



LOS ÁRBOLES DE LOS PINTORES: LABORIOSA OCIOSIDAD

ARTISTS' TREES: LABOURIOUS LEISURE

Juan Manuel Báez Mezquita

doi: 10.495/ega.2014.2173

La representación de modo absolutamente realista en la pintura y el dibujo de árboles completos, incluyendo todas sus ramas y hojas, se revela como un problema insalvable. Como alternativa los artistas han optado por tomar como modelos una parte de la estructura arbórea o bien ejemplares pequeños, donde poder descender a la exacta definición de cada detalle. En el texto se analiza la naturaleza del problema y algunas de las soluciones a las que se recurre.

Palabras clave: Árboles; Pintura; Dibujo; Preraphaelismo

The painting and drawing of complete trees, including all their branches and leaves, in a wholly realistic way is an unreachable goal. As an alternative, artists have opted for taking a part of the tree's structure as their model, or choosing examples of small trees, with which they can work on the exact definition of each detail. This paper analyses the nature of the problem and some of the solutions found.

Keywords: Trees; Painting; Drawing; Pre-Raphaelite



El gran historiador del arte E. H. Gombrich en uno de sus trabajos sobre Leonardo da Vinci, en concreto, el que dedica a las anotaciones que el artista realiza sobre la pintura de paisaje en su *Trattato della Pittura*, apunta que uno de los problemas más recalcitrantes y complejos de la pintura es la representación de árboles con hojas (Gombrich 1987: 48). Señala el autor que es patentemente imposible pintar todas las hojas de un árbol, porque no aparecen visibles a nuestros ojos, y nuestra paciencia y utensilios tampoco nos lo permitirían; termina lamentando que el tema no haya generado más interés y que no se realicen más estudios al respecto. No hay duda de que Gombrich, como tantas veces, es enormemente certero en poner en evidencia los problemas y dificultades de la representación, en detectar los artificios gráficos que han sido utilizadas para generar el arte o, parafraseando uno de sus libros más famosos, en analizar cómo se crea arte a través de ilusiones gráficas.

El árbol, con sus infinitos detalles, nos enfrenta de lleno con uno de los problemas principales de la representación naturalista: ¿cuál es el grado satisfactorio de definición que anhelamos? ¿nos interesa el objeto o las partes de las que está compuesto? Los pintores han adoptado ante tal dilema diferentes posturas. De ellas nos interesan ahora las que representan el árbol con precisión, con sus ramas y hojas, buscando la claridad y la visión construida que huye de esquemas o convencionalismos gráficos.

Pocas veces los artistas se han decidido por intentar lo que *a priori* se anuncia como imposible, pero que también es una aspiración lógica, como uno de los cometidos de la pintura: captar cada hoja y cada rama,

una a una, en su tamaño y posición exacta, tal como aparecen ante el observador. Los ejemplos existentes, aunque pocos, demuestran una actitud muy peculiar, muy diferente conceptualmente del resto de las obras de los otros pintores. No deja de ser curioso que este afán por registrar fielmente la realidad haya aparecido de un modo preciso en el siglo XIX cuando la exigencia de rigor y definición aumenta a medida que la cultura de la imagen se ha ido consolidando, consecuencia de un largo proceso histórico que ha limpiado la mirada del artista para que pueda extenderse ávida y rigurosa sobre el mundo circundante. El pintor ha alcanzado una visión de la realidad que le lleva a plasmar la naturaleza del modo más sencillo y menos elaborado posible, anulándose ante ella, convirtiéndose en un espejo que refleja aquello que se alza ante él; representando en su obra cada una de las partes que la componen con cuidado, delicadeza y humildad, sin recurrir a artificios que de modo más complejo y resumiendo evoquen su forma. En estas obras se establece una relación biunívoca entre la realidad y su imagen, pues a cada objeto le corresponde una parte del dibujo o pintura, y a su vez, cada elemento gráfico tiene su origen en un detalle de la realidad; enunciado que parece evidente, pero que dadas las dificultades del tema, no es tan sencillo e inmediato como aparenta. En esta actitud del artista se valora y destaca la presencia real del objeto, su contemplación, el trabajo en contacto con la realidad y la humildad en la observación de los detalles. No es una pintura narrativa, sino descriptiva, en ella el trabajo del pintor anota, documenta y plasma todos los elementos que tiene delante.

The great art historian E. H. Gombrich, in one of his works on Leonardo da Vinci (to be precise, the one dedicated to the annotations the artist made concerning the painting of landscapes in his *Trattato della Pittura*; Gombrich 1987: 48), points out that one of the most complex and recalcitrant problems in painting is the representation of trees with leaves. Gombrich points out the impossibility of painting all the leaves on a tree, as they are not visible to our eyes, and our patience and tools would not allow us to capture them all anyway. He ends by lamenting the fact that the subject had not generated more interest and that more studies were not carried out on the subject. No doubt Gombrich, as so often happened, was right when he stated the problems and difficulties of their representation, in detecting the graphic artifices that have been used to generate art or, to paraphrase one of his most famous books, in analysing how art is created through graphic illusions.

The tree, with its infinite details, brings us face to face with one of the principal problems in the representation of nature: What is the satisfactory degree of definition we wish to reach? Are we interested in the object or the parts it is made up of? Artists have adopted different postures when faced with this dilemma. Those that interest us here are the artists who represent trees with great precision, with their branches and leaves, searching for clarity and the constructed vision which aims to avoid schematic drawings of graphic conventionalisms.

Seldom have artists decided to try what *a priori* seems impossible, but which is also a logical aspiration, as one of the tasks of painting: to capture each leaf and branch, one by one, in its exact size and position as it appears to the observer. The existing examples, though they are few, demonstrate a very peculiar attitude, conceptually very different from other works of art by other artists. It is curious that this desire to faithfully copy reality should have appeared precisely in the nineteenth century, when the demand for rigour and definition increased in line with the consolidation of the culture of the image, as a consequence of a long historical process that has renewed the artists' view so they can set their rigorous yet avid eyes upon the world around them. Artists have reached a vision of reality that has led them to show nature in the simplest, least elaborate way possible, hiding their own personality, and converting themselves

1. Frederic Leighton 1859. Un limonero.

1. Frederic Leighton 1859. Study of a lemon tree.

into a mirror that reflects that which is before them; representing in their work each of the parts it is made up of, with care, delicacy and humility, without recurring to artifices which, in a more complex and summarised way, evoke their forms. A biunivocal relationship is established in these works between the reality and its image, as each object corresponds to a part of the drawing or painting, while each graphic element has its origin in a detail of reality. This statement would seem evident yet, given the difficulties of the subject, it is not as simple or immediate as it would seem. In this attitude on the part of the artist, the real presence of the object is stressed and valued, as well as its contemplation, the work in contact with reality and humility in the observation of detail. It is not a narrative but a descriptive form of painting, in which the work of the artist is to note, document and capture all the elements before him/her. When drawing, some artists renounce the chiaroscuro and approach the reality of trees through lines; such is the case of the pictures reproduced here by Lord Frederic Leighton and Antonio López (figs. 1 and 2). In these, the line is a highly abstract means of expression that reduces the complexity of visible reality to the outlines of the forms, generating extremely synthetic representations, loaded with very precise information despite the many things that have been renounced. Such abstraction does not prevent the said drawings from possessing a great power to evoke reality, capturing it without artifice or trickery, humbly and sincerely. The absence of shadows means that, with the lines, the forms appear before our eyes as complete and full, we understand their volume, position and location in space; while the intensity of the lines graduates the disposition of perspective. The abstract, yet also absolutely realistic, line is used in the face to face dialogue with the tree, in which the artist needs some form of control and of categorical expression.

On occasions, only the trunk appears in the representation of trees, as is the case in the watercolour by Andrew Wyeth (fig. 3), who pays special attention to the spatial disposition of the branches with the trunk, drastically cutting off the upper part of the tree, while including both the ground around the tree and the road, these elements being carefully outlined. A more pleasant study, including the forest floor, the tree trunk and some branches, can be found in the painting by John William Inchbold (fig. 4),

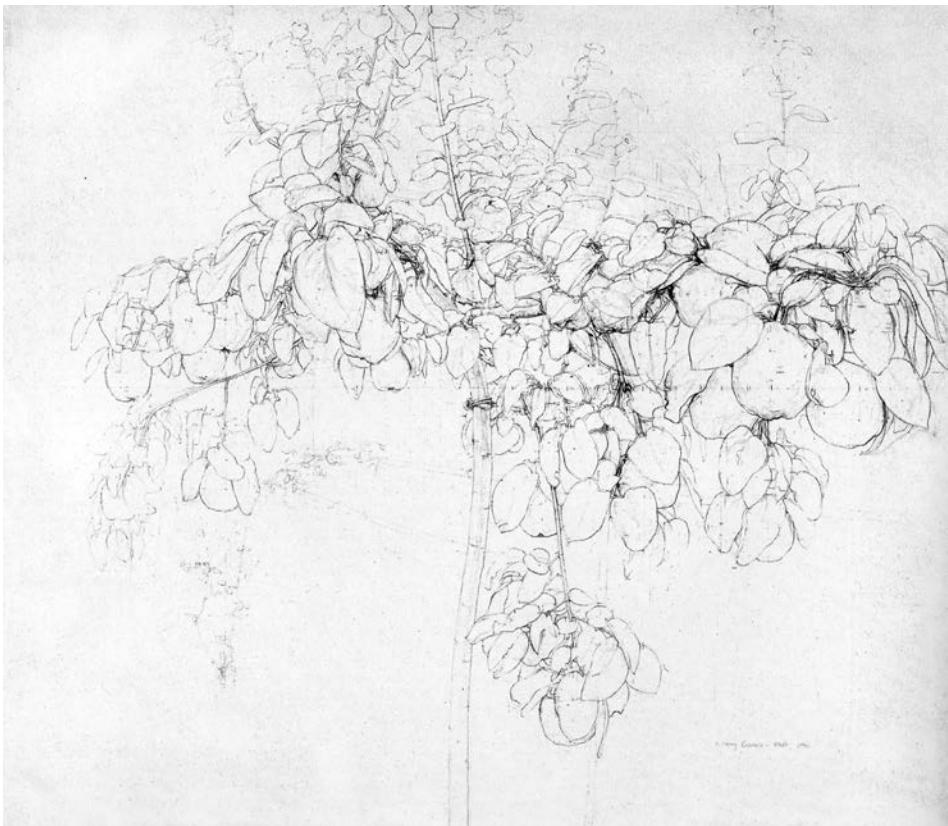


1

En el dibujo algunos pintores renuncian al claroscuro y se acercan a la realidad arbórea a través de la línea; es el caso de los aquí reproducidos de Lord Frederic Leighton y Antonio López (fig. 1 y 2). En ellos, la línea es un medio de expresión muy abstracto, que reduce la compleja realidad visible a los contornos que limitan las formas, generando representaciones muy sintéticas, cargadas de información muy precisa a pesar de las muchas cosas a las que se renuncia. Tal abstracción no impide que dichos dibujos posean un gran poder de evocación de la realidad, que captan sin

trucos ni artificios, humilde y sinceramente. La ausencia de sombras hace que, con la línea, las formas aparezcan ante nuestros ojos completas y plenas, que comprendamos su volumen, posición y lugar en el espacio; a la vez que la intensidad de los trazos gradúa la disposición de los planos de profundidad. La línea abstracta, pero también absolutamente realista, es utilizada en el diálogo con el árbol, frente a frente, en el que el pintor precisa de un medio de control y de expresión rotundo.

En ocasiones, en las representaciones arbóreas únicamente aparece el tronco, como en la acuarela del pin-



2

tor Andrew Wyeth (fig. 3), que presta atención a la disposición espacial de las ramas en el tronco, cortando drásticamente la parte superior del árbol, mientras incluye el encuentro con el suelo y la carretera, que se delimitan cuidadosamente. Un estudio más amable, que incorpora el suelo del bosque, el tronco y algunas ramas, lo encontramos en la pintura de John William Inchbold (fig. 4), planteada como un estudio profundo de la naturaleza y los elementos que en ella se muestran; el pintor dinamiza la composición con la ligera inclinación de las diversas líneas que componen la escena.

Quizás uno de los momentos más intensos en el acercamiento a la naturaleza se produce en el siglo XIX con el movimiento prerrafaelita inglés, al que pertenecía Inchbold, en el que los pintores invierten muchas laboriosas horas en el exterior dedicadas a representar pacientemente los infinitos detalles que la naturaleza les ofrecía. Su trabajo minucioso era fiel a la con-

signa de John Ruskin que observaba la naturaleza con los ojos de un botánico o de un geólogo, para quién la fidelidad a ella significaba registrar minuciosamente el más mínimo detalle, pintado con el más alto grado de perfección (Wood 1994: 80). Así, animaba a los jóvenes pintores a “acercarse a la naturaleza con absoluta determinación de corazón, y caminar con ella laboriosa y confiadamente, sin pensar más que en la mejor manera de penetrar en su significado; “sin rechazar nada, sin escoger nada y sin despreciar nada” (Staley 2004: 25-26).

Entre los ejemplos más destacados de este movimiento se encuentra la pintura *Ophelia* de John Everett Millais (fig. 5). Sabemos que el artista trabajó en el condado de Suney entre julio y noviembre de 1851, pintando la ribera del río Hogsmill como fondo para su cuadro (Smith 2004: 33); que incorporó la figura más tarde, en el invierno siguiente y ya en el estudio, lo que le ocupó otros cuatro meses más

2. Antonio López 1990. Árbol de membrillo.

2. Antonio López 1990. Quince Tree.

created as a detailed study of nature and the elements displayed therein; the artist revitalises the composition with a slight inclination of the different lines that make up the scene.

Perhaps one of the most intense moments in the approach to nature occurred in the nineteenth century with the English Pre-Raphaelite movement, to which Inchbold belonged, and in which the artists spent many laborious hours outdoors dedicated to patiently representing the infinite details that nature offered them. Their meticulous work was faithful to the principles of John Ruskin, who observed nature with the eyes of a botanist or geologist, and for whom fidelity meant meticulously registering the smallest detail, painted with the highest degree of perfection (Wood 1994: 80). Thus, he encouraged young artists to approach nature with real determination of heart, and walk with her laboriously and confidently, thinking only of the best way to penetrate her meaning; rejecting nothing, choosing nothing and disdaining nothing (Staley 2004: 25-26).

One of the most prominent examples of this movement is the painting of *Ophelia* by John Everett Millais (fig. 5). We know that the artist worked in the County of Surrey between July and November 1851, painting the riverbank of Hogsmill as the background for his picture (Smith 2004: 33); that he incorporated the figure later, during the following winter in his studio, which took him another four months (Wood 1994: 33). The result is one of the most fascinating Pre-Raphaelite images, a picture which raised very different reactions, right from the years it was painted, including those who considered it one of the most beautiful, faithful and elaborate studies of nature ever made by the hand of man, those who praised the painter's botanical knowledge and his naturalist's vision, and those who criticised it for its “laborious leisure”, by which they meant that the work showed no sense of reflection or invention (Smith 2004: 33-34). It would seem that this debate has continued to the present day, as there are clearly two different attitudes to painting: one, represented by Millais, is dominated by the desire to reproduce reality, while the other insists on the need for inventiveness, in which the artist should go beyond reality in her/his artistic principles, since simply copying nature is not sufficient. Nowadays, the evaluation of Millais's work is more balanced; where his capacity to mix the poetic nature of the subject and the incredible

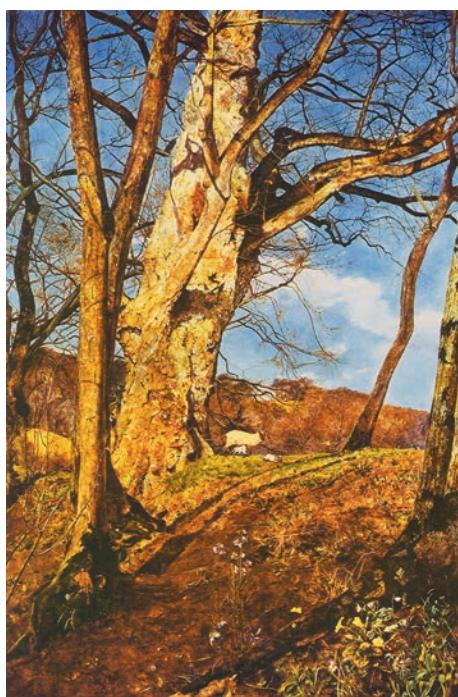




3. Andrew Wyeth 2002. Paseo de las ramas.

3. Andrew Wyeth 2002. Walking Stick.

(Wood 1994: 33). El resultado es una de las imágenes más fascinantes del Prerrafaelismo, pintura que generó reacciones encontradas ya desde los años siguientes a su realización, desde los que la consideraban uno de los “estudios de la naturaleza más bellos, fieles y elaborados jamás realizados por la mano del hombre”, los que alababan los conocimientos botánicos del pintor y su visión naturalista, hasta los que la criticaban por su “laboriosa ociosidad”, dando a entender que en la obra no había participado la reflexión ni la inventiva (Smith 2004: 33-34). Parece que este debate podría extenderse a la actualidad, pues diferencia claramente dos actitudes ante la pintura: una, que representa Millais, dominado por el afán de reproducir la realidad, y otra, que insiste en la necesidad de la inventiva, en que el artista debe ir más allá en sus postulados artísticos, pues la simple copia de la naturaleza no es suficiente. Hoy la valoración de las obras de Millais es más equilibrada; en ellas se destaca su capacidad para mezclar la poética del sujeto y la increíble observación del detalle natural (Wood 1994: 34). Por otra parte, la expresión “laboriosa ociosidad”, que fue lanzada de modo recriminatorio contra Millais, puede entenderse como una idea bastante positiva, es un oxímoron aplicable a la pintura realista de la naturaleza, pues de la ociosidad, de la observación, de la contemplación estética nace la emoción, la idea y la pasión, que a su vez el trabajo disciplinado, la paciencia y la perseverancia llevan a feliz término. Seguramente no existirían muchas de las obras artísticas dedicadas a la naturaleza sin una laboriosa ociosidad. Al mismo tiempo esta expresión atina en la definición de la actitud de los artistas en la pintura y



4

4. John William Inchbold 1855. Un estudio en marzo.

4. John William Inchbold 1855. In Early Spring.

attention to natural detail is stressed (Wood 1994: 34). On the other hand, the expression “laborious leisure”, which was used as a recrimination against Millais but can be understood as a fairly positive idea, is an oxymoron applicable to realist paintings of nature; since emotions, ideas and passion are born of leisure, observation and aesthetic contemplation, which are in turn brought to happy fruition via disciplined work, patience and perseverance. Surely, there are not many artistic works dedicated to nature that have not been created through laborious leisure. At the same time, this expression almost exactly defines the attitude of the artists when painting or drawing trees, as they very laboriously go through their activities which, supposedly, with their desire to achieve a faithful reproduction, lead nowhere. Giving expression to things, their representation, is enough for them, they seek no other objective; the emotions and intensity of expression are born from the contemplation of the appearance of things, from the framing, from the light, from the naked, isolated reality reduced to the flat canvas, from the mystery that the artist creates. Seeing the works of the great artists, we can see how they reach the heights of emotion from very humble and everyday forms. In such cases, the laboriousness is not banal or erratic, but controlled, directed and planned in order to achieve their aims.

In the picture of *Ophelia*, the artist first worked on the background in a realistic manner, only later incorporating the figure with an adequate size for the background. The whole thus gains in credibility, where all the elements share the protagonism and have been observed in detail; the artist's talent puts them in a hierarchy and tempers them in the final composition. This methodology is fairly close to the Renaissance manner of generating pictorial space, according to which it was the perspective that first gave form to the architecture and upon which the figures were later incorporated (Ramírez 1983: 73). Thus, a double methodology was used: scientific for the backgrounds and empirical for the characters. This achieved a duality full of meanings that placed man in the centre of the pictorial universe, since the space man inhabits is the result of his own vision, of his own position in the scene, and the mathematical perspective raises the observer to the maximum category. In some Pre-Raphaelite paintings, the space in which the figures are inserted is “the natural architecture”, that is, the landscape itself, the greenery of nature. To cite

el dibujo de los árboles, que actúan con una actividad muy laboriosa que, supuestamente, con su anhelo de una reproducción fidedigna no conduce a ninguna parte. La plasmación de las cosas, su representación en la obra para ellos es suficiente, no se busca otro objetivo; las emociones, la intensidad de la expresión nacen del paseo de la vista sobre las apariencias de las cosas, de los encuadres, de la luz, de la realidad desnuda aislada y reducida al plano de la tela, del misterio que el pintor introduce. Viendo las obras de los grandes artistas constatamos cómo alcanzan grandes cotas de emoción a partir de formas muy humildes y cotidianas. En estos casos la laboriosidad no es banal, ni errática, sino controlada, dirigida y planificada hasta conseguir sus objetivos.

En el cuadro de *Ophelia* el pintor primero ha trabajado el fondo vegetal de modo realista, para a continuación incorporar la figura con el tamaño adecuado para este escenario; la figuración gana así en credibilidad, todos los elementos tienen su parte de protagonismo y han sido observados minuciosamente; el talento del pintor los



5



6

another example, it is well known that William Holman Hunt worked together with Millais, at the same time and in the same place, on the background for his painting *The Hireling Shepherd* (fig. 6), creating the context of the landscape into which he would later incorporate the figures (Smith 2004: 33). The problems of representing trees can be extrapolated in this work to the grass and flowers in the foreground, as also happened in other Pre-Raphaelite paintings, which are defined with absolute precision down to the smallest detail. Neither Millais nor Holman Hunt were pure landscape artists, since they were not

jerarquiza y los atempera en la composición final. Esta metodología no está muy alejada del modo renacentista de generar espacio pictórico, según el cual primero era la perspectiva la encargada de dar forma a la arquitectura y sobre ella se incorporaban las figuras (Ramírez 1983: 73). Se empleaba, pues, un doble método: científico para los fondos y empírico para los personajes. Con ello se conseguía una dualidad llena de significados que coloca

- 5. John Everett Millais 1851-52. Ophelia.
- 6. William Holman Hunt 1851-52. El pastor a jornal.
- 5. John Everett Millais 1851-52. Ophelia.
- 6. William Holman Hunt 1851-52. The Hireling Shepherd.

al hombre en el centro del universo pictórico, pues el espacio que habita es resultado de su propia visión, de su posición en la escena, y la perspectiva matemática eleva al observador a la máxima categoría. En algunas pinturas prerrafaelitas el espacio donde se insertan las figuras es “la arquitectura natural”, es el propio paisaje, la naturaleza vegetal. Por citar otro ejemplo, sabemos que William Holman Hunt trabajó conjuntamente con Millais, en el mismo período y territorio, en el fondo de su cuadro *El pastor a jornal* (fig. 6), creando el contexto paisajístico donde con posterioridad incorpora las figuras (Smith 2004: 33). Los problemas de la representación arbórea pueden extenderse en esta obra a la hierba y flores del primer plano, igual que sucede en otras pinturas prerrafaelitas, definidas con absoluta precisión en sus menores detalles. Ni Millais ni Holman Hunt fueron paisajistas puros, pues no se interesaron por el paisaje independiente como objeto del cuadro, sino que para ellos era el elemento esencial con el que construir el plano del fondo donde colocar las figuras (Wood 1994: 82). La importancia de este método compositivo y la sacralización de la naturaleza que implica no han sido oportunamente valorados, pues ha habido quienes han acusado a estos artistas de miopía en su visión del natural. Renacimiento y Prerrafaelismo se aproximan en la concepción de sus composiciones: el primero, gracias a la perspectiva, instala al hombre en el centro de la visión, dueño del espacio; el segundo coloca a la figura en el paisaje, al que domina y supedita a su presencia, ensalzando la naturaleza como espacio de fuertes connotaciones religiosas, como el propio movimiento prerrafaelita ha demostrado.

El magistral estudio de un limonero de Lord Frederic Leighton fue realizado a principios del verano de 1859, durante su estancia de cinco semanas en Capri (fig. 1); el pintor, cautivado por un ejemplar no muy grande, representa los elementos que lo componen con sus grosos y posiciones correctas. En cada hoja se entiende perfectamente si ofrece a la vista el haz o el envés, así como el nervio central; además de mostrar el espacio y la profundidad del propio árbol, gracias al tratamiento de la línea y de los tonos, más intensos en el primer plano y más tenues en los alejados. El dibujo fue realizado como un alarde, con ánimo de competir con los prerrafaelitas, y para demostrar que reverenciaba el detalle de la naturaleza según los postulados y las directrices de Ruskin (Newall 2004: 48).

Podemos concluir que el conjunto de un ejemplar arbóreo de gran porte se resiste a la representación pictórica realista, como muy bien apuntaba Gombrich, por la complejidad e infinitad de detalles que presenta, pero también por el embrollo espacial en el que se disponen. No es posible para los pintores su plasmación minuciosa. Únicamente en fragmentos o ejemplares muy pequeños los pintores apuran las posibilidades de la representación, con absoluta fidelidad a los detalles; así, los árboles aparecen como elementos creadores de espacio donde insertar las figuras de la composición,, y como modelos donde el artista extiende su ávida mirada intentando reproducir las partes que los componen, recreándose en la plenitud de sus formas, en su espacio interior o su plástica escultórica. Los dibujos y pinturas que los reproducen son fruto de la contemplación y de la emoción, resultado de la “laboriosa ociosidad” de los artistas.

Referencias

- CELA, A., GARRIGUES, C. y VILLAVERDE, A., 2011. *Antonio López*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
 - CLASSEN KNUTSON, A., 2005. *Andrew Wyeth: Memory & Magic*. New York: Rizzoli New York.
 - GOMBRICH, E. H., 1979. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - GOMBRICH, E. H., 1987. *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid: Alianza Editorial.
 - NEWALL, Ch., 2004. "Frederic Leighton (1830-1896). Un limonero 1859", en Staley - Newall 2004, p. 48.
 - RAMÍREZ, J. A., 1983. *Construcciones ilusorias – Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial.
 - SMITH, A., 2004. "John Everett Millais (1829-1896). Ofelia 1851-52", en Staley - Newall 2004, pp. 33-34.
 - STALEY, A., 2004. "No rechazar nada, no escoger nada", en Staley - Newall 2004, pp. 25-31.
 - STALEY, A. y NEWALL Ch., 2004. *Prerrafaelitas: La visión de la Naturaleza*. Madrid: Fundación "La Caixa".

interested in the landscape independently as the

interested in the landscape independently, as the subject of a painting; for them it was an essential element with which to construct the background for the figures (Wood 1994: 82). The importance of this method of composition, and the implied sacralisation of nature, has not been appropriately evaluated, as some have accused these artists of short-sightedness in their view of nature. Renaissance artists and Pre-Raphaelite artists are close in their conception of composition: the former, thanks to perspective, places man in the centre, lord of all around; the latter places the figure in the landscape, which is dominated by man and subordinate to his presence, extolling nature as a space possessing strong religious connotations, as the Pre-Raphaelite movement itself has shown.

Lord Frederic Leighton's masterful study of a lemon tree was done in the early summer of 1859, during his five-week stay in Capri (fig. 1); the artist, enchanted by a fairly small example, represents the elements that make up the tree with their correct positions and thicknesses. In each leaf, we can see perfectly whether the front or the back of the leaf is visible, as well as the central nerve; in addition, he shows the space and the depth of the tree itself, thanks to the treatment using more intense lines and tones in the foreground and more tenuous lines and tones in the background. The drawing was made as a kind of boast, with the intention of competing with the Pre-Raphaelites, and to demonstrate that he shared their reverence for natural detail following the principles and directives of Ruskin (Newall 2004: 48).

We can conclude that the whole of a tree of great size is extremely difficult to represent pictorially in a realistic manner, as Gombrich pointed out, due to its complexity and infinite detail, but also due to the spatial complexity in which it stands. It is not possible for an artist to minutely represent every detail. Only with fragments or small trees can artists take on the possibility of representing them, with absolute accuracy in every detail. Thus, trees appear as creative elements of depth in which to insert the figures of the composition, and as models upon which the artist can place his avid gaze with the intention of reproducing the parts that form the whole, taking pleasure in the fullness of its forms, the interior space or its sculptural plasticity. Drawings and paintings that reproduce trees are the fruit of contemplation and emotions, they are the result of the artist's "laborious leisure".