

# Neopicaresca y (de)formación en el primer franquismo: *La forja de un ladrón*, de Francisco Umbral

Carlos Vadillo Buenfil

([civadill@uacam.mx](mailto:civadill@uacam.mx))

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CAMPECHE (MÉXICO)

## Resumen

Este artículo propone la lectura de *La forja de un ladrón* desde una doble poética: la nueva novela picaresca y la novela de formación (*Bildungsroman*) en clave irónica. Asimismo, dado que la trama se desarrolla en la inmediata posguerra, se examinan las vinculaciones contextuales planteadas en el discurso narrativo.

## Abstract

This article proposes *La forja de un ladrón* from a dual poetic reading: the new picaresque novel and the novel of formation (*Bildungsroman*) in ironic key. Also, given that the plot is developed in the immediate postwar period, we examine the contextual linkages raised in narrative discourse.

## Palabras clave

Francisco Umbral  
Narrativa española de posguerra  
Novela neopicaresca  
Novela de formación  
*Bildungsroman*

## Key words

Francisco Umbral  
Spanish narrative of postwar  
New novel picaresque  
Novel of formation  
*Bildungsroman*

*AnMal Electrónica* 43 (2017)  
ISSN 1697-4239

La historia contemporánea de la literatura española ha dado numerosas muestras de novelas que acarrear y armonizan en sus tramas contenidos de tradiciones narrativas disímiles; es el caso de *La forja de un ladrón* (1997), de Francisco Umbral, novela que, como trasluce su título, reúne en su argumento dos géneros narrativos europeos: la picaresca española y el *Bildungsroman* alemán.

La afirmación anterior no condena a la mera continuidad narrativa al relato de Umbral; todo lo contrario, porque –como es de esperar en una obra artística del XX– el autor madrileño adapta, actualiza y replantea los rasgos de las historias picariles y las experiencias iniciáticas trazadas en las narraciones canónicas de los géneros aludidos. Con razón, Octavio Paz arguye que para perdurar, la literatura salta,

inventa y es otra de la que fue. Es un continuo cambio, un perpetuo recomienzo; una tradición literaria es una tradición en perpetua crisis, un alto y un punto de partida (1993: 11). En este tenor, las ficciones de truhanes y de neófitos no son estáticas e invariables para siempre, sino que suponen mudanzas en sus propuestas estéticas.

Francesillo, el antihéroe de la novela de Umbral, maquina unos principios básicos que rigen el *arte* que practica: él roba para «erosionar la sociedad, llevar [se] el dinero con gracia [y] hacer del delito una burla» (Umbral 1997: 160). Irónicamente, ésta es la honra para el embustero Francesillo, atributo que no pertenece a la ética, sino más bien a la estética del ladrón. Así, la ficción de Umbral no es solamente la forja de un sinvergüenza, sino la sarcástica (de)formación de un espíritu joven inmerso en una ciudad provinciana, durante la primera década del franquismo, época en la que dominaba en España —advirtió Guillermo de Torre— el oscurantismo y el conformismo teocrático-castrense, un tramo histórico en el que «vivaqueaban los nuevos pícaros de un imperio que sólo lo era de sangre y retórica» (Umbral 1997: 11). De este Nuevo Estado y su nacional-catolicismo<sup>1</sup> es espectador el mordaz actante que, cual fabulador de su propio existir —como todos los pícaros—, transmite únicamente sus puntos de vista sobre las realidades desdobladas ante sus sentidos (Rey Hazas 1989: 182); de este modo, en este friso novelesco que es *La forja de un ladrón* se yuxtaponen la memoria individual de un malandrín y la memoria colectiva de una España secuestrada por el régimen dictatorial que conformó una sociedad cimentada en el *nacional-picarismo*.

Con *La forja de un ladrón* Umbral retorna a las novelas sobre «infancia y provincia» (1980: 10), como él denomina al ciclo de su narrativa ambientada en una capital identificada con Valladolid, en la inmediata posguerra. Literatura, trasfondo histórico y memoria «de mi pasado remoto, mediato o inmediato» (Umbral 1980: 10) se amalgaman en las ficciones *Balada de gamberros* (1965), *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Los males sagrados* (1973), *Las ninfas* (1976), *El hijo de Greta Garbo*

---

<sup>1</sup> Al basarse la ley civil en la legislación canónica, el colaboracionismo de la jerarquía eclesiástica con el franquismo se evidenció mediante la defensa expresa del régimen, el ejercicio de actividades en las áreas de la enseñanza y la apropiación del sistema escolar, los consejos e influencias para manipular la cultura y las costumbres, así como para reformar algunas medidas políticas, todo con el consentimiento del Vaticano; a esta omnipresencia del clero en las cuestiones y organismos del Estado se denominó *nacional-catolicismo* (Sánchez Recio 1999: 31).

(1977), *Los helechos arborescentes* (1980), *Las gigantes* (1982), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985) o en *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), por citar títulos representativos que, con variadas acotaciones temporales, reconstruyen la vida cotidiana española a partir de los años cuarenta (Sanz Villanueva 1994: 178).

En las «novelas de Valladolid» Francesillo es el protagonista más recurrente, acaso por tratarse de un *alter ego* de Umbral (Martínez Rico 2002: 59) y, preciso es recalcarlo, en estas narraciones la autobiografía se compenetra con lo imaginario, lo novelesco con lo testimonial y costumbrista, destacándose una «crítica social de dejo nostálgico o de irónico resentimiento por [lo] que ese yo individual/colectivo no pudo ser o no pudo tener» ([Genoud de Fourcade 2001: 117](#)).

#### FRANCESILLO Y EL NACIONAL-PICARISMO DE LA POSGUERRA

Lázaro Carreter observa que a partir de unas obras básicas creadoras de sus fundamentos, la prosa picaresca ensaya una constante transformación y construcción (Rey Hazas 1989: 31), al grado de que las historias de bellacos han ejercido notables influencias en las letras españolas del siglo XX ([Eustis 1986: 226](#)). Pruebas de este aserto son *La busca*, de Baroja (1904), *El Chiplichandle* (1940), de Zunzunegui, *Nuevas andanzas de Lazarillo de Tormes* (1944), de Cela, *Lola, espejo oscuro* (1950), de Darío Fernández Flórez, *Martín de Caretas* (1955), de Sebastián Juan Arbó y, de factura más reciente, *El novio del mundo* (1998), de Felipe Benítez Reyes y, por supuesto, *La forja de un ladrón*, ficciones en las que se traban intertextualidades e influencias, tanto estilísticas como argumentales, con las poéticas de las obras canónicas: *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *Estebanillo González*. En este sentido, conviene tener presente que las narraciones del pasado siglo no son simples imitaciones de la novela picaresca, sino adaptaciones con indudables innovaciones y visiones críticas de la contemporaneidad ([Eustis 1986: 227](#)).

Se ha considerado al género picaresco como la narración autobiográfica de las fortunas y adversidades de un antihéroe marginal, de moralidad ambigua, que sale a flote por sus astucias y pequeños delitos, relatada por episodios según los sucesivos amos o cambio de situaciones, y configuradora de una ácida crítica a la sociedad tras un embozo de autoburla (Colmeiro 1994: 40-41). De acuerdo con esta formulación, son varias las concurrencias y afinidades entre la novela picaresca y *La forja de un*

*ladrón*: la instancia narradora recae en el yo que organiza su autobiografía, sin olvidarse de sus oscuros orígenes familiares; el protagonista es un huérfano, en este caso de padre, hambreado y desavenido con el medio ante el que se rebela, venga y burla; la convicción firme, desde los primeros años de edad, por abrazar la carrera delincriminal; la estructura episódica del relato; el convencimiento de que la verdadera formación está en la vía pública; la traza de una galería de malandrines que el golfante conoce en la ciudad, y que son caricaturizados por sus rasgos físicos o deformaciones espirituales; la exhibición de una sociedad degenerada y fingidora, mirada desde la socarronería y «*desde el punto de vista del rencor*» (Díaz-Plaja 1967: xv); el planteamiento de un mundo dirigido por un sistema represor; el cambio de fortuna del tunante Francesillo —sobre todo en la segunda parte del relato—, gracias a la fabulación de las falsificaciones y, por último, la simultaneidad entre la España Imperial inventada por el régimen y la España pauperizada de la vida diaria.

Por otro lado, el protagonista de la novela de Umbral bosqueja su propia ruta delictiva y plantea mudas al género, apartándose en algunos puntos del paradigma picaresco convencional: el cine baraja ante Francesillo unos modelos de la masculinidad apartados de lo legal, que son para él atractivos y dignos de imitarse; la figura del amo se sustituye por el de víctima, ya que él no trabaja para nadie y es un defraudador selectivo que emplea sus dones —ya por la vía del peculio, ya por la vía sexual—, contra sus presas relacionadas con el bloque en el poder; Francesillo es un individualista que detesta actuar para que otros se embolsen el dinero, es cínico pero no vagabundo ni mendigo y, contrario al pícaro Lázaro, rehúye las relaciones maritales que puedan encumbrar su ascenso social.

A tenor de las cualidades comunes y de las variaciones reseñadas, proponemos caracterizar y analizar en este apartado las influencias picariles en la novela de Francisco Umbral.

Una de las peculiaridades esenciales de la prosa picaresca es la narración pseudoautobiográfica que permite bifurcar el punto de vista único en dos perspectivas distanciadas por sus correspondientes temporalidades: la del yo narrador-presente y la del yo protagonista-pasado (Sevilla Arroyo 2002: 28); como indica Cossío, el pícaro comienza las acciones en su primera edad, pero las redacta en sus últimos años, generalmente bajo el prisma del desengaño; por eso, lejos del fondo ingenuo y sano de sus primeras aventuras, es un canalla es el que escribe la autobiografía (1976: 15). En este sentido, puede marcarse un primer paralelismo y

dos divergencias entre la picaresca canónica y *La forja de un ladrón*. La concomitancia es la narración en primera persona del protagonista; el primer rompimiento es que Francesillo, fiel a la poética de las novelas de aprendizaje, abandona su relato apenas ha accedido a cierto grado de madurez; el segundo distanciamiento se centra en el discurso del protagonista umbraliano: no se dirige a ningún receptor inmanente o narratario —como en los casos de Lázaro o de don Pablos, que cuentan sus vidas en largas cartas para satisfacer los deseos de unos desconocidos a los que nombran como «Vuestra Merced» o «Yo, señor...», respectivamente—, sino que se arranca, sin explicaciones ni motivos, con su prosa de autoconcienciación.

Francesillo, el protagonista de *La forja de un ladrón*, es un nombre de estirpe picaresca que asociamos fonéticamente con Lazarillo, Pablillos, Guzmanillo, Estebanillo o Cortadillo, y más si recordamos que el joven relator de *Los helechos arborescentes* (1980) cuenta en la novela que Estebanillo González, «ya famoso por sus andanzas» y cliente del burdel, lo llama así «sabiendo que era Francisco, y, desde entonces, a veces me llamaban Francesillo los clientes o doña Laureana, y hasta me lo siguen llamando algunos hoy en día» (Umbral 2013: 47)<sup>2</sup>. Asimismo, en los inicios de *La forja de un ladrón* consigna el autor que «mi personaje pudiera ser un Francesillo de Zúñiga pasado por el cine» (Umbral 1997: 10), en alusión al cronista y bufón de la corte de Carlos V, un bufón-periodista que —al igual que Francesillo— da testimonio de su época y al que Umbral reconoce como «el modelo crítico/barroco de quien venimos todos los bufones literarios de la España bufonesca» (Umbral 1981). Otra comparación que insinúa Umbral es la de Francesillo con Guzmán de Alfarache, aunque representa un tanto iletrado a su propio personaje.

La narración de los orígenes viles de sus protagonistas es uno de los rasgos unificadores de la picaresca. Los ascendientes indecorosos y el oscuro linaje asoman desde las primeras páginas relatadas por Lázaro, don Pablos y Guzmán; estos antihéroes cuentan que sus padres eran ladrones, que sus madres eran alcahuetas

---

<sup>2</sup> El personaje Francesillo es diferente en cada novela de Umbral en la que aparece, pues el autor no lo representa inmutable en las sucesivas obras; por ejemplo, en *Los helechos arborescentes* el monago protagonista permanece como un niño hasta el final de la novela (Martínez Rico 2002: 262-263). Los rasgos que unifican a los Francesillos de las novelas son la conducta socarrona ante la religión y la ideología política, y una incipiente pasión por la literatura, tanto por la lectura como por la escritura, a excepción del Francesillo protagonista de *La forja de un ladrón*, quien demuestra escaso gusto por lo artístico.

hechiceras que cargaban con dudosas reputaciones, o que tienen un tío verdugo (caso de don Pablos), estigmas de nacimiento que avergüenzan y pesan sobre las cabezas de los desarrapados. Esta herencia «manchada» también permea en la conciencia del bribón de Umbral, quien se sabe un tipo «de origen más que dudoso [descendiente de] padre fusilado y madre roja y enferma» (Umbral 1997: 161); por su sospechosa estirpe, Francesillo sabe que no encaja en la revanchista y ultracatólica sociedad de posguerra, que considera a la honra y a la decencia como un galardón, y que señala con dedo flamígero a sus padres por su ideología republicana, cuestión equiparable al tema de la «sangre impura»<sup>3</sup>. Pero, a diferencia de los supercheros canónicos, el personaje de Umbral no se abochorna de sus familiares y asimila con orgullo su pertenencia al bando perdedor de la guerra; por tal razón, en la España del Generalísimo que pretendía la homogeneidad de pensamiento, este antihéroe es un disidente que tiene clara su separación del régimen y que le toca defenderse de los usufructuarios del poder político y económico, de los asesinos de su progenitor: «A mí no me iban a putear como a mis padres» (Umbral 1997:166), porque él «no era un bandido generoso. Era un hombre que se había enterado a tiempo de las cosas» (Umbral 1997: 166). Como los bellacos de los siglos XVI y XVII, él es un apestado que desafía a la sociedad falaz, un sedicioso que va en contra de las instituciones y que porta en la sangre el baldón de los desdichados, el estigma de la «canalla marxista», de la «horda roja». Al igual que los pícaros de la tradición novelesca, el antihéroe umbraliano es «una imagen rebelde, símbolo de subversión [y] alegoría de [la] insumisión» (Diego y Vázquez 2005: 175).

Otra seña de identidad de la picaresca ligada al origen bastardo es el bajo estrato social del que provienen sus creaturas, factor detonante de la astucia como mecanismo de sobrevivencia. El antihéroe de Umbral pertenece a una familia venida a menos después del conflicto fratricida; el padre ya no está para la manutención de la casa y la carencia se refleja en el rumor de la Singer de su tía Maru que recose abrigos viejos, en su madre tuberculosa que es secretaria, en su abuela que conserva en el arcón títulos de posesión de fincas que ya no existían, «porque nuestra fortuna familiar estaba tan hundida geológicamente como la de los fenicios» (Umbral 1997:

---

<sup>3</sup> En *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Francesillo reconoce su estirpe refractaria al régimen: «Yo era de familia buena venida a menos, entrecruzada de republicanismos, gente incómoda» (Umbral 2007: 103). Incluso, el narrador señala que en su barrio se sabía que su madre era una republicana intelectual que padecía tuberculosis.

28). Las ocupaciones de sus consanguíneas sólo dan para la sopa sin huevo, por lo que el hambre obliga al muchacho a lanzarse al estraperlo, al «mercado negro del pan blanco» (Umbral 1972: 38), quehacer de la época que se convirtió en «deporte nacional [y] en una nueva categoría mental y económica» (1972: 37), en «una mística [que llegó a] rizar el rizo de la picaresca» (1972: 38-39). Pero si en un principio el estómago vacío fue motor de las primeras actuaciones ilegales del pícaro, más tarde Francesillo adopta la singladura bribonesca, a pesar de que logra superar el problema del hambre y puede vivir con cierta holgura gracias a sus desfalcos.

La carrera delincencial de Francesillo se inicia desde sus primeros años de vida bajo la complicidad de la abuela que, una o dos veces a la semana, en vez de enviarlo al colegio lo instiga a vender hogazas suministradas por una ex sirvienta que se traslada del campo a la ciudad. Esta situación es dialógica con la de Lazarillo, quien en el Tratado primero manifiesta que siendo niño su madre lo había mandado a vender a un herrero unas herraduras sustraídas por su padrastro morisco. En ambas novelas, el hambre y la miseria de sus respectivas épocas son *leitmotiv* para que los impúberes ingresen, a instancias de una ascendiente, al mundo del latrocinio. En el caso de Francesillo, el futuro delincuente se enfrenta a los desprecios y amenazas que le endilgan las buenas conciencias que acuden al mercado: «Tan niño y ya estraperlista, si esto lo supiera Franco» (Umbral 1997: 30). Este desencuentro con la realidad desata la fantasía del personaje que imagina el espectáculo del dictador y de su Guardia Mora irrumpiendo con sus cabalgaduras entre las mercaderías para aprehenderlo por dedicarse a la venta ilícita. Un deseo infantil plagado de nebuloso heroísmo que remite a la ingenuidad del Lazarillo muchacho.

La huida de la educación formal es a veces narrada en la novela de granujas. En el capítulo II de *El Buscón*, titulado «De como fui a la escuela y lo que en ella me sucedió», el pícaro refiere que sus compañeros le espetaban apodos injuriosos, hasta que en defensa de su orgullo descalabró a un colegial por haberle llamado «hijo de una puta y hechicera» (Quevedo 1992: 32). Estos tratos denigrantes son razones que determinan a don Pablos para no volver a la escuela, además de no considerar necesaria la educación para progresar, porque, afirma en tono burlesco, «aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal» (Quevedo 1992: 36). En *La forja de un ladrón*, la desavenencia con el colegio adquiere tintes ideológicos: los maltratos provienen de los educadores apegados al tradicionalismo y a la causa del franquismo. Francesillo no pasa del sexto año y sufre

los pinchazos físicos y psicológicos de sus mentores que lo consideran proveniente de «familia de rojos»; además alegan que es un niño insumiso y problemático que, como reza el citado paratexto de Voltaire de la segunda parte de la novela, no guarda respeto a los héroes ni gusta de ellos. Su madre apoya su postura sediciosa y lo retira del colegio para evitarle más sinsabores.

La verdadera formación está en el espacio público y abierto, en las calles y plazas, en la cotidianidad del existir, razones por las que Francesillo no es tan apegado a las discusiones sobre arte y cultura que tanto apasionan a Simancas; como ya advertimos, lo ratifica el propio autor empírico al expresar que su personaje podría ser un Guzmán de Alfarache «con menos letras», porque para un pícaro lo único válido son la materia y el instinto, como bien observó Américo Castro (Lope Blanch 1963: xxi), no las disquisiciones intelectuales.

El tránsito por el estraperlo del picarillo umbraliano se complementa con el hurto de tinta y otras bagatelas que asesta a sus compañeros de colegio<sup>4</sup>, con el cobro indebido a una pariente de su madre, con el robo de moneditas de oro a una anciana beata y de oro alemán a un falangista —ambos inquilinos en su piso—, con el escamoteo de monedas de plata a su primo Yago, y con el despojo de un encendedor de plata que asemeja un arma de fuego, «mi primera pistola» (Umbral 1997: 40), que hace al falangista pederasta que pretendió manosearlo. El robo de la falsa arma, como símbolo de su futura carrera, lo confirma en la vocación que visualiza desde temprana edad:

Al fin y al cabo, yo iba a ser ladrón, ya lo tenía decidido, nunca se lo diría a mamá, pero cuando fuese mayor me dedicaría a robar, era lo único que me gustaba, no había que estudiar ni nada, robar es bonito [...] me gustaba de verdad y me sentía capaz (Umbral 1997: 39).

Tan serio y efectivo es en su empeño bribonesco, que a sus cortos años ya es cliente de un empeñista al que vende los objetos saqueados. Francesillo es honesto consigo mismo, nunca niega que gusta del dinero, que los billetes crujientes y casi

---

<sup>4</sup> Estebanillo González también confiesa que en su colegio, aparte de enredos y trapazas, cometía robos: «Escapábanse pocos libros de mis manos y pocas estampas de mis uñas; sobre lo cual cada día andaba al morro o había quejas a mi padre y hermanas» (Anónimo 1971: 2).



comestibles refuerzan su sentido de la posesión, por eso en la adolescencia y juventud corrobora su propensión hacia lo ajeno:

El día en que decidí ser ladrón de mayor, ser ladrón para siempre, fue como cuando un santo decide ser santo, supongo, o sea que lo ves claro [...] ya no te preocupa nada en la vida, ni estudiar ni trabajar ni nada, debe ser eso que llaman la vocación, te entra una gran tranquilidad (Umbral 1997: 39-40).<sup>5</sup>

Francesillo es un personaje sui géneris por no titubear en su inclinación; no padece crisis de identidad, ni pasa por «la angustia de no saber quién quiere ser, cómo quiere ser, qué quiere ser en la vida» (Umbral 1976: 17), según medita el escritor sobre la adolescencia, etapa tan cargada de zozobras. Por el contrario, Francesillo acaricia su carrera de «delincuente profesional y perfecto» (Umbral 1997: 58). Acusado de estraperlista, es detenido por los municipales y, como en las narraciones canónicas, el pícaro conoce en la celda a otros del oficio, como al Floren, un gitanillo vendedor de leche de burra que es molido a palos y torturado por los policías. Igualmente, Francesillo es testigo de la injusticia con el desposeído, con el que no detenta dinero, nobleza, ni honra —como en el siglo XVI—, y asimila que quien no posee el beneplácito del régimen padece discriminación y es perseguido por los ejecutores de la justicia. La detención del pilluelo es fugaz gracias a la verborrea de su abuela, que también forma parte del engranaje del *nacional-picarismo*: «en la España de Franco las familias decentes tenemos relaciones, yo me llevo a mi nieto, usted verá» (Umbral 1997: 72).

Con el arresto queda claro a Francesillo que la labor delincencial acarrea peligros y que los guardias son hostiles para él que no es rico y que está señalado por los esbirros franquistas. Prueba de ello es el asesinato de *Rayo*, el perro que entrena y utiliza para su desagravio en contra del falangista marica; estos hechos lo

---

<sup>5</sup> El joven Estebanillo adopta una resolución semejante cuando en el capítulo V se le presenta la disyuntiva de embarcarse como soldado o quedarse en tierra. Al final se escora hacia esta última posibilidad: «Y, como mi natural ha sido de quebrantar el séptimo y de conservar el quinto [...] pensé ser cuervo de la tierra y no marrajo de la mar» (Anónimo 1971: 41). Se refiere a los mandamientos: el séptimo es «No robarás», y el quinto «No matarás». Ante las ventajas y comodidades que le reporta, en este mismo capítulo Estebanillo alaba su oficio: «todas las demás son muertes y sola es vida la del pícaro» (1971: 44).

convencen de que «robar es la única respuesta a la cabronada del mundo» (Umbral 1997: 101), y que no quiere trabajar en las oficinas ni ganar dinero para que otros u otros se enriquezcan. Es el fin de la ingenuidad del adolescente, un brusco sacudimiento que configura el estereotipado despertar del pícaro que pasa de la candidez a la malicia (Rey Hazas 1989: 69).

Al estraperlo y a los robos se suma la actividad de carterista en las concentraciones masivas, tan propias del fascismo. Francesillo ya no hurta a quien se deje, sino que selecciona a sus víctimas: a los hombres anónimos que acuden presurosos a las manifestaciones para exteriorizar sus lealtades al jefe de Estado español; a un mecánico admirador de Hitler que realquila en su piso, y que había sido voluntario en la División Azul, al que no sólo roba piecitas de oro alemán sino a la hija adolescente. Su venganza contra el poder instaurado y sus acólitos es explícita; Francesillo ha interiorizado la divisa que en el capítulo VI del Libro primero expone el mozalbete Pablos: «vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos» (Quevedo 1992: 56). Su trayectoria delincencial no tiene freno y la sigue ejercitando en el primer trabajo formal que le procura su madre entre sus conocidos. Mejor suerte no pudo tener en los reaseguros como aprendiz de caja, muy cerca de las fascinantes pesetas, pues «vivía en una orgía perpetua con los billetes [...] la materia de la que estaba hecha mi vida» (Umbral 1997: 120). Su primer golpe es la estafa a las ancianas estanqueras a las que paga menos por el material adquirido para la oficina. Pero Francesillo es exigente en su profesión, no se conforma con robar exiguas cantidades como un aficionado; él quiere dar un buen guantazo, por eso planea huir con los tres millones de pesetas que la compañía le encomienda depositar en la caja de un pueblo vecino. Su plan es fugarse con el dinero hacia Madrid, pero su previsión fracasa cuando el azar le pone en el tren a Regla, la joven de Sección Femenina que lo arrastra hacia la presa del pueblo para fornicar. La aventura con la muchacha lo retrasa en la entrega del dinero y, como un individuo de mala fama social, Francesillo se gana el marbete de empleado no confiable.

Más tarde, y de nuevo gracias a su trabajo en los reaseguros, los ojos avizores de Francesillo se detienen en don Wigberto, el multimillonario vejete que sobrelleva obscena y senilmente su fortuna, según el antihéroe umbraliano, para quien la riqueza debe ejercerse con nobleza y dignidad, como un desafío al mundo. Para su hampesco objetivo, Francesillo se relaciona con los hermanos Simancas y Mont-

serratita, los indolentes y resentidos nietos del opulento dueño de fábricas y acciones en los bancos —el equivalente al mercader rico de la novela picaresca—. La amistad de Francesillo con Simancas lo ubica en el papel de protector, de escucha comprensivo y abnegado, pero en realidad proporciona al bribón la oportunidad de gravitar alrededor de la fortuna apetecida. El ambicioso Simancas es reclutado por Francesillo para falsificar las firmas del vejete; la hermana para cobrar, cada semana, los talones al portador. El precavido malandrín se jacta de su ataque y se ve recompensado con su parte proporcional de la estafa; Francesillo se siente satisfecho de iniciar su ofensiva contra el mayor capital de la comarca.

El acercamiento de Francesillo hacia los que pertenecen a un estamento social más elevado o rozan ingentes fortunas se asimila a la praxis del pícaro canónico que pretende beneficios, por ejemplo, Pablos vela —en actitud aduladora— por el adolescente don Diego; con él trueca sus trompos, comparte sus almuerzos, le compra estampas y lo mantiene entretenido; esta actitud del héroe de *El Buscón* es destacada por Cros: «En cada caso [Pablos] está al margen del grupo antes de que se integre en éste y, las más veces, lo domine [...]. Para ser admitido, se vale de la lisonja y del favor» (2002: 144).

Paralelamente a los desfalcos semanales a la cuenta bancaria de don Wigberto, Francesillo transmite a su compinche Paco la idea de asaltar la taquilla del teatro donde se realizará una función de cantantes organizada por las aristócratas y monárquicas de la ciudad, a favor de los niños con polio. El trabajo rudo lo hace su amigo y Liria, su ex novia. Fiel a su prudente estilo, nadie lo relacionaría con el atraco a mano armada que cometen los otros con la pistolita mechero que presta a sus cómplices. Él es elegante, los espera afuera, en el taxi en el que se escabullirán. Un plan que da buenos dividendos para él y sus secuaces, además de que consuma una más de sus socarronerías en contra de la sociedad burguesa y biempensante que emprende acciones para demostrar la generosidad del régimen.

La moral del pícaro tradicional es excusar su propia inmoralidad aduciendo que la culpa de sus trapacerías es de los otros; en *Lazarillo* se relata la historia de un marginado laico que ha seguido el camino de la perdición, al menos en parte, por el mal proceder de sus amos religiosos que deberían predicar con buenas acciones, es decir, se describe una situación histórica, social y moral plagada de ruindad (Rey 1989: 170). El orgullo del pícaro es despreciar a todo el que no es como él, es su recurso para emparejarse con los que, a su vez, repudian la vida del pícaro; así, el

ladino justifica su existencia apartada de las normas de conducta instituidas por la sociedad (Fernández 1961: 135). Parecido es el caso de Francesillo, él es el revés de los representantes de la Nueva España, él es un orgulloso delincuente gracias al régimen confesional que lo ha conducido por el camino de la impostura: «quizá no he elegido el mejor camino, pero no nos dejaron otro, te aseguro que lo que hago no es tan malo» (Umbral 1997: 222), explica a la madre en su velatorio.

La ideología del bellaco de Umbral es ratificada por su autor cuando comenta que el destino de su protagonista ya estaba predeterminado por «la sociedad, la época, la posguerra, el hambre, el rencor, la escasez y el miedo» (Umbral 1997: 13), o sea, por el contexto que actúa sobre él, por las consecuencias de la guerra que inciden en la vida cotidiana, tanto en lo material (ruina económica y devastación), como en lo político (muertes, represión, depuraciones, consignas, exaltación patriótica, himnos) y, en el ámbito espiritual, por la práctica de un catolicismo tridentino (Sanz Villanueva 1994: 17). Por consiguiente, Francesillo justifica su actuación picaresca porque el mundo a su alrededor es perverso y represor con los derrotados en la contienda, un mundo de apariencias encarnado en los supremos valores de los falangistas y en la fingida bondad del nacional-catolicismo. Sabe que el mundo a su alrededor es ruin y temible, «aquí te fusilan al padre y te degüellan el perro» (Umbral 1997: 221), por lo que su revancha es el escarmiento del enemigo que se empeña en la celebración y en el estruendo de sus héroes de camisas azules y banderas nacionales en los balcones. Para Francesillo transcurren malos tiempos, a él no le gustan los héroes escandalosos, sino los que obran callados y discretos como los del cine americano, pero para la mayoría de la población transcurren tiempos de Victoria, como afirma el cajero del banco, un caudillista de bigotito a lo Franco. Por eso, la tensión ideológica entre el fullero y el gobierno franquista es una de las directrices en esta novela de Umbral.

Francesillo es un disconforme con la Victoria y la exaltación heroica del Glorioso Movimiento, pero finalmente él milita dentro del *nacional-picarismo* de la inmediata posguerra, como Vilallonga testimonia en sus memorias sobre los signos de la época:

Franco nos corrompió a todos: a los unos con dinero; a los otros con honores, cerrando los ojos a las ilegalidades que se cometían en el mundo de las altas

finanzas, repartiendo a diestro y siniestro prebendas, puestos o eso que el pueblo llama [...] «enchufes» [...] somos todos culpables del franquismo (Eslava 2008: 40).

Agustín de Foxá, escritor falangista que con su habitual ironía había bautizado al régimen con el marbete de *nacionalseminarismo* (Alonso Tejada 1977: 18), emitió también en su momento un dictamen sobre la virtud de la era de Franco: «Tenemos una dictadura dulcificada por la corrupción» (Eslava 2008: 60). Y el poeta joseantoniano Dionisio Ridruejo tampoco se quedó atrás al calificar al Movimiento Nacional como «una enorme simulación que a nadie engaña» (Carr 1998: xvi).

Parte del entramado de la picaresca es el conocimiento y las relaciones del protagonista con otros seres de su misma calaña, aunque pertenezcan a distintos estratos. El pícaro es un observador especial que contempla vicios y deformaciones, lacras y defectos, ya visibles, ya ocultos para los otros (Rey Hazas 1989: 44). Este intrusismo típico del truhan cumple con la función de permitir la irrupción del ojo crítico en algunos ambientes y círculos cerrados que no tan fácilmente están al alcance del lector (Colmeiro 1994: 71). En *La forja de un ladrón*, Francesillo es capaz de encajar en diversos grupos sociales. El más bajo es el de los bribones proletarios, Floren y Paco, ambos pasados por las armas por la policía o la guardia civil. Pero Francesillo no es como ellos, marca su distancia; él se sabe fino en su profesión, él tiene unas sutiles manos de señorito, a diferencia de las manos callosas y minerales de Paco; a esto se suma la dignidad en el oficio, por consiguiente increpa a Paco por su plan de obligar a Liria y a su bebé a limosnear por la calle. Una actitud canallesca e indigna de un caballero ladrón.

Otras categorías de delincuentes que pasan como detentadores de la honra y la decencia pregonadas por el poder político se exhiben en la satírica novela de Umbral: el fascista abusador de jovencitos y la supuesta hermana cargada de cruces y medallas, que mediante engaños lleva a casa a las futuras víctimas; Cernuda, el rico empeñista de artículos robados, un cínico fisgón de la vida ciudadana; los católicos falangistas depositarios del beneplácito del sistema para aplastar al vencido; los jóvenes burgueses ociosos representados por Simancas, falsificador de firmas, y por Monse, quien recauda los talones y suministra el veneno a don Wigberto, el rico caballero que contribuyó con su dinero para el alzamiento militar, y a quien luego el franquismo consiente sus negocios. Simancas y don Wigberto destacan, además, por su retorcida moral: ambos habían abusado sexualmente de Monse.

En su realista narración, Francesillo descubre y nos descubre una sociedad viciada y degradada, unos falsos héroes investidos de oropeles, un sistema de justicia represor y corrompido, por tales razones «la función satírica o de crítica testimonial es un aspecto integral de la novela picaresca» ([Eustis 1986: 226](#)). En este género permea el regusto del desabrimiento, del disgusto y pesimismo por el entorno, al que se le empareja un fondo de sarcasmo ejercitado por el pícaro, incluso contra sí mismo (Lope Blanch 1963: xxi). Esta autoironía es visible en *La forja de un ladrón* cuando Francesillo conserva en su abrigo, tal como las recibió, las cartas escritas por su madre enferma; confiesa que las leerá en momentos de pesadumbre, cuando esté recluido en la cárcel o después de que ella fallezca. Así, con el pretexto de las misivas, el protagonista vislumbra un futuro poco promisorio y amargo, al que contempla con sorna. No en balde, tras las burlas del pícaro está la sombra de una punzante decepción que deja en el ánimo del lector un dejo amargo (Ontañón 1971: xii).

El sarcasmo de Francesillo penetra la órbita de las descripciones grotescas de ciertos personajes, tal como lo practica el bribón don Pablos al esperpentizar al licenciado Cabra y a los viajeros que se encuentra por los cruces. En la novela de Umbral el bufonesco retrato recae sobre la figura de don Wigberto:

tenía ciento tres años y la edad le había ido transformando en una especie de elefantito enano, pelado y viejo, con los ojillos menudos de los elefantes, las orejas grandes y colgantes y la culera ancha, inmensa, también como la de los elefantes, y llena de arrugas elefantiásicas [...]. Lo único que le faltaba para elefante era la trompa, pues tenía una nariz más bien corta, aunque roja [...] reía con su risa sin dientes, risa de bebé viejísimo. La dentadura la llevaba en el bolsillo y la sacaba de vez en cuando, no para ponérsela sino para mostrar a la tertulia el mucho oro que contenía (Umbral 1997:155-156).

Tampoco quedan exentos de la mirada corrosiva del narrador ficticio los policías vestidos de civil que lo vigilan: uno con traza de «mejicanito lindo», el otro con aspecto de «futbolista de Segunda División [y] mentón de policía» (1997: 229).

La poética de la novela picaresca supone el tratamiento de temas sociales, políticos y morales vigentes en su momento histórico (Rey 1989: 47); fue un género que se prestó para el debate ideológico, situación presente en *La forja de un ladrón*, narración que adquiere el carácter de crónica apicarada de la época; en el mercado se muestran los charlatanes, el viejo mutilado vendedor de pomadas de serpiente, la

mujer adivina, el héroe de guerra que vende relojes, en suma, el *nacional-picarismo* al que Francesillo se ha integrado. Ante esta galería de mangantes de la posguerra presentada en el relato umbraliano nos viene el diagnóstico de doña Rosa, la dueña del Café de *La colmena*, de Cela, narración igualmente ambientada en la década de los cuarenta: «Lo que sobran en este país son pícaros» (1994: 30).

Mediante el recurso de la simultaneidad narrativa, el relator del Lazarillo propicia que al final de la obrita se entrecrucen las dos Españas, la Imperial y la miserable; ambas coexisten en un mismo escenario:

Desta manera no me dicen nada y yo tengo paz en mi casa. Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos [...]. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna (Anónimo 1971: 141).

Se trata de la «España oficial, gloriosa, imperial y magnífica de Carlos V, y la España doliente, intrahistórica, mísera y envilecida de Lázaro [...] y los que son como él» (Rey Hazasw 1989: 141). Tres escenas de esta índole concurren en *La forja de un ladrón*. Una es la del vilipendiado Francesillo, que extrae billeteras en la Plaza Mayor, mientras los mandamases del Movimiento arengan a la masa con enaltecimientos de una España de míticos esplendores. Otra representación es el velatorio de Regla, la indisciplinada amante del pícaro, montado en la céntrica sede de Sección Femenina, al lado de un local de Auxilio Social; en su descripción, el sujeto enunciador junta dos guisas de vida en un mismo plano:

hacían cola para cenar los pobres, los viejos, los niños oscuros y los niños sin rostro, toda la ferralla humana de la posguerra, que se mezclaba así con el entrar y salir de grandes camaradas falangistas, señoras que llegaban en un cadillac azul y señoritas de color playero y rubio estival, las amigas y compañeras de Regla (Umbral 1997: 170-171).

Una tercera postal de la colindancia entre las dos Españas antagónicas se perfila en el paseo fúnebre del millonario envenenado por su nieta. En el cortejo coinciden, sin mezclarse, el gobernador civil, el jefe provincial del Movimiento, los fascistas, los curas, algún banquero, y detrás el pueblo pobre representado por obreros y encargados de las tiendas del difunto. La muerte aglutina a estas dos capas

que se rozan, mientras que detrás del escaparate de un café el antihéroe observa con curiosidad, se vanagloria de la autoría intelectual de ese espectáculo de la muerte y se alaba de los resultados de su primer ensayo para conmocionar al mundo con un robo o un crimen.

La presencia de un cadáver conduce a Francesillo a la deliberación consigo mismo; pone a salvo su actuación al afirmarse que él no ha traspasado la línea divisoria entre el robo y el crimen, situación ésta última que lo señalaría con una libertad sombría; se sosiega al cavilar que él sólo fue un inductor de la voluntad asesina de Monse, que ya había pensado antes segar la vida de su degenerado abuelo. Después de esta empresa, el estricto antihéroe considera que su *arte* debe girar hacia otros rumbos.

La carrera de Francesillo culmina con la decisión de escabullirse hacia Madrid, después de encomendar su dinero a Monse, luego de burlarse de los dos policías secretos que seguían sus pasos en el tren rumbo a Medina, donde entrega el caudal en la caja. Su marcha es la graduación de un delincuente aventajado, como le pronostica el empeñista Cernuda al ratificarle que ya se sabe que él ya es un profesional del oficio; Francesillo ha alcanzado su prosperidad y está en «la cumbre de toda buena fortuna», como rubrica un Lázaro triunfalista e irónico<sup>6</sup>.

El pasado sólo había sido un aprendizaje, reconoce el joven, su verdadera etapa de vida lo estaba esperando en la capital, hacia allá va a pesar de los peligros y la adversidad de la Fortuna; él es de los que se han forjado a contracorriente y «con fuerza y maña remando salieron a buen puerto» (Anónimo 1989: 63), como comenta Lázaro en el prólogo de su autobiografía. Este desnudo del pícaro de Umbral es acorde con el del pícaro de la tradición, quien es dueño de un inquieto temperamento que lo impele a desertar de una posición segura, de un empleo fijo —si lo tiene—, detrás de renovadas aventuras (Lope Blanch 1963: xxi). No existen obstáculos para el rufián Francesillo que parte en tren al encuentro de su nueva vida sin dinero, pero para él no es ningún óbice: pronto lo obtiene al vaciarle el bolso a una pasajera que dormita al lado de su asiento.

---

<sup>6</sup> El propósito de la partida hacia Madrid marca una esencial diferencia entre el Francesillo de *La forja de un ladrón* y los Francesillos de otras novelas de Umbral. El protagonista narrador de *Pío XII*, *la escolta mora* y *un general sin un ojo* parte hacia la capital porque sabe que su mundo narrativo está en Valladolid, pero su porvenir literario en Madrid.



En la literatura de taimados, Madrid es el espacio idealizado para refugiarse; cuenta Rinconete –uno de los protagonistas de *Rinconete y Cortadillo*, novela de Cervantes (1989) que contiene temas picarescos– que hacia la gran urbe huyó para gastarse el dinero de las bulas que desvalijó a su padre, considerando que en ese lugar se ofrecían muchas comodidades; ejercer el oficio de «cofrade del estafón» en Madrid es una prueba de habilidad, como testimonia el hidalgo don Toribio a Pablos en *El Buscón*; en la Corte «hay mesas francas para estómagos aventureros. Y nunca, cuando entro en ella, me faltan cien reales en la bolsa, cama, de comer y refocilo de lo vedado, porque la industria en la Corte [...] vuelve en oro cuanto toca» (Quevedo 1992: 94). En el mismo sentido apunta Alfarache cuando pondera que en la capital «estaba la corte, donde todo florecía [donde había] muchos grandes, muchos titulados, muchos prelados, muchos caballeros, gente principal [...]» (Alemán 1971: 77). Estebanillo González también da noticias de Madrid: «corte de cortes [...] academia de la grandeza, congregación de la hermosura y quintaesencia de los ingenios» (Anónimo 1971: 29).

En líneas precedentes mencionábamos que con su novela Umbral también ha contribuido a la transformación del género picaresco. Una de las aportaciones proviene de una invención de la contemporaneidad: el cinematógrafo. La afición del protagonista por las películas norteamericanas, entretenimiento por excelencia de la sociedad durante la posguerra española<sup>7</sup>, cumple una función axial en la formación del hombre y del pícaro. En *La forja de un ladrón* los filmes son pretexto para que madre e hijo se olviden, fugazmente, de la vulgar y desprestigiada realidad; es también ocasión para avivar la convivencia entre el protagonista y su madre, y para complementar la educación política del personaje. No obstante, lo más significativo para la trama es que el cine es la fuente proveedora de sus primeros héroes y prototipos de estafadores. Ante la carencia de un padre, Francesillo no tiene un paradigma masculino para continuar sus pasos, por lo que Bogart, el de *Casablanca*, es un primer modelo a seguir por el ladronzuelo que admira la encarnación del actor en un malhechor del bien, un ser de la noche distinguido con nudo de corbata apretado y cuello de gabardina subido, de lenta calada, beber pausado y de respuestas contundentes a las mujeres. Un personaje de la película *Gilda* proyecta a

---

<sup>7</sup> En otras novelas de formación publicadas durante el primer franquismo, como en *El camino* (1950), de Miguel Delibes y *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité, el cinematógrafo se significa como diversión, como censura o marca indeleble en la vida de los personajes.

la joven conciencia la imagen del fino ladrón, un hombre de robos a gran escala, gestos elegantes, un buen vivir, respetado por todos, ideal que le parece a Francesillo digno de imitarse. Su visión del delincuente perfecto va articulándose a través de nuevas cintas. Por *Historias de Filadelfia* entiende que su modelo definitivo es el del ladrón cínico y alegre de lo suyo, que no se involucra en las complicaciones de la gente y ve todo desde la superficie, un marginal lejos de romanticismos. Por esta cinta justifica su *modus vivendi*: hay que robar en la vida lo que es de uno, sin usar pistolas ni navajas. Al salir de una sesión nocturna repara, por primera vez en su vida, en que la oscuridad es propicia para su incipiente oficio: «la noche es la patria del ladrón. Aquella noche lo comprendí y nunca lo he olvidado» (Umbral 1997: 57).

Otro aspecto cardinal en la novela de rufianes es la búsqueda del honor y del ascenso social a través de las posesiones materiales y las apariencias (Rey 1989: 29); en *El Buscón* alguien murmura que los pícaros son «caballeros de rapiña» (Quevedo 1992: 114), pero Francesillo no es un vagabundo, no mendiga ni es desordenado en su vivir, ni es vicioso, ni dilapidador. Es un prudente que siente repulsa por «el estruendo de los héroes: militares, falangistas [y los] poderes terrenales» (Umbral 1997: 10), de la España de Franco; en este contexto, el personaje de *La forja de un ladrón* se distancia del arquetipo; él sabe que la profesión que ha elegido lleva aparejado el deshonor —al grado que, para no causarle sufrimiento, se cuida de no comentar su elección a su madre—, pero no procura la escala social, pretensión que fácilmente hubiera logrado mediante el matrimonio con Monse, quien propone casorio al joven, pero el estafador es tajante: «Mi boda contigo sería la gran ocasión de utilizarte, y te estoy diciendo que no» (Umbral 1997: 217). La resolución de Francesillo es contraria a la adoptada por el cínico Lázaro, quien contrae nupcias con la barragana del arcipreste de Sant Salvador por pura conveniencia, aunque finja lo contrario, o a la de Alfarache, que consiente que su segunda mujer tenga un amante extranjero, a cambio de obsequios y manjares con que éste agasaja a la pareja.

No motiva a Francesillo medrar a costa del peculio heredado de Monse, sino buscarse la vida por cuenta propia; lo suyo es ser independiente, sin servir a ningún amo. La desazón de Francesillo por perder libertad y autogobierno al matrimoniarse con Monse es herencia de los pícaros tradicionales que con frecuencia alaban su vida libre de cualquier sujeción a las rígidas relaciones sociales de la época (Rey Hazas 1989: 20); basta recordar a Guzmán de Alfarache, que se afana todo el tiempo por volver a su vida de bergante, como si extrañara la autonomía de los truhanes.

Pasarse a las filas del burgués millonario o del concejal de la ciudad por ser nieto político de don Wigberto hubiera despojado a Francesillo del sentido de la refinada aventura que gravita en torno al arte de robar. Él es depositario de la consigna que el padre de Pablos arría a su vástago: «Quien no hurta en el mundo, no vive» (Quevedo 1992: 30), porque la naturaleza del antihéroe de Umbral es ponerse a prueba, lo que concierne a su espíritu es no renunciar a los desafíos de la existencia, ni vivir regaladamente a costa del dinero amasado por un patrocinador y cómplice de la dictadura.

[Ibáñez \(1977\)](#) hace hincapié en que la España moderna es una España de rebeldes y ladrones, y destaca la conexión del título de la obra de Umbral con el de la novela *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, publicada en los años cuarenta. El comentario viene bien para nuestra obra porque Francesillo conjunta ambas posiciones: es un rebelde contra la ideología del sistema y un esquilmador de los partidarios del régimen franquista, un contestatario de los que usan el poder en su propio beneficio, a costa del hambre y la dignidad de su propio pueblo.

#### FORJA Y (DE)FORMACIÓN DE UN ANTIHÉROE

Las etapas del existir que disponen experiencias hacia la consecución de cierto nivel de madurez han sido atractivas para distintos saberes que las han estudiado; la literatura no ha sido excepción y, a partir de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, existe un subgénero novelístico que se ocupa de estas problemáticas: el *Bildungsroman*. En la poética de este tipo de narración las unidades sintácticas del tiempo y el espacio se organizan y subordinan en torno a las mutaciones vividas por el personaje inmaduro, verdadero sustento de la historia (Bobes Naves 1993: 101), transformaciones que ocurren ya en la infancia, bien en la adolescencia y juventud, o en las tres etapas juntas, estadios en los que el ente protagónico modela su carácter y la existencia se le presenta como una escuela de aprendizaje.

La etapa de formación del individuo es lapso indeleble en la conciencia de un autor real, al grado de convertir ese proceso evolutivo en *leitmotiv* y base de un nudo novelesco; es el caso de Francisco Umbral, quien en 1997, al recibir por *La forja de un ladrón* el II Premio de Novela Fernando Lara, comentó:

Esto que he vivido, que hemos vivido, es determinante para escribir lo que escribo. Y los que digan que esa época, cuando uno es niño o adolescente, cuando descubre la vida, no es lo más importante de lo que podemos escribir se equivocan ([Mora 1997](#)).

Esta declaración manifiesta que la realidad española de posguerra es focalizada e interiorizada por el individuo escritor para transformarla en experiencia estética, en una historia que capta la esencia de la época como reacción «contra una sociedad fundada en la destrucción y la supresión [...] fanática impuesta por el nuevo régimen» (Spires 1978: 23).

Acorde con lo expresado, la otra lectura que proponemos sobre la obra de Umbral gira en torno a una escritura de aprendizaje en la que el autor ficticio, un yo formado, vuelve sobre su iniciático pasado —los años cuarenta—, para explorar y narrar la historia de su individualidad y «todas las circunstancias por las que [el] protagonista ha llegado a ser lo que es» (Salmerón 2000: 11), como definió Blanckenburg, uno de los primeros teóricos alemanes, a la novela de formación. Por lo tanto, en *La forja de un ladrón* un mendaz rememora y cuenta su pseudo-autobiografía, el proceso vivencial que lo llevó a elegir «la vocación del mal» (Mora 1997), como definió Umbral a su ente de ficción.

La aseveración citada del autor madrileño nos inclina a considerar a su relato como un paródico *Bildungsroman*, una novela de iniciación al revés: la historia contada no es el adiestramiento de un joven personaje que después de transitar por dolorosas experiencias se reincorpora a la sociedad como un ser juicioso y responsable —poética de las novelas de maduración canónicas—, sino el itinerario de una «formación pervertida» (Laín Corona 2014: 376), o la (de)formación de un inexperto que vive de los hurtos y la impostación, un sarcástico marginado social que, aún en la conclusión de su relato, sostiene la intención futura de escamotear a la colectividad. En este sentido, *La forja de un ladrón* se arrima a novelas como *La educación sentimental* (1869), de Gustav Flaubert, o a *Confesiones del estafador Félix Krull* (1954), de Thomas Mann, novelas sobre jóvenes protagonistas faltos de recursos materiales, que sobreviven del venturoso azar y de los juegos de apariencias gracias a sus cinismos y ambiciones a costa de la nobleza o burguesía, y se corrompen a imagen y semejanza de sus entornos deshumanizados.

A propósito de la novela de Flaubert, observa White que es la narración del desarrollo de una clase de conciencia personal que, por desencanto y frustración, termina alejándose de sus juveniles ideales o valores para acomodarse, irónicamente, a la realidad dictada por la moderna burguesía francesa carente de heroísmo y con muestras de evidentes signos de degradación (2011: 326). Al fin, Frédéric Moreau estaba «al servicio del propio egoísmo», por lo que tanto el protagonista como la sociedad decimonónica concluyen «en la encarnación misma de la aceptación cínica del confort a expensas de los ideales» (White 2011: 317). De manera semejante, Francesillo ejerce sus malas artes contra esa sociedad aviesa que lo ha pervertido; él sólo le devuelve, con total insolencia, lo que ella misma le ha otorgado. No en balde, Francesillo se cuestiona quiénes son los verdaderos delinquentes que roban y matan de inanición a su pueblo: «¿no era estraperlo lo que Franco y los falangistas hacían con nosotros?» (Umbral 1997: 71). El pensamiento del protagonista se orilla a los márgenes de la ley, y se constituye en un ataque contra la España y sus valores dominantes (Basanta 1997: 7). Él es el envés de esa colectividad que ve en Franco el guardián del orden, la religión y la familia; él tampoco tiene escrúpulos y se engancha a la rancia integridad de la época; él es un héroe silencioso y hábil de dedos, sin piedad con el enemigo ideológico, que cultiva su oficio con astucia y paciencia para ir haciéndose «un artista de la vieja cultura del robo» (Umbral 1997: 11).

En su despertar al mundo, el huérfano Francesillo comprende que es un niño desnutrido y que, como todos sus condiscípulos, soporta el hambre sólo por costumbre; se da cuenta de que vive una sucia infancia y que pertenece a «una generación nueva y desnuda que estaba de sobra en aquel mundo de mercado negro, hambre y sangre» (Umbral 1997: 83-84), una generación a la que el Estado confesional alimentaba con «eucaristías de pan blanco» (Umbral 1997: 11). No es gratuita la dedicatoria que introduce Umbral en su *Memorias de un niño de derechas*, enunciado que dialoga con la inclemente infancia recordada por el propio autor y con parte del contenido de la novela que nos ocupa: «A los desvencijados niños de la guerra, que comieron conmigo el pan negro de salvados y la tajada del miedo»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> No por nada, Elena Quiroga, escritora de la generación de los 50 —la misma de Umbral— focaliza a la infancia no como «un mundo maravilloso, sino asfixiante y primitivo y cruel, [que se mueve] a ciegas en un magma que no atinas a diferenciar, casi siempre a la defensiva» (Uribarri 1969: 27).

El voraz apetito de Francesillo se disculpa porque esos años cuarenta «han quedado grabados en la memoria colectiva como [...] de escasez, penuria [...] desabastecimiento, hambre, desnutrición, precios exorbitantes, racionamiento, largas colas [...] estraperlo y corrupción», situación propiciada por la política económica del régimen franquista basada en la autarquía, escenario que, como ha demostrado la historiografía, fue la causante principal de la crisis de subsistencia y de la paralización económica en esa etapa española ([Arco Blanco 2006: 241-243](#)).

Ese feroz *darse cuenta* de la crítica situación es paliado por la asistencia a la sala cinematográfica, afición que dejó hondo surco en la niñez y adolescencia de Francesillo —como examinamos en el anterior apartado—. A los niños de la posguerra se les disparaba la fantasía en la superficie de las salas de las proyecciones (Ruiz Pleguezuelos 2014: 418), una ilusión que Francesillo comparte únicamente con su madre, su otro cobijo, en la carencia de un perfil paterno. En ese espacio huían de la tristeza de la casa, se distanciaban de sus miserias; el foro es una caverna cálida donde perduran los ensueños por un par de horas, no esa realidad hecha de enfermedad, miedo y soledad, de oficina y colegio. Por tales razones, no es casual que la primera parte de la novela se titule «El cine de mamá». Además, gracias a la gran pantalla la comunicación entre ellos se fortifica, no sólo conversan de las películas sino también de sus propias vidas y de la exacerbación político-moral que origina, por ejemplo, la película *Gilda*. El cine americano es la cuarta dimensión de sus vidas, necesitan creer en algo, en alguien, y esas películas pintan una realidad ajena a la gris que vivían<sup>9</sup>; entendible es que se resistan a las cintas de producción nacional, y que las desprecien por sus contenidos ñoños y fervorosos dirigidos a apuntalar la memoria oficial de la dictadura<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> El apego de Francesillo por el cine es trasunto del apasionamiento del propio Umbral en sus años de juventud. Afirma Thion Soriano-Mollá que la admiración del escritor madrileño por la actriz «Greta Garbo constituye un mito que crece y evoluciona con el mismo escritor. En ella va depositando su mirada a lo largo de su trayectoria como faro que refulge íntimas luces del espectador adolescente que Umbral fue» (2014: 397).

<sup>10</sup> El cine español de los cuarenta se orientaba hacia dos únicas vertientes: la reproducción de las consignas patrióticas y católicas, y los dramas y comedias simplones que apuntaban hacia el conformismo preconizado por la ideología dominante (Ruiz Pleguezuelos 2014: 425). Debido a la gran cantidad de películas en las que se abordaban los tópicos del flamenco, los toros y los gitanos, para la historiadora Viadero Carral, España se construyó durante el franquismo una rancia imagen a través de lo más folclórico de Andalucía ([Morales 2017](#)).

El aprendizaje de índole político también proviene de la mano del cine americano. La exhibición de *Gilda* muestra a Francesillo el enfrentamiento de las dos Españas antagónicas: una, la integrada por los que vieron la cinta, que quedaron marcados como judíos o rojos; la otra, por los que se abstuvieron de asistir porque era pecaminoso<sup>11</sup>. Los desmanes ocasionados por la proyección del filme le da una medida de la mojigatería y la violencia: los falangistas tiran piedras, lanzan pintura roja, rompen las pantallas, insultan al público asistente y los curas organizan procesiones en las calles de la ciudad para protestar ante tanta inmoralidad, aunque para Francesillo no es ningún secreto que las prostitutas recogidas en casas de lenocinio generan impuestos con los que el católico Estado cubría el sueldo de los curas<sup>12</sup>. La conciencia del antihéroe capta las incongruencias y falsedades instituidas por la España de Franco que —lo proclamaba el discurso oficial y la jerarquía eclesiástica—, era el reducto moral de Europa, un espacio santo donde sólo son permitidos los primeros compases de *La marsellesa* que suenan en *Casablanca*, breves notas que insuflan al imberbe protagonista la quimera de que la lucha contra el sistema franquista va por buenos rumbos, que pronto soplarán aires libertarios para la España cautiva. Pronto conocerá el joven rebelde que las historias del cine y los cambios políticos son invenciones.

La inasistencia a la sala cinematográfica sepulta una etapa y marca un nuevo segmento en la vida de Francesillo; el cine de su infancia cumplió con el cometido de fungir como un ensueño más atractivo que la vida real, porque en ésta no existían individuos de cualidades deseables, como las que él quería poseer y que halló en el celuloide (Ruiz Pleguezuelos 2014: 423). Con su madre desaparecida, metido de lleno en los reaseguros y en su carrera rufianesca se había olvidado de reaparecer por la sala. El relator comprende que había acabado la vida de ficción y estaba ya inmerso en la vida auténtica, en su película real, enfrentado a su condición de paria fino en ese largo invierno en el que se había cobijado con su madre años atrás. «No, cuando

---

<sup>11</sup> *Gilda* se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 22 de diciembre de 1947. La cinta levantó tanta polémica y morbo en todo el país que a fines de los cuarenta Rita Hayworth se convirtió «en el sex symbol de España» (Eslava Galán 2008: 427).

<sup>12</sup> Las nebulosas relaciones entre la prostitución, el Estado y la Iglesia con sus procesiones y Congresos Eucarísticos en la Barcelona del primer franquismo son ridiculizadas por Juan Goytisolo en *Para vivir aquí* (1960). Igualmente, el comercio carnal y la proliferación de casas de citas y burdeles en el Madrid de 1942 es abordado por Cela en *La colmena* (1951).

se está viviendo no se tiene tiempo de ir al cine. El cine es la vida de los que no viven» (Umbral 1997: 167).

El hambre, la humillación y el sufrimiento han interrelacionado a Francesillo con el mundo, un universo que ha aprehendido gracias a los conflictos y, como a un personaje inexperto, lo ha autoformado en la conquista de la identidad personal; no en vano el alma joven «aprende a conocerse, sabe cuáles son sus límites y cuáles las vibraciones que al contacto externo es capaz de producir» (Rodríguez Fontela 1996: 32). En *Confesiones de Félix Krull* el antihéroe epónimo privilegia en sus memorias las «experiencias y acontecimientos a los que debo alguna lección o ilustración especial sobre mí mismo o sobre el mundo» (Mann 2012: 45). El aprendizaje de los noveles espíritus bribones proviene, casi siempre, de sus desencuentros con el inhóspito entorno, de su situación de abandono en ese microcosmos de gente decente y respetable, que no les pertenece. Francesillo participa de este mismo interés por exponer los hechos que lo sellaron, tanto los emanados del mundo de afuera como los de su interioridad; como en todo *Bildungsroman*, ambas esferas contribuyen al proceso de construcción de la individual conciencia del protagonista de ficción (Rodríguez Fontela 1996: 2). Francisco es un solitario, un relegado que nunca menciona la presencia de un amigo, y sólo siente los afectos provenientes de *Rayo*, su leal perro. Al ser iniciado que pasea junto al río sobreviene la reflexión y la dolorida develación que le prodiga el agreste medio circundante:

descubrí que un animal es un camarada, que los camaradas humanos son unos cabrones y que la paz, la alegría, la vuelta lúcida a la infancia me la daba el *Rayo* como ningún otro chico o chica, como ningún hombre o mujer. ¿Y qué mierda de humanidad es ésta que no llega a la pureza moral de un perro callejero? (Umbral 1997: 90).

El amargo mirar hacia el territorio de los afectos se recruce en el joven protagonista al soportar en el cementerio, al lado de su madre, otras afrentas; éstas provienen de un puñado de mujeres y hombres adinerados que después de homenajear a un héroe de la Cruzada local rodean la tumba de su padre para cantar el *Cara al sol*, brazos en alto. Una vez más constata Francesillo que los vencedores se arrojan la superioridad ética y social para escarmentar, a la menor oportunidad, a los derrotados en la contienda, a la España vencida y aterrorizada cuyos latidos se



acompañan con la violencia, el miedo y el duelo que le infunde la España victoriosa (Buron-Brun 2013: 17). Es la violencia política orquestada para la represión individualizada y el control social de los que se habían encarado a la rebelión militar o se atrevían a cuestionar el nuevo orden surgido de los militares (Mir Curcó 1999: 117). Se entiende que no sea casual la insoportable asociación que teje Francesillo entre el yugo y las flechas en rojo (los emblemas de Falange) con los esputos de su madre. Una visión y un tufo mortuorios que envuelven su cotidianeidad.

El instinto tanático que percibe la inexperta conciencia tiene su envés en el contacto con el otro polo del existir humano: *eros*. Liria, la hija de un fervoroso seguidor de José Antonio, encarna la primera experiencia de lo sensual, de la pasión por el otro: el «cuerpo de Liria [...] era de un blancor sin brillo y de un tacto ligeramente áspero que me ponía más cachondo que cualquier seda» (Umbral 1997: 99). El amor es para todo pícaro un terreno vedado; lo que experimenta son situaciones «amorosas», que son un transitar por circunstancias concupiscentes (Fernández 1961: 142); Francesillo no es la excepción.

El primer conocimiento práctico de educación sentimental de Francesillo acontece en el mohoso ámbito de una biblioteca clausurada por el franquismo, de donde él y Liria salen «felices de besos y de sangre» (Umbral 1997: 100). Esta sangre proporciona dicha, a diferencia de la derramada impunemente por el sistema en su afán de represaliar a los disidentes. Además, este rito de iniciación transparenta la personalidad del tunante —frío y cauto para sus negocios y asuntos—, quien pide condones a su camarada Paco.

El adentramiento en los recovecos de la sexualidad, que no del amor, suscita la ruptura del ser que *ha dejado* de ser, el paso de la ingenuidad a la experiencia. El pillastre entiende que su novia cumple con el papel de sustituir a su madre y de guiarlo de la mano hacia la esfera adulta; en un momento lúcido advierte dentro de sí la dicotomía que ya representa su figura ante el mundo: «Y comprendí de pronto que [...] para mamá seguía siendo un niño que no entendía bien las películas [...] y en la calle era ya un hombre buscado por los grises, por los guardias de Franco» (Umbral 1997: 101).

El joven trapacero sabe ya de la distancia interior que lo separa de su madre; lo único que los mantiene en la complicidad eran el miedo, el dolor, el recuerdo del padre y el cine, la creencia en ellos mismos. Y hasta el arreglo de uñas le parece a

Francesillo anacrónico y humillante, un regreso falso a la infancia; los lazos con la madre iban siendo destrenzados por el tiempo.

El último tramo de la primera parte de la novela perfila también el acabamiento de su etapa formativa; la despedida de su madre, que quiere curarse en la ciudad vecina, lo deja en la orfandad existencial que lo silencia por dentro, un sonambulismo que lo sumerge en un mundo callado. Francesillo es ya un hombre modificado que, en términos bajtinianos «se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente» (1998: 215), pero, aclaramos, no porque el protagonista se transforme *junto con el mundo*: el mundo representado por el primer franquismo es un coto reactivo a la mudanza política, social o cultural, siempre atento a cualquier intento de desestabilizarlo. Son las circunstancias vivenciales las que promueven la transición dentro del personaje, su mutación íntima. *La forja de un ladrón* es una novela donde el hombre se despliega individualmente, «y los frutos de este desarrollo [son] también de orden biográfico particular» (Bajtin 1998: 215); el hombre se rebela y se desarrolla, pero, por el contrario, el mundo es un inmóvil punto de referencia, el mundo histórico más inmediato permanece pétreo, es un «tiempo congelado y periclitado por el poder, que impide todo progreso [...] una estructura férrea que imposibilita la evolución» (Peinado Elliot 2014: 107-116). La intencionalidad de la ficción de Umbral es dejar constancia de esta Historia impertérrita que perfiló estrías indelebles en la memoria colectiva y en la conciencia de los individuos que padecieron el férreo autoritarismo.

En consonancia con la carrera delincencial cultivada en contra de sus enemigos de pensamiento, la educación sentimental de Francesillo continúa fraguándose a través de la fornicación de las hijas del nacional-catolicismo, otro símbolo del despojo a la dictadura. Regla es la segunda mujer narrada por el autor ficticio. Una fugaz relación de una tarde es suficiente para evidenciar la ignorancia del pícaro veinteañero sobre las mujeres, a las que cree unas descaradas: «¿Eran así las mujeres? Quizá yo había dedicado demasiado tiempo al dinero y al cine y [...] no sabía nada de las mujeres, que tanto me gustaban» (Umbral 1997: 145).

El venturoso azar puso en su senda a una afiliada al régimen, un placer acrecentado porque Regla luce el uniforme de Falange: «bajo el yugo y las flechas se le adivinaban unos pechos hermosos» (1997: 144). Del ahogamiento accidental de la chica topolino no le queda ningún remordimiento, sólo un leve temor, el fetiche de una prenda íntima guardado en el baúl y el sarcástico recuerdo del involuntario

heroísmo de la muchacha al derramar sopa hirviendo en el brazo de Pilar Primo de Rivera.

Monse, la nieta del rico de la ciudad, es su tercera experiencia carnal narrada y su puerta de acceso a los caudales de un hombre que se había enriquecido gracias a la dictadura; pero Francesillo hace más caso a su destino que a los halagos de una vida resuelta en unión de la nueva millonaria que ha heredado los beneficios del Glorioso Movimiento, y que quiere casarse con él. Al negarse a la unión el delincuente se afirma doblemente, tanto por la fidelidad a su quehacer como por la repulsa a formar una familia, institución auspiciada por el franquismo.

«El ladrón profesional» (Umbral 1997: 216), como lo llama Monse, encomienda su dinero con ella y obedece al instinto que lo guía para probar fortuna en Madrid, según anuncia a la chica. La seriedad del oficio es prioritaria para Francesillo, antes que cualquier salacidad, como queda de relieve en la escena en que deja de mirar los glúteos desnudos de Monse para concentrarse en las firmas falsificadas, con la motivación de su trabajo que lo mantiene absorto.

Las últimas líneas de *La forja de un ladrón* se corresponden con la poética del *Bildungsroman*: en el transcurso de la novela sabemos de las andanzas y desventuras infantiles y juveniles de Francesillo, en su ciudad de provincias, pero el desenlace se torna abierto e inconcluso, como la vida nueva que emprenderá el antihéroe al desplazarse hacia Madrid. El viaje o el traslado físico es una de las constantes en las novelas de iniciación, es un reto que aporta nuevas expectativas y horizontes a un espíritu que se está adiestrando y anhela lo pleno. El desplazamiento puede ocurrir en dos direcciones: el primero atañe al punto geográfico, hacia el exterior, para conocer el mundo; el segundo, al ámbito interno, hacia la propia conciencia, para explorar la subjetividad humana (Estébanez Calderón 2000: 99).

Lo expresado con anterioridad lo ratifica Umbral cuando puntualiza que «todo viaje, aunque sea breve, supone la puesta en marcha de un proceso anímico implacable» (1972: 168). Igualmente, en *Las ninfas* —un *Künstlerroman* umbraliano— el aspirante a escritor aún tiene dubitaciones sobre la inminente huida de su ciudad para emprender su carrera en un desconocido destino: «Yo no sabía, en rigor, por qué me iba ni adónde me iba [...] Pero hay siempre en la vida y en los viajes ese cruce de trenes en que uno no sabe adónde va ni por qué se va» (Umbral 1976: 191).

El traslado del héroe de *La forja de un ladrón* deposita a los lectores en el dilema: no sabemos en qué acciones invertirá Francesillo el caudal de experiencias

acumuladas en ese lapso de su narrado existir. Tampoco sabemos si pronto, o alguna vez o nunca —como barruntamos— se incorporará a la sociedad que tanto ha repudiado por intransigente y espuria. Lo cierto es que, en el tratamiento del *Bildungsroman* europeo, las grandes ciudades capitales, incluida Madrid, son la meta natural a la que aspira un joven talentoso: en estos escenarios cosmopolitas residen las finanzas, el teatro, la literatura, el arte, la política, el periodismo (Moretti 2001: 61-62) y, agregamos, muchas fortunas que pondrán a prueba las habilidades del ya avezado Francesillo, quien desde su seguridad en sí mismo y de saberse «un gángster de película» (Umbral 1997: 216), es capaz de abandonar inexplicablemente su trabajo en los reaseguros y de ningunear a los policías que le siguen la pista para, al menor pretexto, aplicarle la Ley de Fugas.

En suma, *La forja de un ladrón* es paradigma de la nueva novela picaresca y de la narración de aprendizaje; en su propuesta estética se abordan no sólo las vinculaciones entre la apariencia de realidad y la triste y rabiosa realidad recreada por el antihéroe, sino la ironía de la doble cara de la dictadura y el desdoblamiento de la Historia entre vencedores y vencidos, como fue el latir bajo el primer franquismo. Es la experiencia histórica de «varias generaciones, entre las que se incluyen las que padecieron bajo el poder de lo apócrifo y de su innumerable y cruenta persecución» (Zambrano 1986: 25).

En la vorágine de la conquista de su madurez y de su circunstancia histórica, Francesillo es, según razona Ricoeur sobre los vencidos de la Historia, el «ser-marcado-por-el-pasado» (1996: 954) que detona la memoria e incita a la palabra para pedir «menos venganza que narración» (1996: 912). En la acción de la historia sobre el ser, las huellas de lo vivido y padecido dejan sus improntas en el sujeto en (de)formación; lo prueba que la conciencia (de)formada vuelve al pasado —a la década de los cuarenta— para relatar y relatarse el restablecimiento de la temporalidad que supera toda memoria individual (el *yo*) para disponer una ficcionalización de la memoria colectiva o histórica (el *nosotros*), un entretejido simultáneo de la complejidad social y la complejidad psicológica fundidos en la trama (Ricoeur 1995: 387). De este modo, la construcción del relato de Umbral involucra al autor, al narrador ficticio y a su rememorada y fiera realidad contextual.

## BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- M. ALEMÁN (1971), *Guzmán de Alfarache*, México, Porrúa.
- L. ALONSO TEJADA (1977), *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ANÓNIMO (1971), *La vida y hechos de Estebanillo González*, México, Porrúa.
- ANÓNIMO (1989), *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Castalia.
- M. Á. del ARCO BLANCO (2006), [«Morir de hambre». Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo»](#), *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5, pp. 241-258.
- M. M. BAJTIN (1995), «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova, México, Siglo XXI, pp. 200-247.
- Á. BASANTA (1997), «La forja de un ladrón», *ABC Literario*, 10 de octubre, p. 7.
- M. C. BOBES NAVES (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- B. de BURON-BRUN (2013), «Prólogo» a F. Umbral, *Madrid 1940*, Barcelona, Planeta, pp. 13-40.
- R. CARR (1998), «Introducción» a J. M. Jover Zamora, dir., *Historia de España. La época de Franco (1939-1975)*, tomo XLI, Madrid, Espasa Calpe.
- C. J. CELA (1994), *La colmena*, Madrid, Alfaguara.
- M. de CERVANTES (1989), *Novelas ejemplares*, México, Espasa-Calpe.
- J. F. COLMEIRO (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- J. M. de COSSÍO (1976), «Prólogo» a C. J. Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Noguer, pp. 9-20.
- E. CROS (2002), *Actividades en torno a «La vida del Buscón»*, Barcelona, J. M. Ollero y Ramos-Random House Mondadori, pp. 231-257.
- G. DÍAZ-PLAJA (1967), «Introducción» a *Lazarillo de Tormes/Vida del Buscón*, México, Porrúa, pp. ix-xxxix.
- R. de DIEGO y L. VÁZQUEZ (2005), «El pícaro», en *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid, Alianza, pp. 167-180.
- J. ESLAVA GALÁN (2008), *Los años del miedo. La nueva España (1939-1952)*, Barcelona, Planeta.

- D. ESTÉBANEZ CALDERÓN (2000), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- C. EUSTIS (1986), [«La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea»](#), *Thesaurus*, 41, pp. 225-255.
- S. FERNÁNDEZ (1961), «El amor bestial», en *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII*, México, UNAM, pp. 134-153.
- M. GENOUD DE FOURCADE (2001), [«Francisco Umbral: de la transgresión al canon»](#), *Revista de Literaturas Modernas*, 31, pp. 113-125.
- A. IBÁÑEZ (1997), [«La forja de un prosista»](#), *Revista de Libros*, 12, noviembre.
- G. LAÍN CORONA (2014), «Más allá de la biografía real: Umbral como materia novelable», en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, ed. B. de Buron-Brun, Sevilla, Renacimiento, pp. 353-381.
- J. M. LOPE BLANCH (1963), «Introducción» a F. de Quevedo, *El Buscón*, México, UNAM, pp. ix-xxxii.
- T. MANN (2012), *Confesiones del estafador Félix Krull*, trad. I. García Adánez, Barcelona, Edhasa.
- E. MARTÍNEZ RICO (2002), *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense.
- C. MIR CURCÓ (1999), «Violencia política, coacción legal y oposición interior», en *El primer franquismo (1936-1959)*, ed. G. Sánchez Recio, Madrid, Marcial Pons, pp. 115-145.
- R. MORA (1997), [«Francisco Umbral gana el segundo Premio Fernando Lara con una novela sobre el mal»](#), *El País*, 13 septiembre.
- M. MORALES (2017), [«España: una, grande ¡y cine!»](#), *El País*, 8 de enero.
- F. MORETTI (2001), *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, trad. M. Merlino, Madrid, Trama.
- J. de ONTAÑÓN (1971), «Prólogo» a *La vida y hechos de Estebanillo González*, México, Porrúa, pp. ix-xlvi.
- O. PAZ (1993), «Tránsito y permanencia», *Vuelta*, 201, agosto, pp. 8-12.
- C. PEINADO ELLIOT (2014), «La irrupción de un tiempo otro: carnavalización, mito y realidad en *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*», en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, ed. B. de Buron-Brun, Sevilla, Renacimiento, pp. 91-117.

- F. de QUEVEDO (1992), *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Barcelona, Edicomunicación.
- A. REY HAZAS (1989), ed., *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia.
- P. RICOEUR (1995), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. A. Neira, México, Siglo Veintiuno Editores.
- P. RICOEUR (1996), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. A. Neira, México, Siglo Veintiuno Editores.
- M. Á. RODRÍGUEZ FONTELA (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Kassel, Universidad de Oviedo-Edition Reichenberger.
- R. RUIZ PLEGUEZUELOS (2014), «Préstamos a la memoria: la función del cine en la narración autobiográfica de Umbral», en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, ed. B. de Buron-Brun, Sevilla, Renacimiento, pp. 413-428.
- M. SALMERÓN (2000), «Introducción» a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, trad. M. Salmerón, Madrid, Cátedra, pp. 9-72.
- G. SÁNCHEZ RECIO (1999), «Líneas de investigación y debate historiográfico», en *El primer franquismo (1936-1959)*, ed. G. Sánchez Recio, Madrid, Marcial Pons, pp. 17-40.
- S. SANZ VILLANUEVA (1994), *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- F. SEVILLA ARROYO (2002), «Introducción» a *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, J.M. Ollero y Ramos-Random House Mondadori, pp. 9-44.
- R. C. SPIRES (1978), *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa Editorial-Universidad de Kansas.
- D. THION SORIANO-MOLLÁ (2014), «En los espejos de Greta Garbo», en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, ed. B. de Buron-Brun, Sevilla, Renacimiento, pp. 395-411.
- F. UMBRAL (1972), *Memorias de un niño de derechas*, Barcelona, Destino.
- F. UMBRAL (1976), *Las ninfas*, Barcelona, Bibliotex.
- F. UMBRAL (1980), «Prólogo» a *Balada de gamberros*, Madrid, Emiliano Escolar, pp. 9-12.
- F. UMBRAL (1981), «[Francesillo de Zúñiga](#)», *El País*, 28 de marzo.
- F. UMBRAL (1997), *La forja de un ladrón*, Barcelona, Planeta.
- F. UMBRAL (2007), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Barcelona, Planeta.

- F. UMBRAL (2013), *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Planeta.
- R. URIBARRI (1969), «Elena Quiroga habla para *Diario de Navarra*», *Diario de Navarra*, 22 de junio, p. 27.
- H. WHITE (2011), «El problema del estilo en la representación realista: Marx y Flaubert», en *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007*, trad. M. J. de Ruschi, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 313-338.
- M. ZAMBRANO (1986), *Senderos*, Barcelona, Anthropos.