

**S. José e a prática de partejar na *Natividade*:  
Gestos identificadores de um santo parteiro**

**St. Joseph and the practice of midwifery in the *Nativity*:  
Identifying gestures of a midwife Saint**

Francisca PIRES DE ALMEIDA  
Universidade do Porto  
[franciscadalmeida@gmail.com](mailto:franciscadalmeida@gmail.com)

Recibido: 26/02/2015  
Aceptado: 04/03/2015

**Resumo:** Este artigo debruça-se sobre a representação de São José na *Natividade* de Gregório Lopes (c. 1527) e, também, nas *Natividades* flamengas dos finais da Idade Média e inícios da Época Moderna. Pretendemos investigar aspetos particulares da figuração do Santo, retratado a segurar um pano branco, cozinhando ou deitando água numa bacia de madeira. Estudos recentes afirmam que o propósito destas imagens foi dotar São José de um cunho maternal. Ainda assim, terá sido esta a verdadeira intenção dos pintores e encomendadores? Acreditamos, com base nos gestos e atitudes atribuídos ao pai putativo de Cristo, estar na presença de momentos de partejamento. Partindo deste ponto de vista, tornou-se também necessário investigar as fases dos rituais pós-parto.

**Palavras-chave:** S. José, Natividade, partejamento, iconografia.

**Abstract:** This article focuses on the representation of St. Joseph in Gregório Lopes's *Nativity* (c. 1527) and also on Flemish *Nativities* of the late Middle Ages and the Early Modern Ages. My initial purpose was to investigate a particular aspect of the figuration of the Saint, portrayed holding a white cloth, cooking or pouring water into a wooden bowl. Recent research claims that the aim of these images was to give motherly attributes to St. Joseph. Still, was this the real intention of painters and commissioners? I believe, based on gestures and attitudes attributed to Christ's putative father, to be in the presence of moments of midwifery. Taking this point of view also meant that I had to research what were the phases of postpartum rituals.

**Keywords:** St. Joseph, Nativity, midwifery, iconography.

**Sumario:** 1. Introdução. 2. Santo-parteiro: os inícios de uma inversão de género? 3. Submisso ao ritual *post partum*. 4. A *transmemória* do santo-parteiro. 5. Considerações finais. Fontes e Bibliografia.

\* \* \*

## 1. Introdução

De entre as mais variadas representações de S. José nas *Natividades* portuguesas (pinturas a óleo ou murais, xilogravuras ou iluminuras), diferencia-se das demais uma obra: a *Natividade* de Gregório Lopes (MNAA, c. 1527). Nesta pintura, S. José surge com um pano branco nas mãos, aquecendo-o diante de um fogareiro de barro (fig. 1).



Fig. 1. GREGÓRIO LOPES, *Natividade*, c. 1527. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.  
Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 20/01/2015).

Este tema iconográfico, raro em Portugal, não era novidade entre os artistas flamengos. Aliás, para eles, a S. José, tudo lhe era possível executar: preparava a comida, enfaixava e dava o banho ao Menino e alimentava Maria.

Vários estudos internacionais recentes dedicaram-se à atitude pouco usual de S. José que se opunha à postura serena e comum de um santo. Segundo Rosemary Drage Hale, que estudou as peças teatrais alemãs do século XV, a imagem “popular” de S. José serviu para enaltecer as suas qualidades humanas que lhe advinham de imitar o papel materno de Maria (*Imitatio Mariae*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> HALE, Rosemary Drage, 1996, “Joseph as Mother: Adaptation and Appropriation in the Construction of Male Virtue”, en PARSONS, John Carmi y WHEELER, Bonnie (eds.), *Medieval Mothering. The New Middle Ages*, vol. 3, New York, Garland, p. 105.

Elizabeth Anne L'Estrange e Mary Dzon viram também nestas posturas maternais uma demonstração do seu verdadeiro amor<sup>2</sup>. Pelo contrário, para Erwin Panofsky, tais representações retratavam “tarefas servis” de cozinheiro ou parteira<sup>3</sup>. Sem querer recusar as investigações que estudaram a iconografia de S. José e que viram nestas imagens a explicitação de uma consciência maternal, pretendemos debruçar-nos sobre a problemática que foi lançada por Panofsky pelo menos no que à função de parteira diz respeito; ao estudarmos com cuidado a figuração de S. José apercebemo-nos que os seus gestos transmitem um código de comportamentos que em muito se assemelha às das peritas em obstetrícia.

Urge, assim, no presente estudo, proceder a uma análise formal e iconográfica da imagem do santo na *Natividade* confrontando a sua figura com as mais variadas representações das parteiras; detetaremos pois quais os modelos e as fórmulas que se assemelham e se repetem, comparando para isso, os gestos e a cultura material que patenteiam. E, simultaneamente, auxiliar-nos-emos de outras *Natividades* – como as de Maria ou de S. João Batista – procedendo às comparações que julgamos mais adequadas com as restantes imagens seculares que representam o cenário pós-parto. Da mesma forma, e através dos tratados coevos, delinearemos o ritual que ocorria após o nascimento e os diversos costumes que o acompanhavam entre o final da Idade Média e o início da Época Moderna, para percebermos quais as tarefas realizadas por S. José.

Creemos que à luz desta metodologia obteremos novas respostas que ajudarão a compreender a iconografia de S. José no nascimento de Cristo.

## 2. Santo-parteiro: os inícios de uma *inversão de género*?

Para seguirmos o trajeto de S. José precisamos antes de mais de percorrer a trajetória da representação das parteiras. Não obstante o Novo Testamento não mencionar as peritas na *Natividade de Cristo*, foi por influência dos Apócrifos que os artistas as incluíram na cena narrativa a tratar do Menino e a assistir Maria<sup>4</sup>. Com originalidade em relação ao Novo Testamento, os apócrifos surgiram do desejo de dar a conhecer com mais pormenor a vida de Jesus, incluindo o seu nascimento, que era praticamente silenciado pelos Evangelhos canónicos. Entre estes, e no que diz respeito ao *Evangelho de Pseudo-Mateus*, sublinhamos a existência de duas parteiras que testemunham a virgindade de

---

<sup>2</sup> L'ESTRANGE, Elizabeth Anne, 2003, *En/Gendering Representations of Childbirth in Fifteenth-Century Franco-Flemish Devotional Manuscripts*, Leeds, University of Leeds, p. 147.; DZON, Mary, 2005, “Joseph and the Amazing Christ-Child of Late-Medieval Legend”, en CLASSEN, Albrecht (ed.), *Childhood in the Middle Ages And the Renaissance: The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 142.

<sup>3</sup> PANOFSKY, Erwin, 1998, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, p. 75.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, 2010, “Una lectura de las imágenes medievales del nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, nº 2. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Editorial Complutense, p. 43.

Maria: Zelémi e Salomé<sup>5</sup>. Esta mesma narrativa, entre outras, encorajou os artistas bizantinos a incluir continuamente as peritas de parto nos nascimentos religiosos, adicionando ao ato de partejar pequenos detalhes da vida quotidiana<sup>6</sup>.

Apreciada na península itálica, a iconografia carolíngia das parteiras deveu a sua continuidade aos mestres de *Trezentos* que as incluíram nas suas obras com um pendor mais emotivo e íntimo<sup>7</sup>. A *Natividade* (c. 1310) de Giotto na igreja de São Francisco em Assis retrata esse mesmo humanismo (fig. 2); põe em cena a rotina dos cuidados das parteiras sobre o Menino como a limpeza das narinas. Reflete-se, portanto, uma parte do ritual do *post-partum* tal como ocorria na realidade no período medieval e do qual falaremos adiante. Em contrapartida S. José observa passivamente as duas figuras femininas.



Fig. 2. GIOTTO, *Natividade*, c. 1310. Basílica de São Francisco, Assis.  
Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 11/01/2015).

A pintura italiana estendeu as suas influências aos restantes centros artísticos como foi o caso de França que, no século XIV, incorporou o partejamento nas iluminuras que chegaram cedo às mãos dos pintores flamengos<sup>8</sup>.

Feita esta ressalva, fica a questão de quando e onde é que S. José surge a prestar auxílio ao Menino e a Maria na arte ocidental. Ao que parece, e segundo alguns historiadores, emerge por volta da segunda metade do século XIV<sup>9</sup>. Já de

<sup>5</sup> MÂLE, Émile, 1898, *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux, p. 270-275.

<sup>6</sup> Outros apócrifos como os que narram o nascimento de Jesus como o *Liber de Infantia Salvatoris* e os de Maria como o *Protoevangelho de Santiago* referem a presença de parteiras na hora do pós-parto. HARRIS-STOERTZ, Fiona, 2014, "Midwives in the Middle Ages? Birth Attendants, 600-1300", em TURNER, Wendy J. y BUTLER, Sara M. (eds.), *Medicine and the Law in the Middle Ages*, Leiden, Brill, 2014, p. 68.

<sup>6</sup> MÂLE 1898: 67.

<sup>7</sup> PANOFKY 1998: 30.

<sup>8</sup> PANOFKY 1998: 36.

<sup>9</sup> PANOFKY 1998: 75. HALE 1996: 105.

acordo com Panofsky, despontou num período de transformação social onde se descobriram os encantos da vida rural simples e as classes populares; S. José reflete essa mesma condição social dos pobres e dos humildes<sup>10</sup>. Até lá veremos o santo nas cenas da *Natividade* a apresentar-se geralmente de costas para Maria ou adormecido. Chiara Frugoni não hesita em demonstrar que se trata de uma figuração herdada da antiguidade tardia; a intenção era revelar o desconhecimento da paternidade<sup>11</sup>.

Conquanto não ficam dúvidas que foi na segunda metade do século XIV que o santo ocupou o seu lugar participativo no seio familiar, encontramos alguns modelos, mas de exceção, cuja dupla relação figurativa de santo/ parteiro já data de séculos anteriores. Facto que não causa admiração uma vez que, como vimos, a representação das parteiras já vem detrás. Veja-se o caso de uma iluminura da primeira metade do século XIII (fig. 3). Nela podemos observar Maria sentada sobre o leito a amamentar o Menino enquanto que S. José ajusta a almofada para melhor a confortar.



Fig. 3. Miniatura de *Psalter*, séc. XIII, fl. 1v. British Library (Royal 1 D X).

Fig. 4. Relevo de um capitel do século XII da igreja do mosteiro de San Juan de Ortega, Burgos.  
Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 11.01.2015).

A partir da posição do santo reconhecemos um modelo corrente na representação das parteiras. Adota a mesma linguagem corporal que a parteira que surge no capitel da igreja de San Juan de Ortega datada do século XII (fig. 4). No caso particular da iluminura do *Psalter* referido, S. José assegura o serviço na ausência da perita e, neste caso em concreto, faz de *matrona* ou seja, de

<sup>10</sup> PANOFSKY 1998: 75.

<sup>11</sup> A posição de alheamento é perceptível no nascimento de Alexandre, o Grande; Filipe, marido de Olímpica, vira as costas à mulher por dar à luz um filho da serpente-mágica. Ver FRUGONI, Chiara, 1993, “A mulher nas imagens, a mulher imaginada”, em PERROT, Michelle y DUBY, Georges (dir.), *História das mulheres no Ocidente. vol. 2: A Idade Média*, Porto, Edições Afrontamento, p. 463-464.

mulher que tratava exclusivamente da nova mãe<sup>12</sup>. Uma outra imagem anterior ao século XIV que poderá ter o mesmo sentido figurativo que o das parteiras é a iluminura da figura 5.



Fig. 5. Miniatura do breviário 76 J 18, c. 1275-1300, fl. 25r. Koninklijke Bibliotheek,  
Fig. 6. Miniatura do *Missal de Eberhard von Greiffenklau*, c. 1425, fl. 19r. The Walters Art Museum.

Em comparação com a iluminura do *Missal de Eberhard von Greiffenklau* de cerca de 1425 (fig. 6), torna-se compreensível que S. José e a parteira acabam de entregar em mão os recém-nascidos às repetidas mães.



Fig. 7. Baixo-relevo do século XIII da Sainte-Chapelle, Paris.  
Imagem retirada do website [medieval.mrugala.net](http://medieval.mrugala.net) (Último acesso: 15.01.2015)

<sup>12</sup> MUSACCHIO, Jacqueline Marie, 1999, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, p. 39.

O mesmo fenómeno ocorre com o primeiro casal criado por Deus (fig. 7). No baixo-relevo de Sainte-Chapelle do século XIII vê-se Adão a remexer a comida que será destinada a Eva que, como podemos ver, após dar à luz, confina-se ao leito para dar o leite ao seu filho; porque foram os primeiros seres humanos, não tinham como se socorrer dos serviços de uma parteira. Logo, Adão, tal como José nas figuras 2 e 4, prestam-se a ocupar o lugar da perita, imitando as suas tarefas.

Serão as novas condições representativas de S. José e de Adão um triunfo do imaginário maternal que surgiu no seio monástico? Como demonstrou Caroline Walker Bynum foi no século XII, entre os cistercienses, que emergiu uma espiritualidade afetiva e um vocabulário feminino nos textos religiosos. A “feminização da linguagem”, como designou a autora, tinha como objetivo conferir características maternais (carinho e afeto) a figuras masculinas. Dessa forma, ficariam ligadas aos valores de Deus. De todos os autores monásticos, S. Bernardo de Claraval (1090-1153) foi o que com mais complexidade inverteu linguisticamente o género; apelidava, por exemplo, os monges de “mulheres” e de “mãe” e algumas figuras religiosas como Jesus, Moisés, Pedro e Paulo<sup>13</sup>. Sendo assim, não serão S. José e Adão um reflexo dessa nova linguagem uma vez que coincidem cronologicamente com a mesma? Não descartamos tal possibilidade uma vez que o género no período medieval podia mudar consoante a categoria hermenêutica que, por sua vez, podia determinar as imagens<sup>14</sup>.

A referida “feminização da linguagem” de S. José parece-nos clara no *Tratado dos Louvores da Virgem* do abade francês onde encontramos um diálogo de ternura e afecto do santo para com Maria: «Realmente este José, com quem se desposou a Mãe do Salvador, foi um servo bom e fiel. Bom e fiel, repito, a quem Deus elegeu para consolo da sua Mãe, provedor do sustento de seu corpo e, finalmente, só a ele na terra colaborador fidelíssimo do grande desígnio»<sup>15</sup>; e em relação ao Menino porque lhe «foi concedido (...) não só vê-lo e ouvi-lo, mas também tê-lo em seus braços, levá-lo pela mão, abraçá-lo, alimentá-lo e protegê-lo»<sup>16</sup>.

É preciso no entanto ter presente que a alteração de géneros na arte não foi só impelida pelos textos escritos. Também os pintores alteravam intencionalmente o género das figuras. Relembremos a imagem de Maria com barba do tempo carolíngio, cujo atributo lhe foi empregue com a intenção de se lhe imputar um carácter mais masculino<sup>17</sup>. Da mesma forma, L’Estrange mostrou que nas

<sup>13</sup> BYNUM, Caroline Walker, 1982, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, London, University of California Press, p. 112-117.

<sup>14</sup> L’ESTRANGE, Elizabeth y MORE, Alison, 2011, “Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe: Construction, Transformation, and Subversion”, en L’ESTRANGE, Elizabeth y MORE, Alison (eds.), *Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe: Construction, Transformation, and Subversion, 600–1530*, Farnham, Ashgate, p. 3.

<sup>15</sup> CLARAVAL, São Bernardo de, 2004, *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*, Lisboa, Editorial Confluencia, p. 96.

<sup>16</sup> CLARAVAL 2004: 96.

<sup>17</sup> BYNUM 1982: 139.

representações da morte e do nascimento havia uma semelhança/ estandardização quer na decoração do espaço, quer no sexo da pessoa retratada. Segundo a mesma, o artista estava mais preocupado em familiarizar o evento retratado para que o observador o reconhecesse facilmente<sup>18</sup>.

Portanto, apesar de S. José ter sido representado de forma assídua a exercer algumas tarefas como uma parteira no Norte da Europa de Quatrocentos, parece que essas mesmas representações já vinham de séculos anteriores, quem sabe impulsionadas pelos textos monásticos do século XII. Poderão inclusive ter sido os primeiros passos da representação de género do santo.

### 3. Submisso ao ritual *post partum*

Cabe agora interrogarmo-nos como é que os elementos iconográficos das parteiras foram decalcados e adaptados em S. José e quais foram os papéis que os artistas lhe determinaram. A solução passará pela descrição do ritual do pós-parto que, bastante complexo e articulado, era regulado pelos tratados de medicina; veremos pois que as representações do pai adotivo de Cristo expressam esta tratadística.

Assim que dava à luz era obrigação da mãe confinar-se ao leito para dar início à etapa do *lying-in*<sup>19</sup>. Na cama era logo rodeada de atenção face à sua fragilidade; dava-se-lhe uma bacia com água para lavar as mãos como sinal de purificação e, para restaurar as forças, servia-se-lhe uma refeição ligeira<sup>20</sup>. Esta variava de lugar para lugar. Havia quem optasse por servir caldo de capão, de preferência branco, outros por sopa grossa de pão com gordura, vegetais ou assado de carne com vinho. Para beber, não lhe faltava vinho branco ou tinto, licor de noz ou brandy<sup>21</sup>. De boa vontade, S. José surge a fazer parte desta refeição ritualística (fig. 8). E, uma vez mais, faz de *matrona*<sup>22</sup>.

A este respeito o santo não se cinge a oferecer o alimento, também o prepara. São inúmeras as imagens de S. José que mostram, em parte, todo o processo da confeção dos alimentos; para tal, eram empregues alguns utensílios que, rústicos por sinal, são reconhecidos e repetidos nos mais variados presépios e que fazem parte do universo feminino<sup>23</sup>. A caçarola onde a comida era cozinhada é um desses exemplos. Com uma asa comprida, era posta sobre as brasas de uma

<sup>18</sup> L'ESTRANGE 2003: 11.

<sup>19</sup> Era prática da mulher ficar deitada na cama por um certo período após o parto. L'ESTRANGE 2003: 134.

<sup>20</sup> LAURENT, Sylvie, 1989, *Naître au Moyen Age: de la Conception a la naissance la grossesse et l'accouchement (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Le Leopard d'Or, p. 207.

<sup>21</sup> GÉLIS, Jacques, 1991, *History of Childbirth: Fertility, Pregnancy and Birth in Early Modern Europe*, Cambridge, Polity Press, p. 180.

<sup>22</sup> As matronas surgem geralmente representadas ao lado das recentes mães com um prato nas mãos; a intenção é alimentá-las junto ao leito enquanto descansam recostadas na almofada.

<sup>23</sup> PIPONNIER, Françoise, 1993, "O universo feminino: espaços e objectos" em PERROT, Michelle y DUBY, Georges (dir.), *História das mulheres no Ocidente. vol. 2: A Idade Média*, Porto, Edições Afrontamento, p. 448.

fogueira, por vezes, de uma lareira ou de um braseiro amovível que S. José acendia previamente com um fole, à parte, num canto da cena<sup>24</sup>. Encontramos também nestas imagens um outro tipo de utensílios, os de mesa. Pousados no chão ou na *tavola da parto*, variam pouco; tratam-se na sua maioria de jarros, colheres, copos e pratos de barro<sup>25</sup>. As restantes *Natividades* pelo contrário, onde predomina a abundância, regem-se pelo requinte.



Fig. 8. *Livre d'heures de Jean sans Peur*, c. 1410-1419, fl. 89v. Bibliothèque nationale de France.

Imagem retirada do website huisjozef.nl (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 9. *Nascimento de São Roque*, 1475-1485. Igreja São Lourenço, Nuremberga.

Imagem retirada do portal Europeana (Último acesso: 11/01/2015).

Mais limitada no gosto alimentar devido aos escassos recursos económicos, a Sagrada Família cingia-se ao que tinha; daí que os alimentos, cozinhados por S. José e que faziam parte do cardápio da Virgem, fossem característicos de uma vida humilde. É difícil saber ao certo o total dos ingredientes que predominava na quarentena de Maria até porque o alimento cozinhado por S. José no Presépio poderá já não ser destinado para Maria, mas sim para o Menino<sup>26</sup>. Tivemos, por

<sup>24</sup> Para o fole veja-se no interior da asa exterior esquerda do altar *Goldene Tafel* a pintura *Geburt Christi* (1400-1420) que se encontra no Landesmuseum Hannover. Quanto à caçarola foi, por vezes substituída por uma caldeira de ferro. Veja-se a obra *Natividade* que o Mestre Bertram realizou para o retábulo Grabow (c. 1379-1383). Encontra-se na galeria Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

<sup>25</sup> A *tavola da parto* era uma mesa de parto, que podia ser um tampo de mesa com ou sem pernas. Nela colocava-se os alimentos da mãe, bem como outros utensílios e presentes; encontramos-las retratadas em muitas cenas do Renascimento italiano. MUSACCHIO 1999: 80.

<sup>26</sup> Em algumas *Natividades* S. José surge a segurar uma caçarola e a remexer com a colher um conteúdo branco e junto dessa mesma caçarola surge também por vezes um pedaço de pão. Ora, era precisamente com pão desfeito que se fazia a papinha dos recém-nascidos. Segundo Danièle Alexandre-Bidon e Monique Closson a papinha era ministrada desde muito cedo ao bebé. Era alimentado alternadamente com o leite materno e com papas. Não é por acaso que nas muitas imagens em que S. José cozinha, a Virgem surge no leito a amamentar o Menino. Vejam-se as obras pictóricas: *The Hours of Catherine of Cleves* (c. 1440), fl. 151. [Morgan Library](http://www.morganlibrary.org), New

isso, que nos socorrer de obras pictóricas mais explícitas como as das figuras 10 e 11. Nessas mesmas figuras surgem os produtos alimentares que S. José arranjou para Maria. É o caso do ganso que surge na primeira figura e dos ovos que comparecem em ambas as pinturas. Servidos por inteiro os ovos simbolizavam a fertilidade recuperada depois de um período de esterilidade<sup>27</sup>.



Fig. 10. *Nascimento de Cristo* (1423). Igreja paroquial de Tainach, Eslovénia.

Imagem retirada do website huisjozef.nl (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 11. THOMAS VON VILLACH, *Nascimento de Cristo*, c. 1460-1470. Igreja St. Georg von Gerlamoos, Áustria. Imagem retirada do website huisjozef.nl (Último acesso: 11/01/2015).

Ao mesmo tempo que a mãe era tratada pela matrona, o recém-nascido era alvo de atenção de várias parteiras. As imagens põem em destaque a destreza e grau de coordenação que a sua profissão exigia.<sup>28</sup> Não nos esqueçamos que estamos perante um ser frágil que devia ser poupado à morte. Por isso, para que

---

York; *Heures à l'usage de Troyes* (c. 1400), fl. 57v. [Bibliothèque municipale de Troyes](#). ALEXANDRE-BIDON, Danièle y CLOSSON Monique, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, Lyon, Lyon University Press, 1985, p. 131.

<sup>27</sup> Não é por acaso que na *Natividade* de Gregório Lopes surge um cesto com ovos e em muitas outras imagens. Da mesma forma, surgem muitas vezes representados no nascimento de Maria. GONZÁLEZ HERNANDO 2010: 106.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ HERNANDO 2010: 101.

nada falhasse, estavam todas dependentes umas das outras. É nesses mesmos cuidados que vemos S. José embrenhado. Ora parteja sozinho, ora parteja acompanhado.

Seguindo com atenção alguns tratados de medicina que incluíam os cuidados no pós-parto torna-se nítida a relação entre o objeto escrito e o artístico. Somente a fronteira religiosa os distingue um do outro ao suprimir nas imagens certos costumes profanos e ao adicionar passagens sagradas. Uma vez que estamos a lidar com pinturas de origem ou de influência flamenga, optámos por fazer uso de alguns excertos do tratado *Der schwangeren Frauen und Hebammen Rosengarten* (1513) do médico alemão Eucharius Rößlin<sup>29</sup>. Facilitou-nos, sem dúvida, a nossa análise visual dada a familiarização e a origem espacial de ambos os tipos de fontes.

Assim que o bebé vinha ao mundo, as parteiras deveriam cortar-lhe o cordão umbilical e ungir-lhe o corpo com óleo de bolotas para o lavarem de seguida<sup>30</sup>. Conquanto que os dois primeiros requisitos não sejam figurados no presépio e muito menos descritos nas fontes evangélicas e apócrifas, o banho, em compensação, é retratado quando tudo indiciava o contrário. Houve artistas que arriscaram em fazê-lo, pelo menos até ao século XV, indo contra os princípios dos textos religiosos. Recordemos que já no século IX, o *Liber de infantia salvatoris* aludia ao “corpo limpo” do Menino<sup>31</sup>. Para Louis Réau o banho do Menino era uma reminiscência do *Nascimento de Baco*; segundo o historiador os artistas carolíngios socorreram-se da linguagem dos nascimentos pagãos, dando-a a conhecer à restante arte do Ocidente<sup>32</sup>.

Para evitar que o neófito ficasse doente, a água era aquecida consoante a estação; no Verão bastava que estivesse morna enquanto que no Inverno era aconselhável que a esquentassem bem. Sublinhe-se que a temperatura deveria ser averiguada antes do banho; em Itália as parteiras verificavam com a mão ao passo que as alemãs confirmavam com o pé<sup>33</sup>. Logo que era retirado do bacio do banho, as parteiras aprontavam-se a enxugar o recém-nascido com panos de linho previamente aquecidos<sup>34</sup>. As imagens assim o testemunham. Nas iluminuras e em pinturas a óleo vemo-las a ocuparem-se dessas tarefas com habilidade: enquanto uma deita a água quente com um jarro, outra estende a mão para verificar a temperatura, ao passo que outra pega no bebé para o banhar e depois o passar à parteira que aquece os panos defronte de uma lareira ou braseiro. Nestes cenários

---

<sup>29</sup> Recorremos à versão *The Birth of Mankind* de Thomas Raynalde que, em 1540, traduziu para inglês a obra *Der schwangeren Frauen und Hebammen Rosengarten* de Eucharius Rößlin.

<sup>30</sup> HOBBY, Elaine, 2009, *The Birth of Mankind: Otherwise Named, The Woman's Book*, Farnham, Burlington, Ashgate, p. 153-154.

<sup>31</sup> *Liber de infantia salvatoris*: «Cuando tomé al infante en mis manos, vi que tenía limpio el cuerpo, sin las manchas con que suelen nacer los hombres». OTERO 2002: 262.

<sup>32</sup> RÉAU, Louis, 2000, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 234.

<sup>33</sup> RÉAU 2000: 234.

<sup>34</sup> HOBBY 2009: 155.

revelam-se gestos significativos que em muito se assemelham aos de S. José. Também o vemos com frequência a verter a água para dentro da bacia e a aquecer pacientemente os panos brancos.



Fig. 12. MESTRE SÜDDEUTSCHER, *Nascimento de Cristo*, c. 1420. Kunstmuseum Basel, Suíça. Imagem retirada do website huisjozef.nl (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 13. PEDRO GARCÍA DE BENABARRE, *Nascimento da Virgem*, c. 1475. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 11/01/2015).

A par destes dois cuidados, coloca-se a seguinte questão: Terá S. José dado o banho ao Menino ou terá ficado esse encargo reservado a uma perita? O Klarenaltar (c. 1350-1360) responde-nos afirmativamente; imerso numa bacia de madeira, o Menino é seguro pela Virgem enquanto José lhe derrama graciosamente a água. Uma cena que Réau reconhece ser uma exceção<sup>35</sup>. E supõe-se que o é. Não obstante, cremos que há uma imagem que deixa entrever alguns detalhes sobre a forma como S. José preparava o banho<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> O Klarenaltar localiza-na na Catedral de Colónia, Alemanha. RÉAU 2000: 234.

<sup>36</sup> Antes de mais é importante salientar que se tratam de meras hipóteses; segundo Gerhard Jaritz uma das tarefas mais difíceis do historiador é descrever imagens e rituais uma vez que, segundo o mesmo, pode obter respostas muito diferentes. Ver JARITZ, Gerhard, 2012, “Ritual, Images,



Fig. 14. VEIT STOSS, *Nascimento da Virgem*, 1477-1489. Altar de Sta. Maria da igreja de Sta. Maria, Cracóvia. Imagem retirada da base de dados Web Gallery of Art (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 15. MESTRE DE HOHENFURTH, *Nascimento da Virgem*, c. 1350. Galeria Národní Galerie, Praga. Imagem retirada do website huisjozef.nl (Último acesso: 11/01.2015).

Na *Adoração dos Magos* (c. 1495-1500) de Hieronymus Bosch encontramos a resposta. Na pintura, S. José enche um jarro num pequeno ribeiro enquanto que com a mão direita segura alguns ramos secos tendo junto de si uma bacia com água (fig. 16). Ao longe, em casa, um pano branco a aquecer diante duma fogueira. Por detrás destes objectos, comumente figurados nos cenários do pós-parto, revelam-se detalhes sobre os cuidados de higiene do Menino. O cenário está à vista, enquanto José lavava o filho na bacia com a água do ribeiro, as chamas da fogueira, alimentadas com os ramos secos, emanavam calor para o pano que aguardava estendido num banco; assim que concluísse o banho, o Menino seria confortado com o mesmo. De forma implícita, Bosch dá a entender que foi S. José que preparou o banho do filho sem precisar do auxílio de uma parteira. Só o próprio ato de ir buscar água diz algo a esse respeito; é que segundo Françoise Piponnier o aprovisionamento da água era uma tarefa das mulheres, que ausentes do episódio, é o santo quem o executa<sup>37</sup>.

---

and Daily Life: Some Introductory Notes” en JARITZ, Gerhard (ed.), *Ritual, Images, and Daily Life: The Medieval Perspective*, Lit Verlag, Zürich, p. 1.

<sup>37</sup> PIPONNIER 1993: 449.



Fig. 16. HIERONYMUS BOSCH, *Adoração dos Magos*, c. 1495-1500. Upton House, Warwickshire. Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 17. ISRAHEL VAN MECKENEM, *Nascimento da Virgem* da série *Vida da Virgem*, c. 1440/45–1503. Metropolitan Museum of Art.

Fig. 18. HANS MULTSCHER, *Natividade de Cristo*, 1437. Staatliche Museen, Berlim. Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 23/01/2015).

Por último, uma outra obrigação que o tratado de Rößlin refere é o enfaixamento. A parteira deveria ligar o bebé com faixas e deitá-lo no berço<sup>38</sup>. Não obstante São Lucas ter referido que Maria deu à luz o filho e o «envolveu em panos e o recostou numa manjedoura» (Lc 2: 7) o *Liber de infantia salvatoris* refere, pelo contrário, que foi o pai que o fez: «José, por sua vez, envolveu o Menino em panos e reclinou-o na manjedoura»<sup>39</sup>. Quem sabe se não foi este apócrifo que deu aso a que S. José chegasse ao ponto de improvisar as faixas? No painel da *Natividade* do retábulo de Antuérpia (c. 1400) Josef de Coo identifica o tecido que o santo tem nas mãos como uma parte das suas calças. Na ausência de fraldas para o Menino o santo vê-se obrigado a improvisar com o que tem à mão<sup>40</sup>; como consequência fica com um pé descalço. Uma outra pintura cujo propósito se assemelha à do retábulo de Antuérpia é a *Natividade de Cristo*, pintada por Hans Multscher para o altar Wurzacher (1437); sobre Jesus está pousada uma parte das calças do pai adoptivo (fig. 18). Fica, portanto, esclarecido que o santo enfaixou o Menino e que se serviu inclusive do vestuário para resguardar o filho do frio mesmo que isso implicasse ficar com o pé desprotegido. Conquanto, e para além do enfaixamento, não terá o *Liber de infantia salvatoris* também aliciado os artistas a representarem o santo a balançar

<sup>38</sup> HOBBY 2009: 155.

<sup>39</sup> OTERO, Aurelio de Santos, 2002, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 262.

<sup>40</sup> DE COO, Josef, 1966, “Das Josefshosen-Motiv im Weihnachtslied und in der bildenden Kunst”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, nº 11. Freiburg, Deutsches Volksliedarchiv, p. 63.

o berço/ manjedoura do Menino<sup>41</sup>? É que o próprio ato do balançar sugere que o santo o acabara de o deitar.

Visto isto, não restam portanto dúvidas que S. José tratou Maria e o Menino com todo o cuidado; chegou até a seguir todas as etapas do ritual do pós-parto tal qual uma parteira.

#### 4. A *transmemória* do santo-parteiro

Dotado de uma delicadeza feminina, como vimos, S. José foi idealizado pelos artistas a desempenhar os papéis de parteira no ritual do pós-parto. Apesar de pouco habitual, um pai podia na vida real assegurar algum alento à mulher e ao filho que acabava de nascer<sup>42</sup>. Partindo deste princípio é legítimo que o santo tenha sido figurado a auxiliar no presépio. Coerente, o teólogo Jean Gerson (1363-1429) aprovou inclusive o motivo nas pinturas<sup>43</sup>. Sabemos no entanto e segundo o testemunho de Jean Molanus, no tratado de arte *De picturis et imaginibus sacris* (1570), que o partejamento na *Natividade* (incluindo o de S. José) provocava o riso aos que o observavam<sup>44</sup>.

É difícil datar com precisão quando é que o partejo de S. José desapareceu na arte ocidental, mas há quem aponte para a segunda metade do século XV<sup>45</sup>. Por influência das inovações artísticas introduzidas pelo mestre de Flémalle, os pintores flamengos, como Roger van der Weyden ou Hugo van der Goes, libertaram S. José de todos os constrangimentos. Abandonou as tarefas de parteira e rodeou o Menino com reverência, de joelhos ou em pé, com uma vela na mão; adquiriu assim uma imagem com dignidade<sup>46</sup>. É óbvio que os artistas foram conquistados pelas descrições de Santa Brígida da Suécia; nas *Revelações*

---

<sup>41</sup> No fólio 26 da obra *Miroir Historial* (1370-1380) de Vincent de Beauvais, S. José dá a impressão que balança a manjedoura do Menino enfaixado. Veja-se na [Bibliothèque nationale de France](#); Também no fólio 71 r. da *Vita Jesu Christi in deutscher Bearbeitung* (1472-1476), da autoria de Ludolfo da Saxónia vemos S. José a balançar pacientemente o berço; o Menino usufrui do momento e sorri para o pai. Goethe University Frankfurt am Main: [Universitätsbibliothek](#).

<sup>42</sup> De acordo com Benjamin Roberts as famílias mais pobres contavam muitas vezes com a ajuda de um pai durante e o pós-parto. ROBERTS, Benjamin, 1998, *Through the Keyhole: Dutch Child-rearing Practices in the 17th and 18th Century: Three Urban Elite Families*, Hilversum: Verloren, p. 78.

<sup>43</sup> Zelador de S. José, Gerson não viu nos serviços do santo qualquer tipo de ameaça; lamentou apenas a figuração do santo enquanto velho uma vez que a sua condição o condicionava a ajudar a Virgem e o Menino. PAYAN, Paul, 2000, “Ridicule? L'image Ambiguë de Saint Joseph à la fin du Moyen Âge”, *Médiévales*, nº 39. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 106.

<sup>44</sup> *De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus. Authore Ioanne Molano Louaniensi, Sacrae Theologiae Licentiatu, et Louanij ordinario Professore.* (doravante *De picturis et imaginibus sacris*). Lovanii, Apud Hieronymum Wellaeum, 1570, fl. 47.

<sup>45</sup> HALE 1996: 105. PAYAN 2000:102.

<sup>46</sup> PANOFKY 1998: 75.

(c. 1350-1373) a mística atribuí ao santo um papel diferente a desempenhar: trazer uma vela acesa para a Virgem e ausentar-se durante o parto<sup>47</sup>.



Fig. 19. ALBRECHT DÜRER, *Natividade* da série *Vida da Virgem*, c. 1504.

Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 11/01/2015).

Fig. 20. GREGÓRIO LOPES, *Natividade*, c. 1527. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 20/01/2015).

Fig. 21. *Natividade*, c. 1400. Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

Imagem retirada da base de dados Web Gallery of Art (Último acesso: 11/01/2015).

Convém todavia não generalizar. A verdade é que nem todos os pintores rejeitaram o partejamento de S. José. São alguns os exemplares, como a *Adoração dos Magos* (c. 1495-1500) de Hieronymus Bosch como vimos ou a *Adoração dos Magos* (1513-20) de Jacob van Utrecht, que mostram S. José a fazer de parteira ainda em pleno século XVI. O mesmo acontece com a *Natividade* (c. 1504) da série *Vida da Virgem* de Albrecht Dürer; na cena direita da composição descobrimos uma das exigências do partejamento, o fornecimento de água (fig. 19). S. José derrama com cuidado a água do poço para dentro de um jarro. Se olharmos atentamente, vemos uma vez mais semelhanças estéticas com as parteiras. Assim sendo, utilizemos a figura 21 como elemento de comparação. O modo como ambas as figuras se baixam e posicionam a coluna arqueada, e até a forma como inclinam os braços para verter a água, é deveras similar. Ora estes gestos eram bastante familiares para os artistas. Se não o fossem, porque haveria Gregório Lopes de se socorrer deste mesmo movimento para o citar na *Natividade*? Mesmo que a intenção aqui fosse a de o empregar no ato de secar o pano perante o fogareiro, o desejável era que o espetador reconhecesse imediatamente uma gestualidade típica do partejar (fig. 20). O importante era que

<sup>47</sup> BUTKOVICH, Anthony, 1972, *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Ecumenical Foundation of America, p. 29.

ficasse claro para o observador. Afirma Manuel Luís Batoréo que o pintor português decidiu apenas decalcar a figura de S. José da estampa de Dürer e que dispensou o conceito espacial e os pormenores iconográficos tais como os objetos quotidianos<sup>48</sup>. Esta observação vem de encontro às nossas suposições. O artista escolheu cuidadosamente o modelo e tentou através do mesmo retratar uma outra fase do partejar.

Não descartemos todavia as obras dos que não o figuraram a realizar tais tarefas; foram muitos os mestres que fizeram questão de preservar os acessórios de pós-parto – bacia ou caçarola – que S. José manjava com habilidade. Ainda que figurados a um canto, estes objetos lembravam o partejamento de S. José. Vítor Serrão classifica o fenómeno de «trans-memória das imagens»; conceito que se aplica às obras de arte na medida em que projetam uma memória mesmo que subconscientemente<sup>49</sup>. Tem-se pois o pressentimento de que a figura do santo-parteiro foi lembrada através da cultura material.

Face às decisões da XXV sessão do Concílio de Trento estipuladas no ano de 1563, S. José abandonou de vez o seu papel de parteiro. O decreto - *sobre a invocação, veneração e relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas* - alimentou a decência das representações pictóricas; impôs aos artistas que conferissem honra e veneração às imagens de Cristo, da Virgem e de outros santos. A intenção, segundo o Sínodo, era abolir por completo as imagens com dogmas falsos para não induzirem em erro os mais incultos<sup>50</sup>. Para complementar a nova corrente contra-reformista surgem os tratados de arte. Se, como vimos, o decreto tridentino tão-somente limitou a representação pictórica, a tratadística, pelo contrário, debruçou-se exclusivamente e de forma exaustiva sobre os conteúdos iconográficos<sup>51</sup>. Assim aconteceu com o referido tratado de Jean Molanus que menciona o caso específico das imagens de Maria no leito após dar à luz. Propõe no manual, com fundamentos bíblicos e através de sermões de religiosos, a eliminação do motivo na pintura. O autor tinha consciência de que para além de fazer rir alguns católicos o motivo era blasfemados pelos hereges. Por isso, cita literalmente as palavras de Henricus vero Luitenius Mechliniensis na *Homília do Senhor* para assegurar que os cuidados do Menino ficaram a cargo de Maria e não das parteiras ou de S. José como muitos julgavam:

Hoc, ait, Mater, non Joseph praestitit, ut posteris Virginem perisse certum sit. Quapropter ridendi sunt, qui Mariam Virginem, cum ipsius puerperium depingunt, aut sculpunt, lecto decumbentem effingunt,

<sup>48</sup> BATORÉO, Manuel Luís Violante, 2004, *Moda, modelo, molde: a gravura na pintura portuguesa do renascimento*, Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 448-449.

<sup>49</sup> SERRÃO, Vítor, 2007, *A Trans-Memória das Imagens: Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos, p. 11.

<sup>50</sup> WATERWORTH, J., 1848, *The Council of Trent, The Twenty-Fifth Session: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, p. 233-235. <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>, consultado a 12.01.2015.

<sup>51</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline, 2004, *A pintura: Textos essenciais. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*, São Paulo, Editora 34, p. 70.

quasi more aegrotantium puerperarum, quae cum dolore pariunt,  
obstetrice, lecto, culcitris, fomentis, et plurimis subsidiis indiguerit.  
Nam eo quod stultius? quid delirum magis?<sup>52</sup>.

Ao invés deste cenário Molanus dá preferência à *Natividade* brigidiana, isto é, à imagem de Maria de mãos cruzadas e ajoelhada perante o filho<sup>53</sup>.

Embora a atmosfera da Contra-Reforma tenha vingado na arte dos reinos católicos e por conseguinte em Portugal, algumas tradições associadas às tarefas de S. José na *Natividade* mantiveram-se bem presentes na mentalidade da sociedade portuguesa. A etnografia fez questão de preservar as cantigas e sonetos de Natal que, transmitidos oralmente de geração em geração, recordam um José que em tempos era retratado a cuidar do bem-estar do Menino; recuperou, por exemplo, o fogareiro aceso pelo santo: «Alevantai-vos, S. José, acendei o fogareiro, que já dizem que é nado o bom Jesus verdadeiro» ou «Patriarca S. José, acendei o fogareiro, porque dizem que é nado o bom Jesus verdadeiro»<sup>54</sup>. Presença assídua na casa portuguesa, o fogareiro fazia parte do quotidiano da população; era utilizado em diferentes lugares ora dentro, ora fora das habitações para cozinhar ou aquecer a água<sup>55</sup>. Dada à sua versatilidade, os artistas de Quinhentos e Seiscentos introduziram-no nas pinturas dos nascimentos religiosos para exercer a mesma função que a lareira ou o braseiro no pós-parto do norte europeu. Representado geralmente em barro, irradiava do topo uma fonte de calor que provinha das brasas do carvão; por vezes, sobre estas, era colocada uma panela para aquecer a água do bebé ou para preparar a refeição<sup>56</sup>. De acrescentar que o seu calor permitia secar os panos, como vimos em relação à *Natividade* de Gregório Lopes. Em todo o caso, o fogareiro das canções de Natal está associado ao fogareiro das natividades que, pelos vistos, vem de encontro à mesma intenção: revelar as tarefas usuais do partejamento. Parece pois que as quadras dão testemunho das réstias de uma tradição que o Concílio de Trento não conseguiu eliminar por completo, o partejar de S. José.

---

<sup>52</sup> “Foi a mãe que realizou e não José. Por esta razão se riem quando a Virgem Maria é pintada e esculpida como modelo predominantemente deitada, doente, e que dá à luz com dor, com uma parteira, um leito, colchas, material de fogo e muitos outros recursos. Não é absurdo?” (*De picturis et imaginibus sacris*, fl. 46-46v.).

<sup>53</sup> *Idem*, fl. 46v.

<sup>54</sup> RIBEIRO, Luís, 1933, “O Natal, e Ano-Bom e os Reis nos Açôres”, *Revista Lusitana*, nº 1-4. Lisboa, Livraria Clássica Editora, p. 303-304.

<sup>55</sup> OLIVAL, Fernanda, 2011, “Os lugares e os espaços do privado nos grupos populares e intermédios” em MATTOSO, José (dir.), *História da vida privada em Portugal. Vol 2: A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 255.

<sup>56</sup> Sobre exemplares de fogareiros nos nascimentos veja-se o quadro de Diogo de Contreiras (c.1552-1554) do Museu Nacional de Arte Antiga (n. Inv. 1041MNAA) e que se encontra no depósito do Museu de Évora (n. Inv ME1550); ou do Mestre da Lenda de S. Roque, *Natividade e adolescência de S. Roque*, (séc. XVI) Museu de S. Roque, inv. 52.



Fig. 1. GREGÓRIO LOPES, *Natividade*, c. 1527 (detalhe), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.  
Imagem retirada da Wikimedia Commons (Último acesso: 20/01/2015).

## 5. Considerações finais

Para concluir, seria errado da nossa parte não referir a *Natividade* de Gregório Lopes. Aliás, a razão do presente estudo deve-se a esta mesma obra; com ela abriram-se portas a tantos outros temas quando se levantaram questões sobre a atitude do santo. Qual o objetivo do pano a secar diante do fogareiro? E porque é S. José quem o seca? Ao retermos o olhar no comportamento do pai adotivo de Cristo apercebemo-nos do paralelismo com modelos flamengos. Todavia, ao debruçarmo-nos no caso com mais profundidade detetámos, na pintura, modelos de S. José semelhantes aos das parteiras. Parece-nos que a intenção foi a de feminizar o santo segundo os ideais bernardianos.

Como a representação dos gestos das peritas é equivalente às propostas dos tratados de medicina do século XVI, como o de Eucharius Rößlin, descortinámos facilmente as tarefas de S. José no ritual do pós-parto. A Maria, enquanto substituto da *matrona*, aconchegou-lhe o encosto e serviu-lhe uma refeição com ovos e aves de penas brancas; ao filho, já como parteiro, preparou o banho e aqueceu os panos para o enxugar. Foram precisamente estes papéis, mais apropriados a uma parteira do que a uma personagem bíblica masculina, que motivaram o riso da população. Cientes deste fato, ou melhor da possível ridicularização do santo, os contra-reformistas combateram a representação

pictórica de S. José a prestar auxílio à família. Mas, apesar do êxito das regulamentações tridentinas, como vimos, o santo parteiro não caiu em esquecimento. Em Portugal o partejamento de S. José continuou a ser lembrado nas cantigas e sonetos de Natal, como vimos acima, através da presença do fogareiro, um pouco à imagem da *Natividade* de Gregório Lopes.

\* \* \*

## Fontes e Bibliografia

### 1. Fontes

- CLARAVAL, São Bernardo de, 2004, *Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*, Lisboa, Editorial Confluencia.
- De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus. Authore Ioanne Molano Louaniensi, Sacrae Theologiae Licentiato, et Louanij ordinario Professore.* Lovanii, Apud Hieronymum Wellaeum, 1570.
- HOBBY, Elaine, 2009, *The Birth of Mankind: Otherwise Named, The Woman's Book*, Farnham, Burlington, Ashgate.
- OTERO, Aurelio de Santos, 2002, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- WATERWORTH, J., 1848, *The Council of Trent, The Twenty-Fifth Session: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent.* <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>, consultado a 12.01.2015.

### 2. Bibliografia

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle y CLOSSON Monique, *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, Lyon, Lyon University Press, 1985.
- BATORÉO, Manuel Luís Violante, 2004, *Moda, modelo, molde: a gravura na pintura portuguesa do renascimento*, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- BUTKOVICH, Anthony, 1972, *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Ecumenical Foundation of America.
- BYNUM, Caroline Walker, 1982, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, London, University of California Press.
- DE COO, Josef, 1966, “Das Josefshosen-Motiv im Weihnachtslied und in der bildenden Kunst”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, nº 11. Freiburg, Deutsches Volksliedarchiv, p. 58-89.
- DZON, Mary, 2005, “Joseph and the Amazing Christ-Child of Late-Medieval Legend”, en CLASSEN, Albrecht (ed.), *Childhood in the Middle Ages And the Renaissance: The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 135-158.
- FRUGONI, Chiara, 1993, “A mulher nas imagens, a mulher imaginada”, en PERROT, Michelle y DUBY, Georges (dir.), *História das mulheres no Ocidente. vol. 2: A Idade Média*, Porto, Edições Afrontamento, p. 460-511.

- GÉLIS, Jacques, 1991, *History of Childbirth: Fertility, Pregnancy and Birth in Early Modern Europe*, Cambridge, Polity Press.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, 2010, “Una lectura de las imágenes medievales del nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, nº 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Editorial Complutense, p. 91-109.
- HALE, Rosemary Drage, 1996, “Joseph as Mother: Adaptation and Appropriation in the Construction of Male Virtue”, en PARSONS, John Carmi y WHEELER, Bonnie (eds.), *Medieval Mothering. The New Middle Ages*, vol. 3, New York, Garland, p. 101-116.
- HARRIS-STOERTZ, Fiona, 2014, “Midwives in the Middle Ages? Birth Attendants, 600-1300”, en TURNER, Wendy J. y BUTLER, Sara M. (eds.), *Medicine and the Law in the Middle Ages*, Leiden, Brill, 2014, p. 58-87.
- JARITZ, Gerhard, 2012, “Ritual, Images, and Daily Life: Some Introductory Notes” en JARITZ, Gerhard (ed.), *Ritual, Images, and Daily Life: The Medieval Perspective*, Lit Verlag, Zürich, p. 1-6.
- LAURENT, Sylvie, 1989, *Naître au Moyen Age: de la Conception a la naissance la grossesse et l'accouchement (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Le Leopard d'Or.
- L'ESTRANGE, Elizabeth y MORE, Alison, 2011, “Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe: Construction, Transformation, and Subversion”, en L'ESTRANGE, Elizabeth y MORE, Alison (eds.), *Representing Medieval Genders and Sexualities in Europe: Construction, Transformation, and Subversion, 600–1530*, Farnham, Ashgate, p. 1-14.
- L'ESTRANGE, Elizabeth Anne, 2003, *En/Gendering Representations of Childbirth in Fifteenth-Century Franco-Flemish Devotional Manuscripts*, Leeds, University of Leeds.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, 2004, *A pintura: Textos essenciais. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*, São Paulo, Editora 34.
- MÂLE, Émile, 1898, *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux.
- MUSACCHIO, Jacqueline Marie, 1999, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press.
- OLIVAL, Fernanda, 2011, “Os lugares e os espaços do privado nos grupos populares e intermédios” en MATTOSO, José (dir.), *História da vida privada em Portugal. Vol 2: A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 244-275.
- PANOFSKY, Erwin, 1998, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra.
- PAYAN, Paul, 2000, “Ridicule? L'image Ambiguë de Saint Joseph à la fin du Moyen Âge”, *Médiévales*, nº 39. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 96-111.
- PIPONNIER, Françoise, 1993, “O universo feminino: espaços e objectos” en PERROT, Michelle y DUBY, Georges (dir.), *História das mulheres no Ocidente. vol. 2: A Idade Média*, Porto, Edições Afrontamento, p. 441-459.
- RÉAU, Louis, 2000, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- RIBEIRO, Luís, 1933, “O Natal, e Ano-Bom e os Reis nos Açôres”, *Revista Lusitana*, nº 1-4. Lisboa, Livraria Clássica Editora, p. 301-308.
- ROBERTS, Benjamin, 1998, *Through the Keyhole: Dutch Child-rearing Practices in the 17th and 18th Century: Three Urban Elite Families*, Hilversum: Verloren.
- SERRÃO, Vítor, 2007, *A Trans-Memória das Imagens: Estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, Chamusca, Edições Cosmos.