



# BAJOCCO

I KØBENHAVN

- et maleri af Juel, Fragonard, Vincent eller Abildgaard?

PATRICK KRAGELUND

På en udstilling i 1990 i Villa Medici i Rom blev maleriet af *Bajocco*<sup>1</sup> (fig. 1), som tilhører Statens Museum for Kunst, og som i Danmark regnes for et værk af Jens Juel (1745-1802), uden videre forbehold præsenteret som et værk af Juels franske kollega fra samme periode, François-André Vincent (1746-1816).

Maleriet forestiller dværgen Francesco Ravai (som bar øgenavnet *Bajocco*, fordi han tiggede om de "småskillinger", der i Rom kaldtes sådan). I 1770'erne og 1780'erne var *Bajocco* en kendt skikkelse på og omkring Caffé del Greco i Rom, og han blev på et tidspunkt en yndet model blandt kunstnere fra hele Europa. Hans portræt blev malet, tegnet og graveret, og i rollen som den berømte Pasquino blev han også fremstillet som forfatteren til en anonym pamflet trykt i Rom i 1786 (fig. 2).<sup>2</sup> For efterfølgende generationer blev *Bajocco* det faste øgenavn for sådanne maleriske tiggerdværge.

Skønt det hidtil var almindeligt accepteret, at den gruppe af kunstnere, der havde portrætteret den originale *Bajocco*, inkluderede Jens Juel, hævdede Villa Medici-udstillingens kuratorer imidlertid nu, at

*Bajocco*'en fra København rent faktisk er identisk med et maleri af Vincent, der havde været udstillet med titlen *En dværg (Un Nain)* på Salonen i Paris i 1777; at Vincents "Dværg" var identisk med *Bajocco*, støttes af det faktum, at der i et fransk auktionskatalog fra 1822 refereres til et (andet?) maleri af Vincent med titlen "Baglioco".<sup>3</sup>

Vincent, som boede i Rom fra 1771 til 75, skulle altså (sådan lyder argumentet) have malet sin *Nain* eller *Baglioco* (= *Bajocco*), mens han boede i den Evige Stad; årtier senere skulle Vincents *Bajocco* så, ad en i øvrigt ukendt rute, være nået til Danmark, hvor det i 1839 blev erhvervet af Statens Museum for Kunst.

Denne radikale omskrivning af maleriets historie bygger på tre forhold:

For det første er der henvisningerne til en *Nain* eller en *Baglioco* - en titel, der efter al sandsynlighed er en

forvanskning af *Bajocco*. For det andet er der stilen i Juels maleri, der adskiller sig fra hans sædvanlige, mens den, ifølge ansete franske eksperter, minder meget om Vincents. Og for det tredje er der - ifølge vore franske kolleger - det forhold, at forbindelsen mellem Juel og den (usignerede) *Bajocco* fra København hverken understøttes af værkets stil eller af oplysninger om dets proveniens.

Rigtigt er det, at maleriets stil adskiller sig fra, hvad der normalt forbindes med Juel - men af årsager, som var tydeligt fremført, men mærkeligt nok ikke blev citeret, var den førende Juel-specialist, nu afdøde Ellen Poulsen, hvis stor-slåede fortegnelse over Juels værker med omkring 880 registreringer er baseret på en enestående fortrolighed med primærmaterialet, overbevist om, at dette virkelig var et af Juels værker.<sup>4</sup> Og som Ellen Poulsen herudover anførte, tager antagelsen om værkets franske proveniens ikke højde for de danske vidnesbyrd om maleriets historie.

For kort at opsummere tyder alt på, at det var Juels ven gennem hele livet, Nicolai Abildgaard (1743-1809), der ejede

dette maleri, i hvert fald fra omkring 1803, men formentlig lige siden deres fælles år i Rom (Abildgaards ophold i byen strakte sig fra 1772-77, Juels fra slutningen af 1774 til sommeren i 1776).

Det er ganske vist blevet hævdet, at maleriet figurerer i Juels dødsbo<sup>5</sup>, men ved auktionen i 1803 kort efter hans død omtales *Bajocco*'en ikke - hvorfor det er nærliggende at antage, at det allerede da tilhørte Abildgaard. Begge kunstnere ejede malerier af hinanden; Juel havde sin vens *Amor og Psyke* (som nu befinder sig på Nivaagaard-samlingen), og Abildgaard ejede portrætter, malet af Juel, af både sig selv og sin mor.<sup>6</sup> Et af disse portrætter synes at kunne dateres til deres fælles ophold i Rom, så Abildgaard kan udmærket have anskaffet *Bajocco*'en dér; i 1794 udvidede han sluttelig sin samling med Juels portræt af deres fælles ven fra



(Fig. 1) Jens Juel: *Bajocco* (Den romerske dværg Francesco Ravai, kaldet *Bajocco*). Ca. 1775  
The Roman Dwarf Francesco Ravai, called *Bajocco*  
Olie på lærred, 48,5 x 34 cm  
Statens Museum for Kunst

(Fig. 2) Titelbillede med *Bajocco* i anonym pamflet udgivet i Rom. 1786  
Frontispiece depicting *Bajocco* in anonymous pamphlet edited in Rome 1786  
© British Library, London

Rom, den svenske billedhugger Tobias Sergel (fig. 3).

Første gang, Juels *Dværg* vides omtalt, er i 1817, hvor fru Abildgaard organiserede en udstilling af sin afdøde mands samling af andre mestres malerier: i kataloget er nummer 74 en *Dværg* malet af Juel.<sup>7</sup> I det følgende år satte fru Abildgaard de samme malerier til salg; heriblandt er der endnu engang en "En dværg..." (nr. 10), som - endnu engang - *expressis verbis* siges at være af Juel; kender man Juels produktion, er det svært at forestille sig, at dette kan referere til andet end netop *Bajocco*'en.

Alle i miljøet accepterede tydeligvis denne tilskrivning. Ved auktionen i 1818 blev maleriet sandsynligvis købt af direktøren for Det Kongelige Kunstkammer, Johan Conrad Spengler (1767-1839), til hans private samling. Det var under alle omstændigheder Spenglers søn, der i 1839 solgte maleriet til Den Kongelige Malerisamling; i de mellemliggende år havde det været offentligt udstillet i 1828 og 1837 i Kunstforeningen; endvidere var en kopi af maleriet udstillet på Kunstakademiets udstilling på Charlottenborg i 1820. Ved alle disse lejligheder anfører udstillingskatalogerne enstemmigt Juel som kunstneren.<sup>8</sup>

Det kan altså konkluderes, at maleriet er nævnt fem gange mellem 1817 og 1839 - hver gang med Juel som kunstner. Derudover er det i hele denne periode veldokumenteret (i modsætning til, hvad der er blevet antaget), hvor maleriet har befundet sig, og det af folk, der personligt havde kendt både Juel og Abildgaard. Først tilhørte det Abildgaard, så hans enke, som i 1818 solgte det, sandsynligvis til J.C. Spengler, fra hvis familie det i 1839 blev erhvervet af Den Kongelige Malerisamling.

Med hensyn til Vincent har J.-P. Cuzin fremført gode argumenter for, at også han har malet en *Bajocco*. Men der er ikke skyggen af grund til at antage, at dette (stadigt eksisterende?) maleri er identisk med den *Bajocco*, der befinder sig i København. For det første fordi de mål, der er opgivet i kataloget fra Salonen i Paris i

1777, er fuldstændig forskellige fra målene på maleriet i København. Dette kunne naturligvis skyldes en fejl (således Cuzin)<sup>9</sup>, men selv hvis man accepterer dette, er der et andet, uoverstigeligt problem: Hvornår og hvordan er det, at dette maleri skulle være havnet i København, for dér fejlagtigt at blive tilskrevet Juel?<sup>10</sup>

Kronologien rimer simpelthen ikke: Det maleri, der var i Paris i 1777 og 1822, kan næsten umuligt være det samme som det, der vides at have været i København,

i hvert fald fra tidligt i 1800-tallet og lige op til 1839, da det endte på det nationale kunstmuseum. Der kunne naturligvis argumenteres for, at enten Abildgaard eller Juel havde anskaffet en kopi af Vincents *Bajocco*, om det så var i Rom eller et andet sted - men tanken forekommer usandsynlig. I Rom så hverken Abildgaard eller Juel meget til deres franske kolleger - og der er intet kendskab overhovedet til en direkte forbindelse mellem dem og Vincent; Abildgaards og Juels omgangskreds bestod af nordiske, britiske og schweiziske kolleger - men

jeg har ikke set vidnesbyrd om, at Vincent havde sådanne kontakter.

Vincent kan udmærket have været villig til at sælge, men selv hvis man antager, at Abildgaard eller Juel havde haft pengene (som de altid klagede over, at det var småt med), havde ingen af dem noget åbenlyst motiv for at anskaffe sig et værk af denne slags af en udenlandsk kollega. *A priori* var dette overhovedet ikke den slags værker, som Abildgaard beundrede - men et maleri af vennen Juel og et minde om deres fælles tid i Rom var noget, der bestemt ville have appelleret.

Hvad angår Juel, er det ikke ganske sikkert, om de tegninger af *Bajocco*, der tilhører kobberstiksamlingerne i København og Oslo, er af ham;<sup>11</sup> det, de under alle omstændigheder bekræfter, er, at interessen for dette motiv var udbredt. Og i Juels tilfælde er det væsentligt, at interessen var vedvarende: På sine ældre dage

(fig.3) Jens Juel:  
Johan Tobias Sergel  
ca. 1794  
Olie på lærred 72 x 57 cm  
Nationalmuseum,  
Stockholm





(Fig. 4) Jens Juel:  
Piskebåndsjøden Obligeert  
stillet sammen med den  
romerske dværg Bajocco  
på en af Københavns gader  
1790'erne  
Bajocco and the Jewish  
Beggar Obligeert  
Olie på lærred  
64,5 x 51,5 cm  
Statens Museum  
for Kunst

vendte han, som det synes spøgefuldt, tilbage til den navnkundige tigger fra ungdomsårene i Rom og portrætterede ham side om side med en lige så kendt jødisk tigger i København (fig. 4). Hvordan nu end motivet skal forstås, forbinder det originalt og paradoksalt to faser i kunstnerens liv – men en sådan pointe ville selvsagt gå

fløjten, hvis den originale *Bajocco* ikke også var malet af Juel selv.<sup>12</sup>

Tilbage bliver de stilistiske argumenter. Hvorfor, spørges der, ændrede Juel så pludseligt og atypisk stil; hvorfor dette isolerede eksempel på et skift til mørke og dæmpede farver frem for hans sædvanlige lyse palet? Det



(Fig. 5) P. Wickstead:  
Bajocco. ca. 1772  
Olie på lærred, 72,4 x 34,2 cm  
Burton Constable, Leeds  
Museums and Galleries

er præcis denne stilistiske diskrepans, der i årenes løb har fået en række kunsthistorikere til at tilskrive andre malere denne *Bajocco* – ud over Vincent har også J.H. Fragonard (1732-1806) været ført i marken. En serie tegninger bekræfter, at også han har kigget nærmere på den berømte tigger (uden tvivl under sit andet ophold i Rom fra slutningen af 1773 til juni 1774) - men det, der taler imod at tilskrive Fragonard (eller en anden) maleriet, er igen problemet med at forklare, hvordan deres *Bajocco* endte med at blive et værk af Juel, der tilhørte Abildgaard.<sup>13</sup>

For nylig er problemet blevet grebet an fra en ny vinkel. Kunne Abildgaard ikke selv have malet dværgen? Han var netop inspireret af barokmalere som Salvator Rosa, og han brugte ofte sådanne mørke farver. Ifølge denne hypotese var Abildgaard ikke alene indehaveren af maleriet, han havde også malet det, og det var først efter hans død, at hans enke forvekslede det med et værk af Juel. Det, der kan have vildledt fru Abildgaard – sådan lyder argumentet - er det faktum, at Juel senere citerede motivet i et af sine egne værker (fig. 4).<sup>14</sup>

Set under ét illustrerer disse forslag efter min mening, i hvor høj grad diskussionen er gået i hårdknude:

Proveniens, dokumentation og tradition peger enstemmigt på Juel; ifølge eksperten Ellen Poulsen kan stilen på ingen måde udelukke Juel. Alligevel er der andre, der netop på grund af stilen peger på andre kandidater. Og eftersom de stilistiske argumenter gensidigt udelukker hinanden, bliver problemet, hvem man så skal tro?

Abildgaard har, hævdes det, stil og proveniens på sin side<sup>15</sup> (men for mig at se er det stilistiske argument lidet overbevisende, eftersom tiggeren ikke på nogen måde er præget af Abildgaards karakteristiske manerede figurtegning); andre har andre kandidater, men ingen formår at forklare, hvordan et maleri malet af en af disse mestre kan være identisk med det, som Abildgaard ejede.

Antallet af foreslåede tilskrivninger afdækker imidlertid et bemærkelsesværdigt faktum, nemlig at så mange kunstnere malede eller tegnede denne tigger. Set i det lys bliver et (i denne sammenhæng hidtil upåagtet) maleri af en britisk kunstner pludselig yderst relevant (fig. 5). Maleren Philip Wickstead (?-1786) vides at have boet og arbejdet i Rom fra 1768 til 73. Det vil sige, at han ankom før Abildgaard, Juel og Vincent. I Rom etablerede Wickstead en solid forretning. Det skete i samarbejde med den berømte cicerone og kunsthandler, James Byres (1734-1817), som sørgede for, at briter på besøg i den evige stad lagde vejen forbi Wicksteads atelier; i 1773 var Wickstead ifølge Byres' stolte og sikkert noget overdrevne påstand blevet så efterspurgt, at han malede "de fleste af de portrætter, der var at male (dvs. i Rom)". Gennem Byres' bureau fik Wickstead også bestillinger på kopier af gamle mestre og kendte kunstværker. Det var på foranledning af en sådan bestilling, at Byres i 1772 sendte et maleri af Wickstead, der forestiller dværgen *Baiocho (sic)*, hjem til en af sine velhavende kunder, William Constable fra Burton Constable i Yorkshire. Sammen med adskillige kopier af gamle mestre var dette maleri sandsynligvis blevet bestilt af Constable, mens han opholdt sig i Rom i starten af 1771.<sup>16</sup>

En af Wicksteads bekendte var billedhuggeren Thomas Banks (1735-1805) – der også kendte Abildgaard. Wicksteads virksomhed blev få år efter også Juels - som efter sit ophold i Rom blev periodens mest succesrige danske portrætmaler. Med andre ord var Wickstead et navn, som Juel må have noteret sig. I slutningen af 1774, da Juel ankom til Rom, havde Wickstead efter alt at dømme forladt byen (tilsyneladende for at tage til Jamaica, hvorfra ingen hørte mere til ham) – og hans *Bajocco* var som nævnt for længst ekspederet af sted

til England. Men trenden med at male dværgen (som Wickstead havde været med til at starte) var der stadig.

Wicksteads *Bajocco* antyder, at vi alle har anskuet sagen fra den forkerte synsvinkel. Hverken Juel eller hans kolleger er kommet uforberedte til dette motiv. Deres *Bajocci* er disse kunstneres respons på et modefænomen, der i starten af 1770'erne var på sin højde. Motivet var da blevet så populært, at en hel række kunstnere valgte at forsøge sig med det - mange formentlig med henblik på at sælge det på Roms stadig mere lukrative turistkunstmarked. Et maleri af skotten Ann Forbes (1745-1840) gik måske forud for Wicksteads. Hun forlod Rom i april 1771.<sup>17</sup> En tegning af hendes landsmand, David Allan (1744-96) viser, hvor udbredt interessen var (han var i Rom fra 1767 til 77).<sup>18</sup> Også langt mere berømte kolleger var med på spøgen. Fragonard og Vincent er allerede blevet nævnt; de følger trop med George Romney (1734-1802), hvis portræt af Bajocco kan dateres til mellem juni 1773 og januar 1775.<sup>19</sup> Så med denne i hans eget oeuvre isolerede indsats var Juel på ingen måde ude på egen hånd - en omstændighed, der kan forklare, hvorfor hans *Bajocco* - selv om den er et blandt Juels værker unikt stilistisk eksperiment - alligevel er så bemærkelsesværdigt sikker. Dette var utvivlsomt noget, Juel aldrig tidligere havde forsøgt sig med - mere en genrescene end et egentligt portræt. Men samtidig var det et motiv, der tydeligvis allerede havde erhvervet sin helt egen stil. Faktisk er der et kobberstik af franskmænden François Masson (1745-1807; bosat i Rom 1770-75), som spejlvendt viser dværgen posere på næsten samme måde som på en tegning af Juel.<sup>20</sup> De kan begge udmærket være tegnet "efter naturen", men det ser ud til, at Masson også har kigget grundigt på Juels (eller en andens) tegning - eller er det omvendt? Under alle omstændigheder var der tydeligvis opstået en visuel tradition, en moderne måde at betragte dværgen på, og det er denne visuelle tradition, som danner afsæt for Juels effektive sammensmeltning af genre og portræt.

Der, hvor Juels tilgang er konsistent med hans kollegers, er i måden, hvorpå traditionel karikatur undgås. Med Velázquez som den enestående (men så vidt vides på daværende tidspunkt ukendte) undtagelse blev dværge som regel afbildet som fremmedartede og ofte latterlige elementer i livet ved fyrstehoffer (fig. 6). Dette er ikke tilfældet med Bajocco. Ganske vist slår Fragonard en diskret humoristisk tone an og bruger rekvisitter, der understreger hans diminutive størrelse, men der er fokus på tiggeren og hans egne kendetegn - hat, stok og frakke. Masson (fig. 7) følger Juel (eller vice versa) ved nøjere at

fokusere på sin levende model, udelade det uvæsentlige og give Bajocco statur ved at se ham en smule fra neden. Resultatet er ikke uden værdighed. Dette er hos Masson fremhævet med en antydning af stormomsust drama og hos Juel af hans pensels patos og en palet à la ærværdige gamle mestre. Portrættet er ikke stereotyp - det har liv, karakter og troværdighed. Man er med det samme villig til at tro på, at dette er den ydmyge tigger, der engang forbløffede Rom ved at køre i parade med sin hustru i en firspandskaret!

Der synes altså ikke (må det konkluderes) at være nogen som helst grund til at fratage Juel hans *Bajocco*

(Fig. 6) Karel van Mander 3. Kurfyrsten af Sachsens italienske dværg Giacomo Favorchi med prinsesse Magdalene Sibylles hund, Raro ca. 1665  
The Elector of Saxony's Italian Dwarf, Giacomo Favorchi with Princess Magdalene Sibylle's Dog, Raro  
Olie på lærred, 163 x 104 cm  
Statens Museum for Kunst





(Fig. 7) Masson: Bajocco  
Bibliothèque Nationale, Paris

(Fig. 8) Jens Juel:  
Bajocco (Den romerske dværg  
Francesco Ravai, kaldet  
Bajocco). Ca. 1775  
The Roman Dwarf Francesco  
Ravai, called Bajocco  
Olie på lærred, 48,5 x 34 cm  
Statens Museum  
for Kunst

(fig. 1). Selvom maleriets stil er anderledes, så er det, omstændighederne taget i betragtning, hvad der må forventes; dette var desuden en maler, som, på sin rolige facon, skulle fortsætte med at forbløffe. Hans *Bajocco* er heller ikke uinteressant for dem, der prøver at forstå hans tidlige karriere. Mens værket tilsyneladende står isoleret, kaster det ret beset et interessant lys over de cirkler, som Juel tilsyneladende færdedes i under sit ophold i Rom. Faktisk bidrager maleriet i høj grad til at bekræfte, hvad man under alle omstændigheder ville antage, nemlig at Juels ophold i Rom ikke alene gjorde det muligt for ham at studere værker af så kendte og højtbetalte portrætmalere som Pompeo Batoni. Opholdet bragte ham også i kontakt med den livlige gruppe af unge britiske talenter, der - som han selv - specialiserede sig i portrætter (John Ingamells uvurderlige leksikon optegner omkring 75 britiske kunstnere, der arbejdede i Rom mellem 1770 og 1780).<sup>21</sup> Det var i disse cirkler, Juels landsmænd allerede bevægede sig, da han selv ankom til byen. Her fandt de kunstnere med en fælles "nordisk" baggrund, bl.a. socialt og kulturelt. For eksempel var det her, Abildgaard mødte Füssli og Banks; det var her, han lærte at tale engelsk (et fremmedsprog, det dengang var usædvanligt at kunne mestre), og det var her, han

- som den første ikke-britiske kunstner - blev inspireret til at læse og illustrere Ossian og Shakespeare (begge digtere, for hvem hans franske kolleger først tre årtier senere skulle vise interesse). Endelig var det her, at Juel stiftede bekendtskab med portrætter i britisk stil (med den portrætterede placeret udendørs og med de såkaldte conversation pieces etc.), stiltræk, som skulle komme til at appellere stærkt til hans schweiziske, danske og nordtyske kunder, og som han rent faktisk startede med at bruge straks efter sin afrejse fra Rom, under sit langvarige ophold i Geneve (uden medlemskab af Accademia di San Luca var Juel hindret i at have betalende kunder under sit ophold i Rom).<sup>22</sup>

Hvad angår *Bajocco*, ville det naturligvis være spændende at vide, hvem der startede denne kortvarige trend (et kobberstik af Bénigne Gagneraux (1756-95) fra 1786 forestillende en meget gammel eller, som han i spøg selv sagde, "antik" Bajocco kan meget vel være et af de sidste i serien).<sup>23</sup> Her ligger feltet åbent, indtil videre med Ann Forbes og Wickstead som frontløberne; breve eller biografier, ukendte tegninger eller malerier kan meget vel bringe nye navne på bane og derved belyse udbredelsen af et motiv, der i en kort periode fangede interessen hos kunstnere og mæcener fra hele Europa.

- 1 Statens Museum for Kunst, København, KMS 370.
- 2 J.Q. v. Regteren Altena, „Bajocco”, i: *Festschrift Eduard Trauttscholdt*. Hamburg 1965, 136-142 og T.F. Hufschmidt & L. Jannatoni, *Antico Caffè Greco*. Rom, uden år (1989?), 232 (med bibliografi) anfører værker af David Allan, Ann Forbes, Jean Grandjean, Jens Juel, J.H. Fragonard, Bénigne Gagneraux, François Masson, Carlo Marchionni, George Romney, Jacques-Henri Sablet og Philip Wickstead. F. Noack, *Das Deutschtum in Rom* (Stuttgart 1927) bd. II, 73 tilføjer et maleri af J.F. Bury.
- 3 J.-P. Cuzin, „De Fragonard à Vincent”, i: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1981, 110 ff.; tilskrivningen godtages af Pierre Rosenberg i udstillingskataloget, *Fragonard*, kat., Paris 1987-88; New York 1988, nr. 176 (med gengivelse af Fragonards tegninger) og i: *J.H. Fragonard e H. Robert a Roma*, kat., Rom 1990, nr. 171 (forfatteren af katalogartiklen er ikke navngivet).
- 4 For maleriets historie, se Ellen Poulsen, *Jens Juel*. I-II, København 1991, nr. 158; Poulsen diskuterer sagen med J.-P. Cuzin i 1984; katalogteksten i Villa Medici-kataloget (jf. note 3) omtaler hendes tvivl, men hverken dér eller hos Cuzin og Rosenberg forklares det, hvordan de mener, at det maleri, der nu er i København, kan være identisk med det, der vides at have været i Frankrig i 1777 og 1822.
- 5 Altena (jf. note 2), 138 tager fejl, når han hævder, at maleriet var en del af Juels "Nachlass".
- 6 Poulsen (jf. note 4), nr. 137 = Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, nr. A 730 (et portræt af Abildgaard) fra tiden før opholdet i Rom; nr. 157 (et andet portræt af Abildgaard) blev malet i Rom, men brændte i 1884; nr. 364 = KMS 1073 (Abildgaards mor) kan dateres til 1780'erne.
- 7 „En Dverg”: *Fortegnelse over en Samling af Malerier, som afdøde Historiemaler (...) N. Abildgaard har efterladt*. København 1817, nr. 74; for denne hidtil oversete henvisning, se P. Kragelund, *Abildgaard - kunstneren mellem oprørerne*. I-II, København 1999, 481; for en fuldstændig liste over de første kataloger (udstillings- og auktionskataloger) med Abildgaards værker og samlinger, se *ibid.* 662-664; materialet har vist sig at være essentielt i forbindelse med revurderingen af hans kronologi, ikonografi og forbindelser til andre kunstnere.
- 8 For salgene i 1818 og 1839, udstillingerne i 1828 og 1837, og kopien, der blev udstillet i 1820, se Poulsen (jf. note 4), nr. 158 og C. Christensen, *Maleren Nicolai Abildgaard*. København 1999, 65-66.
- 9 En fejl: Cuzin (jf. note 3), n. 33; for mig at se viser de forskellige mål snarere, at Cuzin er ude i en cirkelslutning.
- 10 Cuzin (jf. note 3) foreslog, at Vincent havde solgt eller givet maleriet til Juel. Men hvis det er tilfældet, hvordan kunne Vincent – som Cuzin sammesteds hævder – så udstille maleriet på Salonen i Paris i 1777?
- 11 Poulsen (jf. note 4), nr. 158 godtager de danske tegninger (gengivet i Altena (jf. note 2), Fig. 89; 91) som værende Juels; Christensen (jf. note 8), 286 publicerer en anonym tegning i Oslo (hvor den beskrives som et eksempel på "engelsk skole").
- 12 Poulsen (jf. note 4), nr. 677 = Statens Museum for Kunst, KMS 2081.
- 13 Altena (jf. note 2), 141 foreslår, at Fragonard havde givet sit maleri til Juel. Ideen har kronologien imod sig: Fragonard forlod Rom i juni 1774 (Rosenberg (jf. note 3), 369), og Juel ankom senere samme år.
- 14 Christensen (jf. note 8), 65-66.
- 15 Således Christensen (jf. note 8), 12.
- 16 Vedrørende Philip Wickstead, se J. Ingamells (red.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*. New Haven/London 1997, 998 (med henvisninger til Thomas Banks og *Baiocco*'en). Wicksteads *Bajocco* blev publiceret af B. Ford, "James Byres: Principal Antiquarian for the English Visitors to Rome", i: *Apollo* 99, 1974, 411 Fig. 6. Det er gengivet i A. Wilton & I. Bignamini (red.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Kat., Tate Gallery, London 1996, nr. 151 (Brian Allen).
- 17 Vedrørende Ann Forbes, se J. Ingamells (jf. note 16), 367.
- 18 Vedrørende David Allan, se J. Ingamells (jf. note 16), 14; hans *Bajocco* blev publiceret af B. Ford (jf. note 16), 411.
- 19 D.A. Cross, *A Striking Likeness. The Life of George Romney*. London 2000, 61-62.
- 20 Kobberstikket af François Masson blev publiceret af Ellen Poulsen, *Jens Juel. Tegninger*. Kat., København 1975, 48.
- 21 For statistikker (53 kunstnere i 1750-60, 56 i 1760-70, 75 i 1770-80), se Ingamells (jf. note 16), 1066.
- 22 For Juels portrætter i britisk stil fra Geneve, se f.eks. Poulsen (jf. note 4), nr. 170; 173.
- 23 Vedrørende kobberstikket, se S. Laveissière i: *Bénigne Gagneraux*. Kat., Rom, Dijon 1983, nr. 28-29. Det nævnes i et brev fra Piranesi til kong Gustav III; kongen havde formentlig fået forevist *Bajocco* under sit besøg i Rom i 1783-84. En "antik Bajocco": jf. K. Ph. Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, vol. iii. Berlin 1793, 13, "ein gewisser Bajocko, der vor dem griechischen Kaffehause in der Strada Kondotti seinen Posten hat ... hat schon ein Alter von achtzig Jahren erreicht, und nennt sich selber den armen antiken Bajocko, welche Benennung, wegen des Kontrastes zwischen ihm und einer schönen antiken Bildsäule, komisch genug klingt".