

LA *NEW WOMAN* EN LOS PAISAJES URBANOS DE AMALIA GUGLIELMINETTI

Cristina IGLESIAS-GRANDE
Università degli Studi di Macerata - Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-9461-4211

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo el análisis de las nuevas formas de entender las identidades de género, a través de las rúbricas de Amalia Guglielminetti en la revista *Le Seduzioni*, una revista que se coloca en la modernidad de principios del siglo XX. En ellas aparecen mujeres que encarnan la figura de la *new woman*: independientes, autónomas y transgresoras, y que se desenvuelven en espacios públicos como hoteles, automóviles y salones literarios, desafiando los roles tradicionales que las relegaban al ámbito doméstico. La infraestructura moderna, redes de transporte y espacios urbanos permitieron a las mujeres redefinir su posición social, abriendo oportunidades de movilidad física y simbólica en un contexto marcado por tensiones entre tradición y ruptura.

Palabras clave:

Amalia Guglielminetti. Revista *Le Seduzioni*. Literatura Italiana. Siglo XX.

Abstract:

The aim of this work is to analyse the new ways of understanding gender identities through the headings that Guglielminetti used in

the magazine *Le Seduzioni*, a publication set in the modernity of the early twentieth century. They depict women who embody the figure of the new woman: independent, autonomous and transgressive, and who move in public spaces such as hotels, automobiles and literary salons, defying the traditional roles that relegated them to the domestic sphere. Modern infrastructure, transport networks and urban spaces allowed women to redefine their social position, opening up opportunities for physical and symbolic mobility in a context marked by tensions between tradition and rupture.

Key Words

Amalia Guglielminetti. *Le Seduzioni* magazine. Italian Literature. 20th century.

A principios del siglo XX, Turín, la ciudad donde nace y desarrolla su actividad Amalia Guglielminetti (1891-1941), experimentó una profunda transformación tanto en su paisaje urbano como en su estructura social, marcada por un crecimiento industrial sin precedentes, un florecimiento cultural y un cambio radical en la posición de la mujer en la sociedad. El auge del estilo Art Nouveau¹ y los posteriores movimientos vanguardistas como el Futurismo, no solo redefinieron la arquitectura de la ciudad, sino también el papel de las mujeres en la vida pública, a medida que emergían nuevas oportunidades para desafiar las normas tradicionales y abrazar una identidad más libre y autónoma (Aña, 1997).

La Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de 1902, introdujo el estilo Art Nouveau en Turín y marcó el inicio de una transformación estética que se reflejaba en los edificios y espacios públicos de la ciudad. El Art Nouveau, con su énfasis en las formas orgánicas y el detalle ornamental, se fusionó

¹ El Art Nouveau es un movimiento artístico y decorativo, nace a finales del siglo XIX y principios del XX en Francia. Se caracterizaba por el uso de líneas orgánicas y motivos naturales (McDermott, 1992). En Italia este movimiento artístico tuvo su propia variante llamada Estilo Liberty. Las ciudades en las que más se desarrolló este tipo de arquitectura fueron Turín, Milán y Palermo (Fahr-Becker, 2015).

posteriormente con el dinamismo del Futurismo², un movimiento que celebraba la modernidad, la velocidad y el progreso tecnológico. Los diseñadores futuristas comenzaron a integrar materiales modernos como acero y hormigón³, priorizando estructuras funcionales y dinámicas que reflejaban el ritmo acelerado de la vida urbana⁴ (Mancebo Roca, 2019). Esta corriente impulsó la visión de un paisaje urbano en constante evolución, más acorde con la imagen de Turín como un símbolo del progreso industrial. El ambiente de constante cambio no solo afectó a la arquitectura de la ciudad, sino también la identidad social.

El Futurismo promovió la idea de un “futuro sin pasado” (Marinetti, 1909), un espacio donde las formas tradicionales fueran reemplazadas por estructuras que simbolizaran la eficiencia y la funcionalidad. Esta visión se extendió al papel de la mujer. Aunque el movimiento, en su manifestación más radical, propugnaba la eliminación de lo “antiguo”, los avances sociales y artísticos promovieron una reconstrucción de la feminidad en torno a nuevas

² Movimiento social y artístico nacido en 1909 de la mano de Filippo Tommaso Marinetti tras la publicación del *Manifiesto Futurista* en el periódico francés Le Figaro.

³ Un ejemplo de arquitectura futurista es el Pabellón Futurismo, construido en el año 1928 para la Exposición del Decenio de la Victoria en Turín (Mancebo Roca, 2019).

⁴ *El Manifiesto de la Arquitectura Futurista* (1914) de Antonio Sant'Elia (1888-1916) marca las bases para creación de la arquitectura del movimiento declarando «luchar sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado» (Sant'Elia, 1914). Fue publicado en la revista *Il Futurismo* el 11 de julio de 1914.

En la misma línea se publicaron: *Del funambulismo obligatorio o: suprimamos las plantas de la casa* de Volt, seudónimo de Vincenzo Fani el 15 de enero de 1918 en la revista *L'Italia Futurista*. Fani también publicó un segundo manifiesto titulado *La Casa Futurista independiente-móvil-desmontable-mecánica-divertida*, el 2 de mayo de 1920 en *Roma Futurista*; La “*Atmosferastruttura*” Bases para una arquitectura futurista de Enrico Prampolini en la revista *Noi* en enero de 1919. Prampolini publicó años más tarde en febrero de 1928 en la revista *La città Futurista* un texto titulado *Architettura Futurista*; Virgilio Marchi en la revista *Roma Futurista* el 29 de febrero de 1920 escribe el *Manifiesto de la arquitectura futurista dinámica, estado de ánimo y dramática*; Cesar Augusto Poggi el 30 de enero de 1933 escribe *Arquitectura Futurista Poggi*; El último manifiesto sobre arquitectura futurista fue el publicado por F. T. Marinetti, Angiolo Mazzoni y Mino Somenzi bajo el título de *Manifiesto Futurista de la arquitectura aérea* el 1 de febrero de 1934 en la revista *Sant'Elia*.

ideas de independencia y participación activa en los ámbitos profesionales y culturales.

El siglo XIX estuvo marcado por una fuerte visión conservadora⁵, donde la mujer estaba principalmente asociada con el hogar y la familia, y su lugar en la sociedad era definido por su rol de madre y esposa. Sin embargo, en el siglo XX se comenzaron a crear nuevos modelos de feminidad que desafiaron esas restricciones. La participación de las mujeres en los movimientos de emancipación y los avances en la educación y la política les permitieron empezar a redefinir sus identidades fuera de los confines del hogar. Los avances en la tecnología, la producción industrial y el arte les abrieron nuevos espacios, especialmente en áreas como el cine, la literatura y las artes visuales, donde las mujeres no solo se convirtieron en creadoras, sino también en protagonistas. Eventos como las Exposiciones Internacionales Femeninas de Bellas Artes⁶ (1910-1911) fueron fundamentales para visibilizar a las mujeres artistas. Estas exposiciones, en un contexto donde el acceso de las mujeres a espacios artísticos públicos era limitado, permitieron que las artistas se presentaran a un público más amplio y comenzaron a legitimar la producción artística femenina en una sociedad dominada por hombres. La participación de artistas de todo el mundo reflejó el creciente intercambio cultural y la creación de una nueva identidad femenina que aspiraba a la visibilidad y la igualdad.

Durante esta época de renovación Amalia Guglielminetti destacó como una de las escritoras más relevantes a través de una

⁵ «Para persuadir a la mujer de cuál era su posición en la sociedad no había más que invocar a la religión y a la voluntad divina. La inferioridad intelectual de la mujer se afirmaba como una verdad evidente» (Gómez Trueba, 2007, s.p). La filosofía decimonónica, encabezada por relevantes pensadores, como Nietzsche o Schopenhauer, también estaba imbuida de postulados misóginos. A lo largo del XIX, la organización social burguesa, con la familia, como eje principal, se impuso a la sociedad italiana, encerrando a las mujeres de clases media y alta, en el espacio doméstico, atribuyendo al hombre, la consecución de grandes logros y la protección del núcleo familiar (Belmonte Rives, 2017: 62).

⁶ Fueron promovidas por la revista *La Donna* (1905-1968). Estaba orientada al público femenino de clase media y media alta. La revista abordaba temas relacionados con la estética corporal y la decoración del hogar. Su contenido incluía principalmente moda, relatos de ficción y noticias de interés femenino.

obra marcada por una exploración de la independencia femenina, el deseo y las tensiones amorosas. Guglielminetti utilizó su figura pública para fusionar el glamur⁷ con la provocación, desafiando las expectativas sobre las mujeres y sus roles en una sociedad que, si bien estaba en plena transformación, seguía limitada por normas de género restrictivas.

Mujeres modernas en entornos urbanos

La modernización y los cambios sociales asociados a ella transformaron significativamente las dinámicas de género. Para Amalia Guglielminetti, las mujeres modernas representan no solo un cambio en el estilo de vida, sino también una evolución en la ideología y las relaciones con el entorno. Sus personajes femeninos adoptan el ritmo acelerado de la modernidad, expresando una visión orientada hacia la emancipación y la autonomía femeninas que se refleja en los ambientes que frecuentan y que inspiran las historias de sus protagonistas.

Los espacios que transitan las mujeres de Amalia Guglielminetti denotan la clase social burguesa a la que pertenece la escritora. Sus personajes femeninos se ubican en hoteles de lujo «viveva sola all'hôtel de Paris» (Guglielminetti, 1926d, n. 7: 6), conducen automóviles «aveva due automobili così lussuose e così grandi che la sua snella silhouette pareva rimpicciolirsi e spendersi in tanta fastosa ricchezza» (Guglielminetti, 1926d, n. 7: 5) y viajan solas por el mundo «un giorno, io ero in procinto di lasciare Torino per un breve viaggio di svago. [...] Girovagherò per l'Italia, l'Austria, e la Francia» (Guglielminetti, 1927h, n. 19: 7).

Las *new women* que Guglielminetti presenta rompen con las expectativas de una sociedad que vincula a las mujeres con roles

⁷ En el primer número de su revista titulada *Le Seduzioni* (1926-1928) se define a sí misma como un objeto de lujo «sono un oggetto di lusso. Mi è sempre piaciuto, anche da bambina, starmene sdraiata fra i cuscini di una dormeuse a sognare inverosimili paradisi» (Guglielminetti, 1926a, n. 1: 30). Según Arriaga (2019), esta autoimagen conecta con la de un personaje literario descrito con rasgos exagerados, simbolizando la figura de la *femme fatale*. Esta iconografía resalta atributos que evocan poder, misterio y seducción, características distintivas de este arquetipo literario y visual.

domésticos y de dependencia marital o familiar. Los hoteles, especialmente en el contexto burgués de principios del siglo XX, son espacios de tránsito y anonimato para las mujeres. Según Virginia Woolf (1929), la independencia económica y espacial es fundamental para el desarrollo intelectual y personal. Amalia Guglielminetti en línea con este planteamiento, muestra la manera en que sus personajes femeninos utilizan los espacios urbanos como plataformas de autoafirmación «ero andata a cercare solitudine e tranquillità in un grazioso paesetto della riviera ligure, adorno d'aranci e di palmizi, a poca distanza dalla frontiera francese» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 6). En ese sentido, los hoteles de lujo en los que la escritora sitúa a sus protagonistas no solo representan refugios materiales, sino también zonas simbólicas de autonomía que les permiten existir fuera del control familiar «la donna dei nostri giorni è attiva, sportiva, sbrigativa, partecipe alla vita vertiginosa degli affari» (Guglielminetti, 1927f, n. 13: 6).

Las ciudades modernas, con sus estaciones de tren, redes de transporte y hoteles, se presentan como un punto de partida para que las mujeres amplíen sus horizontes. Los viajes solitarios, tanto de Amalia Guglielminetti como de sus personajes femeninos, ilustran un cambio significativo en las posibilidades de movilidad geográfica y social. A principios del siglo XX, viajar sola es un acto trasgresor que demuestra no solo autonomía económica femenina, sino también una capacidad para moverse libremente por los entornos urbanos

tutti i malati, anche i malati d'amore, mi ispirano una pietà allontanante e preferii non assistere alle crisi isteriche o psicopatiche dei loro addii. Passeggiai avanti e indietro tra la folla movimentata, lungo il treno sbuffante (Guglielminetti, 1927i, n. 22: 4).

En ese sentido, los viajes no son solo experiencias físicas, sino también simbólicas, marcando la transición hacia una identidad femenina más globalizada, como sostiene Butler (1990), al destacar que el movimiento de las mujeres en nuevos espacios también redefine su rol social. Las *new women* de Guglielminetti representan una forma de resistencia performativa. Sus desplazamientos no son

únicamente un ejercicio de autonomía individual, sino también una intervención directa en las estructuras de poder que tradicionalmente habían limitado el acceso de las mujeres a ciertas acciones. Viajar solas desafía la percepción de que las féminas necesitan la protección o la supervisión de un hombre para desplazarse «Viaggiavano armate. [...] Anch'io quando viaggio sola porto con me una piccola *Browing* nascosta nel fondo della mia borsetta» (Guglielminetti, 1928m, n. 36: 6).

La ruptura de barreras espaciales y sociales no solo transforma la percepción del género, sino que también crea nuevas oportunidades para que las mujeres negocien sus identidades y roles (Butler, 1990) en un contexto social en transición, pero todavía muy tradicional y marcado por un fuerte binarismo

In una centralissima piazza della mira Torino provincialuzza, giorni sono assistetti a uno spettacolo sintomatico. Una piccola folla di signori eleganti [...] sostava, confusa a gente qualsiasi, intorno a un'automobile ferma. Era una Fiat 503 [...]. A bordo erano due signorine (Guglielminetti, 1926e, n. 10: 5).

Las *new women* de Guglielminetti siendo independientes económicamente, reflejan un rechazo consciente de la domesticidad tradicional y de las limitaciones que esta impone y además interactúan con nuevas culturas y realidades, que les permiten experimentar nuevas formas de ser

Creature femminili che conquistano i primi premi nelle gare di golf, quelle che si distinguono nell'adempire le funzioni del *policewoman*, quelle che rappresentano il popolo nelle assemblee elettive. E osservate le donne-banchieri, le donne-avvocati, le donne-ingegneri, le donne-medici (Guglielminetti, 1927f, n. 13: 6).

Sus personajes reclaman espacios que les otorgan mayor libertad de movimiento y una mayor conexión con las dinámicas modernas de la ciudad «donna: frenesia incitatrice di tutte le arti, quintessenza distillata di fascino e di poesia, allucinazione magnifica

della vita» (Guglielminetti, 1927j, n. 23: 16). Tanto los entornos urbanos como los hoteles, los viajes y los trabajos que desempeñan son catalizadores para las *new women*, que experimentan la modernidad de forma activa

fra il mestiere di commessa in un bar e quello di *tondeuse* in un salone di coiffeur; tra il lavoro di amica del cuore di un malinconico principe in esilio e quello di manicure in un qualsiasi select hôtel, si può benissimo insinuare, temporaneo e casuale, il lavoro di mannequin (Guglielminetti, 1927g, n. 14: 6).

Los automóviles lujosos en la narrativa de nuestra escritora también ilustran la forma en que la tecnología cambia la percepción de las mujeres en espacios públicos. Los coches, que a principios del siglo XX son símbolos de progreso y modernidad, se convierten en las historias de Guglielminetti en herramientas de visibilidad femeninas al apropiarse de maquinaria históricamente masculina «Affrontare le vertigini della velocità su una macchina pilotata da una donna» (Guglielminetti, 1926e, n. 10: 6), «la femminilità che non disdegna le emozioni della boxe, e gioca al tennis e al golf, e stando al volante di potenti automobili rivaleggia in temerarietà con gli uomini» (Guglielminetti, 1926c, n. 4: 5). La apropiación del espacio público por parte de sus personajes femeninos consolida el lugar de las mujeres en las nuevas sociedades. De acuerdo con Simmel (1903) las ciudades modernas ofrecen oportunidades sin precedentes para la participación en actividades sociales y culturales y permiten a las personas involucrarse en una diversidad de roles y experiencias «incominciavano a ballare alle undici di sera e finivano le danze alle otto del mattino dopo» (Guglielminetti, 1928m, n. 36: 4). En el caso de las mujeres a principios de siglo, supone un acceso gradual a actividades vedadas, como el trabajo remunerado, el acceso y participación en los salones literarios o la exploración de los placeres y comodidades de la vida urbana:

Nel salotto letterario di Rue Printemps ove impera Madame Aurel, la pensosa, enigmatica deità del tempio, si compieva il rito del mio battesimo parigino dinanzi a un

pubblico d'intellettuali, di studiosi, di esteti, di dame e di gentiluomini vaganti nei giardini della poesia, venuti ad assistere alla cerimonia inconsueta e a pronunciare sulla consorella latina la parola definitiva della loro raffinata competenza (Guglielminetti, 1928n, n. 38: 4).

El ambiente arquitectónico de las salas de cine de los años veinte también contribuye a esta experiencia colectiva. Como explica Bussi (2005), estos espacios se transforman en «catedrales del cine», decoradas con estéticas inspiradas en estilos renacentistas, egipcios o franceses. Este entorno contribuye a una experiencia escapista que sumerge a las espectadoras en una sensación surrealista y onírica, intensificando la dinámica de fascinación colectiva por figuras como Rodolfo Valentino «le donne che pagando il biglietto d'ingresso al cinematografo si sentono in diritto di commuoversi e d'innamorarsi del bellissimo eroe proiettato sullo schermo» (Guglielminetti, 1926b, n. 3: 6).

Otro espacio que ocupan las mujeres en el siglo XX son los casinos, especialmente en centros emblemáticos como el Casino de Montecarlo en Mónaco. Fundado en 1863, se convierte en un símbolo del lujo europeo. Durante las primeras décadas del siglo, comienza a atraer a mujeres de la alta sociedad, quienes participan en los juegos de azar y en los eventos sociales, lo que refleja el espíritu cosmopolita de la Belle Époque (Ballarín, M. Birriel, Martínez, Ortiz, 2010). La participación de mujeres en los casinos europeos estaba, en un principio, limitada a las que pertenecían a la élite, ya que su presencia era vista como una forma de sofisticación y elegancia que complementaba la atmósfera de los establecimientos. Las mujeres que acuden a estos espacios suelen ser figuras destacadas, que utilizan los casinos no solo como lugares de entretenimiento, sino también como plataformas para establecer redes sociales y proyectar una imagen moderna y emancipada de sí mismas: «Noleggiai un'automobile e diedi ordine allo *chauffeur* di portarmi a Montecarlo» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

Amalia Guglielminetti presenta el casino como un espacio de lujo y espectáculo que funciona como un microcosmos de la Europa moderna de entreguerras. Describe el entorno como un

lugar «sfarzo animato dal suono delle orchestre» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3) en el que se mezclan con las voces de los *croupiers*. La forma en que Guglielminetti escribe el texto captura la teatralidad y artificialidad de los espacios de ocio de la época. Según Zozaya Montes (2020), los casinos de principios del siglo XX son lugares que combinan la ostentación con las tensiones propias de una sociedad marcada por la industrialización y la modernidad. En estos espacios, las dinámicas sociales se rigen por códigos de apariencia, lujo y desempeño que buscan reafirmar las jerarquías sociales. En ese sentido, el casino no solo es un lugar para el juego, sino también un escenario de alienación. Amalia Guglielminetti lo utiliza como un refugio temporal frente a la soledad que experimenta, representando la búsqueda de experiencias emocionales intensas que compensen el vacío existencial. Este fenómeno, descrito por autores como Ritzer (1993), conecta los espacios de ocio modernos con la racionalización y la insatisfacción inherente al modo de vida industrializado.

Dopo pochi giorni di solitudine e di riposo mi avvidi di annoiarmi a morte. Mi occorreva qualcosa di nuovo. I miei nervi avevano bisogno di un tuffo di quella folla varia che qualche settimana prima sentivo di aborrire e sfuggivo con terrore (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

En el caso de Guglielminetti, su narradora no solo participa en el casino como jugadora, sino también como observadora crítica: «Arrischiava alla roulette piccole puntate e perdeva; ma perdeva con disinvoltura. E soprattutto con ammirevole disinvoltura [...]. Lo osservai con curiosità. (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4). Este rol activo contrasta con las expectativas tradicionales de pasividad femenina, posicionándola como un sujeto que reflexiona y se distancia irónicamente del entorno.

Se in quella notte di Montecarlo io sia stata fortunata o sfortunata al gioco, se la pallina frenetica che la roulette abbia voluto riservarmi emozioni gioconde od un aspro brivido determinato dalla *guigne*, è cosa che qui non interessa affatto. Del resto, confesserei francamente che io stessa non

ricordo con esattezza le vicende della mia serata di giocatrice (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4).

En sus textos encontramos el concepto de la *noia* o tedio de forma recurrente, que refleja la contradicción moderna donde el exceso de estímulos puede llevar al vacío emocional. La protagonista busca «cambiare il genere della noia» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3), utilizando el casino como un espacio para transformar su tedio en una experiencia distinta, aunque igualmente artificial.

Avrei provato la romantica gioia di rientrare all'alba, costeggiare la riviera nell'ora in cui le cose che vivono in una penombra di madreperla e i galli cantano per far rinascere il sole. Lirismi millenari che una persona tediata considera con sorridente serietà (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 3).

Esta idea se relaciona con la noción de la *blasé attitude* de Georg Simmel (1997), quien describe que los entornos urbanos modernos intensifican la indiferencia y el cansancio emocional, debido a la sobrecarga sensorial. Para Guglielminetti, el cambio de entorno no elimina el tedio, sino que lo transforma en un placer pasajero, subrayando la incapacidad de los espacios de ocio para ofrecer una satisfacción duradera.

El regreso de la protagonista a su hotel situado en la Riviera italiana al amanecer introduce un contraste entre la artificialidad del casino y la serenidad de la naturaleza. La descripción de «l'ora in cui le cose vivono in una penombra di madreperla» (Guglielminetti, 1928l, n. 34: 4) dota al paisaje de un carácter sublime que se convierte en una forma de resistencia, un refugio emocional y simbólico: un lugar de renovación frente a la deshumanización de la vida moderna. Este simbolismo del amanecer, vinculado a ciclos naturales de renovación, contrasta con el vacío emocional de las experiencias urbanas y modernas. Como sostienen Anderson y Zinsser (1988), estas representaciones son comunes en los relatos femeninos, donde las autoras buscan reconciliar las tensiones entre el progreso y la nostalgia por lo natural: la libertad, la introspección personal y la naturaleza.

Conclusiones

Amalia Guglielminetti captura la transición a la modernidad en el paso del siglo XIX al XX, destacando a las *new women* como agentes de cambio que desafían las restricciones sociales y exploran su independencia económica y personal en espacios urbanos y tecnológicos, nuevos espacios de autonomía y visibilidad para las mujeres.

A través del análisis de las rúbricas de Amalia Guglielminetti, se destacan los espacios urbanos, los viajes y los entornos de ocio como escenarios clave para la emancipación femenina, donde las protagonistas exploran identidades alternativas alejadas de las restricciones tradicionales. Estos espacios, como hoteles, automóviles y casinos, actúan tanto como refugios de independencia como espacios de transgresiones sociales. Además, Guglielminetti subraya las contradicciones de la modernidad: si bien esta ofrece nuevas libertades y experiencias, también trae consigo tedio y alienación propios del ritmo vertiginoso de la vida urbana. La autora utiliza estos contrastes para reflexionar sobre la capacidad de las mujeres para negociar sus identidades en un contexto que oscila entre el progreso y la nostalgia por el pasado.

Las *new women* de Guglielminetti representan, un emblema de resistencia performativa, apropiándose de espacios y experiencias históricamente vedados, lo que las posiciona como protagonistas de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

AÑA, Ira (ed.) (1997). *Le Fabbriche Della Fantasticheria: Atti Di Nascita Del Cinema, Liborio Termine*. Torino. Testo&Immagine.

ANDERSON, Bonnie S., y Judith P. ZINSSER (1988). *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*. London. Harper & Row.

BALLARÍN, Pilar., BIRRIEL, Margarita., MARTÍNEZ, Cándida., y ORTIZ, Teresa (2000). Las mujeres y la historia de Europa. En *Las mujeres en Europa: convergencias y diversidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 11-56.

BELMONTE-RIVES, Paloma (2017). *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria*. Tesis doctoral dir. ESCANERO DE MIGUEL, Pilar. Universidad de Alicante, Alicante.

BUSSI, Antonio (2005). *Cinema e modernità*. Roma. Laterza.

BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York. Routledge.

FAHR-BECKER, Gabriele (2015). *L'Art Nouveau*. London. H.F. Ullmann.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. (2007). Existe un mundo dentro del mundo: Don DeLillo y su crónica de la realidad oculta. *Quimera: Revista de literatura*, (283), pp. 36-40.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926a). Con mani di velluto, *Le Seduzioni*, n. 1, p. 4 – 30.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926b). Con mani di velluto: L'uomo più bello del mondo, *Le Seduzioni*, n. 3, p. 4 - 6.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926c). Con mani di velluto: Lacrime rara da museo, *Le Seduzioni*, n. 4, p. 4 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926d). Con mani di velluto: La principessa in incognito, *Le Seduzioni*, n. 7, p. 5 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1926e). Con mani di velluto: Donne al volante, *Le Seduzioni*, n. 10, p. 5 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927f). Con mani di velluto: Il trionfo delle trasparenze, *Le Seduzioni*, n. 13, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927g). Con mani di velluto: I giochi del caso, *Le Seduzioni*, n. 14, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927h). Con mani di velluto: Tutte mi vogliono, *Le Seduzioni*, n. 19, p. 5 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927i). Con mani di velluto: La mia amica ignota, *Le Seduzioni*, n. 22, p. 3 – 6.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927j). Con mani di velluto: L’elogio della bella donna, *Le Seduzioni*, n. 23, p. 12 – 16.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1927k). Con mani di velluto: La danza della bajadera, *Le Seduzioni*, n. 26, p. 3 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928l). Con mani di velluto: La promesa di un bacio, *Le Seduzioni*, n. 34, p. 3 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928m). Con mani di velluto: Il maestro di ballo, *Le Seduzioni*, n. 36, p. 3 – 7.

GUGLIELMINETTI, Amalia (1928n). Con mani di velluto: Il mio bautismo parigino, *Le Seduzioni*, n. 38, p. 3 – 8.

GUGLIELMINETTI, Amalia (2019). *Las vírgenes locas*. Edición crítica, introducción y traducción de ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2019). Pabellones, Casas de Arte, decoraciones y mobiliario. Las arquitecturas efímeras del futurismo italiano. *Vestir la Arquitectura, XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol 1, p. 1165 – 1171.

MARCHI, Virgilio (1920). Manifiesto de la arquitectura futurista dinámica, estado de ánimo y dramática, *Roma Futurista* 29 febrero 1920.

MARINETTI F. T y Mazzoni, Angiolo y Somenzi, Mino (1934). Manifiesto Futurista de la arquitectura aérea, *Sant’Elia* 1 de febrero de 1934.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909). Manifiesto Futurista, *Le Figaro*, n. 55, p. 1.

MCDERMOTT, Catherine (1992). *Essential Design*. London. Bloomsbury Publishing PLC.

POGGI, Cesar Augusto (1933). Arquitectura Futurista Poggi, *Roma Futurista* 30 de enero de 1933.

PRAMPOLINI, Enrico (1919). La “Atmosferastruttura” Bases para una arquitectura futurista, *Noi* enero 1919.

PRAMPOLINI, Enrico (1928). Architettura Futurista, *La città Futurista* febrero 1928.

RITZER, George (1993). *La McDonaldisación de la sociedad: Análisis de la racionalidad moderna*. Barcelona. Ediciones Morata.

SANT'ELIA, Antonio (1914). Manifiesto de la Arquitectura Futurista, *Il Futurismo* 14 de julio 1914.

SIMMEL, Georg (1903). *The Metropolis and mental life*. Roma. Armando Editore.

SIMMEL, Georg (1997). *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. Madrid: Ediciones de la Flor.

VOLT, Fani Vincenzo (1918). Del funambulismo obligatorio o: suprimamos las plantas de la casa, *L'Italia Futurista* 15 de enero 1918.

VOLT, Fani Vincenzo (1920) La Casa Futurista independiente-móvil-desmontable-mecánica-divertida, *Roma Futurista* 2 de mayo de 1920.

WOOLF, Virginia (1929). *A room of One's own*. London. England.

ZOZAYA MONTES, María (2014). Mujer y familia en un club privado masculino: La sombra del Casino de Madrid, 1836-1923. *Historia Contemporánea*, n. 49, pp. 499 – 536.