

Lander Uncilla Cortaberria

Thresholds

Umbrales

Limiares

Abstract | Resumen | Resumo

The term *umbral* (threshold) denotes the bottom part or sill, normally of stone, lying directly below the lintel of a doorway or entrance. But it also evokes a part of a house – a sphere around the opening connecting the interior and exterior. This divergence between what is denoted and what is evoked gives rise to a reflection. Setting out from examples apparently remote from one another, we explore similarities between them: connections going beyond formal aspects and taking us both to the origin of the word and to the connotations or architectural potential of thresholds.

El término “umbral” nombra la parte inferior o el escalón, por lo común de piedra –y contrapuesta al dintel–, situado en la puerta o entrada de un edificio. Pero a su vez, evoca un lugar de la casa, un ámbito en torno a una abertura que comunica lo interior y lo exterior. Esta diferencia entre lo nombrado y lo evocado da pie a una reflexión. Se parte de ejemplos aparentemente lejanos entre sí y se buscan similitudes entre ellos: conexiones que van más allá de lo formal, y que nos acercan tanto al origen de la palabra como al trasfondo o potencial arquitectónico del umbral.

O termo “umbral” refere-se à parte inferior ou degrau, geralmente feito de pedra - e oposto ao lintel -, situado na porta ou entrada de um edifício. Mas, ao mesmo tempo, evoca um lugar na casa, uma área em torno de uma abertura que liga o interior e o exterior. Esta diferença entre o que é nomeado e o que é evocado dá lugar a uma reflexão. Partimos de exemplos aparentemente distantes e procuramos semelhanças entre eles: ligações que vão para além do formal, e que nos aproximam tanto da origem da palavra como do contexto ou do potencial arquitetónico do umbral.

Caserío Ibarra en Mallabia.
Fotografía en blanco y negro de
Indalecio Ojanguren; negativo
en película (Archivo General de
Gipuzkoa. Colección Indalecio
Ojanguren. Referencia: AGG-GAO_
OA02363)



...l'arbre entier est, pour l'oiseau, le vestibule du nid.
Gaston Bachelard

Introducción

Este artículo recoge una primera reflexión en torno al devenir del umbral en la arquitectura doméstica. Esta última abarca una gran parte de la actividad constructiva y sin duda es la que más personas acoge. A pesar de ello, paradójicamente, no es la que mayor atención recibe.

Son tantas las formas que el umbral ha adoptado a través del tiempo y de las culturas que resulta imposible abarcar el tema en su totalidad. De ahí que, aunque solo sea para indagar en una parte de su territorio, es necesario escoger los ejemplos de acuerdo con algún criterio. Este criterio no es aquí formal, ni geográfico, ni cultural. Puesto que se quiere hablar de lo que las distintas formalizaciones del umbral tienen en común, aquí se recurre a conexiones menos tangibles quizá, pero que se sitúan más cerca de su esencia. Se parte de la convicción de que la comprensión de los fundamentos del umbral puede enriquecer la manera en que estos –los umbrales, y en especial los domésticos– se abordan en el presente.

Se han escogido tres ejemplos lejanos entre sí, tres umbrales retratados por personas ajenas al mundo de la arquitectura. El primer ejemplo es una pintura de Fra Angelico. El segundo, una casa de té retratada por Yasuhiro Ozu. Y el tercero y último, un trabajo del pintor danés Peter Vilhelm Ilsted. Su elección se debe a que la distancia –temporal y cultural– existente entre ellos ofrece un punto de partida abierto. Pero también a que, a medida que se avanza en la exposición, hacen posible aproximarse al lugar en el que los distintos umbrales se conectan entre sí.

La exposición que sigue a esta breve introducción se estructura en tres partes. La primera es una aproximación a dos de los tres ejemplos seleccionados. La segunda, una exploración sobre lo que aporta el lenguaje –como repositorio– al respecto del umbral. Y la tercera, vuelve sobre los dos ejemplos anteriores, para después introducir al lector en el tercer ejemplo. Para finalizar se hace una breve recapitulación señalando algunas vías de investigación que quedan abiertas.



Annunciazione. Fra Angelico. c. 1425.
Témpera sobre tabla. 191,5 x 162,3
cm (Museo del Prado)

Primera parte

El primero de los ejemplos escogidos es un conjunto pictórico conocido como *La Anunciación*, conservado en el Museo del Prado en Madrid. Se trata de un trabajo del primer cuarto del siglo XV y una de las varias versiones elaboradas en torno a este mismo tema en el taller de Fra Angelico. Esta versión es un conjunto de tablas pintadas con témpera y dorados, de formato rectangular y apaisado. La escena principal en torno a la que gravita el trabajo tiene lugar en un pórtico abierto a un jardín. Allí, una mujer sentada recibe la visita de un ángel. Al espacio cubierto se le dedican aproximadamente dos terceras partes del lienzo.

Cada ambiente –jardín y edificio– contiene una escena. En el jardín –y concretamente en el límite entre la zona ajardinada y la arbolada– un hombre y una mujer abandonan esta última zona bajo la atenta mirada de un ángel que los invita a salir. El edificio, por su parte, contiene la escena principal, reconocible tanto por su luminosidad como por el mayor tamaño de sus protagonistas. Allí, otro ángel –posado en el suelo– se comunica con la mujer sentada de espaldas a la pared del lado derecho del cuadro. El libro abierto que tiene ella sobre su regazo parece indicar lo inesperado de la visita. En la esquina superior izquierda hay un Sol dorado del que emergen dos manos. Desde ellas un haz de luz se dirige hacia el pecho de la mujer sentada, atravesando en diagonal la escena principal. Envuelta en este haz de luz una paloma vuela hacia ella.

El espacio cubierto, situado en una de las esquinas del edificio, está bordeado por una arcada compuesta de cuatro arcos atirantados de medio punto. Estos descansan sobre esbeltísimas y refinadas columnas de piedra. La posición de tres de estas columnas coincide con las subdivisiones verticales mencionadas a propósito de la composición del conjunto. El pórtico es de planta cuadrada y está cubierto con una bóveda rebajada de lunetos. Dos de sus lados están abiertos al jardín a través de la columnata descrita. Los otros dos están delimitados por un muro.

En ambos ambientes –jardín y edificio– el primer plano y el fondo se matizan, lo que da lugar a ámbitos de carácter diferenciado. En el caso del edificio, además del pórtico que se encuentra en primer plano, una abertura en el muro de fondo muestra una habitación amueblada e iluminada por una ventana. Fuera del edificio el cuidado jardín en primer plano da paso a una zona boscosa situada al fondo y en la que se distinguen distintas especies de árboles. Este bosque es lo que se ve también más allá de la ventana.

Nos encontramos ante una representación del umbral rica en matices y símbolos. Estos símbolos son a veces evidentes, como ese techo estrellado, que representa al cielo; un cielo protector, como el manto que cubre a la mujer. Y otras veces son sutiles, como ese tejido con doble pliegue que cuelga de la pared y que asemeja a la mujer a su visitante. Todos estos detalles vienen a reforzar una misma idea de fondo.

El segundo de los ejemplos escogidos es el umbral de una casa de té en Japón. En este país el culto al té derivó en un ritual basado en la adoración de la belleza. Su práctica conducía a un contacto con un orden cuya armonía era ajena a la condición trivial que atraviesa la existencia cotidiana. Pero este culto no es reducible a una experiencia estética, ya que a partir del mismo se construía una manera de estar en el mundo.

El té (...) más que la idealización de una forma de beber, fue una religión del arte de la vida. Este brebaje se convirtió en un pretexto del culto de la pureza del refinamiento; una función sagrada en la que el huésped y su invitado se unían para alcanzar juntos la beatitud de la vida mundana.¹(Okakura 1906: 43)

Describir gráficamente el umbral de la casa de té no puede limitarse a mostrar la imagen del porche del pabellón que acoge la ceremonia (*chasitsu*). Porque, aunque su refinado diseño contiene –para quien lo sepa ver– la idea matriz que impregna al conjunto, este no es separable del jardín que envuelve al pabellón (*roji*). En el jardín los elementos naturales se trabajan para ensalzar su belleza hasta dotarlo de esa apariencia inmaculada. La hierba cortada, los setos arreglados, las agrupaciones de flores, el arbolado lejano, la presencia de la construcción y de los objetos de piedra... todo en ese lugar contribuye a aislar al visitante del mundo exterior.

El cuarto del té fue un oasis en el desierto de la vida, en el que los viajeros, cansados, podían encontrarse para beber en el manantial común de la apreciación del arte. La ceremonia fue un drama improvisado cuyo argumento fue tramado alrededor de la mesa del té, de las flores y de las pinturas. Ningún color alteraba la tranquilidad del recinto, ningún ruido turbaba el ritmo de las cosas, ningún gesto rompía la armonía, ninguna palabra destruía la unidad de los alrededores, todos los movimientos se ejecutaban simple y naturalmente –tales eran los designios de la ceremonia del té.² (Okakura 1906: 43, 44)

Como en el ejemplo anterior, también aquí jardín y edificio se complementan para dar forma a una versión muy depurada del umbral.



1, 2, 3: Vistas del entorno de una casa de té en Kamakura, Japón. Fotogramas de *Banshun*, de Yasujiro Ozu. 1949.



Caserío Mallabiabarrena en Mallabia.
Fotografía en blanco y negro de
Indalecio Ojanguren; negativo en
placa de vidrio (Archivo General
de Gipuzkoa. Colección Indalecio
Ojanguren. Referencia: AGG-GAO_
OA02365)

Segunda parte

Existe una distancia entre la noción evocada por la palabra “umbral” y su significado. El vocabulario constructivo que rodea a este término³ gravita en torno a la presencia de una abertura que comunica el interior con el exterior, haciéndolos accesibles. Y al hablar de la casa vinculamos el “umbral” a su límite, y más concretamente, al contorno o ámbito del acceso a la misma.

El significado de la palabra umbral no alude, sin embargo, a un ámbito, sino a determinados elementos de la abertura. Se denomina umbral bien a la “superficie inferior o escalón en el vano de una puerta de acceso” (elemento que también recibe el nombre de *limen*) o bien “a la pieza que se atraviesa en lo alto de un vano para sostener el muro que hay encima”, es decir, un dintel (Real Academia Española 2014).

La etimología ofrece una vía de aproximación para explorar esa distancia entre los dos sentidos de la palabra, el literal y el evocado. Pero antes de exponer cómo distintos idiomas han construido palabras para este concepto partiendo de raíces que difieren en significado, es preciso señalar los distintos aspectos a los que se presta aquí atención. Al comienzo de esta reflexión se ha aludido a una doble vertiente del umbral. De una parte, sus múltiples formas; los innumerables resultados de moldear estos ámbitos fronterizos a través del tiempo y las distintas culturas, que atienden a los más variados requerimientos –domésticos, agrícolas, representativos, defensivos, o relativos a la privacidad, entre otros–. De otra, su condición inmutable; aquello que, al margen de las diferentes solicitaciones, une a las formas transitorias. En este estudio en torno al término “umbral” coexisten por tanto dos vertientes: el umbral *como ser*, y el umbral *como forma*.

El umbral, más allá de su ser y de su forma, está también vinculado íntimamente a los rituales; y, más concretamente, a los ritos de paso. Esta tercera vertiente –el umbral *como acto*– es un aspecto antropológico que de nuevo se despliega en un sinfín de variantes y respuestas desde la arquitectura. Los rituales, con independencia de su grado de sofisticación, dan forma al acto en sí de franquear un límite en torno a la casa, haciendo del umbral una antesala, un lugar puesto al servicio de otro. El umbral *como acto* es, por tanto, un tránsito, un preámbulo de la casa. Y como tal, adquiere una condición de margen. El lugar donde prepararse para un inminente cambio de ambiente.

Al abordar –ahora sí– la etimología de la palabra, encontramos que la ascendente latina de umbral conduce directamente a la palabra *lumbral*⁴, en la que confluyen los términos *lumen* y *limen*. *Lumen* significa fuente de luz, y es también la raíz de *lumbre* (materia encendida). Por su parte, *limen* nombra el límite de la casa y en lengua castellana ha quedado vinculada a un elemento situado al pie de la abertura. Su derivado *liminaris* conserva casi intacta tanto su forma como su significado en el idioma portugués.⁵

La ascendente germánica del concepto de umbral, por otro lado, de la que deriva la palabra inglesa *threshold*⁶, agrupa a un conjunto de palabras actualmente empleadas por diversas lenguas del norte de Europa⁷. Todas ellas están vinculadas a la raíz protoindoeuropea **tere-*. Esta raíz, asociada a significados como moler, frotar o batir para separar el grano, está también presente en las palabras castellanas trigo, triscar y trillar. Es muy probable que las palabras derivadas de aquella raíz que dio nombre al umbral estuvieran vinculadas a un lugar; un lugar destinado a las tareas de campo mencionadas.

Así, vemos cómo la construcción del lenguaje en torno al concepto de umbral difiere en ambas ramas. La rama nórdica establece un vínculo de connotaciones rurales entre el campo y un lugar destinado a tareas asociadas a este. La rama latina, por su parte, concibe una palabra más neutra, que es en sí misma un lugar de confluencia. Vincula la luz o la lumbre a un límite. Al hacerlo, se concibe el umbral como límite de la presencia del hogar.

Antes de cerrar esta breve incursión etimológica es preciso mencionar que en torno a la palabra “umbral” revolotea la noción de “atravesar”. De una parte, porque *limen* proviene de *limus*, palabra de origen desconocido que significa “atravesado”; un atravesar que, probablemente, se refiera a algo tan prosaico como un elemento que precisamente para formar un umbral cruza el vano de una abertura. De otra parte, porque el concepto de “atravesar” conecta con la ya mencionada vertiente de “umbral” como tránsito. El vínculo de esta idea con el ritual de paso ofrece un ángulo distinto desde el que abordar las distintas formas constructivas del umbral. Y la arquitectura se presentaría como un acompañante que hace posible una preparación; un adoptar la debida disposición para lo que espera al otro lado.

Las dos vertientes lingüísticas aludidas, latina y germánica, no recogen ciertamente todas las posibles aproximaciones etimológicas a la palabra umbral. Pero sí proporcionan una vía por la que descender hacia los cimientos de su idea, válida para un espectro cultural occidental bastante amplio. En la tercera parte se volverá sobre los ejemplos anteriores con la voluntad de profundizar en ellos a la luz de lo ya expuesto.



Detalle del acceso al pabellón de una casa de té en Kamakura, Japón. Fotograma de *Banshun*, de Yasujiro Ozu. 1949.

Tercera parte

Sobre el jardín de la casa de té ya se ha dicho que es un lugar de transición desde el que tomar distancia del ruido exterior. Y también, que como parte del umbral, este constituye una antesala al pabellón; un preámbulo a la ceremonia del té. Todo él es por tanto un margen, un lugar intermedio o de tránsito, que, como tal, deberá ser atravesado y sustituido por la habitación.

Obsérvese la imagen del detalle del límite entre el jardín y la habitación para comprender esto mejor. En poco más de un metro se resuelve la salida del jardín y el ingreso en el edificio, o viceversa. Jardín y edificio están separados por un canal. Este, a pesar de su sencillez, separa dos mundos: hierba y tierra apisonada, natural y construido, formas orgánicas y geométricas... El conjunto está construido a partir de dualidades.

Los dos márgenes del canal son en sí mismos un resumen del conjunto. Dentro del perímetro delimitado por esa zanja, un mundo de pobreza refinada aguarda al visitante. Su geometría, ajena al mundo vegetal, da lugar a una regularidad que impregna los elementos y la atmósfera del edificio, y que se extiende hasta el borde mismo del canal. Este mundo reglado se aísla para acercarse en lo posible a un ideal. Ese mismo deseo de aislarlo separa la habitación del suelo. Y sólo los elementos limítrofes conservan a ese lado de la zanja algo del jardín situado al otro lado: la forma redondeada de los postes, las piedras que atraviesan el porche... Estas últimas, cuya irregularidad no parece casual, acompañan al visitante hasta el momento de ingresar en la cámara interior.

En este lugar de tránsito que envuelve a la habitación, todo –la hierba, las ramas de los árboles mecidas por el viento, las flores, e incluso el pabellón– rezuma fragilidad. La arquitectura contribuye a sumergir a quien traspasa este umbral en un lugar que está más allá del mundo que habita. Y al hacerlo, todo se supedita a la consecución de la idea de fondo: trascender lo cotidiano.



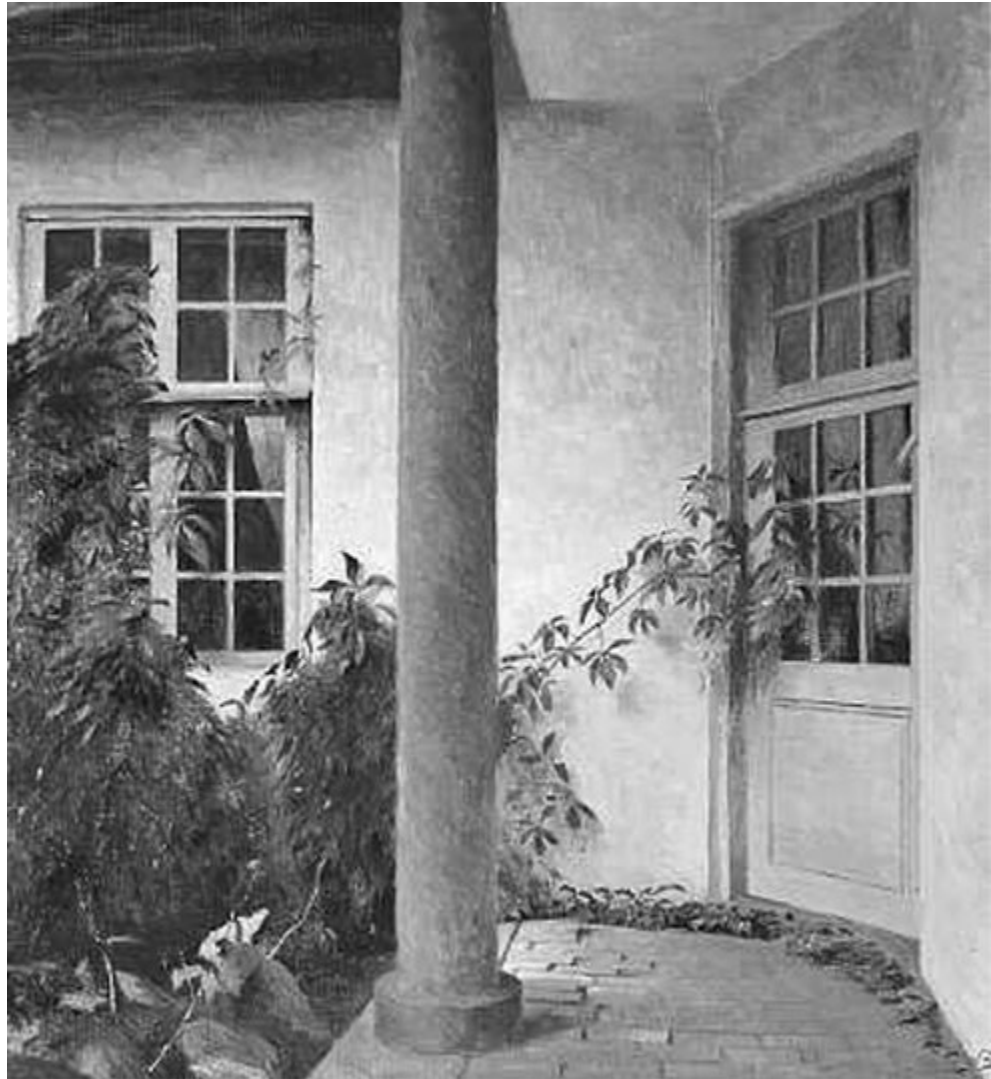
Annunciazione. Detalle. Fra Angelico.
c. 1425. Témpera sobre tabla. 191,5 x
162,3 cm (Museo del Prado)

De manera similar al ejemplo anterior, la escena representada en *La Anunciación* está construida también contraponiendo parejas homólogas. Y para mostrar este conjunto de parejas se escoge un punto de vista descentrado y ligeramente elevado que, como se ha visto, hace posible matizar cada uno de los ámbitos. Así, al analizar el conjunto, las dualidades se multiplican: naturaleza-artificio, expulsión-anunciación, divino-humano, día-noche, cielo-techo, jardín-bosque, habitación exterior-interior, ángeles, Dios, hombre-mujer, paloma-golondrina, refinamiento y ausencia de él...

En ese juego de parejas está de nuevo contenida la representación de dos mundos, el divino y el terrenal. Y en la escena ambos mundos entran en contacto cuando lo divino trasciende lo físico y se hace presente. Este “trascender”, es un “traspasar” el límite entre ambos mundos que protagoniza el ángel. En su presencia –en ese poner en contacto ambas partes– se crea una zona intermedia de la que ambos mundos participan. El haz de luz es una representación casi literal de ese “atravesar” anteriormente referido, y el ángel, como las piedras elevadas del pabellón de té, encarna ese tránsito.

Obsérvese el detalle correspondiente a la crujía que enmarca al ángel. A la izquierda lo divino; a la derecha lo terrenal. Entre ambos, el lugar intermedio donde los dos mundos se unen en ese atravesar. Nótese con qué cuidado y esmero se tratan los bordes para que los límites se vuelvan imprecisos: las franjas de vegetación que asoman entre los fustes de las columnas, la abertura en el muro que asoma a ambos lados de la columna central, el talón del visitante, sus alas a medio camino entre la construcción y el vergel del que proviene, el trocito de manto y el tejido extendido sobre el suelo que rebasan la columna central...

Fra Angelico retrata una teofanía donde el límite, ya disuelto, hace posible la relación entre lo divino y lo humano. Y lo hace solapando sus respectivos elementos. He aquí cómo, bajo una apariencia totalmente distinta, se vuelve al mismo tema descrito en el ejemplo anterior: una cotidianidad trascendida –en este caso por la manifestación de lo sagrado–.



Parti fra Liselund med vildvin, der vokser op af husmuren. Peter Vilhelm Ilsted. 1917. Óleo sobre lienzo. 77 x 70 cm.

Como Fra Angélico, Peter Vilhelm Ilsted volvió en varias ocasiones sobre un mismo tema: el patio de una casa en Liselund. El trabajo escogido muestra el patio en cuestión. Allí la vegetación crece sin aparente control humano, extendiéndose más allá del espacio acotado para el jardín. Al hacerlo, coloniza un porche.

La composición está presidida por una columna que la divide verticalmente en dos mitades. A un lado de la misma está el jardín. Al otro, el espacio cubierto. En profundidad, ambos –jardín y porche– quedan acotados por el muro de la casa, telón de fondo de la escena. En este se recortan una ventana y una puerta, que asoman respectivamente al jardín y al porche. Ambas están cerradas y la vegetación se cierne sobre ellas. En su avance las plantas se abren paso a través de las irregularidades e intersticios de la construcción y, al hacerlo, desdibujan los límites entre jardín y edificación.

Más allá de lo visible una atmósfera de aparente abandono impregna el ambiente. Se percibe un leve aire de decadencia contenido por algunos signos de refinamiento. Junto al ya mencionado atrevimiento de la vegetación, algo indefinido –una especie de amenaza– late en ese lugar; una tragedia casi invisible. Y ese algo oculto vincula este trabajo con la Anunciación.

Corresponde al lector descubrirlo.

Conclusiones

Los ejemplos escogidos –formas elaboradas del umbral– han dado pie a una mirada subliminal, un tipo de mirada sobre la realidad que la acerca a una idea. El culto al té para la cultura japonesa y *La Anunciación* para quienes profesan la fe cristiana son distintas versiones de ese ideal. Y como tal pertenecen a lo inalcanzable.

Aunque este tipo de soluciones refinadas de umbral se puede encontrar en la arquitectura tradicional culta –tanto en la civil como en la religiosa–, lo explicado a través de los tres ejemplos seleccionados no está disociado de la arquitectura tradicional anónima. Esta, aunque situada a una mayor distancia de lo ideal, participa de esa misma urdimbre. La arquitectura doméstica del mundo rural, con sus innumerables umbrales vinculados a aquella noción hermanada con las tareas del campo, es buen ejemplo de ello.

Mantener permanentemente esa disposición interna que atiende a lo intangible es difícilmente conciliable con las demandas del día a día. La formalización del umbral en la arquitectura doméstica ha discurrido, inevitablemente, por otros senderos. En la actualidad, con gran parte de la población aglutinada en núcleos urbanos, el umbral doméstico –carente ya de su vínculo rural– requiere ser ordenado para no naufragar en lo anodino. Y ello requiere, a su vez, la atención de personas que conscientes de esa distancia entre lo ideal y lo cotidiano sean capaces de transformar su potencial en algo cualificado y factible.

El umbral como ámbito sigue siendo, mientras forme parte de la casa, un elemento abierto a respuestas. Cómo en un mundo profano lo sagrado sigue aguardando al otro lado del umbral, cómo algunas culturas han sabido conservar rasgos propios que cualifican este ámbito, o qué aspectos son los que ordenan en la actualidad el umbral de la casa, son cuestiones abiertas que forman parte de una reflexión posterior.

¹ “Tea with us became more than an idealization of the form of drinking; it is a religion of the art of life. The beverage grew to be an excuse for the worship of purity and refinement, a sacred function at which the host and guest joined to produce for that occasion the utmost beatitude of the mundane” (Okakura 1906).

² “The tea-room was an oasis in the dreary waste of existence where weary travelers could meet to drink from the common spring of art-appreciation. The ceremony was an improvised drama whose plot was woven about the tea, the flowers, and the paintings. Not a color to disturb the tone of the room, not a sound to mar the rhythm of things, not a gesture to obtrude on the harmony, not a word to break the unity of the surroundings, all movements to be performed simply and naturally – such were the aims of the tea-ceremony...” (Okakura 1906).

³ Alfeizar, alfarjía, jamba, limen, limón, lumbral, telar, tranco/a, tranquero, tranquilo, guardacantón.

⁴ Son varios los autores que señalan que en la evolución de la palabra el uso del artículo propició la pérdida de la primera letra.

⁵ También en castellano quedan restos de esta noción: liminar, preliminar, subliminal, sublime...

⁶ La palabra inglesa *threshold* podría explicarse a partir de *tresh* que significa separar el grano golpeándolo y que deriva de la raíz protoindoeuropea **tere-* (frotar, moler girando). La huella del significado germánico de la palabra es visible en las lenguas romances que la tomaron prestada. Es el caso de las mencionadas “trillar” y “triscar”, esta última derivada del gótico **thriskan*.

⁷ Entre ellas la danesa *tærskel*, la sueca *tröskel*, las alemanas *Drischaufel*, *Drissufle*, *Trüschübel* y la islandesa *þröskuldur*. Todas ellas son variantes del proto-germánico **þreskaną*, que a su vez proviene de la mencionada raíz protoindoeuropea **tere-*.

References | Referencias | Referências

- Aalto, Alvar; y Schildt, Göran. 2000. *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis editorial S.L.
- Bachelard, Gaston. 1965. *La poética del espacio*. Ciudad de México: F.C.E.
- Corominas, Joan; y Pascual, José Antonio. 1983. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Nakagawa, Takeshi. 2016. *La casa japonesa*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Okakura, Kakuzo. 1906. *The book of Tea*. Londres y Nueva York: G.P. Putnam 's Sons.
- Oliver, Paul. 2003. *Dwellings*. London: Phaidon Press Limited.
- Paniagua, José Ramón. 1985. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Paricio, Ignacio. 1999. *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Barcelona: Bisagra.
- Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la Lengua Española. 23ª edición*. Barcelona: Planeta de libros.
- Van Gennep, Arnold. 2008. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Biography | Biografía | Biografia

Lander Uncilla Cortaberria

Lander es Arquitecto y Doctor por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), además de Máster en Estructuras de la Edificación por la Universidad Politécnica de Madrid. En la actualidad ejerce como profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del País Vasco. Ha cultivado tanto la actividad docente e investigadora como la profesional. En el ámbito de la arquitectura tradicional ha formado parte del equipo de la Red Española de Maestros de la Construcción Tradicional (Premio Hispania Nostra 2019 y Mención Especial de los Premios Europa Nostra 2019). Su faceta investigadora ha sido también reconocida con el Premio Egurtek 2020 en la categoría de mejor publicación.