieza con la misma palabra de la palabra final de un verso bíblico que le antecede, 4) *piyyûṭ* (segunda bendición *těfil-lâ*), 5) *ḵurûḡ*, 6) *piyyûṭ* (tercera *těfil-lâ*), 7) *piyyûṭ* más corto, que prepara la parte *sil-lûq* ya que ya está en el estilo del último, 8) una poesía más larga, por ejemplo una poesía histórica (*haggadâ*), 9), *piyyûṭ* tripartita, 10) *sil-lûq* ²⁹.

Para terminar sigue abajo una descripción del término *jurūy* en la colección poética de Mošê b. Šûr, *Šilšēlê šama'* («címbalos resonantes») de la primera mitad del siglo XVIII, de la tradición de los sefardíes marroquíes publicado por H. Zafrani ³⁰. En esta colección se encuentra un *rěšûṭ*, que está representado por una canción establecida sobre el modelo de un poema del tipo *muwaššah* de catorce estrofas donde se alternan estrofas largas y cortas. Cada estrofa se considera como una entidad musical, con indicios que remontan a la terminología andalusí. Cada estrofa se subdivide según esta colección de la manera siguiente: 1) entrada (hebreo *maḥô'*; árabe *dujūl*), 2) cuerpo (*kirš al-šan'a*), 3) salida (hebreo *môša'*, árabe *jurūy*), 4) vuelta al prelude instrumental (árabe *istijbār*).

El indicador *istijbār* se encuentra en la cabecera y después de la tercera estrofa y el autor recuerda al lector que tiene que volver a la melodía inicial. La parte *istijbār* es un prelude instrumental compuesto según uno de los modos andalusíes. La parte llamada *jurūy* introduce aquí, como hemos visto arriba, la vuelta al tema melódico del prelude inicial.

²⁸ L. ZUNZ, *Die Synagogale Poesie des Mittelalters*, [segunda edición: A. FREIMANN (ed.)], Frankfurt am Main 1920, pág. 65.

²⁹ En las descripciones de Ezra Fleischer, analizando al poeta Yannay, podemos leer también que el poema llamado *jurūy* puede tener dos funciones: puede ser un poema independiente de clausura de tres o cuatro versos y también un poema de transición. E. FLEISCHER, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*, Jerusalem 1975, pág. 143; ÍDEM, *The Yozer. Its Emergence and Development*, Jerusalem 1984, pág. 573.

³⁰ H. ZAFRANI, *Poésie juive*, pág. 386.

CONCLUSIÓN

Se ha de señalar que en una *qaṣīda*, el término *jurūʿ* se refiere a los temas, pero aquí es término musical. Está claro que en ambos casos establece el puente entre dos secciones. Hemos visto que el término árabe *jurūʿ* ha tenido varios sentidos en cada tradición poética, litúrgica o musical. Es evidente que en todos los ambientes poéticos aquí estudiados se trata de un término que significa poema o fragmento de transición o de clausura. Puede ser la preparación para introducir nuevos elementos, o puede ser una vuelta a la misma melodía o al mismo tema. Está claro, a nuestro modo de ver, que el término se refiere al mismo fenómeno, pero se iban diferenciando las significaciones según cada tradición.

RESUMEN

El término *jurūʿ* se utilizó como tecnicismo poético en varias tradiciones literarias y en distintas épocas. En la poesía árabe clásica esta sección forma una parte sustancial de la *qaṣīda* a partir de los primeros tiempos de la época literaria. En al-Andalus se desarrollaron los nuevos poemas estróficos *muwašṣaḥ* y *zayāl* y los poetas andalusíes adoptaron y adaptaron la acumulación de temas tradicionales a estas nuevas formas. El término *jarʿa*, que es la sección de clausura del *muwašṣaḥ*, viene de la misma raíz y la función de la *jarʿa* es análoga a la del *jurūʿ*. En la poesía sagrada hispanohebraica encontramos un tipo de composición, también llamada *jurūʿ*. En este artículo se describe la función de esta parte dentro de una secuencia de poesías litúrgicas y se coteja con los modelos hispano-árabes.

SUMMARY

The term *jurūʿ* is used as a poetical technical term in various literary traditions and in different periods. In classical Arabic poetry, it is a substantial part of the *qaṣīda* since the earliest days of literary activity. In al-Andalus, the poets developed new strophical poems *muwašṣaḥ* and *zayāl*, in which they adopted and adapted the accumulation of themes to these new forms. The term *jarʿa*, which is used for the closing lines of the *muwašṣaḥ*, is derived from the same root and the function of the *jarʿa* is analogous to the *jurūʿ*. In Hispano-Hebrew sacred poetry exists a type of poem, which is also called *jurūʿ*. In this article, it is described the function of this particular poem within a sequence of liturgical compositions with the aim to compare the Hispano-Hebrew *jurūʿ* to the Hispano-Arabic models.