



Antonia Navarro Mira

Pionera de la Modernidad



José Luis Pellín Payá

Este año se cumple el centenario del fallecimiento de D^a Antonia Navarro Mira (1846-1921). Una figura singular y fuera de lo común a la que hasta el momento no se había otorgado la importancia merecida.

Su figura y proyección social no queda sólo en su ciudad natal, Novelda, sino que se proyecta a ámbitos foráneos que no habían sido estudiados. Una mujer con fuerte carácter, dueña de sus destinos, empresaria y emprendedora, la gran matriarca de su familia, de la que cuidaría hasta después de su deceso.

Su vida va pareja a la historia del momento: el nacimiento de las dinastías burguesas frente a la caída del prestigio social y económico de la nobleza adinerada. La dinastía de D^a Antonia no tiene nada que envidiar a las grandes figuras de la alta burguesía valenciana. Ella, por sí sola, es una figura icónica que conjuga inteligencia, dinero, patrimonio y un refinado gusto arquitectónico.

A lo largo de su dilatada trayectoria, y tomando como base la profusa documentación estudiada, supo conservar y crear un vasto patrimonio como el que poseían los marqueses de la Romana, los Vergara con el patrimonio del Marqués de Beniel, el marqués de Asprillas con su patrimonio ligado al linaje Juan, el marqués de Lacy, el de la familia Burgunyo en Alicante y otros tantos. Fue una de las mayores accionistas del Banco de España, accionista del Banco de Cartagena, del Hispano Colonial, al igual que poseedora de acciones y títulos de deuda de diversa índole.

Sin duda su figura será en el futuro, a partir de ahora, un referente a la hora de próximos estudios sobre las dinastías burguesas, su modo de vida, su patrimonio, las implicaciones en la propia historia social y económica del momento, y sobre todo por ser la pionera de la modernidad y la introductora de la corriente arquitectónica del Modernismo en la ciudad de Novelda, que posteriormente otras familias burguesas imitaron.



**Antonia
Navarro Mira**

(1846 - 1921)

Pionera de la Modernidad

Agradecimientos

A César Cort Lantero, por su interés en mantener viva la memoria de D^a Antonia Navarra Mira.

A David Miralles Alberola, por su incondicional apoyo a la hora de realizar un proyecto como el presente.

A la Fundación Mediterráneo, por ser la depositaria del legado arquitectónico en Novelda de D^a Antonia Navarra Mira.

A Mercedes Navarro Beresaluce, por ser la custodia de la memoria de D^a Antonia Navarra Mira, sin su ejemplo no habría sido posible.

A M^a Paz Gómez-Navarro Navarrete, por su inestimable colaboración y su amor por la historia de su familia, ya que sin su ayuda no habría sido posible realizar el presente trabajo.

A Mercedes Gómez-Navarro Navarrete, por ser la memoria de la figura singular de D^a Antonia Navarra Mira.

A la familia Aguado Camús, por conservar en su memoria retazos de la historia familiar.

Al Archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia (Cádiz), por su inestimable ayuda.

Al Archivo Municipal de Alicante y en especial a su archivera, Susana Llorens.

Al doctor Alejandro Cañestro Donoso, gran conocedor de la obra de los maestros plateros de la provincia de Alicante.

A la archivera municipal de Petrer, María del Carmen Rico Navarro, por su ayuda al localizar fotografías inéditas.

Al Archivo de la Fundación Jorge Juan, por su ayuda en la localización de documentación familiar.

A la memoria de D^a Ana María Hualde Elorza, y a la familia González Cort, por su testimonio y ayuda.

Al arquitecto ilicitano Tomás Martínez Boix, que ha facilitado las fotografías de la Casa-Museo Modernista recién restaurada.

Al Archivo Municipal de Novelda, por la gran profusión de documentación y datos que ha aportado.

Índice

- 4 **Prólogo.** Gabriel Segura Herrero
- 7 **Introducción.** Andrés Martínez-Medina

La dinastía burguesa de D^a Antonia Navarro Mira

José Luis Pellín Payá

- 11 El nacimiento de las dinastías burguesas
- 14 La construcción del antepasado. El nacimiento de una dinastía burguesa
- 23 La buena boda
- 26 Consolidación y apogeo de una dinastía burguesa
- 39 La buena vida: un patrimonio de prestigio
- 43 La buena muerte
- 47 Sus hijas y su fortuna
- 64 Árboles genealógicos

La residencia de Antonia Navarro Mira: arquitectura de la *Belle Époque*

Andrés Martínez-Medina, Ana C. Gilsanz-Díaz, Asunción Díaz García

- 69 Prefacio
- 71 Historia del arte y avances: de la revolución industrial a la *Belle Époque*
- 74 Arquitectura y arte modernistas como experimentación desde el eclecticismo
- 76 La dinastía burguesa de Novelda representada por Antonia Navarro Mira
- 81 El palacio-residencia de nueva planta: un nuevo tipo de espacio
- 85 El espacio en el corazón de la casa: transparencia y luminosidad
- 91 La sensualidad de los interiores domésticos: función y estética reunidas
- 93 Epitafio: la casa para la eternidad de la familia Navarro Navarro de Mira

Prólogo

Todavía un siglo después de su fallecimiento, la figura de doña Antonia Navarro Mira sigue despertando la admiración y el respeto no sólo de sus paisanos, sino también de los foráneos tanto de las poblaciones vecinas a los que llegó el eco de su fama, como de los visitantes a su residencia, la actual Casa Museo Modernista de Novelda.

Suele ser habitual que el primer contacto que el profano en la materia tenga con la vida de esta singular mujer sea su casa. Materialidad edilicia que deslumbra por la belleza de su armónica opulencia decorativa y que acaba cautivando cuando a los vectores arquitectónicos y artísticos se le suman las coordenadas vitales y biológicas de una mujer excepcional, tanto si la juzgamos en el tiempo que le tocó vivir, como sin lugar a duda si fuera coetánea a nosotros.

Mujer y casa forman una dualidad inseparable que queda patente en la estructura del libro que usted lector tiene entre sus manos y en el propio contenido del mismo. Binomio femenino que es desgranado por los excelentes trabajos de José Luis Pellín Payá, Andrés Martínez-Medina, Ana C. Gilsanz-Díaz y Asunción Díaz García. El primero de corte histórico, genealógico y biográfico mientras que el segundo atiende al análisis arquitectónico y artístico de la casa solariega del principal y más poderoso linaje de la burguesía noveldense de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

El mérito de ambos trabajos, además de venir dado por el riguroso análisis de datos, la exposición ordenada de la cuantiosa información y el buen estilo de pluma, que siempre es de agradecer, también viene de la mano de la tan necesaria contextualización del personaje, de su familia, de sus negocios y de sus gustos artísticos no sólo en el contexto local o provincial, sino también nacional, e incluso internacional.

Hemos de sentirnos afortunados por tener este libro entre nuestras manos, pues cuando se cumplen cien años del fallecimiento de doña Antonia Navarro Mira podemos acceder a una ingente cantidad de datos que explican su origen familiar y la génesis de su inmensa fortuna; que nos permite conocer su vida familiar, su matrimonio y prolífica descendencia (5 hijos, 8 nietos, 13 bisnietos y 44 tataranietos); que reúne información sobre el extenso patrimonio económico amasado y gestionado de forma eficaz y eficientemente por una mujer en un tiempo de hombres; que nos habla de su habilidad y olfato para los negocios; de su sentido del deber familiar, de sus gustos artísticos nada provincianos, acordes con las tendencias europeas del momento, etc.

Estamos pues ante un libro que pone en valor la figura de una mujer excepcional, de una mujer empresaria, valiente, decidida y emprendedora, que supo compaginar la vida familiar y la faceta de madre con sus negocios, incrementando la herencia paterna recibida y proyectarla hacia el futuro a través de vínculos familiares con los círculos sociales, políticos y financieros nacionales. Estrategia que convierten a doña Antonia en prototipo de la burguesía española de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, que supo aprovechar las oportunidades que brindó la conformación del Estado liberal al parir de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos y comunales y de las acuciantes necesidades económicas de una nobleza ya sin privilegios jurisdiccionales.

En este sentido, y aunque el eje de la trama argumental es doña Antonia, el libro también recoge valiosos datos e información sobre sus ancestros y descendientes. Un total de ocho generaciones vemos desfilar por las páginas del libro. Saga familiar de la que forman parte nombres como José Luis Gómez-Navarro Navarro, prestigioso ingeniero de caminos, canales y puertos; Antonio Gómez-Tortosa Rico, conde de Gómez-Tortosa, abogado, juez y político influyente; o César Cort Botí, primer catedrático de urbanismo de España.

Ésta es, por tanto, la historia de un linaje familiar que tiene en su centro a una mujer que, al igual que sucedía a los héroes populares de guerras y contiendas (el Cid, el Empecinado, el Campesino, etc.) su apodo acabó imponiéndose y llegando a ocultar su nombre. Doña Antonia Navarro Mira fue conocida y es conocida como 'la Pichocho'. Mote que, a fin de cuentas, perpetúa la inmortalidad de su figura, pues en tanto que denominación popular, ajena a los renglones académicos de historiadores y estudiosos, permite que su recuerdo siga vivo en la memoria colectiva de Novelda.

Gabriel Segura Herrero

Presidente Centro de Estudios Locales del Vinalopó



Introducción al centenario de la pionera Dña. Antonia Navarro Mira

Hace casi veinte años -los días 24 y 25 de octubre de 2002- tuvo lugar en el Centro Cultural Gómez Tortosa el Seminario titulado: "Turismo, Patrimonio y Desarrollo Local" organizado por el Ayuntamiento de Novelda y la Universidad de Alicante; su director fue el profesor José Fernando Vera Rebollo, hoy catedrático. Fui invitado a participar en este cónclave para el que preparé una conferencia que tenía por título "La arquitectura modernista como patrimonio de singular interés. El legado arquitectónico de la *Belle Époque* en Novelda: la Casa-Museo Modernista (1899-1905)". No era la primera vez que me aproximaba al legado modernista de Novelda, pero sí la primera que lo hacía de un modo sistemático, ocupándome en detalle de la Casa-Museo Modernista: la residencia que se mandó construir para sí misma Dña. Antonia Navarro Mira.

Recuerdo que, tras la charla en el patio cubierto, M^a Mercedes Navarro Beresaluce -la coordinadora del Seminario- me comentó que nunca había oído una interpretación que explicase la casa-residencia desde la perspectiva del espacio. Esto era cuanto este profesor podía aportar desde su formación y conocimientos, a partir de la solvente y completa monografía que Irene García Antón había publicado en 1994 sobre la propia Casa: la disección arquitectónica de este palacio burgués -que era mucho más que la representación y ostentación de un estatus social-, descubriendo las secuencias y la interacción de las estancias a través de secretos mecanismos de composición: se captura la luz que se dosifica en el interior a través de la yuxtaposición de los recintos recurriendo a filtros y veladuras en sus superficies de contacto, así como la expansión del espacio desde el centro de la Casa -el vestíbulo bajo la claraboya- que emulaba un pasaje comercial latiendo en el corazón doméstico. Aquella ocasión sirvió para descubrir que tras aquel proyecto había un arquitecto maestro de su oficio y conocedor de las tendencias y experimentos artísticos del *Art Nouveau*, pero que tras la obra había una mujer de firmes convicciones e ideas modernas cosmopolitas, consciente de su condición femenina en un mundo que la escrutaba sin miramientos.

Conviene señalar que, si bien en la Comunidad Valenciana las arquitecturas modernistas cuentan con excepcionales ejemplos repartidos por Valencia, Alzira o Alcoy, entre otros enclaves, alguno de ellos monumentos nacionales -como la Estación del Norte de Demetrio Ribes-, es difícil encontrar una obra de esta factura y nivel de coherencia formal, funcional y técnica que despliegue tal cantidad de sutilezas y complicidades espaciales que permanecen en el interior privado ocultándose a la vía pública. Todo ello sin olvidar que esta Casa fue restaurada a origen después de haber sufrido durante un par de décadas un uso intensivo para el que nunca fue pensada al venderse la propiedad en 1951 a la Congregación de las Hermanas de San José de Cluny que la destinaron a colegio de niñas hasta que, en los años 70, la Caja de Ahorros de Novelda se interesó por el inmueble y lo adquirió para dar lugar a la actual Casa-Museo Modernista. La residencia fue, en esa conferencia, objeto de especial atención, pero faltaba rendir homenaje a su propietaria y promotora: Antonia Navarro Mira -La Pitxotxa- una mujer de cuya trayectoria personal se sabía bastante poco, quizás porque nació contra corriente en una sociedad patriarcal en la que las mujeres han sido silenciadas con bastante frecuencia. Se echó de menos un conocimiento más completo de la vida de esta matriarca.

Ha sido necesario que transcurran dos décadas para que se haya realizado una búsqueda a fondo sobre la familia de Antonia Navarro Mira, en este caso, de la mano de José Luis Pellín Payá, archivero de Novelda, que reconstruye minuciosamente la trayectoria de nuestra protagonista en el centenario de su falta indagando en los diferentes archivos donde se registran sus actividades, residencias y voluntades; en este ínterin, la investigación sobre el patrimonio modernista en Novelda no ha cesado. Pero la vida y obras de nuestra propietaria, una pionera de la modernidad en su tiempo, quedaría como un relato aislado sin engarzar en el tapiz de los dos últimos siglos sino se suman los ancestros y la descendencia. De aquí que la biografía se extienda a todo el linaje que se remonta hasta el abuelo paterno, pero que adquiere consistencia a partir de su padre Luis Valentín Isidro Navarro Navarro de Mira (1825-1899) -hijo de Luis Navarro Navarro y Ana María Navarro Navarro-, auténtico maestro de los negocios financieros, comerciales, agrícolas, y de compraventa y arrendamiento de tierras, inmuebles e instalaciones en explotación (incluyendo los derechos de agua), así como rentista del Estado que, al final de sus días, figuraba entre los primeros contribuyentes de la villa.

La parte central de esta dinastía la ocupa la matriarca Antonia Navarro Mira (1846-1921) casada en 1866 con Luis Navarro Abad (de quien enviudaría en 1874) y con quien tendría cinco hijos de los que sobrevivieron dos hijas: María del Carmen Ramona Navarro Navarro (1867-1934) que se casaría con Antonio Gómez-Tortosa (1854-1932) y Luisa Virginia Asunción Navarro Navarro (1873-1949) que se casaría con Luis Gómez Navarro (1869-1954). La última parte de la biografía de la saga de los 'Navarro Navarro (de Mira)' está dedicado a estos dos matrimonios. Al margen del patrimonio en tierras e inmuebles, la fortuna líquida y en valores, o los negocios y actividades comerciales y profesionales de las y los protagonistas, quizás, uno de los aspectos más destacados de esta dinastía burguesa -en la que se entrecruzan por casamiento distintos miembros de una más amplia familia que involucra a los apellidos Navarro Navarro, Escolano Navarro, Navarro Escolano, Navarro Alenda y Navarro Cantó- es el peso en la misma de las mujeres, especialmente representado por Dña. Antonia Navarro Mira, en un tiempo en el que añadir, a las riendas de la casa, la dirección de las inversiones y las decisiones sobre su propio destino suponían un desafío diario frente a una sociedad anticuada que la examinaba a cada paso y la juzgaba en cada acto.

Mujer de mundo, culta, católica, preparada y de carácter decidido, heredera por igual de los tesoros de sus progenitores y del genio y olfato negociante de su padre, supo, no solo administrar su patrimonio, sino expandirlo hasta cotas impensables. Y de este crecimiento material y personal hablan sus múltiples obras y propiedades: las casas de labranza sitas por muchos municipios limítrofes, los edificios y pisos adquiridos en Alicante y, en especial, las dos casas que erigió en la calle Mayor de Novelda para residencia de sus hijas y en las que dejó su impronta.

Este libro rinde tributo a Dña. Antonia Navarro Mira en el centenario de su fallecimiento. El modo más ecuánime para este homenaje es el de documentar su vida del modo más riguroso posible y, como colofón a su intensa vida personal, familiar y profesional, recorrer la que fue su casa y residencia en Novelda tras la muerte de su padre y que ella misma mando construir y supervisó entre 1900 y 1905, quizás los años más felices de su vida porque casó a sus dos hijas una vez libre de la opresión de su padre. Y esta visita a su palacio urbano, la Casa-Museo Modernista de Novelda, se realiza a partir de aquella conferencia en la que se descubrían las complejidades espaciales y las singularidades formales de su arquitectura incorporando las experiencias y conocimientos acumulados -con la perspectiva de género que aportan las coautoras del capítulo arquitectónico- que han permitido enriquecer el discurso a través de la sensualidad de los acabados materiales; casi podríamos afirmar que 'Propietaria' y 'Residencia' se funden y confunden en este palacete urbano: la Propietaria se identifica y reconoce en la Casa.

Por ello este libro se estructura en dos únicos capítulos que siguen a esta introducción. Un primero dedicado a la biografía de la saga de la matriarca Antonia Navarro Mira, incluyendo a su padre y a sus dos hijas. Y un segundo centrado exclusivamente en la Casa que se procuró en el centro de Novelda donde viviría (alternando los últimos años con su casa en La Romana) hasta el final de sus días. No dudamos que, en un futuro no muy lejano, se practicarán nuevas pesquisas que completarán los datos aquí recopilados de esta dinastía burguesa, pero, también, ampliarán el conocimiento de las demás obras que promovió. Ahora, pues, ya solo nos queda invocar las palabras del crítico de arte John Ruskin en 1853 cuando exhortaba a apreciar el patrimonio arquitectónico que nos rodeaba: "Ahora vamos a disfrutar: vamos a observar el mundo a nuestro alrededor y a descubrir (siempre con seriedad y con sentido de la responsabilidad) lo que más nos gusta de él, y a gozar de ello a nuestro antojo".

Andrés Martínez-Medina, otoño de 2021



La residencia de Dña. Antonia Navarro Mira: arquitectura de la *Belle Époque*

Andrés Martínez-Medina, andresm.medina@ua.es

Ana C. Gilsanz-Díaz, ana.gilsanz@ua.es

Asunción Díaz García, asuncion.diaz@ua.es

Dpto. Expresión Gráfica, Composición y Proyectos, Universidad de Alicante (España)

“Este nuevo estilo, lo moderno, tendrá que expresar con claridad, en todas nuestras obras, un cambio significativo en la sensibilidad hacia el arte, la casi completa decadencia del romanticismo (y el surgimiento de la razón que acompaña a nuestros actos.) y estar acompañado de la más perfecta satisfacción de las necesidades, para representar a nuestro tiempo y a nosotros mismos. [...] No puede ser bello aquello que no es práctico”

Otto Koloman Wagner, 1896¹

Prefacio

Dña. Antonia María Josefa Navarro Mira (1846-1921), heredera de un rico patrimonio y matriarca de una saga familiar protagonizada por mujeres, fue una empresaria sagaz y una emprendedora sutil en un mundo de hombres. Su vida madura, sus negocios y sus obras más relevantes transcurren durante la *Belle Époque* (1871-1914). Entre sus múltiples propiedades terratenientes están la hacienda el Fondonet en Hondón de las Nieves, la hacienda La Romana en La Romana, la hacienda La Horna en Aspe, las haciendas Casa del Pino, La Concepción y la Casa del Cura en Elda, así como las haciendas de La Torre y La Vallonga (con el *Poblet* de Borgunyo) en Alicante y una gran extensión en Montealegre (Albacete); todas las casas e instalaciones agropecuarias de estas fincas fueron intervenidas, reformadas o actualizadas en vida de la propietaria. Además, contaba con muchos inmuebles, entre los que destacan distintos pisos y edificios en el entorno de la calle San Fernando y el antiguo Paseo de los Mártires (hoy Explanada), cerca o mirando al puerto de Alicante². Participó en promociones inmobiliarias en La Romana y aportó fondos -en tanto que acaudalada católica- a la parroquia de La Romana y al nuevo santuario de Santa María Magdalena en Novelda. Sin embargo, de todas sus propiedades, quizás las más destacadas por ser promovidas por ella misma eligiendo solares, técnicos y artesanos -acuñando, pues, su impronta de un modo más decidido- sean el actual Centro Cultural Gómez Tortosa (la casa donde vivió su hija Carmen Navarro Navarro) y la Casa-Museo Modernista (su propia residencia, donde viviría su otra hija Luisa Navarro Navarro); ambos edificios en esquina y con sus fachadas y accesos principales recayendo a la calle Mayor de Novelda. En el presente texto se estudia, analiza y contextualiza en detalle esta última: la residencia de Dña. Antonia Navarro Mira.

1. Wagner, O., 1993 (orig. 1896), *La Arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*, Madrid: El Croquis, pp.: 61 y 64.

2. Para un mayor detalle de las propiedades de esta matriarca, véase la biografía realizada por J.L. Pellín Payá.



Historia del arte y avances técnicos: de la revolución industrial a la *Belle Époque*

Frente a las grandes dotaciones e infraestructuras construidas a lo largo del siglo XIX protagonizadas por la ingeniería -hechas con los materiales industriales (acero y vidrio) puestos en obra por la técnica asistida por los avances científicos (cálculo e instalaciones) y que se podrían sintetizar en el desarrollo de puentes (mayor luz entre apoyos) y torres (mayores cotas de altura)-, la arquitectura parece más ocupada en reordenar su propia historia que en plantear innovaciones para el devenir; de hecho, las arquitecturas representativas que exigieron del empleo de estos progresos los escondían bajo una vestimenta historicista, fuera clasicista o medievalista³. En este contexto, los arquitectos creyeron encontrar la respuesta a su tiempo echando mano de los distintos estilos artísticos: si estos sistemas habían sido válidos hasta entonces, su combinación mediante un proceso de *invention* -concepto debido a Quatremère de Quincy- daría lugar a uno nuevo. Los *revivals* fueron la práctica habitual: estaban sancionados por la historia del arte y refrendados por las Academias de Bellas Artes; el eclecticismo supondría una apoteosis al considerar el pasado como un gran escaparate donde escoger productos con los que cabía experimentar.

Es en esta encrucijada de cómo se entendió la idea del progreso o modernidad⁴, si localizada en el pasado nostálgico o aventurada en el futuro técnico, donde deben situarse las manifestaciones artísticas finiseculares y de principios del siglo XX etiquetadas como modernismo. En realidad, no se trata de un estilo artístico, en tanto que expresión de una cultura compartida por toda la sociedad. *Modernismo, Jugendstil, Art Nouveau, Liberty Style* o *Secession*, son términos que se usaron para designar un conjunto de obras que parecían superar el debate entre el saber historicista -el regreso a las fuentes- y el progreso tecnológico -el avance hacia lo nuevo-. El más internacional, *Art Nouveau*, fue acuñado en 1895 en Francia y se puso de moda en la Exposición Internacional de 1900 en París.

En este movimiento se vieron involucrados tanto un sector de la comunidad artística como un sector de la nueva clase dirigente: la burguesía. Intelectuales, artistas y profesionales, por un lado, y burgueses cultos y con solvencia, por otro, fueron sus impulsores casi por igual. Los artistas motivados por la convicción de cambio: renovar el arte y la arquitectura que veían anquilosados en el pasado. Los burgueses estimulados por una necesidad de distinguirse de la aristocracia, la clase social poderosa por privilegios pretéritos. Los artistas intentaron encontrar las formas con las que expresar la voluntad de arte de su época -*kunstwollen*-, mientras la burguesía mostraba su estatus a través del fomento y mecenazgo de un arte y una arquitectura al alcance de unos pocos.

3. Gombrich, E.H., 1997 (orig. 1950), *La Historia del Arte*, Barcelona: Debate; p.: 536, este autor lo dice del siguiente modo: "...la terminación del siglo XIX fue un periodo de gran prosperidad y puede decirse que feliz. (...) A menudo parecía como si los ingenieros hubieran empezado por erigir una estructura para satisfacer las exigencias naturales del edificio, y después se le hubieran adherido unas migajas de Arte a la fachada en forma de adornos, tomados de un repertorio de patrones de los estilos históricos".

4. El concepto de 'modernidad' es muy amplio; aquí queremos aplicarlo como se define en: Sole, C., 1998, *Modernidad y modernización*, Barcelona: Anthropos, por el que conviene entenderla como un proceso de cambio social con la incorporación de los avances de la ciencia y la tecnología a niveles cotidianos (así como el papel clave de la educación), por el que los adelantos técnicos quedan al alcance de la mano para su propio uso.



Detalle de la escalera principal de la casa Francisco Mira Abad en Novelda (foto: autor, 2018).

La revolución industrial supondría algo más que el cambio en los sistemas de producción, en las condiciones de los mercados y en las nuevas relaciones del capital. Sus alcances significaban una primera revolución en lo urbanístico: de cómo iban a entenderse en adelante las ciudades que se enfrentaban a retos desconocidos de masificación. Una segunda en lo sanitario, como consecuencia de los avances en la medicina y su aplicación a un mayor espectro social para impedir o detener las epidemias. Una tercera en lo social, porque las clases más desfavorecidas aumentaban en número por los procesos migratorios de abandono del campo para su traslado a las crecientes metrópolis. Y una cuarta en lo tecnológico, porque los inventos perfilaban a la técnica como panacea a los problemas de la humanidad en su aplicación práctica al día a día a escala industrial.

Todas estas transformaciones se hicieron palpables sobre las tramas urbanas, porque la revolución industrial convirtió a las ciudades en fábricas y mercados, producto y mercancía, y sobre ellas se operaron una serie de cambios hasta entonces desconocidos: su crecimiento desmedido y su densificación edilicia y demográfica plantearon problemas de higiene social y control de la expansión urbana.

Frente a los retos de la insalubridad, la ciencia y la técnica facilitaron los instrumentos: se impuso la urbanización viaria, la legislación de reglamentos sanitarios y las ordenanzas de policía local. Frente a los retos de control urbano se idearon los modelos de extensión en la ciudad dando prioridad a la vitalidad y la salubridad: los crecimientos se llevaron a cabo con planes de ensanche con manzanas dispuestas regularmente alrededor de la ciudad histórica o sobre grandes avenidas y con urbanizaciones alejadas tipo ciudad-jardín. Las intervenciones sobre las tramas históricas se realizaron mediante operaciones de reforma interior que tomaron como modelo el París de Hausmann.

Al margen de cuáles fueron las soluciones concretas adoptadas, la ciudad industrial resultante era la capital de la burguesía, una clase social urbanita. Su nombre deriva de burgo y, como tal, pretendía identificarse con la ciudad y viceversa: perseguía la distinción social y la similitud cultural por encima de los límites de las naciones. Para ello, la imagen de la nueva urbe se confía a las obras públicas (arquitecturas representativas) y a la obra privada (inmuebles residenciales) en un tándem homogéneo. El reconocimiento a través de las instituciones se materializa en los símbolos del progreso y el comercio, como estaciones, mercados, pasajes y grandes almacenes; en los depósitos del saber, como museos, bibliotecas y academias; en los emblemas de la sociedad del ocio, como teatros, casinos, hoteles y balnearios; y en las sedes del poder, como bolsas, bancos y parlamentos.

Todas las arquitecturas finiseculares recurren a la práctica del eclecticismo historicista. Desde esta perspectiva, la sociedad de la *Belle Époque* efectuó un consumo selectivo del variado catálogo formal que suministraba la historia del arte, convertida en la vitrina de un gran almacén donde elegir productos de buen gusto. Frente a esta actitud de repetir viejas fórmulas, algo acrítica, emergió un sector intelectual apoyado por parte de la burguesía que cambiaría esta perspectiva. Esta minoría fomentó un arte y una arquitectura "Nuevos" que reflejaran su vinculación a sus orígenes culturales y, a su vez, tuvieran una vocación cosmopolita. Arte y arquitectura que permitían la identificación de la élite con las raíces de la tradición local y favorecían la diferencia respecto del gusto generalizado por el uso indiscriminado del pasado clasicista o medieval. Arte y arquitectura cosmopolitas que permitían la homologación de clase por encima de las fronteras. No se puede olvidar que el fenómeno modernista afloró en metrópolis de tamaño medio con un cierto interés por destacarse en el ámbito nacional o internacional con carácter propio. Centros urbanos como Bruselas, Ámsterdam, Glasgow, Helsinki, Múnich, Viena, Praga, Bratislava, Milán, Turín, Palermo, Barcelona o Valencia eran respaldados por un poder procedente de las actividades industrial, comercial, financiera y también agrícola, en manos de la pujante burguesía⁵. Este mismo fenómeno se repite a menor escala en algunas urbes medianas como Reus, Olot o Comillas, por lo que respecta a España, y como Alcoy, Gandía, Alzira, Burriana o Novelda en la Comunitat Valenciana⁶.

5. Si bien el fenómeno del arte y la arquitectura modernistas han sido muy estudiados, sirvan como muestra panorámica y sintética de esta producción por Europa y España los siguientes libros: Sembach, K.-J., 1990, *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Alemania: Taschen; Solà-Morales i Rubió, I., 1992, *Arquitectura Modernista. Fin de siglo en Barcelona*, Barcelona: Gustavo Gili; Fahr-Becker, G., 1996, *El Modernismo*, Francia: Könemann; Sala, M.T., 2008, *El Modernismo*, Barcelona: Fundació Caixa Manresa y Angle Editorial.

6. La producción modernista en la Comunitat Valenciana ha ido creciendo desde los años 80 del siglo XX a la actualidad. Destaquemos el rol pionero jugado por las profesoras Trinidad Simó Terol de la Universitat Politècnica de València e Irene García Antón de la Universitat d'Alacant. Añadimos dos libros que ilustran el fenómeno en toda la Comunidad y otro específico del caso de Alcoy: Muñoz Ibáñez, M. (coord.), 1997, *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*, Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de València; Doménech Romá, J., 2010, *Modernismo en Alcoy. Su contexto histórico y los oficios artesanales*, Alicante: autores.



Arquitectura y arte modernistas como experimentación desde el eclecticismo

Estas manifestaciones artísticas (tanto en los de más larga tradición como la pintura, la escultura, la literatura o la música, y en los más recientes e innovadores campos como la cartelería y la publicidad) se denominaron *art nouveau*, el cual, en la esfera de la arquitectura, se caracterizaba por responder al patrón de obra de arte total, de *work of art* hecho a mano: arte-sano. Este planteamiento exige que todas las artes plásticas estén coordinadas entorno a un nuevo repertorio formal de modo que todas las artes aplicadas se supediten a la arquitectura. Además, esta obra de arte total requiere de espacios fluidos para que la labor integradora de continuidad y coherencia sea evidente. Por último, esta arquitectura intenta ser muy confortable para sus usuarios, lo que supone incorporar cuantos adelantos haya en el ámbito doméstico: estética y función van de la mano.

Por lo que respecta al repertorio formal y ornamental, esta corriente intenta alejarse del historicismo academicista del siglo XIX. En un acto de rebeldía, frente a las enseñanzas de las Academias de Bellas Artes, el nuevo imaginario se establece a partir de dos fuentes: una general, la naturaleza -propuesta por John Ruskin⁷ a mitad del siglo XIX-, y otra particular, la cultura local. La naturaleza suministra todo un universo iconográfico en el que se reproducen vegetales y animales, pero también se estilizan y se simplifican: "Imitad solamente las formas naturales, y sólo las más nobles, en las partes acabadas" porque "lo que hay de bello o hermoso en arquitectura resulta de imitar las formas naturales"⁸. Además, se suma la historia propia de cada región -la tradición- que crea el vínculo de la arquitectura con lo vernáculo y potencia el uso de técnicas y materiales autóctonos, reinterpretándolos y experimentando con ellos, como el recurso al ladrillo, la cerámica o la piedra con sus texturas vistas o mostrando sus aparejos tradicionales.

Por lo que respecta a la integración de todas las artes, esta supone el diseño de todas las partes del edificio: carpinterías, cerrajería, mobiliario, lámparas, telas, papeles pintados y útiles hogareños. Su ejecución se confía a las artes menores, siendo los artesanos los responsables de elaborar estos productos exclusivos bajo unas directrices unitarias de diseño. Esta actitud elitista, dando la espalda a la producción masiva industrial de objetos, es una de las razones que impidió la generalización del modernismo.

7. John Ruskin (1819-1900) dedicó muchos esfuerzos a *combatir* la 'plaga' del clasicismo imperante en Europa desde el Renacimiento ("La decadencia del estilo decorativo del *cinquecento* no se debió a su naturalismo (...), sino a su imitación de cosas feas, de cosas no naturales") frente al cual proponía como alternativa artística el mundo medieval y la propia naturaleza que está en sus orígenes y referentes, a su juicio. Si bien las llamadas a la arquitectura como bella ornamentación de sus paramentos y que esta se remita a la naturaleza ya se exhorta en su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, la sistematización la realiza en el capítulo "El material del ornamento" con doce categorías que van desde las "Líneas abstractas" hasta los "Animales mamíferos y hombres". Véase: Ruskin, J., 2000 (orig. 1851-1853), *Las piedras de Venecia*, Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España & alter, pp.: 45-79.

8. Ruskin, J., 1989 (orig. 1849), *Las siete lámparas de la arquitectura*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, pp.: 178 y 114.

El renacer de las artes aplicadas tuvo su origen en el movimiento británico *Arts & Crafts*, que contó entre sus teóricos tanto con el citado crítico John Ruskin como con el diseñador William Morris; ambos profesionales sentaban sus bases, éticas y estéticas, en la defensa de la artesanía (con un rotundo rechazo al mundo industrial) y una admiración incondicional al mundo medieval. Esta contradicción abocaría a esta corriente a un callejón sin salida, la cual tuvo sus primeras obras de arquitectura, de acuerdo con E.H. Gombrich, en los domésticos *hôtels* de Víctor Horta en Bruselas hacia 1892⁹. De un modo sintético podríamos afirmar que Ruskin, Morris y Horta fueron los primeros teórico, diseñador y arquitecto, respectivamente, del Modernismo tal y como hoy lo conocemos.

Por lo que respecta a la necesidad de la arquitectura de requerir espacios fluidos y diáfanos para que la labor integradora de la decoración fuese evidente, se recurrió a los materiales industriales. Las estructuras metálicas permiten disponer de recintos que solo son atravesados por la escasa sección de los soportes: sus mallas de pilares y vigas parecen liberar al contenedor de la gravedad y rigidez de los muros portantes. El vidrio, que era un producto de lujo, gracias a su laminación industrial, se había vuelto un material transparente al alcance de muchas economías. Hierro y vidrio aportan levedad y claridad, lo que permite la creación de espacios, públicos o privados, institucionales o domésticos, donde la continuidad material entre el exterior y el interior refuerza la vocación globalizadora de la arquitectura, en tanto que obra de arte total, mediante la adición de dos cualidades espaciales aportadas por la técnica: la liviandad y la transparencia¹⁰. Estas características hacen que la arquitectura comience a entenderse más como la capacidad de creación y yuxtaposición de espacios frente a la visión académica de composición y adición de volúmenes. Y en esta nueva concepción juegan un rol básico los receptáculos habitables de los movimientos de las personas: recibidores, vestíbulos y distribuidores, pasillos, galerías y corredores, escaleras, rampas y ascensores devienen las piezas articuladoras de los nuevos recintos envueltos por una piel cada vez más ligera, sostenida por esbeltos entramados metálicos o de madera. La visión estática desde un punto de vista fijo de la obra de arte comienza a ser sustituida por una visión más dinámica y cinética.

Por lo que respecta a la confortabilidad, esta supone la incorporación a la arquitectura de cuantos adelantos técnicos aporten comodidad, bienestar e higiene. En este sentido, los edificios se dotan de toda una serie de instalaciones como los ascensores, la iluminación de gas o eléctrica, las conducciones de agua potable, la calefacción central o los aparatos sanitarios. Esta cuestión alcanza altas cotas de ingenio porque los aparatos y maquinarias necesarias para alcanzar este confort deben someterse al diseño integral, lo que casi obliga a que -formen parte de la obra como inmueble o como mueble- su ejecución sea muchas veces manual. Por último, conviene recordar que las manifestaciones artísticas y arquitectónicas modernistas encuentran su máxima expresión, no solo en determinadas obras públicas, sino en el ámbito doméstico y privado de los mecenas adinerados, ávidos de distinción y con conciencia de clase. La casa del burgués es el mundo donde explota su fantasía y la morada es el lugar donde exhibe y deposita sus triunfos que solo sus correligionarios pueden contemplar en ocasiones. Y el arte, como la riqueza y el saber, es uno de los tesoros más preciados y cotizados entre la alta sociedad.

9. Gombrich, E.H., 1997 (orig. 1950), ob. cit.; p.: 536.

10. Al respecto de estas dos características puede verse: Martínez-Medina, A., 2002, "La arquitectura modernista como patrimonio de singular interés. El legado arquitectónico de la *Belle Époque* en Novelda: la Casa-Museo modernista (1899-1905)", Alicante: Universidad de Alicante, en: <<https://degraf.ua.es/es/publicaciones/andres-martinez-medina/2002/130/conferencia-la-arquitectura-modernista-como-patrimonio-de-singular-interes-el-legado-arquitectonico-de-la-belle-epoque-en-novelda-la-casa-museo-modernista-1899-1905.html>>



La dinámica burguesía de Novelda representada por Antonia Navarro Mira

La ciudad de Novelda, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, experimenta los efectos de la revolución industrial, entre otros, con un notable crecimiento urbano¹¹. La extensión de la ciudad tiene lugar alrededor del núcleo primitivo o histórico. Dos son los ejes de desarrollo: la calle Mayor, cuya prolongación enlaza con el camino a la Estación, y las actuales calles de Emilio Castelar-San Roque y Comuneros de Castilla-Murillo; en uno de los frentes de la primera vía se implanta el Casino en medio de un jardín y entre ambas calles se ejecuta la Glorieta¹². El ensanche de la ciudad¹³ tiene lugar mediante una trama de manzanas regulares (de proporciones 1:2), que es ocupada por edificaciones residenciales de 1 a 3 plantas. Este ensanche, con plano de 1907¹⁴ (Fig. 01), sigue parecidos criterios higienistas¹⁵ y patrones reticulares que el de otras ciudades del sur valenciano que, a su vez, reproducen a una escala más reducida los modelos de las grandes urbes. Las propias manzanas cuentan con chaflanes en

sus esquinas y el ancho de los viales ronda los 6/8m, cifra que dobla la media de las calles históricas y garantiza la aireación y las convenientes dosis de soleamiento, ya que la altura de cornisa de los inmuebles se aproxima a esta medida resultando un cuadrado la sección de las calles. La ciudad es un reflejo de las dinámicas productivas, sociales y culturales de la sociedad que la habita y, en el caso de Novelda¹⁶, la efervescente actividad inmobiliaria tiene a la burguesía como promotora y protagonista: ensanche, plazas (Mayor, Glorieta y Jardín del Casino), equipamientos culturales (teatro y casino con biblioteca), dotaciones higienistas (cementerio, matadero y lavadero), instituciones de gobierno (ayuntamiento) y entidades financieras (caja de ahorros), son la huella palpable del ansia de una clase social por dejar su huella en la urbe y tomar el relevo en el mando.

11. Para una contextualización de la sociedad noveldense de esta época puede verse: Rico García, A., 2011, *Història de Novelda. El passat d'un poble*, Alicante: CAM y Ayuntamiento de Novelda y Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), 2019, *Modernismo en Novelda. El legado de un esplendor comercial*, Alicante: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp.: 27-52.

12. Una buena colección de fotografías de época que retratan la ciudad de Novelda al cambio de los siglos XIX y XX puede consultarse en: Centro de Investigaciones Etnológicas de Novelda (CIEN), 1996, *Novelda en imàgenes*, Alicante: C.I.E.N.

13. Para un mayor detalle del ensanche de 1907, y del urbanismo que lo precede desde 1880, puede verse: Martínez-Medina, A., 2019, "Retrato de una ciudad de la *Belle Époque*, su ensanche y su arquitectura", en: Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), ob. cit.

14. López Pascual, F., 1907, "Plano Geométrico de la ciudad de Novelda", Archivo Municipal de Novelda; este expediente, según informa el archivero, J.L. Pellín Payá, solo consta del plano que se reproduce, sin que se haya localizado, hasta la fecha, ni la memoria ni las ordenanzas que lo debieron acompañar.

15. Respecto de la ideología del *Sanitary Movement* británico del siglo XIX, reinterpretado en el ámbito de Alicante, puede verse: Martínez-Medina, A., 1999, "El pensamiento de José Guardiola ante las reformas necesarias en la estructura urbana para el siglo XX" en: Guardiola Picó, J., *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte*, (facsimil del original de 1908), Alicante: CoEPA y GV, pp.: XVII-XXXI.

16. Un excelente trabajo que recoge un gran número de actividades relativas al proceso de modernización de la ciudad y la sociedad de Novelda al cambio de siglo puede verse y leerse en el libro: Payá Abad, C.; Pellín Payá, J.L.; CIEN (dirs.), 2001, *Novelda, de Villa a Ciudad*, 1901, Alicante: Ayuntamiento de Novelda.

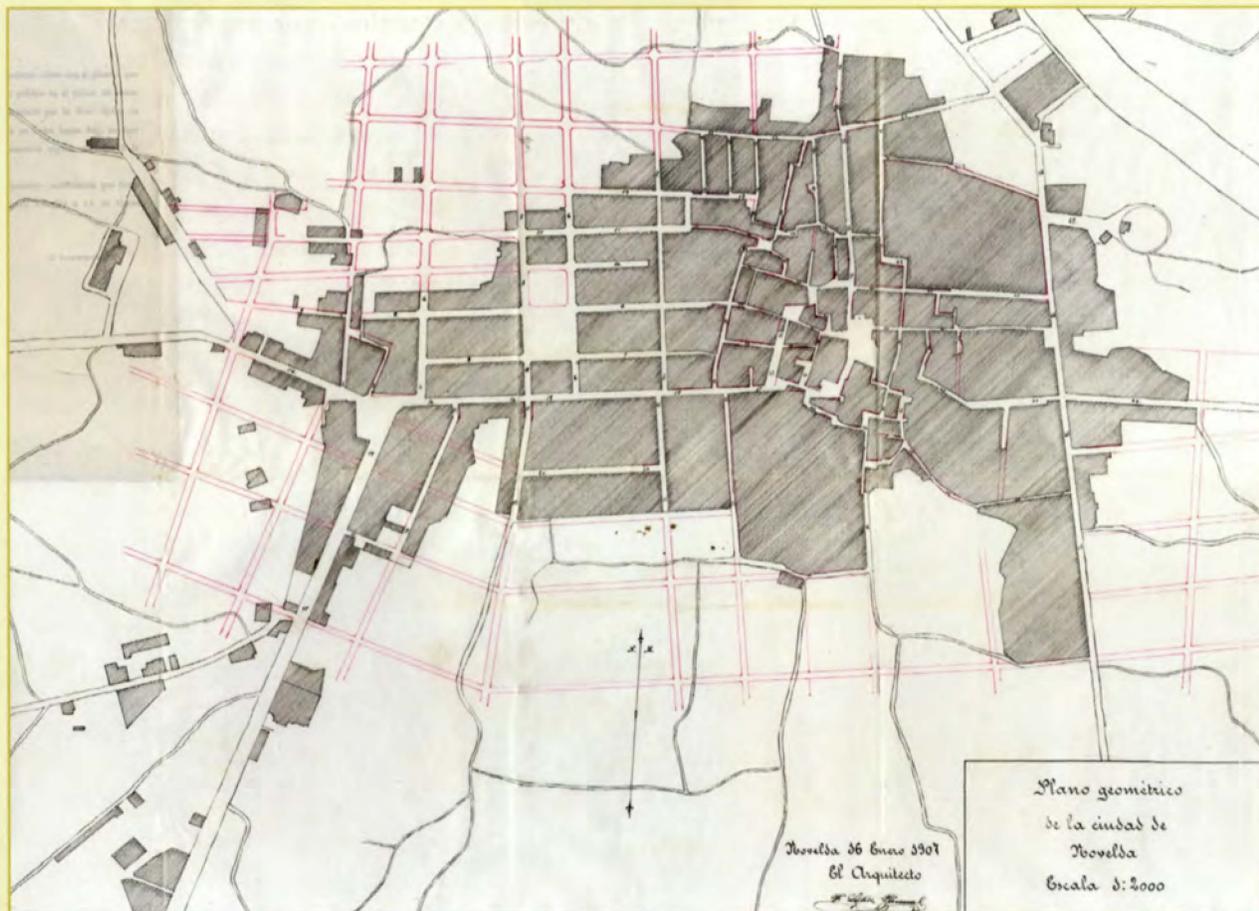


Fig. 01: Plano Geométrico de la ciudad de Novelda, 1907, de Francisco López Pascual, arquitecto, donde se refleja el ensanche urbano en la retícula de manzanas (Archivo Municipal de Novelda).

Una de las familias representantes de esta burguesía es la saga de Luis (Valentín Isidro) Navarro Navarro de Mira (1826-1899) y Antonia Mira Segura. El cabeza de familia fue pionero en la elaboración y exportación de azafrán, estuvo inmerso en varias empresas comerciales y financieras, y sería concejal, teniente de alcalde y alcalde, cargo que no llegó a ocupar¹⁷. El matrimonio tuvo tres hijos de los que solo sobrevivió Antonia Navarro Mira (la de en medio); esta nació en Novelda en 1846 y se casó en 1866 con Luis Navarro Abad. Tuvo cinco hijos: tres varones, que no alcanzaron la mayoría de edad, y dos hijas: María del Carmen (Ramona Antonia) (n. 1867) y Luisa (Virginia Asunción) (n. 1873). Antonia Navarro Mira (1846-1921), apodada La Pitxotxa, enviudaría joven, en 1874, a la edad de 28 años. Las condiciones de hija única y viuda la hacen heredera de la fortuna de sus progenitores y su marido. El singular protagonismo de una mujer, que asume el papel de cabeza de familia, en una sociedad cuyos círculos de poder estaban reservados a los hombres, demuestra su carácter decidido e independiente¹⁸.

17. Véase: Aldeguer Jover, F., 2007, *Alcaldes noveldenses del siglo XX*, Alicante: Betagrafic CB.

18. Para un mayor detalle sobre la biografía de la protagonista y su familia, véase el capítulo de J.L. Pellín Payá en este mismo libro.



Mujer y empresaria, con gran habilidad y olfato para los negocios -como su padre-, incrementaría el patrimonio recibido. Sus intereses la llevaron a viajar por España y Europa, visitando ciudades como Madrid, Barcelona, San Sebastián, Viena o París¹⁹, capitales estas últimas en las que existía una intensa efervescencia *art nouveau*. Este tipo de vida la hizo conocedora de las últimas tendencias en moda, arte y arquitectura, especialmente de las que gustaba la rica burguesía catalana y europea. Antonia Navarro fue, sin duda, una persona de mundo, con una visión cosmopolita. Emprendedora y negociante, acomodó a sus dos hijas en sendas residencias a la altura de los tiempos y de su estatus conforme a las corrientes imperantes en las metrópolis que conocía. El primer inmueble que acometió -adquirido hacia 1899 y emplazado al inicio de la calle Mayor (esquina a la actual calle Sirera y Dara)-, fue la creación de un palacete sobre una casa en esquina construida en 1879 (para José Rizo Ferrándiz), la cual fue reformada en su totalidad, ampliándose, además, con un gran patio en la parte trasera del inmueble sobre dos solares adyacentes que compró en 1900-1901 su yerno, Antonio Gómez-Tortosa, casado con Carmen, la hija mayor. Aunque el maestro de obras de esa remodelación fue Ceferino Escolano Beltrá²⁰, es probable que en la misma interviniera el arquitecto que ya estaba trabajando para la propietaria, dadas las constantes tipológicas, espaciales y de acabados de ambas casas. El edificio resultante es el actual Centro Cultural Gómez-Tortosa²¹, una casa de tres niveles que estaba en obras en 1902, a la vez que se erigía la nueva residencia de la cabeza de la saga matriarcal.

A la par, Antonia Navarro había encargado al arquitecto Pedro Cerdán Martínez (1863-1889-Madrid-1947)²² un proyecto para su nueva residencia en la misma calle Mayor. Para levantar este edificio, también de tres plantas, con el holgado programa que la dueña deseaba, fue necesario adquirir varias parcelas colindantes entre sí de cuya unión resultó el solar recayente a tres calles -Mayor, Velázquez y Gran Capitán-; este inmueble es la actual Casa Museo Modernista. Las obras finalizaron en 1905, inaugurándose la casa en dicha primavera con motivo de la boda de la menor de sus hijas -Luisa, que se casaría con Luis Gómez-Navarro-, ceremonia que se ofició en la capilla familiar recayente al patio-claustro de la casa. La dueña habitó desde entonces en la planta baja de la nueva residencia alternando sus estancias en la villa que levantó con posterioridad en La Romana. Tenía 75 años cuando falleció en Novelda en 1921. Cada una de las familias de sus dos hijas viviría en cada uno de los casi idénticos palacetes que promovió. Que la propietaria perteneció a una familia burguesa que, además de adinerada, presentaba la singularidad de que las mujeres fueron las protagonistas, es un rasgo peculiar que revestiría las obras de arte y arquitectura que financió y que se erigieron en el referente de un modo de vida para la burguesía local: lujo y ostentación resguardados de la vía pública solo accesibles a invitados escogidos.

19. Para un mayor detalle sobre la biografía de la protagonista y su familia, véase el capítulo de J.L. Pellín Payá en este mismo libro.

20. Los datos sobre los artesanos en las obras de Antonia Navarro Mira proceden de: García Antón, I., 1980, *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y Provincia*, Alicante: Diputación Provincial, también en el libro de la monografía de esta misma autora dedicada a la Casa-Museo Modernista (1994) y ampliados en el capítulo de J.L. Pellín.

21. Al respecto del Centro Cultural Gómez-Tortosa puede verse: Payá Abad, C. (dir.), 2007, *Modernismo en Novelda: el Centro Cultural Gómez Tortosa*, Alicante: Ayuntamiento de Novelda.

22. Respecto de la trayectoria de este arquitecto pueden consultarse los siguientes libros: Pérez Rojas, F.J., 1980, *Casinos de la Región Murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*, Valencia: COAVM; Nicolás Gómez, D., 1988, *Pedro Cerdán Martínez, arquitecto (1862-1947)*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo; Montes Bernárdez, R., 2015, *Vida y obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez*, Murcia: Verabril Comunicación y Servicios Publicitarios.

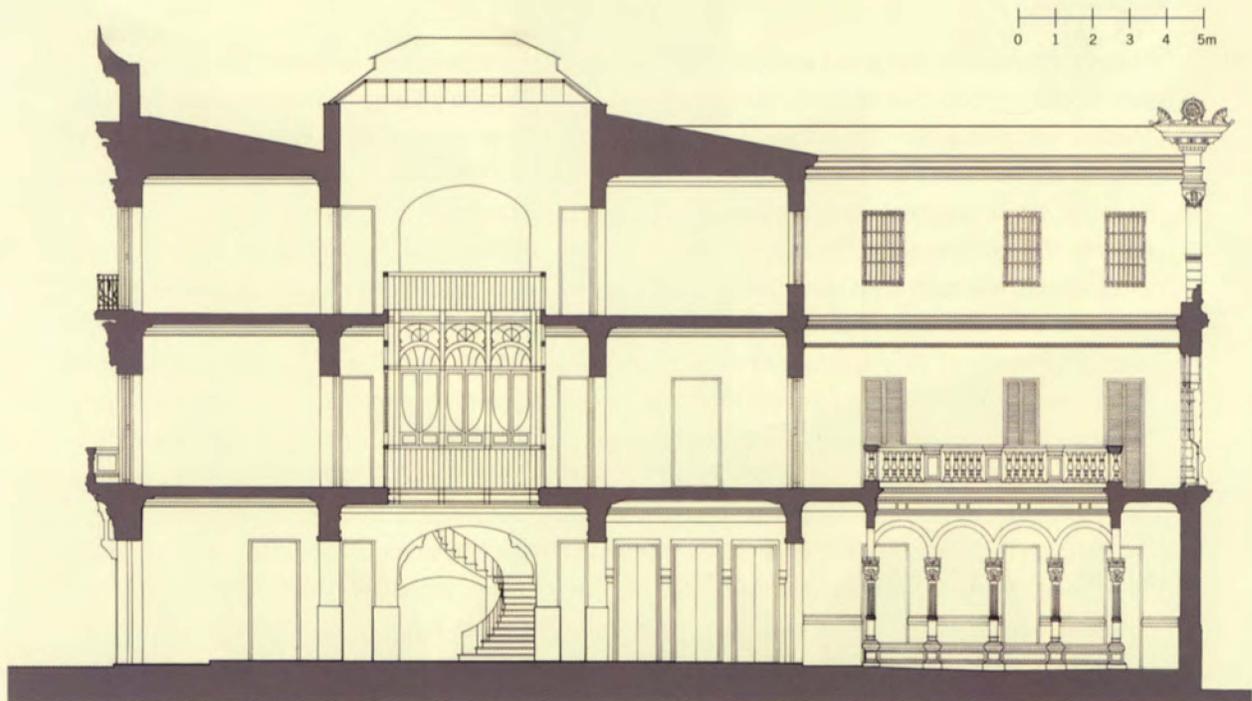


Fig. 07: Sección transversal de la Casa de Antonia Navarro Mira (dibujo de 1989 de V.J. Segura Pastor en: García Antón I., 1994).

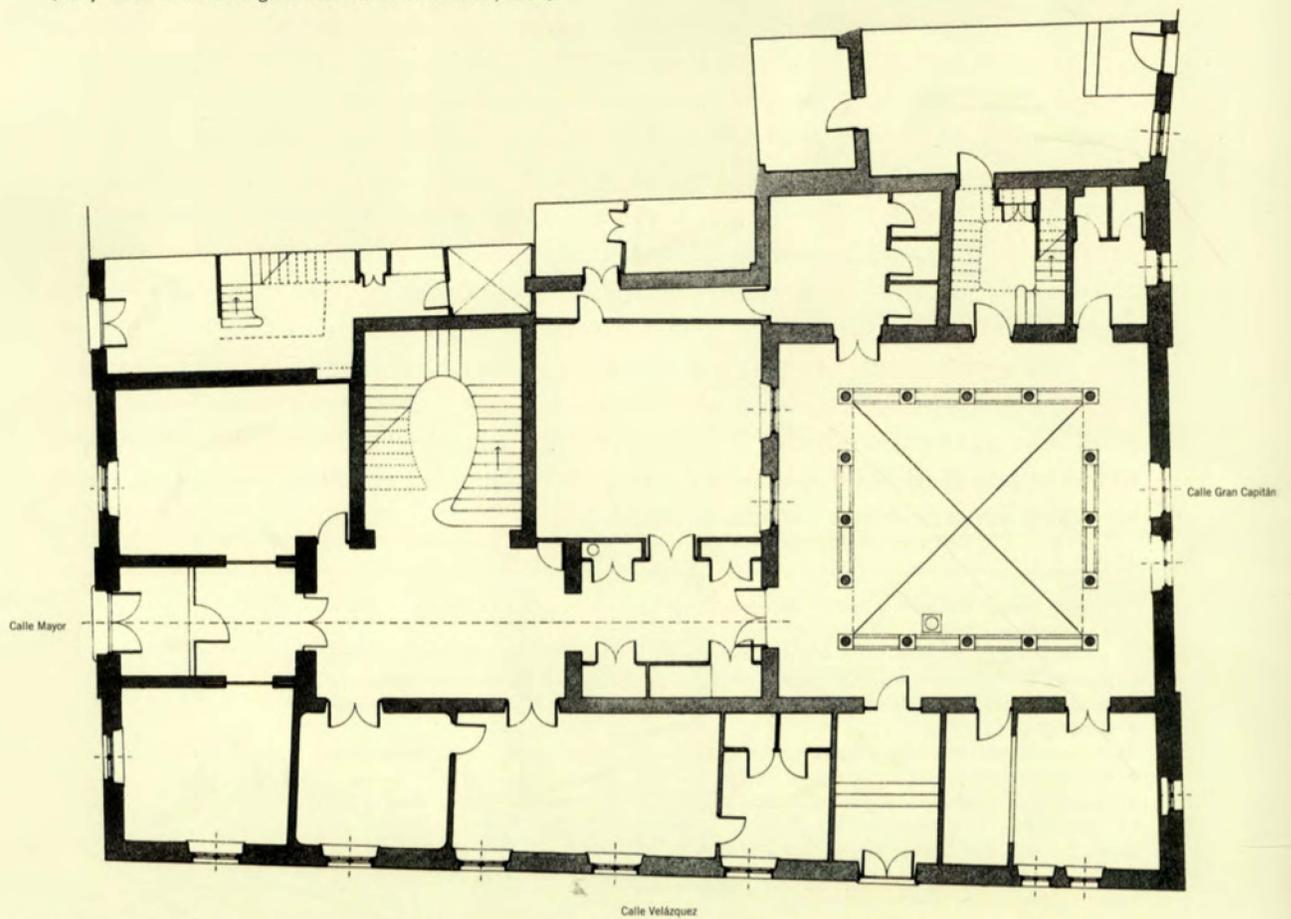


Fig. 08: Planta baja de distribución de la Casa de Antonia Navarro Mira (dibujo de 1989 de V.J. Segura Pastor en: García Antón I., 1994).

El palacio-residencia de nueva planta: un nuevo tipo de espacios

De esta *Belle Époque* de Novelda lo que más sobresale y ha perdurado hasta nuestros días queda al interior de las moradas de las familias burguesas, ya que los exteriores de estos inmuebles acusan fachadas, por lo general, relativamente discretas, que no evidencian las conquistas espaciales del hogar. Se conserva un singular patrimonio²³ (que ronda el medio centenar de inmuebles)²⁴ concentrado en las calles Mayor, San Roque y sus inmediaciones, ya que estas fueron las principales vías de la ciudad, tanto en comercio y circulación como en representación social. En esta trama urbana se descubren varias casas de las que conviene destacar, en el ensanche, la casa Torregrosa (1910, San Roque 12) y la proyectada por el ingeniero J. Sala (1912, Jaime II) y, en la zona centro, las residencias de Antonia Navarro: la Casa-Museo Modernista y el centro Gómez-Tortosa (1900-05), así como la vivienda de Francisco Mira (ca. 1906, San Vicente 3-5). Las cuatro últimas, de tres plantas, presentan muchos rasgos similares que son variaciones sobre un tipo arquitectónico que no son apreciables hasta que no se recorren sus interiores para descubrir las transformaciones domésticas y la manera en que sus espacios se organizan, concatenan, iluminan y decoran, sumergiéndose en el modernismo y homenajear a sus promotores. Un tipo arquitectónico que nace en el tándem escalera-distribuidor central que no es exclusivo de Novelda; en realidad, las nuevas distribuciones de muchas casas burguesas en el tránsito de los siglos XIX y XX, fuesen exentas o entre medianeras dentro de manzanas, partían de la situación de un gran patio interior cubierto por una claraboya, desarrollado en más de una planta y con galerías o corredores perimetrales volcados sobre este vacío central iluminado cenitalmente. Esta solución que articulaba los espacios y habitaciones adyacentes al vacío interior derivaba de los grandes vestíbulos de los edificios institucionales de esta época, rematados por espectaculares lucernarios, que se adaptaba a la escala a los interiores domésticos burgueses.

23. Los primeros estudios sobre el fenómeno modernista en Novelda y su patrimonio arquitectónico se remontan a: García Antón, I., 1977, *El Arte Modernista en Novelda*, Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, y Centro de Servicios e Informes, Comisión Archivo Histórico, 1982, *Guía Provisional de Arquitectura de Novelda*, Alicante: Colegio de Arquitectos. En 1968, Oriol Bohigas publicó un libro sobre arquitectura modernista; en su 3ª edición (la consultada), ampliada, ya se cita esta casa, significativamente, en los siguientes términos: "Vestíbulo y escalera de la casa nº 22 en la calle Mayor", en: Bohigas, O., 1983 (orig. 1968), *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista II*, (Ampliación y revisión del apéndice biográfico y la lista de obras por Antoni González y Raquel Lacuesta), Barcelona: Lumen, p.: 256.

24. Andrés Díaz, D.; Navarro Poveda, C., 2019, "Itinerario urbano por la Novelda Modernista" en: Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), ob. cit.; en dicho libro, además del itinerario citado, hay un directorio que supera los 50 inmuebles modernistas.



Figs. 02a (arriba) y 02b : Canceleda de forja de la entrada de la casa: vista interior y exterior (fotos: autor, 2018).

Fig. 03a: Sala de visita y espera (foto: autor, 2018).

El modelo de estas residencias en Novelda se inicia con la actual Casa-Museo que es un palacete urbano recayente a tres vías con el portal principal abierto a la calle Mayor; adosados a las dos medianeras se encuentran los dos inmuebles del personal doméstico (en el plano de planta se aprecia en el pequeño retranqueo de los muros de fachada, mientras que, en las calles, estos edificios del servicio presentan su propia composición y se leen como independientes del palacete burgués de Antonia Navarro). Este palacio urbano despliega su programa residencial en un único cuerpo atendiendo a la edad de los usuarios y procurando por su intimidad: la planta baja se destinó a los aposentos de la dueña (sala de espera y despacho (Figs. 03), habitación y baño) y a las dependencias familiares (comedor y capilla) (Figs. 10), la planta noble para su hija (salón de fiestas y dormitorios) y la última planta para la descendencia (con habitaciones y salas de juego). Se trata de un sólido de tres alturas y tres fachadas que analizamos pormenorizadamente y que se resuelve desde criterios academicistas en fachada y planta, con enfiladas de salas y transparencias en sus pasos de conexión. El hermético y ecléctico exterior, con una hábil combinación de mármol rojo, piedra Bateig y ladrillo vidriado -ya usado en la fábrica de chocolates Menier de 1872 y muy prodigado en las arquitecturas de Sánchez Sedeño en Alicante²⁵-, esconde un fluido y diáfano interior. La casa se materializa en un edificio que se ajusta a las alineaciones sobre las que recae. El programa residencial se organiza diferenciando dos zonas en planta: la vivienda de los propietarios ocupa las partes del solar en contacto con las calles, para iluminación y ventilación directas, mientras que las viviendas del casero y del servicio doméstico se ubican en las medianeras, en las zonas con menos luz desde fachada. En correspondencia, el inmueble presenta tres escaleras que comunican los distintos niveles: la escalera principal (para los propietarios) en el centro (Figs. 12 y 13), la escalera de servicio interior (para uso del personal doméstico) (Fig. 09) y la escalera de los caseros (dentro del pequeño inmueble adosado en la calle Mayor); también hay cuatro accesos: uno principal al zaguán sobre la calle Mayor, uno secundario que da acceso al claustro desde la calle Velázquez, un tercero para la casas de los caseros también en la calle Mayor y un cuarto para el personal del servicio sobre la calle Gran Capitán.

El proyecto para la nueva casa-residencia de Dña. Antonia Navarro debió ser encargado hacia 1899-1900 al arquitecto murciano Pedro Cerdán (a quien pudo conocer en los Baños de Fortuna y presente en Novelda en 1902)²⁶, ya que las fechas de inicio y finalización de las obras de construcción quedaron grabadas en las pilastras que flanquean la fachada principal de la misma recayente a la calle Mayor: 1900 y 1903. Pero la labor de este profesional no terminó aquí, sino que se prolongó dos años más, hasta 1905, dirigiendo y colaborando en el diseño de todos los elementos decorativos con que se revistió la casa, alcanzando la coherencia, homogeneidad y correspondencia entre los acabados de la arquitectura en su parte inmueble (arte mayor) y en los de su parte mueble (artes aplicadas). En esta labor participaron los noveldenses Ceferino Escolano Beltrá (maestro de obras), Felipe Navarro Segura (cantero), Samuel Pérez (herrero) y Gaspar Payá (carpintero), así como José Yori Vidal (cerrajero) y José Valero Mira (ebanista). También trabajaron Anastasio Martínez Hernández y José María Medina Noguera (artistas murcianos), Andrés Pujante (pintor decorador) y los catalanes Antoni Roca i Pamiés (pintor) y Josep Izquierdo Mestres (ebanista)²⁷.

25. Jaén i Urban, G. (dir.), 1999, *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*, Alicante: Gil-Albert y CTAA, especialmente pp.: 45-47 y Varela Botella, S., 2015, *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el Modernismo en Alicante*, Alicante: Gil-Albert.

26. Datos obtenidos de la biografía realizada por J.L. Pellín Payá.

27. Los nombres propios de los oficios proceden, en su mayoría, de García Antón, I., 1980, ob. cit. y de: García Antón, I., 1994, *La Casa-Museu Modernista de Novelda*, Alicante: Fundación Cultural CAM; ver también el capítulo de J.L. Pellín Payá.



Fig. 03b: Despacho. Fig. 09: Vista cenital de la escalera del servicio doméstico. Fig. 10b: Comedor familiar (fotos: autor, 2018).

El espacio en el corazón de la casa: transparencia y luminosidad

Todo el programa de necesidades se despliega en torno a la escalera principal (Fig. 04). Esta se ubica dentro de una caja de muros que se abre al vestíbulo y a las galerías de las dos plantas superiores, poniendo todos los niveles en comunicación visual, funcional y material (Figs. 13 y 15). La posición que ocupa esta pieza dentro de la planta del edificio no es casual: su situación central le permite desempeñar un papel articulador de espacios entre los diferentes pisos y entre el interior y el exterior de la casa. La composición del inmueble está regida por dos principios desde su génesis: uno tradicional y otro innovador en correspondencia con dos ejes: uno horizontal y otro vertical. El criterio tradicional mantiene la lógica de la concatenación de habitaciones a lo largo de un eje direccional estableciendo conexiones mediante filtros entre estancias contiguas con la secuencia: calle-reja-recibidor-cancela-vestíbulo y escalera-cancela-distribuidor-puerta-patio-calle (Figs. 07 y 08); esta serie se repite en la planta superior: calle-balcón-salón-vestíbulo-galería-habitación-patio-calle. El criterio innovador logra la prolongación del exterior de la vía pública en el interior privado del edificio, mediante un eje erguido desde el suelo hasta la luz del techo de la claraboya, y fomenta relaciones visuales entre los recintos de paso al dejar sus límites abiertos o con veladuras. Ambos ejes se intersecan en el tándem escalera principal-vestíbulo, lugar que genera espacios diáfanos y dinámicos a su alrededor, reforzando la idea de que *"la arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto"*²⁸, concepto que se estaba imponiendo en los círculos alemanes de la crítica de arte a finales del siglo XIX y de la cual, la escalera, de ojo elíptico (Figs. 12), es su principal valedor como núcleo energético: el corazón de la casa. Se conectan espacial y visualmente todos los lugares de tránsito como compartimentos permeables, quedando la casa vinculada con las obras de Victor Horta, especialmente con el *hôtel Tassel* en Bruselas (1892-1893).

La secuencia espacial remite a antiguas tipologías residenciales que alcanzan su máxima expresión y desarrollo en los palacios barrocos, codificada en el XIX por las Academias. La serie conforma una gradación de estancias concatenadas que se inicia en el portal de la casa, el zaguán. Tras las puertas de entrada surge un espacio prismático que presenta dos niveles de suelo: uno a ras de calle y otro a nivel de la casa. La frontera entre ambos queda definida por un escalón y una cancela de forja de líneas vegetales que dibuja una reja muy calada a través de la cual, hoy, se vislumbra la perspectiva de las estancias domésticas que se focaliza en la luz del patio del fondo (Figs. 02 y 10). Al zaguán le sigue el recibidor de clientes, desde el que se accedía a la sala de espera y al despacho (Figs. 03), separado por una cancela (ya desaparecida) del vestíbulo principal de la casa, que es la pieza de recepción desde la cual se descubre la atmósfera envolvente y la amplitud de los recintos privados: la serie de estancias en horizontal se une aquí con la superposición de espacios en vertical hacia la claraboya por donde penetra una luz cenital suavemente coloreada (Fig. 11).

28. Esta afirmación es de August Schmarsow (1853-1936) en su libro: *Barock und Rokoko* (1897), donde argumenta que la esencia de toda creación arquitectónica radica en la construcción de espacio interior, recogida en: Montaner, J.M., 1999, *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili, p.: 27. El modo de conexión e interacción de los espacios interiores modernistas no deja de tener ascendencias en las experiencias arquitectónicas del barroco.

Acto seguido se pasa al distribuidor (donde ha desaparecido otra cancela), antesala del gran patio y del comedor: la sala capitular del clan (Figs. 10). Este recinto permite vislumbrar el claustro (Fig. 16), donde finaliza el eje del recorrido, a través de unas puertas acristaladas y equipadas con unas rejas de diseño sinuoso, casi un filtro de algas. Al fondo, el pasillo perimetral del patio disuelve el movimiento en el gran patio cúbico abierto al cielo que se inunda de luz. El último telón, la pared de cierre este del claustro, vuelve a ser un umbral permeable, ahora fachada calada a la calle posterior. La concatenación de salas en enfilada -zaguán, recibidor comercial, vestíbulo principal, distribuidor familiar y patio claustro- muestra un riguroso orden cartesiano de las piezas que sobre él descansan, hasta el punto de que no es la fachada principal la que dicta el estricto plan ortogonal, sino que es el recinto de mayor dimensión, el patio final, el que fija esta ley (Fig. 08). Este detalle, inapreciable salvo si se examina con detenimiento la planta del inmueble, pone en evidencia que el técnico está más preocupado por configurar espacios y conectarlos que por supeditar los interiores a las irregularidades de las alineaciones, anteponiendo lo espacial a lo compositivo.

Fig 04: Vestíbulo central de la casa con el arranque de la escalera principal (foto: autor, 2018).



La distribución, que recuerda las prácticas académicas de composición axial, se actualiza y moderniza mediante el hábil empleo de las veladuras y filtros de separación entre salas: mamparas, rejas, carpinterías y pórticos se usan para establecer conexiones entre espacios adyacentes o tangentes. El punto de encuentro del fluir horizontal con el ascenso vertical constituye uno de los aspectos más reveladores de la vivienda ya que el espacio se amplía y prolonga (Figs. 05 y 06). Desde el vestíbulo principal, junto al arranque de la escalera, se pueden contemplar las tres perspectivas con mayor profundidad de la casa: se avista la luz directa del sol sobre la entrada, junto a la calle Mayor; se descubre la luz reflejada del claustro, recayente a un vial posterior; y se recibe la luz tamizada desde el lucernario, descubriendo las otras dos plantas. Aunque estamos dentro de la residencia, parece que nos situemos fuera, porque sobre nosotros se alza una galería de carpintería de madera que simula un mirador acristalado sobre una plaza; un cuerpo volado forrado de vidrios esmerilados en todos sus paños que son curvos en las cuatro esquinas (Fig. 11). La sensación es similar a como si los habitantes del piso principal se asomaran a sus ventanas para ver qué sucede en la calle que es, en este caso, el vestíbulo central de la casa. Más arriba, en el segundo piso, todavía se descubre la barandilla de remate, a modo de balcón corrido y volcado sobre la vía pública (Figs. 15). El interior de la residencia se vuelve exterior de sí misma, como si el vestíbulo se dilatase hacia el lugar que ocupa la escalera, como si una calle cubierta atravesara el inmueble, a modo de pasaje comercial, adaptando los logros de la arquitectura pública coetánea a la escala y dimensiones de la privada.



Fig. 10a: Distribuidor delante del patio (foto: autor, 2018).

Fig. 05: Vestíbulo central de la casa desde el interior de la caja de escalera (foto: autor, 2018).

Fig. 06: Vestíbulo caja de escalera principal reflejado en el espejo (foto: autor, 2018).





Fig. 12a: Vista hacia arriba del ojo elíptico de la escalera principal de la casa (foto: autor, 2018).

Conviene apuntar que estas características de transparencia y luminosidad se logran en esta casa gracias a un hábil empleo de los sistemas constructivos tradicionales combinados con la introducción de los nuevos materiales industriales, en concreto el vidrio que se extiende por amplias superficies de las carpinterías y en los lucernarios y claraboyas. De hecho, la estructura principal de la casa se confía a gruesos muros de mampostería revestidos al exterior de ladrillo vidriado, mármoles y piedra de Bateig. Estos muros, que siguen las discutidas alineaciones en contacto con las vías públicas, casi perpendiculares entre sí, son el soporte lineal de los forjados de viguetas de madera. La caja de la escalera principal en el corazón de la casa se cierra con tres muros donde se encajan las bóvedas tabicadas de las rampas de la escalera 'claustral' de ojo elíptico que queda abierta en el cuarto lado que se vuelca al 'pasaje comercial' del interior: el vacío central e iluminado de la casa por la luz cenital de las dos claraboyas, sobre el vestíbulo y sobre la propia caja de la escalera. Son, pues, sistemas de construcción tradicionales las que dan sustento a las innovaciones espaciales en la residencia de Antonia Navarro cuyo mérito probablemente se reparten a partes casi iguales la propietaria, el arquitecto y el maestro de obras.

Figs. 13a y 13b: Vistas de la escalera principal de la casa desde la primera planta: hacia la linterna propia y hacia el mirador interior (fotos: autor, 2018).



Fig. 12b: Vista hacia abajo del ojo elíptico de la escalera principal de la casa (foto: autor, 2018).

Fig. 15a: Encuentro de la caja de escalera principal con la galería del primer piso (foto: autor, 2018).

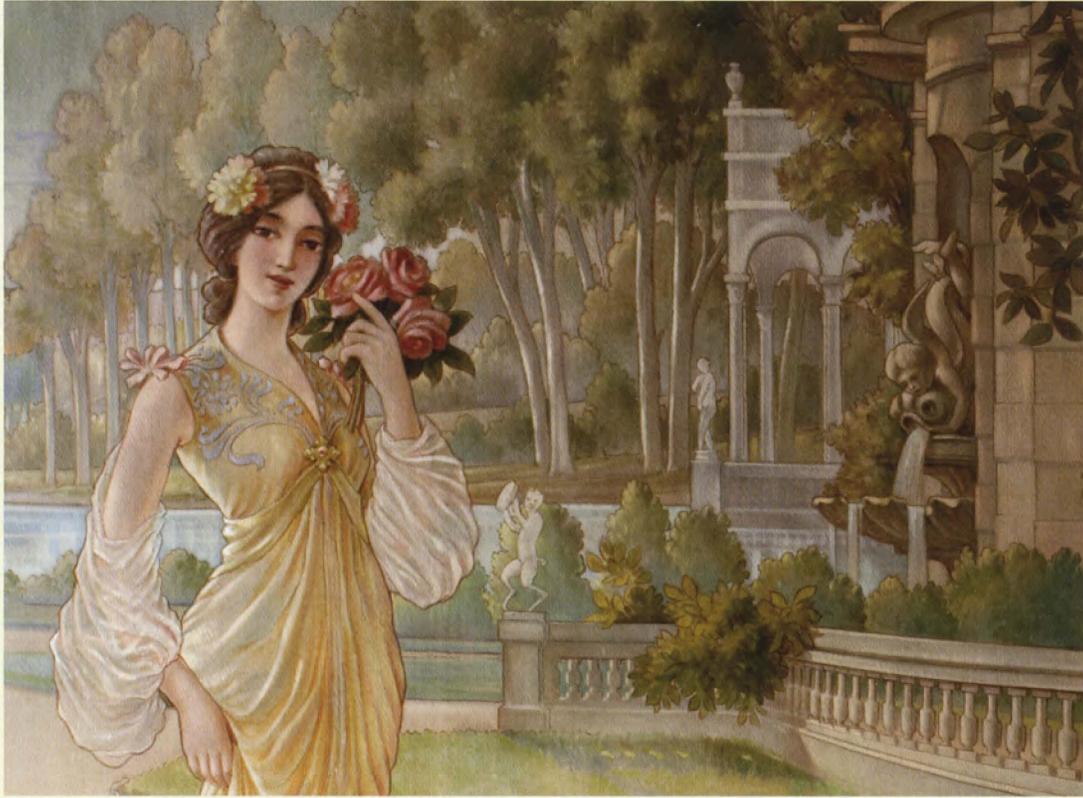


Imagen superior de la página: Detalle del tapiz de las paredes del comedor principal de la casa (foto: autor, 2018).

Imagen inferior de la página: Fig. 16. Pórtico de uno de los lados del patio claustro posterior de la casa (foto: autor, 2018).

La sensualidad de los interiores domésticos: función y estética reunidas

La totalidad de la casa se reviste con una ornamentación cortada por un mismo patrón: la naturaleza suministra el nuevo repertorio formal de inspiración directa (personas, fauna y flora) o permite su reelaboración mediante líneas sinuosas, geometrías orgánicas y superficies sensuales: una decoración alejada del repertorio clasicista (que no está exento de referencias vegetales, bien de modo abstracto o bien como elementos decorativos superpuestos). Columnas y capiteles, carpinterías y mobiliario, baldosas y escayolas, rejas y barandillas, parqués y zócalos, pinturas y azulejos, interruptores y lámparas, son ejecutados por artesanos (Figs. 14); solo algunos elementos del pavimento (diseños de Tomàs Moragas y Lluís Domènech i Montaner para la firma Escofet i Teulera), algunas telas, los papeles pintados y las estufas son de fabricación industrial, aunque proceden de las mejores marcas y no son productos cualesquiera: solo están al alcance de unos pocos. Aquí se pone en evidencia la unidad de diseño bajo una atmósfera homogénea, a juego con la dinámica complicidad de los espacios privados, logrando crear una obra de arte total. Y para este fin se requiere del trabajo cuidadoso y especializado de manos de artistas artesanos que ejecutan piezas exclusivas, irrepetibles, concebidas para este lugar, donde encuentran su razón de ser porque cohabitan dando vida a todos los revestimientos. Es cierto que están presentes los materiales industriales, el hierro y el vidrio, pero su modo de trabajo y colocación en vidrieras, lucernarios, espejos, rejería, barandillas o apliques, es una puesta en obra artesanal y casi autógrafa, montados uno a uno, a mano, con la garantía de que la calidad del trabajo del operario se transmite directamente.

Dentro de esta exuberancia, en la órbita barroca del *horror vacui*, cabe destacar el peso y la presencia que tiene la mujer en la piel interior de la casa, dentro del universo privado de una familia regida por la matriarca. La 'mujer' se vuelve omnipresente a través de sus múltiples alegorías y simbolismos: mujer como madre naturaleza de la fertilidad, como madre benefactora y guardiana de su clan, como musa inspiradora de todas las artes, como ideal de belleza y como fuente de bienestar y riqueza²⁹. Y es lógico que estas muestras alcancen su clímax en el comedor: en la sala de reuniones familiares (Figs. 10). En este salón, las cuatro paredes están recubiertas de pinturas en las que se homenaja a la figura femenina: en un lienzo como encarnación de la primavera y del ciclo de la vida, en otro lienzo como alegoría de la música y como musa de la poesía, en un tercero como Diana cazando y pescando, y en un cuarto como Deméter, diosa de la agricultura recogiendo los frutos de la cosecha.

29. Para un mayor detalle del simbolismo de las representaciones de la mujer en esta casa debe verse García Antón, I., 1994, ob. cit., pp.: 54-65.



Figs. 14a y 14b: Detalle de pavimentos: parqué de la sala de espera con despiece geométrico y baldosas hidráulicas con motivos de hojas en el piso primero (fotos: autor, 2018).

Fig. 15b: Encuentro de la caja de escalera principal con la barandilla en el segundo piso bajo el lucernario de remate (foto: autor, 2018).

Esta presencia e insistencia se extiende por todos los rincones del palacete urbano, si bien, ahora no es la mujer, sino las manifestaciones de la naturaleza mediante sus frutos, flores, ramas, parras y hojas que engalanan y dan brío a la decoración envolvente del hábitat. Este repertorio básico se complementa con el empleo de materiales tradicionales elevados al nivel de nobles, como son el ladrillo visto, las cerámicas esmaltadas o pintadas a mano, las maderas exóticas, los mármoles pulidos y otras piedras labradas de las canteras próximas para suelos, zócalos, columnas, repisas y cornisas. Sobre estas superficies desfilan algunos de los recuerdos de Antonia Navarro Mira: en los azulejos se recogen esos paisajes e inmuebles significativos para ella, como la iglesia de Novelda o las casas labriegas sitas por la provincia de Alicante, entre otros; algunos de ellos se integraban en el patrimonio de esta católica empresaria. Es palpable que el arquitecto y el equipo de artesanos participan de esa característica que señala el crítico Solà-Morales para la producción finisecular de Barcelona en cuyas obras “el resultado final es el de la creación de un universo de sensaciones que está siempre más allá de cualquier referencia historicista estricta”³⁰. Parece evidente que en esta casa, la alegría y profusión de los colores de los revestimientos -donde las texturas de suelos, paredes y techos cobran relieve y protagonismo gracias a la luz natural y artificial- hacen del hogar doméstico un lugar sensual donde ver, vivir y sentir la arquitectura.

30. Solà-Morales i Rubió, I., 1992, ob. cit. p.: 25.

Antes de concluir, conviene destacar la importancia del confort interior. Un bienestar que se logra más allá de la correcta disposición de las habitaciones y las hogareñas chimeneas. La confortabilidad se mejora con la introducción de la iluminación artificial incluyendo los interruptores, las tuberías de agua potable, el empleo de piezas para el baño, la instalación de la calefacción y el añadido de las estufas móviles salamandra (de hierro esmaltadas en verde). Funcionalidad y estética no eran incompatibles: bastaba con adaptar cada una de estas maquinarias a la unicidad del diseño global. De este modo, la residencia burguesa alcanza el máximo grado de expresión y coherencia: nada queda al azar, todos y cada uno de los elementos que intervienen están sometidos a una rígida disciplina, aunque esta se inspire en el universo orgánico y en las formas vivas de la naturaleza, fuente de todos los recursos, que el hombre, con su revolución industrial, estaba explotando y alejando de las ciudades, de aquí su esfuerzo por traerla de regreso como un imaginario. De hecho, hoy en día, la Casa-Museo todavía muestra este pretérito esplendor gracias a la restauración a origen llevada a cabo en los años 80 del siglo XX por el arquitecto Tomás Martínez Blasco, una vez que fue adquirida por la Caja de Ahorros de Novelda³¹. Procede rendir homenaje a esta casa y a su propietaria -casa y arquitectura son términos femeninos-, una mujer adelantada en su tiempo en tanto que mecenas del arte burgués para ostentación de su estatus. Un tributo a una persona que hizo, de su residencia y su estilo de vida, una obra de arte.

31. La Caja de Ahorros de Novelda (fundada en 1903), que se integraría hacia 1975 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia que, en 1988, se transformaría en la Caja de Ahorros del Mediterráneo (hoy Banco Sabadell), adquirió el palacete modernista de Antonia Navarro Mira a mediados de los años 70. En 1976-1977 se procedió a su restauración a origen (con la introducción de algunos diseños actuales en los lucernarios), dados los daños sufridos por el inmueble desde 1936, encargando dicho trabajo al arquitecto ilicitano Tomás Martínez Boix que elaboró el proyecto y dirigió las obras a principios de los 80. Un resumen del trabajo desarrollado puede consultarse en: Martínez Blasco, T., 1982, "Casa Museo Modernista de Novelda", *Rev. Címal*, nº 13.

Abajo, interior del cuarto de baño de Antonia Navarro Mira, detalle de interruptor de luz y estufa *salamandra* (fotos: autor, 2018).



Epitafio: la casa para la eternidad de la familia Navarro Navarro de Mira

Quizás esta coda, por lógica cronológica, debería situarse al inicio de este texto, dado que el panteón de la familia del padre de Antonia Navarro, Luis Navarro Navarro de Mira, se ejecutó en 1889 según reza en el tímpano que remata su puerta de entrada, una década antes del ciclo de construcción de las dos residencias de Antonia Navarro Mira en la calle Mayor de Novelda. El panteón de la saga se ubica casi sobre el eje de simetría del nuevo Cementerio inaugurado en 1885 (Fig. 18) -un camposanto similar al de Alcoy de Sant Antoni Abad de idéntica cronología y trazas-, en la parte posterior del mismo, adosado al muro de cierre del lado de levante, el más alejado de la entrada. Se trata de una capilla de dimensiones ajustadas -a modo de tesoro clasicista y parecida en factura al cercano panteón de su hermano Juan Navarro y Navarro de Escolano (de un año posterior, 1890)-, que cuenta con dos cuerpos cúbicos laterales adosados, más bajos y rematados con balaustrada perimetral, donde tienen lugar los enterramientos (Figs. 17). La capilla funeraria que promueve el padre de Antonia Navarro es elemental en su volumen (prisma base y pirámide de cubierta, reflejo de los dibujos de la tumba de Halicarnaso) y sencilla en su ornamentación esculpida sobre la propia piedra dorada de Bateig. Todo el lenguaje desplegado es de ascendencia clásica y pagana; su advocación cristiana se revela en la cruz de remate y en el bajorrelieve de la sagrada forma emergiendo de un cáliz sobre el acceso; la guirnalda tupida de flores que lo corona presenta la doble referencia a las tumbas romanas y a las catacumbas paleocristianas (Fig. 17); en el interior, el altar cuenta con una hornacina recogida en un pórtico clasicista donde está esculpida en altorrelieve una *pietà* por delante de una cruz. Este diminuto y ecléctico templo, en su discreción y austeridad de formas y materiales, anticipa, en parte, la misma actitud de contención al exterior que se le solicita al arquitecto para las residencias en la calle Mayor de Novelda. Todas estas moradas entran en resonancia: la de pequeñas dimensiones para la eternidad en la ciudad de los muertos, el panteón, y la de generosas espacialidades para la familia en la ciudad de los vivos: la casa residencia de Antonia Navarro Mira.



Arriba, superior: Fig. 17b. Detalle del tímpano del panteón de la familia de Luis Navarro Navarro de Mira en el cementerio de Novelda, 1889 (foto: autor, 2018).

Arriba, centro: Fig. 18. Postal de época de la calle central del cementerio de Novelda.

Arriba, inferior: Fig. 17a. Panteón de la familia de Luis Navarro Navarro de Mira en el cementerio de Novelda, 1889 (foto: autor, 2018).



Referencias bibliográficas

- Aldeguer Jover, F., 2007, *Alcaldes noveldenses del siglo XX*, Alicante: Betagrafic CB
- Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), *Modernismo en Novelda. El legado de un esplendor comercial*, Alicante: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alicante
- Bohigas, O., 1983 (orig. 1968), *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista II*, (Ampliación y revisión del apéndice biográfico y la lista de obras por Antoni González y Raquel Lacuesta), Barcelona: Lumen
- Centro de Investigaciones Etnológicas de Novelda (CIEN), 1996, *Novelda en imágenes*, Alicante: C.I.E.N.
- Centro de Servicios e Informes, Comisión Archivo Histórico, 1982, *Guía Provisional de Arquitectura de Novelda*, Alicante: Colegio de Arquitectos
- Muñoz Ibáñez, M. (coord.), 1997, *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*, Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de València
- Fahr-Becker, G., 1996, *El Modernismo*, Francia: Kónemann
- García Antón, I., 1977, *El Arte Modernista en Novelda*, Alicante: CAAM
- 1980, *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y Provincia*, Alicante: Diputación Provincial
- 1994, *La Casa-Museo Modernista de Novelda*, Alicante: CAM
- Gombrich, E.H., 1997 (orig. 1950), *La Historia del Arte*, Barcelona: Debate
- Jaèn i Urban, G. (dir.), 1999, *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*, Alicante: Instº Gil-Albert y CTAA
- López Pascual, F., 1907 (16 de enero), "Plano Geométrico de la ciudad de Novelda", Archivo Municipal de Novelda
- Martínez Blasco, T., 1982, "Casa Museo modernista de Novelda", rev. *CIMAL*, nº13, pp.: 33-36
- Martínez-Medina, A., 1999, "El pensamiento de José Guardiola ante las reformas necesarias en la estructura urbana para el siglo XX" en: Guardiola Picó, J., *Reformas en Alicante para el siglo XX. Tercera parte* (facsimil del original de 1908), Alicante: CoEPA y GV, pp.: XVII-XXXI
- 2002, "La arquitectura modernista como patrimonio de singular interés. El legado arquitectónico de la Belle Époque en Novelda: la Casa-Museo modernista (1899-1905)", Alicante, Universidad de Alicante, en: <<https://degraf.ua.es/es/publicaciones/andres-martinez-medina/2002/130/conferencia-la-arquitectura-modernista-como-patrimonio-de-singular-interes-el-legado-arquitectonico-de-la-belle-epoque-en-novelda-la-casa-museo-modernista-1899-1905.html>>
- 2019, "Retrato de una ciudad de la Belle Époque, su ensanche y su arquitectura", en: Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), *El legado de un esplendor comercial*, Alicante: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alicante
- Montaner, J.M., 1999, *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili
- Montes Bernárdez, R., 2015, *Vida y obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez*, Murcia: Verabril Comunicación y Servicios Publicitarios
- Doménech Romá, J., 2010, *Modernismo en Alcoy. Su contexto histórico y los oficios artesanales*, Alicante: autores
- Nicolás Gómez, D., 1988, *Pedro Cerdán Martínez, arquitecto (1862-1947)*, Madrid: MOPU
- Payá Abad, C. (dir.), 2007, *Modernismo en Novelda: el Centro Cultural Gómez Tortosa*, Alicante: Ayuntamiento de Novelda
- Payá Abad, C.; Pellín Payá, J.L.; CIEN (dirs.), 2001, *Novelda, de Villa a Ciudad, 1901*, Alicante: Ayuntamiento de Novelda
- Pérez Rojas, F.J., 1980, *Casinos de la Región Murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*, Valencia: COAVM
- Quiles López, V.; Beltrá Torregrosa, 2019, "Contexto histórico y surgimiento de una burguesía comercial (1882-1918)" en: Arango Escursà, R.; Navarro Berasaluce, M.M. (eds.), *El legado de un esplendor comercial*, Alicante: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alicante
- Rico Garcia, A., 2011, *Història de Novelda. El passat d'un poble*, Alicante: CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) y Ayuntamiento de Novelda
- Ruskin, J., 1989 (orig. 1849), *Las siete lámparas de la arquitectura*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia
- 2000 (orig. 1851-1853), *Las piedras de Venecia*, Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España & alter
- Sala, M.T., 2008, *El Modernismo*, Barcelona: Fundació Caixa Manresa y Angle Editorial
- Sembach, K.-J., 1990, *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Alemania: Taschen
- Solà-Morales i Rubió, I., 1992, *Arquitectura Modernista. Fin de siglo en Barcelona*, Barcelona: Gustavo Gili
- Solé, C., 1998, *Modernidad y modernización*, Barcelona: Anthropos
- Varela Botella, S., 2015, *La arquitectura de Enrique Sánchez Sedeño y el Modernismo en Alicante*, Alicante: Gil-Albert
- Wagner, O., 1993 (orig. 1896), *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos*, Madrid: El Croquis

Antonia Navarro Mira
Pionera de la Modernidad

Noviembre 2021

Edición y maquetación:

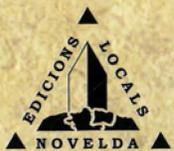
Edicions Locals. Augusto Beltrá editor

Colabora: Centre d'Estudis Locals del Vinalopó

Imprime: Industrias Gráficas Alicante

ISBN: 978 - 84 - 122274 - 5 - 1

DEPÓSITO LEGAL: A 497 - 2021



EDICIONS LOCALS
Augusto Beltrá editor

CEL

Centre d'Estudis Locals del Vinalopó