

# El prestigio y las inspiraciones del vestir “a la española” en Sicilia entre los siglos XVI y XVII

The prestige and inspirations of ‘Spanish-style’ dress in Sicily between the 16th and 17th centuries

GEORGIA LO CICERO

Università degli Studi di Palermo. Italia  
ORCID: 0000-0003-4871-2675  
georgia.locicero@unipa.it

## Resumen:

Este artículo analiza la influencia de la dominación española en la moda y el gusto en Sicilia. El vestido “a la española” se convirtió en un medio de distinción en la sociedad aristocrática siciliana y el arte textil se convirtió en un medio de difusión de la cultura y el gusto de la época. Gracias a los grandes intercambios políticos y económicos que Sicilia mantuvo con España, la isla se convirtió en un punto de referencia y las grandes familias nobles sicilianas se alinearon con las más grandes cortes europeas en términos de lujo, elegancia y opulencia.

## Palabras clave:

Sicilia; dominación española; moda; textiles; nobleza.

## Abstract:

This article analyses the influence of Spanish domination on fashion and taste in Sicily. The ‘Spanish style’ dress became a means of distinction in Sicilian aristocratic society and the art of textiles became a means of spreading the culture and taste of the time. Thanks to the great political and economic exchanges that Sicily had with Spain, the island became a focal point and the great Sicilian noble families aligned themselves with the greatest European courts in terms of luxury, elegance and opulence.

## Keywords:

Sicily; spanish domination; fashion; textiles; noble families.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 1 de abril de 2022.

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Lo Cicero, Georgia (2022): “El prestigio y las inspiraciones del vestir «a la española» en Sicilia entre los siglos XVI y XVII”. En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 311-324.

© 2022 Georgia Lo Cicero. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

La dominación española en Sicilia, insertándose en los lugares sagrados y profanos del poder, impregnó el contexto cultural, influyendo en el gusto de las clases más ricas de la isla. Ello provocó la llegada de telas y joyas importadas, imponiendo el condicionamiento estilístico en las producciones locales. De hecho, la moda europea entre el siglo XVI y la primera mitad del XVII estará marcada por los modelos de vestimentas españoles, que circulaban abundantemente<sup>1</sup>, en especial en Sicilia donde, bajo el dominio de los intereses económicos y políticos españoles de esa época, la presencia de las clases aristocráticas hispanas provocó una rápida difusión del gusto español tanto en la moda secular como en el uso de las vestimentas eclesiásticas<sup>2</sup>.

En este sentido, los retratos de los mecenas en las pinturas sagradas son emblemáticos de este humus cultural. Se les representaba arrodillados o de medio cuerpo, sosteniendo un pequeño libro de oraciones, estrictamente de perfil en las partes bajas de los retablos o en obras realizadas para la devoción doméstica<sup>3</sup>. El vestido negro con su volante blanco y las muñecas adornadas con un delicado encaje blanco de “lechuga” se convirtió en un icono de la moda de los hombres piadosos de la aristocracia en la corte madrileña durante el largo periodo comprendido entre los reinados de Felipe II y Felipe IV. Cesare Vecellio atribuyó a este estilo de vestir una ascendencia veneciana, que se remontaba a mediados del siglo XVI<sup>4</sup>, pero que tendría su mayor expansión gracias a la corte madrileña y que se definió como “vestido a la española”, también ensalzado en *Il libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione, publicado en 1528, como modelo de gracia y elegancia<sup>5</sup>. El historiador Fernand Braudel, en su *Civilización material, económica y capitalista*, cuenta cómo un enviado del duque de Condé no pudo obtener una audiencia con Felipe IV sin cambiar antes su “vestido de color” por el traje negro de rigor<sup>6</sup>.

No obstante, será a finales del siglo XVI cuando Felipe II imponga este modo de vestir en su imagen institucional, siendo retratado en este estilo austero tanto por Sánchez Coello en los retratos institucionales ahora en el Prado como por Pantoja

1. Mancuso, 2003: 497.

2. Civiletto, 2003: 473-484. La Barbera, 2010: 152. Vitella, 2016: 91-101. También cabe destacar la exposición “Trame di seta fra Spagna e Palermo” y el ciclo de eventos “Mayo de Seda” organizados por la Università degli Studi di Palermo y el Instituto Cervantes de Palermo. La exposición tuvo lugar en Palermo desde el 31 mayo 2021 hasta el 30 junio 2021 en la Iglesia de Santa Eulalia de los Catalanes sede del Instituto Cervantes de Palermo y ha sido comisariada por Georgia Lo Cicero y Maurizio Vitella. Este evento concluye el programa monográfico dedicado a la Ruta de la Seda y a las relaciones entre España y Sicilia, y las actas de este ciclo de seminarios están próxima a su publicación.

3. Cantelli, 1981: 19-41.

4. Mancuso, 2003: 503, nota 7.

5. Castiglione, 1528: 127, par. XXVII.

6. Braudel, 1982: 289.

de la Cruz en los retratos del Monasterio del Escorial. La opulencia real se confía a pequeños detalles como la preciosidad del encaje blanco del cuello y las mangas o el emblema del Toisón de Oro en el pecho del monarca. La exuberancia y el vigor de la juventud son suplantados gradualmente por una imagen de hombre sabio y piadoso. El *farsetto* sigue siendo ceñido y rígido, con un cuello que parece sostener la cabeza, las solapas acolchadas conocidas como picadillos, que habían adornado la ropa a lo largo de los primeros años del siglo XVI, van desapareciendo, el encaje que surgía del cuello alto se va definiendo como gola, los pantalones, al principio similares a los de la tendencia alemana, se van haciendo cada vez más rígidos, y los calzones, inicialmente en uso, van desapareciendo definitivamente después de 1580<sup>7</sup>.

El cambio en el mensaje que querían difundir a través de estos retratos también fue sugerido por los dictados de la Contrarreforma que impregnaron toda la Europa católica a finales del siglo XVI. La influencia del Concilio de Trento, en efecto, determinando todas las expresiones artísticas y las manifestaciones externas de la vida social, favoreció una forma de vestir austera y castigada, con colores oscuros entre los que predominaba el color negro. Sólo la cara y las manos quedaban al descubierto, realizando la tez pálida y el aspecto etéreo de los protagonistas de la corte. Naturalmente, el rey se convirtió en un icono de estilo, influyendo en todos sus cortesanos y por consiguiente el traje negro se convirtió en el emblema del noble español, tal y como lo retrató Cesare Vecellio en su *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*<sup>8</sup>. Los elementos decorativos, como los botones enjovados<sup>9</sup> o los sombreros, las capas y los mantos de seda forrados de piel, incluido el ferreruelo de cuello alto, rompen el rigor de esta prenda y denotan sobriamente su riqueza y sofisticación.

Pues bien, el reflejo de esta moda lo apreciamos en una serie de retratos conservados en Sicilia. Un ejemplo representativo de este gusto aristocrático, elegantemente austero, son las ropas con las que se retratan el barón Marco Trigona (1546-1598) y su esposa Laura de Assoro (†1597)<sup>10</sup>. En la catedral de Piazza Armerina, en la provincia de Enna, ambos aparecen representados en varias ocasiones afirmando su munificencia hacia la Iglesia<sup>11</sup>. Marco Trigona se representa siempre de negro, signo austero de su carácter moral y de su filiación aristocrática. De hecho, en el bajorrelieve de mármol blanco atribuido a Raffaele Li Rapi<sup>12</sup>, que se coloca sobre su tumba, se

7. Marangoni, 1985: 258-259.

8. Vecellio, 1590: 282r.

9. Di Natale, 2000: 47-80.

10. Masuzzo, 2017: 25, 29-30, 32-34, 56, 59, 77-92, 107.

11. Sobre la construcción de la catedral en Piazza Armerina en el período que se examina ver Sutura, 2010.

12. Ruggeri Tricoli, 2014: 363.

le representa con la ropa española, prenda que simboliza tanto su rango social como su morigerado. Situado en concreto detrás del altar mayor de la catedral en el lado izquierdo, el barón está dispuesto de perfil y con las manos devotamente juntas en oración, dirigiendo su mirada hacia el relicario de plata que contiene el icono bizantino que representa a María Santísima de las Victorias, a quien está dedicada la iglesia. En la figura del noble destacan la preciosa gola almidonada y el encaje de las mangas de su traje, mientras que el fondo del que emerge el bajorrelieve de su figura está decorado con ricos verticilos fitomórficos que recuerdan las ricas telas de las túnicas sagradas de la época. Más ilustrativo para reconocer el característico traje negro a la española, es el retrato pictórico conservado en esta misma catedral (fig. 1). En él, se reproduce en pintura es el mismo que el escultor había efigiado en el bajorrelieve de mármol. Sin embargo, en el techo de la sacristía, un fresco representa al matrimonio arrodillado y enmarcando la iglesia catedralicia dedicada a María Santísima de las Victorias (fig. 2). De hecho, la catedral se construyó sobre la iglesia del siglo XIV de Santa Maria Maggiore bajo su patrocinio, gracias a un legado en su testamento<sup>13</sup>, y la representación de los barones de Trigona en las obras aquí citadas anhelan mostrar no solo su munificencia, sino también a través de la pose y la vestimenta su noble linaje y su dignidad política y moral, con una sobriedad en gran parte influenciada por el espíritu contrarreformista hispano.

Frente al barón, en dicho fresco de la sacristía catedralicia se representa también a su esposa Laura de Assoro, la cual aparece asimismo con ropas dignas de su linaje. La moda femenina había adoptado el corpiño muy ajustado, que ocultaba todas las curvas femeninas mediante el uso de férulas de hueso de ballena. Este se recrea en el retrato de la baronesa, aunque, como indicativo de la progresión hacia la moda española del siglo XVII, dicho corpiño termina en la cintura con solapas de forma corta y las charreteras tienden a adquirir un protagonismo más pronunciado<sup>14</sup>. Además, el cuello alto hace que la preciosa gola se adhiera a la barbilla y a la nuca, y las mangas son dobles, siendo las superiores largas, colgantes y abiertas, mientras que las inferiores son de otro color y se adhieren al brazo. El largo faldón rígido tiene forma de campana gracias al soporte del verdugado. Al igual que con las mangas, a veces se superponían dos faldas, la superior de las cuales, gracias a la gran abertura triangular de la parte delantera, permitía ver la falda inferior de otro color y tejido<sup>15</sup>. En todos los retratos de esta mujer noble lleva un chal o mantón en los brazos al estilo español,

13. Tanto la catedral de Piazza Armerina como otras obras conventuales vinculadas se beneficiaron del legado testamentario de Marco Trigona, ver: Piazza Armerina Archivio storico Diocesano (ASDPa) Fondo Collegiata Chiesa Madre Archivo I y II, *Testamento del Barone Marco Trigona (transcripción)* Polistena, 1930. Emanuele e Gaetani, 1757: 182. Masuzzo, 2017: 34.

14. Marangoni, 1985: 14.

15. Marangoni, 1985: 259-260.



Figura 1. Anónimo siciliano, *retrato de Marco Trigona*, siglo XVII, Catedral de Piazza Armerina.

como también se comprueba en otro cuadro que la representa y que se conserva en la misma catedral (fig. 3). El tejido del vestido de la baronesa es muy oscuro, pero está animado por preciosos bordados y aplicaciones de hilos metálicos; e incluso en uno de ellos el corpiño tiene aplicaciones de cuentas y piedras de colores. Aunque estaban



Figura 2. Anónimo siciliano, *retrato de Marco Trigona y Laura de Assoro*, siglo XVII, Catedral de Piazza Armerina.



Figura 3. Anónimo siciliano, *retrato de Laura de Assoro*, siglo XVII, Catedral de Piazza Armerina.

en boga estrictas leyes suntuarias<sup>16</sup>, que servían para contener la ostentación del lujo y limitar importaciones y gastos, pero también para establecer un código preciso de apariencias y estatus social<sup>17</sup>, las mujeres de la nobleza las sorteaban utilizando tejidos muy preciados, como terciopelos y satenes, incluso labrados pero en colores oscuros, como el negro. Además, se adornaban con apliques, botones de joyería, broches y cadenas decoradas con esmalte<sup>18</sup>.

Otra mujer ilustre que también recibió el título de Grande de España fue Dorotea Barresi Santapau (1533-1591)<sup>19</sup>. La noble, señora de Pietraperzia, procedía de una familia rica cuyas posesiones se extendían por toda la Sicilia oriental. Dorotea se casó en primeras nupcias con Giovanni Branciforte Tagliavia, conde de Mazzarino, adquiriendo aún más prestigio y anexionando más territorios a las posesiones familiares. Al enviudar pronto, su segundo marido fue el joven de 17 años Vincenzo Barresi, marqués de Militello, y años más tarde, al morir este último, se volvió a desposar con Juan de Zúñiga y Requeséns, un importante diplomático y político español, que más tarde ocupó el trono virreinal de Nápoles por Felipe II entre el 11 de noviembre de 1579 y el 11 de noviembre de 1582. Dorotea Barresi, princesa de Pietraperzia y virreina, asistía a la corte real, absorbiendo el gusto de la nobleza madrileña y transmitiéndolo a su corte siciliana. El único heredero de esta interesante figura femenina fue su hijo Fabrizio, fruto de su primer matrimonio. Él se convirtió en uno de los nobles sicilianos más importantes e influyentes a finales del siglo XVI, iniciando la edad de oro de la familia Branciforte, una de las más poderosas y ricas de Sicilia, gracias también a los matrimonios de interés con otros miembros de la misma nobleza<sup>20</sup>.

De ella se tiene el retrato de Dorotea Barresi Santapau, que se subastó en 1964 junto con gran parte del mobiliario del Palacio Mazzarino de Palermo<sup>21</sup> (fig. 4), y que fue inmortalizado en la escena del salón de baile de la película *El Gatopardo*, de Luchino Visconti<sup>22</sup>. El cuadro de la princesa de Pietraperzia llama la atención por su cercanía en

16. Archivio Storico di Palermo (ASCP), *Atti, bandi e Provviste* A. 1551-1552, ind. X. Foglio 54 v. Prammatica de li vestiti 29 aprile X ind. 1552. el legislador, antes de hacer una larga lista detallada de las telas y prendas permitidas, especifica que: “[...] videndo noi la immensa et excessiva dispesa che si fa per tutto il regno per causa del vestire lo quale sotto diversi invenzione di pompe et fausti che continuamente si trovano se va talmente allargando che in brevità li facultà de li regnicoli per grandi che fossero se reduciriano a diminuzione et grandissimo detrimento loro [...]”.

17. Di Blasi, 1790: 92.

18. Di Natale, 2000: 47-80.

19. Para un relato más detallado de la vida de Dorotea Barresi, véase: La Monica/Ricci, 2013.

20. La Monica, 2010; La Monica/Passantino, 2012: 162, 180.

21. Chifari/D’Arpa, 2019: 31.

22. La fotografía del retrato de Dorotea Barresi fue donada por el Dr. Salvatore La Monica al Ayuntamiento de Pietraperzia. La fotografía procede del archivo personal del Dr. Eugenio Barresi, descendiente de la familia, y se reproduce por primera vez en La Monica, 2014: 42.

la composición con la del retrato del rey Carlos V de Tiziano Vecellio, hoy en el Prado de Madrid, o el anterior de Jakob Seisenegger en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En ambas obras, el rey aparece acariciando a un gran perro con su mano izquierda, que se parece, también en la postura, al perro del cuadro de la noble mujer. El vestido que lleva la princesa se caracteriza por su color muy oscuro y la presencia del volante y el delicado encaje en las mangas, como correspondía a su linaje. Además del encaje blanco, la monotonía del vestido se ve interrumpida por ricos y amplios adornos bordados que parten del corpiño y llegan hasta el dobladillo de la falda. La blusa, que sale del corpiño, está trabajada en malla cuadrada. Delicados encajes, flecos y adornos trenzados de hilo de plata y oro afectan también a las cortas mangas “redondeadas” o “ad puntas”, que cuelgan por el brazo y resaltan las mangas blancas de debajo y cerca del brazo. Al presentar este enfoque aristocrático y mostrar un vestido que transmite al espectador tanto austeridad como opulencia, el retrato subraya la posición absolutamente central e integrada de la nobleza siciliana en la moda de la época y la preferencia por el gusto “a la española” como un acto consciente de una línea política y moral.



Figura 4. E. Barresi, *fotografía de retrato de Dorotea Barresi y Santapau*, 1963, Piazza Armerina.

En efecto, la moda “a la española” se seguiría en las cortes sicilianas durante mucho tiempo, impregnando la isla de costa a costa. Según los estudios de Vincenzo Abbate, es la princesa Giovanna de Austria (1573-1630), sobrina de Carlos V y esposa del poderoso Francesco Branciforti Barresi, la mujer retratada por el célebre Filippo Paladini en un estilo severo pero opulento en un lienzo muy interesante

para el estudio que estamos haciendo (fig. 5), y no la hija princesa de Butera y Pietraperzia, Margherita d’Austria (1605-1659), tal y como hace referencia la escritura apócrifa que aparece en la base del cuadro<sup>23</sup>. Un estudio de Paolo Russo cuestiona la autoría de la obra referente a Paladini, debido a soluciones proyectuales simples y descuidadas en las representaciones de algunos detalles físicos de gran importancia expresiva como las manos o el óvalo del rostro<sup>24</sup>. Este cuidadoso estudio, cotejando la idea de que la pintura en cuestión es de un pintor local al servicio de la familia Branciforte, subraya cómo el esquema oficial del retrato cortesano genealógico está ahora permeado en las cortes sicilianas. En cualquier caso, el retrato de esta noble es especialmente interesante por la detallada realización del vestido, encajes y joyas que manifiestan su fuerte vínculo con la corte española.

Así pues, se le representa con un amplio cuello con pliegues acanalados, rígidos y dispuestos en diagonal que se enriquece aún más con un precioso encaje de aguja. La falda en forma de cono se apoya en el verdugado subyacente, el corpiño rígidamente ajustado termina en punta, y las mangas se abren por encima de las inferiores y cuelgan. Los soportes metálicos dan rigidez al corpiño y al verdugado. El tejido de la túnica con bandas horizontales al tono está adornado con lazos rojos y joyas de esmalte policromado que destacan por su originalidad en Sicilia. De hecho, las joyas que adornan a las mujeres de la nobleza y los simulacros de santos y madonas, partiendo siempre de ideas llegadas por diseños españoles, evolucionaron hacia piezas con características propias, tal y como se refleja en los inventarios que aluden en principio a “joyas a la española” para pasar más tarde a las joyas “a la palermitana”, denunciando esta segunda alusión la inventiva siciliana<sup>25</sup>. Todo esto, en el retrato de Giovanna de Austria, denota no sólo la altísima clase social, sino también el deseo de la aristocracia siciliana de imponerse como portadora de estilo y gusto, algo que va más allá del clásico retrato oficial donde mostrar un fuerte calibre moral y dinástico.

A finales del siglo XVII, España abandonaba la escena política de la isla, pero el refinado gusto de la moda francesa, que ya había calado en las cortes italianas y europeas, no sustituyó por completo los modelos españoles, sino que enriqueció la forma de vestir de los nobles sicilianos juntando los modelos existentes, eligiendo los detalles más significativos de ambas partes, en términos de riqueza y opulencia. Ello puede verse, por ejemplo, en los retratos de poderosos nobles como Carlo Maria Carafa<sup>26</sup> (1651-1695), honrado con el título de Grande de España y defensor del Imperio Ibérico durante las sublevaciones de Messina de 1674, el cual

23. Abbate, 1999: 55, 184-187.

24. Russo, 2012: 72-78. Además, sobre el tema de la autoría del cuadro en cuestión véase también: Kusche, 2009: 285-295. Manfré/Mauro, 2020: 300-303.

25. Di Natale, 2000: 125.

26. Vitellaro, 2001. Margiotta, 2016: 310.



Figura 5. Autor desconocido, *retrato de Giovanna D'Austria*, siglo XVII, colección particular.

no desdeñó la moda francesa y la combinaba con las prendas “a la española” que impregnaban su guardarropa<sup>27</sup>, testimoniando que la moda abarcaba esferas más profundas y personales que el pensamiento político y sobre todo que era algo que pocos podían permitirse y esto tenía que ser enfatizado. La manera de vestir “a la española” había sido tan significativa que dejaba una sensación casi nostálgica incluso a finales del siglo XVIII, cuando el erudito Di Blasi recuerda los tiempos en que “i cavalieri vestivano di lana, e di nero alla spagnola”<sup>28</sup>.

## Bibliografía

- Abbate, Vincenzo (1999): *1570 Porto di mare 1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*. Napoli: Electa.
- Alfano María Elena (2000) “Inventario dei beni mobili ed immobili del principe Carlo Maria Carafa”. En: Cantelli, Giuseppe (eds): *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale. Ricami, sete e broccati delle diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, Caltanissetta: Giuseppe Maimone Editore, vol. I, pp. 224-236.
- Braudel, Fernand (1982): *Civiltà materiale, economica e capitalismo (secoli XV- XVI-II), I, Le strutture del quotidiano*. Torino: Einaudi.
- Cantelli, Giuseppe (1981): *Le arti decorative al tempo di Antonello*. Roma: De Luca.
- Castiglione, Baldassarre (1528): *Il libro del Cortegiano*, edición redactada por G. Preti, 1965, Torino: G. Einaudi.
- Chifari, Luisa/D'Arpa, Ciro (2019): *Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*. Palermo: Artes Digitalia.
- Civiletto, Roberta (2003): “Tessuti spagnoli nelle chiese siciliane”. En: Cantelli, Giuseppe/Rizzo, Salvatore (coms.): *Magnificenza e bizzarria europea nell'arte tessile in Sicilia*, catálogo de la exposición (Museo Diocesano de Barcelona desde el 7 hasta el 22 de julio de 2003/Museo Bellomo de Siracusa). Palermo: Flaccovio, vol. I, pp. 473-484.
- Di Blasi, Giovanni Evangelista (1790): “Lettera sugli antichi divieti del lusso e del giuoco in Sicilia”. En: *Nuova raccolta di opuscoli di autori siciliani*. Palermo: Giuseppe Solli editore, vol. III, pp. 89-115.
- Di Natale, Maria Concetta (2000): *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio.
- Emanuele e Gaetani, Francesco Maria (1757): *Della Sicilia Nobile continuazione della parte seconda, Baronaggio di questo Regno di Sicilia*. Palermo: Nella Stamperia de' Santi Apostoli.

27. Alfano, 2000: 227.

28. Di Blasi, 1790: 95.

- Kusche, María (2009): “Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el Doctor Alfio Nicotra”. En: *Archivo Español De Arte*, 82 (327), pp. 285-295.
- La Barbera, Marina (2010): “Il costume in Sicilia nella seconda metà del Cinquecento”. En: *Rivista dell'osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 1, pp. 152-179.
- La Monica, Salvatore (2010): *I Barresi. Storia di una famiglia della feudalità siciliana tra XI e XVII secolo*. Pietraperzia/Palermo: Tipografia Italia.
- La Monica, Salvatore/Passantino, Agostina (2012): “Donne in Sicilia tra XVI e XVII secolo”. En: *Archivio Nisseno*, Anno VI, 11, pp. 162-180.
- La Monica, Salvatore/Ricci, Vittorio (2013): *Grandi di Spagna alla corte di Filippo 2. d'Asburgo: Juan de Zúñiga y Requesens e la consorte Dorotea Barresi e Santapau*. Caltanissetta: Società Nissena di Storia Patria.
- La Monica, Salvatore (2014): “La pagina del lettore”. En: *Pietraperzia Rivista trimestrale di collegamento per i Soci dell'Accademia Cauloniana di Pietraperzia*, Anno XI, 2, p. 42.
- Mancuso, Barbara (2003): “L'immagine di sé. Nobili della Sicilia centrale e vestire «alla spagnola»”. En: Cantelli Giuseppe/Rizzo Salvatore (coms.): *Magnificenza e bizzarria europea nell'arte tessile in Sicilia*, catálogo de la exposición (Museo Diocesano de Barcelona desde el 7 hasta el 22 de julio de 2003 / Museo Bellomo de Siracusa). Palermo: Flaccovio, vol. I, pp. 497-506.
- Manfré, Valeria/Mauro, Ida (2020): “«En tierra ajena, lexos de mi rey» Giovanna d' Austria, entre la corte de Felipe III y la de los virreyes de Nápoles y Sicilia”. En: García García, Bernardo J./Rodríguez Rebollo, Ángel (eds.): *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Madrid: Doce Calles, 2020, pp. 275-314.
- Marangoni, Giulio (1985): *Evoluzione storica e stilistica della moda dalle antichità civiltà mediterranee al Rinascimento*. Milano: SMC, vol. I.
- Margiotta, Rosalia Francesca (2016): *Dizionario per il collezionismo in Sicilia, ad vocem Carafa Carlo Maria*. En: Di Natale, Maria Concetta (eds.): *Artificia Sicilia Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*. Milano: Skira, p. 310.
- Masuzzo, Gaetano (2017): *Cronologia civile e ecclesiastica di Piazza e dintorni*. Gaeta: Passerino.
- Ruggeri Tricoli, Maria Clara (2014): “ad vocem Li Rapi Raffaele”. En: Di Natale, Maria Concetta (eds.): *Arti Decorative in Sicilia dizionario biografico*. Palermo: Priulla, p. 363.
- Russo, Paolo (2012): «Un genio vagante... in giro nella Sicilia». *Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*. Caltanissetta: Edizioni Lussografica.
- Sutera, Domenica (2010): *La chiesa madre di Piazza Armerina. Dalla riforma cinquecentesca al progetto di Orazio Torriani*. Caltanissetta: Edizioni Lussografica.

- Vecellio, Cesare (1590): *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, disponible en el sitio web de la Bibliothèque Nationale De France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d> (30-9-2021).
- Vitella, Maurizio (2016): “Eccellenze seriche. Manufatti tessili di committenza ves-covile”. En: Di Natale, Maria Concetta (eds.) *Artificia Siciliae Arti decorative sici-liane nel collezionismo europeo*. Milano: Skira, pp. 91-101.
- Vitellaro, Antonio (2001): *Carlo Maria Carafa, un principe siciliano della controriforma*. Messina: Armando Siciliano Editore.