



# **Glorificación y olvido de Susana C. Polac.** **Una escultora en el Teologado de Alcobendas** Glorification and Neglect of Susana C. Polac. A Sculptor in the Seminar of Alcobendas

Carlos Labarta Aizpún, Eduardo Delgado Orusco  
Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza

Traducción [Translation](#) TRASLUZ S.L.

## **Palabras clave** **Keywords**

Susana C. Polac, Miguel Fisac, escultora, friso, San Pedro Mártir, Alcobendas, integración de las artes

[Susana C. Polac, Miguel Fisac, sculptor, frieze, San Pedro Mártir, Alcobendas, integration of the arts](#)

## **Resumen**

El nombre de la escultora Susana C. Polac figura como colaboradora intermitente en varios eventos y obras clave de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo xx. Particularmente relacionada con Miguel Fisac, quien la conoció en la I Bienal Hispanoamericana celebrada en Madrid (1951), esta investigación quiere contribuir a la recuperación de su excepcional figura, mujer y escultora de vanguardia, en un país y unas circunstancias, donde esta condición resultaba una excepción. Para ello se analiza una de sus principales obras, el friso que corona la fachada exterior de la iglesia del teologado de los dominicos de Alcobendas (1955-1960) –dedicado a los mártires dominicos y titulado precisamente *Glorificación de los mártires*– como ejemplo de integración espiritual, formal y material entre escultura y arquitectura.

## **Abstract**

The sculptor Susana C. Polac was a recurrent collaborator in several key architectural projects and events in Spain throughout the second half of the 20th Century. Specifically related to Miguel Fisac, whom she met at the first Spanish-American Biennial exhibition in Madrid (1951), this research seeks to rediscover this exceptional figure, a woman and avant-garde artist in a country and in circumstances in which this condition was extraordinary. To this end, we will analyse one of her major works, the frieze crowning the exterior facade of the church of the Dominican seminary of Alcobendas (1955-1960), dedicated to the Dominican martyrs, as is evident from its name –*Glorificación de los mártires* (*Glorification of the Martyrs*)– an example of the spiritual, formal and material integration between sculpture and architecture.

La necesidad de volver a leer la historia abriendo el foco de manera particular hacia las mujeres que han contribuido a escribirla hace urgente la revisión de figuras luminosas pero que, por diferentes motivos, han quedado eclipsadas. En este sentido la recuperación del trabajo de Susana C. Polac resulta imprescindible. Así, para enmarcar su trayectoria, se ha querido jugar con el título de su obra más destacada –*La Glorificación de los mártires*– instalada en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas y el olvido al que, inexplicablemente, ha sido conducida su memoria. (Fig. 1)

Son relativamente escasos los datos biográficos que sobre esta escultora han llegado hasta nosotros. Nacida en Viena (1915), su trayectoria vital estuvo en gran medida ligada a la del escultor y vitralista Adolfo Winternitz, quien había contraído matrimonio (1931) con Hannah, hermana de la escultora. Susana seguirá al matrimonio poco después de que este se instale en Roma (1935).

Winternitz y su familia se convierten al catolicismo. (1) El escultor sigue conociendo Italia y descubre los mosaicos bizantinos de Palermo, lo que le sirve como introducción en el Taller de Mosaicos del Vaticano donde realiza un mural para la capilla romana de las Madres Alemanas en Monte Mario. Consciente de la amenaza bélica que se cierne sobre Europa y aconsejado por el cardenal Costantini sobre una academia, a cuyo claustro podría incorporarse, viaja a Perú con toda su familia –incluida la joven Susana– en enero de 1939. Winternitz se presenta al nuncio Fernando Cento y trabaja amistad con Andrés Belaúnde quien le presenta a Jorge Dintilhac, rector de la Pontificia Universidad Católica de Perú, que resultará clave para su desarrollo docente y profesional.

Polac se incorpora a la Escuela de Artes Plásticas de esa Universidad, donde obtiene el diploma de Pintura y Artes Plásticas (1945) y donde continúa cinco años más como profesora. En 1946 realiza su primera exposición personal de pintura y artes gráficas en la ciudad de Lima. Y en paralelo al interés de Winternitz por la integración de las artes en la arquitectura,



Fig. 1. Susana Polac cincelandó piedra en el friso de la *Glorificación del martirio* en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Miguel Fisac arquitecto. Fotografía Ramón Masats, c.1960.

The need to re-read history, widening the focus to include the women who have contributed to its writing, makes it all the more important to reassess the brilliant figures who, for a variety of reasons, have been largely overshadowed. In this regard, we must rediscover Susana C. Polac's work. To provide the best context for her career, we have sought to play with the title of her most important work –*Glorificación de los mártires* (*Glorification of the Martyrs*)– at the church of the Dominican seminary of Alcobendas, and the neglect into which her memory has inexplicably fallen. (Fig. 1)

There is relatively little biographical information available on Polac. She was born in Vienna in 1915 and her life was closely tied in with the sculptor and stained-glass artist Adolfo Winternitz, who married her sister Hannah in 1931. Susana followed the couple when they moved to Rome in 1935.

Winternitz and his family converted to Catholicism. (1) He kept learning about Italy and discovered the Byzantine mosaics in Palermo, which provided him an introduction to the Vatican Mosaic Studio, where he produced a mural for the chapel of the convent of German nuns on Monte Mario (Rome). Aware of the threat of war in Europe and acting on the advice of Cardinal Costantini regarding the faculty of an academy that he could join, in January 1939 he travelled to Perú with his whole family, including young Susana. Winternitz was received by the Nuncio Fernando Cento and befriended Andrés Belaúnde, who, in turn, introduced him to Jorge Dintilhac, Dean of the Pontifical Catholic University of Perú, a man who played a key role in his development as an artist and a teacher.

con motivo del encargo del vitral en vidrio-cemento de la iglesia del colegio de Santa Úrsula en Lima, nuestra protagonista se orienta en el mismo sentido.

**El trabajo de Polac en España. Cuarenta años de idas y vueltas.** La escultora participa en 1951 en la I Bienal Hispanoamericana celebrada en Madrid, donde conoce al arquitecto Miguel Fisac. Este viaje, aparentemente circunstancial, resultará clave en el devenir artístico y personal de Polac. Consciente de su talento y acaso a modo de prueba, Fisac le hace un divertido pero significativo encargo en una obra que estaba terminando ese mismo año: unos ratones de aluminio para la fuente interior del Instituto Cajal y de Microbiología en Madrid. (Fig. 2)

Polac se establece provisionalmente en España y prepara su primera exposición individual de escultura y mosaicos en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1953). Al año siguiente participa en la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en La Habana, donde obtiene una distinción en la categoría de escultura. A partir de esta fecha la figura de Polac se afianza en el panorama artístico español mediante su participación en una serie de exposiciones colectivas, (2) rematadas con la exposición individual de escultura celebrada en la Sala Neblí (1961).

En el terreno específico de la arquitectura, y además de los trabajos en las obras de Miguel Fisac, que serán tratadas con más detalle a continuación, consta su participación en dos núcleos: León y Madrid.

El trabajo en León resulta significativo por cuanto se trata de obras realizadas en el ámbito del obispado del que era titular por entonces Luis Almarcha, una de las voces más activas e influyentes en el terreno de la renovación del arte sacro en España. Además de en la Iglesia de la Virgen del Camino y en la de Jesús Divino Obrero, también intervino en la capilla del seminario conciliar, lo que debe entenderse como muestra de entendimiento y confianza.

Polac joined the university's School of Visual Arts, where she gained a degree in Painting and Visual Arts in 1945; she remained there in a teaching position for five years. In 1946 she held her first personal painting and visual arts exhibition in Lima. Mirroring Winternitz's interest in integrating arts in architecture, Polac took on the commission for the stained-glass and cement window of the church of Saint Ursula's School in Lima.

**Polac's Work in Spain. Forty Years of Coming and Going.** Susana C. Polac participated in the first Spanish-American Biennial in Madrid (1951), where she met the architect Miguel Fisac. This apparently circumstantial visit to Spain would be of key importance in Polac's artistic and personal development. Fully aware of her talent and perhaps as a way of testing her out, Fisac commissioned Polac to produce a light-hearted yet significant piece for a work he was finishing that year: a set of mice made of aluminium for the interior fountain of the Cajal Institute in Madrid. (Fig. 2)

Polac established temporarily in Spain and prepared her first one-woman exhibition of sculpture and mosaics at the Madrid Museum of Contemporary Art (1953). The following year, she took part in the II Spanish-American Biennial in Havana, where she was awarded a distinction in the sculpture category. From there on, Polac was to establish herself within the Spanish art scene through her participation in a series of group exhibitions, (2) culminating in a one-woman exhibition of her sculpture at Neblí Gallery in 1961.

In the field of architecture, and in addition to the work she did for Miguel Fisac –which will be covered in greater detail below– there is evidence of her work in two cities: León and Madrid.



Fig. 2. Ratones de aluminio de la fuente interior del Instituto Cajal y de Microbiología en Madrid. Fotografía de Susana Polac, 1956.

En Madrid los trabajos tienen un sesgo más secular, realizando una vidriera para la remodelación de la sede de la Compañía Telefónica en la Gran Vía, y varios encargos en el ámbito de la comunidad germana de la capital: el Banco Alemán y las capillas del Colegio Alemán y del Hospital Alemán.

El devenir de su trabajo se centra –como se puede apreciar– en dos polos nítidos: la integración de su obra en la arquitectura y el arte sacro. Junto a Miguel Fisac consta el trabajo de Polac, como ya se ha apuntado en el Instituto Cajal y de Microbiología, pero también en el Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid y en la Iglesia del Teólogo de San Pedro Mártir en Alcobendas.

En Arcas Reales la participación puede decirse menor, pues se redujo a las figuras en piedra de la entrada y al mosaico del refectorio: se trataría de una toma de contacto con el tema religioso, pero no destinadas al culto, lo que las sitúa en un plano inferior respecto a los trabajos de los otros artistas convocados. No obstante, la experiencia debió ser valorada muy positivamente por comitente y arquitecto ya que no solo se volvió a contar con la escultora para los trabajos de Alcobendas, otorgándole esta vez mayor protagonismo, sino que se incorporó en un papel igualmente principal a su cuñado y mentor Adolfo Winternitz. (3)

El encargo consistió en un friso, realizado mediante talla directa, que corona la fachada principal de la iglesia y que representa a los mártires de Oriente de la Orden de los Predicadores. También habría lugar para la incorporación de una pieza menor, aunque esta vez sí destinada al culto: el crucificado que preside el altar de la capilla interior de ‘estudiantes coristas’. Se trata de un espacio privado dentro del complejo en el que el arquitecto acordó la utilización del mismo sistema de fijación de la figura que en el presbiterio de la iglesia: (4) un juego de cables verticales de suelo a techo, que consiguen el efecto de que el crucificado ‘flote’ en el espacio. Ciertamente el presbiterio de la capilla resulta menos escenográfico que el de la iglesia principal, y también la iluminación –a través de una vidriera lateral de Francisco Farreras en la capilla, frente a la combinación de la luz cenital natural conseguida con una celosía tubular,

Her work in León was especially significant as these were pieces that were produced for the diocese under Bishop Luis Almarcha, one of the most active and influential voices in favour of the renovation of sacred art in Spain. Polac worked on Virgen del Camino's and Jesus Divino Obrero's Church and also on the Chapel of the Conciliar Seminary; these commissions should be considered a sign of both understanding and trust.

Her work in Madrid had a more secular slant. She produced a stained-glass window for the refurbishment of the head offices of the company Telefónica in Gran Vía, as well as commissions for Madrid's German community: the German Bank and the chapels of the German School and the German Hospital.

Her career focused on two well-defined poles: integrating her work within architecture and sacred art. She worked with Miguel Fisac on Cajal Institute, Arcas Reales Catholic School in Valladolid and the Church of San Pedro Mártir Seminary in Alcobendas.

Polac's participation in Arcas Reales could be defined as minor since it was limited to the stone figures at the entrance and the mosaic in the refectory. This was an initial contact with religion as a subject matter, although these works were not related to worship, which sets them on a lower plane than the works of the other commissioned artists. Nevertheless, both the committee and the architect must have valued her contribution highly, since they contacted her again for the project in Alcobendas and gave her a greater role that matched that of her brother-in-law and mentor, Adolfo Winternitz. (3)

junto a la ambientación de las vidrieras de José María de Labra, en la iglesia–convierten la intervención de Polac efectivamente en un tema menor. (Figs. 3-5) Así, la que se constituye en la pieza más valiosa y destacada de la participación de Polac en Alcobendas es el friso exterior de la fachada de la iglesia. Sería el equivalente a la figura de Santo Domingo en Arcas Reales realizado en aquel caso por el escultor vasco Jorge Oteiza.

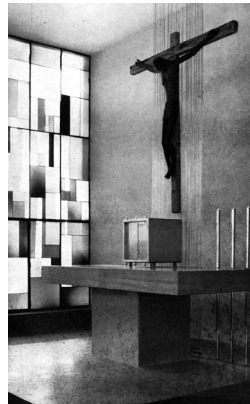
**El friso de Alcobendas. Unidad espiritual y formal con la estructura arquitectónica.** Para una primera aproximación a esta obra contamos con la memoria elaborada por la escultora. [ver figura 5] Polac empieza manifestando con entusiasmo el acuerdo para la elaboración del friso con el arquitecto, apuntando de pasada algunas de las notas de la verdadera integración de las artes:

“Es satisfactorio para un artista la realización de uno de sus deseos fundamentales: poder colaborar con el arquitecto desde el planeamiento mismo de la construcción, para asegurar que su aportación artística decorativa tenga la unidad espiritual y formal requerida por la estructura arquitectónica.

Fig. 3. Capilla de los coristas en el teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid), Foto Lozano, c. 1960.

Fig. 4. Detalle del presbiterio de la capilla de los coristas en el teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Foto Lozano, c. 1960.

Fig. 5. Imagen del presbiterio de la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Fotografía Gabriel Cualladó, c. 1960.



The commission consisted of a frieze carved directly from the stone crowning the church's main facade that depicted the martyrs of the Far East of the Order of Preachers. There would also be room for a minor piece, which this time was related to worship: the crucifix that presides over the altar in the chapel of the 'student-choristers'. This is a private space within the church complex in which the architect agreed to use the same anchoring system for the piece as in the presbytery:(4) a series of cables running vertically from floor to ceiling, giving the impression that the crucifix is 'floating' in space. The presbytery of the chapel is less 'scenographical' than that of the main church. So is the lighting, a side stained-glass window by Francisco Ferreras in the chapel in contrast to the mix of natural overhead light, achieved through the use of a tubular latticework structure and the atmosphere provided by José María de Labra's stained-glass work in the main church. All this makes Polac's intervention a minor subject. (Figs. 3-5) Therefore, the most valuable and significant piece of Polac's intervention in Alcobendas is the frieze on the church's exterior facade, which would be the equivalent of the figure of Saint Dominic in Arcas Reales by the Basque sculptor Jorge Oteiza.

**The Frieze in Alcobendas. Spiritual and Formal Harmony with Architectural Structure.** For the first approach to this work, we have Polac's report. [see fig. 5] She begins outlining enthusiastically the agreement she reached with the architect regarding the elaboration of the frieze, including notes she makes on true arts integration:

“It is a matter of great satisfaction for an artist to fulfil one of their fundamental wishes: to be able to work alongside an architect from the planning of the construction onward, ensuring that their artistic contribution has the spiritual and

Aquí, en el teologado de los RR. PP. Dominicos en Madrid, se ha dado esta feliz colaboración. Aprovecho estas líneas para expresar mi agradecimiento profundo a los Padres Dominicos y a D. Miguel Fisac, arquitecto de la gran obra del teologado y de su iglesia por la confianza que me ha sostenido durante los años del arduo trabajo”. (5)

La pieza –situada a doce metros de altura– arranca en el extremo izquierdo de la fachada ocupando algo menos de la mitad de su desarrollo. (6) Dado que la mencionada fachada manifiesta al exterior su estructura –en un juego de hermanamiento con la caligrafía estructural de la vecina torre-campanario– la superficie del friso quedaba dividida en cuatro cuerpos. Lo explica la propia escultora:

“Dada la subdivisión del muro por pilastras funcionales, la composición del friso orgánicamente se tenía que dividir en tres partes y un tercio. Cada panel debía tener una composición propia, sin que por eso el friso perdiera unidad. Al contrario: la obra necesitaba ostentar unidad espiritual y formal desde la primera figura hasta la última”. (7)

El material elegido para la obra fue la piedra caliza de Colmenar, material característico de la arquitectura tradicional madrileña, junto al ladrillo y el granito, ambos también presentes en esta obra. Pero es que la caliza madrileña aportaba también la consistencia precisa para plantear un relieve de notable profundidad, consiguiendo así el necesario claroscuro para contrastar con el terso muro de ladrillo donde se inserta rítmicamente aligerado con piezas traslúcidas y rematado al pie con un pórtico ligero de cubierta suavemente ondulada.

La iconografía del friso estaba dedicada a los mártires dominicos por ser San Pedro de Verona, titular del conjunto, el primer mártir de la Orden de los Predicadores. (Fig. 6) De nuevo la escultora lo explica con precisión, insistiendo en la valencia identitaria con la obra de Fisac:

formal harmony required by the architectural structure. Such a happy association has taken place here, at the Dominican Seminary in Madrid. I am writing these lines to express my heartfelt thanks to the Dominican Fathers and Miguel Fisac, the architect of this major project of the seminary and the church, for the trust they have placed in me and has sustained me over many years of hard work”. (5)

The frieze, at a height of twelve metres, starts on the left edge of the facade, occupying almost half of its extension. (6) Given that the facade reveals its structure to the exterior, in a twinning game with the structural calligraphy of the neighbouring bell tower, the surface of the frieze was divided into four bodies. Polac explains it as follows:

“Given the subdivision of the wall with its functional pilasters, the organic composition of the frieze had to be divided into three parts and one third. Each panel needed its composition, without this meaning that the frieze would lose a sense of unity. On the contrary, the work needed spiritual and formal harmony from the first figure to the last”. (7)

The material chosen for the frieze was limestone from Colmenar, a stone that is so characteristic of Madrid traditional architecture as are brick and granite, both of which were also used in the church. Nevertheless, it is the limestone that gave the precise consistency required to produce a shallow relief, ensuring the chiaroscuro required to provide the contrast with the austere brick wall that frames the piece. The frieze is rhythmically lightened with translucent elements and finished off with an airy portico with a gently undulating canopy.

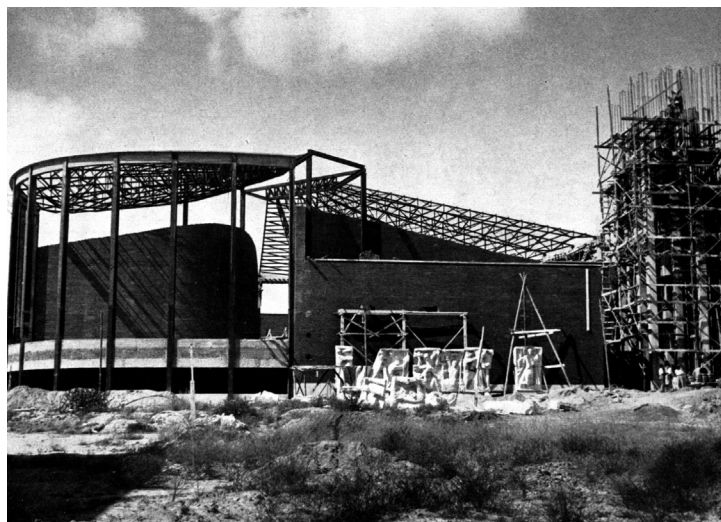


Fig. 6. Fachada principal de la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid), con el friso Glorificación del martirio. Miguel Fisac arquitecto; Susana C. Polac, escultora. Fotografía Eduardo Delgado Orusco, 2019.

“Encontrándome frente a innumerables historias de vidas y leyendas de mártires dominicos de todos los tiempos, me pareció más conforme al espíritu de este templo buscar la misma amplitud espiritual con la cual el Arquitecto tan felizmente había resuelto la arquitectura estructural del interior. Se comprende por qué no hemos escogido ningún tema descriptivo ilustrando la vida de un santo mártir, sino más bien lo esencial de todo martirio; la fuerza brutal y aniquiladora del ‘mundo’ y la fuerza espiritual, religiosa, aparentemente más débil y sometándose a la primera, pero resurgiendo en victoria final. Aceptando por Cristo el martirio”. (8)

De izquierda a derecha el primer panel está dedicado al encuentro entre monjes y guerreros, caracterizados los unos por su hábito y por una suerte de casquete los otros. Se aprecia un contenido gesto de acusación y enfrentamiento. El segundo panel está dedicado al acto del martirio y manifiesta

The iconography of the frieze is dedicated to the Dominican martyrs since Saint Peter of Verona –the main figure of the ensemble– was the first martyr of the Order of Preachers. (Fig. 6) Once again, Polac explains her work in precise terms, insisting on its close association with Fisac’s work:

“As I became familiar with the innumerable stories of the lives and legends surrounding the Dominican martyrs throughout time, I thought it would be closer to the spirit of this church to search for this same spiritual breadth with which the architect had resolved the structural architecture of the interior. It should be understandable why we have not chosen any descriptive element to depict the life of a martyred saint, opting instead for a representation of the essence of all martyrdom. The brutal and destructive power of ‘the world’ and the contrasting spiritual, religious forces, apparently weaker and subservient to the former yet resurgent in the final victory. Accepting martyrdom for Christ”. (8)

From left to right, the first panel depicts the encounter between the monks and the warriors, the former identifiable by their habits, the latter by some kind of helmets. There is an identifiable yet understated expression of accusation and confrontation.

The second panel is dedicated to the act of martyrdom, showing powerful movement, maybe mirroring human suffering. Deformity and dismemberment represent martyrdom. The centre of the panel is dominated by a figure, arms raised and constrained by an instrument of torture.



un fuerte movimiento, acaso expresión del sufrimiento humano. Hay un juego de deformidades y despedazamientos que hace presente, en efecto, el martirio. El panel está dominado en su centro por una figura con los brazos en alto retenidos por un instrumento de tortura.

El tercer panel resulta mediador entre la escena anterior y la figura del último panel, un Cristo resucitado, entendido como final del proceso. (Figs. 7-9) La primera parte del panel es extensión del anterior, aunque aparecen nuevas figuras –podrían ser ángeles– que parecen estar recogiendo el alma de los martirizados. En la otra mitad del panel todas las figuras remiten, como se ha apuntado, a un Resucitado situado frontalmente y que manifiesta una cierta majestad hierática. Podrían apuntarse los Cristos románicos como referencia, cuya serenidad contrasta con el expresionismo de los paneles anteriores. El crítico Joaquín Campillo lo resume como sigue: “La figura de Jesucristo, mayestática, serena, es como el destino y reposo en

Fig. 7. Fotografía en fase de obra de la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid), con el friso Glorificación del martirio al pie. Miguel Fisac arquitecto; Susana C. Polac, escultora, Autor desconocido, c. 1958.



The third panel acts as a mediator between the previous scene and the figure depicted on the last, a resurrected Christ, understood as the conclusion of the process. (Figs. 7-9) The first part of this panel is an extension of the previous one, although there are also new figures –possibly angels– who seem to be collecting the souls of the martyrs. The other half of the panel, as we have said, shows the figures looking toward the resurrected Christ who is shown front-on, displaying a certain hieratical majesty. Romanesque depictions of Christ, which show a serenity that contrasts the expressionism of the earlier panels, could be considered a reference. The art critic Joaquín Campillo sums it up as follows: “The serene, majestic figure of Jesus represents the destiny and repose in which the tumult of human life is resolved and the tremendous agitation that has overcome the other figures”. (9)

In terms of sculptural execution itself, the frieze is dominated by a subtly stylised representation, “a line that starts from German expressionism through Rodin”, (10) in the words of the poet José Hierro. The critic José de Castro Arines wrote the following notes for the 1977 exhibition at the Kreisler Gallery, which served to focus Polac’s intentions:

“A work that has a deeply-rooted expressive, energetic and sensitive character. In Susana Polac, humankind, through the inventiveness shown here, becomes sinew, becomes human through the synthesis of the reality of its matter, while also evading all other reality, transfigured in terms of form and dream state”. (11)

There is effectively a search for the essence of the subject matter –the tension between figuration and abstraction– so typical of Polac’s work. The necessary characters appear, albeit subject to the gesture that defines them, be they

que se resuelve toda la vida tumultuosa y la tremenda agitación que posee el resto de las figuras”. (9)

En cuanto a la factura propiamente escultórica la obra se mueve en una figuración levemente estilizada, “una línea que parte del expresionismo germánico a través de Rodin”, (10) como apunta el poeta José Hierro. El crítico José de Castro Arines señala algunas notas para la exposición de la Galería Kreisler (1977) que sirven para centrar el camino de las intenciones de la escultora:

“Obra de profunda raíz expresiva, enérgica y sensible a la par. En Susana Polac el hombre, en las muestras de su invención mostradas aquí, se hace nervio, se humaniza en la síntesis de la realidad de su materia y a la vez se evade de toda realidad, transfigurado en forma y en sueño”. (11)

Hay, en efecto, un esfuerzo de búsqueda de la esencia de los temas de tensión entre figuración y abstracción que es característica de la obra de Polac. Aparecen los personajes necesarios pero sometidos al gesto que los define, ya sean monjes o guerreros, mártires o verdugos, para terminar en la figura singular del Resucitado que, de alguna forma, marca el fin del martirio. Hay gestos en la pieza, particularmente de los mártires, que traen a nuestra memoria la rica iconografía dedicada al sufrimiento en el arte de nuestro país: aquí están *Los fusilamientos* de Goya, pero también el *Guernica* de Picasso. Es este movimiento aprehendido –la captura del instante, una suerte de baile congelado– el que dibuja la intención del conjunto en abierto contraste con el terso muro ‘fisaquiano’.

La pieza de Polac evoca los frisos de los templos clásicos y funciona como un acento, una tilde, que cambia el valor significativo del lienzo donde se inserta y, por extensión y dada su protagonista ubicación en el muro curvo de la iglesia, del conjunto conventual. Si bien la traza hiperbólica de la planta impide reconocer una fachada principal ‘al uso’, el arquitecto y la escultora comprenden el valor del friso como contrapunto compositivo del lienzo.

monks or warriors, martyrs or executioners, ending with the singular figure of the resurrected Christ, who somehow represents the end of martyrdom. Parts of the piece, particularly the expressions of the martyrs, bring to mind the rich iconography related to suffering in Spanish art: here we can see shades of Goya’s *The Executions* and also Picasso’s *Guernica*. It is this apprehended movement –the capture of the moment, a dance that has been frozen in time– that outlines the intention of the piece, which stands in stark contrast to Fisac’s smooth wall.

Polac’s frieze evokes those in classical temples, resembling an accent mark that changes the meaning of the canvas to which it is added and, by extension, and given the importance of its position on the church’s curved wall, of the complex as a whole. While the hyperbolic layout of the ground plan prevents the establishment of any link to the typical main facade, Fisac and Polac understood the frieze’s worth as a compositional counterpoint to the canvas. To this end, they use both position and material. The frieze acts as a horizontal accent mark that facilitates the visual transition between the emblematic and structural tower in concrete and the nave of the church in brick, and its perception is activated by the recurrence of stone as a material. A fourth element, the porch that connects the church to other parts of the complex, completes the modern compositional equilibrium based on classification as a way of outstripping the hierarchy.

Furthermore, as was the case in those classical temples, the frieze is conceived as part of the construction, not a mere decorative overlay. The stone nature of the piece and its thickness –so necessary to provide depth to this representation

Fig. 8. Primer panel del friso de la Glorificación del martirio en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Miguel Fisac arquitecto; Susana C. Polac, escultora. Fotografía Eduardo Delgado Orusco, 2019.

Fig. 9. Segundo panel del friso de la Glorificación del martirio en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Miguel Fisac arquitecto; Susana C. Polac, escultora. Fotografía Eduardo Delgado Orusco, 2019.



Para ello se sirven tanto de la posición como del material. El friso actúa como acento horizontal que facilita la transición visual entre la emblemática y estructural torre campanario en hormigón y la nave de la iglesia en ladrillo, y se activa perceptivamente con la recurrencia a la piedra como material. Un cuarto elemento, el porche que conecta con otras dependencias conventuales, completa el equilibrio compositivo moderno basado en la clasificación como superación de la jerarquía.

Además, como sucedía en aquellos templos clásicos, el friso se configura como parte de la construcción, no como una mera superposición decorativa. El carácter pétreo de la intervención y su grosor, necesario para dar profundidad a la representación del martirologio madrileño, terminan de convertirlo en parte constitutiva del edificio, ciertamente no estructural, pero sí parte del muro funcional. La propia escultora lo explicaba:

“Importantísimo me parecía el factor de la labra de la piedra, habiéndose escogido caliza de Colmenar por su dureza y su color como material definitivo.

Anhelo común del Arquitecto y del artista ha sido el logro de una superficie vibrante y viril, que espero haber podido realizar por la talla directa. Quería respetar íntegra la vida propia de la piedra, dejándola ser piedra.

Pero ¡despiadado sol! Aún más el nuestro ¡sol que brilla sobre España!

¡Qué profundidades he tenido que labrar para obtener sombra y llegar a la oscuridad que necesitaba el ritmo de la composición del friso y darle la máxima expresión!” (12)

En efecto, en estas palabras cabe entender el acuerdo, la resonancia entre los valores plásticos y tectónicos de escultora y arquitecto en esta obra. Y a pesar de la adjetivación masculina dada por la escultura, otro autor, Joaquín Campillo, hacía otro comentario apuntando la valencia femenina de su

of Madrid martyrology– transforms it into a constituent part of the building, one which was clearly not structural but nevertheless a part of the functional wall. Susana Polac explained it:

“The act of carving the stone struck me as of huge importance, having chosen limestone from Colmenar for its hardness and colour as the definitive material.

The architect and the artist have shared a common desire to achieve a vibrant, virile surface, which I hope I was able to sculpt through direct carving. I sought to respect the life of the stone itself, allowing it to continue to be stone.

And yet, that merciless sun that shines upon us in Spain!

Heaven knows the depths to which I have had to carve to obtain the necessary shadow and reach the darkness that the rhythm of the composition required to give it its maximum expression!”. (12)

These words allow us to better understand the agreement, the resonance between the artistic and tectonic values of the sculptor and the architect on this commission. Despite the masculine tone of Susana Polac’s words, another writer, Joaquín Campillo, commented on the feminine influence of her contribution in Alcobendas: “The ensemble has an in-

aportación en Alcobendas: “El conjunto es de una fuerza increíble, y es la indudable frescura que le da la valiente talla directa lo que, por curioso contraste, pone algo de hondamente femenino en este relieve tan firme”. (13)

**Conclusiones.** Sea como fuere lo que nos interesa es subrayar aquí el fuerte carácter arquitectónico de la intervención: su inteligencia del hecho constructivo y la sensibilidad para emparentar este proyecto con las obras de la antigüedad, si bien en una versión compositiva y tectónicamente moderna. (Fig. 10) El recurso a los materiales tradicionales de la construcción madrileña y la corrección en su tratamiento ilustran esta apreciación a la vez que apuntan a un capítulo sobresaliente en la llamada ‘integración de las artes’. Este fenómeno consistió en una aspiración que explica gran parte de lo sucedido en aquellos años, desde Aránzazu a los trabajos de Fernández del Amo en colonización, y que tuvo en Miguel Fisac otro de sus más acérrimos defensores y practicantes.



Fig. 10. Fragmento del tercer y cuarto panel del friso de la Glorificación del martirio en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Miguel Fisac arquitecto; Susana C. Polac, escultora. Fotografía Eduardo Delgado Orusco, 2019.

credible power, an unquestionable freshness provided by the daring direct carving, which, in contrast, introduces something profoundly feminine into such a rugged relief”. (13)

**Conclusions.** Be that as it may, here we want to stress the marked architectural nature of the intervention: its intelligent understanding of the building act and the sensitivity to pair this project with the works of antiquity, albeit a compositional and tectonically modern version. (Fig. 10) The use of traditional materials in Madrid’s construction and the changes in the way of treating them illustrate this appreciation and point to a significant chapter in the so-called ‘integration of the arts’. This phenomenon represented a yearning that largely explains what happened in those years, from the Sanctuary of Arantzazu to the work of Fernández del Amo for the Instituto Nacional de Colonización (National Institute of Colonisation), and Miguel Fisac was one of its staunchest defenders and practitioners.

Perhaps the most important aspect of this example of integration of the arts is how it can be read in three inter-related ways. Firstly, the integration of sculpture within the formal unit of the architectural structure, from the previously mentioned compositional parameters inherent to modernity to the need architecture has of sculpture for its culmination. Secondly, its spiritual integration, from the concept of amplitude, that Polac evoked to immerse herself in the philosophy that had guided Fisac in the church’s spatial resolution. Finally, the last reading refers us to the integrating trust, both intimate and infinite, between the architect and the artist, in a common sensitivity regarding their respective materials –brick in the former’s case, stone in the latter’s– as transmitting vehicles, ac-

Acaso lo más significativo de este ejemplo de integración de las artes sea la posibilidad de su lectura en tres estadios interrelacionados. Por un lado, la integración de la escultura en la unidad formal de la estructura arquitectónica desde los parámetros compositivos inherentes a la modernidad anteriormente descritos, hasta el extremo de precisar la arquitectura, para su culminación, de la pieza escultórica. Por otro, su integración espiritual, desde el concepto de amplitud, que la propia escultora evoca para fundirse con la actitud que había guiado al arquitecto en la resolución espacial del templo. El último estadio nos remite a la confianza integradora, íntima e infinita, del arquitecto y de la artista, en una sensibilidad común ante los materiales respectivos –ladrillo en un caso, piedra en el otro– como vehículos transmisores, activados por la luz, de sus intenciones más profundas para responder al encargo formulado. Parecen recibirse en este caso los ecos conjuntos, para la escultura y la arquitectura, del precepto de la modernidad: la obra no parte de imágenes sino de materiales.

Fig. 11. Susana Polac en el andamio del friso de la Glorificación del martirio en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (Madrid). Miguel Fisac arquitecto. Fotografía Ramón Masats, c.1960.



tivated by light, of their deepest intentions in response to their commission. In such a circumstance, they seem to receive a shared echo, for sculpture and architecture, of the precept of modernity: artistic production is not based on images but rather on materials.

Therefore, we should also point out that Miguel Fisac worked so closely with a few other artists, as productively and sensitively as he did with Susana Polac. We should also consider whether, without the difficult situation created by Adolfo Winternitz, (14) Polac's brother in law at the time, their collaboration would have continued. It is also true to say that this commission ended as the 1950s came to a close and at that time, Fisac was turning his attention toward the constructional and structural side of his work, such as the expressive characteristics of reinforced concrete.

It should finally be remembered that for decades Susana Polac lived in La Adrada, (15) a village in the province of Avila. Benito Davi, a Swiss architect with whom she worked on her final pieces, described her work in those years:

“Surrounded by pine trees, enormous moss-covered rocks, flowers, grapevines and fruit trees, in meditative peace, free from distraction and the hustle and bustle, Susana found the ideal place for her creative work”. (16)

todo ello cabe apuntar que con pocos artistas se produjo una colaboración tan sensible y acertada como con Susana Polac. También cabe elucubrar si, en ausencia de la difícil situación creada por Adolfo Winternitz, (14) a la sazón cuñado de Polac la colaboración hubiera continuado. También es cierto que esta obra finalizó al filo de la década de los sesenta y por entonces el arquitecto manchego estaba virando sus intereses hacia los aspectos más constructivos y estructurales de sus obras y algunas de sus derivadas, como la expresividad del hormigón armado.

Recordemos finalmente que, durante décadas, Susana Polac se instaló en La Adrada, (15) en la provincia de Ávila. Benito Davi –arquitecto suizo con el que hizo sus últimos trabajos– describe su trabajo en aquellos años:

“Rodeado de pinos, enormes rocas cubiertas de musgo, flores, uvas y árboles frutales, en paz meditativa, sin distracciones y ajeteo. Susana encontró el lugar adecuado para su trabajo creativo”. (16)

No obstante, desde aquel rincón castellano, Polac volvió a trabajar en varios países europeos, especialmente en los de habla alemana. (17) Su obra escultórica experimentó una evolución pasando de una escala más monumental trabajada con cincel y martillo, como en Alcobendas o en la propuesta para el concurso del retablo del Santuario de Aránzazu, (Fig. 12) (18) a otra más delicada que exploraba en muchas ocasiones el movimiento del cuerpo. Sin embargo, sus últimos trabajos desbordaron la escultura para centrarse en la definición del espacio arquitectónico. (19) A esta inquietud no resultaría extraña la experiencia vivida junto a Miguel Fisac veinte años antes. (Fig. 11)

Cabe finalmente cerrar este texto apuntando su carácter provisional y fragmentario. Provisional porque aún quedan muchos capítulos por explorar de la figura y la obra de Susana Polac, capítulos que aquí han sido solo esbozados. Y fragmentario porque son muchas las figuras que, como Polac, contribuyeron discretamente a la aventura de la refundación de la arquitectura y el arte moderno acaecida en España durante la década de los cincuenta y sesenta, y cuyo nombre, por diferentes motivos, debe ser todavía rescatado.

Fig. 12. Propuesta para el Concurso del retablo del Santuario de Aránzazu (Oñati, Guipuzcoa). Pieza a escala natural en el Museo de Escultura al aire libre de Leganés (Madrid). Susana C. Polac, escultora. Fotografía Eduardo Delgado Orusco, 2019.



However, from that corner of Castile, Polac returned to work in several other countries in Europe, particularly those where German was spoken. (17) Her sculpture underwent an evolution that took her from a more monumental scale, working with hammer and chisel as she did in Alcobendas or on her proposal for the competition to produce the altarpiece at the Sanctuary of Arantzazu, (18) towards a more delicate way of working which often explored themes such as body movement. However, her final work seemed to outgrow sculpture to focus instead on a search for a definition of architectural space. (19) This inquisitiveness should come as no surprise, given her experience alongside Miguel Fisac twenty years earlier. (Fig. 11)

Finally, we should conclude by highlighting the provisional and fragmentary nature of this text. Provisional because there are still many chapters of Susana Polac's life and work to be explored, chapters that we have only outlined here. Fragmentary because there are many creators like Polac that discretely contributed to the adventure of re-establishing Modern Art and Architecture in Spain in the 1950s and 1960s, and whose names, for several different reasons, need to be rescued from oblivion.

## NOTAS

1. La letra 'C', entre el nombre –Susana– y el apellido –Polac– de la escultora, es la inicial de Cristina (Christine) segundo nombre con que fue bautizada ya de adulta en Roma. En un gesto análogo Adolfo Winternitz sustituyó su segundo nombre Gustav por Cristóbal (Christoph).
2. Constan la participación en las exposiciones al aire libre de Sevilla (1955) y Madrid (1957), y las de arte religioso de Zaragoza (1958) y Salzburgo (1960).
3. Mención aparte merece la participación de Winternitz en Alcobendas. Artista ya maduro y reconocido, el vitralista se mostró poco sensible a las indicaciones del arquitecto, elaborando una obra relativamente autónoma. Fisac relataba la historia a la vez que manifestaba su descontento: "P: ¿Qué recuerdos de Susana Polac? ¿Sabes qué fue de ella después de trabajar en tus obras?  
R: Pues no lo sé. Se casó con un pintor que vivía en La Adrada, en las estribaciones de Gredos. Yo la he visto en alguna ocasión. Hizo una pequeña exposición en una Galería de la calle Serrano y no he vuelto a saber de ella. Y valía bastante... Lo que pasa es que ella me recomendó a un cuñado suyo. Eran judíos austríacos que salieron de su país con la anexión de Hitler, y entonces, se fueron a Perú. Él se hizo profesor de la Escuela de Bellas Artes. Winternitz se llamaba, y estaba casado con una hermana de Susana Polac. Y entonces, cuando yo estaba buscando quien me hiciera las vidrieras de Alcobendas, Susana me habló de él. Yo quería crear dos ambientes, uno que fuera frío y otro caliente y, en el centro la luz natural. Le encargué a José María Labra que me hiciera esto, que el hombre se las vio y se las deseó porque entonces era muy difícil encontrar vidrios de calidad. Winternitz por su parte me hizo unos cartones, y le dije que no: esto tiene que ser sobre rojos exclusivamente ya que el tema era el martirio, así que harás mártires del Antiguo y del Nuevo Testamento. Y me hizo una cosa... Se encargó en una casa de Suiza, de Lausana. Dieron un presupuesto y lo aceptaron los dominicos. Una vez que pasó la aduana y empezamos a montarlo me encuentro cosas azules... No era lo que yo había aprobado. Aquello pasó de ser un espacio a ser cuadro con un marco. Me subí por las paredes. Le dije: eres un canalla; me puse muy indignado y cuando entro en esa iglesia lo único que veo son los azules. Se cargó la iglesia, se cargó la iglesia totalmente". Cfr. Entrevista a Miguel Fisac en su casa del Cerro del Aire. 13 de enero de 1998. (Inédita).
4. El estilizado Cristo del presbiterio de la iglesia es de Pablo Serrano, ya por entonces convertido en un especialista en esta figuración: se trata de una pieza ligerísima, en la que el Cristo y la Cruz acaban fundiéndose en una única estructura que lleva a su extremo las posibilidades del material.
5. POLAC, Susana. 'Memoria del proyecto de friso para el teologado de los RR. PP. Dominicos'. (Inédita).
6. Los paneles miden 2,50 m de alto por 4,35 m –los tres primeros– y 1,45 m –el cuarto–.
7. POLAC, Susana. *Op. cit.*
8. *Ibidem*.
9. CAMPILLO, Joaquín. 'Susana Polac'. *Mundo Hispánico*, n. 133, 1959, p. 25.
10. GALERÍA KREISLER. *Susana Polac. Esculturas y acuarelas*. Catálogo exposición abril-mayo. Madrid, 1977. Texto de José Hierro.
11. *Ibidem*. Texto de Castro Arines.
12. POLAC, Susana. *Op. cit.*
13. CAMPILLO, Joaquín. 1959. *Op. cit.*, p. 25.
14. Ver nota 7.
15. Aquejada de una enfermedad incurable contrajo matrimonio con su compañero de actividad artística Gerardo Marín. Aquí puede leerse una inequívoca transmisión de sus últimos encargos y de su valioso legado. Susana Polac murió en enero de 1991 en el Hospital Universitario de Zürich y fue enterrada en el cementerio Nordheim Zürich.
16. KOPP, Martin. *Warum? Susana Polacs Kreuzweg*. Zürich: NZN Buchverlag, 1991, p. 7.
17. Además de en España constan obras en Alemania, Austria, Suiza, Italia, Francia y Estados Unidos.

## NOTES

1. The initial 'C' between her first name and surname stands for Christine, the second name with which she was baptised as an adult in Rome. In a similar move, Adolfo Winternitz replaced his second name –Gustav– with Christopher (Christoph).
2. It is worth mentioning her participation in open-air exhibitions in Seville (1955) and Madrid (1957), as well as in religious art exhibitions in Zaragoza (1958) and Salzburg (1960).
3. Winternitz's participation in Alcobendas deserves special mention. Mature and well-renowned artist, he was insensitive to Fisac's instructions and produced a relatively autonomous piece. The architect told the story, his discontent evident:  
"Q: What do you remember of Susana Polac? Do you know what became of her after she worked with you on your projects?  
A: I don't really know. She married a painter who lived in La Adrada, in the foothills of the Gredos mountains. I saw her from time to time. She held a small exhibition in an art gallery on Serrano Serrano in Madrid, but after that, I didn't hear from her. She was very talented... but the problem is she recommended to me her brother-in-law. They were Austrian Jews who left their country after Hitler's annexation and went to Perú. He became a teacher at the School of Fine Arts there. His name was Winternitz, he was married to Susana Polac's sister. Then, when I was looking for someone to do the stained-glass window at Alcobendas, Susana told me about him. I wanted to create two atmospheres, one cool, the other warm and the natural light in the centre. I wanted to give the job to José María Labra, but he had a hard time trying as it was very difficult then to find a high-quality glass. Winternitz made some mock-ups for me and I told him no, they had to be only in red as the subject matter was martyrdom, so he should have made martyrs from the Old and New Testaments. And what he actually did... He did it in a house in Switzerland, in Lausanne. He presented a budget to the Dominicans and they accepted it. Once we'd got the job through Customs and started to install it, I found all these blue things... That wasn't what I'd given my approval to. It went from being a space to being like a framed painting. I was absolutely furious. I told him he was a scoundrel. I was outraged when I went into the church and all I could see was blue. He ruined the church. Completely ruined it". Cf. Interview with Miguel Fisac in his house at Cerro del Aire. 13 January 1998. (Unpublished).
4. The stylised figure of Christ in the church presbytery is by Pablo Serrano, who had become a specialist in such figurations. It is an extremely light piece in which Jesus and the Cross become a single structure that takes the possibilities of the material to its extreme.
5. POLAC, Susana. Project Report for the Frieze of the Dominican Seminary (Unpublished).
6. The first three panels are 4.35 m long by 2.5 m high, while the fourth is 1.45 m long.
7. POLAC, Susana. *Op. cit.*
8. *Ibidem*.
9. CAMPILLO, Joaquín. April 1959. 'Susana Polac'. *Mundo Hispánico*, n. 133, 1959, p. 25.
10. GALERÍA KREISLER. *Susana Polac. Esculturas y acuarelas*. Exhibition Catalogue April-May. Madrid, 1977. Text by José Hierro.
11. *Ibidem*. Text by Castro Arines.
12. POLAC, Susana. *Op. cit.*
13. CAMPILLO, Joaquín. 1959. *Op. cit.*, p. 25.
14. See note 7.
15. Suffering from an incurable illness, she married fellow artist Gerardo Marín. Here, there is an unambiguous account of her final commissions and her valuable legacy. Susana Polac died in January 1991 at Zurich University Hospital and was buried at Nordheim Zurich cemetery.
16. KOPP, Martin. *Warum? Susana Polacs Kreuzweg*. Zürich: NZN Buchverlag, 1991, p. 7.
17. In addition to Spain, Polac's work can be found in Germany, Austria, Switzerland, Italy, France and the United States.

18. Junto a Jesús Valverde. Cfr. MONFORTE, Isabel. *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Zarautz: Diputación Foral de Guipuzcoa. Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1994, p. 200.
19. Se trata de la iglesia de nueva planta en Rüslichikon, la remodelación de la Iglesia del Redentor en Zúrich y la nueva cripta bajo la iglesia del monasterio en Einsiedeln. El vía crucis en la iglesia de Wädenswil fue su último gran encargo.

#### REFERENCIAS

- CAMPILLO, Joaquín. 'Susana Polac'. *Mundo Hispánico*, n. 133, 1959, pp. 24-25.
- CÁNOVAS, Andrés (ed.). *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Madrid: Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.
- FISAC, Miguel. 'Neuer Kirchenbau in Spanien'. *Das Münster*, n. 11, 1958, pp. 393-404.
- GALERÍA KREISLER. *Susana Polac. Esculturas y acuarelas*. Catálogo exposición abril-mayo, 1977. Madrid.
- KOPP, Martin. *Warum? Susana Polacs Kreuzweg*. Zürich: NZN Buchverlag, 1991.
- MONFORTE, Isabel. *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Zarautz: Diputación Foral de Guipuzcoa. Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1994.
- MORALES, Felipe. *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*. Madrid: Librería Europa, 1960.
- OLIVER, Antonio. 'La exposición de las esculturas de Susana C. Polac'. *Cortijos y Rascacielos*, n. 77, 1953, pp. 16-18.

18. Together with Jesús Valverde. Cf. MONFORTE GARCÍA, Isabel. *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Zarautz: Diputación Foral de Guipuzcoa. Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1994, p. 200.
19. This is a reference to a new church in Rüslichikon, a refurbishment of the Redeemer Church in Zurich, and a new crypt below the monastery church at Einsiedeln. The Way of the Cross in the church at Wädenswil was her last major commission.

#### REFERENCES

- CAMPILLO, Joaquín. 'Susana Polac'. *Mundo Hispánico*, n. 133, 1959, pp. 24-25.
- CÁNOVAS, Andrés (ed.). *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Madrid: Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.
- FISAC, Miguel. 'Neuer Kirchenbau in Spanien'. *Das Münster*, n. 11, 1958, pp. 393-404.
- GALERÍA KREISLER. *Susana Polac. Esculturas y acuarelas*. Catalogue of the exhibition, April-May, 1977. Madrid.
- KOPP, Martin. *Warum? Susana Polacs Kreuzweg*. Zürich: NZN Buchverlag, 1991.
- MONFORTE, Isabel. *Arántzazu. Arquitectura para una vanguardia*. Zarautz: Diputación Foral de Guipuzcoa. Departamento de Urbanismo y Arquitectura, 1994.
- MORALES, Felipe. *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*. Madrid: Librería Europa, 1960.
- OLIVER, Antonio. 'La exposición de las esculturas de Susana C. Polac'. *Cortijos y Rascacielos*, n. 77, 1953, pp. 16-18.

