

Martin Camargo  
Department of English  
University of Illinois  
608 S. Wright St.  
Urbana, IL 61801  
mcamargo@illinois.edu

[Third Draft: September 10, 2015]

Chaucer and the Oxford Renaissance of Anglo-Latin Rhetoric

*Chaucer y el Renacimiento de la Retórica Anglo-Latina en Oxford*<sup>1</sup>

Hace hace ochenta años, John M. Manly formuló las preguntas que han formado el debate erudito sobre la naturaleza y la extensión de la deuda de Chaucer a la retórica medieval desde entonces: "¿Qué...fue la retórica medieval? Quiénes fueron las autoridades principales durante la época de Chaucer? Y, ¿hasta qué punto usó Chaucer los métodos y las doctrinas inequívocamente debidos a los maestros de la retórica?" (p. 98) Para contestar la primera pregunta, Manly limitó la retórica medieval a una serie de preceptos formales relacionados con la organización, la amplificación y la abreviación, y los ornamentos de estilo. Su definición autorizó muchos estudios subsecuentes dedicados a la identificación de varias figuras retóricas utilizadas en la poesía de Chaucer. Los autores de tales estudios también aceptaron la respuesta de Manly a su segunda pregunta básica: las fuentes principales de la doctrina retórica para Chaucer y sus coetáneos eran los manuales compuestos durante el tardío siglo doce y el temprano siglo trece por Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf, y otros. Frecuentemente llamadas "artes de poesía," estos son tratados sobre la composición general, un género que Douglas Kelly ha designado más específicamente como "artes de poesía y prosa."

La respuesta de Manly a su tercera pregunta fue que Chaucer usaba extensivamente las técnicas formales que había aprendido de Godofredo de Vinsauf y los otros maestros de la retórica pero finalmente se distanció de esta especie de artificio basando su poesía más en "la

---

<sup>1</sup> Translation: Matthew Maddox, Dept. of Spanish & Portuguese, Univ. of Illinois at Urbana-Champaign.

observación detallada de la vida y el ejercicio de la imaginación creativa" (p. 97). Desde los años sesenta, los investigadores han disentido con Manly, documentando las maneras en las cuales el éxito artístico de Chaucer le llegó por medio de su poética "retórica." Robert O. Payne llevó la delantera; su *Key of Remembrance* queda como la apreciación más comprensiva y matizada de la experimentación creativa de Chaucer con la concepción retórica de la poesía anatomizada en las artes poéticas y expresada en las obras literarias que pertenecen a la misma tradición. Los estudios más recientes han extendido la investigación a más allá de los elementos formalísticos de la estructura y estilo. Estos estudios han incluido áreas como la construcción del ethos retórico, el argumento mediante los atributos de las personas, o la persuasión por atención cuidadosa al público y ocasión en las obras de Chaucer. Las investigaciones de Rita Copeland sobre la retórica de Chaucer como un metadiscurso y un esquema conceptual para la producción textual han sido especialmente importantes para mejor entender cómo la retórica formó y modeló las obras de Chaucer.

En los sesenta, James J. Murphy fue en contra de Manly, al afirmar que "los métodos y las doctrinas" retóricas utilizados por Chaucer eran "inequívocamente debidos a los maestros de retórica" y, por lo tanto, lo que Manly ha definido como "la retórica medieval" podía llegar a Chaucer solo por las artes de poesía y prosa de Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf. En "A New Look at Chaucer and the Rhetoricians," Murphy argumentó que "hay muy poca evidencia de una activa tradición retórica en la Inglaterra del siglo catorce" (p.2) y dijo que la evidencia citada para apoyar la influencia de las artes de poesía y prosa en las obras de Chaucer también se podría utilizar fácilmente para demostrar la influencia de otras obras más accesibles, particularmente las que se usaban para enseñar la gramática.

Así mismo Murphy quería refutar la suposición que Chaucer se habría podido encontrar con las artes de poesía y prosa como alumno, mientras estaba adquiriendo la capacidad básica de leer y escribir en latín en una escuela de gramática hacia 1350. Con tal de que uno equipare la retórica medieval con la elaboración y la ornamentación estilística, particularmente con las reglas de producción de las figuras de habla y pensamiento, no es difícil suponer que Chaucer aprendió las ideas básicas de la "retórica" en algún momento entre la edad de siete a catorce años.

Basándose en esa suposición Murphy tenía razón cuando demostró que aquellos preceptos estilísticos no pertenecían exclusivamente a las artes de poesía y prosa. Se habían usado los materiales y los métodos de aquellos tratados por varios siglos, y muchos de los recursos se originaron en la antigüedad, antes de que Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf los sintetizaran y adaptaran en un sistema enseñable organizado para necesidades contemporáneas. Aunque Chaucer hubiera aprendido a usar los "colours of rethorik" principalmente mediante su educación formal en latín--en vez de aprenderlo por la imitación de la poesía vernacular, por ejemplo--él habría podido encontrar la información necesaria en libros de gramática estándares, incluso en obras enciclopédicas. Sin atribución explícita o claros ecoes verbales, no es posible buscar el origen del uso convencional de Chaucer del ornamento estilístico en ningún libro de texto específico ni siquiera en un tipo de libro de texto específico entre los recursos potenciales que los maestros de escuela gramática habrían utilizado.

Es cierto que Chaucer dio evidencia de su deuda a la *Poetria nova*, y, a diferencia de Murphy, yo creo que estas referencias demuestran su familiaridad con el tratado más famoso de Godofredo de Vinsauf, e incrementan la probabilidad de que también conociera otros tratados retóricos. Sin embargo, la nueva evidencia que yo les ofrezco sugiere firmemente que por citar la *Poetria nova*, no estaba evocando Chaucer el recuerdo de los ejercicios básicos que él y su

público habían practicado en la escuela gramática. Es más probable que Chaucer estuviera reaccionando a un cuerpo de textos retóricos recién descubiertos en los que se incluía la *Poetria nova*, junto con otras artes de poesía y prosa y probablemente algunos de los tratados antiguos con sus comentarios. El redescubrimiento de tales textos era parte de un "renacimiento" más extenso de la retórica, basado en Oxford, que empezó en la segunda mitad del siglo catorce y duró hasta la primera mitad del siglo quince. El encuentro de Chaucer con este nuevo estallido de actividad intelectual y pedagógica como poeta ya maduro en los años ochenta del siglo catorce, inmediatamente transformó su conocimiento y su actitud hacia la retórica como disciplina e influía su poesía durante el resto de su carrera.

\*\*\*

No es una coincidencia que la *Poetria nova* es el único arte de poesía y prosa a la cual Chaucer hace referencia explícitamente. Dentro y fuera de Inglaterra, el arte de la composición retórica en hexámetros latinos de Godofredo de Vinsauf era el más conocido, frecuentemente la más copiada y extractada, y el ejemplo más influyente de su género. Solo treinta y tres manuscritos de Inglaterra preservan todo o parte del tratado. [vea el ítem A en el folleto] Diez de estas copias inglesas fueron producidas durante la primera mitad del siglo trece, dentro de una generación de la composición de la obra por Godofredo. Hacia la última mitad del siglo trece, sin embargo, el número de copias producidas--o lo que es lo mismo, el número de copias preservadas--decayó radicalmente. Solo tres copias sobreviven del resto del siglo trece y solo una copia sobrevive del principio del siglo catorce. Ninguna copia inglesa de la *Poetria nova* sobrevive de la mitad del siglo catorce, el periodo en el que Chaucer habría asistido a la escuela gramática. No obstante, las señas claras de un renacimiento fuerte y duradero aparecen hacia el final del siglo. Se puede datar por lo menos catorce copias de la *Poetria nova* durante las últimas

décadas del siglo catorce y las primeras décadas del siglo quince. La mejor oportunidad en la cual Chaucer pudo leer la *Poetria nova* fue durante el último cuarto del siglo catorce. Fue entonces cuando nuevas copias estaban disponibles en Inglaterra después de un siglo o más de producción severamente disminuida.

Se refleja la cronología distintiva de los manuscritos ingleses que contienen la *Poetria nova* en cada uno de las artes de poesía y prosa del siglo doce y trece que circulaban en Inglaterra. Aunque el número total de ejemplares es mucho más pequeño para cualquier otro tratado de lo que es para la *Poetria nova*, la uniformidad de la crónica cumulativa parece indicar que surgió un repentino interés durante el final del siglo catorce. Este patrón es particularmente evidente en dos tratados de prosa que sobreviven solo en manuscritos escritos en Inglaterra. [vea el ítem B en el folleto] El libro de texto en prosa que Godofredo de Vinsauf completó poco antes de la muerte del Rey Ricardo Corazón de León en 1199--el *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*--está preservado en dos manuscritos ingleses del siglo trece y en otros tres manuscritos ingleses que se originan aproximadamente del principio hasta la mitad siglo quince. La distribución cronológica de los cuatro manuscritos ingleses que contienen la *De arte versificatoria et modo dictandi* (1215-1216), escrita por Gervasio de Melkley, un contemporáneo con Godofredo de Vinsauf, es casi idéntica: una copia data del principio del siglo trece, mientras las otras tres copias son del final del siglo catorce o del principio del siglo quince. Hasta una obra escrita en Francia, la *Ars versificatoria* (antes de 1175) de Mateo de Vendôme, presenta un patrón similar en su circulación inglesa, aunque con un desequilibrio que favorece la fase más temprana de copiar en lugar de la fase más tardía. Seis de los nueve manuscritos que pueden ser de procedencia inglesa son del siglo trece (la mayoría de la primera mitad del siglo) y tres son del final del siglo catorce o son del principio del siglo quince. Las artes de poesía y prosa no

eran los únicos ejemplos de textos retóricos antiguos que se buscaban para estudios renovados y como recursos para nuevos libros de texto en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo catorce. El renacimiento también incluía los textos literarios clásicos y medievales que eran citados como modelos por los autores de las artes de poesía y prosa, además de los antiguos tratados retóricos tales como la *De inventione* de Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium* de Pseudo-Cicerón.

Los monjes benedictinos entrenados en Oxford coleccionaban, copiaban, y comentaban activamente en los textos retóricos más antiguos y descuidados y en los textos literarios empleados para la enseñanza de la retórica. También los benedictinos eran prominentes entre ellos que creaban nuevos tratados retóricos basados en los textos más viejos que rescataban de la oscuridad. Un buen ejemplo es Thomas Merke, un monje benedictino de la Abadía de Westminster; él escribió un manual sobre la composición de cartas, la *Formula moderni et usitatis dictaminis*, hacia 1390, probablemente mientras era residente en Oxford. [vea el ítem C en el folleto] La mayoría de los otros nuevos libros de texto retóricos son anónimos y no se pueden datar tan precisamente. Se sabe por lo menos que tres fueron compuestos probablemente durante la vida de Chaucer, dado que las copias más tempranas fueron escritas por manos inglesas desde el principio del siglo quince. Dos de éstas también exhiben las señas de autoría benedictina: un arte de poesía y prosa excepcionalmente comprensiva llamada la *Tria sunt*, [vea el ítem D en el folleto] y un tratado más corto que se llama tanto el *Floridi dictaminis compendium* como el *Compendium artis dictatorie* en los manuscritos. [vea el ítem E en el folleto] Mientras la *Tria sunt* y la *Compendium artis dictatorie* varían muy poco en la estructura y el contenido; no sucede lo mismo con mi último ejemplo. Las dos copias más completas de esta obra contienen cinco partes, y en una de éstas copias el escriba la ha titulado "Forma dictandi." Sus partes

constituyentes aparecen separadas o en varias combinaciones en manuscritos ingleses desde siglo trece al siglo quince. Esto sugiere que es un compendio más que los otros tres libros de texto en consideración. [vea el ítem F en el folleto]

La *Formula moderni et usitati dictaminis*, la *Tria sunt*, el *Compendium artis dictatorie*, y la *Forma dictandi* no son los únicos libros de texto que fueron producidos como resultado directo del renacimiento de la retórica que empezó en la segunda mitad del siglo catorce. Algunas obras se han perdido inevitablemente. Y es posible que se escribieron otras durante la vida de Chaucer pero solo sobreviven en copias más tardías. Las listas de sus contenidos sugieren que los tratados por los cuales hay evidencia fuerte de una circulación en el siglo catorce comparten la misma énfasis que aclara las preocupaciones de las personas que eran responsables para el interés renovado en la retórica y puede ayudar a explicar el interés de Chaucer en los resultados de su trabajo. Estas cuatro obras también comparten un rasgo que no parece obvio en la tabla de contenido: cada uno recurre casi exclusivamente a fuentes que fueron escritas más de un siglo antes.

A los maestros de retórica ingleses del siglo catorce les gustaba yuxtaponer y comparar autoridades diferentes sobre temas de particular interés cuando estaban buscando e incorporando los materiales de estos recursos más viejos. Por lo tanto, las dos primeras partes de la *Forma dictandi* ofrecen tratamientos contrastantes del ritmo de prosa, y el *Compendium artis dictatorie* compara las fuentes de temas importantes como las figuras retóricas (capítulos 4 y 5) y las reglas que gobiernan la presentación oral (capítulo 6). La yuxtaposición y la comparación son más ubicuas en la *Tria sunt*, con su tratamiento de las figuras retóricas desde una variedad de ángulos basado en fuentes que varían desde la *Rhetorica ad Herennium*, a cinco artes de poesía y prosa diferentes, a los gramáticos de la antigüedad tardía y del medioevo y los enciclopedistas (vea

capítulos 5-8 y 10-12). Parece que el uso de combinaciones diferentes de fuentes le ayudaba a cada maestro que componía tales libros de texto a establecer su nicho único dentro de lo que sería un campo ocupado en las escuelas de Oxford durante el final del siglo catorce. El deseo de ganar una ventaja competitiva mediante el uso de fuentes no disponibles en otros lugares tenía que ser un motivo fuerte para recuperar textos retóricos que habían languidecido en bibliotecas por generaciones.

Además de la utilización de materiales nuevamente redescubiertos en combinaciones novedosas, los libros de texto retóricos escritos en el final del siglo catorce y el principio del siglo quince comparten varias áreas de énfasis. Por ejemplo, tanto en un tratado dedicado al tema (i.e., la *Formula moderni et usitati dictaminis* de Merke) como en una arte de poesía y prosa se trata la composición de cartas. En la *Tria sunt*, se tratan las cartas en detalle en el apéndice del capítulo sobre la amplificación (3.B), y se discuten las cartas brevemente en los capítulos sobre las variedades de estilo (13), sobre los tipos de textos construidos retóricamente (15), y sobre las conclusiones (16). El primer capítulo del *Compendium artis dictatorie* está dedicado a las partes de una carta, las cuales el autor, consistente con sus tendencias clasicizantes, equipara con las seis partes de una oración (*exordium, narratio, divisio, confirmatio, confutatio, conclusio*) en vez de las cinco partes estándares de una carta medieval (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*) reconocidas por Merke y el compilador de la *Tria sunt*. El segundo capítulo discute los elementos más distintivos del estilo epistolario, la cadencia rítmica del *cursus* y la división de las oraciones en segmentos constituyentes, que se llaman *distinctiones*. El *cursus* y las *distinctiones* también son los temas de la Parte 1 a la Parte 3 de la *Forma dictandi*, un libro de texto al que trata casi exclusivamente asuntos de estilo.



El tema de las dos partes restantes de la *Forma dictandi*--las figuras o los "colores" de la retórica--es la segunda área de énfasis en todos los cuatro libros de texto considerados. Como las secciones correspondientes de la *Formula moderni et usitati dictaminis* (Parte 3.B), *Tria sunt* (Capítulos 5 y 7), y el *Compendium artis dictatorie* (Capítulos 4 y 5), la Parte 4 de la *Forma dictandi* contiene definiciones e ilustraciones de los *colores*. En la Parte 5, se usan las figuras de discurso en el mismo orden como en el Libro 4 de la *Rhetorica ad Herennium* para producir un encomio retórico de un archidiácono llamado Bartolomeo. También aparecen ejemplos de la misma técnica--probablemente la base de un ejercicio de escuela--en la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf (las figuras de discurso: líneas 1098-1217; la figuras del pensamiento: líneas 1280-1527). Ésta es precisamente contemporánea con la copia más temprana sobreviviente de lo que llegó a ser las Partes 4 y 5 de la *Forma dictandi* (x. xiii in.). Unas figuras selectas también son prominentes entre los métodos para conseguir la brevedad y la amplitud, como se discute en la *Formula moderni et usitati dictaminis* de Merke (Parte 2.c) y en la *Tria sunt* (Capítulos 3 y 4).

Un tercer énfasis compartido, la actuación oral, traslapa en maneras interesantes con los otros dos. Este tema es el más explícito en el *Compendium artis dictatorie*, el cual dedica el último de sus seis capítulos a la teoría y la práctica de actuación oral. La mayoría de su contenido está parafraseado de la *Rhetorica ad Herennium* y trata la necesidad de emparejar la manera de actuación al nivel del estilo que uno emplea (el apagado, el moderado, o el grande). El autor también incluye instrucciones específicas para actuar los textos epistolarios, cuyo estilo está basado en el *cursus* y las *distinctiones*. Estos comentarios son un recordatorio que tanto el *cursus* como las *distinctiones* son técnicas auditivas cuyos efectos se realizan solo en la actuación oral. Por lo tanto, por dedicar espacio significativo a estos temas, tanto la *Formula*

*moderni et ustitati dictaminis* (Parte 3.a) como la anónima *Forma dictandi* (Partes 1-3) comparten implícitamente el énfasis del *Compendium artis dictatorie* en la actuación oral. La *Tria sunt* trata el *cursus* más brevemente y no trata las *distinctiones* en absoluto, pero sí considera en detalle lo que equivale a efectos auditivos, por ejemplo en su instrucción sobre las figuras de discurso (Capítulo 7), cuya relevancia especial a las cartas compuestas en el estilo 'gregoriano' se nota en el Capítulo 13. Otro tema que la *Tria sunt* comparte con otros libros de texto contemporáneos, los vicios de estilo, también revela una presuposición subyacente de actuación oral. La mayoría de los fallos estilísticos identificados en la *Tria sunt* (Capítulo 14), en la *Formula moderni et usitati dictaminis* (Parte 3.e), y en el *Compendium artis dictatorie* (Capítulo 3) son defectos que impiden al oyente, más que al lector, disfrutar o entender la obra.

Es posible que la circulación simultánea de tantos nuevos y antiguos tratados retóricos en el Oxford del final del siglo XIV estimulara el tratamiento diferencial de temas comunes. Los manuscritos que documentan el renacimiento de la retórica en Oxford ofrecen clara evidencia de que era, de hecho, una práctica común copiar dos o más libros de texto juntos. Esto es una buena indicación de que ellos que creaban y utilizaban tales códices también reconocían y valoraban la complementariedad de sus contenidos. Los manuscritos ingleses del siglo XIII que contienen artes de poesía y prosa raramente siguen el mismo patrón, aunque sí incluyen una antología excepcionalmente rica de libros de texto y poesía escolar. Durante el final del siglo XIV y el principio del siglo XV era algo común copiar o poner varios libros de texto de retórica juntos, como evidenciado por una docena de ejemplos ingleses de este periodo. [vea el ítem G en el folleto]

\* \* \*

Durante el último cuarto del siglo XIV se desarrolló un resurgimiento significativo de la retórica. Los ingleses estaban desempolvando las copias antiguas de textos retóricos, estaban haciendo nuevas copias de algunos textos, y estaban componiendo o compilando libros de texto que combinaban la doctrina más antigua con la más reciente sobre los *colores rhetorici*, la actuación oral, y especialmente sobre la composición de cartas, todos los cuales frecuentemente recogieron en colecciones más grandes. La provisión de múltiples perspectivas sobre temas de interés especial, la cual favorece el análisis crítico a la imitación mecánica; la procedencia de Oxford de los nuevos libros de texto y muchos de los manuscritos más importantes; y el énfasis marcado en métodos novedosos de composición de cartas son características que son más adecuadas para los estudiantes intermedios y avanzados en vez de para los estudiantes primarios. Además sugiere que durante su periodo más activo el renacimiento inglés de retórica fue motivado tanto por la curiosidad intelectual como por la necesidad pedagógica.

¿Qué provocó este renacimiento cuyos rastros son tan abundantes en los manuscritos? Gran parte se debe a los muchos monjes benedictinos que tenían un papel tan prominente como coleccionistas, escribas, y autores de los textos retóricos que definen esta época. En particular, es importante tener en cuenta que el resurgimiento de la retórica coincide precisamente con un incremento dramático del número de benedictinos en Oxford durante la segunda mitad del siglo XIV. La bula de Papa Benedicto XII de 1336, *Summa magistri*, requería que cada monasterio inglés enviara por lo menos a un monje para estudiar en la universidad. Se pueden ver los efectos de esta nueva regulación en el establecimiento de dos nuevos colegios benedictinos en Oxford (Canterbury College: 1361; Durham College: 1381) durante esa época. Los monjes-estudiantes que querían llegar tan rápidamente como posible a las facultades más altas de teología y de derecho canónico estaban obligados a tomar primero abundantes cursos de artes

para prepararse. Los monjes que trataban de no cumplir este requisito por medio de la creación de su propio sustituto para el curso de artes habrían rebuscado las bibliotecas para encontrar los materiales relevantes; en este proceso podrían redescubrir textos retóricos que no se habían leído y se habían olvidado por un siglo o más.

Aunque el deseo de los monjes de evitar los requisitos curriculares fue fundamental para iniciar el renacimiento, el mantenimiento del resurgimiento hasta al menos el primer cuarto del siglo XV dependía de la creación de un interés más extenso en el sujeto. De hecho, los temas más importantes en los libros de texto de los siglos XIV y XV revelan algunas de las maneras en las cuales los tratados retóricos habrían beneficiado una gama amplia de eruditos en Oxford. La capacidad de componer cartas era una necesidad para cualquier persona que tenía funciones administrativas. La arte retórica de la composición de cartas se desarrolló para cumplir una necesidad creciente de los clérigos con esta capacidad, y Oxford se convirtió en el centro preeminente para tal instrucción en Inglaterra. Durante el medio del siglo XIV, el entrenamiento práctico en la composición de cartas y otros documentos cuasi-epistolarios fue ofrecido principalmente por los especialistas que operaban en los bordes de la universidad, como parte del llamado "curso de negocios" que evolucionó durante varias generaciones. Los libros de texto de composición de cartas creados por los maestros de negocios no trataban en profundidad la teoría retórica pero sí discutían en detalle los modelos que uno debe imitar. Así los maestros de gramática que trabajaban en la universidad se aprovecharon de la oportunidad para explotar los materiales nuevamente recobrados en libros de texto rivales que revirtieron esas proporciones. Ellos típicamente situaban las cartas dentro de una teoría general de composición, aplicaban la gama entera de estilística a la composición, e incorporaban a lo sumo solo algunas cartas como modelos. Tanto en una verdadera *ars dictandi* como la *Formula moderni et usitati dictaminis* de

Thomas Merke, como en un arte de poesía y prosa como la *Tria sunt*, el éxito de su estrategia se extendió mucho más allá de los confines de la comunidad benedictina y de Oxford mismo, el cual ayudó a extender los efectos del renacimiento de retórica a través de Inglaterra.

El énfasis en la actuación oral conectada con las cartas también fue un factor que contribuyó al impacto más extenso del renacimiento retórico de Oxford. Todos los escritores medievales de cartas oficiales entendían que estaban componiendo tanto para la oreja como para el ojo; sin embargo, el reconocimiento explícito de esto era especialmente raro en los libros de texto más formulaicos que competían con las nuevas variedades producidas en Oxford durante el último cuarto del siglo XIV. Una consecuencia de un análisis fresco de fuentes tales como la *Rhetorica ad Herennium* y la *Poetria nova* fue una atención incrementada a la actuación oral como un componente de la retórica en general y las cartas en particular. El conocimiento de la actuación oral como componente de la retórica epistolaria es completamente explícito en el *Compendium artis dictatorie*. Se hace especialmente clara la relevancia práctica de las capacidades de hablar para un practicante de composición de cartas en otra *ars dictandi* que pertenece a la misma tradición pero llegó a su forma presente en las primeras décadas del siglo XV en vez de en las últimas décadas del siglo XIV. La primera parte de este tratado anónimo, en el cual se explican los principios generales de la composición de cartas, es una alegoría de personificación en que la Reina Retórica preside su corte con la ayuda de su secretario, el Ruiseñor. La mayoría de esta introducción está dedicada a las dimensiones auditivas de la *ars dictaminis*--el *cursus* y las *distinctiones*--cuyos componentes se representan como funcionarios de la corte llamados para presentar reportes orales a la monarca. Un ave diferente interpreta cada cadencia del *cursus*, llamada "canción;" los puntos más teóricos son hechos por el Ruiseñor y sus co-oficiales, el rector Coma, el tesorero Colon, y el limosnero Periodus. Aquí se personifican las

reglas que gobiernan la actuación oral de cartas en papeles que reflejan aquellos de sus practicantes intencionados.

La actuación oral fue un interés importante por otras razones más históricas y geográficas en Oxford durante el final siglo XIV. La controversia de las ideas de John Wyclif, radicado en Oxford, provocó el desarrollo de un cuerpo sustancial de literatura polémica, especialmente en la forma de sermones pero también en cartas y otras formas de propaganda. Los monjes de Oxford fueron participantes importantes en la campaña contra la herejía Wyclifita, un hecho que dio relevancia práctica a su interés en la retórica de actuación oral. Mishtooni Bose nota que los escritores académicos reconocían cada vez más el peligro en el encanto potencial de las ideas de Wyclif hacia un público más extenso más allá de la academia: "fue la preocupación creciente de la manera en la cual los argumentos de Wyclif funcionarían en el mundo, en vez de un simple desacuerdo con sus argumentos que impulsaba la oposición contra él." (p. 432) Es decir, como controversistas públicos, necesitaban la capacidad retórica tanto en la actuación oral y como en la valuación de la audiencia para contraargumentar los efectos retóricos de los argumentos de sus oponentes.

Se puede detectar la preocupación con la actuación en el énfasis dado a los "colores" en los libros de texto retóricos del renacimiento de Oxford. Las figuras de discurso, aquellos cuyos efectos dependen más del sonido que del sentido, son los colores que se describen más consistentemente y se ilustran más profusamente en las obras de los maestros de retórica. Si el conocimiento de las figuras era esencial para la producción de textos "actuables," era a la vez esencial para la interpretación de textos autoritativos y astutamente contruidos. Los poemas clásicos y clasicizantes que se redescubrieron con los tratados retóricos no se podían analizar y entender correctamente sin este conocimiento. Con sus catálogos exhaustivos, definiciones, e

ilustraciones de las figuras, la *Rhetorica ad Herennium* y los tratados retóricos medievales a los cuales recurría y suplementaba eran, por lo tanto, una fuente preciosa para estudiar tales textos, y se puede rastrear su influencia directa en los comentarios y en las glosas de los estudiantes y profesores de los siglos XIV y XV. Un tratado como la *Tria sunt* funcionaba simultáneamente como un manual para la composición retórica y una guía de referencia para la exégesis retórica, la cual se ilustra frecuentemente mediante comentario sobre fragmentos de poetas antiguos y poetas altamente retóricos del siglo XII, además de la apropiación de fragmentos de comentarios más anteriores sobre textos clásicos. En el entorno que producía y mantenía interés en la *Tria sunt* y tratados semejantes, la imitación y la interpretación, la producción y el análisis textual eran actividades complementarias que fueron animadas por los textos retóricos latinos que fueron redescubiertos, recopiados, y reciclados por los contemporáneos ingleses de Chaucer.

Entre aquellos contemporáneos, Thomas Merke es el mejor ejemplo de cómo un monje ambicioso y talentoso pudo traducir este estudio renovado y la enseñanza de la retórica en una carrera que lo llevara más allá de las escuelas de Oxford y la comunidad benedictina. En 1397, menos de una década después de que él hubiera compuesto su tratado sobre la composición de cartas en Oxford, Merke fue consagrado como obispo de Carlisle. También pertenecía al círculo de consejeros del Rey Ricardo II, en compañía de quien fue capturado por Henry Bolingbroke en 1399. Aunque pocos monjes llegaron al mismo nivel de participación en la política secular como Merke, muchos combinaron un fuerte interés en la teoría y la práctica de la retórica con la participación directa en las grandes controversias políticas y teológicas de la época. Un excelente ejemplo de la generación después de Merke es John Whethamstede, quien estudiaba en la primera década del siglo XV y, como abad del monasterio de San Albano, continuaba persiguiendo sus intereses "humanistas" mientras se ocupaba de la herejía Wyclifita y la Guerra

de las Dos Rosas. Si a estos y a otros benedictinos les parecía tan útil la retórica nuevamente resucitada dentro y afuera del claustro, es probable que por lo menos algunos de sus compañeros ingleses, incluso los laicos, también hubieran reconocido su valor.

\* \* \*

Nacido en 1342, Chaucer habría completado su primer entrenamiento en gramática latina mucho antes de que este renacimiento anglo-latino hubiera podido influir a sus maestros directamente y probablemente antes de que el movimiento hubiera desarrollado ímpetu. En tiempos de Chaucer es probable que se hubieran absorbido las obras de Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf en los materiales y las prácticas estándares de enseñanza y hubieran estado disponibles para sus profesores de la escuela gramática de una forma atenuada y probablemente anónima. No es evidente que Chaucer tuviera un conocimiento de primera mano de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf hasta los años ochenta del siglo XIV, cuando se estaban redescubriendo esa obra y otros tratados retóricos y solo se estaban empezando a generar nuevos tratados. Esta 'segunda ola' de su recepción en Inglaterra y la energía intelectual que generó es lo que formó la respuesta explícita de Chaucer a la retórica en sus propias obras. Su encuentro con la "retórica" como una disciplina nuevamente revigorizada cuya teoría y práctica eran el sujeto de interés activo en el principal centro de educación avanzada en Inglaterra provocó un cambio evidente hacia una participación más profunda y más compleja en las doctrinas y las técnicas retóricas.

Como poeta y funcionario sofisticado y cosmopolita con buenas conexiones personales con las élites intelectuales, políticas, y sociales de finales del siglo XIV en Inglaterra, Chaucer no podía perder el impacto del renacimiento de la retórica en curso en Oxford. No se sabe si Chaucer conocía a Thomas Merke o a otros monjes personalmente, pero es cierto que tenía



acceso al desarrollo intelectual en Oxford a través de amigos como Ralph Strode del Colegio Merton, a quien dedicó el *Troilus and Criseyde*. Las mismas ideas eran corrientes en círculos sabios con fuertes conexiones con Oxford, tanto en el Londres nativo de Chaucer como en las cercanas fundaciones monásticas más grandes. Por medio de los académicos que estudiaban y enseñaban en Oxford o por un grupo más grande de escritores e intelectuales con lazos en Oxford, Chaucer habría tenido acceso fácil a los textos nuevamente redescubiertos y nuevamente compuestos, además de cualquier debate escolar sobre la naturaleza y el propósito de la retórica.

Las señas claras del conocimiento incrementado y del interés intensificado de Chaucer en la retórica, completadas con una cita directa de Godofredo de Vinsauf y unas referencias a otras autoridades del sujeto, aparecen por primera vez en el *Troilus and Criseyde*, un poema que probablemente comenzó a principios de la década de los ochenta del siglo XIV y completó aproximadamente en 1386. Se han descrito las obras más tempranas como *The Book of the Duchess*, *The Parliament of Fowls*, y *The House of Fame* como "retóricas" basado más que nada en el uso abundante de las figuras que están definidas e ilustradas en *Rhetorica ad Herennium*, Libro 4, y en la mayoría de artes de poesía y prosa medievales. Sin embargo, como Murphy y Payne observan correctamente, Chaucer habría podido aprender a emplear el lenguaje de figuras por varias fuentes, desde los libros de texto primarios hasta la poesía vernácula que fue su modelo inmediato. Como han demostrado Payne y Copeland, en particular, la poética de Chaucer era retórica en otras maneras y su propensión para reflexionar sobre su destreza poética ya impregna estos poemas anteriores, y tiene un papel protagónico en el *House of Fame*. Mientras la teoría retórica aporta los conceptos y la terminología útiles para analizar los poemas anteriores, Chaucer no hace uso de estos recursos en ninguna parte, ni siquiera en sus momentos

más metapoéticos. La palabra "rethorike" aparece solo una vez en estos poemas [vea el ítem H.1 en el folleto], cuando el águila locuaz le pregunta a "Geffrey" si está hablando

Withoute any subtilite  
Of speche, or gret prolixite  
Of termes of philosophie,  
Of figures of poetrie,  
Or colours of rethorike? (*House of Fame*, 855-59)

Aquí se invocan los "colours of rethorike" como uno de los varios tipos de "lenguaje difícil" (línea 861) que no se están usando. De hecho, irónicamente, se ha llenado el discurso del águila con "figuras" y "colores," especialmente los que tienen que ver con la repetición, los cuales él emplea incluso en su pregunta retórica; pero la alusión a la retórica es fugaz y superficial, el uso de los *colores rhetorici* está descartado como uno de los recursos potenciales del discurso prolijo y oscuro. El único otro pasaje de los poemas anteriores que se acerca a la invocación de la retórica también lo hace solo para excluirla mediante la comparación con algo mejor. El catálogo de las muchas virtudes de la Doña Blanca del Cabellero Negro incluye su "goodly, softe speche," lo cual él alaba como tal que "Of eloquence was never founde/ So swete a sownynge facounde" (*Book of the Duchess*, 919, 925-26). La "elocuencia" no es lo mismo que la "retórica," es verdad, y cualquier cosa que Chaucer quería decir con esta palabra, su interés es con la belleza natural del habla de esta mujer que supera cualquier dulzura de sonido que la elocuencia pudiera conseguir, presuntamente por medio de artificio aprendido.

Esta relativa indiferencia respecto a la retórica en los poemas anteriores contrasta pronunciadamente con la participación explícita con la retórica en el *Troilus and Crisyede* y en muchos de las obras que lo siguieron. Payne ha dicho que "el tipo de crítica practicada en los

manuales retóricos cederá un análisis más satisfactorio del *Troilus and Criseyde* que cualquier otra obra de Chaucer" (p. 173), y yo diría que esto es debido a la frescura del encuentro de Chaucer con un cuerpo de textos retóricos nuevamente redescubiertos y a la concepción más rica de la retórica que estos ofrecían.

El conocimiento aguzado de Chaucer en cuanto a la retórica es especialmente evidente en su decisión de remodelar uno de los personajes centrales de Boccaccio como un orador hábil y consciente de sí mismo que aborda la tarea de seducir a su sobrina Criseyde de parte de su amigo Troilus como un problema de invención retórica. Conocido el origen de la tristeza de Troilus y prometida la provisión de un remedio, Pandarus dejó a su amigo [H.2]

And went his wey, thenkyng of this matere,  
And how he best myghte hire biseche of grace,  
And fynde a tyme therto, and a place.  
For everi wight that hath an hous to founde  
Ne renneth naught the werk for to bygynne  
With rakel hond, but he wol bide a stounde,  
And sende his hertes line out fro withinne  
Aldirfirst his purpos for to wynne.  
Al this Pandare in his herte thoughte,  
And cast his werk ful wisely or he wroughte. (*T&C* I.1062-71)

Aquí Chaucer no solo reconoce que la retórica es algo más que un artificio atractivo sino que también cita como su autoridad a una de las fuentes principales que facilitó la prominencia renovada de la disciplina en Inglaterra. La metáfora con la cual el autor compara la previsión cuidadosa de Pandarus con la heliografía mental de un constructor (líneas 1065-69) conlleva en

inglés las pocas palabras que Godofredo de Vinsauf usó para describir la primera etapa de invención retórica en la *Poetria nova* (PN 43-45).

Mientras otros han notado la cita anónima de Godofredo de Vinsauf y han invocado este pasaje como evidencia del interés por parte de Chaucer en la retórica, se ha prestado menos atención a la participación ubicua y compleja con la argumentación retórica que esto señala. Mientras Pandarus convierte la previsión cuidadosa, la primera etapa de invención retórica, en acción resoluta en la narrativa en desarrollo, Chaucer sigue utilizando preceptos retóricos que previamente no eran parte de su repertorio y que se podían encontrar en algunos de los manuales que él probablemente encontró en el mismo momento en que estaba reimaginando y complicando el personaje del mediador dispuesto. Se nos permite observar el proceso de invención en acción varias veces; por ejemplo, cuando Pandarus se dice a sí mismo que la estrategia indirecta (*insinuatío*) será más convincente mientras le dice a Criseyde que no va a usar "subtyl art" (T&C II.255-73). Pandarus está marcado explícitamente como *rhetor* practicante de otras formas también, por ejemplo, en su capacidad y disposición para argumentar *in utramque partem* temas tales como la fortuna y la fidelidad en el amor (cf. T&C III.1618-38 and IV.380-427). Incluso adopta el rol del profesor de gramática, más literalmente cuando se finge *dictator* para darle a Troilus una lección breve de cómo componer una carta romántica eficaz (T&C II.1002-8, 1023-43).

La composición de cartas fue uno de los énfasis característicos del resurgimiento de la retórica en Oxford, y Chaucer explotó las convenciones de la *ars dictaminis* en el *Troilus and Criseyde* para establecer el fundamento de lo que desarrollaría en un género importante de la literatura inglesa durante los siglos XV y XVI, la epístola romántica en verso. Algo igualmente revelador sobre el conocimiento de Chaucer de los estudios retóricos en Oxford es el pasaje de

los *Canterbury Tales* en el cual el Anfitrión le instruye al Clérigo de Oxenford en el decoro estilístico mientras nos recuerda por qué a un académico de Oxford le parecería útil adquirir proficiencia en la composición de cartas: [H.3]

Telle us som murie thyng of adventures.  
Youre termes, youre colours, and youre figures,  
Keepe hem in stoor til so be ye endite  
Heigh style, as whan that men to kynges write.  
Speketh so pleyn at this tyme, we yow preye,  
That we may understonde what ye seye. (CT IV.15-20)

La súplica del Anfitrión por un habla sencilla subraya su propia clase social y su falta de educación formal. Una parte del objetivo de Chaucer aquí es que incluso un posadero de Londres que es relativamente ignorante en asuntos académicos sabe que uno va a Oxford para aprender la composición de documentos elaboradamente artificiales (y para él incomprensibles) empleados en la correspondencia real. No fue debido al estudio escolástico "Of Aristotle and his philosophie" (CT I.295), sino al estudio de la retórica recientemente resucitado que cada hombre corriente conocía Oxford a finales del siglo XIV en Inglaterra.

La asociación entre el entrenamiento retórico, el uso de "alto estilo" intensivo con figuras, y el servicio a los reyes está reiterado en el "Nun's Priest's Tale," en el que Chaucer apostrofiza a Godofredo de Vinsauf con su propio nombre para lamentar su incapacidad para estar a la par con el maestro de la retórica latina en su dominio de la figura "apóstrofo": [H.4]

O Gaufred, deere maister soverayn,  
That whan thy worthy kyng Richard was slayn  
With shot, compleynedest his deeth so soore,

Why ne hadde I now thy sentence and thy loore,  
The Friday for to chide, as diden ye?  
For on a Friday, soothly, slayn was he.  
Thanne wolde I shewe yow how that I koude pleyne  
For Chauntecleres drede and for his peyne. (CT VII.3347-54)

Aquí Chaucer hace referencia al que fue el poema más famoso de Godofredo de Vinsauf, un lamento para el Rey Ricardo Corazón de León (m. 1199) en una serie de apóstrofes a Normandía, a Viernes, al soldado que disparó la flecha fatal, a la Muerte, a la Naturaleza, y a Dios, lo cual se incluía como un ejemplo de amplificación en la *Poetria nova* (líneas 368-430) pero también circulaba separadamente. La referencia a Godofredo de Vinsauf como "maister" y el doble énfasis en el aprendizaje ("sentence," "loore"), además del hecho de que la alusión es una digresión (otro método de amplificación: PN 527-53) en la forma de un apóstrofo dentro de una serie de apóstrofes que también funciona como una digresión, indican que Chaucer invoca el poema no como un artefacto histórico e independiente que fue copiado en ciertas crónicas sino en el contexto del arte de poesía y prosa del siglo XIII que le ha dotado de nueva relevancia por el resurgimiento contemporáneo de la retórica.

En pasajes como estos, podemos entrever detrás de la ironía característica de Chaucer la perspectiva práctica de un poeta de corte que se ganaba el pan como burócrata al servicio del rey, mientras evaluaba y absorbía la sabiduría retórica que emanaba de Oxford. Cuando Chaucer verdaderamente representa a un cortesano practicante, en el "Squire's Tale," hace que el narrador enfatice explícitamente el valor del entrenamiento en la retórica, y específicamente en la actuación oral, al cumplimiento del oficio de cortesano, en este caso el oficio de embajador el cual el propio Chaucer había ejecutado varias veces. El caballero que entrega regalos y un

mensaje a la corte del Rey Cambyuskan empareja perfectamente sus gestos con su lenguaje como enseña el arte de la retórica: "“Accordaunt to his wordes was his cheere, / As techeth art of speche hem that it leere.” (CT V.103-4) Su lenguaje ("speech") y sus gestos ("contenance"), los cuales no se podrían mejorar ni siquiera por el paradigma de la elocuencia cortesana, "Gawayn," (líneas 89-97), sobrepasan las capacidades del Escudero que confiesa que él "kan nat sowne his stile" (línea 105) y tiene que estar contento con conllevar "that...he mente" (línea 108). Aunque no está entrenado en la retórica, el Escudero no hace la distinción entre la elocuencia natural y artificial que hace el Caballero Negro, al menos en el caso de su amada. Mediante la aplicación del topos de inexpresibilidad a las descripciones de personas y costumbres nobles, por ejemplo, él invoca al orador entrenado y al noble hipersofisticado como los estándares supuestamente intercambiables de elocuencia suprema. Describir la belleza de Canacee requeriría un "rethor excellent" que "koude his colours longynge for that art" (líneas 38-39), mientras que el festín elegante para el cumpleaños de Cambyuskan podría ser descrito adecuadamente solo por "Launcelot" (línea 287). Quizás no es una coincidencia que la *Poetria nova* ofrezca solo dos ejemplos de amplificación por descripción (líneas 554-667): una descripción extendida de una mujer bonita y otra de un festín real. Es posible que Chaucer no necesitara estas precisas capacidades epidícticas para su servicio a la corte, pero es cierto que valoraría la capacidad de leer en voz alta y elaborar una carta oficial, a lo mejor una cuyo lenguaje elegante él había ayudado a crear, ante un señor poderoso y su séquito.

Aunque Chaucer reconocía que el talento para la composición de cartas, el empleo del lenguaje de figuras, y la capacidad de hablar en público podrían ayudar a avanzar la carrera de un sirviente real, también se dio cuenta de que se podría abusar del conocimiento de la retórica. Chaucer no era académico y no debemos suponer que yuxtapusiera autoridades diferentes de la

retórica como los maestros de Oxford. No obstante, sí proporciona múltiples perspectivas precisamente sobre los aspectos de la retórica que se enfatizaban en el resurgimiento contemporáneo. Por ejemplo, Chaucer puede utilizar un lenguaje lleno de figuras retóricas con aparente poca ironía cuando el género lo demanda, como lo hace en la epopeya caballeresca el "Knight's Tale"; pero también puede llamar la atención de la manera con la cual tal lenguaje frecuentemente enmascara un intento dubio con una apariencia agradable, como cuando hace que Criseyde se refiera a la *insinuatio* ingeniosa de su tío como un "paynted proces" (T&C II.424) calculado para minar su virtud. Entre estos dos extremos Chaucer puede usar la ignorancia profesada del Terrateniente de las figuras retóricas, o "colours of rethoryk" (CT V.726), para ayudar a caracterizar los esfuerzos de un gentilhombre de campo con aspiraciones de ascenso para posicionarse con respecto a la aristocracia: [H.5]

But, sires, by cause I am a burel man,  
At my bigynnyng first I yow biseche,  
Have me excused of my rude speche.  
I lerned nevere rethorik, certeyn;  
Thyng that I speke, it moot be bare and pleyn.  
I sleep nevere on the Mount of Pernaso,  
Ne lerned Marcus Tullius Scithero.  
Colours ne knowe I none, withouten drede,  
But swiche colours as growen in the mede,  
Or elles swiche as men dye or peynte.  
Colours of rethoryk been to me queynte;  
My spirit feeleth noght of swich mateere. (CT V.716-27)



La disculpa preferente del Terrateniente evoca su adulación efusiva, o sea cualificada, de la "gentillesse" del Escudero, especialmente su apropiada "eloquence" para su edad (CT V.673-81), y quizás está prevista para elevar esa adulación a su forma más sincera mediante la imitación. Si tal es el caso, el Terrateniente está imitando demasiado literalmente el respetuoso descargo de responsabilidad (o sea, demasiado preciso) del Escudero en cuanto al conocimiento y la capacidad retóricas. Él enfatiza demasiado lo que se debe pasar por alto, aún al punto de resaltar que sabe que la autoridad suprema de los "colours of rethoryk," sobre lo cual él supuestamente no sabe nada, es Cicerón (como el autor presunto de la *Rhetorica ad Herennium*). También como el Escudero, sus disculpas no le impiden el uso frecuente de los colores, con ostentación, y con poca destreza. Quizás el hecho de que él destroce el nombre de Cicerón como "Scithero" significa que aunque tiene conocimientos superficiales de algunos de los libros de texto de la retórica recién redescubiertos, el dominio de su contenido está limitado. Se puede ver el deseo de adular por imitar y el entusiasmo por exhibir el conocimiento superficial de los libros en la respuesta del Terrateniente a una de las demostraciones retóricas menos exitosas del Escudero, el circunloquio abortado y adornado en alegoría cosmológica que forma todo lo que tenemos de la tercera parte de su cuento incompleto (CT V.671-72). El Terrateniente reconoce el recurso retórico suficientemente bien para imitarlo pero aparentemente no ha entendido las reglas ya que no se da cuenta de que la figura no incluye la glosa pedagógica a la cual acompañaría en un libro de ejercicios: [H.6]

Til that the brighte sonne loste his hewe;

For th'orizonte hath refte the sonne his lyght--

This is as muche to seye as it was nyght-- (CT V.1016-18)

La reutilización frecuente de ejemplos para ilustrar las figuras hace difícil probar la influencia directa de un libro de texto particular, pero el Terrateniente tenía en cuenta algo como el ejemplo de circunloquio en el folleto [ítem H.6], extraído del Capítulo 9 de la anónima *Tria sunt*. Cuando el Terrateniente se disculpó por su "rude speche," se alineó inadvertida pero apropiadamente con los niños no formados de la escuela gramática (*rudibus*) que eran los menos conocedores entre todos los usuarios previstos de los libros de texto que trataban los colores de la retórica.

Aunque Chaucer frecuentemente se burla del uso erróneo de lenguaje figurado con una ironía juguetona, se preocupa más por el uso erróneo de la actuación oral, otra preocupación característica de los maestros de la retórica de Oxford. La capacidad de conmover a los oyentes por medio de la voz y de los gestos es una herramienta poderosa y moralmente ambivalente, y Chaucer admite su peligroso encanto con la ironía más oscura y más profunda. El orador más consciente de sí mismo y, por su propio cuento, el más dotado entre los peregrinos es también el más inmoral, y este Bulero se deleita al describir su manipulación entusiasmada de voz y gesto para cautivar a su público de ingenuos rústicos: [H.7]

"Lordynges," quod he, "in chirches whan I preche,  
I peyne me to han an hauteyn speche,  
And ryngge it out as round as gooth a belle,  
For I kan al by rote that I telle.

\* \* \*

Thanne peyne I me to strecche forth the nekke,  
And est and west upon the peple I bekke,  
As dooth a dowve sittyngge on a berne.  
Myne handes and my tonge goon so yerne

That it is joye to se my bisynesse. (*CT VI.329-32, 395-99*)

Es posible que un tipo diferente de ironía esté empleado en la representación del opuesto del Perdonador, un hablante cuyo tema es tan uniforme y cuya actuación oral es tan monótona que el Anfitrión le manda que avive su actuación para que los oyentes no sufran una pérdida de consciencia y para que no estén expuestos a una caída de caballo en el lodo: [H.8]

"Ye," quod oure Hooste, "by Seint Poules belle!

Ye seye right sooth; this Monk he clappeth lowde.

\* \* \*

"Sire Monk, namoore of this, so God yow blesse!

Youre tale anoyeth al this compaignye.

Swich talkyng is nat worth a boterflye,

For therinne is ther no desport ne game.

Wherfore, sire Monk, daun Piers by youre name,

I pray yow hertely telle us somewhat elles;

For sikerly, nere clynkyng of youre belles

That on youre bridel hange on every syde,

By hevene kyng that for us alle dyde,

I sholde er this han fallen doun for sleep,

Although the slough had never been so deep;

Thanne hadde your tale al be toold in veyn.

For certainly, as that thise clerkes seyn,

Whereas a man may have noon audience,

Noght helpeth it to tellen his sentence. (*CT VII.2780-81, 2788-2802*).

Como concluye el Anfitrión, si nadie más te está escuchando, tu sabiduría no tiene efecto. Para los miembros del público de Chaucer que eran conscientes del resurgimiento retórico en progreso en Oxford, la lección retórica del Anfitrión ignorante ocultaba un chiste astuto. El hablante, cuyas fallas retóricas el Anfitrión critica no es más que el Monje cosmopolita que está orgulloso de su conocimiento clásico (CT VII.1971-82). Chaucer utiliza todos los temas esenciales del renacimiento contemporáneo de la retórica pero también, en este pasaje particular, indica el grupo más responsable para el interés renovado en la teoría y la práctica de la retórica, mientras sugiere irónicamente que no todos los miembros de la comunidad monástica habrán prestado suficiente atención a sus lecciones retóricas.