

# EL HORMIGÓN EROSIONADO DE NEVIGES

## THE ERODED CONCRETE IN NEVIGES

David Carrasco Rouco

Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid  
Revista EN BLANCO. Nº 16. Buchner Bründler Architekten. Valencia, España. Año 2014.  
ISSN 1888-5616. Recepción: 20-03-2014. Aceptación: 30-09-2014. [Páginas 100 a 103]

**Palabras clave:** Hormigón, Erosión, Primitivo, Gottfried Böhm, Neviges

**Resumen:** La iglesia de peregrinación en Neviges es un edificio en el que la experimentación con el hormigón se convierte en el tema central del proyecto. Es una obra singular, en ocasiones hermética y enigmática, cuyo carácter primitivo es debido necesariamente a las propiedades del material escogido y a su tratamiento tosco y elemental. Sus superficies erosionadas nos remiten a un origen incierto, lleno de fuerza y vitalidad. El artículo parte de la premisa de que estos rasgos primitivos aparecen de manera intencionada por la clara voluntad de su arquitecto de investigar este material antiguo y nuevo.

**Keywords:** Concrete, Erosion, Primitive, Gottfried Böhm, Neviges.

**Abstract:** *The pilgrimage church in Neviges is a building where the experimentation with concrete becomes the main theme of the project. It is a unique work, sometimes secretive and enigmatic, whose primitive nature is necessarily due to the properties of the chosen material and its rough and elementary treatment. Its eroded surfaces refer us to an uncertain origin, full of strength and vitality. The starting point of this article is the premise that these primitive treatments appear intentionally by the clear will of the architect to investigate this old and new material.*

**FIG.01.** Gottfried Böhm trabajando en su estudio junto al busto de bronce de su padre.  
<http://www.kunstlexikon.saar.de/artikel/-/aspekte-die-kunst-unverwechselbar-zu-sein-tradition-und-innovation-im-werk-gottfried-boehms/>

**FIG.02.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Piedra angular en el acceso.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.03.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Coronación del templo.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.04.** Planta y sección esquemáticas iglesia de peregrinación María Königin en Neviges.  
Redibujado por Elena López y David Carrasco.

**FIG.05.** Axonometría de las plataformas iglesia de peregrinación María Königin en Neviges.  
Redibujado por Elena López y David Carrasco.

**FIG.06.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Vista interior de plataformas.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.07.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Púlpito vinculado al soporte exento.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.08.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Líquenes y musgos creciendo en la superficie del hormigón.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.09.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Puerta lateral de acero diseñada por Böhm.  
Fotografía del autor del texto.

**FIG.10.** G. Bohm, Iglesia, Neviges, 1963-76, Vidriera roja de una capilla lateral.



FIG. 01

FIG. 02

FIG. 03

El arquitecto Gottfried Böhm nació en 1920 en una familia de arquitectos y constructores alemanes asentada en la zona oeste de Alemania. Su padre Dominikus, es conocido principalmente por sus numerosas iglesias en las que busca un espacio unitario interior, *anticipando una arquitectura con un efecto de apariencia monolítica* (PEHNT 1999: p24). La extensa obra de Gottfried Böhm, quien hoy día sigue proyectando en el Büro Böhm junto al busto de bronce de su padre (FIG.01), muestra un acercamiento muy personal a la arquitectura, y debido a su formación como escultor, desde un entendimiento profundo del material. Son especialmente significativas sus obras en hormigón realizadas durante los años sesenta y setenta, casi todas ellas construidas en los alrededores de Colonia, posiblemente porque exigen un control pormenorizado durante su ejecución. *En tiempos de construcción globalizada esta conexión local también se ha convertido en una rareza, al menos en el caso de los grandes arquitectos. Sin embargo aunque Gottfried Böhm puede haber viajado y trabajado en muchos países [...], Colonia ha sido el centro de la vida familiar durante siete décadas* (PEHNT 1999: p10). La trayectoria personal de Gottfried le hizo ganar el premio Pritzker en 1986.

Como ejemplo representativo de este periodo se estudiará la iglesia de peregrinación Maria Königin en Neviges, descrita por los habitantes del pueblo como un acantilado de hormigón [*Betonfelsens*] (VOIGT 2006: p7). En ella trabaja sobre la idea de *caverna* y de *ruina* construyendo un volumen facetado completamente en hormigón, en el que se refleja toda la experiencia adquirida durante estas décadas de trabajo. La iglesia está definida por la intersección de varias pirámides, donde *se diluye la distinción entre los muros que cargan y la cubierta soportada ya que carecen de nervios, bases o contrafuertes* (VEGA 2012: p190). Los primeros dibujos para este proyecto son del año 1963, la obra se inició tres años después según aparece grabado en la gran piedra embebida en el muro, y los trabajos se prolongaron durante casi diez más. Esta roca de grandes dimensiones que Gottfried Böhm coloca en todas sus obras en hormigón, generalmente junto a la entrada, siempre es más ancha que el propio espesor del muro, de modo que sobresale en ambas caras enlazando el dentro con el fuera del edificio, a la vez que lo ancla conceptualmente al terreno (FIG.02).

La llegada del peregrino se realiza junto a un potente muro de contención de casi un metro de espesor que se curva a la vez que asciende por la nueva topografía creada tras el vaciado, mediante este mecanismo se oculta la entrada al templo desde cualquier punto exterior al recinto. Las superficies planas de la cubierta dominan el fondo de la perspectiva sobre el centro parroquial y de peregrinos (FIG.03) como describe Bruno Taut

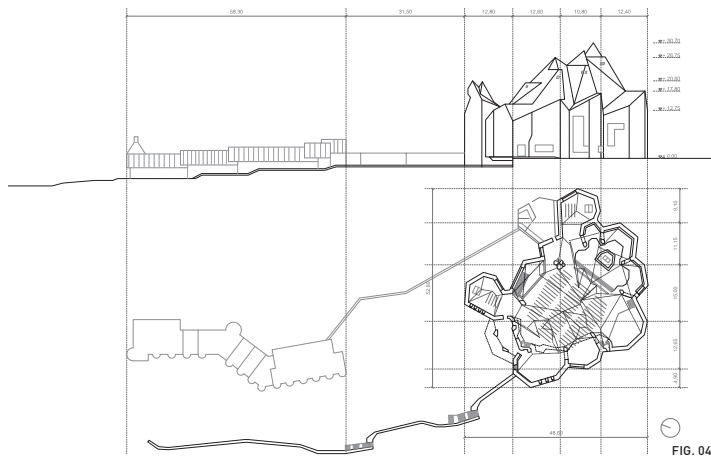


FIG. 04

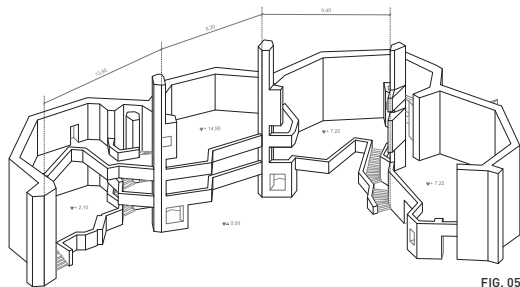
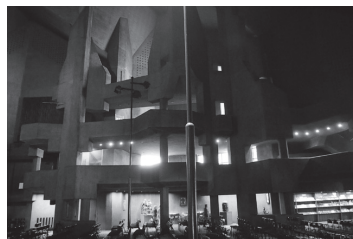


FIG. 05

FIG. 07	FIG. 06
	FIG. 08
FIG. 09	FIG. 10



en su *Alpine Architektur* acerca de *La montaña de cristal*: *Por encima de la vegetación, la roca ha sido tallada y pulida hasta adquirir diversas formas cristalinas* (TAUT 1919a: p108). Este muro áspero y terroso conduce hasta el acceso, una sombra oscura bajo la gran masa de hormigón.

La transición hacia el interior es suave y gradual, el propio pavimento de la iglesia es una variación del exterior cuya geometría, vinculada inicialmente a la posición de los árboles y escalones, se transforma para enfatizar el eje hacia el altar en un espacio unitario de perímetro irregular (FIG.04). La relación de los pavimentos dentro y fuera está reforzada por la presencia de farolas en el interior, estos elementos de iluminación artificial son decisivos para comprender que la iglesia es tratada como un lugar exterior con algunos matices.

En el interior del templo el muro de contención es sustituido por una interesante zona donde se produce un trabajo muy intenso con el hormigón en los cuatro niveles de pasarelas que ayudan a contener el terreno conectando muros perimetrales y soportes interiores a la vez que se despegan de ellos para cruzarse en el espacio (FIG.05). En estas plataformas el hormigón da respuesta a múltiples requerimientos, no se puede diferenciar su sección resistente del simple petril de las bandejas, en el cual se encuentra excavado un pasamanos capaz de convertirse en banco. Incluso la calefacción se encuentra embebida en el propio material gracias a su modelado previsto antes de verter el hormigón.

La materia y el aire ocupan la totalidad del espacio en un diálogo con la luz que los atraviesa consiguiendo dotar de gran profundidad al recorrido del sol que llega débilmente al espacio central (FIG.06). Este primer orden claroscuro se ve reforzado con la aparición de recortes en los muros que enmarcan algunas vistas hacia la interior. Esta pieza acoge el coro y el órgano con unas propiedades acústicas concretas en relación con el hormigón que abraza al instrumento como si de una caja de resonancia se tratase. Según describían los arquitectos expresionistas: *música repartida por la tribuna. Las piezas del órgano están incrustadas en las paredes y hacen que el conjunto resuene hacia fuera y hacia dentro igual que una campana* (TAUT 1920: p273). Böhm en la pequeña capilla del Kinderdörf, claro antecedente de Neviges, descubrió que era necesario realizar unas perforaciones cilíndricas en el hormigón para producir una mejor disipación del sonido y evitar una reverberación excesiva.

Enfrentado al coro se encuentra el púlpito y el descenso a la cripta, vinculados a los soportes de modo similar (FIG.07). El resultado son unas piezas de escala difícil de determinar en el conjunto de la iglesia, pero que a su vez son las únicas capaces de relacionarse con el tamaño del hombre mediante elementos que parecen tallados minuciosamente en pequeñas superficies en contraste con los grandes planos que delimitan el espacio central. Sin embargo, lejos de guardar relación con la escala humana, si se analizan desde la perspectiva de una persona resultan elementos enormes, rudimentarios, toscos, aparentemente poco funcionales, con los que se crea una relación de escala contradictoria en el interior del edificio.

La estructura de la iglesia está concentrada en el muro perimetral, pero también aparecen unos soportes escultóricos en el interior, en los vértices donde la cubierta más se aproxima al suelo, casi pareciendo una prolongación de la misma. *Se necesitaron para sus construcción 7500 metros cúbicos de hormigón y 510 toneladas de acero. El ingeniero a cargo del cálculo fue Felix Varwick quien ya había trabajado con Böhm en sus anteriores obras de hormigón armado y había desarrollado un método propio de cálculo, que incluía el ensayo con maquetas a escala 1/50* (KIEM 2006: p66-69). La cantidad de hormigón es excesiva desde un punto de vista meramente estructural, pero imprescindible si tenemos en cuenta todos los aspectos del edificio a los que es capaz de dar respuesta con este único material. Esta arquitectura de características primitivas no busca en absoluto la sección óptima estructural derivada de un cálculo estricto.

Gottfried Böhm utiliza un hormigón con una apariencia voluntariamente descuidada, muy poroso una vez fraguado y tratado con chorro de arena a alta presión tras su desencofrado, con ello consigue crear una superficie gastada, continua y homogénea, con una textura característica de superficie terrosa pero que aún permite detectar –especialmente bajo una luz rasante– las leves huellas de los encofrados y juntas entre los diferentes vertidos de hormigón. Resulta sin embargo imposible encontrar líneas de forjados u otras dimensiones que permitan reconocer la escala del edificio desde el exterior, lo cual hubiese ido en contra de su imagen de cristal tallado en hormigón. El edificio parece una acumulación de materia ya erosionada desde el momento inicial de su construcción, lo que le confiere la capacidad de no deteriorarse ni modificar excesivamente su presencia a lo largo del tiempo. Para ello Böhm trabaja con unos recubrimientos de las armaduras mayores que los habituales garantizando su protección. Su superficie exterior, especialmente en las zonas de umbría, está cubierta por líquenes y musgos (F16.08) que se mezclan con las manchas debidas a la polución y al agua de lluvia, que se vierte al exterior a través de potentes gárgolas de hormigón.

Al ser un hormigón arenoso absorbe gran cantidad de agua, que no tardó en manifestar filtraciones hacia el interior, antes incluso de terminar las obras. Cincuenta años después de su inauguración las eflorescencias de las sales manifiestan la continuidad de la materia con independencia de sus superficies planas. Esta presencia del agua en el espacio interior ha supuesto la reforma de las cubiertas en algunos de sus otros edificios con chapas de zinc, y es motivo de actual debate ante la próxima restauración de esta iglesia porque Böhm declara constantemente que no son adecuadas para sus edificios. Afirma que *el agua los dañaría mucho menos, que los debe manchar y correr también por el interior: quiere que parezca una cueva natural* (KIEM 2006: p78).

El acabado de la cara interior del muro, es terso, brillante y manifiesta más claramente la huella de sus encofrados, su apariencia es similar al de una roca volcánica. Esta doble condición en cada cara de un mismo material, permite entender su naturaleza situada en un punto intermedio entre la erosión de una arenisca y la fragilidad de una roca volcánica. Con este contraste se puede evocar la condición interior del muro y por tanto también del hormigón.

En esta iglesia existen cuatro tipos diferentes de aberturas –ausencias de materia, pesadas puertas opacas, superficies de vidrieras traslúcidas y pequeños huecos–. El acceso principal se realiza por debajo de la gran masa, en una zona en la que el muro desaparece por debajo del nivel de la contención creando un umbral de transición. Las puertas secundarias se sitúan a lo largo del perímetro para dar servicio a distintas partes del templo, son metálicas, muy pesadas y habitualmente cerradas, se abren con gran esfuerzo y parecen integradas en la masa del hormigón. Sus primitivos motivos decorativos, llenos de fuerza, son labor del propio Böhm: manos, piedras, hojas, etc. (F16.09).

Las vidrieras, también diseñadas por el arquitecto, están principalmente vinculadas a las verticales concavidades de las capillas laterales, son monocromáticas con colores muy intensos capaces de teñir con su luz traslúcida todo el espacio próximo a ellas (F16.10). Estos espacios se integran dentro del volumen único al que también llega débilmente el rastro de estos colores, el rojo inunda tenuemente el altar.

Por último, los pequeños huecos –fundamentales para la ventilación interior– que atraviesan las superficies de la cubierta, siempre alejados de sus aristas. Debido a su geometría y posición no permiten la entrada directa del sol pero controlan sus reflexiones a lo largo del día con diferentes intensidades aunque sin variar su dirección debido a la profundidad de estas aberturas. La luz llega al gran espacio interior donde domina la oscuridad y se produce un control absoluto de la tenue luz en su penumbra. Cada plano tiene una luminosidad distinta, pero a su vez los reflejos que se

producen entre ellos multiplican sus facetas como un diamante. Desde fuera este fenómeno sólo se produce una vez debido a la sombra autoarrojada, mientras que los huecos son un pequeño punto oscuro sobre un recrecido, capaces de anunciar el misterio que esta roca tallada contiene en su interior.

Como se ha señalado anteriormente, la elección de un hormigón tan poroso y con un tono terroso, lo vincula a la tierra, al entorno cercano de donde proceden sus áridos y sobre el cual también crece el verdín como si de una roca más del lugar se tratase. De este modo parece que la obra siempre estuvo allí, que tiene una edad diferente a la que aparenta: el hormigón que nació ya gastado parece haber sido capaz de congelar un momento determinado en su erosión.

*El estilo en hormigón expresivo con sus superficies táctiles que dominaron los años sesenta, también se podía utilizar a la hora de abordar ideas históricas. El hormigón era lo suficientemente diferente de los materiales históricos, pero podía ofrecer los ásperos encantos táctiles que a menudo emanan de las irregularidades, la arbitrariedad madura de los edificios antiguos. Böhm descubrió que las superficies porosas y desgastadas por el tiempo de los monumentos construidos contribuye en términos de experiencia sensorial* (PEHNT 1999: p26).

A lo largo de este artículo han sido descritos y analizados los mecanismos que el arquitecto ha empleado para trabajar con el hormigón armado en este proyecto, anunciando el misterio y las posibilidades del material. *Gottfried Böhm ha sido considerado arquitecto expresionista, post-Bauhaus o incluso brutalista, sin embargo, él prefiere definirse como un arquitecto capaz de crear conexiones entre el pasado y el futuro, entre el mundo de las ideas y el mundo físico, entre el edificio y su entorno urbano* (KRINGS 2006: p130). Su obra no tiene un lenguaje ni estilo definido, no es fácil de encuadrar en la historia de la arquitectura moderna. Debido a su desgaste y presencia, no se sabe si es una obra que procede de un pasado atávico, de una época reciente, o incluso perteneciente a un futuro lejano. Conduce a un tiempo y un lugar desconocidos, es capaz de señalar los orígenes mismos de una cultura que no ha llegado a existir. No obstante también se pueden encontrar gestos técnicos propios del periodo y del lugar en el que fue proyectado y construido, lo que puede crear extrañeza e incluso rechazo en un primer momento. Sin embargo, según se descubre y se avanza en su estudio, lejos de producir hartazgo, muestra cada vez un mayor interés y profundidad.

#### Bibliografía

- APARICIO GUIASADO, JESÚS M<sup>º</sup> *“El muro concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia”* Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 1994. (versión consultada: “El muro” Nobuko, Buenos Aires, 2006).
- BÖHM, GOTTFRIED *“Architecture and urbanism”* No. 89 A + U Publishing Company Tokyo, 03/1978.
- FORTY, ADRIAN *“Concrete and Culture. A Material History”* Reaktion Books, London, 2012.
- GOMBRICH, ERNST H. *“The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art”* Phaidon, London, 2002. (versión consultada: “La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte Occidental” Phaidon, London, 2011).
- PEHNT, WOLFGANG *“Die Architektur des Expressionismus”* Stuttgart 1973. (versión consultada: “La arquitectura expresionista” Gustavo Gili, Barcelona, 1975).
- PEHNT, WOLFGANG *“Gottfried Böhm”* Birkhäuser Verlag, Basel-Berlin-Boston, 1999.
- TAUT, BRUNO *“Alpine Architektur. Eine Utopie”* Folkwang Verlag, Hagen, Westfalia, 1919. (versión consultada: “Arquitectura Alpina” El croquis, Madrid, 1997).
- TAUT, BRUNO *“Der Weltbaumeister”* Folkwang Verlag, Hagen, Westfalia, 1920. (versión Madrid, 1997).
- VEGA DE LEÓN, MACARENA DE LA *“Gottfried Böhm y la iglesia de peregrinación en Neviges (1963/1972)”* 2012. (aparece en PRADA, MANUEL DE “Arte, arquitectura y mimesis” Nobuko, Buenos Aires, 2012).
- VOIGT, WOLFGANG ET AL. *“Gottfried Böhm”* Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 2006.

## THE ERODED CONCRETE IN NEVIGES

The architect Gottfried Böhm was born in 1920 into a family of German architects and builders settled in West Germany. His father Dominikus is well known for his numerous churches in which he searches for a unique interior space, *anticipating an architecture that made such an apparently monolithic effect* (PEHNT 1999: p24). The extensive work of Gottfried Böhm, who today continues projecting in the Büro Böhm beside the bronze bust of his father (FIG.01), shows a very personal approach to architecture due to his training as a sculptor and from a deep understanding of the material. His works in concrete made during the sixties and seventies are especially significant, almost all of them are built around Cologne, possibly because they require detailed monitoring during their execution. *In times of globalized building, this local connection too has also become a rarity, at least in the case of major architects. However, Gottfried Böhm may have travelled and worked in other European countries, in North and South America [...], Cologne has been the center of family life for seven decades* (PEHNT 1999: p10). Gottfried personal career earned him the Pritzker Prize in 1986.

As a representative example of this period, the study focuses on the pilgrimage church María Köningin in Neviges, which is described by villagers as a concrete cliff [*Betonfelsens*] (VOIGT 2006: p7). He works on the idea of *cavern and ruin* building, a faceted volume entirely in concrete, where all the experience acquired during these decades of work is reflected. The church is defined by the intersection of several pyramids, where the distinction between the walls and the cover is diluted because of the lack of nerves, bases or buttresses (VEGA 2012: p190). First sketches for this Project are from the year 1963, the building works began three years later –as it is engraved on the great stone jutting out from the wall– and the construction lasted ten more years. This large dimension rock, that Gottfried Böhm places in all his concrete buildings, usually nearby the main entrance, is always wider than the thickness of the wall itself, so it appears in both sides linking the inside to the outside of the building, while conceptually anchors it to the ground (FIG.02).

The arrival of the pilgrim is met by a strong retaining wall almost one meter thick that is curved while it ascends along the new topography created after emptying. Through this architectural tool, the entrance to the temple is completely hidden from any point outside the enclosure. The flat surfaces of the cover dominate the end of the perspective of the parish and pilgrim center (FIG.03) as described by Bruno Taut in his *Alpine Architektur* about the *Crystal Mountain: Above vegetation, the rock has been carved and polished until acquiring various crystalline forms* (TAUT 1919a: p108). This rough and dirty wall leads up the access: a dark shadow under the great mass of concrete.

The transition to the interior is soft and gradual, the pavement of the church is a variation of its own external geometry, initially linked to the tree positions and steps, added it transforms to emphasize the axle to the altar in a unitary space with an irregular perimeter (FIG.04). The relationship of pavements in and out is reinforced by the presence of streetlights on the inside, these elements of artificial lighting are crucial in understanding how the church is treated as an exterior place with some nuances.

Inside the temple, the retaining wall is replaced by an interesting area where the work with the concrete is very intense among the four levels of platforms that help to contain the ground, connecting perimeter walls and interior supports, while they separate to go across the space (FIG.05). On these platforms the concrete responds to multiple requests, we cannot differentiate its structural section of the railing of the trays, in which it a handrail is carved to become a bank. Even heating is embedded in the material itself with its pattern defined before pouring the concrete.

Concrete and air occupy the entire space in a dialogue with the light getting through them, providing a great depth to the path of the sun that reaches softly into the central space (FIG.06). This first order of chiaroscuro is reinforced by the appearance of frames in the walls that select some views of the interior. This piece is also hosting the choir and the organ; it has specific acoustic properties in relation to the concrete that surrounds the instrument, like a huge soundboard. As described by expressionist architects: *music is spread through the gallery. The pieces of the organ are embedded in the walls and make the whole resonate to the inside and to the outside like a bell* (TAUT 1920: p273). Böhm in the small chapel of the Kinderdörf, a clear precedent for Neviges, found it necessary to make cylindrical holes in the concrete to produce a better sound dissipation and avoid excessive reverberation.

Facing the choir the pulpit is located and the descent to the crypt, both linked to the supports in a similar way (FIG.07). The result are is, these elements with a scale that it is difficult to determine throughout the whole temple, but at the same time are the only pieces capable of relating it to human size through meticulously carved elements in which small surfaces appear in contrast with the large planes that conform the central space. However, far from being related to the human scale, when analyzed from the perspective of a person, they are huge, rudimentary, crude elements, apparently dysfunctional; with them, a contradictory scale relationship in the interior of the building is created.

The structure of the church is concentrated in the perimeter wall, but there are also some sculptural supports inside, at the vertices where the roof is closest to the ground, almost looking like an extension of them. 7500 cubic meters of concrete were needed and 510 tons of steel reinforcements. *Felix Varwick, a civil engineer from Cologne who had previously calculated the statics on several of Böhm's churches, carried out the structural calculations with his own method for such difficult projects, including a cardboard working model in the scale 1:50* (KIEM 2006: p66-69). The amount of concrete is excessive from a merely structural point of view, but essential if we consider all aspects of the building that is able to respond with this unique

material. This architecture of primitive characteristics is not looking for the optimal structural section derived from a strict calculation.

Gottfried Böhm utilizes a concrete with a deliberately careless appearance, very porous after hardening and sandblasting and treated at high pressure after de-molding which creates an eroded, continuous and homogeneous surface with a characteristic earthy texture in which it is possible to detect –especially under a shaving light– minor traces of the formworks and joints between the different concrete pours. However, it is impossible to find lines of the floors or other dimensions that would allow the scale of the temple from the outside to be recognized and which would have gone against its image of crystal carved in concrete. The building looks like an accumulation of yet an already eroded matter from the initial time of construction, giving it the capacity not to deteriorate excessively after or modify its presence over the time. To reach this, Böhm's works have bigger armor coatings than normal, guaranteeing their protection. Its outer surface, especially in shady areas, is covered by lichens and mosses (FIG.08), which are mixed with stains due to pollution and rainwater flow, which pours out of concrete gargoyles.

As a gritty concrete, it absorbs large amounts of water and, as a result of that, started to show some filtrations, even before the building work was finished. Fifty years after its inauguration, efflorescence salts show the continuity of matter even with its flat surfaces. This presence of water in the interior space has caused the restoration of some covers in other of his buildings, with zinc plates, and this subject is source of the present discussion. Due to the approach of refurbishing this church against the wishes of Böhm, who always declares that this metallic overlay is not appropriate for his buildings. He claims *that water would damage much less, it should flow and stain the interior, like a natural grotto* (KIEM 2006: p78).

The finishing of the interior face of the wall is smooth and shiny, showing more clearly the imprint of its forms; its appearance is similar to a volcanic rock. This double condition on each side of the same material can make its nature understood, in an intermediate point between the erosion of sandstone and the fragility of a volcanic rock. With this contrast it is possible to evoke the interior condition of the wall and therefore also of the concrete.

There are four different types of openings in this temple –absence of matter, heavy opaque doors, entire surfaces of translucent windows and small hollows–. The main entrance is under the great mass, in a zone where the wall disappears below the level of the containment, creating a transition threshold. The secondary doors are located along the perimeter to serve different parts of the temple, they are heavy, made of metal and they are usually closed. They are opened with great effort and seem to be integrated into the concrete mass. Böhm himself designs their primitive motifs, full of strength: hands, rocks, leaves, etc. (FIG.09).

The stained glass that are mainly related to vertical recesses of the side chapels, also designed by the architect, are made with very intense monochromatic colors capable of dyeing the entire space next to them with their translucent light (FIG.10). These spaces are integrated in the main volume, where some traces of these colors also reach the altar with a soft, red light.

Finally, the small hollows –indispensable openings for interior ventilation– that pass through the roof surfaces, are always far from its edges. Due to its geometry and position they do not allow for direct sunlight the different intensities throughout the day, but without changing its direction due to the depth of these openings. The light reaches the large interior space that is dominated by the darkness and where the dim light over the shadows is totally controlled. Each surface has a different brightness, but at the same time, the reflections that occur between them, multiply their facets like a diamond. From the outside, this phenomenon occurs only once due to its self-shade, while the gaps manifest like small dark spots on a protuberance, capable of proclaiming the mystery carved inside this rock.

As noted above, the choice of such a porous and earthy-tone concrete, links it to the land, to the nearby environment, from where its aridity comes from, and where moss also grows on the rocks found in the same place. For this reason, it seems that the building has always been there, with a different age than it really is, the concrete, that was born already old, seems to have been able to freeze a particular instant of its erosion.

*The expressive concrete style with its tactile surfaces that dominated the sixties could also be used when addressing historical ideas. Concrete was quite sufficiently different from historical materials, but it could offer the rough tactile charms that often emanated from the irregularities a mature arbitrariness of old buildings. Böhm had found out what time-worn and porous surface of the building monuments contributed in terms of sensual experience* (PEHNT 1999: p26).

Throughout this article, the architectural tools that the architect has employed to work with reinforced concrete in this project have been described and analyzed, announcing the mystery and possibilities of the material. *Gottfried Böhm has been considered an expressionist architect, post-Bauhaus or even brutalist, however, he prefers to define himself as an architect capable of creating connections between the past and the future, between the world of ideas and the physical world, between the building and the urban environment* (KRINGS 2006: p130). His work does not have a language or a defined style; it is not easy to place it into within the history of modernist architecture. Due to its erosion and presence, is not easy to know if it is an atavistic work or from recent times, or even if it belongs to a distant future. It leads to an unknown time and a place, it is able to point out the origins of a culture that has not even existed. However, it is also possible to find technical gestures of the period and place where it was designed and built, which can create strangeness and even rejection at first. While it is discovered and the study advances and far from producing satiety, it shows increasing interest and depth.